



[IN] PERTINÊNCIAS

[IN] PERTINÊNCIAS

REITOR

Paulo Sergio de Paula Vargas

VICE-REITOR

Roney Pignaton da Silva

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Cláudia Maria Mendes Gontijo

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Valdemar Lacerda Jr.

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Renato Rodrigues Neto

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Rogério Naques Faleiros

PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Josiana Binda

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA

Gustavo Henrique Araujo Forde

DIRETORA DO CENTRO DE ARTES

Larissa Zanin

CONSELHO CIENTÍFICO

Alexandre Siqueira Freitas (UFES); Almerinda Lopes da Silva (UFES); Ana Cavalcanti (UFES); Ângela Grando (UFES); Cecília Almeida Salles (PUC-SP); Cesar Floriano dos Santos (UFSC); Cláudia Maria França da Silva (UFES); Cláudia Matoos (universidade de Lisboa); David Ruiz Torres (Univ. Granada - UFES); Diana Ribas, (Univ Baia Blanca); Edson Reuter (UNICAMP); Elisa Ramalho Ortigão (FAPES); Erick Orlosk (UFES); Gisele Ribeiro (UFES); Isabel Maria Sabino Correia (Universidade de Lisboa); Isabela Frade (UERJ/UFES); João Wesley de Souza (UFES); Joedy Bamonte (UDESC); José Cirillo (UFES); Leandro Lesqueves Costalonga (UFES); Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa); Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF); Marcela Belo (UFES/UFMG); Marcos Martins (UFES); Maria de Fátima Couto (UNICAMP); Maria Luisa Távora (UFRJ); Pilar M. Soto Solier (Univ. de Granada); Raquel Garbelotti (UFES); Renata Cardoso (UFES); Ricardo Maurício Gonzaga (UFES); Rosana Paste (UFES); Sandra Correa (UFBA); Stela Maris Sanmartin (UFES); Tailze Melo (PUC-MG); Tatiana Rosa (MUCANE); Teresa Fernanda Gil (Univ. Granada); Waldir Barreto (UFES);

ORGANIZAÇÃO

José Cirillo; Marcela Belo; Ângela Grando

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Thais André Imbroisi

OBRA DA CAPA

Frame de *Entre Nós*. Performance de Longa Duração [aproximadamente 86 horas]. Cal Gras - Alberg de Cultura i Residència d'Artistes, Avinyó - Barcelona, Espanha, 2012.

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade
Federal do Espírito Santo, ES, Brasil



158

(In) pertinências recurso eletrônico : 10 doses no silêncio e na arte / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando orgs; Thais André Imbroisi, ilustrador. Dados eletrônicos 1. ed. Vitória : EDUFES, 2021 p. 288 :

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89300-01-4
Modo de acesso: <https://leena.ufes.br>

1.Criação (Literária, artística, et c.) Arte 2. Arte moderna .Música . 4. História da Arte . I. Cirillo, José 1964 --. II. Belo, Marcela 1982-- . III. Grando, Ângela, 1950 --. IV.

CDU: 7

Elaborado por Zilda F. de Oliveira CRB 6 ES 0065 0 /O

10 DOSES [IN] PERTINÊNCIAS NO SILÊNCIO E NA ARTE

José Cirillo
Marcela Belo
Ângela Grando
organizadores

EDUFES
Vitória, 2021

SUMÁRIO

- 7** APRESENTAÇÃO: SOBRE BOLHAS E SOPROS
- 12** EL BOSQUE DENTRO DEL BOSQUE
Fernanda García Gil
Gertrudis Román Jiménez
Laura Apolonio
- 38** UMA OBRA. UMA EPIDEMIA.
QUANDO UM MOSQUITO MUDA A PAISAGEM
José Cirillo
Marcela Belo
- 80** ROENDO UMA LARANJA NA FALÉSIA
Isabel Sabino
- 116** A REDOMA: UM PROCESSO
ARTÍSTICO EM TEMPOS DE PANDEMIA
Cláudia Matoos

- 142** BILL VIOLA: DO ESPIRITUAL NA (VÍDEO) ARTE
Ângela Grando
André Arçari
- 174** EXPERIMENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA SOB
A PERSPECTIVA DA CRÍTICA DE PROCESSO
Cecília Almeida Salles
- 196** MASCULINIDADES NEGRAS
Renata Bittencourt
- 218** REFRAÇÕES TECTÔNICAS –
ARQUITETURA AGUDÁ
E FOTOGRAFIA EM MARÉS DE MODERNIZAÇÃO
Roberto Cunduru
- 244** AS CONTRIBUIÇÕES DE METODOLOGIAS
ETNOGRÁFICAS NA PRESERVAÇÃO DA ARTE
CONTEMPORÂNEA: ÊNFASE NAS PRÁTICAS COLETIVAS
Magali Melleu Sehn
- 262** “O TEMPO PERGUNTOU AO TEMPO. QUANTO
TEMPO O TEMPO TEM (...)” OU O TEMPO DA E NA
CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA PARA/EM ESPAÇO PÚBLICO
Rui Macário Ribeiro

SOBRE BOLHAS E SOPROS:

EXPERIÊNCIA E PROCESSOS CRIATIVOS EM TEMPOS DE ISOLAMENTO

Qual é o lugar do artista? Todos os lugares, assim como o lugar da própria arte. A criação sopra onde existe o desejo de quem se propõe ao gesto de criar. No quase imperceptível movimento da copa de uma árvore em dias de brisa, mas também no turbilhão de um misterioso redemoinho que tudo engole, a arte está em toda parte para o olhar sensível do artista que capta seu objeto de desejo. Situados em lugares “reais”, os artistas quase sempre se movem também para os seus mundos imaginários em fluxos sem fronteira alguma.

No entanto, em tempos de distanciamento social ou até mesmo confinamento, provocados por uma inesperada pandemia, o artista se instaura em circunstâncias singulares de criação. Cercado em tempo integral por seus arquivos íntimos, deslocado de sua costumeira convivência familiar, forjado em um novo tempo da criação, o artista, inevitavelmente, remodela sua relação com o que está dentro e o que está fora. As paisagens materiais são íntimas e costumeiras, contêm objetos com os quais convive e se identifica em seu

percurso de vida. Paisagens materiais que, agora ressignificadas pela pandemia, geram também paisagens mentais contagiadas por uma atmosfera improvável de não ser tomada pela sensibilidade daquele que se propõe a construir pela linguagem artística um campo de sensações.

Como uma bolha de superfície fina e translúcida, a casa do artista o separa do mundo. À espera do sopro criador, a bolha ensaia seu movimento infinito e impreciso pelo espaço tangível. Casas são, portanto, territórios de sensibilidade. Para muito além de espaços físicos, representam em qualquer contexto microuniversos existenciais sinestésicos, apreendidas pelos que a habitam.

Toda criação artística é permeada pela experiência que lhe envolve e o ano de 2020, certamente, forjou um campo particular de experiência para o artista em seu fazer inventivo. Falar sobre experiência implica pensar sobre como nos relacionamos com o mundo à nossa volta. Nem tudo que vivemos ou olhamos transforma-se em experiência. Somente quando conseguimos de fato apreender uma dada realidade, seja de um modo mais guiado pelos sentidos, ou já codificado no plano da linguagem, é que iremos adquirir uma nova experiência e ressignificar todas as outras que já carregamos conosco.

Assim como uma nova palavra inscrita na superfície da página sempre irá modificar a forma do espaço que a envolve, podemos pensar que uma experiência altera os sentidos atribuídos às outras já assimiladas. Nesse sentido, parece cabível conceber a experiência como um texto que, organizado em torno de várias paisagens de sentido, se conforma em

um processo de *mise en abyme*, de uma experiência dentro da outra. Nossas experiências se misturam, mostram-se imbricadas em sentidos que ora se adensam, ora se diluem, para intercambiar o sujeito no mundo.

Na fala corrente, não é, de fato, o mesmo, dizer que presenciamos ou experienciamos um acontecimento. O presenciar, em geral, é caracterizado por uma postura de passividade e reserva diante do mundo, não assumindo uma conexão mais visceral com o que a vida apresenta. Há, de certo modo, uma renúncia à potência sensível dos acontecimentos. Apenas presenciando algo, ficamos protegidos das sequelas que uma experiência poderia nos trazer. É até possível registrar na memória o que simplesmente presenciamos, mas logo tais registros serão anestesiados pela teia mnemônica.

Já a experiência conforma o nosso olhar para o mundo de um modo poroso, conduzida por uma entrega dos sentidos. Sentidos esses sempre mutantes, sempre em fluxos. Assim, são as experiências que nos guiam no mundo, conduzindo escolhas, recusas, emoções de toda ordem.

Caberia, pois, refletir sobre como a experiência da pandemia produz uma “poética do isolamento”. Nesse viés de raciocínio, podemos reformular a questão na seguinte pergunta: como as obras artísticas produzidas durante esse período pandêmico carregam algo que se realiza no plano da linguagem e pulsam como expressividade, de modo a se apresentarem como formuladoras de um pensamento para além de sua temática?

Os debates contemporâneos sobre as pesquisas acerca dos processos criativos passam a incorporar os particulares

documentos de processo que surgem das incursões poéticas instauradas pela pandemia. Nessas escrituras, podemos desvelar as continuidades e rupturas do processo artístico instigado sob o signo do isolamento, abordadas como manifestação sociológica ou histórica e até mesmo como expressão de alguma particular tendência artística. No entanto, para além desses modos de refletir sobre a arte, o que se apresenta como experiência do isolamento é uma experiência com a linguagem, friccionada por movimentos que buscam avultar sentidos inaugurais para o nome ou imagem das coisas e sentimentos que habitam o mundo. A linguagem como um convite à própria experiência, mais precisamente em uma de suas acepções: à experimentação.

Os dez ensaios desta publicação nos convidam, cada um com sua particular perspectiva analítica, a refletir como a arte em tempo de incertezas agudas, de multiplicidade de valores e crises de toda ordem, pode mobilizar um potente território de afetos. Os ensaios compõem parte da programação da décima edição do Poéticas da Criação – Seminário Ibero -Americano sobre o Processo de Criação. Um Poéticas que precisou ser reinventado para continuar oportunizando um significativo e sensível debate contemporâneo sobre os estudos intersemióticos do processo criativo, incorporando nesta edição questões plurais sobre a arte em tempos de pandemia, dentro de uma abordagem em que o ponto de vista estético não se dissocia do político e do ético.

Voltamos à metáfora da bolha e do sopro. Longe da apatia que atrofia sentidos e imobiliza pensamentos, o artista sopra a sua bolha que ganha o mundo em busca do devir que

a constitui. O espectador, por sua vez, alcança a delicada força desse movimento luminoso, resistindo a obscura face da pandemia. Mover-se nas danças e volteios da arte pode ser um caminho para ler a experiência do presente permitindo os avessos, contradições e, sobretudo, o vir-a-ser do estado primordial de incertezas do próprio existir.

POR TAILZE MELO

Doutora em Estudos Literários (UFMG). Coidealizadora e coordenadora dos cursos de especialização do Programa em Processos Criativos do IEC (PUC Minas) e dos cursos Educação Criativa e Metodologias Ativas na mesma instituição. Consultora em processos de criação com foco em estratégias educacionais.

***El bosque
dentro del bosque***

The forest within the forest

FERNANDA
GARCÍA GIL
GERTRUDIS
ROMÁN
JIMÉNEZ
LAURA
APOLONIO

La naturaleza urgente propicia un trabajo entre el bosque y los caminantes, en un contexto de pandemia que aúna la creación de ambos. Así, la documentación y archivo de estas experiencias, a veces ensimismadas y otras volcadas en cuestiones de pertinencia, de conocimientos científicos, tratos sociales, afloramientos de experiencias múltiples, en donde subyace la poética del bosque, a la vez que queda cotejada entre experiencias de inmersión.

Vamos a realizar un paseo “como práctica estética” según la expresión de Careri (2017) que retoma también Maderuelo (2008, p.169) con una deriva de estos procesos de creación, dilatados en el tiempo y confluyendo como producto de paseos. Se deambula por un bosque cercano al hábitat de los que narran, por lo que nos referimos a un hábito de vida que se acentúa con la cuarentena del Covid. Los caminantes vamos solos o acompañados de personas con las que convivimos y entre nosotros se va creando familiaridad, pero todos balbuceamos o dialogamos y sentimos, quizás de forma desigual, la influencia de un ser que a modo de personaje nos envuelve con su presencia: *es el bosque vivo*.

CONOCIENDO EL CONTEXTO DE INTERVENCIÓN

No podemos avanzar sin saber más de esta presencia: es éste un bosque con una apariencia doblegada por el hombre y hasta engañosa en su presentación en sociedad. Vamos a ver por qué: En los bordes y claros del mismo se ven ejemplares de pinos¹ con gran vitalidad, ya que éstos han sido tratados con esmero por los encargados del Parque Natural, que han

desbrozado las ramas bajas y clareado los ejemplares, prestando más fortaleza para crecer. A ello se suma que al estar en el límite no hay árboles que entorpezcan la necesaria luz para su desarrollo. También, cuando vemos el bosque desde lejos en las laderas del conglomerado de montes adyacentes de Sierra Nevada, las copas, que es lo que se visualiza, conforma una gran mancha verde, de un verde jaspeado y vibrante. Así, visto de lejos, es un paisaje idílico y el visitante u otro observador, por ejemplo, si lo hace desde un helicóptero, ve igualmente una masa boscosa saludable.

Pero nosotros no somos visitantes, somos caminantes, nos adentramos en el bosque a pie y esa es otra realidad bien distinta. Una vez pasadas las primeras hileras desordenadas del mismo, encontramos árboles muy cercanos unos de los otros, que se estorban tanto para recibir el sol, como para encontrar el alimento del suelo, lo que nos lleva a observar que el resultado son árboles flacos y alargados que sólo tienen verde la parte mas alta de sus copas a donde sí llega la luz y que es lo que se visualiza desde lejos prometiendo en su interior otro tipo de vida de la que en realidad nos encontramos.

En las derivas y recorridos los caminantes nos hacemos preguntas sobre el estado del bosque, los caminantes, lugares o no, nos hemos interesado por su origen, sumando las vivencias e intereses. Sabemos que es un bosque artificial de unos 60 años, que está justo encima, superpuesto a un bosque primario o puede que secundario de encinas de las que quedan pocos — algunos de ellos magníficos — ejemplares. Cuando se hace la repoblación los ingenieros agrónomos no tienen en cuenta que la vegetación del paraje es denominada

“Baja montaña” con unas características propias del secano, que sería la forma popular y muy general de referirnos a ese ecosistema. A pesar de estas características geográficas y medioambientales, se decide plantar pino negro y pino carasco, distintos al pino silvestre de Sierra Nevada. Tal decisión tiene la lógica de que las raíces van a proteger la fuerte degradación del suelo con las lluvias y evitar las pequeñas pero desagradables correntías con gran arrastre de tierras y piedras en la población rural de la Zubia. Así nace el actual bosque. Observamos que se encuentra degradado, entre otros factores, por la falta de cuidados de los responsables de su existencia que en la actualidad recae en la Administración de los Parques Naturales de la Junta de la Comunidad Autónoma, también por vandalismos varios y mal uso de algunos deportes y la extendida creencia de los humanos de que la naturaleza está ahí para utilizarla, a imagen y semejanza del



FIGURA 1

Cartografía del lugar situado entre el Barranco de Corvales y el Barranco del Pinche perteneciente al Parque Natural de Sierra Nevada, en el borde con La Zubia (Granada) (Fuente: Google Maps)



FIGURA 2

El bosque en sus bordes o límite del bosque del Parque Natural de Sierra Nevada (izquierda). Vista del deterioro de su interior (derecha) (Fuente: Colección propia).

sistema capitalista de *usar y tirar* por el que cada vez hay más basuras en este medio.

En la pandemia, deudora de las problemáticas globales del cambio climático, se producen transformaciones en las condiciones de vida de la humanidad, al igual que en el contexto natural se crean condiciones que nos señalan que los ecosistemas son reversibles o al menos paliables. El bosque actual, al ser un bosque de pinos, un monocultivo de árboles que no dejan pasar el sol y cuyas acículas acidifican la tierra, junto a las características generales del suelo de baja calidad, es un bosque poco indicado para esa zona. Sierra Nevada tiene un componente de dolomías que afecta a las tierras cercanas, que por su porosidad y por la cantidad de rocas conforman una tierra con pocos nutrientes. Las plantas que surgen

de forma espontánea son de un tamaño pequeño, propias de la zona de secano con pocas lluvias. Dentro del bosque se da un sotobosque mediterráneo. En esta zona es casi inexistente y en los claros muy escaso. Todo ello contribuye a que las condiciones no mejoren.

Sin embargo, el confinamiento durante la pandemia Covid aporta inesperadas sorpresas. Para empezar durante la cuarentena el sonido que llega de las poblaciones cercanas es mucho menor, también baja considerablemente la contaminación y esto incide, entre otras cosas, en que hemos observado muchos más pájaros. Se suma que lluvias del cambio de estación han venido con aires de renovación y el bosque ha prosperado. Todo esto ha contribuido a una mayor actividad de los arrendajos. Los pollitos nos miraban curiosos al paso, sus padres con vuelo bajo y rasante han sido los que han originado un mayor nacimiento de encinas, provenientes de sus despensas olvidadas. Seguramente la actividad de los pájaros ha sido mucho mayor que en otros años. Tanto para la fauna como para los humanos ha sido fácil corresponder al reclamo de la vida aislada del ruido exterior que se presta a una mayor conexión con el entorno.

FENOMENOLOGÍA DE LA QUIETUD BOTÁNICA Y EL HABITAR DE LOS CAMINANTES

El bosque cobra poco a poco protagonismo en el trato de los caminantes, y se transforma en interlocutor y personaje de sí mismo. En cuanto a su supervivencia, tanto pinos como encinas viven en tierras calizas y aguantan los ciclos estacionales. Este año a pesar de la bondad de la primavera, el

siguiente cambio viene con un calor que perturba los límites. En esta situación, el creciente bosque bajo con plántulas de pino y sobre todo de encina que tanto prometían, tienen serios problemas a la supervivencia aún a pesar de su fortaleza. Las encinas son árboles de crecimiento lento y con necesidades especiales y con fortaleza frente a la sequía, pero no a las excesivas horas de sol del verano (Galindo, 2013).

Se fueron las lluvias y el sol es especialmente abrasador ¿Cómo no tener empatía con el interlocutor con el que diariamente hemos venido creando una construcción espacial y emocional? Así, algo ha venido este año a ahondar en los pensamientos de nuestros pasos. Comienza la relación de colaboración entre bosque y caminantes.

Concretamos que, a finales de mayo del 2020, aún sin consciencia de que el fuerte vínculo con el bosque había comenzado antes, se emprende un pasaje a la esperanza cuando el agua para la sed de los caminantes y sus amigos canes va a aparar a las encinas. El recuerdo del espíritu del poeta de *La Eneida*, Virgilio, que nos habla de las “lágrimas de las cosas” (citado por Navia, 2018) nos invade como respuesta empática de las lágrimas del sufrimiento de las plántulas próximas a sucumbir por la sed. Se crea una discutida colaboración de ciertos caminantes, frente a la incredulidad y/o indiferencia de otros. La empatía se traduce diversa por los caminantes habituales y ocasionales, surgen distintas reacciones, una mayoría lo ve como una iniciativa sólo simbólica y no efectiva, sólo comentan y se informan. De los más habituales, hay quien de forma ocasional participa en el refresco



FIGURA 3

Eva C. (izq.) y Jaime V. (der.), conectados al entorno del bosque y aislados del ruido, ensimismados en su tarea de refrescar las plántulas de encinas documentan y son testimonio en el tiempo y lugar del dilatado proceso creativo de *El bosque dentro del bosque*. (Fuente: Colección propia)

de las plántulas, y sólo tres personas que acaban implicándose quizás no sólo por razonamientos sino también emocionalmente.²

Diametralmente opuesta a la empatía referida tenemos la relación naturaleza/intereses económicos que, como en ocasiones hemos presenciado aquí como en otros lugares, daña el bosque con la tala de árboles para crear viviendas de “ensueños”, sin pensar en las consecuencias tan devastadoras

que esto genera. Al perder el espacio del bosque desaparece el espacio que lleva implícito el recogimiento. En cuanto a la percepción, un bosque genera una experiencia multisensorial única — la iluminación, las texturas, los olores, los sonidos, etc. — que produce cambios sustanciales de la percepción porque la recepción se capta por más de un sentido. La pérdida de estas experiencias contribuiría a aumentar nuestra sensación de desorientación. Desde el origen de la humanidad, se da una dialéctica entre explotación y protección, malos usos y respeto a la misma, creándose un problema que vemos que es recurrente. Creemos que hay que defender e intervenir cuando se genera una perversa acción asocial en la naturaleza.

El concepto del espacio donde el hombre busca refugio no tiene nada que ver de lo que podría ser en su origen, vivir en una cabaña. Ahora los intereses económicos han desvirtuado la relación con la naturaleza. Nos venden “vistas maravillosas”, ostentando una actitud de revalorización del espacio, cuando en realidad se trata de una explotación de la naturaleza en vista únicamente de beneficios económicos. Prueba de ello son las casas construidas dentro de caminos por donde antes pasaban ríos, lo que a veces provoca la reacción de la naturaleza que se cobra vidas cuando el agua vuelve a su cauce. La insaciabilidad de los negocios lleva a agresiones cada vez más fuertes que no respetan ni las zonas boscosas ni otras áreas naturales.

Tanto la filosofía como el arte tratan el espacio dentro de los lenguajes revitalizando activamente su naturalismo, su fisicidad, su significación y la experiencia

hermenéutico- lingüística como diálogo entre juego y acontecer que llenan de significado el espacio habitado.

En la medida en que se reinterpreta la oposición de ciudad y zona rural, es el medio natural donde los seres vivos modificamos la actitud hacia el bosque y su guardián mitológico. En la mitología romana el Silvano (lit. “del bosque”) aparece no tanto en calidad de una deidad individual, como en calidad de una de las encarnaciones de Fauno, la deidad de los pajares de más allá de la ciudad. Es característico de algunas tradiciones la aspiración del héroe cultural a neutralizar al guardián del bosque mismo para construir su hábitat. Ello nos lleva a recordar los espacios habitables de Bachelard, en el que «el nido y la concha no son lugares habitables para el ser humano, pero la imaginación burla tal imposibilidad y relaciona esos refugios con el anhelo de una morada primitiva y perdida» (GÁLVEZ, 2017).

ECOLOGÍA, SOSTENIBILIDAD Y ARTE PÚBLICO EN EL IMAGINARIO DEL BOSQUE

Reflexionando sobre nuestras acciones nos preguntamos por qué mantener esa decisión de intervenir respetuosamente en el bosque, día a día, de refrescar las encinas y otras plántulas. Está claro que no es la solución para los bosques en general, las deberían de solucionar las administraciones y sus órganos ejecutivos y sería necesaria la implicación de colectivos y del ciudadano en general... y ¿Por qué esto no está pasando? La omisión de estas vías políticas y sociales necesarias genera que surjan asociaciones, ONGs ambientalistas, etc... Ante el llamado cambio climático tiene su razón de ser el

señalar el camino para reconducirlo. Así aterrizamos en un terreno conocido y recurrente, soluciones lentas, o a largo plazo, pero ¿y si en el planteamiento hubiéramos olvidado algo básico importante? No podemos solucionar el problema de los bosques en general, diagnosticado por todos, botánicos, ambientólogos, agrónomos, ciudadanos, etc. Se trata de un problema a escala global que necesita una urgente acción política y ecológica. Todos asistimos al desgarrador continuo y lento deterioro boscoso en el mundo. Las luchas y empeños por revertir estas catástrofes son muy grandes en este momento aunque no se vislumbra todavía una clara solución.

Aun así, las pequeñas acciones cotidianas a nivel local pueden generar un gran sosiego. Aquí y ahora convivimos con esta concreta parcela de bosque en la que la urgencia de la sequía potencia la conciencia de pertenencia por la cual estamos abocados a reaccionar a la llamada de la sed y a lanzar una invitación a compartir poéticas que el bosque nos brinda para cobrar sentido y visibilidad de su existencia⁵. Según Josep Barba, investigador del CREAM (Centre de Recerca Ecològica i Aplicacions Forestals) los bosques se muestran resilientes ante la sequía y esto “nos permite ser optimistas en cuanto al nivel de emisiones de CO₂, con lo que parece que, por esta parte, el cambio climático no se agravaría”. También observa que “la sustitución del pino por la encina reduce las emisiones hasta en un 36%”. Esto nos refuerza en nuestra voluntad de protección de las jóvenes encinas nacientes (BARBA, 2016).

En concreto, el pinar y el bosque silencioso a ras de suelo conforman *el bosque dentro del bosque* con el que

mantenemos vínculos. Descubrimos que el compromiso surge y se crea en la vivencia.

Es como si el objetivo primero fuera en realidad más allá que salvar el bosque ya que, humildemente, está más cerca de nuestras posibilidades respetarle como ser vivo. De este respeto nace la poética de la acción que desencadena otras muchas reflexiones y emociones. Pasar de que la naturaleza sea usada a tenerle el respeto por ser otro ser vivo es una creación de mayor relevancia donde el arte nos hermana.

RESILVESTRACIÓN (REWILDERNESS) O LA REGENERACIÓN DE LO SALVAJE

El caso concreto del *bosque dentro del bosque* es un claro ejemplo de resilvestración espontánea que nos conecta con un movimiento surgido en distintas partes del mundo desde hace ya algunos años que está teniendo últimamente un fuerte auge. El concepto de *rewilderness* (resilvestración) está a la base de la más pura actitud ecológica. Se trata de reducir al mínimo, incluso cancelar totalmente la intervención del ser humano para dejar que la naturaleza actúe autónomamente y vuelva a repoblarse espontáneamente con sus especies autóctonas. Los ejemplos son numerosos, desde la declaración de amplias áreas naturales protegidas, los parques naturales, a la regeneración natural debida al abandono de pueblos y cultivos.

El famoso paisajista francés Gilles Clément, autor de libros como *El jardín en movimiento* (2017) o *El manifiesto del Tercer paisaje* (2018), encontró en este concepto el inicio de una nueva filosofía de la jardinería en la que prima la diversidad

de las especies y la continua observación de los procesos regenerativos de la naturaleza.

Otro caso más anterior en el tiempo, es el del artista Alan Sonfist, pionero del *Land art*, que creaba *Time Landscape* (SONFIST, 1965), una escultura “natural” al aire libre que consistía en aislar una zona de Nueva York y repoblarla con las plantas nativas precoloniales. Junto a la comunidad local Sonfist hizo una investigación extensiva de cuáles eran los árboles nativos y las demás plantas y rocas que existían antes de la llegada los colonizadores del viejo mundo. El resultado de estos esfuerzos es una pequeña zona en pleno Manhattan, en Greenwich Village, en la que crece y se desarrolla una foresta que representa el paisaje habitado por los nativos americanos antes de que llegasen los colonos holandeses en el siglo XVII. Aunque esta obra consistía en una naturaleza



FIGURA 4

Boceto (izq.) y realización (der.) de *Time Landscape* de Alan Sonfist.
(Fuente: http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape.html)

recreada y no germinada espontáneamente sí muestra un afán, precursor de sus tiempos, de ver brotar lo salvaje en pleno ambiente urbano.

Otro ejemplo más actual es el del último proyecto del colectivo artístico Stalker llamado *Spontaneamente* (2020) que tiene como objetivo reencontrar y proteger lo salvaje dentro de la ciudad. El proyecto surgió a raíz del manar espontaneo de un lago en pleno centro urbano de Roma. Se trata del Lago Bullicante que nació por un “descuido” de los trabajadores de una obra en los años 90 para la construcción de un centro comercial con aparcamiento subterráneo. Los trabajadores perforaron por error donde no debían y brotó el agua inundándolo todo. Desde entonces el lago está protegido por colectivos de ciudadanos encantados de la aparición de esta nueva zona natural donde han encontrado refugio 180 especies de plantas y 50 de pájaros. Este lago surgido de un movimiento de resilvestración ha hecho brotar en pleno urbanismo romano un hermoso paisaje natural que, además de su belleza bucólica ha generado una serie de movimientos sociales y de agrupaciones cívicas, ecológicas, medioambientales y artísticas. Es como si la naturaleza quisiera enviarnos un mensaje para guiarnos hacia un nuevo paradigma de vida social.

LA ACCIÓN DIRECTA CÓMO FORMULACIÓN DE UN LENGUAJE

Nos queda explicar cómo nuestro proyecto naciente, embrionario, tan joven como las pequeñas encinas, utiliza de momento sólo una técnica tan sencilla como la de refrescar

estas plántulas y protegerlas, pequeña acción que adquiere y se transmuta en lenguaje. Viene bien recordar la sentencia de Le Corbusier (2014), que defendía que las técnicas cuando son usadas con sentido en obras se convierten en lenguaje. Experiencia que comienza la naturaleza y que algunos caminantes, en algún momento, deciden acompañarle entablando

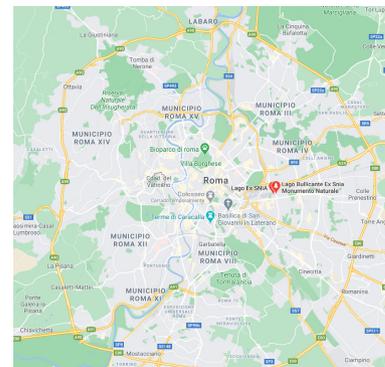


FIGURA 5

Localización del lago espontáneo Lago Bullicante en el centro urbano de Roma. (Fuente: Google Maps)



FIGURA 6

Imagen del Lago Bullicante con al fondo los edificios de la fábrica Snia abandonada (Fuente: Colección propia)

así una correspondencia comunicativa hecha de pequeños gestos y rituales cotidianos que unen lazos tanto sociales como naturales.

Para conservar la humedad se han construido hileras de ramitas (a modo de cerca) que matizan los excesivos rayos de sol del verano. Muchas de ellas están en un suelo inclinado y se han añadido piedras exteriores para reforzar e impedir que todo el montaje no se desmorone. El objetivo es mejorar el hábitat de la incipiente planta sin molestar a otros habitantes del bosque. En invierno esta protección no se necesita ya que el pinar, aunque degradado, mantiene la humedad, mediando que las heladas penetren hasta el suelo.

Las bellotas, de las pocas encinas grandes que quedan del bosque primario, son alimento de pájaros y ardillas, pero el arrendajo quiere tener una despensa grande para su prole, así que de las no utilizadas, brotan las encinas. Lo hacen casi siempre cerca del tronco de un pino, en un terreno pedregoso y reseco en verano. En el Parque Natural, la ley no permite introducir ningún protector ni entutorar con plásticos tubulares especiales a tal fin para que el viento no los tumba y no sean pasto de los roedores. De manera que, de protección usamos las ramas secas de los pinos, construyendo pequeños cercos que tiene la ventaja de crear en el suelo pequeños hoyos en los que la poca agua que implementamos se queda estancada al lado de la plantita en cuestión. Entre piñas y varas de ramas secas se crea un artilugio para viento y otras inclemencias, tales como en verano los rayos del sol directos. El pinar que actúa a modo de bóveda de un gran invernadero sin puertas, se suma a resguardar al incipiente bosque.

Estas pequeñas estructuras son igualmente relevantes en la organización y visualización del *bosque dentro del bosque*, ayudando a contabilizar los plantones tratados que serán alrededor de 250. También hemos descubierto que, junto a las zonas que atendemos como si fuera un jardín comunitario, hay mas plántulas de encina y en número menor también salen adelante, ya que es voluntad del bosque recrearse.



FIGURA 7

Plántula de encina con la protección construida con materiales del bosque. (Fuente: Colección propia)



FIGURA 8

Pequeña plántula de encina
naciente a los pies de un pino.
(Fuente: Colección propia)

Para el pequeño grupo de amigos de las encinas del bosque, que caminan muy de mañana y con una periodicidad aproximada de una vez a la semana para las plántulas y casi todos los días para los regantes, la recompensa está en la acción misma. Beruete lo sintetiza así para el jardín, pero igual podría ser para el bosque:

Es necesario sustraer a las personas aunque no sea más que por un instante, de sus preocupaciones cotidianas. Un contacto pasajero y rápido con la belleza del mundo exterior les ayudará a vivir mejor en su fuero interno. No vean en esto un rasgo de sentimentalismo fácil: por el contrario, esta es la verdadera razón de ser de los jardines y los jardineros.
(BERUETE, 2016)

Ha pasado todo el verano y hasta mediado de septiembre hemos estado trabajando en colaboración con la naturaleza y al fin entender mejor porqué preservarla. El laborioso trabajo ha sido como una gran pintura en la que el lienzo es la tierra del bosque, dándonos cuenta de la relevancia para nuestra vida y lo que supone estar al lado del bosque. La pequeña acción de empatía es nimia al lado de lo que éste nos ofrece. De nuevo, Beruete nos centra:

Colaborar con el crecimiento de plantas de nuestro huerto o jardín, ayuda, que duda cabe, a nuestro propio crecimiento, a nuestra renovación interior. Nos brinda la ocasión de desensimismarnos, de practicar la contemplación activa y de encontrar en nosotros mismo la calma y la quietud.
(BERUETE, 2018)

CONCLUSIONES

Como hilo conductor en toda la acción, reseñamos los tiempos de ésta, los bosques macro y micro habitan con tiempos lentos muy alejados de los tiempos humanos, pero todavía mas lejos del tiempo veloz impuesto por el capitalismo tardío actual. Subyace el contraste, sobre todo cuando no se sabe bien a dónde vamos tan deprisa.

Toda esta aventura nos enriquece y desde el recuerdo que documentamos con este trabajo, vemos que ciencia y cultura van de la mano, que lo simbólico subyace como redescubrimiento y que emoción y pensamiento no pueden separarse tal y como hace algunos siglos ya expuso Schlegel (2009).

Respecto al concreto aporte de la acción ésta se transforma en una investigación práctica cuyos aspectos principales podríamos enumerar de la siguiente manera:

1. Conocimiento continuo de un contexto social, natural y relacional siempre en evolución.
2. Acción artística que se desmarca del arte tradicional para introducirse en el arte público y relacional centrado en la búsqueda colaborativa, ecológica, histórica, antropológica, introspectiva, con planteamientos sencillos de vuelta al origen sin pecar de ingenuidad.
3. Acción conectiva de dimensión cultural y experiencial, asumiendo el “riesgo” de la alteridad, atreviéndonos a salir de la rutina automatizada para encontrar al otro, donde no sólo se está como un caminante más, sino que también se sale al encuentro del pinar y el micro-bosque de encinas como presencias que demandan reciprocidad.

Volvemos del paseo ensimismado felices de dejar peso (el agua que hemos acarreado por la cuesta hasta el bosque) y de las rítmicas paradas por cada planta, enriquecidos de aprendizajes valiosos que queremos compartir con más caminantes. El percibir el bosque con un talante nuevo, con su presencia en el tiempo, nos transmite que la naturaleza ha estado ahí desde siempre, antes que nosotros y que su ensueño nos conecta con su sabiduría olvidada, que vagamente nos hace recordar su poética mas allá de lo que somos capaces de aprehender.

La acción artística será mediada por el Colectivo artístico En los Bordes, dirigido por Teresa Fernanda García

Gil, conformado por artistas nacionales e internacionales así como profesores universitario, investigadores de distintos países y áreas, técnicos del ayuntamiento de La Zubia y simples ciudadanos voluntarios. El *Bosque dentro del bosque* da lugar así al nacimiento de un abanico de proyectos multidisciplinares, tocando ramas tan diversas como arte en la naturaleza, arte público, arte relacional, ecología, pedagogía, jardinería, medioambiente (En los Bordes, 2020).



FIGURA 9

Logotipo del Colectivo Artístico En los Bordes. (Fuente: Colección propia)

Como nos enseña el botánico Stefano Mancuso (2020) en su conferencia titulada “*Ascoltare gli alberi*” (“Escuchar a los árboles”), los árboles tienen una tal importancia en nuestra vida que no llegamos a ser plenamente conscientes de su envergadura. Cuenta por ejemplo que en un hospital de Estados Unidos especializado en un único tipo de intervención (extracción de vesícula) no entendían por qué una minoría de pacientes necesitaba la mitad de los días para recuperarse de la operación. Hicieron investigaciones y descubrieron que la razón era que estos pacientes estaban en la única

habitación que tenía las ventanas abiertas a los árboles. También, añade Mancuso, los datos estadísticos demuestran que en las grandes ciudades las zonas más seguras son los parques, contrariamente a lo que se suele creer. La naturaleza tiene un efecto benéfico en nosotros, calma la agresividad y nos transforma en mejores personas. Es realmente una calamidad que no seamos capaces de detener o por lo menos frenar el calentamiento global, cuya causa es en el 80% debido a la actividad humana y en particular a la actividad humana urbana. Las ciudades representan el 1,7% de la superficie emergida en la tierra. Es aberrante que este 1,7% pueda llegar a destruir el restante 98%.

Sin embargo, cuando le preguntan a Mancuso sobre el futuro de la humanidad, responde que se siente optimista porque el cerebro tan capacitado del *Homo Sapiens*, aunque de momento utilice su capacidad para destruir, es todavía un cerebro joven, sólo tienen 300.000 años. Es todavía como un niño: si le damos un martillo a un niño al principio lo usará para destruir y después, poco a poco, aumentará su conciencia y se dará cuenta que también puede servirle para construir. El *Homo Sapiens* debe todavía madurar y comprender cuál es su verdadero rol en la naturaleza.

REFERENCIAS

Barba, J. M. (2016) El suelo de un bosque de pinos afectado por sequía no emite más CO₂. *Iagua magazine* 31. <https://www.iagua.es/noticias/espana/csic/16/03/10/suelo-bosque-pinos-afectado-sequia-no-emite-mas-co2>

- Beruete, S. (2016) Jardinosofía, Una historia filosófica de los jardines. *Exit* 71 (3), 53.
- Beruete, S. (2018) Verdografía o cómo la naturaleza nos enseña a ser humanos. *Exit* 71 (3), 53.
- Careri, F. (2017). *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- Clément, Gilles. *El manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- Duque, F. (2002). *La fresca ruina de la tierra*. Madrid: Calima/Territorios.
- En los Bordes (2020). Espacios Arte y Naturaleza. <https://enlosbordes.wixsite.com/enlosbordes>
- Galindo Jaimes, L. (2013). Dinámica de los bosques neotropicales de pinus-quercus: Importancia de la luz y el agua en el desempeño de plántulas y juveniles de especies arbóreas. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/20801/1/T34393.pdf>
- Gálvez, C (2017). 'La poética del espacio' de Gastón Bachelard. *Clave de Libros*. <https://clavedelibros.com/la-poetica-del-espacio-gaston-bachelard/>
- Le Corbusier (2014). *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* (trad. Nina de Kalada). Buenos Aires: Infinito.
- Maderuelo, J. (1995). *Arte y Naturaleza: Acta Huesca 1995, 1er curso*. Huesca: Diputación de Huesca.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio*. Madrid: Ed. Akal/ Arte Contemporáneo.
- Mancuso, S. (2020). "Ascoltare gli alberi". <https://www.youtube.com/watch?v=U2-LPACAdX4&t=919s>
- Martínez de Pisón, E. (2017). *La montaña y el arte*. Madrid: Fórcola.
- Navia, J. M. (2018). Jardín/Garden. *Exit* 71 (3), 36.
- Schlegel, F. (2009). *Fragments. Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot ediciones.
- Sonfist, A. (1965). Time Landscape. http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape.html

Stalker (2020). Spontaneamente. <https://stalkerlab.wixsite.com/spontaneamente>

NOTAS

1. <http://www.alertaforestal.com/es/especies-de-pino-como-diferenciarlas-infografia-incluida/>
2. Muchos caminantes se han interesado y han hecho comentarios y sólo ocasionalmente han participado en la acción, por lo que puede ser una obra de arte público en la naturaleza. Tenemos que nombrar especialmente a Eva C., una niña preadolescente que se emocionaba y tomaba con total naturalidad la acción y a Jaime V., ambos a su manera han sido constantes, esté último, aún con la dificultad de sumergirse en estas piezas, se planifica y de forma autónoma tomas sus decisiones y asume su propio sentido. Es de agradecer no sólo por la colaboración activa sino por la calidad de personas y la empatía mostrada.
3. Según Josep Barba, investigador del CREAF, el hecho de que ante la sequía el bosque se muestre tan resiliente, “nos permite ser optimistas en cuanto al nivel de emisiones de CO₂, con lo que parece que, por esta parte, el cambio climático no se agravaría”. La especie sustituta es más determinante que la mortalidad del pino “Lo que hemos comprobado es que, a medio plazo, la sustitución del pino por la encina reduce las emisiones hasta en un 36% pero todavía no sabemos cuál es la evolución de las dinámicas del suelo si la especie sustituta es otra” <https://www.iagua.es/noticias/espana/csic/16/03/10/suelo-bosque-pinos-afectado-sequia-no-emite-mas-co2>

AUTORES

T. Fernanda García Gil

Universidad de Granada

Professora titular da Escola de Belas Artes de Granada, no departamento de Pintura. Atualmente, é Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes de Granada. Desenvolve pesquisas no campo da arte e tecnologia, com ênfase nos nexos entre arte e pensamento. É orientadora de mestrado e doutorado, com grau de referência da Comunidade Europeia.

Gertrudis Román Jiménez

Universidad de Granada

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Artista plástica e investigadora cuya obra más destacada en la creación de espacios donde el espectador puede percibirlos de forma multisensorial. Miembro del GLHUM-480, de la UGR, con quien ha presentado numerosas publicaciones a nivel internacional desde el 2001. Miembro del Colectivo Artístico En los BORDES, desde 2018. Profesora de Diseño Gráfico desde 2002. Ha participado en exposiciones colectivas en Andalucía y París. Ha diseñado portadas de libros. Profesora de Pintura del Aula Permanente de Formación Abierta de la UGR, desde 2018.

Laura Apollonio

Universidad de Granada

Artista multidisciplinar, diseñadora gráfica, docente investigadora en la Universidad de Granada. Autora de varias publicaciones científicas y libros de diseño gráfico publicados por Anaya Multimedia. Su investigación artística está enfocada al espacio y a nuestra manera de habitarlo, la frontera entre el espacio interior y el exterior, entre lo urbano y lo natural. Su labor artística abarca una amplitud de técnicas centrándose principalmente en el ámbito del arte en la naturaleza y la construcción de rutas y experiencias de arte en vivo.

***Uma obra.
Uma epidemia.
Quando um mosquito
muda a paisagem***

JOSÉ
CIRILLO
MARCELA
BELO

Quando pensamos no processo criativo, imediatamente nos vem à mente uma série de esboços, maquetes, croquis, breves anotações e toda uma sorte de registros da mente criadora em ação. Também, mais recentemente, somos confrontados com processos que se fazem obras. E obras que se fazem processo. Nessa onda autográfica, muitos espaços expositivos e curadores tem reforçado o interesse voyeurista sobre esses artefatos da intimidade criadora. Há algum tempo, temos trabalhado com a ideia de que o contexto também pode ser entendido como documento de processo, mesmo porque, compreendemos que um documento é aquilo que o pesquisador consegue extrair determinado tipo de informação, ou seja, que pode ser lido. Neste sentido, tratamos os fenômenos culturais como documentos de processo ao estudar o projeto poético de um artista ou de uma obra, observando para além daqueles gerados apenas pelo artista.

Buscamos entender a paisagem (natural ou construída), bem como o meio social onde a obra tem sido pensada e construída como documentos de processo, pois revelam intencionalidades verificadas no conjunto das trocas sociais entre o artista e seus materiais e procedimentos para chegar ao objeto entregue ao público. Este estudo segue na direção de entender como esse outro externo, no caso, a paisagem e a cultura, age sobre o objeto e o projeto poético de um monumento inserido no espaço urbano. O que se faz em movimento. Se pensarmos que a obra, o possível tolerável entregue ao público, não é um objeto acabado, pois uma obra como a Mona Lisa (1503-1506) de hoje é a sobreposição de

todas as reproduções e relações que se deram ao longo dos séculos para criar a imagem cultural que temos hoje daquela mulher. Lembro de uma amiga relatando o que era a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, que ela foi ver no Louvre: uma tela pequena ao longe, uma redoma de vidro, uma cinta de distanciamento, uma multidão de turistas japoneses e suas máquinas fotográficas (era 1998), e ela saltando e tentando ver algo no meio de tudo aquilo. A obra, lançada ao mundo, ganha contornos que o mundo lhe dá, concluímos com isto. O que estamos afirmando é que as práticas e processos culturais redesenham a obra. Criam-lhe (re)percursos não programados no projeto poético da obra. E se somos capazes de perceber/ler esses contornos como documentos de processo, poderemos entender como fenômenos da cultura e da sociedade funcionam como acionadores do processo/percurso de um objeto estético.

Se tomamos a ideia de Bernardet (2003) de que o “processo é obra”, podemos dizer que na arte pública a obra é seu acionamento público, o qual ocorre na intersecção da esfera pública, com o espaço público e com a esfera da arte. A interação desses três campos de relações vai acionar o constante movimento dos objetos que, pelo processo, se fazem obra. Neste [inter]espaço triplamente habitado, se move a arte pública (ABREU, 2013); é nesse ponto que ela se difere do monumento tradicional de Riegl. O objeto estético vai ser acionado como obra no constante processo de sua interação coletiva. A obra pública não existe por si. Ela se dá no movimento. Ela (a arte pública) é mais que um objeto autógrafo, ela não tenta domar, ou se impor à paisagem para se fazer natureza.

Ela torna-se paisagem, sem ferir a natureza, na medida que ela é acionada e vai se tornando obra. Se torna parte do cotidiano urbano ou cultural. Seu processo, então, retomando Bernardet, se estende levando-a a ser percebida como obra, não pelo objeto material em si, mas por seu processo e trocas sociais com o entorno e o público. Como tal, é resultado de um complexo processo de mediações entre os transeuntes urbanos, os espaços urbanos, seus materiais constituintes e seu processo de existência enquanto um fenômeno inserido no campo relacional do espaço público da cidade e entendida no contexto da paisagem urbana.

Assim, a partir do conceito de que o objeto estético é móvel e possuidor de uma natureza inacabada (SALLES, 1998), buscamos nas relações de troca entre o artista, o objeto e o público/sociedade elementos que nos permitem entender os fenômenos e as relações sociais numa relação de trocas coletivas e sociais que vão desenhando a intencionalidade poética da arte pública. Tratamos, assim, a cultura como documento de processo de caráter híbrido, coletivo, anônimo e determinante dos caminhos que a arte pública tomará na cidade, para ser mais que um monumento inerte em uma praça ou outro logradouro urbano.

Nosso *locus* de investigação sobre este tema nos conduz a um estudo de caso no qual pretendemos materializar esses debates: um monumento na ilha de Vitória, um arquipélago de pequenas ilhas na foz do rio Santa Maria, cuja paisagem natural foi sendo alterada por sucessivos aterros desde o século XVI. Para tal estudo, consideramos analisar o Monumento ao Ano Internacional da Paz, de 1987. Buscamos

arquivos que vão permitindo entender como esse redesenho da ilha nos leva ao espaço ocupado pela praça que abriga nosso objeto de pesquisa. Esse “monumento” na paisagem urbana da cidade, compartilha dos caminhos das águas na consolidação dos espaços urbanos; divide sua história com os aterros urbanos da ilha e, principalmente, divide sua presença na cidade com a tradição das chamadas águas úteis.

NO CAMINHO DAS ÁGUAS ÚTEIS

As fontes e chafarizes fazem parte da história das cidades, originalmente destinadas a suprir o abastecimento urbano. Essas fontes de água cumprem o papel social de levar até todos o acesso a água potável. Essas fontes, aquedutos e similares aumentam junto com o crescimento urbano, orquestrados pelo poder público, embora fossem perdendo essa função na medida que as cidades cresciam e se desenvolviam outras soluções para fazer chegar água à população. Para Estrela (2017), ao tratar sobre fontes e chafarizes na cidade do Porto, Portugal, durante a Idade Média, “[...] um entendimento vital à época abordado, é de que o provimento d’água, sobretudo em abundância para a população era um grande investimento ‘simbólico do poder’, propagador de uma imagem de magnificência e eficácia” (p. 40), interessante que este ainda é um discurso político no século XXI. Esses pontos de abastecimento tinham finalidade útil e social, pois se tornavam grandes centros de relações interpessoais e políticas que os levaram a serem pensados como espaços urbanos que deveriam ter algum destaque estético, integrando-se à paisagem urbana. Assim, mesmo na contemporaneidade, esse

papel magnânimo do poder instituído ainda se relaciona com as questões que envolvem a ideia de saneamento e de distribuição de água potável para a população.

Na medida que as cidades cresciam, o caminho das águas úteis se espalhava pela cidade, não sendo diferente na Vitória colonial. Para Derenzi (CAUS, 2012, p.34), ainda em 1643, as águas começam a caminhar pela capital capixaba, por meio de aquedutos:

O guardião frei Paulo de Santo Antônio deve ter sido o primeiro entendido na arte de nivelar, topógrafo, digamos assim, na Vila de Vitória. Foi o construtor do aqueduto que trouxe água da Fonte Grande para a cozinha do convento.

As águas úteis surgem no Espírito Santo a partir da residência jesuíta e partiram dali os primeiros traçados não naturais da água em seu movimento de abastecer a cidade, seguindo, pois, uma tradição portuguesa de ocupação do solo no processo de colonização. Retomando Estrela (2017), podemos dizer que há momentos distintos dos modos de pensar esses equipamentos urbanos, que seguiram os mesmos processos das localidades europeias, tanto em forma quanto em localização nas cidades.

[...] estas estruturas que possuíam grande relevância à população encontravam-se próximas às portas principais, tal como constatamos, e nos caminhos onde uma grande quantidade de viajantes passava. Quando este “destaque” se altera para a questão de monumentalidade ou de incremento

urbano, estas estruturas passam, num segundo momento, a figurar em praças, mercados, feiras e na fronteira de um bairro para outro. Não nos admira que a certa altura as feiras aconteciam nas proximidades de uma fonte, ou ainda, que se construísse uma num local de feira. (ESTRELA, 2017, p.43)

Embora Estrela se refira às cidades portuguesas do período medieval, é possível afirmar que este processo se estabeleceu no Brasil com a colonização no século XVI. Podemos perceber que essas fontes não tardaram a se tornar importantes centros aglutinadores nas cidades, dando início aos processos de monumentalização desses espaços de abastecimento. A partir deste momento, com o crescimento urbano, diversos espaços foram sendo criados com a mesma finalidade e foram ganhando contornos socioculturais, aproximando pessoas, comerciantes, viajantes, até serem incorporadas como elementos aprazíveis e não apenas úteis. Surgem, pois, os chafarizes e fontes ornamentais em espaços de vivência nas cidades, sendo perceptível que no século XIX a finalidade não era mais apenas servir água potável. Esses espaços começam a embelezar as cidades. Alguns exemplos capixabas são a fonte e chafariz da Fonte Grande, de 1828 | FIGURA 1 |, o chafariz do Parque Moscoso (1952), ou o chafariz da Praça Costa Pereira (1940), todas no centro histórico da cidade.

Esse processo de estetização das águas úteis vai conduzindo a objetos cada vez mais elaborados que vão abrindo caminho para a construção de fontes ornamentais como as conhecemos | FIGURA 2 |.

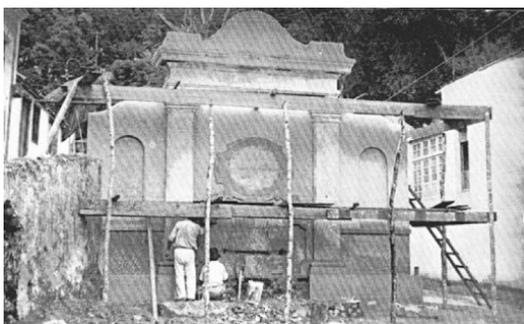


FIGURA 1

Reforma na década de 1940 do Chafariz da Capixaba (1828). Fonte: www.morrodomoreno.com.br



FIGURA 2

Fonte e chafariz no Parque Moscoso (1952). Fonte: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com.br/2011/05>

Verifica-se que, a partir da segunda metade do século XX, as fontes e chafarizes vão ganhando contornos cada vez menos funcionais, não mais atreladas ao conceito de águas úteis que servem as cidades no sentido de abastecer a população – o que é feito hoje por um sistema de tubulações elaboradas no subsolo urbano. Nas praças, essas fontes e chafarizes abraçaram cada vez mais o contorno de ornamento, de embelezamento urbano. Algumas tornaram-se verdadeira obras de intervenção estética nas cidades, as quais tem na água o elemento plástico primordial. Como, por exemplo, o Memorial aos Mortos de 11 de Setembro, em Nova Iorque (EUA). Esse movimento de estetização das fontes e chafarizes nas praças públicas vai ser a tônica em Vitória dos anos de 1980 para urbanizar as áreas dos aterros que tomaram do mar áreas de expansão territorial. Grandes campos abertos serão destinados à edificação de espaços de lazer e contemplação para os cidadãos. Esse mesmo espírito que vai ser tomado no processo de humanização da urbanização dos aterros da Praia do Canto.

Aqui nos aproximamos formalmente do objeto deste artigo: uma fonte em uma praça de destaque e de grande circulação de viajantes e moradores, próximo a uma feira destinada a turistas (a Praça dos Namorados). Embora a obra estudada compartilhe dos conceitos contemporâneos do monumento, ela ainda está embebida do conceito de fonte, e tem, como tal, uma história que se inicia no século XVI, com a primeira estrutura de que desenhará o caminho das águas úteis e que irá encontrar uma obra que ressignifica o conceito de fonte na capital capixaba do século XX.

DE ATERROS E PAISAGENS TRANSFORMADAS

A paisagem natural da Ilha de Vitória foi sendo transformada gradativamente desde o período colonial, mas é entre os anos de 1940 e 1980 que efetivamente redefiniram-se os contornos territoriais, suprimindo ilhas e soterrando manguezais; canais de navegação de navios viraram avenidas que hoje não mais revelam marcas do mar que jaz sob elas. Muito dos primeiros aterros foram feitos com o objetivo de dar fim a áreas insalubres¹. Apesar de se justificarem como sanitários, o impacto na paisagem foi devastador; dezenas de ilhas e morros pequenos desapareceram, alterando definitivamente o contorno e a ocupação urbana da ilha. Apesar desse processo se iniciar nos primeiros anos do século XX, nos interessa, particularmente neste artigo, as mudanças na parte nordeste da ilha, o chamado aterro da COMDUSA, que buscava criar novas áreas comerciais e de serviços – sem qualquer relação sanitária desta vez.

O aterro da COMDUSA teve início com a construção de um entroncamento que passava pela Ilha do Papagaio e ia até a Ilha do Sururu, mas esse entroncamento não era suficiente para reter a água que acabaria passando pelas pedras. Foi feito então outro entroncamento que ia da Ilha do Boi até a pedra da UEFA. Depois disso a área interna aos entroncamentos começou a ser aterrada.

[...]

O Aterro do Suá não representava uma área de aterro sanitário, mas uma área da baía de Vitória que deveria ser incorporada para atender às necessidades de expansão da

cidade e a reprodução do capital, principalmente o capital imobiliário que com as mudanças na economia nacional, promovia uma maior transferência de pessoas e capitais do campo para as cidades brasileiras.

[...]

Os principais objetivos do aterro realizado pela COMDUSA no Suá foram:

- 1- A criação de áreas para ocupação residencial,
- 2- A urbanização da região do Suá (O autor do projeto urbanístico foi o arquiteto Jolindo Martins Filho),
- 3- Possibilitar o desenvolvimento de atividades comerciais e de prestação de serviços na região, deslocando-se do confuso e congestionado Centro de Vitória,
- 4- Evitar que, através do molhe existente paralelo ao acesso ao porto, ocorra, por entre as pedras que o forma, o assoreamento do referido canal,
- 5- A criação de uma extensa praia e uma avenida para uso da população. (AMEIES, 2014)²

Exatamente essa extensa faixa de praia e essa avenida para uso da população é que vão definir o local onde será construída de duas grandes praças (resultantes desses aterros iniciados nos anos de 1970, formando a região onde se encontra a Praça dos Namorados, construída sobre essa faixa de terra resultando desses aterros que redesenharam a ilha | FIGURA 3 |.

A seta vermelha indica a área onde será instaurado o Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987), umas das obras de urbanização desse espaço tomado do mar em nome do

desenvolvimento urbano da cidade. É importante essa construção do território urbano, pois estamos a falar de impactos de intervenções que afetam a paisagem da cidade. Fato que vai ser relevante quando tanto o projeto da praça quando da obra em estudo vão ser uma tentativa de humanizar um espaço árido resultante de um processo invasivo de aterro.



FIGURA 3

À esquerda: Obras do aterro na região da Enseada do Suá, Santa Helena e Praia do Canto na década de 1970. Ao centro: Aterro finalizado com Praia de Santa Helena e Praia do Canto em primeiro Plano – início da década de 1980. À direita: Aterro finalizado com vista da atual Praia do Canto e indicação do local da Praça dos Namorados – década de 1980 (Fonte: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/>).

O projeto urbanístico dessa área segue uma tradição que se inspira nas obras do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, cujo projeto do paisagista e arquiteto Burle Marx se torna uma referência mundial. Gregório Repsold, arquiteto e urbanista capixaba, segue nessa esteira de criar uma faixa verde, humanizada, destinada a formar um cinturão entre o mar e a grande avenida que cruzava em direção à área continental da cidade. Assim, é pensado um grande complexo urbano, com espaços de vivência e circulação, permeados por

quadras esportivas, um grande adro para feiras de artesanatos e eventos e um pequeno espaço comercial para lanches. E, entre o mar e a avenida, um espaço humanizado e verde. O monumento em estudo aqui está localizado na Praça dos Namorados – uma das praças desse complexo paisagístico, a qual foi inaugurada no dia 12 de junho de 1987, na gestão do ex-prefeito de Vitória Hermes Laranja (1985-1989).

Para abordar aspectos do processo criativo da obra e seu processo de reordenamento posterior, adotamos, inicialmente, as prerrogativas na crítica inferencial de Michael Baxandall (2006). Nessa aproximação teórica, o processo da obra e o artista estão diretamente relacionados ao conceito de encargos e diretrizes sociais a serem consideradas tanto para a construção, quanto para a recepção da obra. Assim, podemos inferir que diretrizes pessoais (do arquiteto e do escultor) vão ser tomadas como referentes iniciais, mas entendidas em sua dimensão compartilhada com o coletivo, pois são como “[...] um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL, 2006, p. 87). Deste modo, não podemos descartar que a obra estabelece relações com o momento histórico e o com o ambiente cultural no qual seu processo de construção estava inserido. Sobre o tema, podemos inferir que foi considerada uma tendência dos gestores públicos nos meados de 1980: a Resolução 40/3 de 24 de outubro de 1985, na qual a Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU) proclamou que o ano de 1986 seria o Ano Internacional da Paz. O propósito na escolha deste tema era expressar o anseio compartilhado por todas as nações naquele momento: a paz mundial.

Outra diretriz que devemos levar em consideração ao analisar a intencionalidade poética da obra é a importância de uma carta enviada pela Casa Universal de Justiça, instituição da Fé Bahá'í, dirigida a mais de 160 chefes de Estado e de Governo, em outubro de 1985, intitulada "A Promessa da Paz Mundial"³, que versa sobre a transformação social por meio dos valores humanos e os obstáculos para alcançar a paz mundial. Esses princípios Bahá'í vão ao encontro da expectativa da ONU em estabelecer a harmonia entre os homens. A Comunidade Internacional Bahá'í, criada em 1948, trabalha diretamente com a ONU na promoção dos princípios gerais da organização, sendo seu braço executivo em diversos países. Essa consideração é importante porque é o braço brasileiro no Espírito Santo da Comunidade Bahá'í que vai coordenar e fomentar a construção do monumento em estudo.

Pelo estudo de documentos referentes à Comunidade Bahá'í no Brasil, pode-se perceber que ela vai agir no final dos anos de 1980 em várias cidades brasileira erguendo monumentos relacionados à celebração desse ano Internacional da Paz; um exemplo disto é o monumento erguido em Goiânia (GO), de autoria de Siron Franco, inaugurado em 1988. Essa ação Bahá'í articulada nacionalmente vai ser fundamental para que o monumento em Vitória seja pensado, regulamentado pela Prefeitura e pelos autores, sendo uma importante diretriz para a execução da obra. Destaca-se também outra diretriz que será considerada e que vem do poder público municipal. Segundo o depoimento de Ioannis Zavoudakis⁴, o então prefeito de Vitória, Hermes Laranja,

havia planejado urbanizar as praças nesse novo território gerado com os aterros da COMDUSA por meio de uma espécie de parceria público privada, na qual oferecia a possibilidade de que comunidades de descendentes de estrangeiros na cidade pudessem erguer monumentos em uma praça, desde que custeassem sua edificação. Assim, segundo o escultor, coube à Comunidade Bahá'í a Praça dos Namorados.



FIGURA 4A-4B

Vistas parciais (1993) do Monumento ao Ano Internacional da Paz. Concepção de Gregório Repsold, execução de Ioannis Zavoudakis (1987).
Fonte: Ioannis Zavoudakis

Assim, em 1987 prestam uma homenagem ao Ano Internacional da Paz, com o fomento à construção de um monumento, o qual rememora, também, o fundador da fé Bahá'í, BAHÁU'U'LLAH. Isto pode ser verificado na inscrição existente na placa comemorativa do monumento, na qual lê-se: "A terra é um país, e a humanidade seus cidadãos". BAHÁU'U'LLAH (1817-1892).

A obra, em sua configuração inicial, era formada de duas semiesferas | FIGURAS 4A-4B | que emergiam de um grande espelho d'água, compartilhado da tradição das fontes e charizes que ornamentam as praças urbanas, essas formas são envolvidas por água em todos os lados, sendo acessíveis por meio de longas passarelas em concreto que percorrem todo o lago formado com a obra. As semiesferas, que possuem quase 10 metros de diâmetro cada uma, foram construídas com concreto e recobertas com um mosaico de pastilhas de vidro. A imagem em sua superfície representa uma projeção cartográfica cilíndrica do globo terrestre, a Projeção de Mercator⁵ uma espécie de carta geográfica do planeta, sendo possível identificar uma representação dos continentes e do mar que une a todos.

A concepção poética da obra prevê que ela deve ser apreendida não apenas pelo olhar, mas também pela circulação. Um caminhar sobre as águas em direção aos globos; uma aproximação simbólica com o planeta. Se a partir de Baxandall podemos afirmar que diretrizes como a Declaração 40/03-85 da ONU, os princípios da Comunidade Bahá'í, o interesse do governo municipal em erguer praças temáticas por meio de parcerias público-privadas e as estratégias de

Burle Marx para as obras do Aterro do Flamengo, são decisivas para as escolhas que levaram à conclusão do encargo simples: realizar um monumento em homenagem ao Ano Internacional da Paz, na Praça do Namorados, encomendada pela prefeitura em conjunto com a Bahá'í.

Percebe-se que mais que uma escultura/monumento, ou uma alegoria à paz, a obra se estende para além da sua forma hemisférica. O mosaico nos semicírculos se complementa com as passarelas de concreto que circulam as formas e se prolongam pelo espaço demarcado pelo espelho d'água. Nenhum dos elementos existem sozinhos, e seu conjunto (mosaico, passarelas e água) não se encerram em si mesmos. O objeto parece existir na relação com o espaço que o circunda. Se antes se caminhava pela areia da praia aterrada, o projeto poético da obra coloca o passante em um novo caminho na borda d'água. Os diferentes objetos se tornam obra na medida que congregam todos os elementos da forma e do espaço em que se instala. Podemos dizer que a obra em questão é concebida "[...] como um 'agente de coprodução' do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação 'artística' localizada no espaço público [...]" (REMESAR, 2000, p.67). A obra é mais que uma escultura, ela toma o espaço circundante como matéria também.

Neste sentido, Moreira (2019, s/p) afirma:

Nas instalações *site specific* o espaço atua como potência transformadora no sentido de assumir a posição de diretriz para o projeto, e isso não significa que seja um delimitador ou redutor das ideias do artista, mas sim uma provocação

para elas. [...] De forma geral, são trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - para um local específico, em que os elementos dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Voltar-se para o espaço, seja incorporando-o à obra ou transformando-o, é uma das tendências da produção contemporânea, seja em galerias, ambientes naturais ou áreas urbanas.

No caso do Monumento ao Ano Internacional da Paz, a encomenda (encargo) é decorrente de um contrato conjunto dos executores da obra com a Prefeitura de Vitória e com a comunidade Bahá'í. A obra leva em consideração todo o processo de urbanismo e paisagismo do local, mas também o seu entorno paisagístico. Quando falamos em paisagem urbana, falamos para além do mero espaço ou lugares compartilhados. Os espaços precisam ser vividos para efetivamente serem paisagem. A arte parece ser uma das estratégias para ressignificar os espaços e os transformar em lugares, sentidos e vividos significativamente. A obra de arte, como expressão humana, e o espaço público, como meio desta expressividade, parece que sempre estiveram essencialmente interligados, pelo menos na cultura como a que conhecemos. A cidade é o resultado das ações do homem no espaço, um conjunto de transformações e apropriações, que constituem objetos sociais, que interferem e formam novas paisagens.

Para Junge (2011, p. 37), “[...] a paisagem é uma construção do homem e está constantemente sendo reconstruída e reconfigurada por ele”, sendo possível observá-lo interagindo com a paisagem e a paisagem fazendo-o reagir. O projeto

poético proposto por Gregório Repsold para o monumento parece promover essa interação do transeunte que transita pelo objeto, ativando-o como obra. Gregório Repsold se apropria do deambular do cidadão, o qual, ao caminhar sobre a passarela, percorre todo o globo terrestre, acionando a potência de circular.. Interagir as diferenças. Como um microcosmo, a obra parece ter a potência de fazer acreditar que somos todos um mundo só. O espaço estético do objeto, que funciona como elemento da paisagem urbana, é acionador dos modos de viver a nova praça, a qual se estabelece como uma micropaisagem. Essa ideia corrobora com o pensamento de Yi Fu Tuan (1980), para quem o meio ambiente condiciona o modo como dele nos apropriamos, bem como nossa própria produção cultural, material ou imaterial, inclusive o próprio conceito de paisagem construída (paisagem urbana). Seguimos entendendo que a praça, como o lugar praticado, se configura como espaço (CERTEAU, 1998). Para Cullen (1971, p. 135), “[...] Um edifício é arquitetura, mas dois seriam já a paisagem urbana, porque a relação entre dois edifícios próximos já é suficiente para liberar a arte da paisagem urbana”. Assim, a parte material do monumento em estudo (sua forma material), associado ao espaço onde ele se instaura operam uma dualidade existencial que aciona o objeto como obra que opera uma nova paisagem: um diálogo pleno entre a avenida que o antecede, o gramado que o envolve, a água emoldurada que se espelha no mar ao fundo | FIGURA SA |.

No contexto da arte pública capixaba, podemos afirmar que esta foi a primeira obra que efetivamente estende-se para além de seu material físico e efetivamente incorpora o

espaço e o público como matéria edificante⁶. O monumento existe como obra a partir do momento que diferentes elementos são acionados: a camada geológica escondida sob toneladas de pedra e terra, a urbanização desse aterro, a reconstrução da água submersa apresentada como um grande espelho d'água, as passarelas de concreto que conduzem o transeunte para que ele caminhe sobre as águas, o mosaico que dá forma aos hemisférios, o gramado que emoldura os objetos. Juntos, todos esses elementos edificam uma nova paisagem na Praça dos Namorados.

Em síntese, podemos dizer sobre a obra entregue em 1987, que, antes tudo era água, até se separar o firmamento sobre o qual a vida cresceu. O público tornou-se co-autor na obra ao mesmo tempo que também é espectador da própria história do planeta simbolizada nos hemisférios de mosaico. Nesse espaço ecumênico instaurado, não há a turbulência do mar aberto. O mar e a Terra coabitam o mesmo local com os seres que lhe circulam e habitam. A tranquilidade se instaura. O silêncio metafórico conduz à Paz. É de fato um monumento à Paz.

Se os aterros tomaram o mar para a terra, simbolicamente esse monumento abre janelas no firmamento permitindo que o mar, sob pedras e areia, respire novamente, mesmo que de modo metafórico. Instaura-se um equilíbrio visual que recompõem a paisagem, não a natural (impossível de ser tomada), mas reinstaura-se uma paisagem cultural (feita pelo homem) que entende o lugar da natureza e de sua sabedoria de fazer logradouros sensíveis que se tornam paisagem ao serem apreendidos pelos sentidos dos que se põe em busca da harmonia com o mundo.



FIGURA 5A-5B

Acima, vista aérea da Praia do Canto (2010) com o aterro da CONDUSA urbanizado. No detalhe marcado em vermelho é possível ver a mancha lago artificial que integrava o Monumento ao Ano Internacional da Paz na Praça dos Namorados. Fonte: SETUR - ES. Abaixo, vista aérea da obra no início dos anos de 1990. Foto de Olímpia Repsold (acervo pessoal de Gregório Repsold).

Como pode ser percebido na | FIGURA 5A |, o aterro urbanizado se configurava como uma espécie de transição entre a parede de edifícios e o mar. Ele reintegra uma certa área urbana de circulação e respiração. Se a área foi outrora aterrada, o projeto urbanístico reconstituiu uma ideia de paisagem (cultural) que tenta simular um desenho mais natural para a orla. Do alto, a obra é um elemento na paisagem | FIGURA 5B |. A

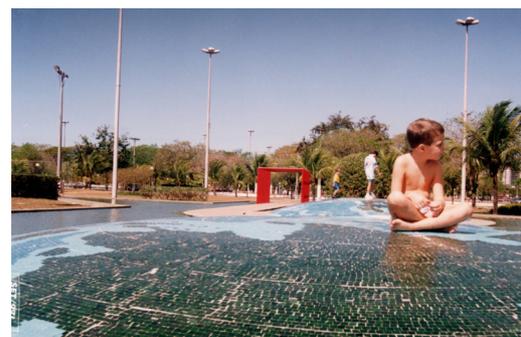
paisagem se transformou em obra, que se transformou novamente em paisagem.

Imutável? Não!

QUANDO UM MOSQUITO PODE MUDAR A PAISAGEM

A estabilidade como obra desse monumento parece ter seguido a tradição do descaso público com os monumentos instaurados em Vitória. Na realidade, este talvez seja o maior problema que a sociedade capixaba tem: manter sua memória expressa em seus monumentos. Há pouca ação pública efetivamente preocupada com a conservação/preservação dos monumentos. Nos últimos trinta anos, apenas dois movimentos foram tomadas neste sentido, estando em curso um projeto institucional mais amplo que se desenha como a maior investida municipal de manutenção e recuperação dos monumentos em Vitória⁷. Entre eles, a restauração parcial do Monumento ao Ano Internacional da Paz, do qual tratamos. Mas as marcas da sua destruição são evidentes e podem ser acompanhadas por documentos variados.

Ao analisar um conjunto de fotos, datadas de 1993, pode-se observar que a obra já apresentava sinais de abandono, com fissuras e outros danos que deixavam evidente falhas no seu processo de manutenção enquanto equipamento urbano | FIGURA 6 |. Mas, essa imagem também nos permite afirmar que transformações estruturais ocorreram nesses anos seguintes à sua inauguração, as quais transformaram a natureza da obra. Em junho de 1993, como pode-se ver na imagem, o espelho de água ainda se mostra aparentemente limpo, sem evidências de degradação significativa ou abandono.



FIGURAS 6A-6B

Monumento ao Ano Internacional da Paz. Gregório Repsold / Ioannis Zavoudakis (1987). Fonte: Ioannis Zavoudakis, foto de 1993.

Os dados documentais disponíveis dessa obra, bem como o testemunho dos autores e de populares, permitem que tenhamos certeza que em 1993 ela ainda se encontrava integralmente como idealizada. A | FIGURA 5A | evidencia que 2010, a obra encontra-se integrada à paisagem local,

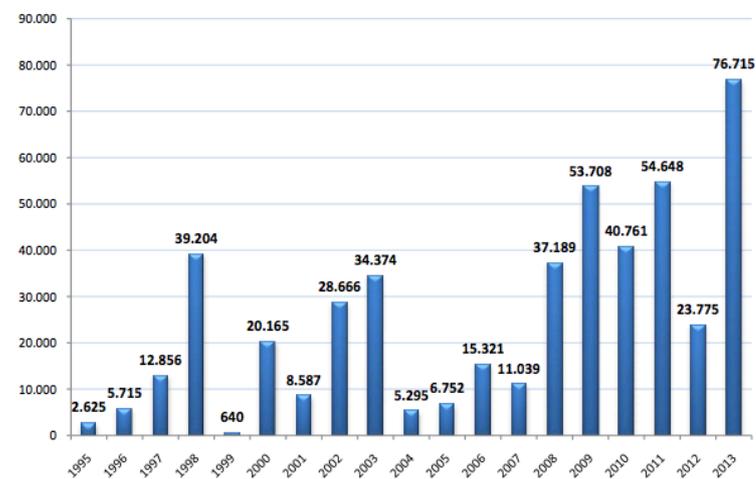
e aparentemente íntegra. Entretanto, outro conjunto de documentos da obra em processo revelam que a obra já estava sendo alterada em 2010, tendo seu espelho d'água esvaziado antes de 2008. Porém, ainda com sua estrutura em concreto intacta (lago artificial). Entretanto, outras imagens deste acervo fotográfico evidenciam o estado da obra em 2011, permitindo observar que a obra já havia sido totalmente modificada com o aterro do lago artificial que integrava o objeto. Ato que teve impacto determinante para o desaparecido total da referência de espacialidade do objeto, restando apenas as semiesferas e uma passarela de concreto entre elas, no mesmo nível do gramado. Isto nos leva de volta ao ponto central desse artigo: como a epidemia de dengue pode ter sido o principal elemento para alterar esse monumento urbano?

A resposta dessa questão passa por entender alguns aspectos da epidemia de dengue no Espírito Santo a partir dos anos de 1990. Fez-se necessário compreender alguns documentos e revisões no campo da Saúde Pública e da Epidemiologia no estado, em especial nas medidas correlacionadas com a Organização Mundial de Saúde (OMS) e com os órgãos públicos nacionais, estaduais e municipais que tentavam criar protocolos sanitários de controle epidemiológico da dengue

Assim, no caminho processual da obra, instalou-se uma nova diretriz social que vai lhe alterar significativamente nos anos seguintes. Um novo encargo se coloca no seu caminho, o combate ao vetor da dengue. Para este encargo, novas diretrizes se interpõem no caminho da obra:

os protocolos de saúde coletiva e da epidemiologia e os dados da dengue no estado.

A construção do nosso argumento passa, inicialmente, por entender do que se trata essa epidemia no Espírito Santo. Para analisar como essa diretriz da saúde pública se constituiu como agente transformador da obra, consideramos os dados da Secretaria Estadual de Saúde do Espírito Santo (SESA). A partir dessa informação sintética (Quadro 1), foi possível acompanhar os surtos de dengue no estado no período de 1995 a 2013, o que nos permitiu discutir como as principais diretrizes que levaram a alterações formais e conceituais do monumento estão diretamente relacionados aos picos da curva de casos da dengue pela SESA.



QUADRO 1

Série histórica do número de casos notificados no Espírito Santo de 1995-2013. Fonte: NEVE/SESA.

Assim, para essa reflexão sobre arte e pandemia, tentamos entender como essas medidas de cunho público-sanitário, resultantes de uma epidemia no Espírito Santo, puderam funcionar como agentes transformadores para alterar não apenas o projeto inicial da obra, mas todo o contexto da paisagem e da experiência sensorial promovida por ela enquanto paisagem.



FIGURAS 7A-7B

Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987). Vistas parciais do monumento após a retirada da água (2008).
Fonte: CEDOC LEENA-UFES, foto de Ciliani Celante

Verificamos que o “Monumento ao Ano Internacional da Paz” sofreu um ataque brutal à sua natureza estética provocado pelas medidas epidemiológicas estratégicas para conter a epidemia de dengue no Espírito Santo, a partir da segunda metade dos anos de 1990 e especialmente, após 2008. Inicialmente, a obra perdeu um dos seus principais elementos que a integravam com a paisagem local: a água. Seguiu desidratada e abandonada | FIGURA 7A E 7B | . Em seguida, foi definitivamente mutilada, restando apenas vestígios do que fora a obra. O monumento foi esvaziado de seu sentido, com o aterro de seu espelho d’água e a alteração completa do sentido de deambular pela passarela envolto pela água. Uma obra em processo sendo esvaziada de seu sentido.

Com base nos documentos da obra em processo na paisagem e nos documentos da Secretaria Estadual de Saúde, analisamos essas intervenções e suas relações com as medidas epidemiológicas da saúde coletiva naquele período. O esvaziamento de fontes e chafarizes públicos foi uma das medidas recomendadas como estratégia de combate ao mosquito, já nos protocolos da década de 1990. Mas, é exatamente de 2008 que verificamos uma terceira e expressiva onda no aumento dos casos de dengue, já considerada como uma epidemia no Brasil, com forte impacto no Espírito Santo (Quadro 1). O ano de 2008 marcou o início de um crescimento exponencial dos casos da dengue no estado, indicando um ciclo irreversível do aumento de casos nos anos seguintes, como os dados da SESA revelam. Entendemos que o acirramento das medidas protetivas e de combate ao vetor da doença exigiram medidas mais duras por parte do

poder público. Para compreender as medidas tomadas pela prefeitura de Vitória, nos parece pertinente um breve contexto da dengue no Brasil para auxiliar o entendimento de como as alterações da obra foram orquestradas por políticas públicas e protocolos de controle epidemiológico da epidemia em curso naquele momento.

A FIOCRUZ, ao definir a dengue como doença, aponta já o impacto do fator água para a disseminação da doença.

A dengue é uma doença infecciosa febril aguda causada por um vírus pertence à família Flaviviridae, do gênero Flavivirus. Esses também são classificados como arbovírus, ou seja, são normalmente transmitidos por mosquitos. No Brasil, os vírus da dengue são transmitidos pela fêmea do mosquito *Aedes aegypti* (quando também infectada pelos vírus) e podem causar tanto a manifestação clássica da doença quanto a forma considerada hemorrágica. [...] Estudos demonstram que a melhor oportunidade para enfrentar o *A. aegypti* dá na fase aquática (larva e pupa), em especial com a remoção ou vedação dos locais onde a fêmea põe seus ovos. (FIOCRUZ MINAS, s/d).

Essas considerações da FIOCRUZ permitem que se compreenda o movimento nacional de erradicação do vetor dessa doença e as medidas sanitárias editadas pelo Ministério da Saúde. Foram orquestradas ações governamentais visando o monitoramento de terrenos baldios, casas abandonadas e quaisquer outros logradouros que pudessem favorecer a procriação do mosquito. Há, por parte das autoridades

nacionais, uma preocupação especial com o Espírito Santo. Ao apresentar um estudo sobre a dengue em 1994, Pontes e Rufino-Netto defendem a tese de que a retomada dessa epidemia no Brasil tem sua origem no Espírito Santo, o que talvez explique o rigor das medidas no estado.

No ano de 1986, o *Aedes albopictus* foi encontrado também no Brasil, simultaneamente no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e no Espírito Santo. Acredita-se que a origem desses focos tenha sido o Japão, através do intercâmbio marítimo desse país com o sistema portuário do Estado do Espírito Santo (Companhia Vale do Rio Doce), disseminando-se a partir daí para vários Estados brasileiros”. (PONTES; RUFINO-NETO, 1994, p.221)

Mas, se essa doença reaparece no Brasil nos anos de 1980⁸, é na segunda metade da década seguinte que ela vira um problema epidemiológico que exige um alinhamento nacional de protocolos de combate. Segundo Barreto e Teixeira (2008, p. 63), em seu estudo sobre a dengue no Brasil,

[...] Em 1996, elaborou-se um projeto que incluía esforços em várias frentes com o objetivo de busca da erradicação do vetor. Associado a ações específicas de combate ao mosquito, o projeto incluía intervenções em políticas urbanas essenciais que levassem a retirar a sustentabilidade para o estabelecimento, a reprodução e a expansão do vetor. Além do combate químico ao *Ae. aegypti*, foram planejadas estratégias e metas nas áreas de saneamento ambiental, educação, informação e ampla mobilização social. (p. 63)

Salles e Rufino-Neto, ainda no início da década de 1990 já afirmam que “ [...] A única medida disponível atualmente para a interrupção da cadeia de transmissão do dengue é o combate ao vetor da enfermidade” (1994, p. 9). Pode-se considerar que na primeira metade da década de 1990, os estudos indicavam que a erradicação da doença passava diretamente pelo combate ao processo de reprodução do mosquito, o que implicava diretamente em logradouros que poderiam acumular água, sendo este um habitat favorável à ovoposição da fêmea do mosquito. Mas, estes estudos seguem afirmando que é, efetivamente, em 2008 que a dengue vai provocar insegurança e desavenças político-institucionais que vão exacerbar-se as respostas à epidemia instaurada, acirrando as medidas e os protocolos de controle epidemiológico.

Se voltamos ao nosso Quadro 1, veremos que de fato, no Espírito Santo há um crescimento exponencial dos casos de dengue a partir de 2008. Se tomamos nossa obra, perceberemos que em junho de 2008 foi a última imagem coletada dela ainda com a caixa do espelho d’água antes de ser aterrado | FIGURAS 7A-7B |. Isto no permite inferir a proposição de que o aterramento definitivo do lago artificial que formava o espelho d’água ocorre em resposta à essas medidas protocolares institucionais tomadas a partir de 2008. Essas intervenções vão alterar a natureza da obra, excluindo seu caráter como intervenção e a devolvendo ao campo da escultura pública do tipo monumento tradicional.

As medidas tomadas em Vitória, na gestão do Prefeito João Coser (2009–2012) colocaram em curso o que era recomendado no Programa Nacional de Controle da Dengue

(MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2006), editado pelo Ministério da Saúde (MS), no qual se estabelecem diretrizes nacionais de combate à doença. Esse Programa do MS vai orientar o conjunto de “ações e serviços de saúde [...] para enfrentar a dengue, cuja gravidade e potencial epidemiológico mostraram-se evidentes, atentando-se à sua evidência pública” (idem, p. 54). Essas diretrizes seriam executadas em todos os níveis do poder público, garantindo inclusive a execução de ações que viessem a se sobrepor aos interesses individualizados. Acreditamos que foi pautado nessas diretrizes que as diversas fontes e chafarizes no Espírito Santo foram sendo esvaziadas, uma medida para conter o avanço da epidemia, entendendo que estes locais poderiam facilitar a reprodução do vetor. Essa medida foi questionada pelos cidadãos, mas foram impostas pelos governos municipais que viram nesses logradouros um grande foco da doença, o que também era preconizado em resoluções do MS para combate à dengue. Entretanto, estudos sobre o dengue, já em 2008, mostravam que as ações adotadas, que seguiam os protocolos da epidemia de febre amarela no início do século XX, não estavam sendo eficazes,

O que se tem constatado é que os programas antivetoriais, mesmo quando desenvolvidos em acordo com o preconizado pelos documentos técnicos científicos emanados da OMS e outros organismos nacionais e internacionais, não estão alcançando os efeitos esperados e que os princípios técnicos e científicos que norteiam esses manuais não apresentaram grandes avanços quando

comparados àqueles que orientavam as campanhas de combate ao *Ae. aegypti* da primeira metade do século XX, que tiveram como objetivo erradicar a febre amarela urbana (BARRETO; TEIXEIRA, 2008, p. 64)

Apesar dos indícios de poucos resultados efetivos de algumas medidas de contenção do vetor da dengue, o protocolo de esvaziamento da água de logradouros públicos no estado foi executado. A medida foi tomada por prefeituras municipais, seguindo as recomendações do Ministério da Saúde que via nesses locais (fontes e chafarizes públicos) logradouros para a procriação do *Aedes Aegypti*, vetor de transmissão da doença. Assim, diversas praças pelo estado foram repentinamente esvaziadas. Rotinas populares que se reuniam em torno de fontes cantantes, de águas coloridas dançantes foram apagadas. Alteradas pelas medidas de isolamento e controle do mosquito. Fontes secaram, silenciaram os esguichos, esvaziaram-se as praças pelo interior.

Entretanto, ao longo do final dos anos de 2000, muitos dos municípios do Espírito Santo que seguiram os protocolos de esvaziamento suas fontes e chafarizes, perceberam que a medida não tinha impacto efetivo e algumas optaram por adotar outras medidas, colocando cloro ativado nas nessas águas, entendendo que assim, mesmo sem o uso do larvicida, estavam utilizando um material que aparentemente funcionou como agente de combate ao mosquito, evitando sua reprodução nessas águas limpas e paradas.

Vitória, como capital do estado, se manteve mais fiel ao protocolo de esvaziamento desses logradouros, esvaziando

definitivamente quase todos os seus equipamentos do tipo fontes ou chafarizes. Projetos urbanísticos como o do Parque Moscoso viram seu lago e sua fontes serem secados, alterando o seu funcionamento. Somente no início dos anos de 2010 que o lago do Parque Moscoso voltou a ser enchido, sendo inseridos peixes para tentar controlar as larvas, entretanto o espelho d'água da sua concha acústica | FIGURA 2 | jamais retornou.



FIGURAS 8A-8B

Monumento ao Ano Internacional da Paz (1987). Vistas parciais do monumento após aterramento do espelho d'água. Fonte: CEDOC LEENA-UFES; foto de Marcela Belo (2015)

Mas, é na Praça dos Namorados que essas medidas vão além do mero esvaziamento. A diretriz da Prefeitura Municipal para outros logradouros da capital (como o parque Moscoso, o Parque da Pedra da Cebola e o Horto de Maruípe) não é aplicada ao conjunto da Praça dos Namorados. Nela, não apenas esvaziaram a fonte (parte do Monumento ao Ano Internacional da Paz); aterraram definitivamente o espaço das águas; alteraram permanentemente o projeto urbanístico e paisagístico original da praça. Eles destruíram um monumento, danificando seu projeto poético definitivamente. Com o aterro do que era o espelho d'água, a relação do objeto com o seu entorno e como os modos de operação sensível dos transeuntes é totalmente alterado.

Essa medida excessiva por parte do poder municipal levou à mutilação de um dos mais espetaculares monumentos urbanos da cidade. Imagens geradoras de sua poesia foram destruídas. Seja a de que as semiesferas do mapa-múndi estavam imersas e flutuantes no azul infinito do cosmos (imaginário poético de Ioannis); ou a ideia das águas do mar que aproximavam os continentes (nos afetos de Gregório Repsold); seja em suas passarelas de concreto que permitiram um caminhar pelas águas se aproximando de todo o mundo; seja a atmosfera de silêncio e paz provocada pelo conjunto dos elementos; ou ainda as relações do espaço tomado do mar com a memória das águas sobre as quais o aterro foi feito; todos os elementos simbólicos e afetivos da obra foram soterrados. Ação que nos parece hiperdimensionada, pois outras medidas poderiam ser tomadas. Esse aterramento destruiu a obra. Destruiu-se a paisagem. A dengue continua

sendo uma epidemia no estado com mais de 45 mil casos até setembro de 2020⁹. A epidemia segue. Os espelhos d'água viraram grandes buracos vazios. Depois, como o mar tomado pelo processo de exploração imobiliária, esses vazios foram apagados. Vazios urbanos. O mosquito venceu. O monumento se viu como mais uma das vítimas da dengue.

(IN) CONCLUSÕES: REFLEXÕES SOBRE VETOR

A palavra vetor, muito usada neste texto, nos conduz a um vocábulo com muitos significados que se cruzam ao longo desta reflexão. Na geografia, os vetores, de modo amplo, são segmentos de retas que desenham coordenadas no mapa-múndi, permitindo a plena noção de localização; o vetor geográfico nos aproxima por meio de meridianos e paralelos. Aproxima possibilidades. Aglutina as possibilidades. No trabalho analisado, a água é o vetor que possibilita que a obra seja acionada. A concepção artística da obra considera esta, a água, como a imagem geradora que une os mundos; um vetor que constrói um discurso de unidade. Ela aproxima os diferentes, assim como os mapa-múndi, torna os caminhos seguros.

Na medicina, o vetor é o elemento da epidemiologia. Fala de qualquer ser vivo que possa ser transmissor de um agente infectante. O vetor sanitário ilude. Camufla o perigo. Espalha o problema. Afasta os sujeitos e os separa: infectados e não infectados; vítimas e sobreviventes. O mosquito é o vetor. Contra ele deve ser declarada a guerra. As armas da saúde coletiva para destruir o transmissor de doenças. O vetor combatido pela OMS, segrega o mundo. Contra ele as

medidas sanitárias devem ser tomadas. Os processos individuais serem sucumbidos pela emergência pública sanitária.

Vivemos um tempo complexo, no qual a aproximação humana enfrenta abertamente o isolamento humano. Na obra estudada, o seu papel como paisagem integrada foi destruído para destruir o mosquito. Nos isolamos atualmente para seguir vivendo. Seguimos vivendo sem a beleza plena da nossa liberdade. Vivemos com medo. À espera de uma sempre nova onda. Mas não aquelas do mar sobre a areia, mas de um agente infectante que nos destrói aos poucos, que nos isola. A arte parece poder resistir e criar possibilidades de tolerar esse embate. Esse chamado novo normal evidencia que o vetor vencedor não tem sido o geográfico. Um nano ser vivo assola a humanidade como a conhecemos.

Se o vetor geográfico nos aproxima, o vetor epidemiológico agora afasta. Talvez entre os nós do ciberespaço esteja a nova paisagem na qual outras aproximações humanas possam ser edificadas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José Guilherme. Arte Pública. Origens e Condição histórica. In Arte Pública e Envolvimento Comunitário. Atas do Colóquio Internacional, Porto: Universidade Católica Editora. 2013. P. 13-43
- ASSOCIAÇÃO DE MORADORES, EMPRESÁRIOS E INVESTIDORES DA ENSEADA DO SUÁ. 2014. Disponível em <http://ameies.blogspot.com> (acesso em: 11 de outubro de 2020).
- BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003. disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>, acesso em 10 de novembro de 2020

- CAUS, Celso Luiz. Das Fontes e Chafarizes às Águas Limpas – Evolução do Saneamento no Espírito Santo. Vitória: Cesan, 2012
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CIRILLO, José. ; CELANTE, Ciliani. AMÉRICA: 500 Anos de Devastação e Saques (de Washington Santana): do anti-monumento à Arte Pública em Vitória, ES. *Anais do 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia*
- CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 1971.
- ESTRELA, Gisele Freitas. Fontes e Chafarizes. O abastecimento de água nos espaços públicos na Baixa Idade Média portuguesa. Dissertação de Mestrado. 2017. Mestrado em Arqueologia, Universidade do Porto. Orientador Professor Doutor Mário Jorge Barroca Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/109304>, acesso em 09 de novembro de 2020.
- FIOCRUZ MINAS GERAIS INSTITUTO RENÉ RACHOU. Dengue, você sabia?. Disponível em: <http://www.cpqrr.fiocruz.br/pg/dengue/#:-:text=Voc%C3%AA%20sabia%3F&text=A%20dengue%20%C3%A9%20uma%20doen%C3%A7a,%2D3%20e%20DEN-V%2D4>. Acesso em 10 de outubro de 2020).
- GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. SECRETARIA DE ESTADO DA SAÚDE. PLANO ESTADUAL DE CONTINGÊNCIA DE DENGUE 2013-2014.
- GOVERNO DO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO. SECRETARIA DE ESTADO DA. SAÚDE. Boletim 37: boletim epidemiológico de dengue, zika e chikungunya. Vitória, 2020. Disponível em: https://saude.es.gov.br/Media/sesa/Noticias%20Aedes%20aegypti/Boletins%20Dengue/37_Sa%C3%BAde%20divulga%2037%C2%BA%20boletim%20epidemiol%C3%B3gico%20da%20dengue-1.pdf. Acesso em 25 de outubro de 2020.
- JUNGE, Jonathan. Comunicação Visual e Paisagem Urbana: Estudo sobre mídias e arte no espaço público. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa

Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95268>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

MAURÍCIO L. BARRETO ; MARIA GLÓRIA TEIXEIRA Dengue no Brasil: situação epidemiológica e contribuições para uma agenda de pesquisa. REVISTA de ESTUDOS AVANÇADOS 22 (64), 2008

MENEZES, Maria Lucia Pires. O Aterro e o Parque do Flamengo. 50 anos de espaço público. Sucessos e conflitos REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9796. Depósito Legal: B. 21.742-98 Vol. XXII, núm. 1.195 5 de abril de 2017

MOREIRA, Susanna. O espaço transforma a arte: instalações site specific. 2019. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/926347/como-o-espaco-transforma-a-arte-instalacoes-site-specific?ad_source=myarchdaily&ad_medium=bookmark-show&ad_content=current-user

NEVES, Márcia Moreira. Marketing social no Brasil: A nova abordagem na era da gestão empresarial globalizada. Rio de Janeiro. 2001.

PONTES, Ricardo J. S. ; RUFINO-NETTO, Antônio. Dengue em localidade urbana da região sudeste do Brasil: aspectos epidemiológicos* revista saúde pública. 28 (3) 1994 Rev. Saúde Pública vol.28 no.3 São Paulo Junho, 1994.

REMESAR, Antoni. Espaço Público e a interdisciplinaridade. Lisboa: Centro de Design, 2000, p.67).

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

NOTAS

1. Vale destacar aqui que, muitos desses espaços considerados insalubres pelo poder público decorriam da própria ação de prefeitos e governadores que executavam aterros menores que impediam a circulação da água dos manguezais, as quais com o tempo ficavam putrificadas e insalubres.

2. A AMEI-ES (Associação de Moradores, Empresários e Investidores da Enseada do Suá) mantém um blog com um pouco da história da comunidade.

Pode-se acompanhar todo o processo de criação do bairro. Disponível em <http://ameies.blogspot.com> (acesso em: 11 de outubro de 2020).

3. O documento na íntegra encontra-se disponível no website da comunidade mundial Bahá'í, no link: <https://www.bahai.org/pt/beliefs/universal-peace/promise-world-peace/>

4. Entrevista concedida aos autores em 17 de outubro de 2020, em seu ateliê.

5. Tal projeção foi criada em 1569 pelo cartógrafo e matemático holandês Gerardus Mercator, e, originalmente, foi elaborada com o intuito de auxiliar os navegadores daquela época, porém acabou se tornando um modelo de representação do mundo (mapa-múndi). Percebemos que este tipo de representação respeita a forma dos continentes, mas altera a dimensão e suas áreas. (nota dos autores)

6. Somente em 1992, outra obra terá característica semelhantes: América 500 anos de Devastação e Saques, de Washington Santana. Para mais informações ler CIRILLO, J.; CELANTE, C. AMÉRICA: 500 Anos de Devastação e Saques (de Washington Santana): do anti-monumento à Arte Pública em Vitória, ES. *Anais do 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia*

7. Está em curso, em 2020, um procedimento de restauro do Monumento ao Ano Internacional da Paz, organizado pela Prefeitura Municipal e operada pelo Instituto Goia, integrante de uma proposta que envolve a maioria dos monumentos da cidade. No caso do Monumento ao Ano Internacional da Paz, esse restauro está sendo conduzido pelo artista/restaurador Celso Adolfo Salles. Entretanto esse processo não prevê a recomposição integral do projeto original, restringindo-se apenas à recuperação do mosaico na superfície das semiesferas.

8. Os primeiros casos surgem ainda no século XIX, com grande crescimento em 1923, entretanto, foi considerada erradicada do país na década de 1950. Para um histórico da dengue no Brasil, ler Ricardo J. S. Pontes e Antônio Ruffino-Netto. Dengue em localidade urbana da região sudeste do Brasil: aspectos epidemiológicos Revista Saúde Pública. 28 (3) 1994 Rev. Saúde Pública vol.28 no.3 São Paulo, Junho de 1994

9. Dados da SESA, no 37o. Boletim sobre a dengue no ES, disponível em: <https://www.es.gov.br/Noticia/sesa-divulga-37-boletim-epidemiologico-de-dengue-zika-e-chikungunya>. Acesso em 25 de outubro de 2020.

AUTORES

José Cirillo

PPGA / LEENA-UFES / FAPES-CNPQ

Pesquisador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC-FAPES). Professor Permanente do Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004) e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2015/2016). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo.

Marcela Belo

PPGArtes-UFMG/ CAPES/ LEENA-UFES

Graduação em Artes Plásticas e Mestrado em Artes, ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Atualmente realizando o curso de Doutorado em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, na linha de pesquisa “Preservação do Patrimônio Cultural”. Atua como pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - LEENA no Centro de Artes da UFES e do Grupo de Pesquisa Arte Contemporânea: Preservação e Exibição - ARTECOM da Escola de Belas Artes da UFMG. Bolsista CAPES.

***Roendo uma
laranja na falésia***

Biting an orange on the cliff

ISABEL
SABINO

Stop.

A vida parou.

Ou foi o automóvel?

Carlos Drummond de Andrade

“Roendo uma laranja na falésia / Olhando o mundo azul à minha frente / Ouvindo um rouxinol na redondeza/ No calmo improvisado do poente”. É assim que a voz de Rui Veloso começa *Porto Côvo*, canção cujo estribilho fica no ouvido, cálida melodia de blues bem casada com o tom nostálgico de uma história que esperamos ouvir, algo sobre o que pode ter acontecido ali, em frente de uma ilha onde havia um pessegueiro.

Mas, logo no início da canção, parece haver algo que não bate certo: Em frente da ilha do Pessegueiro, em vez de se cantar sobre pêssegos, fala-se de laranjas. E estas não se roem.

A falésia, enfim, dessa realidade não se duvida. A costa da região é pedregosa e falésias não faltam, nem quando a canção foi composta, nem ainda mais quando, em 2050, o degelo de muitos glaciares tiver feito o mar subir e tapar praias, incluindo a ilha ali em frente, submersa com fortaleza e tudo.

Mas roer uma laranja? Não se come assim uma laranja, a não ser que nalgum futuro as laranjas não sejam como hoje, mas como as de Tintim¹, as misteriosas laranjas azuis que cresciam num deserto.

Ou talvez seja outra coisa e não laranjas, algo que nos rói.

Em nossa frente, segundo canta Rui Veloso, o mundo é azul. Ou somos nós que precisamos dele assim.

ÁLBUM#1 (SÉRIE 2). AZUL, COMO UMA LARANJA

Entre muitas memórias associadas ao meu pai está o prazer do mar e o mergulho nesse azul. E na minha infância, com pai, mãe e irmã mais nova, havia surtidas ao cinema cuja frequente imersão no escuro animava narrativas, abrindo outros mundos além tempos e fronteiras no país então mediocrementemente fechado e pesado do fascismo. De um lado, era o fundo colorido e extraordinário do mar de águas geladas, sem fato térmico, em apneia, com cores e criaturas diversas, numa luz irreal sucessivamente reencontrada depois na penumbra do aquário Vasco da Gama do Dafundo, onde uma lula gigante em formol na zona do museu introduzia ali léguas submarinas de Júlio Verne e viagens de Jacques-Yves Cousteau. Na obscuridade dos cinemas, aí eram as “cowboiadas” que, apesar de muitos tiros, acabavam sempre com os bandidos punidos, mas também havia cómicos heróis disfuncionais em cidades demasiado modernas, gorilas ensandecidos sobre arranha-céus, ou então viagens de balão, foguetes que aterravam na lua, cidades que acordavam só um dia a cada cem anos, e, sim, as tais laranjas azuis.

Estas apareceram um dia centradas num mistério relacionado com o projeto do Professor Tornesol para acabar com a pobreza no mundo. Mais tarde soube que a sua razão de ser naquela história podia dever-se à expressão de Paul Éluard “La terre est bleue comme une orange”. Era aí um excerto do poema do livro *L'amour la poésie*, escrito em 1929, depois de Éluard ter estado internado num sanatório com a sua esposa Helena Diakonova (Gala). No folhetim real, ela já era assumidamente amante de Marx Ernst e entretanto,

trocou definitivamente o marido e aquele por Salvador Dalí. Felizmente Éluard conhece Nusch, que virá a ser um amor durável e âncora para a sua afirmação como poeta lírico e político. Dedicado a Gala, o livro é assim expressivo da crise amorosa, da importância das duas mulheres e da felicidade que sobrevém.

A terra é então azul no poema, não ainda ecoando a frase do astronauta que mais tarde dirá o mesmo da terra vista de longe, mas porque essa cor assume para o poeta um sentido misto que associa a melancolia à sua paixão cheia de altos e baixos, em metáforas presentes também noutros poemas seus: uma laranja, sintoma de vida e plenitude, mas também amarga ou que muda de cor quando se degrada; um amor como o firmamento, turvado por contratempos ou celestial; uma mulher como a terra.

“La terre est bleue comme une orange / Jamais un erreur les mots ne mentent pas / Ils ne vous donnent plus à chanter / Au tour des baisers de s’entendre”².

Sem saber isso, o azul das laranjas de Tintim ficou, para mim, ligado a algo que, não sendo alheio ao natural (como o mar ou o céu), envolveria algo desconhecido e, ao mesmo tempo, alguma tensão entre o mistério e a promessa de liberdade.

A cor azul veio sendo associada também, como sabemos, a inúmeros contextos tratados exemplarmente por autores como Michel Pastoureau, Manlio Brusatin ou John Cage (este último em preciosas sínteses, profundas e abrangentes), a noções que vão desde a sua mais direta remissão a instâncias naturais como céu, mar e algumas substâncias

raras, até a ressonâncias de sagrado, sublime e transcendente, com que, culturalmente, revestimos o significado da cor. Pelo meio, além do azul ser, aparentemente, a cor que melhor propicia uma indução da percepção da distância, é inevitável evocar a melancolia patente nas obras do período azul de Picasso, o azul “internacional” a afastar-se da Pop com que Klein caracterizou os seus pincéis humanos (mulheres, por acaso, e nuas, nada distantes mas instrumentalizadas), o azul do livro de Wittgenstein, inefável mas central na sua teoria sobre os jogos de linguagem, ou ainda o golfinho azul, invisível na projeção monocromática do filme de Jarman dedicado ao companheiro desaparecido.

Ao som dos blues aqui, esse golfinho faz atravessar lugares que, na tal paisagem inicial, se estendem na lonjura, em frente da ilha, fundindo terra, mar e céu.

ÁLBUM#2 (SÉRIE 2). EM ALTURA

Portanto, nessa ilha ali em frente antes havia uma fortaleza, com **torres** que defendiam a costa de ataques quando Filipe II governava toda a península ibérica, no século XVI. Muitas fortalezas como essa continuaram visíveis em lugares costeiros estratégicos do mundo, podendo evocar-se em Portugal o Bugio em frente de Lisboa, com vestígios de traços de Francisco de Holanda, ou o forte da ilha da Berlenga, em frente ao de Peniche de má memória, ou ainda, em Vitória ES, Brasil, o Forte de São Francisco Xavier de Piratininga, entre outros ali e em inúmeros estados do Brasil, bem como no mundo inteiro.

Nem sempre, no entanto, a construção em robustez vertical resultou da vontade de erigir baluartes defensivos contra espécies diversas de “outros”, passíveis de invadir paraísos existentes ou universos controlados.

Se, em casos como esses, se evidenciaram propósitos claros como marcos de propriedade e *statements* de poder, a outros presidiram por exemplo fins de proteção a navegadores, pescadores e comerciantes, subjacentes à construção de faróis, ou curiosidade científica no erigir de torres de observação astronómica. E também foram aparecendo sistemas habitacionais que se distanciaram da simples procura de abrigo em elevações naturais pouco acessíveis, desde cidades medievais a outras modernas, em que a construção em altura se deveu sobretudo a questões de rentabilização do espaço tornado exíguo ou dispendioso na horizontal ou a outros objetivos de trabalho, empresariais e simbólicos. Das utopias modernas, presentes na memória e imaginário humanos do século XXI, evocam-se instantaneamente construções em ferro novecentistas, comemorativas como a Torre Eiffel, ou funcionais como arranha-céus nova-iorquinos à semelhança do Empire State Building ou as torres gémeas de trágico desmoronamento em 2001 depois do atentado brutal. No tempo da *Metropolis* de Fritz Lang, um avião era a concretização recente de uma utopia que apenas deveria cumprir fins positivos na sociedade do futuro e não constituir arma terrorista.

Quando desenhos de H. R. Giger, tanto quanto imagens de Lang, fundam imagens que dão forma a *Blade Runner*³, a verticalidade da cidade futura ali imaginada oferece cenário

não apenas do voo vertiginoso em naves individuais autónomas mas, sobretudo, para um mundo em que há novos seres já não apenas humanos mas parcialmente artificiais, como Rachael (história baseada no livro de Phillip Dick de 1968 *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*).

O “outro” é, ali, não apenas um estranho ameaçador. O androide é o desejo de um humano mais perfeito e habilitado com capacidades acrescidas, que vive entre os simplesmente humanos, há muito “viciados em modernidade”⁴. Essa ideia de uma nova espécie com poderes especiais atravessa muita literatura e cinema sob a forma de super-heróis de diferentes géneros, como Clark Kent, o super-homem que veio de outro planeta e voa apenas usando uma capa, ou Ororo Munro, uma mulher de origem africana, capaz de controlar os elementos, a chuva, os ventos, conhecida por *Storm* (Tempestade).

ÁLBUM#3 (SÉRIE 2). EM PROFUNDIDADE

Sem a ação de uma tal super-heroína, o mundo seria totalmente alagado após o degelo das calotes polares. Nesse cenário pós-apocalíptico do século XXV de *Waterworld / O segredo das águas* (filme de 1995 realizado por Kevin Reynolds), o herói era agora, simplesmente, anfíbio, ou seja, dotado de membranas natatórias e capaz de respirar debaixo de água, fazendo dessa sua capacidade uma hipótese para salvar o caos instalado.

Aliás, teria sido também um caos catastrófico que teria destruído a cidade à qual, em *Vinte Mil Léguas Submarinas* (Júlio Verne, 1869-70), o capitão Nemo conduziu o cientista e narrador da história Pedro Aronnax. Ambos de escafandro

numa visita noturna, subiram uma montanha no fundo do mar, sem luz senão a do Náutilus cada vez mais ténue nas suas costas e um difuso clarão avermelhado em frente. Chegaram assim a um local em que havia estranhos animais:

Desenhavam-se ali pitorescas ruínas, que denunciavam a mão do homem, e não a do Criador. Eram vastos montões de pedra, onde se distinguiam as formas vagas de castelos, templos revestidos de um mundo de zoófitos em flor, e aos quais, em lugar de hera, as algas e os fungos cobriam com um espesso manto vegetal.⁵

A enorme montanha alojava um vulcão que ali golfava lava sem fogo, trazendo luz que permitia ver casas e templos,

colunas tombadas, notando-se em tudo as sábias proporções da arquitectura toscana; mais além, um aqueduto gigantesco; aqui, a saliência empastada de uma acrópole, com as formas flutuantes de um parténon; ali, vestígios de cais, como se algum porto antigo tivesse abrigado outrora navios mercantes e naus de guerra; mais longe ainda, estiradas linhas de muralhas derrocadas, largas mas desertas. Uma Pompeia inteira sepultada sob as águas, que o capitão Nemo ressuscitava à minha vista.⁶

Que clarão me atravessou o espírito! A Atlântida, a Merópide de Teopompo, a Atlântida de Platão, esse continente negado por Orígenes, Porfírio, Jamblique, D'Anville, Maltre Brun, Humboldt, que atribuíam a sua desapareição a uma

lenda, admitido por Possidónio, Plínio, Ammien-Marcellin, Tertuliano, Engel, Sherer, Tournefort, Buffon, d'Avezac, esse continente tinha-o eu à vista, manifestando ainda as provas irrefutáveis da sua catástrofe! Era, pois, essa região submergida que existira fora de Europa, da Ásia, da Líbia, para além das colunas de Hércules, onde vivia esse povo poderoso dos Atlantes, contra os quais se fizeram as primeiras guerras da antiga Grécia.⁷

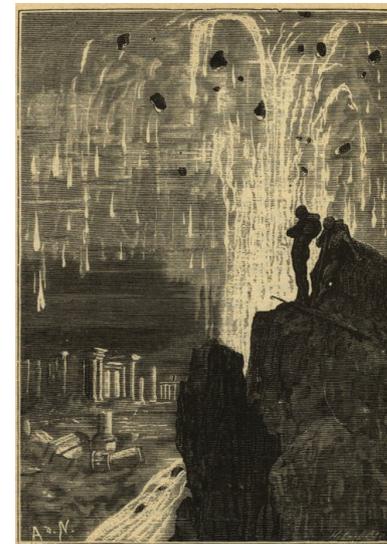


FIGURA 1

“Ali, à minha vista, aparecia uma cidade com as casas derribadas”. Ilustração de Riaou e Neuville, gravada por Hildebrand, para a edição original de *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Júlio Verne, 1869-70.

Um cataclismo, terremotos, inundações, um só dia e uma só noite terão bastado “para o aniquilamento daquela Atlântida, cujos vértices mais altos, a Madeira, os Açores, as Canárias e as ilhas de Cabo Verde, estão ainda a descoberto”⁸.

Afundada, a antiga civilização não teria tido portanto tempo ou meios para travar a sua destruição, nem com fortes, torres, faróis ou observatórios científicos da época.

Em confronto com a realidade, perante problemas a cuja solução a ciência ainda não chega, a humanidade tem criado modos alternativos de equacionamento do conhecimento como alegorias, lendas, mitos, utopias.

Pessimista e lucidamente, George Steiner⁹ afirmou, ao ser-lhe concedido em novembro de 2009 o título de *honoris causa* pela Universidade de Lisboa que, na sua universidade ideal, se conjugaria o estudo da arquitetura, da física e da música, essa linguagem que, depois de Babel, seria a única universal, ou seja, passível de ser compreendida por todos. Nesse seu discurso oral de agradecimento, lembrou ser inexplicável que homens que tocavam eximamente Mozart à noite pudessem de manhã ser carrascos em campos de concentração e, lamentando não saber português para poder ler Pessoa no original, terminou com uma anedota, mais ou menos assim, livremente:

Um dia, Deus teria decidido acabar com a espécie humana, mas desta vez não dando hipóteses de salvação com arcas de Noé nem nada do género; disse apenas: vem aí o Dilúvio e o vosso fim chegará numa semana; então, quando os homens, desesperados, foram ter com o rabi para pedir conselho, este

terá respondido: Calma, têm uma semana para aprenderem a respirar debaixo de água!

Tudo isso veio fazendo cada vez mais sentido quando, no século XXI, a humanidade se confrontou com factos:

Em 2020, no quadro ambiental ameaçador consequência do excesso vertiginoso de emissões poluentes, apesar de alguma redução decorrente da pandemia, já se constatou que em cinco anos a temperatura global da atmosfera terrestre subiu um grau (o acordo de Paris em 2015 estipulou que não deveria ultrapassar 2^o centígrados), deteriorando as camadas de gelo de glaciares, Ártico e Antártico, reduzidas em média 50% em 50 anos.

Isso levou a 97% dos cientistas concordarem que as oscilações climáticas se agravarão e que as condições de habitabilidade de um planeta que, como a Terra, é constituído por 70% de água, um elemento instável, serão cada vez mais difíceis. Em 2050, segundo o ritmo analisado, ou seja, se não houver um travão drástico seja nas emissões nocivas seja no desmatamento florestal, únicos modos eficazes para manter algum do equilíbrio já muito precário, a temperatura continuará a subir e o desaparecimento do gelo fará subir as águas do mar, tornando muitas cidades em novas atlântidas. Em Veneza, os “mose”, diques mecânicos já construídos¹⁰, poucas hipóteses terão de ser eficazes para travar não apenas a aqua alta na laguna, mas a subida drástica do mar em si. Lisboa deixará de ser a cidade das sete colinas, para passar a ter ilhas¹¹. Várias zonas do Brasil desaparecerão. E, quer em países mais abastados e nos mais pobres, muita gente terá que abandonar territórios, ou morrer. “As comunidades

humanas concentram-se de forma desproporcionada nas zonas muito baixas da costa. Até agora, acreditava-se que só 65 milhões viviam nessas zonas; com base em dados mais precisos, o estudo aponta para 250 milhões, ou seja, quase o quádruplo.”¹², escreveu Benjamin Strauss em outubro de 2019, após um estudo concluído e publicado nesse mês na revista científica *Nature Communications*.

Será que, entre as alfinetadas desse horror previsível, não ecoa uma negação vinda de dobras da memória que enchem de derivações uma visão lúcida? “As diferentes narrativas indígenas sobre a origem da vida e a nossa transformação aqui na terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes.”, diz Krenak¹³. Poderemos, ainda, retroceder a essa condição, ou não resta jeito senão evoluir depois disso?

ÁLBUM#4 (SÉRIE 2). A ÁGUA QUE ESCREVE

Perante realidades por vir, os artistas têm vindo a estar atentos por meios próprios. Não sendo sua atribuição trazer soluções que competem a políticos profissionais, cabe aos artistas colaborarem na sua escala pessoal, apontando questões, poetizando as diferentes experiências possíveis e, desse modo, ampliando a relação humana com as perspectivas existentes e a gestação do futuro, a cada momento.

Como cidadãos, as responsabilidades são umas, mas para artistas há algo mais que pode funcionar: Identificar é um começo, metaforizar é um meio, e os fins últimos, a criatividade e inovação, precisam disso.

Em tempos, já apontei¹⁴ casos de artistas e grupos empenhados em questões ambientais, desde Beuys ao coletivo CLUI

(Center for Land Use Interpretation), o projeto *Intemperies*, o CAE (Critical Art Ensemble), o Chicago Urban Ecology Action Group com Mark Dion, os London Fieldworks, os dinamarqueses N55, Ólafur Elíasson, Roni Horn, tantos outros.

Aqui, alguns casos mais permitem, novamente, apontar sugestões reflexivas centradas na difícil realidade das águas em subida agora mesmo, quando escrevo aqui o que poderiam ser páginas ensopadas de livros submersos, como *Written by water*. Esse foi um projeto de **Marco Godinho** (1974-), artista filho de emigrantes portugueses, apresentado na Bienal de Veneza de 2019 em representação do Luxemburgo num dos pavilhões do Arsenale. No amplo espaço, uma rampa servia de suporte a centenas de livros com aspeto de terem estados submersos e, num compartimento por baixo, um vídeo do artista facultava mais informação sobre o projeto. Eram, de facto, livros ou cadernos de notas de artista que Godinho, nesse projeto em curso desde 2013, mergulhou nas águas do Mediterrânico, em diferentes locais. Tratava-se de sondar “as profundezas do Mar Mediterrânico tanto como território de aventura e tragédia da vida real como espaço do imaginário coletivo”.¹⁵

Esse mar seria, também, aquele em que *Os Livros de Próspero*, antigo rei de Roma, teriam sucumbido no naufrágio de *Tempestade*, tragédia de Shakespeare adaptada num filme de Peter Greenaway de 1991, luxuriante de imagens pictóricas, apelos poéticos e metáforas existenciais sobre o humano, o poder e o conhecimento. Em cenas belíssimas que correm perante o olhar como um *travelling* incessante, páginas de livros numerados – onde habitaria todo o conhecimento do

mundo – abrem em *mise-en-abîme* outras sequências narrativas, no fundo traduzindo em imagem o mergulho no espaço e no tempo que os livros, na sua própria realidade e utopia, possibilitam. Nesse filme, diversas cenas sub-aquáticas com seres humanos que nadam, afogados e sereias que parecem voar na água, conduzem-nos à dinâmica que cruza vida e morte, sem parar.

Duas obras instalativas contemporâneas trabalharam, mais recentemente, a inexorabilidade das águas presentes no planeta. Em *Rescue Games* (2008), na Prospect 1, Trienal de Nova Orleães, **Miguel Palma** (1964-) construiu num pavilhão um grande tanque rectangular, mais alto do que uma pessoa, apoiado numa estrutura hidráulica que o fazia oscilar longitudinalmente. Ao subir ao varandim lateral acessível por escadas, o público via então de cima a água que, dentro do tanque, se deslocava de um lado para o outro, num movimento análogo ao das marés¹⁶ que desenham as orlas costeiras do mundo.

Também com um tanque de água mas sentido mais dramático, houve a obra *Venezia, Venezia*, com que **Alfredo Jaar** (1956-) representou o Chile na 55^a Bienal de Veneza, em 2013. Num pavilhão obscuro, um tanque via-se ao cimo de uma escadaria larga, antecedida por uma fotografia em caixa de luz de um homem numas ruínas de casas. Os visitantes subiam as escadas e apenas viam, durante algum tempo, a água esverdeada no tanque. Muitos saíam logo. Os que ficavam, ouviam ao fim de alguns minutos um som mecânico, e viam emergir na água uma cidade miniatura, casas e árvores a escorrer água. Percebia-se então ser uma maquete à escala

(1:60) do próprio espaço dos edifícios e dos jardins da Bienal, reconhecendo-se bem os icónicos pavilhões da Alemanha, EUA, Bélgica, Pavilhão Central, etc. Pouco tempo depois, tudo voltava a submergir, deixando a superfície da água totalmente lisa e opaca. E a cena repetia-se.

“Ao construir a réplica dos pavilhões e da natureza circundante, o artista pretendeu criar uma utopia, cujo arquétipo vemos ser submergido numa piscina de água opaca verde, e depois re-emergir, como um fantasma da história.”¹⁷ Com essa obra, Jaar não estabeleceu apenas paralelo com a precariedade ambiental da cidade na laguna perante a subida das águas cíclica e cada vez mais ameaçadora, mas também com o próprio modelo curatorial e espacial daquela bienal com mais de 100 anos. A fotografia na entrada mostrava, afinal, Lucio Fontana, artista italiano nascido no Chile, quando em 1946 voltou à cidade de Milão destruída pela 2^a Guerra Mundial.

Em todo o caso, Veneza é, efetivamente, um dos maiores paradigmas reais de uma cidade utópica à partida e, como próprio das utopias, ameaçada pela realidade.

Talvez também por esse traço romântico, a cidade tenha sido o cenário escolhido para uma das cenas mais fortes de *007 - Casino Royale*, de 2006, quando Jasper, a traidora “Bond girl” de quem Bond acaba por gostar mesmo, morre no edifício que colapsa e se afunda espetacularmente na laguna.

A aura de morte, destruição potencial e consequente ameaça de desaparecimento são, tal como as limitações das leis da realidade, alimentos profundos da utopia, do sonho, do desejo e da imaginação.

ÁLBUM#5 (SÉRIE 2). UM AR QUE LHE DÁ E PINTA

Portanto é a realidade o que motiva o impulso utópico, nem que seja por oposição e contraste face ao que existe e se deseja alterar, tendo frequentemente como modelo outras coisas existentes, consideradas edénicas, ou, simplesmente, exemplos de situações diferentes passíveis de aplicação favorável em outros contextos. Quase sempre, é uma questão de perspectiva.



FIGURA 2

Grupo Puzzle, 1981. O mundo às avessas
Acrílicos s/tela, 100x120 cm (Coleção privada)

Já o sabiam os artistas do **Grupo Puzzle**, um dos colectivos artísticos que povoaram o meio artístico português no período revolucionário em Portugal seguinte ao abril de 1974. Uma das derradeiras obras antes do grupo se extinguir era premonitória, oferecendo um retrato colectivo dos membros de então¹⁸, exprimindo na paisagem invertida não apenas a mutação do ambiente político no país que se distanciava da revolução e a perplexidade dos artistas, mas também parecendo anunciar já uma mudança na sua percepção da paisagem ambiental em si. Qual será, afinal, a posição certa dessa pintura? A paisagem no céu, de pernas para o ar, ou as figuras humanas suspensas dele?

Nessa altura, perdia intensidade o movimento colectivista que antes, numa fase intensa e politizadamente comunitária, experimentou a hipótese de ser mais eficaz trabalhar acompanhado do que só. Os colectivos artísticos que se multiplicaram eram diversos nos projetos e na constituição: apenas homens no Grupo Vermelho interessado no potencial conceptual do texto-arte; um escultor, uma escultora e um pintor no Grupo Acre voltado para a intervenção no espaço público; todos pintores e uma única mulher no Puzzle apostado em pintura colectiva e performance; e, no Grupo 5+1, razão de ser do nome com 1 mulher e 5 homens ou 1 escultor e 5 pintores, manteve-se sempre muito livre o âmbito do registo individual de cada artista sob a égide de um bem humorado “vale mais bem acompanhado do que só”.

É nesse contexto que se recorda um curiosíssimo trabalho de **Guilherme Parente** (1940-), artista português desse grupo 5+1 que, num percurso de assinalável estabilidade

projetual em pintura até hoje, parece ecoar distantes narrativas míticas, utopias dispersas no espaço e no tempo, em paisagens tendencialmente mediterrânicas.

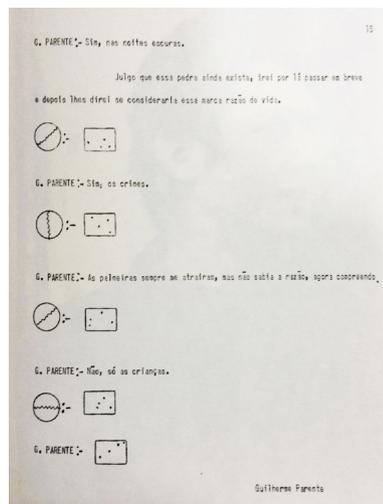
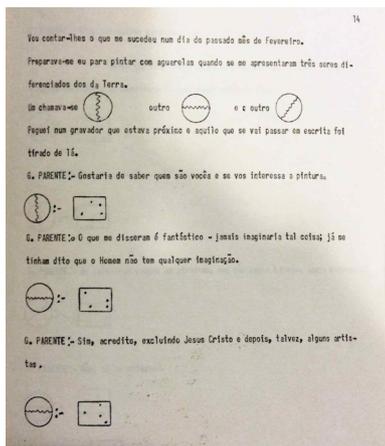


FIGURA 3

Guilherme Parente, texto de 1976.

Bastante inusitado na sua produção habitual, trata-se de um texto por ele apresentado no catálogo¹⁹ da exposição de 1976 do grupo na SNBA (Lisboa), tanto mais surpreendente por ser um artista de escassa ou inexistente produção escrita.

Intervenção pessoal muito inventiva e original, o texto configura-se como um diálogo enigmático entre o próprio artista e “três seres diferenciados dos da terra”, que se lhe

apresentaram quando o pintor se preparava “para pintar com aguarelas”, diz ele. Em frases curtas e pequenos diagramas com círculos e retângulos, esses seres foram designados segundo formas circulares, e a sua parte no diálogo com o artista apareceu sob a forma de desenhos do mesmo tipo, sem palavras.

“No fundo, só as crianças”, escreveu laconicamente o artista quase no final, dando a entender que só elas perceberiam o que estava em jogo, que prescindia de palavras sem necessidade de tradução. Por outro lado, o que estava em jogo não era, obviamente, deste mundo, mas de um mundo diferenciado da terra.

E, de facto, nas pinturas de Guilherme Parente abundam fundos azuis que tanto podem ser mares como céus onde, sem gravidade, vogam seres, objetos e naves, em espaços abertos, num estado de imponderabilidade, diríamos.

Também especialmente o artista de origem russa **Ilya Kabakov** (1933-) tem, em diversas obras suas, dado expressão a um cruzamento da experiência de vida na sociedade totalitária soviética com o impulso utópico muito presente na sua cultura. Este impulso, patente na literatura e na arte desde o século XIX, alimenta também a ficção científica desde essa altura e até a própria corrida espacial, já no século XX. Boris Groys interpreta magistralmente a essa luz a instalação *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, parte da mais ampla *Ten Characters*, em que Kabakov explora, a partir de 1988 e com várias montagens diferentes em locais sucessivos ao longo de anos, a ideia de 10 personagens, cada uma numa sala de um complexo residencial à imagem de alguns

grandes apartamentos que, em Moscovo, foram partilhados durante o estalinismo, cabendo a cada família ou cidadão um quarto. Entre essas personagens, está assim o homem que terá fugido para o espaço cósmico. No espaço claustrofóbico coberto de cartazes sobre a conquista espacial e esquemas de geringonças, um buraco no tecto parece indicar a sua saída através de uma catapulta improvisada. Em desenhos e textos prévios que acompanham as sucessivas montagens das instalações, ficamos cientes não apenas do desejo de fuga, mas também de ascensão a uma condição física que fizesse o corpo e a mente humana ultrapassarem os seus condicionamentos mais decisivos, como a gravidade e o próprio tempo. Groys aprofundou essa obra sob a perspectiva do que designou como um “cosmonauta ilegítimo”, alguém que, de vários modos, impaciente com o curso da história, constrói a sua própria utopia, levando à conclusão que “os heróis das instalações de Kabakov são figuras utópicas, não são apenas ficcionais”.²⁰

Utopia, como aqui é usada, não é um qualquer lugar ‘fictício’ algures para lá da topografia ‘real’ deste mundo. Mais do que isso, nem se localiza na realidade nem na ficção, e o protagonista em busca de uma utopia não sabe especificamente se os seus fins – e assim toda a sua práxis – são reais ou uma invenção da sua imaginação. A utopia pode ser uma ficção, mas é o tipo de ficção que deve ser realizada – naquele sentido em que tem uma certa realidade porque a práxis da sua realização é real. Mas, pelo mesmo indício, se uma prática real é subsumida numa ficção, então

essa práxis tomará também traços ficcionais – e torna-se pura narrativa. Portanto o protagonista num cenário utópico não pode dizer se está verdadeiramente vivo ou se apenas existe na sua própria imaginação ou na de outra pessoa. Por isso o herói de uma utopia tem um corpo utópico, e não se pode saber o que é que pode significar a sua possível futura desapareição. Pode significar a morte do herói, ou a sua fuga definitiva para os meandros da imaginação. E a narrativa que nos conta a história de um herói utópico é similarmente ambígua, porque é impossível dizer se a utopia em questão está só a ser descrita ou se está de facto a ser criada. Mas a própria arte – e a arte sobretudo – é vista por alguns justamente como uma tal práxis utópica. Porque a arte é cabalmente práxis da vida real na qual o fim é realizar ficções e descrever a sua realização – e especificamente realizar e descrever precisamente essas ficções que não dão quaisquer pistas quanto a poderem ser postas em prática de todo ou permanecerão ficções para sempre.²¹

Uma das obras mais exemplares desse mesmo sentido utópico, entre outras, foi a que Kabakov e a sua mulher Emilia, em dupla formal de artistas desde 1993, apresentaram em 2007 na Bienal de Veneza – *Manas (cidade utópica)*, uma grande instalação em penumbra que suscitava uma paisagem interior com diálogo entre duas zonas do espaço: o chão e o céu. Havia assim uma sala rodeada por um corredor; na sala, uma plataforma central apoiava uma maquete bastante grande, com torres ambigualmente em ruínas ou futuristas em círculo, um lago redondo no meio; por cima, suspensa

de uma cúpula ou claraboia, via-se uma maquete parecida, invertida; no corredor, espécie de ambulatório, inúmeras outras maquetes ampliavam em maior detalhe, em cada uma, com esquemas na parede, o que parecia sugerido na maquete maior da sala central. Eram como que torres também, umas aludindo a faróis, outras observatórios, havia escadas, lupas, alusões a navegação.



FIGURA 4

Ilya & Emila Kabakov *Manas*, 2007. Bienal de Veneza.

Os Kabakov explicaram num dos seus textos habituais:

A cidade utópica de Manas é um modelo que reconstrói a que existiu no Norte do Tibete (claro, existiu na imaginação dos autores cativados pela lenda da terra de Shambhala). Esta cidade existiu em dois níveis – no nível da vida banal,

quotidiana, que ocorre na terra, e no nível do contacto com um mundo mais sublime, primordial, com o cosmos. Este contacto deu-se quando os habitantes da cidade ascenderam aos picos das oito montanhas que formavam um anel em redor da cidade. Há diversos objetos localizados em cada um desses picos, e ao entrar-se neles podia obter-se energia cósmica, entrar em contacto com civilizações extraterrestres, deambular em jardins do paraíso. Cada uma dessas montanhas tinha o seu significado próprio.

No centro da cidade havia uma cavidade circular com bordos perfeitamente redondos que estava cheia de água. Mas a coisa rara de Manas não eram apenas as oito montanhas e a cratera, mas o facto de haver uma cidade exatamente idêntica que era claramente discernível em certos dias do ano, só que essa suspensa no céu. A Manas ‘terrestre’ era uma cópia exata da Manas ‘celestial’.²²

Também por olhar o céu aconteceu, recentemente, *Linha Funda*, do artista português **Nuno Sousa Vieira** (1971-), que tomou como arranque o *Atlas Des Bonner Durchmusterung*, um conjunto de cartas do céu resultantes de uma compilação realizada no observatório de Bonn, Alemanha, entre 1859 e 1903, com registo numa publicação impressa em papel e num conjunto de slides em vidro a saís de prata, para lanterna mágica. Foi, de facto, a aquisição de uma caixa de madeira com 80 desses slides, alguns bastante deteriorados, que deu início ao projeto do artista, explorando a relação entre o olhar ascendente para o céu e a queda na gravidade que a materialidade implica. Ele mesmo escreveu:

Olhar para o céu é comprimir drasticamente a diversidade de habitantes do campo visual e, embora a ralação figura-fundo se apresente excessivamente resolvida, não é, no entanto, suficiente para clarificar um entendimento que não se apresente como infinito. A este “fundo” vazio, ou melhor, a esta observação sem fundo, é possível adicionar nuvens, estrelas que ocupam relacional e tendencialmente uma mesma posição e que só podemos ver e experienciar quando chega a noite. Podemos ainda observar o satélite natural da Terra, a Lua, e quem for mais entendido poderá identificar três galáxias. Esses elementos que habitam este lugar proporcionam-nos uma dialética entre a perenidade e a volatilidade, entre o finito que está nos pés e o infinito que se ocupa do olhar. Em suma, este rasgo do olhar problematiza a condição de observador perspéctico.²³

Assim, a sala de exposições revelava várias tipologias de objetos: a caixa de diapositivos originais e uma ampliação de uma gravura expressiva do olhar para cima e da gravidade, uma série de obras bidimensionais que associavam imagens de cartas celestes a grelhas geométricas de mapeamento, e um conjunto de objetos instalados no chão como que a atravessarem duas salas, entre o *ready-made* e o construtivo, que poetizavam a experiência do olhar segundo uma perspectiva menos comum.

Ainda sobre isso de olhar o céu, outra obra exemplar de **Ilya Kabakov** é *I Will Return on April 12*, que teve três versões, a primeira das quais apresentada na Haus der Kunst de Munique, em 1989–90. Neste caso, havia quase simplesmente uma

grande pintura no chão com 3,5x5m, pintada a óleo sobre papel de embrulho, que representava de modo credível um céu azul com nuvens. Ao lado, uma cadeira antiga apoiava um casaco, umas calças dobradas, roupa interior e peúgas, e um par de botas velhas debaixo da cadeira, como a roupa que alguém tivesse ali deixado. Do lado oposto do “céu”, existia um suporte com um texto. Novamente, nas palavras do artista:

...Faço uma corrida inicial, dou dois ou três passos no chão e, abrindo os braços, começo a viagem pelo ar, separando-me da terra. A princípio não voou muito alto, só 3-4 metros acima do chão, e posso imaginar bem a velocidade (uns 20km por hora). Um pequeno ribeiro, quase uma nascente, brilha ali em baixo: voou mesmo sobre a borda do precipício e, a uma grande distância abaixo de mim, vejo uma cidade inteira com parques, edifícios, carros, e mais longe em frente está o mar numa névoa azul. Estou a voar através do ar fresco. Viro de lado, desço, a cabeça primeiro. Dou saltos mortais como se estivesse em água morna, e experiencio um sentimento inacreditável de ventura e paz. Só por graça, sem curiosidade, desço em direção aos edifícios rodeados de árvores, espreito pelas janelas, flutuando brevemente perto delas...

...Então decido ascender e continuar o voo. Deito-me de costas, as pernas e braços penduradas para baixo, a face virada para cima, e uma luz brilhante penetra através das pestanas. Há uma tranquilidade maravilhosa, extraordinária, à volta de tudo, que é apenas rompida em baixo pelas vozes das andorinhas e andorinhões. Novamente decido subir mais alto e faço-o suavemente e a grande velocidade. A terra está

já a 5-6 Km distante de mim, quase indiscernível na neblina de tonalidades azuladas e rosadas.

E assim aqui estou, já ‘entre céu e terra’, na beira.

Quando abro os olhos ligeiramente há um azul puro, brilhante, um céu radiante. A linha da costa marítima quase não se distingue no intensa névoa abaixo, uma estreita faixa de praia branca...²⁴

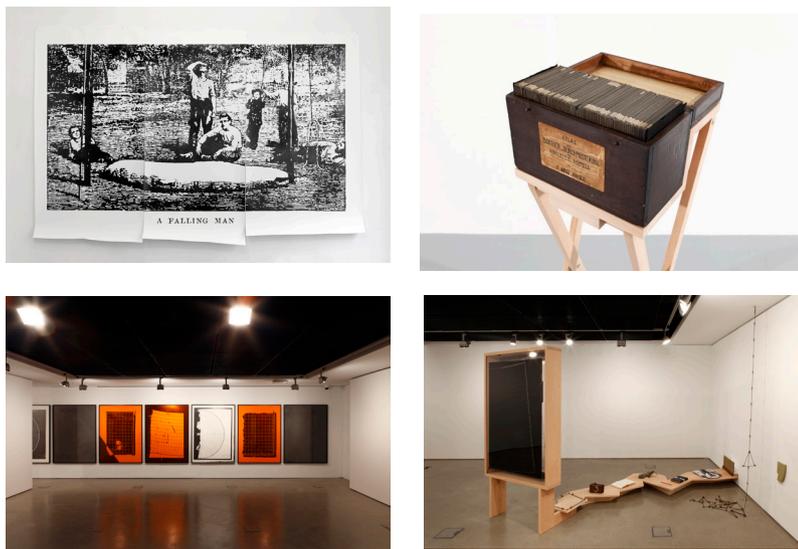


FIGURA 5

Nuno Sousa Vieira. Linha Funda, 2020. Aspetos da instalação da Fundação Carmona e Costa, Lisboa

ÁLBUM#6 (SÉRIE 2). AZUL

Em meados de 2019, fui desafiada, juntamente com o Guilherme Parente, para fazer uma exposição na Biblioteca da

Universidade Nova no campus da Caparica (a sul de Lisboa). Visitámos assim o local com o Fernando Ribeiro, autor desse convite, e ali fomos recebidos pelo diretor da biblioteca, José Moura.

Surpreendeu-nos o espaço generoso e diversificado com salas sucessivas e sobretudo, o imponente átrio entre mezaninos de vários andares, que ali cria uma espécie de torre oca, um enorme vazio em redor do qual evoluem os varandins amplos dos pisos, num luminoso convívio de espaços abertos para o exterior e para o interior. Tivemos conhecimento que já lá tiveram lugar inúmeras exposições de artistas jovens e consagrados, segundo uma programação ativa e equilibrada, bem como eventos expositivos relacionados com temas científicos.

Ali, cativou-me desde logo a mobilidade permitida ao olhar, *plongés*, *contre-plongés* e evoluções de um possível voo de pássaro caprichoso, evocando antigas perspectivas pictóricas. A presença de um acervo bibliográfico mais destacado nas ciências, por outro lado, conduziu-me de imediato às incursões de Auguste Piccard e família ao fundo do mar e ao cume dos céus em batiscafo e balão e, inevitavelmente, a Júlio Verne: “Naquele momento, a Lua irrompeu um instante através da massa das águas e projectou alguns raios pálidos sobre o continente submerso. O clarão foi instantâneo, mas de um efeito indescritível”.²⁵

Tive assim uma primeira noção do que poderia ali fazer: um projeto específico que jogasse com a mobilidade do olhar possível naqueles espaços, do outro lado do rio, perto do mar, céu muito visível.

Mas, logo então, foi perceptível que, ao contrário do que supusemos quando nos contactaram, não se esperava de mim e do Guilherme Parente duas mostras individuais, mas sim uma exposição conjunta – questão a pensar melhor, uma vez que, embora nos conheçamos há algum tempo com amizade, nunca houve pontos de contacto em projetos de trabalho.

Pouco depois, repentinamente, a pandemia veio suspender tudo e datas existentes empurradas *sine die*.

Alguma reabertura de atividades antes da 2ª vaga trouxe um vago reagendamento, ainda indefinido, em que sugeri ao Guilherme um nome para a exposição, que me pareceu poder acolher trabalhos de cada um, acautelando a individualidade: Azul. Ele gostou e concordou. A pedido do diretor da biblioteca, elaborei um curto vídeo que foi colocado na página da instituição, e que já enunciava um pouco o sentido da exposição.

Desde então, conhecendo com alguma segurança o trabalho provável que o meu parceiro de exposição irá apresentar, tenho trabalhado o meu projeto. Este texto (com o seu antecessor), os álbuns que sugere e em processo, são parte dele, numa época difícil.

Nunca passei tanto tempo sentada ao computador numa sala pouco iluminada. Nunca fui tão pouco ao atelier. Nunca andei tão pouco com os pés na terra, literalmente.

Mas, quanto as restrições impostas pela pandemia se tornam mais incomodativas, dou razão a Krenak que, também sob o efeito dela, recentemente escreveu que “somos muito piores do que este vírus que está a ser demonizado como a praga que veio para comer o mundo”.²⁶

Escuto-o atentamente:

Alguns povos entendem que os nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida e que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra e o céu e sentimos que não estamos dissociados de outros seres. O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da Terra, há um tipo de humanidade que, pelas suas experiências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal e, aqui nos trópicos, essa proximidade dá-se na entrada da Primavera. É preciso dançar e cantar para a suspender, para que as mudanças referentes à saúde da terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o *taru andé*, o ritual que descrevi, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência.

Suspender o céu é ampliar os horizontes de todos, não só dos humanos. Trata-se de uma memória, uma herança cultural do tempo em que os nossos antepassados estavam tão harmonizados com o ritmo da Natureza, que só precisavam de trabalhar algumas horas por dia para proverem tudo o que era preciso para viver. No resto do tempo, cantava-se, dançava-se, sonhava-se: o quotidiano era uma extensão do sonho. E as relações, os contratos tecidos no mundo dos sonhos continuavam a fazer sentido depois de acordar.²⁷

Sem deixar de ser uma mulher, e branca, como “parente” afastada de Krenak partilho da sua preocupação, pois também eu acabei por me constituir “como um terminal nervoso

daquilo a que se chama Natureza”.²⁸ Concordo ainda absolutamente que “O tipo de sonho a que me refiro é uma instituição. Uma instituição que admite sonhadores.”²⁹

E trato, como ele diz, de não querer que o céu caia, isto é, ao meu modo trato de suspender o céu, por hipótese talvez um céu visto do fundo do mar.

NOTA FINAL

Tudo está em processo, ainda frágil em desenhos, imagens colecionadas em álbuns virtuais e físicos, pinturas em curso no chão do estúdio e na parede aqui em casa, elementos repetitivos de objetos em elaboração. Tudo vai exigir atenção e cuidados até estar pronto a falar por si.

Assim, visito virtualmente a sala daquela biblioteca, onde vislumbro os anjos de Wenders que escutam os pensamentos humanos, subo e desço aquelas escadarias, que confundo com as de um desenho de Escher ou outras onde Thurman corria nos Vingadores, afundo-me na torre invertida da Regaleira, poço em que me cruzo com Alice a atravessar o espelho entre reflexos de céu de Fernanda Fragateiro nas escadas do jardim da Cerca, entre livros das bibliotecas de Borges e Mandel que sobem e descem, mergulhando no mar.

Aí então, venho à tona ao lado da *dasha* da Terra de Solaris que, afinal, Tarkovski colocou no meio de um mar de outro mundo num tempo futuro. Oiço Kabakov: “Passei extensos dias a caminhar ao longo da praia, ao longo da orla que separa mar e terra. Num estranho esquecimento, deixei de diferenciar onde o céu acaba e o mar começa, o que é acima e o que é abaixo.”³⁰

No mar em frente de um glaciar que degela e cai com lento estrondo como as torres nova-iorquinas, identifico-me ainda no pequeno navio de Ann Davidson em desvio à navegação, minúscula como numa pintura de Friedrich e, afinal, num écran.

Oiço ainda, “roendo uma laranja na falésia”, em tom de blues. Há mesmo laranjas azuis. E mantenho aberta a página aqui ao lado:

Je te l'ai dit pour les nuages
Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer
Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles
Pour les cailloux du bruit
Pour les mains familières
Pour l'oeil que devient visage ou paysage
Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur
Pour toute la nuit bue
Pour la grille des routes
Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert
Je te l'ai dit pour tes pensées pour tes paroles
Toute caresse toute confiance se survivent.
Paul Éluard³¹

REFERÊNCIAS

- AA.VV. *May you live in interesting times*. Short Guide, La Biennale di Venezia 2019. Coord. Ed. Maddalena Pietragnoli. Venezia: La Biennale di Venezia, 2019.
- CHIN, Andrea; Designboom (2013). *Alfredo Jaar: Chile Pavilion at the Venice Art Biennale 2013*.

<https://www.designboom.com/art/alfredo-jaar-chile-pavilion-at-the-venue-art-biennale-2013/>

Coastal Risk Screening Tool da Climate Central - https://coastal.climate-central.org/map/13/-43.1403/-22.9411/?theme=sea_level_rise&map_type=coastal_dem_comparison&contiguous=true&elevation_model=coastal_dem&forecast_year=2050&pathway=rcp45&percentile=p50&return_level=return_level_1&slr_model=kopp_2014

ÉLUARD, Paul (1929). “L’amour la poésie ». Em *Capitale de la douleur suivi de L’amour la poésie*. Paris: Gallimard, 2019.

GROYS, Boris (2006). *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from his Apartment*. London: Afterall Books.

HERGÉ e CONDROYER, Phillippe (1964). *Tintin et le Mystère des Oranges Bleues* (Filme).

KABAKOV, Ilya & Emilia (2007). “Manas (Utopian City)”. Em STORR, Robert (Cur.). *52nd International Art Exhibition. Think with the senses. Feel with the mind. Art in the presente tense*. Venezia: Marsilio, p. 170.

KABAKOV, Ilya & Emilia (2019). *I will return on April 12*. <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/i-will-return-on-april-12>

KRENAK, Ailton (2020). *A vida não é útil. Ideias para salvar a Humanidade*. Lisboa: Penguin Random House.

PALMA, Miguel (2008). *Rescue games*. <http://www.youtube.com/watch?v=rYA8oO6Y8N4&feature=related>

PARENTE, Guilherme (1976). “Guilherme Parente”. In 5+1. *Catálogo da exposição*. Lisboa: SNBA.

PINTO, Paula (2011). *Grupo Puzzle (1976-1981). Pintura colectiva = Pintura individual*. Em Catálogo da exposição Grupo Puzzle (1976-1981). Pintura colectiva = Pintura individual. Curadoria de Paula Pinto. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz/Centro de Artes e Espetáculos.

SABINO, Isabel (2020). “Havia um pessegueiro na ilha. Torres na paisagem, com Holanda, Acre e Puzzle (para ‘azul’)”. *Revista Visuais*, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp, setembro de 2020.

SCOTT, Ridley (1982). *Blade Runner* (Filme).

STEINER, George (2009). Discurso de agradecimento da concessão do título de doutor honoris causa pela Universidade de Lisboa por proposta da Faculdade de Letras, em 26 de novembro.

STRAUSS, Benjamim H. “New elevation data triple estimates of global vulnerability to sea-level rise and coastal flooding”. In *Nature Communications*, 29 de outubro de 2019. <https://www.nature.com/articles/s41467-019-12808-z>

TARKOVSKI, Andrei (1972). *Solaris* (Filme).

VERNE, Júlio [1871]. *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

VIEIRA, Nuno Sousa, “Linha Funda. Para a construção de uma acontecimento em direto”. Em Nuno Sousa Vieira (2020), *Linha Funda Linha funda/Deep line*. Catálogo da exposição do artista na Fundação Carmo e Costa, outubro a dezembro de 2020. Lisboa: FCC/Documenta.

VILLENEUVE, Dennis (2017). *Blade Runner 2049* (Filme).

NOTES

1. *Tintin et le Mystère des Oranges Bleues*. Filme franco-espanhol a partir do argumento de Hergé, dirigido por Phillippe Condroyer, 1964.
2. ÉLUARD, Paul (1929). Primeiras duas estrofes do poema VII de “L’amour la poésie ». Em *Capitale de la douleur suivi de L’amour la poésie*. Paris: Gallimard, 2019, p. 153.
3. Filme de Ridley Scott de 1982 e versão de 2017 de Dennis Villeneuve.
4. KRENAK, Ailton (2020). *A vida não é útil. Ideias para salvar a Humanidade*. Lisboa: Penguin Random House, p. 17.
5. VERNE, Júlio [1871]. *Vinte Mil Léguas Submarinas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p. 330-331.
6. *Idem*, p. 332.
7. *Ibidem*.
8. *Idem*, p. 334.
9. STEINER, George (2009). Discurso de agradecimento da concessão do título de doutor honoris causa pela Universidade de Lisboa por proposta da Faculdade de Letras, em 26 de novembro.

10. Esse sistema de diques, por exemplo em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNFQYeRBELg>; https://www.youtube.com/watch?v=sOYX_vhcFhM ; <https://www.youtube.com/watch?v=FzUTF8mb5Hk>
11. Vejam-se as previsões das consequências da subida do nível do mar para todo o planeta no mapa interativo do Coastal Risk Screening Tool da Climate Central - https://coastal.climatecentral.org/map/13/-43.1403/-22.9411/?theme=sea_level_rise&map_type=coastal_dem_comparison&contiguous=true&elevation_model=coastal_dem&forecast_year=2050&pathway=rcp45&percentile=p50&return_level=return_level_1&slr_model=kopp_2014
12. STRAUSS, Benjamim H. “New elevation data triple estimates of global vulnerability to sea-level rise and coastal flooding”. In *Nature Communications*, 29 de outubro de 2019. <https://www.nature.com/articles/s41467-019-12808-z>
13. Krenak p. 43.
14. Textos *Uma (in)certa natureza*, de 2009, e diversos sob o signo da série *Four Seasons, Please*, entre 2017 e 2019.
15. AA.VV. *May you live in interesting times*. Short Guide, La Biennale di Venezia 2019. Coord. Ed. Maddalena Pietragnoli. Venezia: La Biennale di Venezia, 2019, p. 133.
16. Miguel Palma. *Rescue games* 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=rYA-8oO6Y8N4&feature=related>
17. CHIN, Andrea; Designboom (2013). *Alfredo Jaar: Chile Pavilion at the Venice Art Biennale 2013*. <https://www.designboom.com/art/alfredo-jaar-chile-pavilion-at-the-venice-art-biennale-2013/>
18. Armando Azevedo, Gerardo Burmester, João Dixo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho. Já estavam afastados Graça Morais, Jaime Silva, Carlos Carreiro, Dario Alves e Pedro Rocha. PINTO, Paula (2011). *Grupo Puzzle (1976-1981). Pintura colectiva = Pintura individual*. Em Catálogo da exposição Grupo Puzzle (1976-1981). Pintura colectiva = Pintura individual. Curadoria de Paula Pinto. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz/Centro de Artes e Espectáculos.
19. PARENTE, Guilherme. “Guilherme Parente”. In 5+1. *Catálogo da exposição*. Lisboa: SNBA, 1976, p. 14-15.
20. GROYS, Boris (2006). *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from his Apartment*. London: Afterall Books, p. 38 (tradução da autora).
21. *Idem*, p. 36-37.
22. KABAKOV, Ilya & Emilia (2007). “Manas (Utopian City)”. Em STORR, Robert (Cur.). *52nd International Art Exhibition. Think with the senses. Feel with the mind. Art in the presente tense*. Venezia: Marsilio, p. 170.
23. VIEIRA, Nuno Sousa, “Linha Funda. Para a construção de uma acontecimento em direto”. Em Nuno Sousa Vieira (2020), *Linha Funda Linha funda/Deep line*. Catálogo da exposição do artista na Fundação Carmona e Costa, outubro a dezembro de 2020. Lisboa: FCC/Documenta, 2020, p. 14
24. KABAKOV, Ilya & Emilia (2019). *I will return on April 12*. <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/i-will-return-on-april-12-8>
25. Verne, p. 335.
26. Krenak, p. 53.
27. *Idem*, p. 38-39.
28. *Idem*, p. 31.
29. *Idem*, p. 30.
30. Kabakov, cf. *I will return on April 12*.
31. Paul Éluard. Poema IV. *L'amour la poésie*, p. 150.

AUTORA

Isabel Sabino

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa – FBAUL
 Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura - ESBAL; Bacharelado em Belas Artes/Pintura e em Design de Comunicação - ESBAL e Doutora em Belas Artes (Pintura) pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa - ESBAL. Professora Catedrática da Faculdade de Belas Artes pela Universidade de Lisboa.

***A Redoma:
um processo artístico
em tempos de pandemia***

*The Glass Dome: an artistic
process in times of pandemic*

CLÁUDIA
MATOOS

RELATOS DA CAIXA-PRETA

Observar a arte não significa consumi-la passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis.

Michael Archer¹

A humanidade tem passado por diversos ciclos, em que há vivenciado a sensação de estar no limite de algo catastrófico ou de alguma situação trágica que parece ser interminável. Muitos são os exemplos que poderiam aqui ser descritos, porém alguns facilmente são lembrados, como a pandemia de 1918 a 1920, as Guerras Mundiais, ou algumas catástrofes naturais, em que o ser humano necessitou reaprender a conviver com situações inimagináveis para sobreviver.

Nestes períodos de extrema crise, enquanto os seres humanos vivem no cerne de uma circunstância, o sentimento de vulnerabilidade, a falta de visibilidade, de saída da situação para outra fase – todas estas variáveis, aliadas à ideia de que aquele mal nunca mais terá um fim – atuam como “fatores de desesperança” para alguns. Para outros, estes mesmos fatores operam como – “fonte de resiliência” e semente para uma reviravolta – desenvolvendo a capacidade para subir um degrau a mais, superando um obstáculo maior pela sobrevivência. Creio que a Arte é uma companheira nesta força de manifestação da vida humana. A Arte não é inocente, ela é uma conexão com a vida, com a realidade e com o mundo. É também uma faca de dois gumes. Pode espelhar o melhor, o

pior das sociedades, bem como todas as suas contradições, coerências e incoerências. É a todo momento, uma relação micro e macro. Não é somente o ato em si de criar, mas o pensamento, a reflexão, a ideia, o olhar. A Arte é diálogo. Fluxo contínuo, permanente e volátil. Em rede. Presencial, digital e virtual.

Pretende-se abordar um processo artístico, mediante as reflexões da artista plástica Cláudia Matoos², também autora deste artigo, a partir do cotidiano em seu Atelier em Portugal, de março a outubro de 2020, no período da pandemia de COVID-19. Vale ressaltar que, em novembro de 2019, a artista – intuitivamente – comprou duas Redomas de vidro para o seu Atelier, sem nenhum objetivo específico de uso para elas. Durante a pandemia, ela então desenvolve a metáfora da Redoma de vidro como experiência sensível/estética.

Assim como, uma caixa-preta de uma aeronave condensa uma inscrição eletrônica do tempo, em sistemas de gravação de voz e de dados, serão aqui apresentados inicialmente, breves relatos das inquietudes do cotidiano de uma artista, em seu processo criativo.

ONDE ESTÁ A ARTISTA?

Os tempos de hoje são tão catastróficos ou de emergência, como os de uma guerra...silenciosa...Assiste-se a muitos filmes de ficção sobre vírus, pandemias, epidemias, mas sem dúvida alguma, a realidade atual superou a ficção.

Havia uma frase, ouvida quando criança, que dizia que a guerra era o afastamento e a perda das pessoas a quem se amava. Naquela época soava como algo profundo, porém

não relacionado a perdas materiais, nem tampouco as destruições de edifícios e de cidades: mas às perdas realmente irreparáveis. Isto remete à situação atual sob um outro prisma, evidentemente, de uma forma distinta, onde os cenários se mantêm intactos, no entanto, as pessoas são afastadas, isoladas, confinadas e diversas famílias perdem os seus entes queridos. É como se caísse uma bomba silenciosa e invisível de efeito contínuo e interminável. Há muitas pessoas que não se conscientizaram ainda deste fato e até protestam contra a realidade.



FIGURAS 1-2

Dois momentos sincrônicos do Mundo da Artista. “The artist’s world in 2020.” Fotografias de Cláudia Matoos. Portugal. 2020. Fonte: Acervo da artista

Talvez houvesse uma relação maior de liberdade com o Mundo, antes da pandemia. Com o início da COVID-19, surgiu a necessidade do confinamento e do isolamento social em diversos países. Em Portugal, a partir de 19 de março de 2020, se iniciou o Estado de Emergência neste país. O Atelier situado em Casa, passou a ser o “Mundo da Artista” naquele momento | FIGURAS 1-2 |. O Atelier já era o seu “Continente”, agora se tornara também o seu Mundo. Tudo mudou em uma fração de segundos. O celular (telemóvel), a internet, passam a ser também uma “Ponte,” configurados em Mundo de Cláudia Matoos – o ponto de “Conexão.”

UMA AVALANCHE SOB A CABEÇA – A FALA DA ARTISTA

Diariamente, havia o bombardeamento de inúmeras notícias e estatísticas, em tempo real, sobre a pandemia em diversos países, números de contágios, de mortos, detalhes sobre sintomas, condutas e uma série de providências e cuidados a tomar em nosso cotidiano. Imagens, imagens, imagens... Alteramos nossas vidas completamente. Radicalmente. Nos isolamos. Nos confinamos. As imagens sobre a Itália e demais países me marcaram profundamente. Nas varandas... pessoas a partilhar tristezas, alegrias, música, canto nas janelas, nas sacadas. Solidariedade de pessoas que distribuíram alimentos através de cestos com alimentos, que desciam por cordas das varandas, para outros mais necessitados que passavam pelas ruas, em baixo, buscando os alimentos. Vários atos solidários me emocionaram. O número de mortos em diversos países – inclusive e sobretudo no Brasil – tudo isso

me impactou profundamente. Covas, valas comuns...cenas chocantes...

Houve uma avalanche de imagens sobre a pandemia, na internet, no *Instagram*, fiz inúmeros *prints* e *screenshots*... congelei momentos. *Congelei a alma*.

Um emaranhado – um turbilhão.

Enquanto isso, realizava diversos desenhos e esboços diários. Blocos, folhas avulsas, rascunhos sem compromisso. Muitos deles, os jogava fora depois. Julgava-os tristes...

Acompanhava em tempo real, inúmeros *sites*, várias vezes ao dia, o número de novos casos de contágios e mortes nos países, a nível mundial, até que um dia... saturei completamente de tantas informações!

Na quarentena, sem o contato físico, tornou-se importante conectar pessoas via internet. *Lives*, *WhatsApp* e *Facebook*, o *Skype*, o *Face Time*, o *Zoom*, o *Google Meet* e tantos outros aparatos tecnológicos, tornaram-se o braço direito de todos na gestão cotidiana.

Lar, Doce Lar... *Home*, *Home Office*.

Sopramos velas em bolos de aniversários virtuais, tantas datas comemorativas e festivas se fazem agora, através dos ecrãs e telas. Não fazemos *selfies*, fazemos *print screen* dos eventos. Corais, orquestras, shows, cursos, conferências, entrevistas, reuniões, Congressos, Seminários, defesas de teses, teleconsultas médicas, *webinars*, *Google Classroom*, – tudo *on-line* – tão perto – tão distante. Abstrato.

A vida cotidiana publicada na velocidade de um clique no *Instagram*. Seguidores, curtidas, comentários, metas de

alcance, *influencers*. Somos medidos e avaliados pelo sucesso nos aplicativos... O currículo e o talento não bastam se o ser humano não “bombar” nas redes sociais. *Youtubers*, inúmeros vídeos e o mundo digital. *Twitter*, *Linkedin*, sites de relacionamento e, tantos outros de entretenimento, preenchem horas e horas de nosso Vazio Interior. Vício.

Neste período de isolamento, as palavras mais habituais decidiram dar preferência e passagem àquelas mais urgentes. Surgiram algumas novas. Outras reapareceram, um pouco esquecidas, mas cruciais para este momento. Siglas também apareceram.

Coronavírus, SARS-CoV-2, COVID-19, pangolim, morcego, cadeias de transmissão, quarentena, OMS, pandemia, lave as mãos, fique em casa, isolamento voluntário, isolamento vertical, isolamento horizontal, confinamento, distanciamento social, sintomas, comorbidades associadas, assintomático, cumprimentos pelos cotovelos, espirros e tosse no antebraço, respiradores, álcool gel, lixívia, água sanitária, desinfecção, plano de contingência, protocolos, estado de emergência, estado de calamidade, *lockdown*, epidemiologia, infectologista, casos suspeitos, grupo de risco, período de incubação, casos confirmados, casos recuperados, mortes, abrigos seguros, hospitais de campanha, covidários, 1,5 m de distância, 2 m de distância, 3 m de distância, desinfecção dos sapatos, desinfecção das compras, delimitação de zona suja na casa, zona limpa na casa, máscaras caseiras, máscaras cirúrgicas, máscaras de proteção em três camadas, filtros, luvas, viseiras de proteção, *face shields*, equipamentos de proteção, EPI, testes, coletas de amostras, zaragatoa,

teste sorológico, IGG, IGM, imunidade, imunidade de rebanho, UTIs lotadas, *hidroxicloroquina*, *Coronabonds*, *Eurobonds*, teletrabalho, teleconsulta, telechamada, plataformas digitais, curva em planalto, aplanar a curva, R zero (0), R um (1), vacina, desconfinamento, desconfinar aos poucos ... o “Novo Normal”. “Novo Normal”? O que é Normal? Quando viveremos o “Pós-Pandemia”?

“Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também a sua imobilização. Quando o pensamento para bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque...” (BENJAMIN, 2010).

Era necessário sair deste turbilhão para respirar e me concentrar. Comecei a escrever um “Conto sobre a Quarentena.” A escrita é uma forma de depuração interna. Era preciso sair um pouco dessa atmosfera.

Meu olhar se direcionava ao exterior, ao interior... e me perguntava: onde estaria a essência da artista, em meio a este emaranhado? | FIGURA 3 |

Inúmeros acontecimentos assolaram o mundo durante os meses: desde trágicos eventos de racismo; movimentos de grandes repercussões, contrários a este desrespeito contra o ser humano; imensos incêndios florestais ocorreram em diferentes continentes; questões com os povos indígenas e toda a sorte de populismos pelo planeta. O grande bálsamo para a alma, o sonho dourado, o pote de ouro do arco-íris passou a ser o sonho com a vacina para a COVID-19. Realmente é uma vacina urgente, que resolveria grande parte dos problemas que interferem em nossa vida pessoal, nas dinâmicas sociais,

afetivas e econômicas, trazendo de volta a liberdade de ser e estar, que possuíamos anteriormente.

Como artista, diante dos contextos mencionados, creio que seria urgentíssimo ainda, que a sociedade tomasse massivamente e, previamente, dosagens de “três vacinas utópicas.” Seriam elas: vacinas contra o Racismo, contra a Hipocrisia e contra a Demagogia. Essa seria uma utopia sem contra indicações... A fotografia da figura 4 trata de uma proposta artística realizada com frascos vazios e rótulos fictícios. Diante dos tempos em que vivemos, um pouco de humor é também saudável.



FIGURA 3

“Where’s the artist?”
Fotografia de Cláudia
Matoos. Portugal.
2020. Fonte: Acervo
da artista



FIGURA 4

“ Vaccines against Racism, Hypocrisy and
Demagogy” Fotografia realizada com frascos
vazios e rótulos fictícios, de Cláudia Matoos,
para fins artísticos. Portugal. 2020. Fonte:
Acervo da artista

O cotidiano em confinamento passou por uma sobrecarga de tarefas, muitas delas repetitivas, outras enfadonhas, como também, houve inúmeros aprendizados. Começamos a percorrer alguns quilômetros dentro de Casa diariamente, aliados a horas em frente ao computador. Percursos inusitados.

Onde está a artista? Em seu Laboratório de Criação = Atelier

Casa = Mundo

Casa = Laboratório de Criação = Atelier = **Redoma de vidro**

Durante a pandemia da COVID-19, a Casa adquiriu uma outra proporção, uma nova configuração. Os objetos, os livros, a música, as plantas, tudo alcançou novas escalas, diferentes relações. O confinamento tornou a Casa e o Atelier o centro do universo pessoal. Os objetos conquistaram novas conotações. **O Atelier se tornou um Santuário.**

É um espaço de experimentação. Luz e sombra. Cor. Tintas, lápis, pincéis, carvão, pastéis, sanguínea, vernizes, pigmentos, telas, papéis. Objetos. Fragmentos de troncos, pinhas, galhos secos, conchas, pedras. Vestígios da natureza. Cavalete, mesas, estantes. Um mundo de possibilidades. Desenhos e pinturas realizadas. Outras, por terminar. Cheiro de tinta.

Em tempos de isolamento social, os quadros deflagram este novo cotidiano da pandemia. Estou sempre em diálogo com a realidade. As pinturas falam por si próprias. Sobre os temas? Posso revelar. O desapego, O Toque em 2020, Ultrapassando 2020... A resiliência é uma tônica nesta série.

Sempre encarei o Atelier como um Laboratório de pesquisa, de experimentação, um lugar de liberdade e reflexão. Um local, onde há uma parede em branco, é sempre um espaço de asas para o pensamento. Criar sempre foi um ato de busca, indagação, um olhar para o mundo, uma visão transdisciplinar – seja para a literatura, para a música, para a dança, o teatro... a criação é sempre uma mediação, uma forma de ser no mundo. Combinar técnicas é como combinar possibilidades e estratégias. Os resultados podem falhar, não serem muito significativos ou até superarem as expectativas. Tudo é processo... mas e a artista?

QUEM É A ARTISTA?

Um pintor que se dirige ao público, não para lhe apresentar as suas obras, mas para lhe revelar algumas das suas ideias sobre a arte de pintar, expõe-se a numerosos perigos.

Matisse⁵

Creio ser mais interessante e aprazível sempre abordar e escrever sobre os temas e obras dos demais artistas. Aprecio um diálogo através da pintura, do desenho, da fotografia, ou da instalação, em que a minha voz está expressa, de certa forma no trabalho e então, não seria necessário dizer nada sobre ele, por ter uma vivência mais introspectiva. Portanto, este é um desafio que me disponho a partilhar agora. Sobre a citação de Matisse, acerca do artista revelar as suas ideias, acredito que um dos maiores perigos seria cair no terrível erro de autocontemplação e do enamoramento com o

próprio trabalho. Prezo muito mais expor algumas reflexões que movem a minha motivação e indicar o percurso do exercício e do processo. Revelo aqui uma rápida biografia.

Desde a infância até a juventude, fui bailarina clássica e de dança contemporânea. A música e as coreografias nutrem e habitam a minha alma. Aos poucos, fui substituindo as sapatinhas pelos pincéis. Entre as telas, papéis, lápis e tintas, me graduei em Educação Artística, realizando o mestrado sobre Schiller e a Arte. Assim como o filósofo Friedrich Schiller, creio que “o artista é filho de sua época” (PEREIRA, 2016), mas observo que a Arte em si, muitas vezes antecipa o futuro, como também pode ser atemporal.

Com o passar dos anos, na pintura, passei da figura humana nos anos de 1980, por diversas técnicas do óleo, técnicas mistas até a acrílica, assim como no desenho, em um percurso constante de desconstrução da figura até chegar à abstração nos anos de 1990. Na fase do abstrato prevaleciam as manchas, as veladuras e transparências, os arcos e círculos, as aguadas e inúmeras sobreposições de tonalidades diluídas. Permaneci no abstrato desde 1990 até 2013. Nesse período, vivi sempre em apartamentos, no centro de grandes cidades, onde a questão geométrica e a verticalidade da rígida paisagem, construída pelo homem, me influenciaram à expressão de um universo interior mais intimista e abstrato. Participei de diversas exposições coletivas e individuais.

Em 2015, eu concluí um doutorado em Artes Visuais sobre a Galeria de Arte Celina, uma Galeria utópica na cidade de Juiz de Fora, que atuou como um centro cultural multimidiático nos anos de 1960/1970, influenciando toda uma

geração de artistas e intelectuais daquela região. A partir de 2015, retomei o trabalho artístico em Portugal, desenvolvendo o conceito de “Conexões com a paisagem” na pintura, no desenho e fotografia. As florestas de pinheiros, os sobreiros e olivais, presentes nos arredores do meu Atelier muito me inspiraram, gerando uma série de pinturas com um olhar metafísico para além da paisagem. Passei por um processo brutal de retorno completo à figuração, fato que me causou espanto, após tantos anos imersos na abstração.

Em 2020, iniciei uma nova série de pinturas que envolvem as preocupações e vivências do quotidiano em tempos de isolamento, alterando um pouco a rota anterior. Este trajeto está em contínua construção...

O PROCESSO

O meu processo artístico se compõe de três elementos:

O APELO + A MEMÓRIA + A PERSISTÊNCIA

O apelo interno é visceral... me acompanha diariamente e utiliza da memória para motivar e me induzir à pesquisa, à experimentação e à criação. Ao caminhar pela paisagem, por exemplo, observo, fotografo pequenos detalhes da natureza, filmo, faço esboços rápidos e coleto vários materiais orgânicos locais, para construir um arquivo de pesquisa visual.

Desenho com as mãos, com os olhos, com os pensamentos. Investigo a todo o momento as superfícies do que vejo, as luminosidades, os contrastes, os volumes, mesmo inconscientemente. As linhas sempre me acompanham em todas as formas, lugares e pessoas, enquanto converso, ando, as

linhas vão delineando tudo o que os meus olhos alcançam. Todos estes desenhos e pinturas mentais podem, ou não, se concretizarem em papéis e telas, fotografias, mas ao fim do dia, muitas vezes, a mente repleta de todos estes arquivos visuais, por vezes se torna cansada. Observar vida e os acontecimentos é também um laboratório experimental.

Vive-se no apelo e no chamado interno da produção, que não se sabe de onde vem... sente-se um dever de produzir e de criar... Meu pai dizia que todo artista é escravo de sua arte, mas eu desconsiderava esta frase, por achá-la muito forte. Mas passo a compreendê-la melhor, com o passar dos anos, pois a arte é também uma visão de mundo e o artista não consegue se libertar de sua visão de mundo, nem do ímpeto da criação, nem tampouco da Arte.

Não vivemos na visão; nosso conhecimento é um trabalho em etapas, ou seja, ele tem de ser produzido etapa por etapa, de maneira fragmentada, com divisões e gradações [...] No mundo externo, todos veem mais ou menos a mesma coisa, mas nem todos conseguem expressá-lo. Para que possa completar a si mesma, cada coisa passa por certos momentos – uma série de processos que se seguem uns aos outros, em que o último sempre envolve o anterior, leva cada coisa à sua maturidade (SCHELLING⁴ apud CRARY, 2012, p.100).

O processo artístico decorre de um amálgama das camadas do tempo que se mesclam entre passado e presente e que vão se sobrepondo, como num processo de decantação. Assim, as reflexões e experiências se acumulam, se acomodando

em camadas estratigráficas de um sítio arqueológico. O trabalho artístico requer tempo de maturação e traz sempre a sensação de que falta ainda uma longa jornada a alcançar, por não ser ainda suficiente. Requer persistência. Vontade.

A REDOMA DE VIDRO

A palavra Redoma em seu significado tão conhecido, trata-se de uma “espécie de campânula de vidro,” cuja utilidade seria “para proteger certos objetos; cúpula de vidro usada para resguardar alimentos; vaso de vidro bojudo e de boca larga;” meter-se em... “acautelar-se excessivamente, cuidar-se demasiado” (HOUAISS, 2003). Este sentido de autopreservação talvez se encaixe com perfeição nesta ideia de que se estivéssemos em uma Redoma, estaríamos seguros.

Em 1963, a escritora norte-americana Sylvia Plath publicou, semanas antes de sua morte prematura, por suicídio, um romance de nome *A Redoma de vidro* [*The Bell Jar*]. A personagem da história, Esther, “chega à conclusão de que, independentemente de onde se encontre, ela estaria sempre presa nesta redoma, cozinhando em seu próprio ar rarefeito...” (PINHO, 2009) metaforizando a sua condição feminina presa à Redoma das convenções, de uma sociedade de padrões inflexíveis. A escritora é reconhecida como uma representante central da questão feminista e a Redoma, em sua obra, representa o aprisionamento patriarcal. A transparência do vidro não é completa, a fantasmagoria revela a visão turva da realidade, que mesmo transparente, apresenta distorções na imagem vista pela pessoa que olha através dela. Ambos os elementos não são totalmente materializáveis (BERTACINI,

2018). Uma das questões dramáticas, dentre outras nesta história, é perceber que a personagem principal, que era também a personificação da própria autora – ambas – ao se sentirem no interior da Redoma, sofriram da “característica refletora da superfície”, cujo poder as transformava também em Redomas de vidro e fazia com que elas “enxergassem imagens opacas de si mesmas.”

Sob este prisma, percebe-se um paradoxo que pode surgir com a imagem, em que “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (AUMONT, 2010). George Didi-Huberman, na obra *O que nós vemos, o que nos olha*, refere-se a Walter Benjamin dizendo que ele evoca a imagem aurática, ao afirmar que “ao nosso olhar, é ela que se torna dona de nós” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998). Há um segundo aspecto da aura da imagem, de um poder do olhar conferido ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha.”

O intuito de comentar sobre o livro de Sylvia Plath neste artigo foi apenas para estabelecer uma ponte com a questão simbólica: os sentimentos e aspectos visuais que podem ser gerados no interior de uma Redoma; a visão interna e externa de seus reflexos; as distorções que ocorrem com as imagens, se realmente espelham a realidade ou não. Transmitimos externamente imagens falsas de nós mesmos ou não? Nos aprisionamos dentro de alguma Redoma? Haveria alguma Redoma em que estejamos e que não representa o nosso verdadeiro eu interior? Estaríamos presos a alguma Redoma da artificialidade? Este seria um primeiro momento para refletirmos sobre o que representaria uma Redoma de vidro em si mesma.

Ao mesmo tempo em que a Redoma pode gerar sentimentos de neutralidade, frieza, distanciamento, impessoalidade, atmosfera asséptica, opacidade, dentre outros, poderá também originar sentimentos de proteção, segurança, acolhimento, calor, intimidade, lar, auto preservação.

*Em tempos de pandemia da COVID-19, a Redoma de vidro, em meu processo artístico, surge como uma metáfora para o processo de confinamento, desencadeado pela pandemia em 2020. Neste sentido, o contexto de abordagem utilizado como experiência sensível/estética **considerou a Redoma em sua conotação vinculada à proteção e à preservação da vida**, à uma certa opção individual consciente, por uma condição de vida mais restrita e momentânea, diante das circunstâncias emergenciais da pandemia, por uma questão de sobrevivência.*

É notório que ter uma Casa para se abrigar e viver o confinamento com dignidade tornou-se um privilégio de alguns e não de todos. Foi e, ainda é, muito angustiante pensar em milhares de pessoas pelo mundo, espalhadas pelas ruas durante a pandemia, com fome, enquanto outros, no conforto de suas residências queixam-se da vida mais restrita e do uso das máscaras. São estas dentre outras, grandes contradições, as quais presenciamos diariamente.

Com o confinamento, a partir de março de 2020, A Casa, o Atelier, tornou-se o meu Santuário, a Redoma de vidro que elegi para viver criativamente, positivamente. A superação é o leme deste barco.

Em Casa, em isolamento, temos uma existência mais introspectiva, que nos propicia a revisão de valores. Este momento nos alerta para o que é realmente essencial na vida. Na

quarentena iniciei uma série de trabalhos sobre a COVID-19. O desenho, a pintura são atos íntimos e profundos.

Muitos casais, amigos, familiares estavam separados e fechados em confinamento, seja pela profissão, seja para se protegerem, ou por estarem doentes. Estamos ainda unidos e conectados pela internet, mas o simples ato inocente de tocar as mãos pode levar o ser humano a se contaminar e a perder a sua vida. Isto me marcou profundamente – o Toque X a Morte.

Surgiu a ideia de que o Toque poderia existir através da Redoma de vidro. Assim, criei a pintura, em díptico, “The Touch in 2020” (Figura 5). Cada pessoa poderá se sentir como um ser fechado em uma Redoma de vidro, em seu quotidiano repleto de cores, de anseios e esperança. Esta motivação pode ser a força que se contrapõe à circunstância externa e cinzenta que nos envolve globalmente. A resiliência humana, aqui se revela. Os tons de verde, os ocres, azuis e vermelhos encontram-se no interior das Redomas, com o casal, enquanto que as tonalidades em cinza estão fora das Redomas. Desta forma, percebe-se que os olhares e as sensações de vibração, calor, vida, emoção, ocorrem no interior das mesmas.

Esta pintura foi convidada a participar como imagem da identidade visual do Seminário Ibero-americano Poéticas da Criação - ES 2020.

Esta pintura é uma proposta de reflexão sobre as formas de distanciamento e de isolamento social decorrentes da pandemia da COVID-19.



FIGURA 5

“The Touch in 2020” - Cláudia Matoos. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela. Fotografia de Cláudia Matoos. Portugal. 2020. Fonte: Acervo da artista

Realizei desenhos e alguns trabalhos sobre as máscaras de proteção. Logo a seguir iniciei a pintura da tela “Overcoming 2020” (Figura 6) que apresenta o conceito de ultrapassar e vencer o ano de 2020, assim como a pandemia. É a imagem de meu pé descalço que sai da Redoma e que caminha livremente pisando sobre um piso liso, vermelho, vazio de vegetação, porém repleto de máscaras já usadas, como se esta fase fosse um passado e estivesse sendo ultrapassada. À frente há pequenas flores que surgem no vazio.

A capacidade do ser humano em adaptar-se a novas condições de sobrevivência, de reinventar-se e de percorrer uma nova fase, atravessando este território repleto de isolamento,

revela os novos hábitos que surgiram no quotidiano, dúvidas e receios, diante do vírus que dominou a realidade. O pé descalço que entra na pintura a pisar sobre as máscaras busca demonstrar o poder da resiliência humana. “O quadro é o produto que sela e encerra a experiência, o vivido do pintor.” (POMAR, 2014)



FIGURA 6

“Overcoming 2020”- Cláudia Matoos (80 cm x 60 cm) Acrílico s/tela. Fotografia de Cláudia Matoos. Portugal. 2020. Fonte: Acervo da artista.

Este anseio por sair da pandemia é algo partilhado por todos, a nível global e esta fase parece ser ainda interminável. A Redoma de vidro pessoal parece ser o local mais seguro atualmente.

CONCLUSÃO

Os efeitos da globalização conferiram novas possibilidades às práticas artísticas, abrangendo inovadoras áreas de intervenção, como também fazendo diluir e desaparecer outros lugares e modos considerados como “autênticos”, assim como a regeneração dos centros das cidades e a circulação global da divulgação dos artistas posicionando suas obras em discursos acadêmicos (MAIO, 2011). Muitos artistas lançaram projetos de preocupação social, surgindo inúmeros projetos nas comunidades, como também, em outras vertentes, todo um panorama se expandiu exponencialmente através da internet.

Nos séculos XX e XXI, diante das sucessivas conquistas científicas e tecnológicas “fascinantes em sofisticação e assepsia crescentes *high-tech*”, há uma espécie movimento de convivência paradoxal e contrário de regresso aos processos mais básicos, onde a alta tecnologia partilha o espaço com matérias orgânicas. Há uma dessacralização da técnica artística, relacionada à abertura das possibilidades de expressão (SABINO, 2013).

Seja através do uso de altas tecnologias, ou da busca de um retorno a uma origem ou algo primitivo, “uma sociedade se define por seus amálgamas, não por suas ferramentas” [...]

As ferramentas só existem em relação às combinações que possibilitam ou que as tornam possíveis.” (DELEUZE, 1995)

Não estamos acostumados ao ambiente atual da pandemia, mas com o seu surgimento a tecnologia e suas plataformas se intensificaram de uma forma mais imperativa. O ser humano tenta se adaptar diariamente e a Arte acompanha este processo. Museus, galerias, exposições, catálogos, cursos, oficinas, residências artísticas, *lives*, eventos, leilões *online*, todos, têm desenvolvido, em curtas frações de tempo inimagináveis, soluções virtuais e semipresenciais para as demandas da Arte. Inúmeras alternativas buscam suprir as questões que surgem para a Arte. Evidentemente, nem sempre satisfatórias, porém, possíveis de serem aceitáveis por um tempo de espera em isolamento.

Porém, existe na essência do ser humano uma marca: “destino comunitário, comunidades de destino, eis a “marca do tribalismo.” Os rituais, o cotidiano, as emoções, as paixões coletivas, o hedonismo, Dionísio e seus simbolismos... o corpo e o espetáculo, o gozo contemplativo, o reviver um tribalismo (MAFFESOLI, 2010), é tudo que o ser humano deseja num período de pós-pandemia.

A Redoma de Vidro é uma metáfora que ultrapassa um estado de espírito puramente individual, ela passa a ser uma experiência vivida individualmente, mas que pode ser partilhada coletivamente, também pela internet. Milhares de pessoas já se depararam com esta realidade.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea. Uma história concisa.** Trad. Alexandre Krug, Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem.** Trad. Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas. Vol.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- BERTACINI, Vanessa Cezarin. **A desintegração do sujeito feminino em A redoma de vidro, de Sylvia Plath.** 2018. 180p. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras, Campus Araraquara: Araraquara, 2018.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX.** Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Lisboa: Círculo dos Leitores, 2003.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- MAIO, Fernanda. **A encenação da arte.** Coleção ENSAIO 6. Leiria: Textiverso, 2011.
- PEREIRA, Cláudia Matos. **Schiller e a arte: a beleza como elevação do homem rumo ao absoluto.** Berlim: Novas Edições Acadêmicas, 2018.
- PINHO, D. F. **Corpos rebeldes: Sylvia Plath e a redoma de vidro.** Revista Letras, Curitiba, n.º 78, p. 59-70, maio/ago. 2009. Editora UFPR.
- POMAR, Júlio. **Da cegueira dos pintores.** Parte escrita II. 1981-1983. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2014.

SABINO, Isabel. “Tinta: Nojenta. Cor: Abjeta. Pintura? Bleahh...”In: **Com ou sem tintas: Composição, ainda?** Coord. Isabel Sabino. Lisboa: CIEBA, Faculdade de Belas Artes, UL, 2013.

NOTAS

1. ARCHER, 2012, p.235.
2. A artista plástica Cláudia Matoos é brasileira e, desde os anos de 1980, tem participado de exposições coletivas e individuais, nacionais e internacionais. No início de sua carreira, seu nome artístico foi Cláudia Regadas até o ano de 2000. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), possui Graduação e Bacharelado em Educação Artística pela (UFJF), Brasil. Desenvolveu a tese sobre a “Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)”, que foi uma galeria utópica no Brasil. Lecionou Artes durante 21 anos, sendo também professora universitária no Brasil. Foi professora convidada na área do Desenho na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, de 2013 a 2016, e é investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA-UL. É membro da Direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Em seu Atelier dedica-se à pintura, desenho, realiza algumas fotografias, instalações e filmagens. Seu nome acadêmico completo é Cláudia Matos Pereira. Maiores informações, Instagram: @claudia_matoos<https://claudiamatoos.com/>
3. MATISSE *apud* POMAR, Júlio. **Da cegueira dos pintores. Parte escrita II.** 1981-1983. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2014. p.128.
4. SCHELLING, F.W. J. **The ages of the world** [1815] Trad. Fredrick de Wolfe Bolman (Nova York, 1942).

AUTORA

Cláudia Matoos (Cláudia Matos Pereira)

Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes - CIEBA

Artista Plástica, Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Mestra em Ciências da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF e Bacharel e Licenciada em Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Atualmente é investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, FBAUL, Portugal.

***Bill Viola:
do espiritual na (vídeo) arte***

Bill Viola: on spiritual in (video) art

ANGELA
GRANDDO
ANDRÉ
ARÇARI

I.

A produção de arte associada aos meios tecnológicos concebe, desde o final da década de 1960, novas formas de subjetividade que, circunscritas no campo, revisitaram a economia artística. Da produção marcadamente histórica até a atualidade temos um número extenso de artistas que revalidaram a percepção frente à obra de arte, seu fundamento e consequentemente seus elementos constitutivos. O caso do vídeo não seria diferente. Quando este *modo de fazer* se instalou em contexto artístico trouxe a câmera de vídeo portátil e a fita de banda magnética como ferramentas de trabalho. Todavia o movimento na imagem não era algo novo para o público do período, dado que “o cinema pressupunha que os espectadores já estavam familiarizados com imagens em movimento há mais de meio século. Estações de televisão públicas e privadas faziam programas para o público em toda a Europa e, nos EUA, desde os anos 1940 e 1950.” (MARTIN, 2006, p. 6)

O vídeo recondicionou o verbo *ver* ao criar imagens cuja base é um fluxo digital de dados, e assim nos abriu caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Em seu ensaio *Video: a estética do narcisismo* (1976), Rosalind Krauss levantou a problemática do *self* diante da câmera ao enfatizar:

Então, estes são os dois aspectos da utilização corrente de *medium* significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal, pois a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte

utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. No caso de obras com imagens gravadas, o corpo do próprio artista foi o mais freqüente. No caso das videoinstalações, foi mais usado o corpo do espectador participante. (KRAUSS, 2008, p. 146)

A sentença, escrita em 1976, nos parece pertinente quando pensamos sobre o quão enfático é o corpo na produção do artista norte-americano Bill Viola (1951-) e o quanto ele se propõe captar retratos em espaços infinitos, mãos que se contorcem e pupilas profundas que investigam camadas obscuras e luminosas do subconsciente. Este videoartista parece reverter a condição da razão descartiana do *Cogito ergo sum* (Penso, logo existo) para *Gravo, logo existo*. Assim, no ciclo dos primeiros, nos defrontamos com o trabalho de Viola. Suas experiências videográficas resistiram às imagens comerciais dos anos 1970, se alinharam aos impulsos poéticos de John Cage¹, desvelando pelo silêncio um esculpir do tempo. Ao convocar o espectador à agoridade, (o *tempo-do-agma*² ou *Jetztzeit* benjaminiano), e solicitar que adotemos um ponto de vista holístico do mundo, Viola revalida as perspectivas do ver. Nas últimas décadas construiu um impressionante conjunto de obras, criando uma linguagem que infere uma desaceleração videográfica, conectando o fazer imagens com uma visão de mundo cósmica. Assim, Viola fez ver o tempo como uma das matérias fundamentais do vídeo.

As propostas deste artista são impregnadas de acontecimentos subjetivos, muitas vezes tomados por caráter ontológico e demarcações por ações cotidianas, constituindo uma

relação particular e aberta à história das imagens, ao mundo circundante e à existência do *ser-no-mundo*. Sua produção não propõe engajamento político com contextos insurgentes nem exibem levantes ou reflexões sobre determinado período histórico — o que por sua vez nos convocaria a análise e perspectiva objetiva da vida humana na esfera pública —, ao contrário, abarca fragmentos poéticos das inúmeras camadas de subjetividade presentes no ser.

Ultra expressivos, os vídeos de Bill Viola questionam a profundidade do ser em suas infinitas variações. Ao retomar de forma anacrônica a história da pintura, seu grande interesse pelos *velhos mestres* pode ser melhor entendido no seguinte trecho de uma conversa realizada com o historiador alemão Hans Belting⁵:

Eu não estava interessado em me apropriar ou remontar – Eu queria entrar dentro dessas imagens... para encarná-las, para habitá-las, para senti-las respirar. Finalmente isto veio sobre uma dimensão espiritual, não pela forma visual. Como meu conceito em geral, foi como pegar a origem da raiz das minhas emoções e a natureza mesma da expressão emocional e isto foi tão profundo que estava instruído a negar um mero sentimentalismo. Senti que como artista precisava entender isto melhor. (VIOLA, 2003, p. 199, tradução nossa)

Assim, ao partir de uma experiência essencialmente singular, Viola explora a alma e o *medium* do vídeo, e se encarrega de ir filtrando uma espécie de princípio de energia que daria forma ao seus *tableaux vivants*. Nessas formas ele soube,

com uma preocupação pictórica igual a de seus ancestrais de prestígio, reconstruir uma dimensão arqueológica e trazer à luz um campo de fragmentos de memória existencial que se fixa na videoarte. Filosoficamente, “seu trabalho foi se convertendo em uma espécie de ‘sismógrafo’ do seu tempo, para usar o termo como que ele é classificado pelo filósofo espanhol Félix Duque.” (GRANDO, 2015, p.45).

II.

Sua videoinstalação *The Sleep of Reason* (1988) referencia uma obra prima do século XVIII. A mais impressionante das imagens produzidas por Francisco de Goya em sua série de gravuras intitulada *Los Caprichos: El sueño de la razón produce monstruos*⁴. Entre a razão

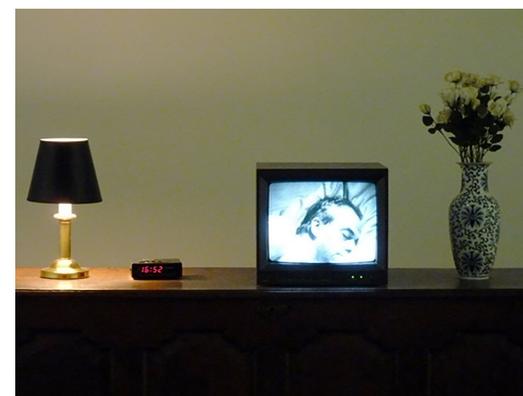
iluminista e a Espanha setecentista socialmente arrasada, Goya imprime com dilacerante lucidez os monstros da superstição e ignorância invocados do inconsciente pelo sono da *razón*. Em torno do pintor adormecido pairam perigosos animais de hábitos noturnos como morcegos e corujas que infestam a parte superior da imagem (como uma revoada de corvos), que por sua vez se complementam com o gato preto e o atento olhar do lince próximo aos seus pés. Goya nos oferece uma reflexão metafórica de um corpo exausto, que busca repouso, em meio a uma sociedade obscurecida.

Esta gravura, herdeira da *Melancholia* de Dürer, marca uma espécie de princípio dramático imanente que evoca realidades universais em uma das instalações mais imersivas de Viola. *The Sleep of Reason* (1988) | FIGURA 1 | questiona as profundezas do ser em suas infinitas variações. Seguindo a

descrição deste videoartista — em um quarto vazio e sobre uma cômoda de madeira “[...] um monitor em preto e branco mostra um close-up de uma pessoa dormindo. Os sons noturnos da pessoa são ouvidos suavemente.” (VIOLA, 1997, p. 89, tradução nossa)⁵. Em primeira instância, o espaço da instalação aparentemente engendra paz — introduzida pela sutil presença de um vaso com rosas brancas artificiais, um abajur de mesa, um relógio digital e um monitor colocados sobre uma robusta cômoda de madeira | FIGURA 2|. O chão do quarto é acarpetado e o espaço inicialmente bem iluminado se modifica, mergulhando em total escuridão com projeções visuais e sonoras que ocorrem de forma abrupta e impactante. Segundo o artista,

[...] grandes imagens coloridas em movimento são vistas cobrindo três paredes. E um som alto e perturbador de gemidos e rugidos enche o espaço. Igualmente de forma repentina as imagens desaparecem, as luzes se acendem, o quarto volta ao normal. É como se tivesse aparecido um vislumbre de um outro mundo paralelo, o lado sombrio de um ambiente familiar bem iluminado. Os blecautes ocorrem em períodos aleatórios, comportando-se como “captura de imagens” imprevisíveis de alguma aflição esquizofrênica incurável do quarto. (VIOLA, 1997, p. 89, tradução nossa)

Viola enfatiza, em seu relato, as múltiplas significações estéticas e psíquicas onde o espectador é atingido com imagens que aparecem e desaparecem em fração de segundos, provocando um estado de desvario, através do impacto do



FIGURAS 1-2

The Sleep of Reason (1988). Instalação com cômoda de madeira com vídeo em um pequeno monitor, vaso com rosas brancas artificiais, despertador e abajur de mesa com sombra preta; Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono]. Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm. Fonte: Dallas Museum of Art.

acaso, que se vivencia após a visualidade da primeira imagem e entre uma e outra. O que é intensificado tanto por uma persistência parcial da imagem que fica retida na consciência após seu desaparecimento como pela presença contínua do homem dormindo vista no monitor. No seu estado de sonolência, os distúrbios do sono captados em *close-up* são intensificados pelos sons e ruídos que intervêm no modo de pensar daquele que olha e, simultaneamente temos a sensação de um mergulho no interior do cérebro do homem adormecido presente no monitor. A partir disto compreendemos que, para Viola, a vida psíquica é estruturada e corporificada por imagens.

De certo modo, este videoartista erigiu um território tecnológico e poético em torno do qual formulou a sentença: “O uso e a criação de imagens é tão fundamental para os seres humanos desde o início dos tempos, que deve ser considerado uma parte essencial da existência humana, como o sexo.” (VIOLA, 1994, p. 18) *The Sleep of Reason* é uma obra que abarca significados individuais e coletivos ao moldar uma visualização dos pesadelos que habitam nosso sono: um mundo povoado por ansiedade, flutuações, fobias e obscurências que todos guardam em algum lugar. Viola trabalha a imagem e o som como campos vibráteis que desvelam *territórios do invisível*: “O som tem qualidades ímpares se comparado à imagem – faz curvas, atravessa paredes, é sentido simultaneamente 360 graus em torno do observador e pode até penetrar no corpo.” (VIOLA, 1994, p. 15). A frase se completa aos entendimentos dos sistemas de ondas estáticas e a estrutura espacial de reflexão e refração, onde o campo sônico

amplia a experiência do corpo. Quando desta descoberta o artista argumenta um novo modo de uso do aparato técnico de base responsável por captar suas imagens:

Eu passei a usar minha câmera como uma espécie de microfone, passei a pensar em gravar “campos”, não “pontos de vista”. Entendi que tudo era um interior. Eu comecei a ver tudo como um “campo”, como uma instalação, desde uma sala de museu cheia de pinturas nas paredes até se sentar sozinho no meio da noite em casa lendo um livro. (VIOLA, 1994, p. 16)

III.

Com efeito, Bill Viola foi um dos primeiros a instalar seus vídeos no espaço imersivo de exposição. Como viria a afirmar, a tela não podia mais ser um mundo em si, separada do mundo real e físico em que o espectador se encontra. A partir da década de 1980 ele começou a conquistar este espaço tangível, lançando mão de uma gama de recursos, soluções técnicas e arquiteturas, enfatizando uma experiência espaço-temporal. Colocando de outra maneira, a videoarte sendo uma questão de emissão luminosa é, por sua natureza física, guiada para expor os seres que ela mostra. Viola assimilou esta função e a intensificou em suas produções através da desaceleração imagética, que, por sua vez, abriria formas de percepção capazes de reestabelecer a experiência da infinitude, e compor exposições de luzes temporalizadas. Não terá sido por acaso que ele pressentiu que o vídeo era por excelência uma *arte-tempos*. É assim que Viola segue em sua *empreinte*:

O tempo é a matéria-prima do filme e do vídeo. A mecânica disso pode ser câmeras, filmes e fitas, o que nós trabalhamos é o tempo. Você cria ocorrências que vão se desenrolar, em uma espécie de meio rígido que está incorporado em uma fita ou filme, e que constitui a experiência de um desenrolar. (VIOLA, 2014, tradução nossa)

Um tempo que Bill Viola gosta de fazer durar, repetir, abrandar ao extremo, como para mostrar todas as suas linhas e formas. Abrindo-nos a novos modos de percepção ele se inclina sobre a fenomenologia da percepção e se aproxima mais do sublime do que do belo, se acreditamos em Schiller:

Na presença do belo, a razão e a sensibilidade se encontram em harmonia, e é por causa desta harmonia que o belo nos atrai [...] em presença do sublime, ao contrário, a razão e a sensibilidade não estão em harmonia e é precisamente esta contradição entre uma e outra que faz a distinção do sublime, sua irresistível ação sobre nossa alma. (SCHILLER, 2011, p.27)

The Sleep of Reason se funda sobre disfuncionamentos do nosso olhar, na incerta partilha de usar as confusões do nosso corpo para dramatizar o conflito, como evocado por Schiller, entre a percepção e a razão.⁶ A obra projeta uma sucessão de microinstantes que, por exemplo, transformam o movimento de um homem submerso em água pelo gesto dúbio de um salto ou uma queda |FIGURA 3| e a aparição e voo de uma coruja |FIGURA 4| em um deslizamento fora de toda perspectiva. Engendrar o mistério, evocar a abertura de uma

porta e a fechar, sem saber onde ir. Viola nos insinua um caminho que não é estruturado por dogmas, mas que enfatiza uma certa conduta de vida aberta a uma experiência capaz de traçar e captar um espaço onde a fronteira entre o mundo interior e a realidade visível é porosa. Em um diálogo notável ele deixa inteligível que

[...] é possível para o indivíduo conectar diretamente seu espírito à Divindade e não ter que ir para os poderes estabelecidos. O poeta e artista inglês William Blake, um dos grandes artistas visionários da história ocidental recente, nunca sentiu que seus dons de percepção eram únicos. Mais de uma vez, ele afirmou que *todas* as pessoas são capazes de ter visões e estar em contato com a Imaginação Divina. (VIOLA, 1995, p.283, tradução nossa)

Ainda, sob essa ideia, diz que “[...]durante o século 18, Blake estava construindo um modelo simbólico de universo que era liberto de observações empíricas.” E, sobretudo, num mesmo eixo de identificação comum, cita um mote do poeta inglês: “Se as portas da percepção estivessem abertas, então tudo pareceria ao homem como é – infinito” (BLAKE apud VIOLA, 1995, p. 40, tradução nossa). Nessa perspectiva, confluindo a habilidade de ver o invisível e gerar a reconfiguração de imagens na videoarte, Viola “[..] foi particularmente atraído ao método de representação do mundo de Blake atravessado por símbolos, ideias e fenômenos espirituais.” (LONDON, 1987, p. 14, tradução nossa). Podemos dizer que o artista californiano, ao traçar um caminho arqueológico e



FIGURAS 3-4

Bill Viola – *The Sleep of Reason* (1988).

Instalação com cômoda de madeira com vídeo em um pequeno monitor, vaso com rosas brancas artificiais, despertador e abajur de mesa com sombra preta; Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpitada.

Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono].

Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm.

Fontes: Carnegie Museum of Art (Esq.); Bill Viola. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 119 (Dir.).

dar continuidade a forma conceitual do criador inglês, reorganizou um pensamento crítico, no melhor sentido de sua potência, o que coloca face a face o domínio aberto pelo *tecnológico* e o retorno incessante da *arkhé*.

À proximidade imagética com obras do passado, Bill Viola inscreve um sentido de procura filosófica e estética para aglutiná-las na dimensão alquímica da videoarte. Esse acesso para captar o que está aquém e além dos limites da visibilidade foi, certamente, um conhecimento que lhe foi sussurrado no período de seu encontro com os monges tibetanos em Ladakh (1982).⁷ Precisamente porque Viola retrança este trajeto:

“[...] se eu não tivesse estudado as tradições dos poetas e dos místicos no momento em que comecei o vídeo, eu penso que poderia não ter feito muito progresso. Essas particularidades me deram a linguagem para compreender o que eu realmente estava vendo. Um dos fios comuns em todas essas tradições, entrecortando diversas culturas, é a ideia de que tudo à nossa frente é meramente um mundo de aparências. É apenas a superfície – não a verdadeira realidade. [...] o desafio é compreender e ampliar sensorialmente a experiência porque você precisa da linguagem dos sentidos para auxiliar a decifrar essas distorções na superfície e penetrar através das conexões submersas.” (VIOLA, 2003, p. 195, tradução nossa).

Não seria então o espaço da instalação — construído pelos recursos sonoros e imagens em movimento da videoarte — a forma ideal escolhida por Viola para penetrar

no interior de obras referenciais como o fez com *El sueño de la razón produce monstruos*? O resultado provável é que, para ele, a videoarte é um meio de expressão intensamente pessoal que pode partir de experiências individuais das mais marcantes, como a morte da mãe e o nascimento do filho.⁸ Ao escavar esses acontecimentos ele nos revela complexidades da percepção humana, pondo foco nos extremos e esporádicos momentos nos quais o indivíduo vivencia uma profunda transformação e adquire consciência que foi iluminado por uma completa revelação de sentido.

As experiências de imersão corporal, visual e auditiva que propõem suas vídeoinstalações são reconstituições dos fluxos de imagens armazenadas na memória. Ele diz que foi *a isolada distância da percepção, provido de um quarto escuro da edição* que lhe deu a habilidade de ver essas imagens do dia-a-dia *de modo profundamente simbólico*. Seus videotapes e suas vídeoinstalações abarcam uma conexão com uma espécie de *fragmento de memória existencial* e afirmam o tempo nos postulados da visualidade como uma de suas matérias primas fundamentais.

Em certa medida, na circunferência territorial em que habitam seus processos de subjetividade — uma espécie de princípio imanente de presença ligado à noção de energia que imerge de sua obra —, podem estar em tangência com a condição essencial do tempo para o *self*, reflexão que perceberemos vigente nos escritos de Andrei Tarkovski. Em *Esculpir o Tempo*, precisamente no capítulo intitulado *O tempo impresso*, o cineasta russo argumenta a necessidade do tempo para a modulação subjetiva do homem enquanto ser humano:

O tempo constitui uma condição da existência do nosso “Eu”. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais se precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência. (TARKOVSKI, 1998, p. 64).

Ao comentar sobre a *destruição* da ideia do tempo, pontua a questão da morte enquanto representação de *morte do tempo individual*. Assim, o conceito de tempo torna-se fundamental nos processos de subjetivação do ser, pois é capaz de moldar o indivíduo, sua moral, seus costumes e sua busca pela verdade. “O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64). Assim, o tempo é tão real quanto uma ideia irreal. Na prática de Viola, os desdobramentos desse tempo esticado reverberam-se em sua peça *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983) |FIGURAS 5 E 6|, essencialmente um retrato subjetivo do artista.

IV.

Nesta obra Viola se presta à tentativa de permanecer três dias acordado, confinado no andar de cima de um quarto em uma casa vazia, preso no seu próprio *médium* à espera do olhar que o apossa — uma câmera fixa que grava dia e noite, cansaço e solidão. Sobre este trabalho, escreve em seus materiais de anotação:

“Reasons for knocking...” — Efeito de estados psicológicos na gravação. A privação do sono é usada como um elemento na peça... Sensação de claustrofobia. Todas as captações são em

ambiente interno, nenhum exterior, exceto pelas visões das janelas. —Nota, 1979. (VIOLA, 1995, p. 97, tradução nossa)



FIGURAS 5-6

Bill Viola – *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983).
Frame de vídeo. Vídeo [preto & branco – som estéreo]. 19' 12".
Fonte: ZKM – Zentrum für Kunst und Medien.

Nesse sentido, a obra atesta um caráter existencialista. Quando se propõe, durante um período, se privar de uma necessidade biológica básica como o sono, tão essencial quanto comer ou ingerir líquido para manter o funcionamento ativo e estável do corpo, Viola explora uma equivalência de uso da própria corporeidade à sua revelia. A radical resistência de sobrevivência no vazio. Um vazio físico de uma casa onde não há nada além dele mesmo e alguns móveis. Certamente ele se faz junto ao mobiliário, investigando sua solidão e a dos próprios objetos. O que vemos por fim são estados máximos de experiência na solidão e na tensão que se ampliam no decurso do tempo, assim notamos que “A consciência humana depende do tempo para existir.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65).

Em busca de si, na experiência limítrofe com o corpo e a experimentação de estados de consciência alterados, Viola fricciona uma tensão máxima para ir de encontro com o *self*. Tarkovski levanta esta busca reflexiva do homem num ensejo da verdade, no que diz respeito ao pensar o tempo e sua relação com a moralidade: “O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo.” (TARKOVSKI, 1998, p. 65).

O dia e a noite, que tanto se destacam nos trabalhos do período oitentista de Viola, está marcadamente presente em *Reasons for Knocking*, onde as alterações das sensações físicas como cansaço, angústia e crises psicológicas para manter-se em pé durante o tempo que se propõe vão surgindo no decurso das horas corridas. É uma operação lógica que se

perfaz por seu dispositivo. Toda estética e conceituação são estruturadas anteriormente, num planejamento que se torna o ponto de partida para o acontecimento. O ato pode ser lido assim como a execução da peça. Uma comparação possível, que cabe não só aqui como em outras obras, é a de pensar nesse *dispositivo-conceitual* — a lógica que antecede tal ação — enquanto uma partitura musical.

Uma partitura do vazio e da angústia, estendida, concreta e psicológica. Certamente distinta, *exempli gratia*, da composição 4'33" (1952) de John Cage (1912-1992). Se Cage descreve sua música enquanto quatro minutos e trinta e três segundos, e as reverberações possíveis de se ouvir os sons do espaço para além daqueles que compõem a partitura (mas que acabam tornando-se parte dela) ocorrem no ato de sua execução, Viola fala de um tempo outro. Ao seguir seus preceitos de dilatação, em *Reasons for Knocking*, quem terá que se estender dentro da imagem é ele mesmo, a figura central. Qualquer oscilação ou pequeno movimento que surgir na imagem parece ser de suma importância. Eles podem ressaltar e romper tanto com a estética quanto com o dispositivo. Se ele dormir a obra acaba, dada por seu fracasso. Se desistir da privação também. Por isto o vídeo opera enquanto um dispositivo, onde o destaque maior está na ideia. Um ponto importante que tangencia os interesses é a proposição, atuante aqui como base.

O artista ainda comenta, acerca da duração, que o decurso do tempo vai tornando-se gradualmente subjetivo. Um estudo no *núcleo-total* da paisagem interna que se opera através do confinamento. A passagem é em si mesmo angustiante.

A existência pela existência mesma. Além da espera. Não há nada para aguardar, exceto viver o próximo momento. Apenas viver. Tempo de isolamento. Os efeitos da duração. Tédio. Fadiga. Desorientação. Ciclos de transtorno. [...]
(VIOLA, 1995, p. 97, tradução nossa)

Reasons for Knocking é uma poderosa e austera observação da experiência perceptiva de isolamento de si, sujeita a uma duração prolongada. A saber, as gravações foram feitas em preto e branco com uma câmera estática e revelam uma crônica dos efeitos da implacável passagem do tempo em um indivíduo solitário.

O espaço torna-se gradualmente subjetivo à medida que o corpo se desloca e sai da consciência plena. A duração também não dá uma fácil passagem no deslocar da matéria e ausência de contato, ela torna-se, ao contrário, cada vez mais brutal no decurso do tempo.

Transformações sutis ocorrem tanto na luz quanto no som, e o uso de uma lente grande-angular é capaz de criar ambiguidades espaciais — o que vai distorcer ainda mais a percepção de um espectador sobre tempo e espaço, ilusão e realidade. A visão da lente e sua localização, apontando para um canto no fim do cômodo, parecem distorcer uma possível vista clara. Nas cenas que se senta nessa extremidade, Viola aparenta ser menor do que o é, ainda mais quando o comparamos com sua imagem acomodada próxima a câmera, em plano americano. A cadeira também se move. Vemos o artista em diferentes posições e estados. Inquieto. Outrossim, diferentes iluminações entram no espaço. O desconforto é

visível. Uma angústia visceral que toma a presença do corpo ele mesmo. A tensão aumenta lenta e gradualmente até o fim.

[...] A psicologia do isolamento e a privação do sono aqui são apresentados de duas maneiras: primeiro, a extrema captação por uma lente grande-angular do quarto que nunca muda. Um frame fixo. Um constante container, ambos prisão e segurança. Apenas o movimento da figura e suas manipulações físicas são visíveis enquanto mudanças. Torna-se uma situação de visão claustrofóbica. Segundo — as comuns propriedades alucinatórias do som nestas situações são presentes pelo microfone de lapela — trazem o áudio à proximidade da pessoa na sala, frequentemente em relação à imagem visual, bastante desproporcional e numa oposição de uma situação auditiva normal. Em situações sem dormir, até o tique-taque de um relógio pode parecer ensurdecedor. (VIOLA, 1995, p. 97, tradução nossa)

Assim, a presença, que se perfaz aqui, oscila frequências para além da vivência natural, na mundanidade, na experiência cotidiana do corpo numa casa qualquer. Vemos que, como não há o habitual contato inerente a vida humana, o silêncio é o estado de direito, enquanto a fala é o estado de exceção. O corpo, para Viola, é um suporte de experimentações que visam determinações na investigação das possibilidades da mídia; segundo Bellour (1997), ele é um *corpo-dispositivo* capaz de oscilar frequências a que se propõe.

V.

Raymond Bellour lista cinco razões pelas quais o vídeo se presta numa melhor aventura ao autorretrato em comparação com o cinema. Estas argumentações podem ser encontradas em seu *Entre-imagens*, trabalho que alinha na narrativa do capítulo *Auto-Retratos* passagens que conduzem à tópicos para melhor compreensão acerca deste modo de fazer imagem concebida para a câmera de vídeo. A primeira razão, diz o autor, “é a presença contínua da imagem que está aí, imediata, continuamente, como um duplo real que não se detém.” (BELLOUR, 1997, p. 335). A captação seria assim uma decisão, um momento que se dá no ato, no tempo real e que é capaz de modular um “duplo” corpo. O retrato é um modo de realização que se dá no confronto. No embate direto entre o indivíduo e a câmera.

A segunda razão, que se decorre da primeira, aponta que “no vídeo o autor tem mais facilidade para inserir seu corpo diretamente na imagem”. (BELLOUR, 1997, p. 335). Ou seja, devido à acessibilidade de montagem e controle do aparelho, a gravação se torna mais fluida. Uma vez que Bellour tece estas relações no período em que o vídeo ainda era concebido apenas com fita, e o cinema em película, estas pontuações não assimilam a facilidade com que o cinema se apropriou do vídeo para operar em modo digital.⁹ O fato de poder deixar a câmera ligada sem a necessidade de um operador que a manuseie também adensa tal tópico. A imagem-vídeo conecta-se então, de modo íntimo, a seu próprio retrato, sem testemunhas.

A terceira das razões deve-se a própria imagem. Há uma facilidade de editar a própria gravação, ainda que de modo simplório, e simultaneamente sua pós-produção, quando comparada com o cinema de película, é menos complexa. Ela traduz “mais diretamente as impressões do olho (como que além de suas percepções), os movimentos do corpo (como que além de sua superfície), os processos do pensamento (como que além de suas racionalizações).” (BELLOUR, 1997, p. 336). Portanto, as execuções criam um jogo entre a expressão da subjetividade e a objetivação da realidade. Ambas completam na *imagem-total* desta mídia.

Na quarta pontuação, o destaque situa-se na revelia possibilitada pelo meio em relação à TV enquanto aparato hegemônico de comunicação de massa, que pertence a um sistema midiático solidificado. O autorretrato deturpa e modifica “a retórica clássica por um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva.” (BELLOUR, 1997, p. 336). A artificialidade do meio cuja base é de ordem eletrônica se relaciona com a lógica do aparelho televisivo para pervertê-lo a interesses próprios. No lugar do excesso de fala, o vídeo pode-se valer do silêncio. Na exaustão do espetáculo a que a vida é convertida pelos jornais, pode-se explorar o vazio. A videoarte opõe-se à forma convencional da televisão enquanto meio soberbo de comunicação para desbastá-la num agenciamento outro. A imagem-vídeo tem força para “perverter a troca, a comunicação e a persuasão, sem deixar de denunciar essa perversão”. (BEAUJOUR apud BELLOUR, 1997, p. 337).

Por fim, o teórico pontua algo que nos já é instituído no comum; seu olhar visionário da imagem eletrônica e os sistemas informativos pressupunham um impacto equivalente ao do surgimento do livro impresso, na construção de uma versão infinita um devir memória artificial.

VI.

Certamente, em idos do presente período, os meios digitais sugam uma grande parte de nossas vidas e, de fato, a tomada subjetiva e também egocêntrica a que o autorretrato se presta, encontra-se nos espectros das *selfs* feitas por celular — um lugar, por excelência, inerente às relações superficiais que se prestam hoje os habitantes do mundo contemporâneo.

No decorrer do tempo, Viola remodelou suas experiências acerca de si mesmo e sua busca nas explorações subjetivas do mundo. Em *Reasons for Knocking*, como em um ritual, o videoartista testa a resistência de seu corpo e sua mente por um lado brutal de confinamento. É uma obra que existe em duas versões, videotape e videoinstalação, concebidas com base em uma mesma experiência. A diferença é que na versão de 1982 os deslocamentos do corpo e os incômodos são oferecidos ao espectador de modo mais visceral. Viola montou este trabalho em diferentes espaços, a exemplo da versão que compõe a coleção do *Art Institute of Chicago*¹⁰ | FIGURA 7 | e a proposta para *La Chartreuse – Villeneuve-lez-Avignon*¹¹ | FIGURA 8 |.

Podemos considerar, na experiência de 1982, até mesmo uma transposição fenomênica se pensarmos na transposição

do gesto do artista e a forma de sua entrega ao participante.
Como um espelho:

[...] diante da cadeira de inquisição reservada ao espectador que participa ao vivo do som, há um monitor em que Viola aparece, exausto, golpeado por trás a intervalos regulares. O dispositivo é portanto o lugar de um suplício e de uma experiência; é também o instrumento de uma educação e o meio de uma ressurreição. (BELLOUR, 1997, p. 371).



FIGURA 7

Bill Viola – *Reasons for Knocking at an Empty House* (1982).
Instalação com vídeo, televisor, cadeira de madeira com som amplificado em fones de ouvido estéreo acoplados, segunda fonte de som estéreo amplificado na sala em dois auto-falantes. Vídeo [cor - som]. 45' (looping).
Dimensões da sala: 370 x 550 x 760cm (Esq.); Dimensões variáveis (Dir.).
Fontes: Coleção do Art Institute of Chicago (Esq.); Bill Viola. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 21 (Dir.).

Tal versão instalativa traz algo análogo da *experiência-dispositivo* a que se propôs o artista — ao convocar o participante a sentar numa robusta cadeira onde em sua parte superior há um elemento que suspende um fone pronto para ser posto nos ouvidos. A montagem sugere, na totalidade, uma cena de execução ou tortura no convocar para sentar-se numa sala vazia. A construção da espacialidade no projeto concebido para *Art Institute of Chicago* é dramática, apenas a cadeira encontra-se iluminada. Uma luz que, advinda de um ângulo lateral, é capaz de construir uma sombra pungente do assento no piso. Há também um plinto e uma televisão instalados à altura do olho de quem encontra-se sentado, convocando uma interatividade que não abarca um convívio relacional, mas pressupõe imersões nas áreas mais profundas do inconsciente que geralmente estão associadas a luz.

A pesquisadora Barbara London, fundadora do Departamento de Vídeo do MoMA, destaca de sua experiência naquela instituição que Bill Viola foi o primeiro artista a ter uma exposição dentro do Museu nas galerias destinadas as artes em geral, e não nos espaços específicos pré-estabelecidos para propostas de imagens em movimento. Dentre os inúmeros projetos, curou uma exposição individual do artista realizada em 1986 sob título *Bill Viola: installations and videotapes* onde estavam presentes ambas versões de *Reasons for Knocking*.

Na proposta de 1982, Viola nos oferece uma gravação não editada de 45 minutos, mixada juntamente com uma narração em primeira pessoa de fluxo de consciência, gravado separadamente em áudio, onde o artista descreve reminiscências de infância. A trilha combinada conflui a sensação de

que estamos mergulhando na consciência e mente do próprio artista. A escrita de London destaca uma informação de valor significativo para este projeto:

Na entrada da instalação, Viola conta a história de Phineas Gage, um ferroviário do século XIX que sobreviveu milagrosamente a um acidente de trabalho em que uma haste de metal passou por sua cabeça, destruindo parte de seu cérebro e alterando sua personalidade. Ainda racional e um tanto social, Gage e seu vergalhão viajaram com um *road show*, e ele se tornou objeto de cientistas interessados nas funções do cérebro. Para Viola, Gage é uma metáfora para a complexidade da mente. (LONDON, 1987, p. 14, tradução nossa)

Ao elencar no espaço, por som e imagens, experiências de caráter ontológico como a vivida por Phineas Gage, o artista norte-americano nos convoca uma espacialidade distinta à de ver TV em casa — cuja base de pouca reflexão associa-se ao controle e alienação da mente que remonta a invasão do *mass media* na vida. Assim, esta proposta de requinte formal é tensionada por um conteúdo agitado e potencialmente volátil, que para Viola é um retrato das expressões cada vez mais abertas da violência do *ser-no-mundo*.

VII.

O elemento sônico na produção do artista se efetiva muitas vezes como um atrator oculto, onde o participante é requisitado à presença. Ao carregar o *sentimento do inefável*, a acústica e o som tem potencialidades mais amplas que a da

imagem, pode atravessar paredes e penetrar o corpo. Esta resposta de vibração que está na matriz sonora cuja estrutura complexa joga com a reflexão e a refração, compreendem elos espaço-temporais que entrelaçam o visível e o invisível. Atravessando estados de consciência da mente, as palavras de Tarkovski completam esses encadeamentos: “O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana.” (TARKOVSKI, 1998, p. 64).

Na década de 1980, as produções de Viola tomam relações significativas no elo com o mundo circundante para transcodificar eventos cotidianos, da ordem do privado, tornando-os sequencialmente matérias da experiência. Se em *Reasons for Knocking* o artista se quer acordado, em *The Sleep of Reason* propôs partir de seu contraponto, o sono. Evidentemente ambos são processos mentais que infringem tanto o artista quanto os participantes. Assim, na esteira desses projetos lembramos um de seus escritos do período¹² onde Viola pontua que o lugar mais importante de seus trabalhos não são as galerias dos museus, salas de projeções, TVs ou muitos menos a própria tela de vídeo que tudo capta, mas se efetiva verdadeiramente *na mente de quem os vê* (VIOLA, 1995, p. 173).

Portanto, se para o artista, o fim último de sua obra é a indexação no catálogo de imagens que compõem nosso *hardware* mental, com toda carga simbólica que elas podem carregar, podemos então pensar no sensível território do invisível, espaço vasto onde permeiam, *e.g.*, nosso (in)consciente, lugar de presença, pertencimento, memória, e claro, lugar que se conecta com nosso campo espiritual. Diante disso, Viola parece nos convocar constantemente a absorção de

suas imagens para além do olho que vê, nos propondo uma participação que parece refletir conceitualmente a máxima do mestre Da Vinci, a arte é *cosa mentale*.

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de História”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 222-232.
- FARGIER, Jean-Paul (Org.). **Où va la vidéo?**. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du Cinéma - Hors Série n° 14], 1986.
- GRANDO, Angela. “Bill Viola, ‘escultor do tempo’ – um xamã da imagem”. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, vol. 5, n° 9**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, pp. 41-54.
- HANHARDT, John G.; PEROV, Kira (Orgs.). **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. “Vídeo: a estética do narcisismo”. In: **Arte & Ensaios n° 16**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 145-157.
- LONDON, Barbara (Org.). **Bill Viola: installations and videotapes**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1987.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta (Orgs.). **Video art**. Colônia: Taschen, 2006.
- NEUTRES, Jérôme. **Bill Viola** (Catálogo de Exposição). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2014.
- SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BENTES, Ivana; DANTAS, Marcelo; HUFFMAN, Kathy Era; VIOLA, Bill; ZUTTER, Jörg. **Bill Viola: Território do Invisível/Site of the**

Unseen (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

- VIOLA, Bill. “Je suis né en même temps que la vidéo » . In: **Bill Viola: Grand Palais, Galeries nationales - 5 mars 2014 - 21 juillet 2014**. Paris: Grand Palais, 2014. Disponível em: <https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/bill-viola>. Acesso em: 19 Out. 2020.
- VIOLA, Bill; HYDE, Lewis; ROSS, David A.; SELLARS, Peter; et al. **Bill Viola** (Catálogo de Exposição). Nova York: Whitney Museum of American Art; Paris: Flammarion, 1997.
- VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.
- VIOLA, Bill; BELTING Hans. “Conversation – Belting and Viola”. In: WALSH, John (Org.). **Bill Viola: The Passions**. Los Angeles: Getty Publications, 2003, pp. 193-203.

NOTAS

1. Retornaremos a John Cage (1912 – 1992) em linhas gerais no decorrer deste ensaio quando argumentamos sobre a relação que se ergue entre a percepção do silêncio seu 4:33 e o videotape *Reasons for Knocking* de Viola.
2. Termo caro usado por Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História*, o *Jetztzeit* (do original em Alemão), caracterizaria o problema do agora. Benjamin diz *e.g.*, em sua Tese XIV: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo *Jetztzeit*” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Para o filósofo alemão, o passado contém o presente, e a história se forma no preenchimento de um *continuum* de agoridades.
3. Conversa realizada com por ocasião da mostra *Bill Viola: The Passions* organizada pelo *J. Paul Getty Museum* (Los Angeles) que contou com itinerância para a *National Gallery* (Londres), *Fundación “laCaixa”* (Madri) e para a *National Gallery of Australia* (Canberra). Cf. VIOLA, Bill; BELTING Hans. *Conversation – Belting and Viola*. In: WALSH, John (Org.). **Bill Viola: The Passions**. Los Angeles: Getty Publications, 2003, pp. 193-203.

4. A saber, Francisco de Goya dedicou boa parte de seu trabalho neste projeto que trata-se da primeira de quatro grandes séries de gravura a qual ele trabalhará, junto com *Los desastres de la guerra* (Os desastres da guerra), *La tauromaquia* (A tourada), e *Los disparates* (Os disparates). Variando entre o real e onírico, cômico e irônico, *Los Caprichos* é composta por um total de 80 gravuras, na qual a obra supracitada trata-se do N° 43. Cf. Biblioteca Digital Mundial – *Library of The Congress*. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/10629/>. Acesso em: 25 Out. 2020.

5. Depoimento do artista publicado em catálogo de exposição. Cf. VIOLA, Bill; HYDE, Lewis; ROSS, David A.; SELLARS, Peter; et al. **Bill Viola** (Catálogo de Exposição). Nova York: Whitney Museum of American Art; Paris: Flammarion, 1997, p.88.

6. Também parece literal que os *dois pilares da poética do sublime*, na cultura ocidental, foram J. H. FÜSSLER (1741-1825) e W. BLAKE (1757-1827) e que, para estes, o sublime exaltava a expressão total da existência. Evidentemente que nesta abordagem não propomos avançar ou discutir aspectos das interpretações complexas de certa *ideia de sublime* (e, conseqüentemente, das próprias obras de artes que as suportam).

7. Discutimos esta questão de forma específica em outro escrito. Cf. GRANDO, Angela. Bill Viola, 'escultor do tempo' – um xamã da imagem. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, vol. 5, n° 9**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, pp. 43-44.

8. Nos referimos aqui especialmente a sua videoinstalação *Heaven and Earth* (1992). Este trabalho é dedicado à mãe do artista, que morreu em 1991, e a seu segundo filho, que nasceu nove meses depois. Cf. NEUTRES, Jérôme. **Bill Viola** (Catálogo de Exposição). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2014, p.49.

9. É válido destacar que o livro foi publicado originalmente na França no ano de 1990.

10. Instalação apresentada na mostra *Bill Viola: A 25-Year Survey* (14/10/1999 – 09/01/2000). Disponível em: <https://www.artic.edu/exhibitions/8297/bill-viola-a-25-year-survey>. Acesso em: 07 Out. 2020.

11. Versão apresentada na França (1986), como videoinstalação na mostra *Où va la vidéo* (12/07/1986 – 06/08/1986) organizada Jean-Paul Fargier como parte da programação do Festival d'Avignon. Cf. FARGIER, Jean-Paul (Org.). **Où va la**

vidéo?. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du cinéma - Hors Série n° 14], 1986. Imagem presente no catálogo da mostra realizada pelo MoMA e na monografia editada pela Thames & Hudson. Cf. LONDON, Barbara (Org.). **Bill Viola: Installations and Videotapes**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1987, p.42. Cf. HANHARDT, John G.; PEROV, Kira. (Orgs.). **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 21.

12. Cf. VIOLA, Bill. Statement (1989). In: VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.

AUTORES

Ângela Grando

UFES - PPGA –Lab.Artes /FAPES

Doutorado em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne (2002); Mestrado História da Arte pela - Université de Paris I - Sorbonne (1998); Graduação em História da Arte pela Université Paul Valéry - Montpellier III (1985). Pós-doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) - [2019]; Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC- FAPES).

André Arçari

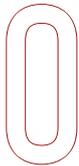
PPGAV-EBA-UFRJ /LabArtes-UFES

Graduação em Artes Visuais - Licenciatura (2014) pela Universidade Federal do Espírito Santo e Mestrado em Artes (2018) - Área de concentração: Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte - pela mesma instituição, onde também atua como pesquisador no Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes (LabArtes). Atualmente realizando o curso de Doutorado em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

***Experimentação contemporânea
sob a perspectiva da
crítica de processo***

*Contemporary experimentation from
the perspective of process criticism*

CECÍLIA
ALMEIDA
SALLES

 objetivo destas reflexões é propor uma discussão sobre a experimentação contemporânea a partir da perspectiva da crítica de processo. Neste contexto, será oferecido um mapeamento de algumas das características da produção das últimas décadas.

Parece ser necessário apresentar, inicialmente, um breve histórico da construção de tal crítica, que tem seu desenvolvimento estreitamente ligado ao grupo de pesquisa sobre processos de criação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Uma história marcada pela contínua ampliação de objetos de pesquisa e pela construção de uma teoria crítica para comunicação e arte, a partir dos processos de construção.

Do início dos anos de 1990 até 2020, há pesquisas sobre processos de criação em uma grande diversidade de áreas, como artes visuais, cinema, artes cênicas, literatura, arquitetura, design, fotografia, jornalismo, curadoria e crítica. Os percursos são discutidos a partir de arquivos da criação, ou seja, seus registros analógicos e/ou digitais, vistos como índices do pensamento em processo. Como se vê, os processos de criação em grupo ou equipe, também, passaram a ser estudados ao longo do tempo.

Este percurso de expansão já foi bastante discutido em livros e artigos, por isso não vou me aprofundar aqui; no entanto, gostaria de destacar que se trata de uma linha de pesquisa sobre processos de criação que sempre se colocou em interação com a experimentação contemporânea, propondo leituras críticas, por exemplo, sobre os deslocamentos destes arquivos e a ida dos processos para a internet, blogs e sites e

explorando, hoje, sob diversas formas, as mídias sociais (*Instagram, Facebook* etc.), especialmente, no enfrentamento da pandemia que estamos vivendo.

Acredito que o mais importante para o crítico de processo é a não delimitação de seu olhar *a priori*. O que nos move é procurar entender a complexidade das relações entre processos de criação e a experimentação contemporânea.

Neste contexto, trago alguns exemplos de propósitos de pesquisas defendidas, recentemente, por membros do Grupo de Pesquisa. O que atrai estes pesquisadores a fazer um estudo com o olhar da crítica de processo?

Paula Martinelli, por exemplo, fez um estudo sobre a criação de Eustáquio Neves, como forma de enfrentar o incômodo diante de outras abordagens da fotografia. Há também um grande número de artistas/pesquisadores que encontram um lugar para reflexão sobre suas práticas, como Samir Cheida, montador que pesquisou a montagem transmídia da série *The walking dead*. Kênia Dias, uma artista de difícil definição no campo das artes cênicas, estudou o diário de montagem da peça *Nós*, do Grupo Galpão (MG) e do diário de *whatsApp* da Prática Aisthesis (DF). Importante destacar que a artista era parte integrante dos dois processos discutidos.

Outros pesquisadores, também artistas, optam por estudar os processos de outros artistas que dialogam com a arte que eles buscam, como Wagner de Miranda, que fez um estudo sobre o artista do corpo, Roberto Alencar e Maria Regina Gorzillo, sobre processos de criação em performances que exploram a relação com a rua, a partir de alguns projetos específicos dos artistas brasileiros Lygia Pape, Eleonora

Fabião e do coletivo Opavivará!, além da artista sul-africana Lhola Amira.

Vinicius de Oliveira Gonçalves, por sua vez, trouxe para o grupo seu interesse pela obra de Anna Maria Maiolino, na qual as relações processo e obra ganham complexidade.

Voltarei a algumas destas pesquisas, ao longo da proposta de mapeamento de espaços da experimentação contemporânea, no âmbito da interação com os processos de criação, partindo sempre de alguns projetos instigantes para tal debate.

No último capítulo do livro *Arquivos da Criação: crítica e curadoria*, apresento, em tom de considerações finais, algumas reverberações da proposta de uma crítica de processo (Salles, 2010). Destaco o desafio que a arte contemporânea impõe à crítica desenvolvida nas universidades, dando vitalidade à produção de conhecimento, que passa a buscar novos caminhos.

Expor-se ao contemporâneo é um desafio para os críticos, pois pode representar a falência de seus modelos de análise. Classificações, modelos e definição de gêneros, por exemplo, podem oferecer certa segurança, mas normalmente atuam como formas teóricas, que rejeitam tudo aquilo que nelas não cabe. Ao assumir uma postura que privilegia a obra, a crítica precisa, permanentemente, criar novas ferramentas capazes de compreender as provocações da arte contemporânea.

Começo, assim, a tentativa de mapeamento de algumas das características da experimentação contemporânea, a partir de algumas obras estimulantes, sem pretensão de que

o recorte de minha observação dará conta de sua diversidade e complexidade da experimentação contemporânea. Traço de volta, algumas obras, discutidas em outras publicações, por terem se mostrado relevantes para esta reflexão.

A primeira é a palestra-espetáculo *Mix*, de Jérôme Bel (Itaú Cultural, 2005). A palestra, sobre a obra *Ledernier spectacle* que, segundo Bel, teve sucesso de crítica, rendeu teses, mas nunca teve boa aceitação de platéia. Ele conta que, convidado a rerepresentá-la, optou por reproduzi-la sob este novo formato, para ser compreendido pelo público. O artista reflete sobre questões polêmicas, como autoria, copyright e falsas identidades, tudo em contexto de ironia e humor.

Sem a possibilidade de definir com precisão ao que estamos assistindo, o que vemos é o coreógrafo, sentado a uma mesa, fazendo uma palestra a partir de permanentes consultas a um laptop. Tomamos conhecimento de seus diálogos teóricos e artísticos, buscas, hesitações e certezas. Havia ainda uma tradutora, fazendo intervenções a cada pausa do palestrante. Víamos também, trechos do vídeo do espetáculo, projetados, quando a pedido do palestrante. Havia ainda algumas performances do artista. Pareciam ser esclarecimentos dados por seu próprio corpo.

A “palestra” era interrompida, em alguns momentos aparentemente pré-definidos, pela performance *Shirtology*, com bailarinos retirando um grande número de camisetas superpostas.

O outro exemplo é o projeto *Tulse Luper Suitcases*, de Peter Greenaway, um projeto multimídia, que busca reconstruir a vida de Tulse Henry Purcell Luper, projetista e escritor

nascido em Newport, South Wales, cuja vida ele mesmo arquivou em 92 maletas. Originalmente, era constituído de três filmes, uma série para televisão, 92 DVDs, 92 livros, um jogo on-line, exposições das maletas, performance de cinema ao vivo, vários eventos teatrais, exibições e instalações e uma infinidade de sites espalhados pela internet. *The Tulse Luper Suitcases* era um *work in progress*,

Tanto em *Mix* como em *The Tulse Luper Suitcases* não há delimitação da mídia, na qual a obra é mostrada ao público. Obras que impõem a pergunta ao seu espectador: “o que estamos assistindo?” Estou falando de **diluição de fronteiras**, no que diz respeito à mídia e a gêneros, certamente uma das características da experimentação contemporânea.

Na expansão destas fronteiras, há invasões de outros territórios, gerando modificações em ambos. É interessante observar a busca, pelos críticos, de termos como “expandido”, “contaminado”, “convergência”, “hibridização” e “entre-imagens”, para darem conta destas indeterminações. De modo semelhante, por vezes, os próprios artistas fazem uso de palavras compostas, como arte-postal, vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem etc. São obras que acontecem, exatamente, em meio a estas relações.

Neste contexto, convive-se com decretos de morte de determinadas mídias, tanto por parte de artistas, como de críticos. Quanto já se falou do fim da pintura, do cinema, do romance, do rádio, da televisão? O que vemos são os meios sendo transformados, em um ambiente que pode ser melhor descrito como interações e contágio mútuo, do que como “assassinatos”.

Obras que transitam em diferentes mídias, escapando das tentativas de classificações, assim como alguns de seus criadores. A história da arte assistiu e assiste a uma grande diversidade de artistas, que atuam em diferentes mídias, que não cabem nas delimitações de fronteiras e/ou escolas. Nos estudos recentes do grupo de pesquisa, mencionados anteriormente, esta questão já ficou clara, na dificuldade de definição de Kênia Dias, diretora e bailarina, Roberto Alencar, que atua nas relações entre bailarino, coreógrafo, ator, diretor e performer. E mesmo assim, para quem os conhece, estas séries que usamos para apresentá-los são sempre insuficientes.

É interessante observar que, no contexto atual da pandemia, a atuação artística, em diferentes mídias, foi ampliada, tendo como consequência a migração para as redes sociais ou maior exploração, no caso daqueles que já faziam uso dela. O *Instagram*, por exemplo, tem sido explorado como espaço de compartilhamento de práticas experimentais. Os processos de criação são movidos pelo desejo ou necessidade de produção de obras (em processo ou não), assim como de torná-las públicas.

Neste contexto da criação, como forma de resistência e sobrevivência, lembro o relato do escritor Ignácio de Loyola Brandão, escrevendo seu livro *Zero*, em plena ditadura, à noite, depois do seu expediente na redação do jornal em que trabalhava.

Voltando à Jérôme Bel, ainda nesse campo da diluição de fronteiras, observamos que o espectador sai com a impressão de que assistiu, entre tantas outras coisas já mencionadas,

ao relato da construção de seu “mal-compreendido” *Le dernier spectacle*. Sob esta perspectiva, o processo de criação é a obra mostrada publicamente.

Fica claro que um outro espaço de exploração na experimentação contemporânea são as complexas **interações entre processo e obra**.

As discussões sobre processo, de base semiótica peirceana, destacam a continuidade do signo (semiose) que, no convívio com inúmeros registros de percursos de produção, se materializa nas referências a incansáveis alterações das obras e leva à constatação de que o gesto criador é sempre inacabado.

Sob esta perspectiva, todos os objetos de interesse dos críticos de arte (filme, instalação, romance etc.) são, de modo potencial, uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. A crítica de processo aborda a criação sem segmentar processo e obra, na medida em que as obras são parte do processo. O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo é, simultaneamente, gerada e geradora.

Neste contexto, ainda é necessário lembrar o teatro, a dança, a música e performances, que são processuais por natureza. Voltaremos a esta questão mais adiante.

No entanto, as obras que estamos discutindo colocam outros tipos de relações entre processo e obra, não somente esta intrínseca à continuidade.

Há casos em que **processos de criação é a obra**. Ao sair do espetáculo de Jérôme Bel, temos a impressão de que

assistimos, entre muitas outras coisas, ao relato do processo de criação de seu “mal-compreendido” *Le dernier spectacle*.

O crítico, diretor e ator Jean-Claude Bernardet (2003) discute uma outra proposta artística, com estas mesmas características. Ele descreve, em seu artigo *O processo é a obra*, a instalação do cineasta português Pedro Costa que fez parte da exposição *A respeito de situações reais* (Paço das Artes/São Paulo, 2003). O cineasta levou para o espaço expositivo, de uma instituição de artes visuais, os copíões de um de seus filmes, isto é, as cenas que não entraram no corte final. Neste contexto, vale lembrar também muitas obras de William Kentridge, como *Drawing the passing*.

Kênia Dias (2020, p. 195), em sua tese já mencionada, traz a questão da resistência e política (tão caras aos críticos de arte, nos últimos anos) nos contextos por ela discutidos: “É perceptível, também que, nessa mobilidade e mutação dos processos-obras, aqui analisados, há, sobretudo, a feitura de repertórios de resistência. Resistência a uma demanda brutal, que parte de contextos políticos voltados ao embrutecimento e destruição da cultura de um país (o qual vivemos em pleno ano de 2020)”.

Há os outros exemplos de **obras processuais**, aquelas que se transformam diante do público, isto é, os limites entre obra e processo desaparecem. São experimentações artísticas que tendem a acontecer na constante mobilidade de formas. Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, ela acontece nas conexões que se renovam, a cada atualização. As obras em mídias digitais têm esse potencial

da transformação aumentado, por ser uma das características deste meio.

Há, no entanto, muitos casos de obras analógicas que são processo, como uma das obras da artista Anna Maria Maiolino, já mencionada anteriormente, que será detonadora da discussão sobre este tipo de relação entre obra e processo. Trata-se da série, em argila, de esculturas/instalações denominada *Terra Modelada*, que teve seu início em 1993 e permanece em processo até os dias de hoje. Recebe diferentes títulos em cada apresentação pública. *Mais de Mil* (1995) para a exposição itinerante *Ainda Mais Estes* (1996), para a mesma exposição itinerante na Whitechapel Art Gallery, em Londres; *Poderiam Ser Mais que Estes* (1997) entre outras. A série *Terra Modelada* também faz parte de uma exposição recente, *O Amor Se Faz Revolucionário* (2019), no PAC – Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano.

Alguns trabalhos de Nelson Felix também propõem uma discussão interessante, neste campo. A especificidade deste artista está no fato de que a continuidade da transformação, embora faça parte de seu projeto, sai de suas “mãos”. Tome-mos o projeto *Grande Budha*, no Acre, que se iniciou em 1985. Em 2000, suas garras foram fixadas em torno de uma muda de mogno, espécie que vive cerca de 1.300 anos, dos quais 300 em fase de crescimento. Um trabalho, cujo processo de realização dura 500 anos, perdido na floresta entre milhões de copas parecidas (só localizável pelo GPS). A obra se constrói ao longo do tempo, pois o espaço de sua localização não é mero suporte, mas responsável por seu desenvolvimento. Como afirma Gloria Ferreira¹, trata-se de um trabalho que

supõe um processo em dimensões temporais de centenas de anos, aos quais nós, seus contemporâneos, não teremos acesso. A proposta nos impõe a impossibilidade de ver a obra, mas apenas um momento dela. Trata-se, portanto, da transformação planejada de uma forma, porém sem previsão do modo como se desenvolverá.

São obras que acontecem na mobilidade, propostas por artistas que fazem destas alterações, ao longo do tempo, seu projeto artístico.

Volto às obras que são, por natureza processuais, para discutir alguns de seus desdobramentos relevantes para estas reflexões. O amplo campo das performances acontece, justamente, na mobilidade das repetições sempre únicas, propriedade inerente a estas manifestações (teatro, dança, música etc.). Muito se discute sobre as dificuldades enfrentadas por artistas, diante destas inevitáveis variações, tanto no que diz respeito à busca por técnicas para driblar a possível cristalização de modos de atuação, como no que se refere à angústia, diante do encontro de uma boa solução e a possibilidade de esta nunca mais se repetir.

No contexto da experimentação contemporânea, em estreito diálogo com as novas tecnologias, com câmeras mais leves e celulares, tem sido observada a necessidade de muitos artistas, ou grupos fazerem registros audiovisuais, como uma possível forma de lidar com a continuidade, o inacabamento ou o efêmero. Fotografias e vídeos de performances, de ensaios das artes cênicas ou dança, são exemplos desses registros que passam a fazer parte dos arquivos da criação (objeto de estudo da crítica de processo). Esta questão ganha

complexidade maior, quando são esses registros que vão para os espaços de exposição.

Com os arquivos em mente, passo para a discussão de outra característica da experimentação contemporânea: **exploração de arquivos**. Parto mais uma vez de algumas obras, que acredito serem emblemáticas, neste tipo de experimentação.

Helmut Friedel (2007), editor de uma das publicações do projeto *Atlas* de Gerhard Richter, destaca a monumentalidade da publicação, que mapeia as ideias, processos, vida e tempo de um dos mais famosos pintores do fim do século XX.

Atlas é um organismo que se desenvolve e muda ao longo do tempo, composto por fotografias, desenhos, colagens e esboços, que vêm sendo coletados pelo pintor desde 1962. Como se vê, a fotografia torna-se uma das mídias utilizadas por Richter, nisso que parece ser a publicação de um vasto caderno de anotações, sob a forma de imagens arquivadas, organizadas e publicadas.

Fotos de origens diversas, organizadas em subarquivos, datados e por ele classificados como: álbum de fotos, fotos de livros, jornal, paisagens, campos de cor, noite, árvores, esboços, holocausto, layout para o livro *War Cut, Sils Maria*, colagens entre muitos outros.

Na introdução da publicação, Helmut Friedel (2007) destaca que, sob o ponto de vista de seus procedimentos de criação, são fotografias de família, amigos e imagens da mídia. Portanto, nem todas as imagens são por ele captadas, mas são geradoras de suas pinturas: reaparecendo em uma paleta luminosa e monocromática e caindo, ambigualmente,

entre pintura histórica e documental. Friedel afirma que muitas reflexões que precedem o trabalho de pintura de Richter encontram seu modo de expressão em fotografias, esboços, planos e colagens, que encontram seu lugar no *Atlas*.

Outra questão interessante que envolve o projeto *Atlas* é o modo como se relaciona com o público. Há várias publicações impressas e foram feitas diversas exposições, em diferentes momentos, ganhando novas inserções de imagens. Há ainda um site, habitat natural para um projeto como este, que apresenta a abrangente coleção *Atlas*: clippings jornalísticos, fotos e esboços que são a fonte para muitos dos trabalhos de Richter. Como se vê, o site é também apresentado como uma documentação do processo do pintor.²

Sob o ponto de vista da crítica de processo, estamos, assim, diante de um vasto arquivo em processo, ou seja, em permanente expansão, cujo desenvolvimento pode ser acompanhado pelos leitores e/ou espectadores. Arquivos, aparentemente privados, são tornados públicos. Armazenam de uma grande diversidade de materiais, resguardando o potencial de exploração em futuras obras. Inclui também registros de percursos, como esboços. Armazenamento e registros de experimentação, que precede a criação de telas, são publicados ou expostos. Provisão e exposição não são distinguíveis.

Um projeto em rede, pois exige do crítico um olhar relacional. Para ser apreendido, seus diferentes modos de se tornar público, sob a forma de publicações, exposições e sites não podem ser vistos isoladamente. Uma proposta artística que gera, também, discussões sobre apropriação, percepção, memória e colecionismo.

Quanto à exploração de arquivos, *Ensemble* de Anna Opperman é outra obra interessante.



FIGURA 1

“ENSEMBLE” (2012) Anna Opperman (Fonte: site da 30^a Bienal de São Paulo)

São instalações de grande dimensão que a artista desenvolveu ao longo do tempo. Esse projeto que tem uma organização expansiva em meio ao acúmulo, mostra desenhos, fotografias, objetos, coisas encontradas e telas pintadas, e foi apresentado pela primeira vez em 2007.⁵

O título é assim explicado, no texto do catálogo da 30^a Bienal de Arte de São Paulo (2012, p. 102/103): “da interação entre os termos *environment* e *assemble* surge *ensemble*, que destaca a não distinção entre ambiente/ instalação e montagem”. A questão é apresentada como a busca de “termo que descrevesse tanto a forma de seu trabalho quanto seu

processo de construção”. A textura da obra revela seu procedimento também de natureza expansiva. Outra escolha de palavra, que indicia a tentativa de dar conta da busca híbrida da artista, discutida acima.

Fica claro que o *Atlas* e *Ensemble*, por serem explorações de arquivo em contínua expansão, são também obras processuais.

Continuando a tentativa de mapear alguns campos, nos quais flagramos a ação mais proeminente da arte contemporânea, temos a **fragmentação** materializada, por exemplo, nos *samples*.

Neste contexto, por um lado temos fragmentos que constituem arquivos ou banco de dados, passando por processos de apropriação e de colecionismo (já vistos, aqui, em outras perspectivas), ou seja, um campo bastante complexo de geração de possibilidades.

Por outro lado, temos edições, montagens e jogos combinatórios, ou seja, procedimentos relacionais de uma grande diversidade de segmentos ou fragmentos. André Parente (2004) diz que a contemporaneidade se caracteriza, cada vez mais, pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas.

Para pensar as experimentações no âmbito das apropriações e montagens, trago o livro de Patrick Elliot (2019), *Cut and paste; 400 years of collage*, que oferece um amplo histórico (400 anos) sobre a exploração do procedimento “corta e cola”.

Estas questões levam à discussão sobre autoria, que não pode se encerrar na dicotomia autoria ou não autoria. No

âmbito do pensamento da complexidade com o qual a teoria crítica de processo dialoga, são observados espaços de manifestação de subjetividade, em meio a diálogos com a cultura, trocas entre sujeitos e intercâmbios de ideias. Surge um conceito de autoria em rede, neste ambiente de interações múltiplas⁴

Neste sentido, é impossível falar em obra “original”. Herança modernista que, inexplicavelmente, ainda resiste em algumas discussões sobre processos de criação.

Neste contexto de interações de fragmentos, é importante trazer de volta as obras em rede, discutidas anteriormente, pois fazem parte deste espaço de experimentação, que se dá nas interações de suas diferentes manifestações.

Outra questão de certa proeminência e experimentação contemporânea é a discussão, explícita ou não, da **representação**.

O documentário *Jogo de cena*, de E. Coutinho, trata desta questão em diversas camadas, daí a relevância para as reflexões aqui propostas. O que ele propõe é um jogo com a incerteza em relação às donas das histórias relatadas, jogo este, levado a limites vertiginosos.

Trago para este diálogo a obra *Conversas com meu pai*, de Janaina Leite (atriz e diretora), cujo processo acompanhei pelo blog, no qual ela registrou o percurso daquilo que chamou de exercício cênico. Fui também convidada para uma conversa com a artista no Centro Cultural Oswald de Andrade em maio de 2014, além de assistir a um dos dias em que ela tornou o exercício cênico público.

Conversas com meu pai fala de cartas, de frases anotadas, de vídeos das conversas de Janaina com seu pai doente. No início do espetáculo, vemos a atriz abrindo uma caixa que, metonimicamente, materializa provavelmente, um arquivo muito mais amplo. São fragmentos de conversas a que a atriz tenta dar sentido a uma vida pouco vivida junto a seu pai, sob a forma de reflexões sobre esse material bruto. No blog⁵, a atriz fala dessa caixa que já foi um objeto de alegria em um curso de teatro:

Isso é uma caixa velha de sapatos e aqui dentro tem um monte de papeizinhos, bilhetes, todos escritos com frases do meu pai, que há alguns anos deixou de falar. Mas aí eu pensei comigo, as pessoas não devem estar entendendo por que isso é um objeto de ‘alegria’. Então eu contei que meu pai foi embora de casa quando eu era adolescente e isso foi um alívio. Mas alguns anos depois, em função da doença que fez ele parar de falar, a gente se reaproximou. E essa caixa é meu objeto de alegria porque ela contém todas as conversas que eu nunca tinha tido com meu pai no tempo em que ele podia falar.

Fica clara a exploração do que estou chamando de representação, nas relações entre “processos de vida” e “processo artístico”.

Este parece ser um dos campos da atriz de experimentação, na medida em que já vem sendo explorado em projetos anteriores. São diferentes formas de jogos nessas complexas relações entre “processos de vida” e “processo artístico”, em

suas palavras. A potência do “processo de vida” fica extremamente clara no relato que Janaina Leite faz no blog sobre sua ida à caixa de sapatos para o exercício cênico.

Acredito que suas experimentações cênicas (assim como o filme de Coutinho) podem levar o espectador e o crítico à arena de embate entre o que é verdade e o que é ficção, como se estas fronteiras fossem nítidas. Se tomarmos o caminho de defender que tudo é representação, jogamos com a possibilidade de se falar, então, que tudo é ficção, porque passa pelo filtro da interpretação. Ao mesmo tempo, se optamos pelo oposto, o que se está dizendo é que tudo que vemos em *Conversas* é sua vida.

A crítica de processo mostra como todas as obras, ou projetos artísticos, são alimentados pelos processos de vida. Mas há algumas buscas artísticas, como a de Janaina, que colocam a olho nu, a mediação ou representação, tirando a certeza que alguns têm (e a ela se agarram) de que há algo que se chama ficção, feito da imaginação, como se esta não fosse alimentada pelo mundo externo ao universo ficcional. Acredito que as dicotomias vida ou obra e verdade ou ficção são insatisfatórias, na tentativa de compreender este espaço de exploração de Janaina Leite e Eduardo Coutinho, pois, além de não ampliar a compreensão de tais obras, pode nos levar a ficar estancados neste impasse, diante do desejo de definir fronteiras.

Estas reflexões tinham como objetivo mapear características da experimentação contemporânea. A partir de alguns projetos artísticos, foram discutidas diluições de fronteiras, diferentes interações entre processo e obra, exploração de

arquivos, relação fragmento e edição e jogos com a representação. É interessante observar que são propostas que envolvem reflexões sobre processo de criação e o incorporam em sua mobilidade, a partir de uma grande diversidade de procedimentos artísticos

Aqueles que têm a intenção de desenvolver uma abordagem teórico-crítica, para se aproximar destas questões, parecem necessitar de instrumentos teóricos que falem de dinamicidade e interações. Proponho, portanto, uma perspectiva teórica, que tenha como propósito a compreensão dos objetos artísticos como rede complexa de interações, sempre em estado potencial de transformação: uma crítica de processos.

REFERÊNCIAS

- BEL, Jérôme. *Mix*. São Paulo, Itaú Cultural, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003
- COUTINHO, Eduardo. *Jogo de cena*, 2007.
- DIAS, Kênia e Silva. *Obras em processo nas artes cênicas: estudos dos diários de montagem da peça nós do Grupo Galpão/MG e Prática Aisthesis/DF*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2020.
- ELLIOT, Patrick. *Cut and paste*. 400 years of collage. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2019.
- FELIX, Nelson. *Grande Budha*,
- FRIEDEL, Helmut (ed.) *Gerhard Richter: Atlas*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2007.
- GREENAWAY, Peter. *Tulse Luper Suitcases*.
<http://conversasprocesso.blogspot.com/>
- KENTRIDGE, William. *Drawing the passing*.
- LEITE, Janaina. *Conversas com meu pai*, 2018.
- MAIOLINO, Anna Maria. *Terra Modelada*.

OPPERMAN, Anna. *Ensemble*, 2012.

PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. Em Parente, A. (org.) *Tramasda rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

SALLES, Cecilia A. *Arquivos da criação: crítica e curadoria*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010.

TRIGÉSIMA BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO DE 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2385>

NOTAS

1. http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral
2. Ver mais detalhes sobre o segmento do projeto *Atlas* na internet no link <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>
3. Ver mais detalhes sobre os *ensembles* de Anna Opperman em <http://foundation.generalist.at/en/info/archive/2009-2007/exhibitions/anna-oppermann-ensembles.html>
4. Ver Salles, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
5. <http://conversasprocesso.blogspot.com/>

AUTORA

Cecilia Almeida Salles

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP

Graduação em Língua e literatura inglesas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Mestrado em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorado em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente faz pós-doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Masculinidades Negras

Black Masculinities

RENATA
BITTENCOURT

ano é 2020. Estamos em novembro e a feliz notícia é a derrota do conservador Donald Trump, acompanhada por brasileiros colados em seus celulares como outrora torcedores ficavam em seus radinhos de pilha em finais de campeonato. A suada vitória de Biden leva Kamala, uma “woman of color” de descendência negra a e asiática ao governo estadunidense, iniciando uma gestão democrata. Muitos americanos dançam e festejam a vitória nas ruas aproveitando o clima estranhamente ameno para o período, e é difícil não pensar que muitos são os mesmos que há pouco mais de cinco meses estiveram em protestos públicos pela morte de George Floyd Jr.

Em 25 de maio, aos 46 anos, sob a suspeita de ter falsificado uma nota de vinte dólares, George foi sufocado por um policial que se ajoelhou sobre seu pescoço, enquanto ele mal conseguia comunicar sua dificuldade de respirar: *I can't breathe*. A frase e as imagens percorreram o mundo, e se tornaram emblemáticas do racismo banalizado, truculento e recorrente que vitimiza sobretudo homens negros. A crueza das imagens suscitou uma ampla indignação daqueles incapazes de se manterem indiferentes ao saberem que por 7 minutos e 46 segundos aquele corpo humano foi subjugado diante do olhar impassível de outros, ao ponto da aniquilação. Um linchamento. Talvez o resultado da eleição seja também uma resposta a isto. Talvez não. Aos brasileiros resta o desejo que a comoção contra o racismo atravesse o continente em movimento de contágio. A amplitude da reverberação do caso americano pode ajudar a jogar luz na tragédia brasileira onde 76% das mortes por ação policial são

de negros ou pardos. São 23 mil jovens negros assassinados por ano, ou 1 a cada 23 minutos. Esperemos que também as urnas, quando abertas aqui para os pleitos federais, resultem transformadoras.

Mas o que está impresso na cultura e nas sensibilidades relacionado ao homem negro? Que arquétipos e estereótipos ainda vigoram entre nós? O que paira no campo simbólico a ponto de permitir perspectivas tão desumanizadoras? São perguntas que me fazem temer as respostas. Tomo uma tangente e procuro uma certa história de exposições e obras para me alimentar de um simbólico mais rarefeito que habite o campo das artes. Busco iniciativas que tenham buscado o embate com as concepções cristalizadas de masculinidade negra no contexto institucional, e também sua multiplicidade, para nos educar como sociedade.

Me lembrei da exposição *Black Male*¹, ou Masculino Negro: Representações de Masculinidade Arte Contemporânea Americana, curada pela jovem Thelma Golden, primeira curadora negra do Whitney Museum, em 1994. A exposição investigou representações de negros no período pós movimento dos direitos civis, explorando aspectos políticos e estéticos das obras de um conjunto de 29 artistas. não apenas homens, e não exclusivamente afro-americanos, tais como David Hammons, Lorna Simpson, Robert Mapplethorpe, Pat Ward Williams, Jean-Michel Basquiat, Lyle Ashton Harris, Andres Serrano.

Uma das obras presentes na exposição era a instalação *Vista Guardada* de Fred Wilson (*Guarded View*, 1991) que utiliza quatro manequins vestidos com uniformes de

seguranças de diferentes museus americanos, mas todos sem cabeça. São representados como negros, o que se vê pelas mãos. O artista, habituado a crítica institucional aborda a invisibilidade desses trabalhadores, em sua maioria homens, não raro afro-americanos, que parecem musealizados em suas presenças silenciosas nos espaços expositivos, tratando também de lugares de poder.

Lyle Ashton Harris iniciou a utilizar sua própria imagem em seus trabalhos nos anos oitenta. Na série Construtos | FIGURA 1 |, incorporada à exposição Black Male, ele se apresenta de corpo inteiro, de frente e de costas, com perucas, nu ou com um tule que faz às vezes de saia. As fotos são em preto e branco e deixam ver o tecido que faz às vezes de fundo, revelando a artificialidade da montagem. Há um desejo de criar imagens divergentes nessa alternância de frente e verso criada pelo artista, que resulta na exploração de uma identidade queer não contida por rótulos, mas definida pelo que nas imagens instiga o observador. Harris antecipa algo do que *Paris Is Burning* virá trazer a um público mais amplo sobre a cena noturna e os *drag balls* de Nova York em 1990.

A exposição do Whitney dividiu a crítica. Linda Nochlin foi uma das que escreveu com apreciação, afirmando ser importante ver uma exposição que conciliava conteúdos políticos e qualidades estéticas:

Claro, esta é uma arte altamente política, com todas as conveniências que a acompanham. E talvez porque não faz nenhuma tentativa de esconder seu engajamento social, o programa recebeu uma parte injustificada de críticas

desdenhosas ou menos que sérias da grande imprensa. De alguma forma, a noção de que a arte pode estar preocupada com representação, estereótipo, verdade e justiça, enquanto ao mesmo tempo mantém um padrão formal e estético altamente inventivo, foi, nos últimos anos, empurrada de lado pela enxurrada de retórica barata anti “politicamente correta” difundida pela mídia popular. (...) Independentemente do que se faça com a jihad atual contra a arte política, permanece o fato de que a grande tradição ocidental da arte sempre incluiu questões de identidade, de etnia, de representação nacional e étnica e, na verdade, de debate político aberto em seu amplo abraço. Só muito recentemente a arte ocidental foi destilada - ou reduzida - a uma essência de forma pura, na qual qualquer tinta de comentário social é considerada uma mancha. (NOCHLIN, 1995)



FIGURA 1

Lyle Ashton Harris Construtos #10, #11, #12, #13, 1989. 4 fotografias sobre papel. 193 × 121 cm, 200 × 112 cm, 200 × 112 cm, 205 × 101 cm. Tate Modern, Londres

Já o curador e crítico negro Okwui Enwezor é duro ao analisar a exposição. Afirma haver um olhar objetificador que transforma o corpo negro em objeto de espetáculo, e ao tratar desse corpo como objeto de violência não prioriza a perspectiva privada, do mundo negro que sofre as perdas. Cita Greg Tate para exemplificar o que gostaria de ver expresso: o mais profundo poço de tragédia e espiritualidade do planeta (ENWEZOR, 1995).



FIGURA 2

Lorna Simpson. Gestos e reconstituições, 1985 – 88. Seis impressões silver gelatin, 7 engraved text plaques, 145 x 708 cm. Coleção da artista

A exceção seria Lorna Simpson, presente na mostra com a obra *Gestures/Reenactments* | FIGURA 2 |, que para Enwezor daria conta de apresentar a masculinidade como um espaço complexo e indeterminado:

Ela reconhece que os espectadores precisam ser fortemente desafiados a se mover mais longe e mais fundo, não no corpo, mas na psique onde as identidades são formadas e definidas. Através desta fotografia aumentada com texto, ela nos aponta menos para aquela figura no primeiro plano como um farol icônico, do que como a linguagem forma e revela a intenção. (OKWUI, 1995)

Okwui se refere a linguagem mesma da obra, fragmentaria, nos trazendo uma narrativa polifônica e incompleta, negando leituras identitárias unitárias e inequívocas.

Em 2015, vinte anos depois da exposição, o Whitney realizou um debate com acusadora e convidados para reavaliar a mostra referencial²

Este ano ocorreu no Barbican Centre em Londres uma exposição com o título *Masculinidades: Liberação pela Fotografia*⁵, que explorou cerca de 300 obras de 50 artistas, cobrindo o período após os anos de 1960 até os dias atuais, com curadoria de Alona Pardo. Foram observados modos como a masculinidade é codificada, perfumada e construída socialmente, e de maneira encontra expressão e formas de documentação na fotografia. Estão presentes nomes como Richard Avedon, Isaac Julien, Rotimi Fani-Kayode, Robert Mapplethorpe, Catherine Opie e Hank Willis.

A programação de 2020 do Barbican buscou abordar temas tais como a relação entre vida interior e criatividade, identidade queer, o corpo negro, poder e patriarcado, percepções femininas dos homens, estereótipos hipermasculinos, paternidade e família.



FIGURA 3

Kalen Na'il Roach. Meu pai posando, 2013. Da série Meu pai sem mais ninguém, 2013–14. Fotografia de arquivo cortada. Coleção do artista

O jovem artista afro-americano participante da exposição Kalen Na'il Roach trata de sua relação familiar manipulando fotografias sobre as quais realiza intervenções diversas, oculta personagens com rabiscos, desenhos e colagens ou ressalta presenças com cortes e linhas. Dessa maneira parece editar ou mesmo atualizar o passado para que se adeque às suas memórias atuais, aos seus desejos, ou aos seus sentimentos e questionamentos. Nas série cujos exemplos foram selecionados, aqui Kalen elimina os personagens que acompanham seu pai, retratado quando criança com os irmãos, na escola dos colegas ou namorada. Os gestos às vezes resultam edificantes, em outros casos deixam transparecer meações mais intensas, prejudicando a integridade física do objeto fotográfico. São dois masculinos em encontro através do tempo, pai e filho em conexão e desconexão pela imagem.

Em entrevista ao site Paper Journal o artista diz que busca fazer sentido do que vê nas fotos, e que muitas vezes as pessoas, mesmo que próximas, são irreconhecíveis para ele.

Na tradição Bíblica, Cush, primeiro filho de Cam, seria o ancestral do povo negro. A fotógrafa Deana Lawson denomina sua obra “Filhos de Cush”, também presente na mostra, invocando um passado longínquo para esses homens inseridos em um contexto do presente | FIGURA 4 |. Via de regra suas obras, podem enganar os observadores por parecerem cenas de espontaneidade cotidiana. Na verdade, sua produção é marcada por premeditação, e também pela aproximação que cultiva com os sujeitos representados em suas imagens. Com estas estratégias combinadas o resultado são retratos em que os figurados parecem sempre senhores em suas peles e seus ambientes, para que as obras possam tratar de intimidade, sexualidade, domesticidade e afetividade.



FIGURA 4

Deana Lawson. Filhos de Cush, 2016. Fotografia, 108 x 136,5 cm. Whitney Museum, Nova York

Aqui vemos um recém nascido nos braços fortes de um homem negro adulto, sem camisa com o peito e braços tatuados, e apenas o braço e a mão cheia de cédulas de outro homem. Nos dedos desse personagem, que tem o peito vestido de correntes de ouro, é possível ler a palavra DOPE, ou droga. Parece haver uma conciliação entre esses elementos e os retratos familiares sobre a mesa e um brinquedo disposto no chão. O bebê parece nos ser mostrado, pelo homem que ocupa o centro da imagem, e que olha a um tempo a nós e à fotógrafa.

Os negros não são vistos como vítimas, problemas sociais ou seres exóticos, mas como aquilo que Lawson denomina “seres criativos, divinos”, que não “sabem o quanto somos miraculosos”. (LAWSON; Smith, 2020)

Já na exposição *Em Conversação: Meditações Visuais sobre Masculinidade Negra* as curadoras Laylah Amattullah Barrayn e Adama Delphine Fawundu, ambas fundadoras da plataforma MFON: Women Photographers of the African Diaspora, selecionaram pessoas que se identificam como mulheres ou não binárias de descendência africana. Elas dizem que pensaram na exposição de Thelma Golden, mas, sobretudo, no diálogo que está acontecendo agora sobre gênero e identidade na cultura popular, na academia, na literatura e nas artes. Afirmam que uma questão recorrente é a percepção de que os homens negros são inerentemente violentos, e que estas ideias pré concebidas são, em última instância, letais.

Na imagem de Jana Williams está o registro do marcador de etnicidade que se relaciona pela cor da pele com a diáspora negra, e pelo pertencimento com a comunidade latina. Movimentos migratórios trazem pautas fundamentais para o século XXI, e essa imagem de um sujeito que se afirma pela sua corporalidade como força, como parte de um grupo que celebra suas origens, ao mesmo tempo que evidencia pela moda o hibridismo de identidade que se renovam em suas traduções, nos trazem uma versão de masculinidade dinâmica, afirmativa e interessante.



FIGURA 5

Samantha Box. Da série *Invisível: A última Batalha*. [The HMI Awards Ball], 2014, New York City]

As imagens produzidas por Samantha Box junto à comunidade LGBTQ de Nova York | FIGURA 5 | vão além da documentação da vida noturna. Tratam de vínculos afetivos, de riscos, de perdas, de diversão, de intimidade e de dor. São um contraponto para a homofobia e a transfobia que gera padrões de vida precárias de modo sistêmico para muitos e muitas.

Deixando o contexto das exposições internacionais e buscando paralelos no cenário brasileiro, encontramos o Afrobapho, coletivo formado por jovens negros LGBTIA+ da periferia de Salvador, Bahia, que através de produções audiovisuais e performances artísticas, aborda questões de estética e dissidências de sexualidade e gênero, numa perspectiva antirracista.

Nos vídeos disponíveis no site do Instituto Moreira Salles na Página do programa Convida por exemplo, encontramos um vocabulário visual que está armado para lutar contra tudo. Em uma cortininha de contas sobre os olhos, e no uso do iorubá, surge a referência à visualidade e a sonoridade dos orixás da hoje atacada religiosidade africana. Na construção dos personagens há a afirmação do corpo gay e trans, neste país que é líder no ranking de assassinatos de transexuais. Nestes afro ciborgues há a celebração do corpo negro em um país marcado pelo genocídio de jovens. Não é apenas uma perspectiva pós pandemia, mas pós apocalíptica, que nega a formulação “ordem e progresso” da bandeira brasileira. Essas fantasia afrofuturista crivada de elementos do presente cria uma dimensão onde é possível fazer elementos da cultura se fazerem presentes com potência, em corpos

não normativos, que se apresentam livres, e vale dizer, com certo humor. E quando elas dizem que, nos corpos há tudo que é preciso. E quando dizem que podem cortar cabeças que mais ressurgem, me dão esperanças demais.

Vivemos um tempo em que as concepções de gênero perderam a solidez. O clima cultura pede que qualquer conversação sobre masculinidade ou feminilidade se dê de maneira fluida e expansiva, considerando as instabilidades, ambiguidades e contradições carregadas por concepções que só podem ser plurais e nunca ideais ou normativas, uma vez que hoje a ideia de identidades performativas não fixadas parecem mais adequadas para responder aos sujeitos contemporâneos.

Outra obra brasileira coloca em evidencia masculinidade, raça e classe. A roupa do homem que vemos nessa obra da série Brasília Teimosa de Barbara Wagner | FIGURA 6 | é muito cuidada. O homem que aparece na imagem veste calça, camisa, colete e blazer, todas as peças em tons semelhantes ou harmoniosos onde predomina o bege e o marrom. A gola da camisa ganha destaque ao ser levantada e colocada para fora, por cima das demais peças. O abotoamento duplo do colete decotado, lembrando um dândi, peça pouco usual em nossos dias, em especial no calor pernambucano, acrescenta personalidade ao conjunto, assim como o óculos azul metalizado que emoldura os olhos.

As linhas de costura e os vincos marcados na calça contribuem para verticalizar a figura, assim como o ângulo baixo escolhido pela artista, que faz com que o fotografado pareça ser maior. O personagem ganha importância,

monumentalidade, por essa escolha. No pulso um relógio de grande mostrador, nos pés sapatos sociais pretos. Cada peça com sua textura, seus botões suas pregas, e no blazer, a etiqueta pregada na lapela onde se Lê Marconi, possível fabricante, qualifica a peça por algum critério que desafia convenções.



FIGURA 6

Barbara Wagner. Sem título, da série Brasília Teimosa, 2006/10. Impressão jato de tinta, 75,8 x 51 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo

Todo o cuidado está relacionado com a um momento diurno de lazer. Barba e bigode cuidados, cabelo grisalho aparado, corpo preparado para ser visto. O homem tem um copo de cerveja em uma das mãos e um cigarro na outra, e imaginamos que esse desfrute próximo ao mar em Brasília Teimosa, está relacionado ao sorriso, tão relaxado quanto confiante.

Vemos um varal com roupas e um lençol de cetim, uma mesa de bar sobre o piso de pequenos paralelepípedos apoia uma cerveja sem que o rótulo se revele, um coqueiro e um peixinho resistem pintados na parede, registro do capricho decorativo de outros tempos. Vale ainda atentar para o degradê em sul que a fotografa obtém para o céu que é o fundo para a figura.

Podemos estabelecer um paralelo entre essa imagem e um dos retratos de nobreza de Velazquez, pela importância que as escolhas da artista atribuem ao personagem. Ao mesmo tempo a obra se diferencia na tardia do retrato por eleger um indivíduo negro, das classes populares, em um ambiente público e em uma situação de lazer. O cotidiano, popular, espontâneo, ignorado nas imagens produzidas pela tv, pela publicidade, ganha aqui atenção e importância. O cuidado do homem retratado em construir sua auto-imagem, sem seguir o que impõe as imagens das novelas, anúncios ou revistas, mostra que as identidades que podem ser relacionadas ao ser brasileiro são bem mais diversas do que por vezes querem nos fazer crer.

Nas palavras da artista:

Durante quase dois anos, sempre aos domingos, fui a Brasília Teimosa com a idéia de trazer luz a questões raramente tocadas diretamente pela mídia, que por natureza estigmatiza as questões de gosto, de consumo e de comportamento experimentados em bairros de classes populares brasileiras. Durante o processo, o que mais me atraiu foi perceber uma sabedoria particular por trás de toda aquela energia e vulgaridade, que tem tudo, menos pena de si própria. (WAGNER, s/d)

Mas as ambiguidades cabem também aí. Do lado da artista e do nosso, observadores. Podemos fazer a reflexão sobre a questão do artista como observador deste “outro” que é retratado, mas não sabemos o seu nome. A imagem não lhe foi roubada, mas há algo de antropológico nesse olhar que observa e traz para o lado de cá sua imagem. Para o gozo e escrutínio de quem, aí sim, é sujeito pleno, e ocupa outro lugar. E para o nosso também.

Prematuramente falecido, Sidney Amaral deixou uma obra rica de sentidos, ainda aberta a leituras que virão. Me detenho aqui sobre esse masculino da vulnerabilidade encerrado na obra Banzo ou anatomia de um homem só | FIGURA 7 |.

Não o negro violento, nem o da força física, ou o hipersexualizado. Nenhuma das versões que a sociedade quer nos fazer ver como estereotípias obrigatórias.

Neste autorretrato ele nos chega exposto, de peito aberto, uma guirlanda de rosas no pescoço e um buque nas mãos. Lágrimas nos olhos e a lua atrás da cabeça. Deixo

abaixo suas palavras para melhor situar sua obra, e assim encerrar nossas versões de masculinidades.

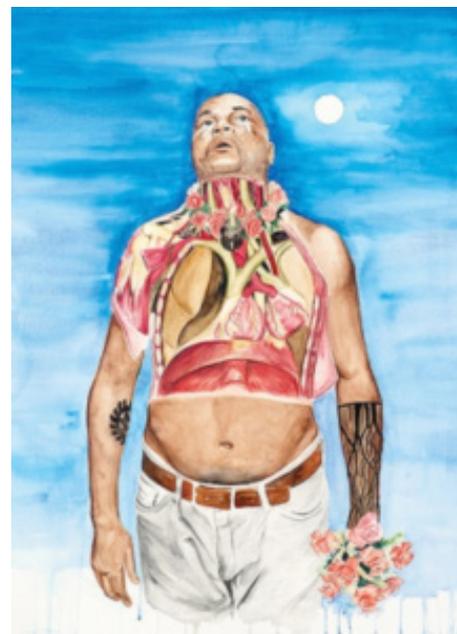


FIGURA 6

Banzo ou anatomia de um homem só. Sidney Amaral. 105, 75 cm. Aquarela e lápis sobre papel

– Sim, e você ousa se mostrar em situações em que você não parece nada bem...

– Né? Sidney ri. É, tem uma... violência. Esse aqui, que dá título à exposição... o corpo exposto, a ideia dos dois corações... O corpo totalmente exposto... – Sidney se refere à obra *Banzo ou a anatomia de um homem só*, uma aquarela de 2014.

– Como eu disse, tava num período muito horrível da minha vida e eu tava ouvindo muito Paulinho da Viola e eu vi essa capa do disco *Nervos de Aço*... Ele tá com um buquê de flores murcho na mão, chorando... Achei essa capa tão linda, mas tão linda que eu pensei, Gente! Eu preciso fazer uma coisa que me remeta a essa capa, né?

– Sim! Mas quando você ganhou o prêmio? A depressão foi durante?

– É, eu ia produzindo... se eu não me engano, vinte ou trinta desenhos grandes, cinco telas grandes, umas quinze esculturas... Nessa exposição tinha 45 trabalhos no total, e isso acabou gerando esse estresse de fazer aqui, de fazer lá, de ir acompanhando as es- culturas na fundição... o processo de separação... foi uma coisa bem... foi um ano Sidney Amaral sopra uma imensidão... – Foi um ano de aprendizados. (SILVA, 2018, p. 264)

[...] Tá vendo que ele quer dar essas flores? Mas não tem para quem dar. É muito triste isso, gente! Sidney Amaral passa a mão na cabeça inconformado. Depois para a mão no queixo.

– Na minha aquarela também... O homem tem um buquê na mão e uma gargalheira de flores. (Idem, p. 276)

REFERÊNCIAS

- ENWEZOR, Okwui. “The body in question: Whose body? ‘Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art’”. In **Third Text**. Londres, v. 9, n. 31, p. 67-70, 1995. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829508576545>
- NOCHLIN, Linda. “Learning from ‘Black Male,’”. In **Art in America**, Nova York, v. 83, n. 3, 1995. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archive-linda-nochlin-on-black-male-63243/>
- SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & senzala: a (im) pertinência da presença negra nas artes no Brasil**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018
- LAWSON, Deana; SMITH, Zadie. “Africa do Sonho”. **Revista ZUM**. No. 18 Online s/p. Instituto Moreira Salles. Junho de 2020. Disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum-18/africa-de-sonho/> Acesso em 10 de novembro de 2020
- WAGNER, Barbara. **Brasília Teimosa (2005-2007)**. Página da artista. S/p.S/d. <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>, acesso em 12/11/2020

NOTAS

1. A exposição *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art* ocorreu no Whitney Museum of American Art em Nova York entre 10 de novembro de 1994 a 5 de março de 1995. Um livro de ensaios acompanhou a exposição: Golden, Thelma, and Elizabeth Alexander. *Black male: Representations of masculinity in contemporary American art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994.
2. <https://whitney.org/education/educationblog/lookingbackatblackmale1>
3. *Masculinities: Liberation through Photography* de 20 de fevereiro a 17 de maio de 2020. Barbican Centre, Londres. Em função da quarentena a instituição disponibilizou uma visita virtual, bem como outros conteúdos no site. <https://www.barbican.org.uk/read-watch-listen/masculinities-liberation-through-photography>

AUTORA

Renata Bittencourt

Instituto Moreira Salles – IMS

Doutora em História pela Universidade de Campinas - UNICAMP, Mestra em História também pela UNICAMP e Graduada em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM. Especializações em Estudos de Museus de Arte e Gestão de Processos de Comunicação e Cultura pela Universidade de São Paulo – USP. Atuou como diretora executiva do Instituto Inhotim e atualmente é coordenadora de educação no Instituto Moreira Salles – IMS.

***Refrações tectônicas –
arquitetura agudá e fotografia
em marés de modernização***

*Tectonic refractions –agudá architecture
and photography in modernization tides*

ROBERTO
CONDURU



imagem do edifício no centro deste postal do Porto Novo, no Benin, causa provavelmente nenhuma estranheza. É mais um desdobramento da arquitetura dos antigos gregos. No entanto, pode ser surpreendente saber que essa casa faz parte de uma arquitetura não designada como antiga, clássica ou greco-romana na região costeira da Baía do Benin, que abrange os atuais Togo, Benin e Nigéria. Lá, essa arquitetura é conhecida como agudá e até brasileira.

Agudá é um termo usado na África Ocidental para designar africanos e descendentes de africanos que possuem sobrenomes de origem portuguesa. Mercadores de escravos de origem brasileira que negociavam cativos naquela região africana faziam parte desse grupo. Outra parte foi constituída por pessoas antes escravizadas que migraram do Brasil para lá, processo que ocorreu durante o século 19 e culminou a partir de 1888, quando a escravidão foi oficialmente abolida no país. Para se diferenciarem socialmente, os agudas difundiram práticas culturais que conheceram durante o período na América (CUNHA, 2012 [1985]; GURAN, 2000).

Nesse processo, foi construída uma singular arquitetura na Baía do Benim entre o início do século XIX e meados do século XX. Tendo como referências primeiras os solares e as vilas urbanas constitutivas da cultura gerada pela economia açucareira no Brasil a partir do século XVI, essa arquitetura está, portanto, vinculada às ações coloniais do império português no mundo globalizado durante a primeira era moderna. Mas, devido ao modo como os agudás se identificaram

como agentes da modernidade, essa arquitetura permaneceu vinculada a sucessivas marés de modernização.

A fotografia foi outro componente importante para caracterizar a modernidade do modo de vida dos agudás. E tornou-se também um meio de registrar e refletir sobre eles, seu modo de vida e sua arquitetura, depois que os contatos da Baía do Benim com o Brasil foram diminuindo, esgarçados, quase rompidos. Depois daquele cartão-postal, dos anos 1950 até agora esta arquitetura foi representada por fotógrafos de diferentes nacionalidades com formação profissional e cultural: o francês radicado no Brasil Pierre Verger, o brasileiro Milton Guran, o beninense Léonce Raphael Agbodjélou, o italiano radicado na França Nicola Lo Calzo, e o japonês radicado no Brasil Tatewaki Nio. Analisando as séries fotográficas por eles produzidas a partir da arquitetura agudá, nesse texto revejo fluxos artísticos nas interfaces de variados campos – fotografia e arquitetura, religião e política, história e antropologia – em meio às várias marés de modernização, incluindo as ditas primeira ou pré-modernidade e a pós-modernidade.

PIERRE VERGER

Usualmente, Pierre Verger é conhecido por sua dedicação às manifestações culturais afro no Brasil, mas sua fotografia também alcançou outras regiões das Américas e do mundo, sobretudo em África. Suas imagens constituem um capítulo fundamental no processo de valorização da África no Brasil e, conseqüentemente, de afirmação da identidade sociocultural dos afro-brasileiros. O registro algo etnográfico de ma-

nifestações culturais não o impede de capturar as condições sociais dos afrodescendentes, nem de discretamente expressar uma visão homoerótica.

No entanto, um tópico ainda por ser melhor analisado é a arquitetura no olhar de Verger. Em sua obra não faltam imagens de arquitetura; em proporção pequena, é verdade, mas não por isso com menor significado. Há experimentos de abstração purista, bem como de tradução fotográfica da espacialidade arquitetônica. Mas ele não deixou de observar a falta de segurança de afrodescendentes em situações de trabalho braçal, ou suas precárias condições de habitação na cidade, oferecendo subsídios para a crítica à modernidade excludente então em curso.

No extenso conjunto de fotos que ele produziu relacionadas às religiões afro-brasileiras, poucas focam especificamente em edifícios e espaços de terreiros, que são apresentados sobretudo como lugares para realização de rituais. Embora, em geral, a arquitetura seja secundária, o registro de seus componentes contribui para a compreensão tanto das limitações físicas vividas por aquelas pessoas quanto dos modos com os quais as superavam. Simples que sejam, bandeiras de papel e folhagens, assim como as vestimentas, configuram outros ambientes e corpos para a manifestação extraordinária do sagrado.

Um pouco diferente é o caso da série de documentação da arquitetura construída por pessoas escravizadas no Brasil e que retornaram à região da baía do Benim. Esse conjunto talvez surpreenda mais por focar em arquitetura do que por Verger registrar objetos e lugares próprios aos

“fluxos e refluxos (...) entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos”, para usar parte do título de sua obra de 1968 (VERGER, 1987 [1968]). Fotografias de Verger daquele grupo social e de sua arquitetura foram publicadas pela primeira vez na revista *O Cruzeiro*, em 1951, acompanhando textos de Gilberto Freyre (FREYRE; VERGER, 1951). Ele fotografou aquela arquitetura novamente a pedido de Marianno Carneiro da Cunha, que a pesquisou na Nigéria e no Benim, em 1975 e 1976. Trabalho que resultou em livro publicado em 1985, no qual as fotos de Verger, além de acompanhar os textos de Manuela Carneiro da Cunha (CUNHA, 1985) e de Marianno Carneiro da Cunha (CUNHA, 1985), compõem um “Ensaio fotográfico” (VERGER, 1985).

Analisando o conjunto de fotos publicadas no livro, é possível constatar que Verger procurou documentar os programas predominantes naquele conjunto arquitetônico: residencial, religioso e funerário, bem como o mobiliário a ele associado. Obviamente, ele não deixou de registrar hábitos culturais dos construtores e dos usuários daqueles edifícios. O que diferencia o modo como vê aquela arquitetura.

Com enquadramentos, cortes e composições, bem como a inclusão de pessoas nas imagens, ele privilegia o uso dos edifícios e dos espaços por elas. Mesmo quando a arquitetura devia estar no foco, não poucas vezes ele evitava o olhar purista da fotografia de arquitetura, que tradicionalmente foca edifícios e espaços como objetos exclusivos. Não é que ele não tenha feito fotos desertas, de edifícios íntegros e de detalhes construtivos, arquitetônicos e ornamentais. Mas, por vezes, ele parece mais interessado em ressaltar indícios

do processo de imigração do Brasil à África e os intercâmbios de materiais, elementos construtivos e arquitetônicos com os quais as pessoas se distinguiam socialmente, sobre os quais ele escreveu em 1992 (VERGER, 1992). Em outras ocasiões, parece que ele foi atraído por elementos singulares, únicos mesmo, daquela arquitetura.

Na série, eu destaco duas fotografias. Na primeira, que é apresentada no livro como um exemplo “do trabalho dos artesãos brasileiros” (VERGER, 1985, 78-79), Verger manipula luz e sombra para ressaltar linhas, planos e volumes que convergem para as duas crianças que, do sopé da escada, continuam a nos mirar. A foto valoriza a marcenaria que se difundiu naquela região africana a partir do conhecimento adquirido no Brasil durante o período de escravização, mas fala também de corpos educados naquela arquitetura.

Na outra foto, do primeiro plano ao fundo se sucedem o vulto de uma pessoa entrevista, à esquerda, na casa de Joaquim Branco, a rua, na qual outras pessoas caminham em frente à Water House. Pode ser que Verger quisesse mostrar os gradis de ferro que eram então importados do Brasil, ou a Water House, propriedade de João Esan da Rocha, que provavelmente ganhou esse nome porque foi a primeira de Lagos a ter um poço de água potável (VERGER, 1985, 102-103). Com gente, edifícios e rua, ele também produziu uma síntese fotográfica da presença dos ditos brasileiros na cidade. E outra tradução fotográfica da espacialidade arquitetônica.

Estas imagens têm profundidade espacial e temporal maior do que as que são figuradas. E reverberações corpóreas, uma vez que outros corpos são pressupostos: o corpo

do fotógrafo ao capturar as cenas e os nossos ao vermos estas imagens. Em imagens como estas, é possível perceber aqueles edifícios como corpos tectônicos com o quais aquelas pessoas se reinventaram após o período de escravidão no Brasil. E a fotografia como modo de traduzir a interação entre corpos humanos e tectônicos.

MILTON GURAN

Esta arquitetura também esteve na mira de outro agente cultural em cujo olhar convergem fotografia e antropologia – Milton Guran. Autodidata na fotografia, ele tem uma trajetória profissional que, como sintetizou Ana Maria Mauad, “pode ser delineada em três tempos: o tempo da política, o tempo dos índios e o tempo dos Agudás” (MAUAD, 2008, 8). Tempos “definidos em função de projetos e campos de ação, profissionais, políticos e vivenciais do próprio fotógrafo” (MAUAD, 2008, 8). Tempos geradores de conjuntos com objetos e sentidos fotográficos distintos. O primeiro gerou um conjunto de fotografias do campo político no Brasil produzidas para a imprensa; o segundo, entre 1978 e 1991, séries de documentação fotográfica de povos indígenas, inicialmente de cunho jornalístico; o terceiro, a partir de 1992, um conjunto de imagens subsidiárias a pesquisas antropológicas sobre os agudás, na região do golfo do Benim. Neste processo, sua fotografia foi se tornando mais e mais antropológica, sem perder a dimensão política.

A arquitetura também é um tópico pouco explorado na trajetória e na obra de Guran. Fotos por ele produzidas em 1978, no Parque Nacional do Xingu, por ocasião de um Jogo

do Javari na aldeia Kamayurá, em julho, e de um Quarup na aldeia Kuikuro, em agosto, subsidiaram a realização de uma exposição e um livro sobre a casa xinguana, pelo Museu da Casa Brasileira, em São Paulo, em 2008 (FAUSTO; GURAN, 2008).

A arquitetura também está presente no terceiro tempo. Ela é um dos objetos constantes nas fotos feitas para a sua pesquisa de doutoramento, que culminou na tese defendida em 1996, e publicada como livro em 2000: *Agudás, os “Brasileiros” do Benim* (GURAN, 2000). A arquitetura é o foco principal na série de fotos produzidas em 2009 e 2010, no âmbito de uma missão constituída pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Um dos resultados desta pesquisa é exatamente o livro *Architecture Agouda au Bénin et au Togo*, de 2016 (GURAN; CONDURU, 2016).

Guran diz que, durante seu doutoramento, ao fotografar ele “estava buscando o dado antropológico, ou seja, aquele aspecto daquela realidade visível (...) que daria subsídios para desenvolver uma reflexão antropológica” (MAUAD, 2008, 35). O que o leva a aproximar aquelas fotografias da ciência, minimizando sua dimensão artística. Na etapa posterior, pode-se dizer que, a princípio, arte e ciência estavam em pé de igualdade, uma vez que ele participou da missão como antropólogo e fotógrafo.

Nesta série, a partir de diretrizes traçadas pela equipe de pesquisa houve preocupação em registrar os variados programas que constituem a arquitetura agudá, seus diversos contextos no Benim e no Togo, sua historicidade, por meio

da variação de processos construtivos, tipos edifícios, elementos arquitetônicos e decorativos, bem como relações entre arquitetura, mobiliário, paisagismo e urbanismo.

Mas pode-se dizer que, para Guran, a arquitetura nunca deixa de ser um entre muitos elementos com os quais os agudás reconstituíram suas identidades em África. O que faz a dimensão documental estar quase sempre relacionada à visada antropológica. Entre as proposições da pesquisa, havia a de privilegiar imagens dos ambientes e objetos em uso pelas pessoas. Tendo um olhar nada purista, Guran produziu imagens em que a arquitetura é cooperativa, em alguns casos até para melhor explicá-la. Assim, a fotografia traduz arquitetura de acordo com uma visão antropológica e destaca suas condições atuais. Assim, ele nos oferece instigantes imagens de como aquelas pessoas estão sujeitas e enfrentam o processo de globalização. Ao evitar a totalidade dos edifícios e, principalmente, privilegiando as frações do campo visível, ele explicita a imagem como o produto de um enquadramento feito por alguém, como uma escolha do fotógrafo: o próprio Guran. De modo que arquitetura e fotografia, de natureza notoriamente objetual, surgem como construções plásticas ao mesmo tempo individuais e sociais.

Deve-se notar que Guran também deu atenção especial às fotografias exibidas nessas casas. Documentando a arquitetura como abrigo de móveis, objetos e impressões fotográficas como artefatos modernizadores, suas imagens nos permitem ver como a arquitetura agudá atualizou a antiga concepção de arquitetura como a mãe das artes.

LEONCE RAPHAEL AGBODJÉLOU

Com relação aos agudás, além da arquitetura, Verger e Guran se conectam pela fotografia, seja na semelhança das abordagens, seja por meio da figura de Agostinho de Sousa, fotografado pelo primeiro e cujo retrato Guran fotografou em diversos ambientes no Togo. No caso de Guran e de Agbodjélou, o encontro tem endereço mais preciso: a casa Godonou Dossou, em Porto Novo, objeto de ambos, que foi construída, em 1890, por artesãos afro-brasileiros para David Godonou Dossou.

A arquitetura conhecida como brasileira na baía do Benim é um dos elementos da série *Demoiselles de Porto Novo*, de 2012, do artista beninense Leonce Raphael Agbodjélou. Elas fazem parte do projeto *Cidadãos de Porto Novo*, composto por outras séries: *Musclemen*, com retratos de homens com músculos hipertrofiados, parcialmente vestidos e fotografados em ambientes revestidos com tecidos estampados; *Egungun*, com retratos de pessoas manifestando espíritos de ancestrais; *Code Noir*, com obras compostas de retratos, fotografias e imagens de cenas arquitetônicas e urbanas, bem como signos artísticos e culturais do tráfico negreiro e da escravidão.

A densidade histórica da série *Demoiselles de Porto Novo* não deriva apenas das conexões entre as séries do projeto *Cidadãos de Porto Novo*. Ou da relação de seu trabalho com o de seu pai, Joseph Moise Agbodjélou, e os de outros tantos fotógrafos atuantes em África, que produziram retratos posados, fossem para os próprios retratados ou para serem enviados a outras regiões do mundo, contribuindo para o exotismo da África.

O título da série aqui em foco deriva, obviamente, de *Les Demoiselles d'Avignon*, a célebre tela pintada por Pablo Picasso, de 1907. A referência a essa obra de Picasso remete às relações entre modernidade e globalização na arte. E sugere pensar como Agbodjélou relê alguns princípios enfatizados naquela pintura, sobretudo a fragmentação e a montagem. Ele o faz com somas de cenas fotografadas, muitas vezes com visadas profundas bastante perspectivadas, e retomando um modo de estruturar imagens muito anterior, o painel tripartite. Em vez de planos de cor, Agbodjélou articula visadas fotográficas. A justaposição de cenas minimiza o caráter documental, enfatizando a dimensão simbólica das obras, que reconecta tópicos antropológicos e históricos. Para tanto, é fundamental o artificialismo do conjunto resultante da soma de imagens de mulheres, máscaras, tecidos, móveis e edifício. Mesmo as obras compostas por uma única imagem exalam artificialidade e simbolismo.

Sejam masculinos ou femininos, nas séries *Musculmen* e *Demoiselles de Porto Novo*, respectivamente, com corpos seminus Agbodjélou mobiliza sensações e sentidos sobre erotismo e objetificação da corporeidade negra. Não sem nos deixar em dúvida se ele questiona ou atende à histórica demanda de prazer com corpos negros, na arte e além.

Em *Demoiselles de Porto Novo*, Agbodjélou também retoma a demanda por esculturas da África, particularmente por máscaras. De modo similar a seus conterrâneos Romuald Hazoumé e Dominique Zinkpé, Agbodjélou lida com a procura por esculturas africanas existente desde o início do modernismo vanguardista no início do século 20, valendo-se de

máscaras produzidas para não para serem usadas rituais religiosos e sociais, mas para atender o desejo por este tipo de objeto, talvez o mais recorrente dos fetiches entranhados no imaginário ocidental em relação ao continente africano.

Outro elemento simbolicamente importante desta série são os tecidos estampados, conhecidos mundialmente como *African prints*, onipresentes na série *Musculmen*. Uma versão curta de sua história indica como origem a copia na Europa de batiques indonésios para consumo na África, no século XIX. Uma versão longa alcança a produção de tecidos pintados e impressos com blocos no subcontinente indiano e comercializados no oceano Índico desde o século IV, que inspiraram batiques javaneses no século XI, que por sua vez provocaram as imitações holandesas no início do século XIX (GOTT; LOUGHRAN, 2017, 32), cuja produção se espalhou por outros países europeus e, mais recentemente, na China.

Muitos artistas têm se valido destes tecidos estampados. Aos beninenses Agbojélou, filho e pai, devemos juntar os malineses Seydou Keïta e Malick Sidibé, o britânico-nigeriano Ynka Shonibare, o camaronês Samuel Fosso, o senegalês Omar Victor Diop, o marroquino Hassan Hajjaj e – porque não? – o brasileiro Milton Guran. Vetores de espaço e de tempo múltiplos, máscaras e tecidos são signos culturais com os quais se pode discutir questões frequentes nos debates sobre cultura e arte da África: autêntico e falso; ancestral e contemporâneo; tradição e modernidade. Com máscaras e tecidos, Agbodjélou e outros artistas articulam local e global, delineando poéticas menos ou mais singulares.

Frente ao anseio fetichista por corpos e artefatos africanos, Agbodjélou articula máscaras de diversos grupos étnicos e tecidos variados, os enquadra e exhibem ambiente de uma arquitetura algo inusitada. Além de ser pós-escravista e pós-colonial, é uma arquitetura sensorial. Assim como a madeira escura, com resquícios de lustro, ecoa o corpo das mulheres, os seus motivos decorativos remetem aos padrões impressos nos tecidos. Uma tectônica luxuriante não isenta de reflexividade, sobretudo quando, em uma das imagens, ele inclui um espelho e uma fotografia.

Compondo suas imagens com diversos elementos, ele abre uma discussão sobre modernidade e globalização a partir da África. Além de enfeixar diversas redes escultóricas, têxteis, arquitetônicas e fotográficas naquele continente, ele articula África a outras regiões: América e Europa por meio da arquitetura; Europa e Ásia nos padrões têxteis; Europa com a fotografia. Assim, gera tramas espaciais com densa temporalidade. Se com a fotografia ele alcança o século XIX e com a arquitetura, o XVI, com os tecidos retrocede ainda mais, chegando ao século IV. Se pensarmos que, com as máscaras, as mulheres se tornam seres híbridos, em parte humanos e em parte divinos, conectando o mundo profano ao sagrado, ele também alcança espaço e tempo outros, ilimitados, intangíveis. Lugares e tempos menos ou mais distantes que são atualizados na vertigem voraz da modernidade, como não nos deixa esquecer *Les Demoiselles d'Avignon*, referência artística de *Demoiselles de Porto Novo*.

A presença de uma TV, um calendário, um relógio e outros objetos mais recentes em obras dessa série reitera o

acúmulo de espaços e tempos, reforçando o entendimento da modernidade como um processo de misturas de impurezas, imune à saturação e à reversão. Com estas imagens, Agbodjélou também revê, atualizando, o ideal modernista da integração das artes. Em *Demoiselles de Porto Novo*, a fotografia rouba da arquitetura o papel de mãe das artes, passando a abrigar arquitetura, pintura, escultura, mobiliário, arte têxtil e até a própria fotografia.

NICOLA LO CALZO

A casa Godonou Dossou permite conectar também as imagens de Guran e de Agbodjélou à fotografia de Nicola Lo Calzo. Algumas imagens daquele edifício em Porto Novo fazem parte da série *Agoudas*, integrante do projeto *Cham*, uma investigação fotográfica sobre “memórias do tráfico de escravos e da escravidão, suas resistências e suas abolições,” que Lo Calzo vem realizando desde 2010 em vários pontos das variadas margens do Oceano Atlântico, em África, no Caribe e na América do Norte (LO CALZO, 2018). *Agoudas* abrange mais que a cultura dos retornados do Brasil e vai além da Baía do Benim. E Lo Calzo não produziu uma série especificamente sobre arquitetura agudá, como fizeram Verger e Guran. Entretanto, como era de esperar de um fotógrafo formado em Preservação de Arquitetura na Universidade Politécnica em Turim, a arquitetura tem uma presença marcante, destacada mesmo, nessa série.

No texto “Memórias africanas entre a transmissão privada e a apropriação pública”, o autor diz que a primeira parte de *Agoudas* “apresenta a emergência da memória pública

da escravidão e do turismo de comércio de escravos na África Ocidental” (LO CALZO, 2018). Assim, ele registra edifícios consagrados na história e na memória do tráfico escravista: o Castelo Elmina, o Forte William de Anomabu e o Forte São Sebastião de Shama, em Gana, e a Casa dos Escravos, na ilha de Gorée, no Senegal. Por vezes, Lo Calzo apresenta esses sítios sendo visitados por turistas, mostrando esses edifícios sendo usados como objetos de uma “memória pública da escravidão (...) construída para atender às expectativas dos turistas europeus, afro-americanos e afro-caribenhos, que foram e ainda são o principal alvo de projetos voltados para o patrimônio do tráfico negreiro atlântico e do turismo de raízes africanas” (LO CALZO, 2018). Quando os apresenta desprovidos de pessoas que não o fotógrafo (pressuposto, mas nunca aparente), ele nos projeta naqueles sítios, nos faz sentir solidão e dor em ambientes vinculados à escravidão. Mesmo que, no primeiro caso, ele registre processos que atribuem a esses edifícios a condição de monumentos, mesmo que, no segundo caso, os arranjos algo simétricos e a ausência de pessoas nas imagens remetam aos usos da fotografia para monumentalizar a arquitetura, ele os apresenta de modo não impositivo, nada monumental, seja por explorar as marcas de arruinamento, seja por ressaltar rastros e inscrições feitas pelas pessoas no tempo, que não nos deixam esquecer a chaga da escravidão e anulam a condição exemplar própria aos monumentos.

Lo Calzo diz que a segunda parte de *Agoudas* “enfoca a complexa transmissão das memórias da escravidão na África Ocidental, que ainda permanecem um assunto privado

local.” Nessa série, os edifícios constituem ambientes onde descendentes de escravizados, de mercadores de escravos e de membros da realeza daomeana posam ou são fotograficamente capturados, ou nos quais transcorrem cerimônias familiares e rituais religiosos. Mas a arquitetura é também um tema em si.

Entre todos os fotógrafos aqui em foco, Lo Calzo é o único que parece ter sido atraído pelo Novo Singbomey, em Ouidah, construído por Honoré Feliciano de Souza, o Chachá VIII, exatamente sobre as ruínas do sobrado original, construído pelo mercador de escravos Francisco Félix de Souza, o primeiro Chachá. Singbomey era o par edilício de Singbodji, o sobrado que o mercador de escravos construiu para o Rei Guêzo, em Abomey, para afirmar de modo público e tectônico, no reino do Daomé, o pacto de sangue firmado pelos dois quando estiveram presos sob os desmandos do rei Adondanzan (CONDURU, 2013, 277-279). Nesse sentido, é importante destacar que, além das ruínas que perpassam as séries dos cinco autores aqui em foco, o Novo Singbomey é, pela autofagia nele consumada, um dos signos mais fortes e recentes do vínculo dos agudas ao processo de modernização cultural.

Como Guran e Agbodjélou, Lo Calzo foi atraído pela casa Dossonou Godou, em Porto Novo, e com ela nos oferece uma visão da arquitetura necessariamente associada à vida humana. Mesmo quando ele prioriza recintos e objetos, como a sala de estar e o retrato de David Godonou Dossou, as pessoas estão nele pressupostas, presentes virtualmente ou de modo sutilmente instigante. Ao ícone do primeiro

proprietário, ele soma retratos de moradoras contemporâneas, com as fotos de Mirabelle Godonou Dossou em seu quarto e a de Conforte Godonou Dossou com outras mulheres da família na sala de estar.

O retrato de David Godonou Dossou indica que Lo Calzo, de modo similar a Guran, fotografa fotografias, as tomando como indícios dos usos que os agudas fizeram da fotografia para constituir e afirmar uma identidade moderna naquele contexto sociocultural. Assim, ele também registrou o uso ritualístico de imagens de Francisco Félix de Souza em Singbomey, a coleção fotográfica da família do historiador Emile Desire Ologoudou, a galeria fotográfica no jazigo da família de Olivier de Montaguere, em Ouidah, bem como as fotos de familiares na casa de Adamawatonou Agonglo Todjo, em Abomey. Fotos de fotos que nos lembram os complexos sentidos sociais da fotografia como objeto agenciador de relações sociais, vetor da memória individual e coletiva, modo de preservação e de crítica.

TATEWAKI NIO

Guran e Lo Calzo têm outro objeto em comum: a Mesquita Central de Porto Novo, edifício também registrado por Nio. Outro vínculo entre os três é Pierre Verger. Se a série deste último sobre a arquitetura agudá é uma das referências de Guran, se Lo Calzo chegou a trabalhar com monsieur Non-dichao, que fora assistente do francês, Nio tomou as imagens de Verger literalmente como guias de sua série sobre a arquitetura dos retornados.

Natural de Kobe, no Japão, ele morou na Tanzânia por alguns anos durante a infância e visitou o continente africano algumas vezes enquanto estudava Sociologia na Universidade Sophia, em Tóquio. Radicado no Brasil, a partir de 1998, ao viajar à Nigéria para visitar o irmão, em 2017, Nio quis realizar um projeto fotográfico. Pesquisando, soube da comunidade de descendentes dos retornados do Brasil no século XIX em Lagos e diz ter ficado curioso com o processo de difusão da arquitetura por eles constituída naquela região. Assim, leu *Negros, estrangeiros* (CUNHA, 2012 [1985]) e *Da senzala ao sobrado* (CUNHA, 1985), entre outras obras, entrevistou Manuela Carneiro da Cunha e contatou a Fundação Pierre Verger. Munido de cópias das fotos do francês oferecidas pela Fundação Pierre Verger, tanto aquelas publicadas em *Da senzala ao sobrado* quanto imagens inéditas, ele foi “à Nigéria e ao Benin atrás dessas construções, seguindo os passos do Verger” (NIO, 2019).

Sendo ele próprio um imigrante, interessado pelos deslocamentos de pessoas e motivado por rastros de outros imigrantes, sejam os agudás, seja Pierre Verger, ele reconectou duas séries de obras: as construções arquitetônicas dispersas no oeste africano e as imagens fotográficas preservadas na Fundação Pierre Verger, em Salvador, e difundidas em publicações mundo afora. Confrontando esses acervos, esses arquivos, ele produziu outro: *As Pegadas dos Retornados*.

Essa série fotográfica constitui a primeira parte do projeto *Na espiral do Atlântico Sul*, que tem mais duas partes: *Megacidades* e *Estou aqui, sou daqui*. Na segunda série, *Megacidades*, ele procurou comparar “Lagos, a maior cidade da África,

(...) a São Paulo, a maior cidade da América Latina,” com uma “perspectiva sem exotismo.” Assumindo que “nas fotos de arquitetura as pessoas estão virtualmente ausentes” e querendo dinamizar seu projeto, ele decidiu fotografar “personagens” na terceira parte, *Estou aqui, sou daqui*. Nessa série, ele fotografou nigerianos em São Paulo e levou impressões das imagens em tamanho real à Nigéria para fotografá-las com familiares das pessoas retratadas. Mostrando “a ausência de uma pessoa, muito longe de sua família, do outro lado do oceano, que luta pela sua vida, pelos seus sonhos,” ele “quis mostrar essa fragilidade da união familiar no mundo contemporâneo” (NIO, 2019). Em conjunto, as três séries e o projeto indicam o interesse de Nio pela arquitetura como parte da vida cidadina, que se pode perceber nas séries *Neo-andina*, *Escultura do Inconsciente* e *Labirinto Sem Saída*, bem como em fotos nas séries *Parques Urbanos*, *Gravura da Passagem* e *Cenografia do Fim do Mar*.

Dos cinco autores aqui em foco, Nio me parece quem mais se vale da ênfase objetual e do purismo formal tão característicos nos registros fotográficos de arquitetura, que usualmente focam edifícios e espaços como objetos quase exclusivos do olhar – artefatos humanos, mas exibidos quase sempre gente. Em *As pegadas dos Retornados*, ele explora a suposta neutralidade da fotografia, minimizando as evidências do fotógrafo, do aparato técnico e da linguagem fotográfica para evidenciar o objeto fotografado. Contudo, embora as pessoas estejam ausentes na maioria das fotos dessa série, não faltam indícios de usos, de vida humananos edifícios. Há até algumas imagens sutilmente dinamizadas por bichos e

seres humanos. Reconhecendo a virtual ausência das pessoas, Nio diz que as suas “são imagens silenciosas, existe uma distância entre o fotógrafo e o objeto” (NIO, 2019). Divergindo dele, eu diria que elas são pouco ruidosas, mas não propriamente silenciosas; a meu ver, elas falam em tom baixo e, por vezes, quase murmuram visualmente.

Para pensar sua mirada ao mesmo tempo tranquila e afirmativa, vale pensar as diferenças entre sua série e a dos outros fotógrafos. Nio não apenas deixou de fotografar alguns edifícios registrados por Verger, mas variou em diversos enquadramentos, para não falar da cor e, sobretudo, da luz, quase sempre rebaixada e muitas vezes cálida, com a qual ele evita grandes contrastes e explora gradações monocromáticas com sutis contrapontos, impregnando certa melancolia às imagens. A fotografia da Mesquita Central de Porto Novo é outro bom exemplo das singulares visões aqui em jogo. Enquanto Guran e Lo Calzo registraram o edifício a partir dos cantos e com maior distância física, incluindo mais elementos da vida urbana e promovendo maior interação entre o espectador e a cena, Nio optou por uma visada fisicamente mais próxima e enfaticamente frontal da fachada principal que, de certo modo, nos distancia do objeto fotografado. Abordando a volumetria do edifício a partir da planura característica das impressões fotográficas, ele aproxima a imagem da abstração própria às representações gráficas da arquitetura, enfatizando a condição objetual do edifício. Assim, em vez de inviabilizar, paradoxalmente aumenta a percepção de sua presença dominante na cidade, o que é corroborado pelo contraste entre os tamanhos do edifício, de uma mulher

e de algumas cabras presentes na cena, que ressalta a monumentalidade da obra. Um exemplo entre outros tantos possíveis das visões fotográficas geradas a partir da arquitetura dos retornados, das refrações tectônicas da cultura agudá.

CONCLUSÃO

Para rematar esse texto, destaco duas imagens, uma de Agbodjélou e a outra de Guran, nas quais a fotografia explora sua reflexividade, tomando-se como objeto e meio de representação. Se a série de Guran parte da fotografia documental com viés antropológico, a de Agbodjélou segue a trilha da fotografia como arte pós-conceitual. Ambos caminhos não deixam de rever a história da fotografia. A qual é indissociável da história das artes, mas também da diáspora, da colonização, da globalização.

Nesse caso, é obrigatório dizer que estas duas imagens indicam tanto a fotografia quanto a arquitetura e demais artes em ruína em meio ao processo de globalização. E fazem pensar a globalização como processo de arruinamento. O que traz novamente à baila a fotografia de Verger, o primeiro a registrar fotograficamente a dita arquitetura brasileira da África Ocidental, no momento exatamente posterior à perda de vínculo orgânico com o Brasil, quando a cultura agudá naquela região já operava de modo inercial, com a arquitetura passando a se reproduzir fotograficamente. E permite conectar com as imagens de Lo Calzo e de Nio, que mais recentemente registraram como essa arquitetura sobrevive em meio à decadência: de Lo Calzo, entre outras imagens, destaco as ruínas de uma casa de comércio em Hewe, Benim, onde se abriga Roger,

o “louco da cidade”, sublinhando a alteridade dos agudás (LO CALZO, 2018); de Nio, ressaltando o modo quase autopsial como documenta as casas parcialmente demolidas para a construção de uma estrada na região de Abeokutá (OLIVEIRA, 2018).

Os cinco exibem a ruína daquela arquitetura e de seu entorno. Apostam novamente na ruína, como no século XVIII, mas em chave menos romântica. Apostam na ruína como possibilidade de reinvenção. Mas sabem que, no universo agudá, a ruína é real, nada inventada, uma condição de existência, legado do tráfico escravista, da escravidão, da modernidade. Assim, a fotografia indica a ruína como modo de existência e possibilidade de reinvenção de si, das artes e da modernidade. Pois, articulando diversas artes e marés da modernidade, essas séries de Verger, Guran, Agbodjélou, Lo Calzo e Nio nos permitem pensar como a modernidade, assim como as artes, são oceanos em permanente transformação.

REFERÊNCIAS

- CONDURU, Roberto. Entre a cabeça e a terra – arquitetura afro-brasileira no Golfo do Benim. In: CONDURU, Roberto. Pérolas Negras, Primeiros Fios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 265–280.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução. In: CUNHA, Marianno Carneiro da. Da Senzala ao Sobrado: Arquitetura Brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985, p. 1–65.
- CUNHA, Manuela Carneiro. Negros, Estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África (1985). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CUNHA, Marianno Carneiro da. Da Senzala ao Sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985.
- FAUSTO, Carlos; GURAN, Milton. Casas do Brasil, 2008: A Casa Xingua-na. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2008.
- FREYRE, Gilberto; VERGER, Pierre. Acontece que são baianos III. Casas brasileiras na África. O Cruzeiro, Ano XXIII, n. 45, p. 102–106, 25 ago. 1951.
- GOTT, Suzanne; LOUGHRAN, Kristyne S. Introducing African-print fashion. In: GOTT, Suzanne; LOUGHRAN, Kristyne S.; QUICK, Betsy D.; RABINE, Leslie W. (editors). African-Print Fashion Now! A story of taste, globalization, and style. Los Angeles: Fowler Museum, 2017, p. 32.
- GURAN, Milton. Agudás: os “brasileiros” do Benim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- GURAN, Milton; CONDURU, Roberto. Architecture Agouda au Bénin et au Togo. Brasília; Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 2016.
- LEVINE, Keiron. Another Africa, Leonce Raphael Agbodjélou | Demiselles de Porto-Novo, 11 de agosto de 2014, <https://www.anotherafrica.net/art-culture/leonce-raphael-agbodjelou-demoiselles-de-porto-novo> Acesso em 06 de junho de 2017.
- LO CALZO, Nicola. Agoudas. S.l.: edição do autor, 2012.
- LO CALZO, Nicola. Nicola LoCalzo, 2018, The Champroject, <http://www.nicolalocalzo.com/en/the-cham-project/> Acesso em 6 de outubro de 2020.
- LO CALZO, Nicola. Nicola LoCalzo, 2018, African memories between private transmission and public appropriation, <http://www.nicolalocalzo.com/en/the-cham-project/view/5/agoudas> Acesso em 6 de outubro de 2020.
- MAUAD, Ana Maria. Milton Guran, a fotografia em três tempos. Studium, Campinas, n. 28, p. 8, 2009. <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/01.html> Acesso em 06 de junho de 2017.
- NIO, Tatewaki. Na Espiral do Atlântico Sul, Zum, <https://revistazum.com.br/conexao-sao-paulo-lagos-de-tatewaki-nio/> Acesso em 6 de junho de 2019.

NIO, Tatewaki.TatewakiNio | Fotos, 2020, As pegadas dos retornados, <https://www.tatewakinio.com/As-Pegadas-dos-Retornados> Acesso em 6 de outubro de 2020.

VERGER, Pierre. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX (1968)*. Salvador: Corrupio, 1987.

VERGER, Pierre. Ensaio fotográfico. In CUNHA, Marianno Carneiro da. *Da Senzala ao Sobrado:Arquitetura Brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985, p. 117-169.

OLIVEIRA, André de. A história perdida da arquitetura brasileira dos retornados à África, *El País*, 31 de junho de 2018, https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/31/cultura/1527794159_138911.html Acesso em 12 de outubro de 2020.

AUTOR

Roberto Conduru

Southern Methodist University

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense – UFF; Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-Rio; Especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-Rio e Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

***As contribuições de metodologias
etnográficas na preservação
da arte contemporânea: ênfase
nas práticas coletivas***

*The contributions of ethnographic
methodologies in the preservation
of contemporary art: emphasis
on collective practices*

MAGALI
MELLEU
SEHN

A preservação da arte contemporânea vem sendo alvo de muitos debates em função da introdução de novos materiais, novas formas construtivas que demandam de interpretação da intenção artística para estabelecer abordagens específicas para cada modalidade. O avanço das pesquisas no tema da preservação da arte contemporânea atualmente deve-se a alguns projetos pioneiros que são referências fundamentais nas pesquisas na área como “*International Symposium on the the conservation and Contemporary art* (National Gallery, Canadá, 1980); *Conservation and Contemporary Art* (Sydney, 1984); *From Marble to Chocolate* (Tate Gallery, 1995); *Modern Art: Who Cares* (Amsterdam, 1997); *Mortalidade Imortalidade? The legacy of 20th- century Art* (The Getty Conservation Institute (Los Angeles , 1998). (HUMMLEN;SILLÉ, 2005,p.10). Projeto INCCA - *International Network for Conservation of Contemporary Art* (Amsterdam, 1999) e o projeto *Inside -Installation Art: Theory and Practice in the Care of Complex Artwork* (2004-2007) resultante do projeto INCCA ; além de outros que acontecem continuamente. O último congresso de grande relevância no tema foi *Saving the Now: Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works* que ocorreu em 2016 em Los Angeles com diferentes abordagens no amplo e complexo tema da preservação da arte contemporânea como incentivo às discussões em tono de novas práticas, teorias e interdisciplinaridade além das fronteiras.

A interdisciplinaridade tem sido uma condição para a preservação da arte moderna e contemporânea. Cornela Weyer, em seu artigo *Restoration Theor Applied to Installation Art*,

analisa o posicionamento da ética em relação às instalações de arte examinando os conceitos mais relevantes da teoria da restauração como durabilidade, autenticidade, mínima intervenção e reversibilidade, apontando as origens de tais conceitos herdados da ciência, da filologia, do passado da conservação de monumentos e do passado museológico (SEHN, 2014, p.124). Como não poderia ser diferente, busca-se também amparo em áreas do conhecimento como a etnografia - especialidade da antropologia - no contexto da arte contemporânea. Pois tem sido determinante a apropriação de algumas metodologias de análise qualitativa como, por exemplo, metodologias de entrevista com os artistas para compreensão de intenção artística, informações sobre materiais, processos, formas de exibição, etc. Assim, tenta-se apontar a relevância da aplicação de algumas metodologias etnográficas para registros de práticas artísticas individuais e coletivas.

Vivian Van Saaze, em seu livro *Installation Art and the Museum: presentation and Conservation of changing artworks*, menciona o diferencial de uma abordagem etnográfica pelas possibilidades de estudar “processos de arte”, oferecendo fontes ricas de pesquisa para interessados em “de bastidores de obras de arte, conservação e museus” (SAAZE, 2013, p.31). A autora destaca que os “materiais empíricos” em que baseou suas pesquisas foram produzidos, principalmente, durante muitos “momentos etnográficos” durante as reuniões do projeto europeu *Inside - Installation* já mencionado (SAAZE, 2013, p.29). Sannake Stigter (2016) nos apresenta a autoetnografia como uma nova abordagem na conservação. A descrição dos conservadores de como os objetos interferem nas suas ações e,

simultaneamente, de como suas ações afetam o objeto (STIGTER, 2016, p.227). Experiência pessoal e tais referências me levaram a buscar algum exemplo de estrutura na etnografia que proporcionasse um método para orientar conservadores com interesse em documentar práticas coletivas.

SOBRE O MÉTODO DE PESQUISA ETNOGRÁFICA

Sem ter a pretensão de abordar profundamente, no contexto deste artigo, a amplitude de conceitos e aplicações, destaca-se algumas definições básicas e metodologias que podem auxiliar no contexto da preservação da arte contemporânea, como já mencionado. A etnografia como recurso metodológico de pesquisa vem sendo adotada em muitas áreas como, por exemplo, a da saúde por permitir relevar aspectos sobre o pesquisado como fenômenos com enfoque no sujeito e seu contexto social. Mattos (2011, p.5-6) ressalta a importância da distinção entre etnologia e etnografia para o entendimento da “abordagem etnográfica” em um processo de pesquisa, sendo que um dos pontos que une as duas é o “interesse comparativo” e a “conexão histórica”. A etnologia é o termo para o “estudo sistemático ou científico sobre o outro”, ou seja, da variedade de povos diferentes do nosso. Ainda seguindo as definições da mesma autora, a etnografia é uma “especialidade da antropologia” que visa a “descrição dos povos, língua, raça, religião e todas as manifestações materiais de suas atividades” (MATTOS, 2011, p.7). Destaca que:

[...] A maior preocupação da etnografia é obter uma descrição densa, a mais completa possível, sobre o que

um grupo particular de pessoas faz e o significado das perspectivas imediatas que eles têm do que eles fazem; esta descrição é sempre escrita com a comparação etnológica em mente [...] Etnografia é a escrita do visível. A descrição etnográfica depende das qualidades de observação, de sensibilidade ao outro, do conhecimento sobre o contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo [...] (MATTOS, 2011, p.7).

No contexto da preservação da arte contemporânea, são várias as metodologias e ferramentas de documentação para registro de obras construídas *in situ* por uma artista ou por grupo de artistas. No entanto, conservadores-restauradores de arte contemporânea ainda estão se familiarizando com o processo de interagir com o artista durante o registro de obras em processo de construção como, por exemplo, em residências artísticas. De certa forma não deixa de ser um trabalho de campo que requer um plano que proporcione captura de aspectos durante o processo de criação que apenas o estar junto proporciona. Com base em experiência pessoal, tive bons resultados ao trabalhar com artistas individualmente, mas pouco sucesso com ações coletivas como, por exemplo, acompanhar residências de artistas ou ações coletivas efêmeras.

Como participante não artista do evento Arte#ocupaSM | FIGURAS, 1, 2, 3 E 4 |, foi possível testemunhar uma dinâmica ordenada que promovia a interação entre os artistas na seleção de espaços para construção de suas obras, discussões conjuntas, adaptação de materiais em função do contexto

e negociações constantes de espaço. Além da palestra que ministrei sobre preservação de arte contemporânea para artistas, minha proposta era realizar alguns registros de processos e posicionamento dos artistas sobre o tema da preservação. Apesar de ter conseguido alguns registros, o meu envolvimento nos processos de construção me tirou do lugar de observadora para o de participante ajudando alguns artistas. Se, por um lado, foi possível compreender a importância de tal envolvimento para a captura da dinâmica de tais ações coletivas, por outro, foi difícil obter bons registros devido ao duplo posicionamento durante a ocupação. A partir desta experiência, passei a pesquisar referências na etnografia sobre pesquisa de campo.



FIGURA 1

Participação nas conversas com artistas. Fotografia: Magali Melleu Sehn. Santa Maria (2013)



FIGURA 2

Acompanhamento da preparação de uma performance. Fotografia Magali Melleu Shen (2013)



FIGURA 3

Palestras de artistas. Fotografia Magali Melleu Sehn. Santa Maria (2013)



FIGURA 4

Obra em processo. Fotografia: Magali Melleu Sehn. Santa Maria (2013)

Araceli Tezanos (1998) oferece uma contribuição quanto ao sentido de “observar” no contexto da pesquisa e os caminhos da observação, bem como tipos e modalidades de registro e observações. A autora realiza um esquema destacando que “observar” é um modo de inserir nossas “percepções” e

o que registramos por meio da observação é a “realidade” que é um “conjunto de representações” na qual chama de “experiência”.

[...] Em consequência, o que nós percebemos em uma observação é a experiência dos outros. E esta experiência dos outros, essas formas de estar no mundo dos outros, aquilo que o investigador insere em seus registros observacionais [...] (TEZANOS, 1998, p.68). (tradução nossa) ¹

Esclarece que “perceber” não é sinônimo de “observar” porque para a observação ser considerada observação, precisa ser registrada, ou seja, a observação trabalha as percepções (TEZANOS,1998). No contexto do processo documental de artistas em processo de montagens de obras complexas e que avançam na escala ambiental, o processo de observação constitui, na maioria das vezes, a ferramenta mais poderosa de documentação. Durante este momento, é possível capturar momentos do fazer do artista, suas mudanças no percurso, suas relações com assistentes, sensações e a atmosfera ambiental que sempre envolve construção *in situ*. A participação do Conservador-Restaurador, durante processos de criação, (re) instalação, (re) construções junto com o artista assim como a obtenção de informações sobre materiais, técnicas e posicionamento sobre suas obras, já foi amplamente discutida do ponto de vista conceitual, ético e metodológico pelos projetos pioneiros já mencionados. O propósito, no contexto deste artigo, está na tentativa de usar uma metodologia etnográfica que proponha um percurso mais objetivo

que possa auxiliar o conservador-restaurador no processo de captura de todos os aspectos que envolva registros, principalmente, de ações efêmeras como os coletivos de arte. Segundo Claudia Paim (2012), os “modos de fazer” dos coletivos e iniciativas coletivas são diversos e variam conforme o contexto (p. 18). A autora destaca algumas características e ressalta que nem sempre estão todas presentes e nem acontecem simultaneamente:

[...] Fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas; não hierarquizados; podem ter mobilidade; são emancipatórios e positivos - propõem a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica; utilizam a auto-organização e são autogestionados; são modos de fazer desburocratizados e ágeis; apresentam tendência a operar com noções de site-specific ou oriented site; contam com autoria coletiva em , pelo menos, alguma etapa de projetos; usam ciberespaço (como espaço da prática ou como meio para sua organização e difusão) [...] (PAIM, 2012, p.18).

Participar como um “observador” de tais práticas coletivas constituem um desafio e demanda de uma imersão total para compreender como se organizam nos modos de fazer. Geralmente, documentam por meio da fotografia e vídeo da forma como desejam ser vistos, difundindo suas ações em sites. No entanto, a inserção de um ator externo com um olhar para a preservação poderá capturar aspectos que para

os artistas não sejam relevantes no momento das ações, mas que podem agregar outros valores aos registros. Neste sentido, faz-se necessário também uma auto-organização do(s) observador(es) alinhada o fazer de cada proposta.

DESTAQUE PARA ALGUMAS METAS DE “REGISTRO OBSERVACIONAL” DURANTE AÇÕES DE COLETIVOS DE ARTE

Continuando ainda com Araceli Tezanos (1998), a autora apresenta alguns aspectos fundamentais para a realização de um bom trabalho de campo. Assim, arrisca-se adaptá-las ao contexto da ‘observação’ de práticas artísticas *in situ* com um olhar sobre preservação:

- Clareza das relações com os artistas que serão observados. Refere-se à introdução dos objetivos dos registros durante processos de construção: o que se pretende registrar? Para que? Para quem? Como?;
- Inclusão de, no mínimo, mais um observador já que durante processos de construção de obras *in situ*, os artistas contam a ajuda de assistentes que podem desenvolver processos diferentes simultâneos. No caso, dos coletivos de arte, algumas práticas podem contar com a proposição de um artista ou de vários artistas. A proporção de observadores é diretamente proporcional ao número de artistas em processo;
- Conhecimento prévio de todas as ações em determinado lugar, ou seja, o registro deve incluir mapeamento do espaço de cada ação. No caso de projetos que sofrem al-

terações no percurso, deve-se acompanhar com cautela sem provocar interferências;

- Descrição ou outras formas de registro do lugar onde a ação está sendo registrada; Captura da textualidade da linguagem e sua entonações, além de condutas não verbais, sendo que o registro final pode ser semelhante a um “caderno de cinema ou teatro” (TEZANOS, 1998, p. 78);
- Estabelecimento prévio, na medida do possível, de intervalos de tempo para tomada de registro sempre de acordo com os artistas;
- Análise qualitativa dos registros por partes dos observadores para elaboração de um documento final;
- Elaboração de documentos antes das próximas 24 horas do próximo registro para avaliação qualitativa de cada etapa.

A sugestão de algumas metas acima resgatadas da etnografia podem auxiliar no processo de registros de grande parte das práticas artísticas nas quais muitas vezes a única possibilidade de registro são durante o acompanhamento das ações, principalmente, no caso de coletivos de arte.

A ENTREVISTA COM ARTISTAS

É consenso entre os profissionais que trabalham com a preservação da arte contemporânea que a documentação é condição para transmitir propostas conceituais, informações sobre e intenções artísticas quanto à preservação e formas de (re)exibir de determinada proposta artística. Sem entrar no amplo espectro de ferramentas para documentação² utilizadas atualmente e nem em questões epistemológicas aprofun-

damento do que entendemos por documentação, a questão central está na reflexão de como selecionamos métodos e ferramentas que possam capturar aspectos de fases de um processo de (re)criação ou (re)instalação ou atualizações de práticas artísticas:

[...] Às vezes, significados e intenções do artistas não conseguem ser capturados apenas por meio de conhecimentos explícitos. Ao invés disso, o artista pode transmitir, para o profissional do museu ou assistente, informações por meio de conhecimentos tácitos. Estes conhecimentos podem ser transmitidos de formas variadas como, por exemplo, por meio do acompanhamento do artista durante o processo de (re)criação ou (re)instalação de um trabalho de arte [...] (HUMMELEN, 2004, p. 208)³.

Como já mencionado, são muitas as ferramentas de registro que podem abarcar o amplo espectro de poéticas contemporâneas que vão desde as formas mais tradicionais até a utilização de recursos de recursos tecnológicos sofisticados que proporcionam mensurações de espaço e registro de aspectos intangíveis. Sem entrar na exposição das tecnologias disponíveis e análise das vantagens e desvantagens de cada uma, destaca-se a ferramenta mais poderosa utilizada na etnografia que é a entrevista. A principal referência teórica desenvolvida até o momento no tema de entrevista com artista para auxiliar os conservadores é uma publicação que apresenta um panorama conceitual denominada THE CONCEPT SCENARIO ARTIST'S INTERVIEW⁴, e também

um guia de boas práticas que auxiliam na escolha das ferramentas apropriadas⁵. Em geral, a entrevista é uma etapa posterior ao acompanhamento de artistas durante processos de construção de suas obras para evitar interrupções. Neste momento, recomenda-se apenas o registro de posturas não verbais que podem ser esclarecidas em entrevista posterior. “A entrevista compartilha com a observação uma característica fundamental que é manter uma vigilância sobre o respeito ao outro” (TEZANOS, 1998, p. 103). No contexto da antropologia, a entrevista é um instrumento que permite complementar dados obtidos através da observação denominada “etnografia pura” prioriza a “observação” no trabalho de campo que pode ser complementada pela entrevista. Já no “método qualitativo”, a entrevista vem primeiro e os registros observacionais nem sempre são realizados (TEZANOS, 1998, p. 98). No contexto da preservação, utiliza-se ambas as ferramentas, dependendo do propósito da entrevista. Independente das metodologias e ferramentas, a realização de registro observacional durante processos e realização de entrevistas demanda de muito treinamento para ser possível um boa análise qualitativa dos resultados.

CONCLUSÃO

O registro de práticas artísticas individuais ou coletivas com objetivo de preservação não se esgotam, apesar das inúmeras ferramentas que outras áreas do conhecimento podem oferecer. A intenção deste artigo foi tentar mostrar um pouco da interdisciplinaridade que é requerida no contexto da preservação da arte contemporânea. As metodologias de

captura de registro são apenas ferramentas de auxílio, principalmente, quanto aos coletivos de arte por apresentarem outras formas de ação, auto-organização e autogestão. Faz-se necessário continuar pesquisas no sentido de proporcionar bons registros das ações para que possam transmitir o máximo da experiência dos momentos nos quais elas aconteceram. Ressalta-se, também, a relevância da inclusão de vários atores no processo de preservação com destaque para o papel do artista no processo de tomada de decisão quanto à preservação de sua obra.

REFERÊNCIAS

- DANTO, Arthur C. "Looking at the future looking at the present as past" . In: CORZO, Miguel Angel (org.). **Mortality Imortality?** Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999.p. 3-12.
- HUMMELEN, Ijsbrand; SCHOLTE,T.S. "Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls?" In: MODERN ART, NEW MUSEUMS -IIC, September 13-17, Bilbao. Spain. Anais...London, 2004. p.208
- HUMMELEN, Ijsbrand; SILLÉ, Dionne. **Modern Art: Who Cares.** London: Arquetype Publications, 2005.p. 10.
- MATTOS, CLG. "A abordagem etnográfica na investigação científica." In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: **conceitos e usos** [online]. Campina Grande: EDUEPB,2011. pp. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.Acesso em: 05, out, 2020.
- PAIM, Claudia. **Táticas de artistas na América Latina:** coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012. p.18
- SAAZE, V.Van. **Installation Art and Museum. Presentation and Conservation of Changing artworks.** Amsterdam: Amsterdam University Press. 2013.p.31

- SEHN, Magali Melleu. **Entre Resíduos e Dominós. Preservação de Instalações de Arte no Brasil.** Belo Horizonte: C/ARTE. 2014.p.124
- STIGTER, Sanneke. "Autoethnography as a new approach in conservation". In: SAVING THE NOW: CROSSING BOUNDARIES TO CONSERVE CONTEMPORARY WORKS, 2016, Los Angeles. **saving the now: crossing boundaries to conserve contemporary works.** London. The International Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (IIC), 2016.p. 227
- STIGTER, Sanneke. "Co-Producing Conceptual Art: A Conservator's Testimony" . Disponível em: https://www.academia.edu/22674254/Co_Producing_Conceptual_Art_A_Conservators_Testimony?email_work_card=title
- TEZANOS, Araceli de. "Una etnografía de la etnografía . Aproximaciones metodológicas para la enseñanza del enfoque cualitativo interpretativo para la investigación social". Disponível em: https://www.academia.edu/13159134/Una_etnograf%C3%ACa_de_la_etnograf%C3%ACa_Aproximaciones_a_la_ense%C3%B1anza_del_enfoque_cualitativo_de_investigaci%C3%B2n_social. Acesso: 10 de outubro,2020. Acesso em: 05,out,2020.
- WEYER, Cornelia. "Restoration Theory Applied to Installation Art". disponível em: <https://insideinstallations.sbm.nl/OCMT/mydocs/WEYER%20Restoration%20Theory%20Applied%20to%20Installation%20Art.pdf>. Acesso em : 05, out, 2020

NOTAS

1. *En consecuencia, lo que nosotros percibimos en una observación, es la experiencia de los otros. Y es esta experiencia de los otros, esas formas de estar en el mundo de los otros, aquello que el investigador inscribe en sus registros observacionales.*
2. Projeto de referência no tema: <https://www.incca.org/articles/project-inside-installations-2004-2007>
3. *Quite often, meaning and artist intend cannot be captured as explicit knowledge. Instead, the artist and the professional can sometimes share this information as tacit Knowledge. Tacit Knowledge can also be transmitted in others ways, for example by following the process of (re)creation or (re)installation of a work of art.*

4. THE CONCEPT SCENARIO ARTISTS' INTERVIEWS. Netherlands Institute of cultural heritage. Foundation for the Conservation of Modern Art. Amsterdam (1999). Disponível em: <http://www.sbm.nl/uploads/concept-scenario.pdf>. Acesso em: 02 mar.2006

5. THE GUIDE TO GOOD PRACTICE: ARTIST'S INTERVIEWS. Netherlands Institute of cultural heritage. Foundation for the Conservation of Modern Art. Amsterdam (1999). Disponível em: https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf

AUTORA

Magali Melleu Sehn

PPGArtes / EBA - UFMG

Professora Associada do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, do Curso de Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis –CECOR. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes - UFMG. Uma das editoras Chefe da Revista do Programa de Pós-Graduação da EBA-UFMG. Doutorado em poéticas visuais pela Universidade de São Paulo-ECA/USP. Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo-ECA/USP. Estágio no departamento de conservação/restauração de arte moderna e contemporânea no Museo Reina Sofia em Madri – Espanha.

**“O Tempo perguntou ao
Tempo, quanto Tempo o Tempo
tem (...)” ou o Tempo da e
na criação contemporânea
para/em Espaço Público**

*[from a loosely translated portuguese tongue
twister] “Time has asked Time, how much
Time Time has (...)” or Time af and at the
contemporary creation for/in Public Space*

RUI
MACÁRIO
RIBEIRO

“O Tempo perguntou ao Tempo, quanto Tempo o Tempo tem. O Tempo respondeu ao Tempo, que o Tempo tem tanto Tempo, quanto o Tempo Tempo tem” (TRAVA-LÍNGUAS de língua portuguesa; origem popular).

Quando abordamos um qualquer elemento apostado em Espaço Público devemos considerar, fundamentalmente, três dimensões principais: a temporalidade, a espacialidade, e a intencionalidade do elemento em/para Espaço Público (doravante EEP). O texto que se segue deve ser entendido como parte de uma proposta de sistematização teórica de um modelo de análise dos EEP. Da espacialidade – ou melhor, sobretudo da espacialidade – se tratou já, recentemente, num outro texto (MACÁRIO RIBEIRO, 2020). Para estas linhas, até pelo contexto global político, social e sanitário, elegeu-se a dimensão Tempo, como foco de orientação.

Uma ressalva, contudo, para o foco aqui assumido não poder conter implicar uma exclusão das restantes dimensões. O que se defende quanto ao Espaço Público, numa óptica agregadora de Intervenção em espaço Público, é que é impossível encarar um qualquer EEP como unívoco ou unidimensional. Poderemos atribuir primazias ou prioridades analíticas, mas sempre será um artifício “laboratorial”.

Aqui e, por conseguinte, com todas as reservas e balizas anteriores, se procurará responder a uma pergunta, que é em si simples: quantos Tempos há num EEP?

Para o que importa às páginas seguintes, por Elemento em/para Espaço Público (EEP), considerar-se-á e antes de mais, todo e qualquer elemento apostado ou efectivado em

Espaço Público (local de acesso potencial a todos os que o desejem), considerado como passível de referenciação simbólica/significativa para, pelo menos, um dos grupos de uma dada comunidade numa delimitação territorialmente considerada, independentemente da cronologia da sua produção e implantação, do seu conteúdo, forma, técnica, materiais, e intencionalidade, seja esta política, religiosa ou “meramente” artística. Neste âmbito, ao abordar o Tempo nos EEP, apresenta-se uma deslocação para lá das fronteiras do debate quanto ao que é ou não um Monumento e quanto ao que deve ou não ser classificado como bem cultural.

“O TEMPO [...]”

Se é certo que a intenção da criação e colocação de um marcador espacial – como em princípio todos os EEP são – assume uma carga ideológica e, portanto, definidora dos pressupostos que legitimam esse marcador, é igualmente certo que qualquer um desses marcadores possui, em si, uma temporalidade adstrita. Assim e para efeitos de interpretação e análise dos EEP, há uma dimensão Intenção associada ao momento da decisão de criação do marcador enquanto referente público, uma dimensão Local, de definição da espacialidade concreta da aposição do EEP e uma dimensão Tempo directa, quanto à permanência e durabilidade do marcador. Qualquer uma das dimensões anteriores é analisável no âmbito da dimensão Tempo, remetendo-se nessa condição para indicadores das dimensões principais.

Procurar-se-á exemplificar, ainda que para efeitos de discurso as etapas aqui apresentadas estejam segmentadas

e presumindo um EEP que parta da Intenção pré-obra (ao invés de uma obra já existente que se decida vir a consagrar ao domínio comunitário).

Consideremos então uma estátua (porque mais recorrente quando pensamos em EEP) que se implanta numa dada localidade: terá o momento inicial da decisão de se vir a conceber aquela estátua relativa a algo ou alguém (**intenção do encomendante**), o da encomenda com ou sem critérios quanto ao que nela deve exactamente constar (**intenção de outorga**, por parte de quem esteja munido do poder para formalizar a decisão de efectivação de um marcador espacial comunitário, e dos recursos para a “oferta”, bem como para o seu anúncio público) e o da sua prefiguração em modelo ou proposta (em que se define a **intenção do executante**, seja este individual, colectivo ou fábrica). Portanto e na dimensão intencional, esta hipotética estátua concentrará, pelo menos, três (3) indicadores temporais.

A mesma estátua, terá já sido deliberada para um local específico ou sê-lo-á, conferindo à Intenção um Local com o qual se relacione (**afecção espacial**). Este Tempo, imaginemos na “nossa” estátua, que é cumulativo com o da **intenção do encomendante** e que ocorreu já.

Teremos então ainda o tempo da transposição de um modelo para uma composição final (composição no sentido em que cada estátua tem, normalmente, o seu pedestal, a sua base, suas placas com inscrições, etc.) com a decisão quanto à materialidade da obra, componentes e período de execução: o momento em que a Intenção passa a **concretização**. Por fim e ainda numa lógica de concretização, o momento

em que aquela estátua, com seus materiais e já executadas todas as partes do conjunto, será colocada no Espaço Público (**colocação/implantação**).

Até este ponto podemos contabilizar seis (6) indicadores temporais. Nenhum deles directamente relacionado com o Tempo pelo simples motivo de que o Tempo – defende-se – é a dimensão que sempre existiu, mesmo antes da Intenção ou do Lugar.

A este propósito e ainda que uma citação recorrente, tem lugar uma reflexão de Carlos Alberto Ferreira de Almeida:

Toda a comunidade humana, qualquer que ela seja, sempre teve e, antropológicamente, terá de ter as suas referências de memória, isto é, os seus “monumentos”, mesmo que sejam orais. Este seu Património cultural é garantia da sua identidade. “Monumento” é uma palavra que deriva do verbo latino monere, “advertir”, “lembrar”. O sentido do termo “monumento”, como obra que lembra, mantém-se durante a Idade Média, quando a palavra “moimenta” significava, sobretudo, uma construção tumular. Todas as comunidades têm, pois, os seus monumentos que são como que âncoras onde se firma a memória das pessoas e a prosápia das comunidades, que são os indicadores da sua identidade e da sua classificação. Eles dão segurança às comunidades, servem-lhe de referência, ajudam a axializar os seus itinerários e incitam a perspectivar o futuro. (FERREIRA DE ALMEIDA, 1993, p.411).

Se podemos consentir que as palavras anteriores se inserem numa leitura do que é Património Cultural e do que poderá ser Monumento, poderemos igualmente considerar que elas dispõem abertamente a relação entre a Intenção e o Tempo como aferidas no início deste texto. Tratam igualmente da Intenção, assumindo que há uma vontade intrínseca de advertir ou lembrar – como na origem do termo monumento – em relação com uma outra valência que pertence ao domínio da recepção do EEP. O Local, existe pela disposição de um percurso quotidiano ou recorrente, bem como pela espacialidade em que aquela lembrança se encontra, ou à qual se refere; fisicamente.

Esta estátua imaginária, que se analisa aqui e que se implantou – imaginemos mais ainda – numa Praça, para homenagear um povo ou luta, a que se deu figura de soldado/guerreiro, num colectivo tornado indivíduo com feições concretas, representa antes de mais um momento passado. É uma representação de luto, como a de qualquer elemento de imaginária tumular. O luto é presente quanto ao que ocorreu. Por outra via é a garantia putativa de que o luto permanece, que se carpe uma perda e dor e, portanto, que se estende ao longo do tempo, a ocorrência a que se deu materialidade pública.

Numa análise mais minuciosa, a dimensão Tempo, ela mesma, encerra então três indicadores temporais, variando apenas se na formulação positiva ou negativa. O da **apropriação do passado**, de um momento (ainda que numa homenagem individual, a um “herói” particular, há uma heroicidade e valores, que se destacam e nos quais se integra

em linhagem a comunidade ou encomendante); o da **conciliação/remissão com o/pelo ocorrido/agente**, seja quanto a uma perda sem culpa ou culpa dolosa; e, por fim, o da **expectativade imortalidade** do conteúdo que se elege para “encarnar” em estátua. O reverso deste procedimento seria, respectivamente, a **rejeição do passado**; o **distanciamento quanto ao ocorrido/agente**; e a **expectativa de imortalidade** mentando-se elo comum, já que aspiracional (moldando o futuro com a nuance subtil de o fazer entroncando numa mesma genealogia que a que rebate, apenas negando agir de igual modo).

“[...] PERGUNTOU AO TEMPO, QUANTO TEMPO O TEMPO TEM. [...]”

Neste ponto, a dimensão Tempo está já segmentada em nove (9) indicadores temporais. Igualmente neste ponto, a materialização em Local é o Tempo e alcance da Intenção: produz-se para as gerações vindouras ou para as Eras.

Uma curiosidade específica dos EEP é a sua predisposição para serem tradicionalmente entendidos como intemporais, no que consagram alguma dose de soberba, já que deste modo pressupõem, ao serem criados e executados, serem do gosto dos tempos presente e futuro (garantindo-se, por vezes no próprio momento e acto de encomenda, que os EEP passados são de gosto duvidoso ou a substituir). São, igualmente os EEP, “feitos para sempre”, para durar, sem definição de um término quanto ao EEP, ressalva única na escolha dos materiais que corporizarão a obra. A obra, veículo, não é o EEP em si.

Os materiais fenecem, contingencialmente, já a estátua será simbólica e os símbolos permanecem. A estátua que no nosso exemplo será de bronze, é-o porque não degrada como outros materiais. Será de pedra a base porque “imorredora”. Serão em relevo as inscrições porque menos aptas a alteração, ao contrário de se pintadas.

Não se produz – tradicionalmente – um EEP, menos ainda se Monumento ou Memorial, para os “próximos anos”. A História – com registo e consagração – é o destino dos EEP e seu conteúdo, transportando consigo os agentes humanos (individuais e/ou institucionais) do processo. Portanto quando o Tempo se apresenta nas cogitações de criações que marcarão o Espaço Público e para lá da lembrança que se presume comportarem, farão como se citou e uma vez mais se reproduz: “Eles dão segurança às comunidades, servem-lhe de referência, ajudam a axializar os seus itinerários e incitam a perspectivar o futuro” (FERREIRA DE ALMEIDA, 1993). Este futuro é uma construção que se deseja influenciar.

Poder-se-á assumir por outra via, que o anterior apenas é válido para materializações mais “nobres”, como seja a estátua que temos vindo a imaginar, ou uma construção de cariz arquitectónico como a de muitos memoriais, impositivos e robustos. Poder-se-á assumir que apenas nesses casos de escala e matéria durável, o Tempo é passado, presente e futuro. Contudo e seguindo a argumentação anterior, se se entender futuro como o Tempo que a História transporta – porque plena do passado registado – então o futuro sempre terá a História que lhe chegou, por via dos registos que lhe foram transmitidos. Se assim for e defende-se que sim, então

as manifestações em Espaço Público que possam assumir os elementos indicados na INTRODUÇÃO, contemplam outras tipologias que não as estátuas ou bustos.

Recordando o que se definiu então: por Elementos em/para Espaço Público (EEP) consideram-se todo e qualquer elemento apostado ou efectivado em Espaço Público (local de acesso potencial a todos os que o desejem), considerado como passível de referência simbólica/significativa para, pelo menos, um dos grupos de uma dada comunidade numa delimitação territorialmente considerada, independentemente da cronologia da sua produção e implantação, do seu conteúdo, forma, técnica, materiais, e intencionalidade, seja esta política, religiosa ou “meramente” artística.

Possuímos então um conjunto alargado de potenciais “coisas” indefinidas, com ou sem materialidade. O Tempo nesta definição utilizada e proposta, não se refere à permanência da “coisa”, menos ainda à sua durabilidade. O Tempo, nesta definição, nem inclui uma expectativa de eternidade matéria, nem exclui as existências breves, sejam elas efémeras, não-perenes ou temporárias (tal como taxonomia definida para o Projecto “Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses”. (Coord. MACÁRIO RIBEIRO&BELO, 2019).

Assim sendo e prosseguindo por esta via, ao analisar os EEP, quanto à dimensão Tempo, medimos ou aferimos a potencial inclusão de uma qualquer “coisa” em/para Espaço Público, no grupo dos EEP, caso se relacione com o passado e, ocorrendo num momento temporal presente, projecte um futuro registável quando não mesmo já registado. A História

é o cunho das vontades que se deseja transmitir. Tradicionalmente, ao menos, todas as contemporaneidades beneficiaram da possibilidade de registar ou eliminar História, fosse ela escrita, em texto e suporte documental, fosse através de outros documentos, tipológica, formal e materialmente distantes do livro, pergaminho ou equivalentes. Asvárias contemporaneidades usaram frequentemente os EEP – se não mesmo sempre – como testemunhos de um Tempo e contemporaneidade, a sua, logo, usaram os EEP como registos Históricos intencionais.

Este pendor e poder dos EEP só existe se forem conhecidos e reconhecidos por terceiros. No entanto, procura-se ainda a Atlântida, tendo apenas Platão como suporte e testemunha. Procura-se ainda encontrar e recriar (reconstruir virtualmente que seja) as Sete Maravilhas do Mundo Antigo, possuindo de facto a sobrevivência de uma apenas. O que permanece é o registo da sua existência (ou invenção, para quem entenda a Atlântida de Platão como alegoria). Em súplica, o registo de algo é, por vezes, mais impactante e definidor do “perspectivar de futuro” a que se vem recorrendo nestas páginas, que a concreta verificação da existência desse algo.

Falava-se igualmente das contemporaneidades históricas. Todos os períodos históricos são contemporâneos em dado momento, no sentido em que são o presente. Este texto vincula-se especificamente nessa noção de contemporaneidade do agora, recorrendo à própria – pessoal, de quem escreve; e colectiva, do tempo que partilhamos, autor e coevos autores/leitores. Afirmar de uma Idade Contemporânea seria, em 2020, imaginar que o Mundo dos Direitos, Liberdades e

Garantias idealizado e prefigurado na Revolução Francesa (e antes dela, na Americana) ainda se mantinha.

O Mundo de agora, desta contemporaneidade, é um Mundo de registos sem fisicalidade obrigatória, em que a oralidade foi substituída pela gravação de si mesma. As plataformas historiográficas de antanho coexistem com plataformas historiográficas de há poucos anos apenas e que se prevê sobreviverem pelos anos seguintes. A aceitar-se que a História ou o seu registo, se imiscuem na consideração do que os EEP são, em essência; deve-se aceitar igualmente que esta contemporaneidade é a da coexistência de formulações de EEP.

“[...] O TEMPO RESPONDEU AO TEMPO, [...]”

Imaginámos nas linhas anteriores, uma estátua. Imaginemos que nos deparamos com essa estátua, anos após a sua colocação em base, na Praça à qual tinha sido adstrita, sem conhecer dela mais do que a sua presença. A dimensão Local, é sempre a primeira a interagir connosco, enquanto integrantes de uma comunidade, enquanto indivíduos, enquanto seres.

Não existimos verdadeiramente sem Local, sem um “aqui”. Mesmo numa paisagem virtual ou digital, “estamos online”, embora possamos igualmente e dependendo da língua que nos serve e enforma “ser online”. Alvin Toffler afirmava – e não se pode discordar da generalidade das suas projecções – da redução de laços entre o ser humano e o ambiente físico, num mundo de elevada transitoriedade (TOFFLER, 1970). Isso em nada invalida que continuemos, enquanto espécie, a ser eminentemente moldados pela espacialidade física.

Quase anacronicamente e acentuando uma vez mais o contexto global (pandémico) de 2020, a emergência impulsiva de manifestações suportadas por plataformas e meios digitais, que surgiram para muitos como novidade e resposta possível à ausência de convívio humano próximo, motivou um aumento das vendas de madeira e cimento, motivou igualmente um aumento da frequência de espaços como Jardins e Parques Públicos.

Se no caso da madeira e cimento, tal foi uma reacção à necessidade de cada um de nós ter na sua habitação espaço delimitado da generalidade das horas, logo o maior (ou melhor) investimento que muitos consideraram ser possível; já o acesso a Espaços Públicos, revela uma necessidade de horizonte. Esse horizonte ou paisagem comunitária, é em parte reacção à paisagem “confinada”, mas igualmente reacção à paisagem privada.

Somos, portanto, no nosso Tempo. Estamos, portanto, no nosso Tempo. As produções e intervenções em/para Espaço Público, os EEP que possamos integrar na paisagem, no nosso horizonte quotidiano, são um reflexo do que a contemporaneidade deseja e pode. As contemporaneidades são, tal como as comunidades, múltiplas. Do mesmo modo que são, em parte, pessoais, individuais.

Ao escrever, devo registar que a minha contemporaneidade é global e (mais ou menos) em tempo real. A minha contemporaneidade é, contudo, a de uma cidade de interior, em Portugal. Viseu, com cerca de cem mil habitantes, é de média dimensão, no seu contexto nacional e europeu. É uma quase aldeia no contexto de outras escalas. A minha

contemporaneidade é a de alguns milhares de anos de História registada textual e artefactualmente, na espacialidade que me circunscreve.

Cada comunidade é, antes de mais, um conjunto de indivíduos agregados territorialmente. Primeiro associados no âmbito de uma família (gens romana ou clã, será o mesmo), depois em grupos, indivíduos com comuns interesses, práticas ou motivações. Só depois vem a comunidade de que se fala tantas vezes, a comunidade “identitariamente” definível... Cada comunidade é então um conjunto de grupos, que é um conjunto de famílias, que é um conjunto de indivíduos...

A nossa, colectiva e global contemporaneidade, é a da convivência entre pulsões temporais. Entre escalas de resolução ou manutenção de conflitos. O ano de 2020, não foi marcado apenas pelo “Grande Confinamento”, foi igualmente marcado pela publicitação de redefinição de parte do Espaço Público, nomeadamente através dos EEP. Estátuas foram derrubadas ou pintadas, Praças renomeadas, bandeiras alteradas; sem movimentos bélicos de revolução ou transição de regime.

A mais reportada – e registada – destas acções, ocorreu no Reino Unido, em Bristol, quando a 7 de junho, a estátua do escravagista Edward Colston foi arrastada, por manifestantes associados a questões de Direitos Civis, até ao Porto da cidade. Aquele mesmo Edward Colston que tinha financiado parte da cidade contemporânea, escolas, hospitais e inúmeras valências públicas, em Bristol e em Londres. Ao remover aquela estátua, legitimamente se condenava o tratamento inumano, de homens por homens. Ao remover

aquela estátua do século XIX (1895), de um homem dos séculos XVII e XVIII (n.1636-m.1721), removia-se o compromisso comunitário de homens perante outros homens. Não há resposta unânime quanto a que EEP são aceitáveis. Em última instância são aceitáveis quando uma contemporaneidade os implanta e/ou mantém.

Com poucos dias de diferença, a 20 de junho, implantou-se na cidade de Gelsenkirchen (Alemanha) uma estátua de Vladimir Lenine (originalmente fundida em 1957), por entre tentativas legais de impedimento, por parte do município, e manifestações de repúdio pela colocação em Espaço Público de uma estátua de personalidade histórica divisionista. A quase totalidade das estátuas, de líderes da ex-União Soviética, havia sido removida ou destruída pelos países que adquiriram a independência na sequência da queda do Muro de Berlim; na democrática Alemanha contemporânea assiste o direito legal a um grupo daquela comunidade, de novamente criar marcadores espaciais de reminiscência soviética. Repetindo: não há resposta unânime quanto a que EEP são aceitáveis. Todos são um acto de vontade e poder.

Cada um de nós terá uma estátua que pintaria de vermelho ou ajudaria a derrubar e uma estátua que impediria de ser pintada ou derrubada. Cada um de nós estaria do lado oposto ao do nosso vizinho, numa estátua, ao menos (mesmo que se concordasse com todas as outras).

As estátuas e por extensão quaisquer EEP, que agora se pintam ou derrubam seguem apenas o caminho de outras que, no passado, se pintaram ou derrubaram. As estátuas trasladam-se ou destroem-se. As comunidades mudam. O

símbolo que cada estátua é, altera-se, lê-se de outra forma, com o Tempo. Por vezes perde qualquer leitura. Torna-se esdrúxula, a estátua.

O agora das estátuas é uma outra coisa. É o de um conjunto de indivíduos, famílias, grupos... que luta por algo diferente; é uma revolução, em certa medida. Só não se pode perder de vista que a cada marca que apagamos, permitimos que nos apaguem também uma marca; se se criar uma lógica de nós contra outros.

Para lá desse conflito potencial, há uma outra marca da contemporaneidade de agora. O registo da intervenção em Espaço Público é História (porque registada) e é, por outro lado, um EEP em si que derivará potencialmente em novo(s) EEP de formalismo tradicional – tal como os formalismos que procura substituir. O plinto da estátua de Edward Colston – derrubada e arrastada até ser empurrada para o rio – foi a 15 de julho de 2020 ocupado pela estátua “A Surge of Power (Jen Reid) 2020” (Marq Quinn & Jen Reid, 2020) que materializava uma fotografia de Jen Reid, durante os protestos que levaram ao derrube da estátua de Colston. Este último EEP foi removido pelo município de Bristol no dia seguinte...

“[...] QUE O TEMPO TEM TANTO TEMPO, QUANTO O TEMPO TEMPO TEM. [...]”

Quando, no primeiro capítulo se apresentavam os indicadores temporais das dimensões dos EEP, registaram-se nove

(9). Há um outro indicador temporal, vinculado a uma outra dimensão que não se abordou. A Intenção, Local e Tempo, devemos adicionar a dimensão Recepção, enquanto dimensão extrínseca à “coisa” ainda que não ao EEP específico. Uma estátua de bronze é uma estátua de bronze, a data da sua fundição é a data da sua fundição; elementos intrínsecos, passíveis de registo e transmissão do conhecimento do registo. Aqui uma Dimensão que é simultaneamente indicador da dimensão Tempo e que, portanto, nos permite ler dez (10) indicadores temporais.

A **recepção** de algo, o modo como interpretamos e percebemos um EEP, fará com que esse mesmo EEP seja, para quem o percebe, uma existência com sua alma. Não a própria, antes a que se lhe atribui, numa dinâmica mutável, de um indicador temporal longo, o mais longo de todos. Esse processo é individual, mas igualmente grupal e colectivo, em parte, inevitavelmente. Criamos um EEP, qualquer concreto EEP, do mesmo modo que inventamos tradições:

Inventing traditions, it is assumed here, is essentially a process of formalization and ritualization. [...] However, we should expect it to occur more frequently when a rapid transformation of society weakens or destroys the social patterns for which ‘old’ traditions have been designed, producing new ones to which they are not applicable, or when such old traditions and their institutional carriers and promulgators no longer prove sufficiently adaptable and flexible, or are otherwise eliminated [...]. (HOBSBAWM, 2015, 4).

Quer a produção de, quer a intervenção nos, EEP que pontuam o nosso Espaço Público, serão distintas de comunidade para comunidade, de tradição para tradição.

Regressando a Viseu, o Tempo dos seus EEP artísticos é recente, ao contrário do Tempo do território e dos registos sobre o mesmo. Os EEP são Contemporâneos, no sentido da Idade em que foram produzidos. São oitocentistas e novecentistas, nenhum anterior a finais desse século XIX que facultava estátuas de personalidades políticas, em bronze. Curiosamente, o único exemplar desse cunho, do século XIX, apenas foi implantado no “seu” Local, já em 1911.

Sobretudo, Viseu é do século XX, com bustos igualmente em bronze e uma toada ideológica totalitária, ditatorial sem o afirmar ser – do denominado Estado Novo, oficialmente vigente entre 1933 e 1974. Também o Estado Novo desejou moldar o “perspectivar de futuro” das populações, que Carlos Alberto Ferreira de Almeida via como potencial libertador nas comunidades democráticas. Quando alguém ou algo, nos pretende dizer como são o passado e o presente, condiciona o nosso futuro. Os EEP têm esse imenso poder, de agenciar as intenções e vontades, para melhor ou pior.

Ao escolhermos conservar nos seus locais, nos seus plintos e bases, as estátuas legadas pelos nossos antecessores, aceitamos, em certa medida, conservar o Mundo e a contemporaneidade que eles viveram. Isso, em si, não é negativo. É uma escolha. Do mesmo modo que almejamos a que as nossas estátuas, os nossos EEP, se mantenham, um dia. Ou ainda, pelo mesmo motivo que contamos a história do “Pedro e o

Lobo”, aos mais novos... queremos que aprendam e se recordem, para que não cometam erros similares. Talvez.

A contemporaneidade de agora, por outro lado, apresenta-se com os desafios próprios de manter uma narratividade histórica que a comunidade alargada possa conhecer, mas sobretudo aceitar que foi, assim, daquele modo. Essa anuência quanto a formulações e formalismos anteriores – como se disse – coexiste com novas práticas e com a possibilidade de integração de novas formulações e formalismos.

Em Viseu, as estátuas plenas, de vulto, que durante a maior parte do século XX, particularmente nas décadas de 1950 e 1960 foram apostas no Espaço Público, mimetizavam a pedra, o bronze e a heroicidade histórica ou cívica dos séculos anteriores. No início do século XXI, os EEP tornaram-se maciços de pedra, sem cor nem antropomorfismos, antes símbolos dessas heroicidades, mas também e por vezes, lendas (quase caricatas) dos habitantes que se destacavam: já só os heróis populares.

Na década seguinte, até 2013/2014, recuperou-se a estátua a que se convencionou assumir honraria, sem se saber muito bem qual o modelo a escolher. Um “Aquilino Ribeiro” (Yuraldi Rodriguez Puentes, 2013) em bronze, verosímil, realista, ao nível do caminhante, em plena rua pedonal (moldado a partir de um registo fotográfico do escritor; uma vez mais o registo fundando duplas vertentes); ou um “Afonso Henriques” (Augusto Tomás, 2014), sobre pedestal elevado, para que se visse ao longe, em metal sem feições, só uma ideia desse que foi o primeiro Rei português. A estatuária resumindo o conteúdo e o contentor de EEP denotadamente artísticos.

Artísticos porque há EEP que o não são e que não pretendem sê-lo. Simplesmente, outras vezes, não conseguem sê-lo para terceiros e são rejeitados por esse mesmo motivo.

Em Viseu, as “agressões” aos EEP resumiram-se quase sempre ao pueril roubar do gládio de Viriato, representante maior do que – uma vez mais – o Estado Novo desejou que a cidade e os portugueses fossem. Guerreiros persistentes contra o grande Império, mortos apenas à traição. Tanto se dizia com uma estátua e com um conjunto monumental. Talvez por isso mesmo, durante anos a fio, nesse “Monumento a Viriato” (Mariano Benlliure, 1940), o gládio faltava ao pastor Lusitano feitor general de guerrilheiros na Península Ibérica. A cada espada subtraída, uma nova se colocava apenas para ser removida pouco depois, em anonimato.

Duas avenidas mais distante, “Francisco Sá Carneiro” (Armando Ribeiro, 1984), já democrata e em democracia, morto em acidente de avião enquanto Primeiro-Ministro. A composição mudou e o conjunto ganhou espaldar que enquadrava a estátua – sempre ela, de pé, em bronze. Sá Carneiro, líder Social-Democrata em município social-democrata ou democrata-cristão, teve direito por décadas a fio a um ramo de flores em ocasiões particulares. Adicionava-se ao EEP, em anonimato.

O anonimato na manutenção ou conservação é tão relevante como o anonimato na destruição. Conservar EEP é preservar a existência de algo, de um algo público. Preservar para lá da vida útil dos materiais e dos contextos físicos (local e agentes humanos e atmosféricos) em que se optou

por colocá-los. Este é o primeiro Tempo de fim da obra. As obras morrem...

Por isso talvez se assuma nesta contemporaneidade de agora, nossa e palpável que as obras morrendo devem ter tempos seus. Ajustados a essa primeira morte. A produção de obras efémeras é uma excentricidade festiva: um arco triunfal, um carro de Carnaval ou de S. João. Se for uma efemeridade não matérica, pode consubstanciar-se o marcar um lugar e um tempo com um algo que se recorde ou registre (para recordar): uma performance, um happening... O processo “É”; a acção “É”. Não deixa cicatrizes. Tal como uma arquitectura efémera não deixa. Efémero é o modo e o propósito.

Outra viagem pelos Tempos da obra concreta ajusta-se ao conceito de temporário. A obra de arte temporária. Não porque não tenha eternidade potencial ou robustez. Antes porque se decide levá-la em peregrinação. Está, ali, temporariamente. O temporário não é da duração, é da permanência em lugar específico. Mas estas obras, estes algos públicos, entre exemplos múltiplos não são de lugar algum e isso fá-los menos EEP, porque menos significantes para uma dada comunidade ou grupo... ser de todos é correr o risco de ser de ninguém.

Por fim, uma proposta recente. A das obras ou estruturas não-perenes:

Quaisquer elementos apostos no Espaço Público, seja com intencionalidade artística ou memorativa (ainda que sobretudo referentes ao primeiro dos casos), que assumam

e sejam considerados aquando da própria aposição, como potencialmente degradáveis ou, por outras palavras, destinados a não manter a sua forma e leitura global inicial durante o período de exposição/manutenção. (MACÁRIO RIBEIRO, 2019)

Estas serão obras feitas para morrer, declarada e deliberadamente. As obras de arte morrem e desaparecem. Sempre foi assim. Os paliativos que se procura assegurar são ainda um modo antigo de tradição. Temos horror ao vácuo, como no Barroco, e à perda, como desde a origem... Em Viseu, o POLDRA – Public Sculpture Project Viseu (iniciado em 2018), determinou criar um Circuito de Escultura Pública num Parque, público, aberto, secular. Escultura Pública contemporânea, do agora a que se referem estas páginas. Cada uma das obras que integra esse Circuito é não-perene. Durará 18 meses no mínimo. Esse é o único objectivo temporal declarado. A partir daí, o contexto físico determinará o seu destino. Tudo isto se assume e propõe. Tudo isto é acordado e claro. Passadas 3 edições desde o início do POLDRA, há 10 obras nesse circuito que se constrói. De 12 concebidas *site-specific*, duas foram removidas em 2020 (como previsto).

Ainda assim, mesmo no agora dos registos digitais, imediatos; partilhados imediatamente para o Mundo, a tentação é manter como “no início”. Mais um dia, apenas mais um... Ver e tocar. Ali. Agora. Também amanhã, se possível.

CONCLUSÃO

O Espaço Público e a problemática da Intervenção em Espaço Público, em 2020, terão de ser analisados de modo distinto do de outros anos. Seja pelo inusitado deste nosso Tempo, seja porque, em concreto, estamos a alterar o conteúdo dessas noções.

A produção de obras de arte, estruturas ou, como aqui se optou por designar, Elementos em/para Espaço Público, abrindo margem para a inclusão de tudo quanto molde (adição ou retire) ao Espaço Público, aparenta ser cada vez menos uma produção desligada da consideração estética da segunda metade do século XX e encaminhar-se para considerações Históricas – como aliás no passado.

Pelos motivos que se explicitou, de índole tecnológica, nesta contemporaneidade o registo de algo e a manutenção desse registo, substituem ou prevalecem sobre o algo em si. Quantos de nós conhecem a Torre Eiffel mesmo sem que algum dia tenhamos ido a Paris? Quantos de nós a avaliam como arte, ou a avaliam como publicidade comercial e artifício técnico, e quantos de nós a avaliam como Monumento Espontâneo (ampliando neste ponto a formulação de CIRILLO, 2018)?

A “coisa” pública, o algo público, é entregue aos agentes que percebem essa “coisa”, esse algo. Talvez não fosse essa a intenção original, mas é desse modo que ocorre, mais que menos vezes. O que muda, entre quem decide e quem delibera sobre a decisão, é o Tempo. Embora sejamos em primeira instância influenciados pelo Local, são as cadências temporais, os indicadores temporais da “coisa” pública, que

nos leva a atribuir-lhe méritos e vícios. Que nos leva a nomeá-la. Em última instância, que nos leva a procurar mantê-la ou substituí-la.

Qualquer EEP ocupa um lugar, mesmo se virtual. Ocupa um lugar de memória e de sentimento. Se muda o lugar de um EEP, muda o EEP, quase como um *reboot* parcial. No entanto, o próprio EEP é alterado por via do Tempo e dos seus indicadores. Muda na Intenção e no decorrer dos três indicadores temporais da Intenção; muda no Local, pela afectação espacial inicial que se faz de algo; muda no Tempo ele mesmo, (pelos Tempos que o Tempo tem)... do passado a que se liga até ao futuro que se deseja orientar ou influenciar. Muda, por fim e mais intensamente, no momento da Recepção, na circunstância específica de nos cruzarmos (física ou virtualmente) com um algo público e com o que sobre esse algo sabemos.

A conservação, a manutenção, a projecção no futuro, de mais dias que os que a materialidade contém, são uma decisão humana, de comunidades humanas. Quantos Tempos tem um EEP? Analiticamente, possui dez (10) indicadores temporais. Funcionalmente, terá todos os Tempos que cada contemporaneidade lhe permitir.

REFERÊNCIAS

- CIRILLO, José; BELO, Marcela; CELANTE, Ciliani. ¡ATENÇÃO ARTE! Imaginabilidade e legibilidade como estratégia de pertencimento da Arte Pública e das intervenções urbanas. Vitória: UFES, Proex, 2018.

- FERREIRA DE ALMEIDA, Carlos Alberto. **Património – Riegl e Hoje**.
Revista da Faculdade de Letras – História. Porto: II Série – Volume
X, p. 407-416, 1993.
- HOBSBAWM, Eric. “Introduction: Inventing Traditions”. HOBSBAWM,
Eric & RANGER, Terence (Eds.). **The Invention of Tradition**. Cam-
bridge: Cambridge University Press, 2015 (24th printing).
- MACÁRIO RIBEIRO, Rui. **Neo-Topografia**, Glossário (2019). [https://neo-
topografia.projectopatrimonio.com/glossario/](https://neo-topografia.projectopatrimonio.com/glossario/), 2020/10/30.
- MACÁRIO RIBEIRO, Rui. “Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monu-
mentos e Memoriais Viseenses (uma selecção inicial)”. MACÁRIO
RIBEIRO, Rui & BELO, Luís (Coords.), **Neo-Topografia Gráfica e
Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses**. Viseu: Me-
mória Comum - Associação | Projecto Património, 2020.
- TOFFLER, Alvin. **Choque do Futuro**. Lisboa: Livros do Brasil, 1970.

AUTOR

Rui Macário Ribeiro

Projecto Património

Formação de base em Arte e Património (UCP-Porto) e Pós-Graduação em Arte Contemporânea (UCP-Porto). Co-fundou e coordena desde 2008 o Projecto Património, direccionado para as valências de registo, tratamento, divulgação e valorização de elementos patrimoniais culturais e naturais, de base regional e nacional. Na vertente de investigação, análise e consultoria, tem colaborado com diversas instituições públicas e privadas, bem como em vários projetos de alcance nacional e internacional.

Notas dos editores:

1. Os textos foram publicados na sua língua original, ficando sua revisão a cargo dos autores.
2. A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei no 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



9 786589 300014