POETICAS ES2018

Seminário Ibero-americano sobre o processo de criação nas artes

Vitória, dezembro de 2018

POETICAS ES2018

Seminário Ibero-americano sobre
o processo de criação nas artes
Vitória, dezembro de 2018

Arte em tempos de crise:
olhares sobre o processo de criação

2018 - Vitória, ES
PROEX - UFES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Reinaldo Centoducatti
REITOR

Ethel Leonor Noia Maciel
VICE-REITORA

Zenolia Christina Campos Figueiredo
PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Neyval Costa Reis Junior
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Angélica Espinosa Barbosa Miranda
PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Anilton Salles Garcia
PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Cleison Fae
PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAIS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Gelson Junquilho
PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS ESTUDANTIS E CIDADANIA

CONSELHO CIENTÍFICO
Aparecido José Cirillo (UFES);Ângela Grando Bezerra, (UFES); Ricardo Maurício Gonzaga (UFES); Almerinda Lopes (UFES); João Wesley de Souza (UFES); David Ruiz Torres (Univ. Granada – UFES); Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira (UFF); Cesar Floriano dos Santos (UFSC); Cecília almeida Salles (PUC-SP); Isabel Maria Sabino Correia (Universidade de Lisboa); Luís Jorge Gonçalves (universidade de Lisboa); Teresa Fernanda Gil (Univ. Granada); Pilar M. Soto Solier (Univ. de Granada); Diana Ribas, (Univ Baia Blanca)

ORGANIZAÇÃO
José Cirillo
Marcela Belo
Ângela Grando

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Thais Imbroisi
(BETHA design studio)

FOTO CAPA:
Boca do Inferno, Cascais, Portugal

EDITORA PROEX/UFES
Av. Fernando Ferrari, n° 514, Goiabeiras
CEP 29.075.910, Vitória-ES
Telefones: (27) 4009-2961 (27) 4009-2778
www.proex.ufes.br

Dados Internacionais de Catalogação-na- publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A786 Arte em tempos de crise [recurso eletrônico] : olhares sobre o processo de criação (Atas do Seminário Ibero-americano Poéticas da Criação, ES 2018) / José Cirillo, Marcela Belo, Ângela Grando, organizadores. - Dados eletrônicos. - 1. ed. - Vitória, ES : UFES, Proex, 2018.
608 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-65276-52-8
Modo de acesso: <http://poeticasdacriacao.blogspot.com>

1. Criação na arte. 2. Arte moderna - Aspectos sociais. 3. Arte e tecnologia. 4. Arte pública. 5. Artes visuais. I. Cirillo, José, 1964-. II Gonçalves, Marcela Belo, 1982. III. Grando, Ângela, 1950-. -.

CDU: 7.01

Elaborado por Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

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, inciso III.

SUMÁRIO

GD#01
PROCESSO DE CRIAÇÃO E AS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E DOS CADERNOS E RASCUNHOS DE PROCESSOS CRIATIVOS

Uma outra “noite estrelada”:
A poética “transcriativa”de Henri Dutilleux 14
Alexandre Siqueira de Freitas

Caderno de artista: um espaço-tempo
de materialização do processo criativo 20
André Amarante Bonani
Paula Cristina Somenzari Almozara

La mirada de Cézanne: un estudio visual
comparativo a una obra de A. Warhol 26
Andreia Falquetto

Dona rosita, o simbólico do trágico de
Lorca para a cena intermedial 33
Andressa Cristina Aguiar Alves Tavares

Cultura material dos objetos: experimentações pictóricas 37
Antonio José dos Santos Junior

A criatividade do crítico de processo:
os bastidores da investigação processual 41
Camila Mangueira Soares

Sketches que atravessam o tempo:
Eureka/Blindhotland (1970–1975) 47
Caroline Alciones de Oliveira Leite

Processos de criação em fotografia:
critica de processo e arquivos 55
Cassiano Cordeiro Mendes

Fotografias/desenhos em trânsito:
A viagem de ônibus e o caderno de notas 61
Cláudia França

Alguns apontamentos sobre o trabalho performático da artista
Cecilia Stelini 68
Fernanda Menezes
Paula Almozara

O entremeio das pinturas vivas: tradução intersemiótica e
coautoria nos intertextos de Bill Viola 72
Filipe Rafael Vebber

SUMÁRIO

Da margem ao centro: as orlândias como abertura de brecha no circuito institucional 79
Helena Wilhelm Eilers

Percibiendo y aprehendiendo del espacio físico construido: Aprendizajes del espacio natural y antrópico en una formación incluyente desde el Ser, empleando didácticas de percepción sensorial y de observación directa, para humanizar y armonizar 86
Hilda Graciela Ortiz Moya

A poética dos Black Books – Os cadernos do graffiti 92
Isabela Machado Breda

¿Tramas, nichos, nidos o experimentos fenomenológicos en umécuro? 98
João Wesley de Souza
Carmen Martínez Genis

Ensaio sobre o globo de neve: percepções espaciais contemporâneas no processo criativo 106
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Desenho-ação: processos interdisciplinares de criação 111
José Carlos Suci Júnior

Memória, história e narrativa 118
José Otavio Lobo Name

O processo criativo no surgimento da intercessão arte-dança na cena capixaba 126
Júlia Calmon Bolsanelo Gianordoli
José Cirillo

Considerações sobre o processo pessoal de criação de assemblages 133
Juliana Cabral

Memórias perfuradas: bordadura, fotografia e feminismo na criação de “O Álbum Invisível” 138
Juliana Padilha de Sousa

As inter-relações entre os modelos de organização das empresas de streaming e a produção audiovisual: os nós da rede da “Netflix” 143
Karina Bousso

O diário como poética na cena contemporânea 150
Kenia e Silva Dias

A fala de Martel: contato físico do som em A mulher sem cabeça 156
Leonardo Ribeiro

Quando devolvemos a voz ao artista 162
Letícia Weiduschadt

SUMÁRIO

Diáspora piramidal:
Processos de criação artística do corpo em exílio 167
Lia Krucken
Jorge Cabrera

Inventariando o percurso teórico dos estudos do processo de criação: da crítica genética à crítica de processo 175
Lindomberto Ferreira Alves

Confluências entre arte e tecnologia em "Marcelo do Campo 1969 - 1975" 181
Livia Nagao
Cristina Mendes

A construção de histórias motivacionais no telejornal Fantástico da Rede Globo 187
Luciano Koji Abe

Processos criativos de cantores em redes através de entrevistas como documentos de processo 194
Lucila Romano Tragtenberg

Lar longe de casa 201
Márcia Moreno

Cárcere, um exercício de resistência ao desespero 207
Maria Luiza Canela de Almeida

Ressonâncias em processos:
gestos e afetos nas redes da criação 212
Maria Regina Gorzillo

Tempo gerúndio: algumas reflexões poéticas sobre o processo criativo e a casa da infancia 218
Maria Virginia Gordilho Martins

Ressaca literária: uma expressão artística sem ruptura com o suporte de papel 224
Maria Wellitania de Oliveira
Lucas dos Santos Costa

Caminhos da criação: o planejamento das fotos em Penn, Avedon e Stupakoff 230
Patricia Kiss Spineli

Corpo – matriz: fragmentação do corpo na imagem fotográfica 237
Patrícia Paixão Martins

O fenômeno da gentrificação e a arte contemporânea: como os produtores da gentrificação se utilizam da arte para legitimar determinados lugares (um breve comentário do do projeto URBACT 2nd Chance) 241
Pólen Pereira Sartório

SUMÁRIO

Desvendando o processo criativo da tradução da peça de Athol Fugard, “Statements after an arrest under the immorality act” 247
Raquel Borges Dias
Sílvia Maria Guerra Anastácio

Cadernos de esboços: documentos processuais em rizomas poéticos 252
Rogério Rauber

Processos de criação em revivals audiovisuais: Análise semiótica da tradução do filme *Evil Dead 2* em série televisiva 259
Samir Saraiva Cheida

‘Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento’ 267
Stela Maris Sanmartin

O livro ilustrado em Ângela Lago 273
Tamires Henrique Lacerda Camerlingo

Um estudo sobre a conscientização dos gestos a partir de investigações somáticas do corpo. 281
Thiago Piquet da Cunha

O processo de criação de Anna Maria Maiolino: uma discussão referente à estética do inacabado 289
Vinícius de Oliveira Gonçalves

Roberto Alencar do desenho à cena e vice-versa: a construção do corpo grotesco 296
Wagner Miranda Dias

A beleza da dor: reflexões sobre os retirantes de Portinari 304
Wânia Pimentel Leite
Maria Wellitania de Oliveira

Do prototexto ao texto: um estudo teórico sobre o processo de investigação da crítica genética acerca dos manuscritos literários 310
Yan Patrick Brandemburg Siqueira

GD#02
IMPLICAÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS NA ARTE

Nós – uma arte de ação de Regina Vater na Ditadura Militar 317
Arethusa Almeida de Paula

Curaduría y monumento: analogía y crítica de dos conceptos. 323
Arnoll Jonathan Cardales Garzón

SUMÁRIO

Curanderias, fugas e corpo-território em útero urbe 327
Carolina Tiemi Takiya Teixeira

Linha de Corte: considerações sobre o desenho em Splitting de Gordon Matta-Clark 334
Diego Rayck

A experiência tradicional como imagem geradora e estratégia de resistência no congo do Espírito Santo 340
Elisa RAmalho Ortigão

A geometria em cartaz: experiências de arte moderna em cartazes russos e norte-americanos 347
Gabriel Lacerda Gama
José Cirillo

Relações identitárias: a (e para a) memória das mulheres militantes 352
Giulia Solera Dias
Paula Almozara

Negro Cosme em movimento: arranjos de uma interação com o site specif theater 358
João Victor da Silva Pereira

Roupa(s) de gorda(s) para magra(s): narrativas visuais através do vestuário na arte de Elisa Queiroz 363
Júlia Mello
José Cirillo

Uma análise do reflexo social em Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual – 2011, de Gustavo Taretto 369
Ketlyn Caroline de Souza
Cristina Mendes

O fantasma da crítica institucional aparece em “Playbeckett” 374
Marcelo Ferreira

O sentido político de participação em Hélio Oiticica 379
Márcia Carolina Rubim Siqueira
Angela Grando

As ruínas da opressão na obra de carlos vergara 387
Márcia Helena Girardi Piva

“Corpos” da exterioridade em artes visuais: processos criativos barrados por/em fronteiras 394
Marcos Antônio Bessa-Oliveira

SUMÁRIO

Artifícios e artificialidades: explorando
situações no lago paranoá em Brasília 402
Marcos Antony Costa Pinheiro

Arte contemporânea e questões sociais:
desafios no processo de ensino e aprendizagem 407
Marinilse Netto
Sonia Monego
Marcia Moreno
Ricardo de Garlet
Suzamara C. da Silva

Artes visuais e deficiência visual:
um olhar inclusivo a partir do atendimento
educacional especializado (AEE) 414
Rita Léa Siqueira

El pasado presentificado y la indiferencia en la serie
Strude de Trine Sondergaard 421
Sandro de Souza Novaes

L'ambassade, um filme anônimo e re-encontrado 426
Yurie Yaginuma
Aline Dias

GD#03
ASPECTOS DA SUBJETIVIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA, O PROPOSITOR E O PÚBLICO

Expediente de Paulo Bruscky:
intervalos entre projeto e registro, ateliê e arquivo 434
Aline Maria Dias

A crítica de processos na perspectiva
da continuidade da criação no espectador 441
Ana Patrícia Q. Carneiro Dourado
Paula M. de Araujo
Wagner Miranda Dias

No Rules, on Rules. Ou "no regras, on regras" 448
Carlos Eduardo Borges

Caminhada e escuta como disparadoras de uma poética de
experiência para viver na zona *A rua, o ateliê, a montagem* 454
Cristiano Souto Sant'Anna

A desconstrução da imagem das princesas
Disney na obra Fallen Princesses de Dina Goldstein 460
Daniela Meneghelli

Antes de sair: a memória das coisas 467
Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina

SUMÁRIO

Os baldios à luz do telescópio: alegorias de Mariana Sissia 474
Gabriel Morais Medeiros

Paralelos entre ser, presença e encontro na arte da performance 481
Maria de Fátima Gonzaga

A arte de Desaparecer: o miraculoso segundo Bas Dan Ader 487
Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

O processo poético de Peter Zumthor 495
Vanisa Almeida Silva

GD#04
ARTE PÚBLICA NO CONTEXTO DOS PAÍSES IBERO-AMERICANOS:
TEORIAS E PROCESSOS

Grafite: arte urbana, arte da rua 502
Ernandes Zanon

Arte pública capixaba: a relação de (des)afeto da comunidade da região do caparaó por meio de esculturas sobre a história política local inseridas em espaço de natureza. 508
Gabriela Ferreira Lucio
José Cirillo

Da intenção à autonomia da obra: o trajeto de uma monumentalização não intencional em Guarapari 513
Marcela Belo
Ciliani Celante

O ensino da arte através do estudo do patrimonio: os azulejos da Matriz de São Francisco de Assis 519
Nayane Coelho de Laia
Eloiza Mara Rossoni
Josy Pereira Silva

GD#05
HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA:
DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS
EM TEMPOS DE CRISE

A Invenção do Bispo: a crítica de arte como elemento legitimador 525
Ana de Almeida

SUMÁRIO

Experimentações de procedimentos curatoriais 532
Ananda Carvalho

Alberto Greco e a herança informalista na Arte Argentina 537
Angela Grando
Rodrigo Hipólito

A proposta curatorial de Paulo Herkenhoff em:
Evandro Teixeira: A constituição do mundo 546
Arlane Gomes Marinho

Curadoria no Centro Cultural de Belém:
desafios e possibilidades 552
Cláudia Matos Pereira
Luís Jorge Gonçalves

Walter Zanini:
trâmites curatoriais e museais probatórios 560
Jessica Dalcolmo

A curadoria de Moacir dos Anjos em
"Ver é uma fábula" de Cao Guimarães 568
Lília Márcia De Sousa Pessanha

Processos de criação e práticas comunicativas
sobre a História da Arte 573
Paula Martinelli de Araujo

GD#06
ARTE E TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO: DESAFIOS E MEDIAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL CONTEMPORÂNEA

(Re)conociendo el patrimonio universitario: experiencias digitales
entre arte y mediación 582
David Ruiz Torres

A relação texto-música-vídeo: análise intersemiótica do videoclipe
da canção *O Trono do Estudar* de Dani Black 587
Evandro Santana

A organização dos grupos teatrais de São Luís/MA e suas relações
com o objeto técnico para construção da cena 593
Thaís Cristine Costa Noleto

O trajeto espacial a partir das novas tecnologias inseridas no
cotidiano 597
Thaynã Silva Targa

A poética sensível de Janet Cardiff 602
Walter Costa Bacildo
José Cirillo

APRESENTAÇÃO

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

A crise que esses países de língua espanhola e portuguesa tem enfrentado nos últimos anos tem seu reflexo, inevitável, no campo das pesquisas nas universidades, em particular no fomento aos investigadores do campo das artes.

Conseguir organizar uma coletânea de artigos que refletem o grande debate sobre o processo de criação, em meio a uma crise econômica, política e ética no Brasil, é um esforço que somente é recompensado quando nos deparamos com a qualidade e quantidade de pesquisadores que se desdobram em esforços pessoais para dar continuidade ao seus trabalhos e investigações.

O Poéticas da Criação é um evento que se coloca como parte desses esforços para a difusão das pesquisas sobre o processo de criação, reunindo pesquisadores de todo o Brasil e de países de língua espanhola e portuguesa, sendo organizado dentro das diretrizes internacionais dos estudos do processo de criação nas artes. Conta ainda com o apoio de grupos de pesquisa em arte dos Programas de Pós-graduação em Artes das Universidades de Buenos Aires, da Universidade de Granada, Espanha, e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Portugal; e ainda as diversas universidades nacionais parceiras de onde vem alguns de nossos convidados que, junto aos pesquisadores de Espanha e Portugal, orquestram esse profícuo debate sobre o gesto criador.

A ação desses pesquisadores busca fortalecer os estudos sobre arte, sua produção, história, crítica e processo de criação, evidenciando a dinâmica da ação criadora especialmente nas artes visuais, mas também em diferentes áreas de ação da Universidade Federal do Espírito Santo.

O Poéticas da Criação, ES objetiva, assim, refletir sobre as interações possíveis de processos de criação realizados nos espaços, demarcando fazeres e saberes que constituem territórios simbólicos ou físicos que fazem parte do cotidiano pessoal, social e cultural que envolvem a produção e circulação das práticas artísticas, reveladas aqui no frescor do seu processo criativo. A vocação interdisciplinar e multidisciplinar do processo criador se abre ao diálogo tanto com suas distintas abordagens (da produção em si, da história, teoria e critica da arte, da semiótica, linguística e crítica literária, entre outras) quanto com outras áreas das ciências humanas, sociais e naturais, assim como a tecnologia, compondo um conjunto teórico e crítico que se expande para os diversos campos de aplicação – incluindo os diversos suportes móveis ou fixos da ação criadora.

O Poéticas da Criação, ES tem como sede o Centro de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, numa organização do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) e do Laboratório de Pesquisa em Teorias das Arte e Processos em Artes (LabArtes), ligados ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA). Acreditamos que isto será muito profícuo para o amadurecimento e adensamento da rede de pesquisa em artes nos territórios de língua espanhola e portuguesa.

Vitória, Verão de 2018

PROCESSO DE CRIAÇÃO E AS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS:

UM ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E DOS CADERNOS E RASCUNHOS DE PROCESSOS CRIATIVOS

GD#01

Uma outra “noite estrelada”: A poética “transcriativa”de Henri Dutilleux

Another “stared night”: The “transcriative” poetics of henri dutilleux

ALEXANDRE SIQUEIRA DE FREITAS PPGA-UFES

Dividido em cinco breves seções, este texto volta-se ao estudo do trânsito interartístico entre pintura e música, mais especificamente, entre a obra orquestral “Timbre, Espaço, Movimento ou A Noite Estrelada”, de Henri Dutilleux, e a pintura de Vincent Van Gogh. Percorreremos pressupostos metodológicos, abarcando sucintas conceituações de “estética comparada das artes”, de “tradução intersemiótica” e da noção de “transcriação” para, em seguida, tecermos considerações analíticas a respeito da poética do compositor francês. Pretendemos, com esta pesquisa, compreender algumas estratégias poéticas e revelar possíveis similaridades estéticas e perceptivas.

Palavras-chave: transcriação, interartes, poética musical, estética comparada.

Divided into five brief sections, this text focuses on the study of interarting traffic in painting and music, more specifically Henri Dutilleux’s “Timbre, Space, Motion or The Starry Night” orchestral music, and Vincent van Gogh’s painting. We will go through methodological assumptions, covering succinct conceptualizations of “comparative aesthetics of the arts”, “intersemiotic translation” and the notion of “transcreation”, and then we will make analytical considerations about the poetics of the French composer. We intend, with this research, to understand some poetic strategies and reveal possible aesthetic and perceptive similarities.

Keywords: transcribing, interarting, musical poetry, comparative aesthetics.

Diálogo das artes

A delimitação de fronteiras entre modalidades artísticas na cultura ocidental, assim como seus agrupamentos, categorizações e hierarquizações, delineou-se no ritmo dos pressupostos vigentes nas diferentes situações histórico-geográficas. Autores ligados à musicologia, como Jean-Yves Bosseur, Thomas Munro, Peter Vergo, Pierre Boulez e Gérard Dénizeau, entre outros, dedicaram extensos estudos sobre as aproximações entre as artes, sobretudo música e pintura. No território da estética, Luigi Pareyson apresenta a questão das fronteiras entre as artes como importante problema filosófico, que concerne questões centrais sobre as próprias conceituações de arte (2001, p. 174).

O contato ou trânsito entre modalidades artísticas, como nos mostraram os autores citados acima, entre outros, pode se dar de diversas vias e a partir de diversos olhares. Os artistas emulam estratégias poéticas, buscam similaridades estruturais, simbólicas, fertilizam suas obras com elementos provindos de outra modalidade sensorial evocando diferentes sentidos e, assim, criam pontes entre matérias e técnicas artísticas. Os críticos, analistas e o público em geral vislumbram tais contatos, além de outros talvez nem mesmo imaginados pelos artistas criadores[1].

Em uma perspectiva contemporânea, na qual esgarça-se as fronteiras entre modalidades artísticas, esta pesquisa – prolongamento e decantação das reflexões iniciadas em tese de doutorado (FREITAS, 2012) – situa sua discussão no trânsito entre as matérias artísticas sonoras e visuais. Como tecer elos entre cores e sons? Que caminhos poéticos um compositor musical pode traçar para dialogar com uma obra visual? Para nos aproximarmos de respostas (ou possibilidades de), voltamos nossos olhares ao gesto criativo de um compositor francês, falecido há poucos anos, e relativamente desconhecido no Brasil, Henri Dutilleux (1916-2013). A obra a ser explorada chama-se "Timbre, Espaço, Movimento ou A Noite Estrelada" que, como o próprio título aponta, liga-se à tela de Vincent Van Gogh (1853-1890), pintada em junho de 1889, em Saint-Rémy-de-Provence, na França.

Para abordarmos de fato a peça musical, percorreremos brevemente alguns pressupostos metodológicos e reflexões estéticas gerais. Nos abstemos de observações biográficas minuciosas por limitações de espaço e para nos dedicarmos mais detidamente à questão do trânsito interartístico, cerne deste texto.

Possibilidades metodológicas

Os caminhos metodológicos para se abordar analiticamente uma peça musical que pretende dialogar com uma tela não são, evidentemente, zonas de conforto. Abrem-se a um razoável número de riscos, comuns em propostas comparatistas interdisciplinares. Entretanto, alguns caminhos já se mostraram eficazes de, ao menos, amparar epistemologicamente tal tarefa. Elencaremos três deles: a estética comparada das artes, a tradução intersemiótica e o entendimento de tradução como "transcriação".

O esteta Étienne Souriau, em meados do século passado, fundou a chamada estética comparada das artes, disciplina que se define pela confrontação entre obras e processos artísticos de diferentes artes. Tal disciplina visa a colocar em valor o que as artes distintas podem ter em comum, o que pode ser transposto e suas influências mútuas (Souriau, 1990, p. 728-729).

Uma outra abordagem possível é a da tradução intersemiótica, apresentada por Julio Plaza e calcada na semiótica peirciana. Segundo Plaza, o próprio pensamento já é uma transmutação de signo para signo e, portanto, uma espécie de tradução (2001, p. 18). Logo, em última instância, toda criação é uma atividade tradutória, pois constrói um trânsito entre sentidos e simbolizações. No entanto, ao mesmo tempo em que tudo é tradução, o signo estético, paradoxalmente, explicita uma intraduzibilidade, devido a ambiguidade que lhe é inerente. Criação e tradução seriam faces da mesma moeda, como observou Plaza (*idem*, p. 26).

1 Em tese de doutorado (FREITAS, 2012) e em livro publicado posteriormente (FREITAS, 2015), apresentamos uma proposta de observação dos contatos entre artes e matérias artísticas a partir de três grupos (*ressonâncias*, *reflexos* e *confluências*). As *ressonâncias* são os contatos estabelecidos pelos analistas observadores, sem que os artistas tivessem expressado algum tipo de desejo de aproximação interartística. Nos *reflexos*, há o desejo explícito do artista de dialogar com uma obra de uma modalidade artística distinta da sua. E, finalmente, as *confluências*, abarcando obras que encerram e sincronizam matérias artísticas distintas (o caso das instalações, do cinema, do teatro etc.).

Nas linhas das teorias tradutórias, ao discorrer sobre o tema, Walter Benjamin (1971) ampliou o conceito de tradução, tornou-o passível a extrapolar os domínios literários e abriu caminho para uma série de reflexões sobre o conceito e seu alcance. Haroldo de Campos, por exemplo, refutou a ideia de textos intraduzíveis e, como Plaza, entendeu a tradução e a criação como tarefas irmãs. "Quanto mais inçado de dificuldades seja um texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação ele será. (...) Quanto mais "intraduzível" referencialmente, mais "transcriável" poeticamente" (Campos, 1996, p.33). Para este autor, em sua teoria da transcriação, mais importante que a mensagem em si, de cunho comunicacional, está a informação estética, que reúne um sistema de signos incorporado à mensagem (Campos *apud* Geronimo, 2014, s.p.). Interessante notar ainda que Campos apresentou a chamada "concepção musical" da tradução em sua teoria, entendendo que o texto original, sobretudo o poético, deveria ser lido como uma partitura, compreendendo a intrincada rede de relações entre som e sentido (Geronimo, 2014, s.p.).

A proposta de Dutilleux, em nossa compreensão, constitui-se explicitamente como uma espécie de síntese entre tradução e criação. Como veremos, mais que uma simples evocação indireta, fruto do que poderíamos chamar vagamente de inspiração, o compositor realizou transposições (traduções) estruturais de uma arte para outra. Vamos observar alguns desses processos de tradução-criação ou trânsito intersemiótico proposto por Dutilleux a partir de *A noite estrelada*, de Vincent Van Gogh.

Nossa opção metodológica baseia-se sobretudo na estética comparada de Souriau, sempre calcada na nossa própria experiência estética no contato com as obras. Porém, a apresentação acima dos fundamentos gerais da tradução intersemiótica e a própria caracterização de tradução, como essencialmente criativa, nortearam toda nossa abordagem das obras de Dutilleux e Van Gogh.

Convergências de fundo

Ao analisarmos aspectos biográficos do compositor e do artista plástico, notamos algumas convergências gerais que concernem certo senso de misticismo e uma relação forte com a noite. "Frequentemente me parece que a noite é ainda mais ricamente colorida que o dia, colorida de violetas, de azuis e os mais intensos verdes", disse Van Gogh em carta à sua irmã Wilhelmina (*apud* Coli, 2006, p. 100 e 102). Ou ainda: "Tenho uma terrível necessidade de religião. Então, vou para fora, à noite, pintar as estrelas. Sentir as estrelas e o infinito, no alto, claramente, enquanto a vida permanece quase encantada" (Van Gogh *apud* Cadieu, p. 34). Da parte do compositor, a temática da noite surge em uma das suas mais conhecidas obras, seu quarteto de cordas intitulado *Ainsi la nuit* (1973-1976). Quanto ao sentimento de religiosidade ou misticismo, ambos revelam, em seus escritos, certo respeito pelo desconhecido, ainda que não necessariamente ligado a práticas religiosas formais, institucionalizadas.

Estas convergências de natureza íntima, é claro, não garantem (nada garante) um processo de tradução-criação fértil. Porém, são indicativos de algum estado de espírito comum a partir do qual o compositor sentiu-se impelido a realizar, com elementos musicais, tal *transcriação* interartística, quase noventa anos depois a pintura de Van Gogh.

O artista, na liberdade que lhe é própria, de lidar com técnicas e matérias, dialoga com a história de uma maneira peculiar. Elementos particulares de uma época e de um estilo, com características tão marcantes quanto aos de Van Gogh, são reinseridos com outra materialidade (ou ausência de), em forma de uma obra orquestral. Estabelece-se assim um profundo diálogo estético, a partir do que que chamamos aqui de processos *transcriativos*, baseados na conceituação de Haroldo de Campos.

Uma outra "A Noite Estrelada"

Em 1978, dá-se a estreia da obra orquestral "Timbre, Espaço, Movimento *ou* Noite Estrelada", de Henri Dutilleux. Sua intensa admiração pela arte do pintor holandês, além das inclinações místico-religiosas, atribuições ratificadas em seus escritos e obras, Dutilleux tem a obra executada pela *National Symphony Orchestra*, em Washington, sob regência de Mitslav Rostropovitch.

Tomando por roteiro o próprio nome da obra de Dutilleux, *Timbre, Espaço, Movimento*, vamos comentar brevemente cada um desses elementos e como eles lidam com *A Noite Estrelada*, do pintor holandês.

TIMBRE

Em uma historiografia dos estudos das relações entre música e pintura, verifica-se com frequência a associação entre o parâmetro sonoro timbre e a cor. Características físicas das matérias-primas para as artes sonoras e visuais, quais sejam, ondas sonoras e ondas luminosas, embasam tais analogias.

A cor predominante da pintura é o azul. Os timbres predominantes na obra orquestral são os das cordas graves, violoncelos e contrabaixos (a obra não comporta violinos ou violas). A escolha do compositor pelo fortalecimento dos sons graves não parece nada fortuito. A associação de sons graves com o azul aparece em estudos da fenomenologia e nos escritos de Kandinsky, por exemplo. Merleu-Ponty observou que o som grave torna a cor azul mais profunda e escura (1945, p. 274). Kandinsky descreveu o azul escuro como uma cor que evoca sonoridades graves e magníficas, como as do violoncelo e do contrabaixo (2000, p. 257). A relação entre sons "claros" dos metais, sobretudo dos trompetes e a cor amarela também é mencionada por Kandinsky. "O amarelo, por exemplo, tem a propriedade especial de "subir" cada vez mais alto e atingir alturas insuportáveis para os olhos e para o espírito (...)" (Kandinsky, 2000, p. 257). A alternância entre uma massa orquestral extremamente grave e os "brilhantes" agudos do naipe de sopros da orquestra pode nos remeter aos contrastes entre cores complementares de Van Gogh. A opção do compositor por uma certa formação orquestral que valoriza grandes contrastes timbrísticos refletiria um desejo de traduzir os jogos cromáticos da tela e buscar algum tipo de analogia entre cores e registros instrumentais.

ESPAÇO

A definição de espaço, em uma proposta de transcriação musical a partir de obra pictórica, será certamente mais ambígua que a de timbre. Nas classificações mais tradicionais das artes, com fundamentos aristotélicos, a música reside entre as artes do tempo, junto ao teatro e a literatura, enquanto a pintura entre as artes do espaço, ao lado da escultura e da arquitetura. Tempo e espaço articulam-se no interior dos objetos artísticos de maneiras particulares. Uma pintura, embora sua captação geral aconteça de uma maneira imediata, sua "descoberta" se dá ao longo de um tempo, determinado pelo olhar do espectador. A organização do espaço da tela pode ser associada ao ritmo, ou melhor dizendo: as distâncias entre gestos pictóricos podem ser associadas às relações entre durações de eventos sonoros.

Em música, as relações formais se dão no chamado espaço acústico e caracterizam-se por um lado pela distribuição espacial dos instrumentos no espaço cênico e, por outro (mas em estreita afinidade), pela escolha instrumental que determinará as relações de distância entre as diferentes alturas musicais. A noção de forma, em música, é, além disso, expressa pela relação das partes (constituídas por linhas melódicas, núcleos temáticos etc.) e do todo.

Em "Timbres, Espaço, Movimento *ou* A Noite estrelada", Dutilleux solicita uma organização espacial particular para a orquestra, buscando talvez certo efeito contrastante expresso na tela de Van Gogh. O espaço acústico destinado aos sons médios, com a ausência das violas e violinos, é modestamente preenchido, deixando que predominem sons agudos e graves. Os registros extremos instrumentais podem ser descritos fenomenologicamente por uma espécie de "envelope" sonoro, um vazio entre notas limítrofes, como se faltasse o preenchimento total do espaço acústico, evocando assim, uma espacialidade musical diferenciada[2]. A noção de profundidade também pode ser entendida a partir do que foi dito sobre os

2 O compositor e arquiteto grego Iannis Xenakis (1922–2001), por exemplo, utilizou-se desse artifício para a criação de um particular espaço acústico ao buscar traduzir musicalmente o Pavilhão Phillips, obra arquitetônica que projetou juntamente com Le Corbusier para a exposição universal de 1958.

timbres graves e agudos. Os primeiros evocando profundidade e os segundos ascensão e distanciamento.

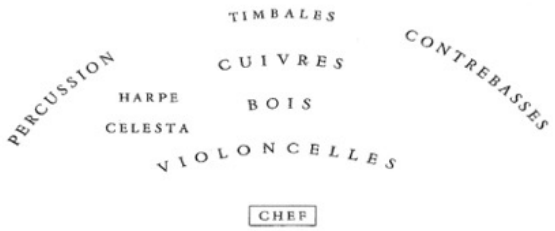


Figura 1: Henri Dutilleux. Esquema de organização da orquestra para *Timbres, Espaço, Movimento* (reproduzido a partir da partitura, 1980, p. 5).

MOVIMENTO

Quanto ao movimento, este pode ser associado à vocação narrativa da música, ou seja, a imposição do tempo expresso na sucessão de evento sonoros. Na pintura, e em especial na tela de Van Gogh estudada, o movimento fica a cargo, sobretudo, da distribuição de fortes gestos pictóricos espiralados, característicos de parte da obra desse pintor.

Toda a peça, mesmo em momentos instrumentais mais suaves, é pontuada por movimentos melódicos bruscos, especialmente descendentes, trinados, glissandos e alguns súbitos contrastes rítmicos. O movimento solicitado pelos espirais e pela geometrização da forma global da pintura favorece uma ágil percepção das gradações de cor.

> Em Saint-Rémy, Vincent está extremamente sensível ao movimento; parece superestimar as direções variáveis das formas das coisas que o cercam, e ele as vê como movimentos reais dos objetos. É como se a visão estimulasse nele tendências motoras, que por sua vez afetavam a reprodução das formas. (Schapiro, 1983, p. 31-32).

Em 1991, ao revisar a partitura orquestral, Dutilleux acrescenta um interlúdio apenas para violoncelos no qual grandes curvas melódicas bem graves alternam-se a *staccatos* acentuados. Não nos parece difícil de associar tais gestos musicais aos pontos de luz e aos espirais de Van Gogh.

Uma poética transcriativa

Assim como na literatura traduções literais não costumam soar bem e acabam, muitas vezes, por trair o sentido do texto original, traduções interartísticas diretas a partir de códigos convencionados não devem resultar em obras bem-sucedidas. Por isso, não devia ser a intenção do compositor traduzir "literalmente" a obra do pintor. Não queria, cremos, uma obra descritiva e sim uma peça autônoma, sem traduções diretas e óbvias. No entanto, são inúmeras as correspondências estruturais e analogias possíveis, tanto aquelas feitas pelo próprio compositor em sua poética, quanto aquelas provindas da recepção e da aproximação posterior das obras por um interlocutor. A emulação do pintor, por parte do compositor, surge, não como desejo em igualar-se ou realizar uma simples tradução musical de uma forma pictórica, mas como fonte de ideias e de fertilização de sua própria obra. Esta pode ser apreciada independentemente do fato de se conhecer ou não a ligação que o compositor francês teria com a tela e o artista.

De qualquer maneira, acreditamos, como Benjamin (1971), que as linguagens se complementam umas as outras quanto à totalidade de suas intenções e que toda tradução se movimenta entre identidades e diferenças e estabelece uma relação íntima e oculta entre as linguagens.

Dutilleux, provido de instrumentos técnicos musicais, traduz e cria, "transcria", uma obra ao mesmo tempo autônoma, inscrita em um contexto estético particular, e intimamente ligada à poética de Vincent Van Gogh.

Referências

BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. *Oeuvres I*, Mythe et violence. Paris: Éditions Denoël, 1971.

CADIEU, Martine. *Constellations*: entretiens avec Henri Dutilleux. Paris: Michel de Maule, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Das estruturas dissipatórias à constelação: a transcriação do lance de dados de Mallarmé. In: COSTA, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996. p.29-39.

COLI, Jorge. *A noite estrelada*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DUTILLEUX, Henri. *Timbres, espace, mouvement*. Partitura para orquestra, Paris: Heugel & cia, 1980.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Ressonâncias, reflexos e confluências: Três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. Tese (Doutorado em Artes/música). Universidade de São Paulo / Université Paris-Sorbonne (cotutela). p. 342. 2012.

_____. Rencontre des arts. Paris: Harmattan, 2015.

GERONIMO, Vanessa. A Teoria da Transcriação de Haroldo de Campos: O Tradutor como Recriador. Qorpus, v. 1, p. 1, 2014. Disponível em: http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-013/a-teoria-da-transcriacao-de-haroldo-de-campos-o-tradutor-como-recriador-vanessa-geronimo/ Acessado em: 02/09/2018.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Traduzido por Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

PAREYSON, Luigi. *Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1990.

Caderno de artista: um espaço-tempo de materialização do processo criativo

Artist's notebook: a time-space for the materialization of the creative process

ANDRÉ AMARANTE BONANI PUC-CAMPINAS / CAPES
PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA PUC-CAMPINAS / FAPESP

O artigo reflete sobre a ideia de ocupação espacial das páginas do caderno de artista a partir do registro do trabalho ao longo do tempo (espaço-tempo), elencando elementos que podem colaborar para o desvelamento de movimentos implicados no uso e ressignificação da palavra "diagramação" como uma possibilidade de entendimento sobre a operacionalização e instauração do processo criativo enquanto obra em construção e aberta que se materializa na plataforma móvel do caderno.

Palavras-chave: caderno de artista; diagramação; materialização; processo criativo; espaço-tempo; arte contemporânea

The article reflects on the idea of space occupation in the artist's notebook pages regarding the registration of the work over time (space-time), listing elements that may contribute to the unveiling of movements involved in the use and reframing of the word "layout" as a possibility to understand the operationalization and establishment of the creative process as an open work which is materialized in the mobile platform of the notebook.

Keywords: artist's notebook; layout; materialization; creative process; space-time; contemporary art

Eis a página que se abre, intacta. Pedaço de papel, deserto, silêncio. Seu espaço ressoa um grave contínuo de inquietação. Como ocupá-la? Onde preenchê-la? Com o quê marcá-la? Um satélite desponta livre em seu vácuo: signo. O papel ferido pelo gesto expressivo, substância moldada, é agora um novo cosmos onde a ideia se fixa. A intervenção física sobre sua carne pulsante sedimenta no espaço a invenção que se insinua. Mas o tempo corre e as páginas passam. Mais satélites despontam, salpicando a matéria vazia. É preciso abrigá-los, é preciso coordená-los. É preciso configurá-los visualmente para que atuem em conjunto, para que o caderno comece a ganhar corpo.

Para o artista que se dispõe a estruturar seu processo criativo, o caderno constitui um lugar de acolhimento. Mobilizado por ímpetos de registro e organização, aquele que se serve desta plataforma como ferramenta de trabalho paulatinamente se apropria das páginas enquanto espaço instrumental e reflexivo. Tal prática ordenadora e sobretudo expressiva viabiliza ao artista conceder substrato visual a sua pesquisa em andamento, pois confia na unidade espacial da página para se concretizar, e a página, conforme alega Robert Bringhurst, "é um pedaço de papel, mas também é uma proporção visível e tangível." (BRINGHURST, 2015).

Nesse movimento de infestação do vazio praticado pelo artista, a operação de disposição espacial de suas investigações plásticas e conceituais adquire uma potência significativa, justamente por conceder visibilidade, tangibilidade e materialidade a abstrações. Ao informar, isto é, ao impor formas à matéria da página, o artista inscreve no caderno sua subjetividade no decorrer do processo criativo, e assim posteriormente o desvenda, "conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe." (FLUSSER, 2017). O caderno na qualidade de bloco espaço-temporal disponível a sucessivos atos de inscrição, garante a seu autor a possibilidade de recorrer à construção de um mapa de si, capaz de revelar muitas das conexões geradas ao longo do trabalho. É apropriando-se deste território disponível ao cultivo que o artista reconstrói seus próprios percursos e derivas.

Este fluir da ocupação espacial das páginas pelo registro do trabalho ao longo do tempo confere pistas para desvendar os movimentos do processo criativo, pois viabiliza um resgate futuro de trajetórias e caminhos previamente articulados. O espaço-entre contido no ato de virar as páginas, que comanda a sequencialidade e o progresso das informações registradas, constitui uma espécie de elipse que dinamiza o jogo entre presença, ausência e evolução das ideias no processo. "Cada vez que viramos uma página, temos um lapso e o início de uma nova onda impressiva. Essa nova impressão (e intelecção) conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras." (SILVEIRA, 2001). O caderno, assim, acaba exercendo não só a função de repositório de ideias, mas também a de motor espaço-temporal do trabalho artístico, proporcionando a seu autor tanto a capacidade de gerar quanto a de revisitar e compreender as tensões plásticas e narrativas que se configuram no encadeamento das páginas.

É interessante notar que nesse balanço entre escuta, inscrição e navegação a partir do objeto caderno, pode-se desenvolver uma gama extremamente variada de estratégias no sentido de gerar obras movediças em forma de registros e anotações, mas que em si são dotadas de uma formalidade estética que para além de guiar a materialização contínua das metamorfoses inerentes ao fazer artístico, se estabelece como obra em si mesma. Não só a disposição na página de elementos variados do processo criativo – notas, diagramas, grafismos, desenhos, colagens, carimbos, rasgos etc. – pode conferir estrutura visual ao conjunto, como os próprios atos de inscrição e manipulação do objeto podem adquirir qualidade performativa.

Neste texto, trazemos à tona como estratégia para ocupação do caderno o conceito de "diagramação" enquanto ação artística possível para o estabelecimento de uma configuração rítmica de elementos visuais no espaço da página. Com esse conceito em vista, talvez o mais adequado de se apontar seja que o artista que faz uso do caderno, mais do que apenas informar suas ideias pelas páginas, as diagrama enquanto conjunto complexo de intervenções ao longo do processo.

Mas o que seria para o artista o ato de diagramar elementos diversos de seu trabalho – ou, mais precisamente, de diagramar a si mesmo enquanto força criativa – na materialidade do caderno? Disposição gráfica e rítmica, a diagramação representa um acumulado de operações de construção e

configuração no e do espaço, fundamentada pela prática de ordenação espacial de signos. A diagramação é uma aplicação específica do procedimento de informar o e ao mundo, de "preencher formas preconcebidas com matéria, de fazer os fenômenos aparecer em formas específicas" (FLUSSER, 2017). Ao se fundamentar no mandamento de dispor visualmente a informação, de associar ideias a formas, o ato de diagramar edifica fluências ao olhar, assegura presença e concretude a blocos informativos, confere gradações e (des)harmonia a conjuntos variados (Figura 1). Nessa polifonia travada entre blocos informativos e página, há uma necessidade de se atar uma coisa a outra, de se alinhar o jogo de espaços "cheios" e "vazios" à intenção expressiva de quem diagrama, pois diagramar, "assim como compor e tocar música ou pintar uma tela, tem muito a ver com intervalos e diferenças." (BRINGHURST, 2015).

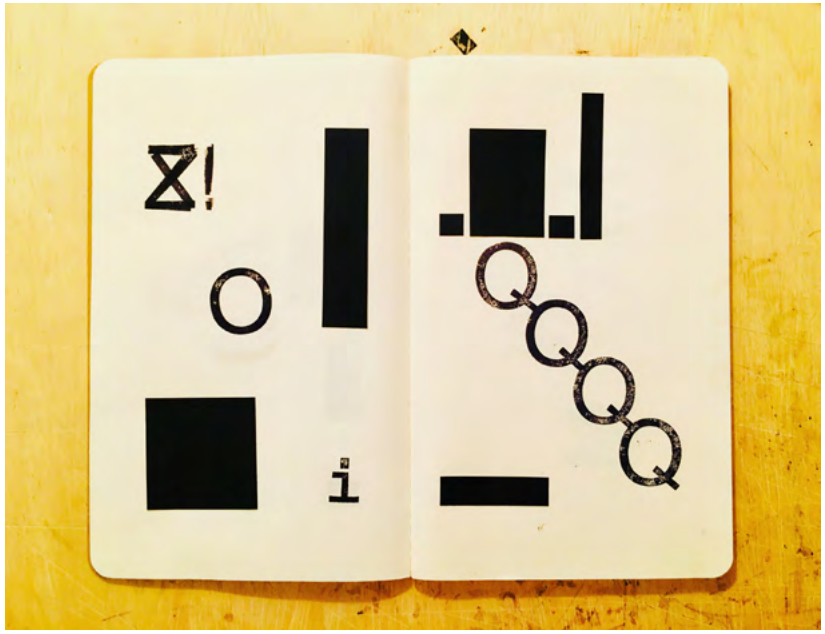


Figura 1 "Autor", *Estudo diagramatório*, 2018. Caderno, carimbo, colagem. Dimensões: 21 x 32 cm (aberto). Fonte: acervo do artista.

No caderno de artista, a diagramação de si enquanto força criativa ao longo do processo de pesquisa necessariamente leva em consideração essa distribuição das texturas de registros em meio às páginas. Como escreveu o artista norte-americano Sol LeWitt, pensar intervalos constitui uma etapa importante do trabalho artístico:

> "Os intervalos e medidas podem ser importantes para um trabalho de arte. Se determinadas distâncias forem importantes, elas se tornarão evidentes na peça. Se o espaço for relativamente sem importância, pode ser regularizado e uniformizado (as coisas posicionadas a distâncias iguais), para mitigar qualquer interesse pelo intervalo. O espaço regular também pode se tornar um elemento métrico temporal, um tipo de batida ou pulso regular. Quando o intervalo se mantém regular, qualquer coisa que seja irregular ganha mais importância." (LEWITT, 2006).

Essa dialética de espaços e tempos no caderno de artista deve tanto amarrar os blocos de elementos inscritos à página quanto amarrar as páginas opostas uma à outra com a força de seus contrastes e complementos, gerando dinâmicas visuais capazes de coordenar o todo, pois "à medida que a textura é construída, relações precisas e discrepâncias mínimas ficam perceptíveis." (BRINGHURST, 2015). No grande oceano das páginas, a navegação da expressão e do olhar conduzida pela força do processo requer inevitavelmente o estabelecimento de marcos geográficos, de continentes delineados que manifestem sua capacidade significante (Figura 2).

Há que se esclarecer, no entanto, que no impacto de entrega do artista ao próprio processo criativo muito do jogo de ocupação do espaço da página se dá intuitivamente, à maneira de uma memória visual disfarçada, motorizado mais pela fluência e encadeamento das ideias e soluções expressivas do que por categorias lógicas e funcionais. A configuração do espaço-tempo do caderno de artista pode se valer de técnicas, materiais e

Figura 2 "Autor", *Estudo diagramatório*, 2018. Caderno, colagem, desenho. Dimensões: 21 x 32 cm (aberto). Fonte: acervo do artista.

Figura 3 Sebastian Romo, *Cuadernos de apuntes*. Fonte: http://artishockrevista.com/2011/06/28/alexia-tala-cuadernos-viaje-artista-se-enfrenta-al-territorio/

estratégias de ocupação que não necessariamente estão vinculados a uma distribuição prática e "harmônica" das informações. Para o artista que se apropria do caderno como plataforma de registro processual e obra em construção ou "acabada", a diagramação determina a complexidade do objeto, pois a questão que se impõe sobre o caderno e sua capacidade significante, inclusive como fenômeno palpável no decorrer da história da arte, não é apenas de mero suporte de processos criativos a ser acessado exclusivamente por seu autor. O espaço-tempo de suas páginas diagramadas com a urgência da criação constitui, em alguns casos, mesmo à revelia do artista, uma obra por si. Em suas anotações, o artista mexicano Sebastian Romo se indaga a respeito disso:

> "A arte acontece no processo ou na obra terminada? Os cadernos são os verdadeiros contêineres dos processos, neles habitam as peças nunca realizadas, assim como as que nunca terão de ser; são o mapa do percurso e os eventos que fazem o trabalho; são o território de jogo, a irreflexão, a dúvida e o acerto. A memória do que permanece invisível." (ROMO, 2009).

O processo já se constitui enquanto obra de arte mais do que um produto estático no mundo das coisas, pois produz uma série de deslocamentos, um fenômeno cambiante repleto de metamorfoses no espaço-tempo. Registrar na matéria suas dinâmicas incessantes já constitui uma espécie de obra volante, pois é nessa disposição que o artista imprime sua experiência (Figura 3).

Assim, o processo criativo marcado no caderno se qualificaria como obra na medida em que remete à abertura do jogo "intenção do autor – recepção do espectador", e na medida em que existe enquanto registro fundamentado na materialização do gesto em signo, características fundantes das obras de arte. Conforme alega Umberto Eco ao discorrer sobre o processo de comunicação aberta na obra de arte:

> "Gesto e signo encontraram aqui um equilíbrio peculiar, irreproduzível, feito de uma feliz adesão dos materiais imóveis na energia formante, de um relacionamento recíproco dos signos, capaz de nos levar a fixar a atenção sobre certas relações que são relações formais, de signos, mas ao mesmo tempo relações de gestos, relações de intenções. (…) E o livre jogo das associações, uma vez que é reconhecido como originado pela disposição dos signos, passa a participar dos conteúdos que a obra apresenta fundidos em sua unidade, fonte de todos os dinamismos imaginativos consequentes." (ECO, 2015).

Sob essa perspectiva, uma obra acaba por se tornar um trânsito permanente da intenção e da recepção de múltiplas formas, e o uso do caderno como local de registro de processos pode construir por si e em si situações movediças de arte em perpétua transfiguração. O decurso de formas e significações que a arte enquanto reflexão incessante pode adquirir na geografia do mundo encontra no território fluido das páginas uma condição favorável para apoderar-se da matéria e nela fixar a sua presença.

> "Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final." (LEWITT, 2006).

O caderno de artista constitui, por excelência, um lugar da experimentação e das metamorfoses inerentes ao fazer artístico. Essa capacidade que apresenta de oferecer à pesquisa e ao trabalho tanto uma abertura no espaço quanto uma duração no tempo faz com que o emaranhado de conexões significantes depositadas na matéria da página possa ser assimilado de forma fecunda e sempre variável, instituindo uma "estrutura, enfim, como 'constelação' de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas" (ECO, 2015). Enquanto matéria disponível à intenção, ao gesto e à intervenção, a página de um caderno se solidifica como região de diagramação contínua e depuração extrema do processo criativo, viabilizando a este um incremento de qualidade no sentido da constituição de si enquanto obra aberta, campo fértil e surpreendente de possibilidades. A página intacta que se abre, a página esculpida que se fecha: abertura e duração da invenção.

Referências

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

ECO, Umberto. **Obra Aberta.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

LEWITT, Sol. **Parágrafos sobre Arte Conceitual.** In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

ROMO, Sebastian. **De los Órdenes Invisibles.** Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2009.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

La mirada de Cézanne: un estudio visual comparativo a una obra de A. Warhol

O olhar de Cézanne: um comparado de estudo visual para uma obra de A. Warhol.

ANDREIA FALQUETTO UNIV. DE GRANADA, ES

En este artículo, trataremos de reflexionar acerca de un punto clave en la creación artístico, el sujeto creador, y de qué forma su mirada está relacionada con su creación. La interpretación artística como tradición de su visión de mundo. Em este estudio de caso, la serie de trabajos a ser analizada es *Los Jugadores de cartas*, serie de cinco trabajos hechos entre los años de 1890 a 1896.

Neste artigo, trataremos de refletir sobre o ponto-chave na criação artística, o sujeito criativo e de como seu olhar está relacionado à sua criação. A interpretação artística como uma tradição de sua visão do mundo. Neste estudo de caso, a série de trabalhos a serem analisados é *Os Jogadores de Cartas*, série de cinco obras realizadas entre os anos de 1890 a 1896.

Palavras-chave: sujeito criador, fenomenologia, linguagens artísticas, imagem.

Las pinturas de los jugadores de cartas poseen una extraña complexidad visual, que faz o tempo parecer paralizado. El artista no tiene la intención principal en dar movimiento a las figuras. Aquí, tenemos la primera de ellas, del grupo de personas, algunos juegan cartas, otros observan: Figura 1. Sobre esta serie, SCHAPIRO afirma que:

> (los jugadores de cartas) Es un tema que ha sido renderizado en el pasado como una ocasión de sociabilidad, distracción, y puro pasatiempo; de avaricia, engaño, y ansiedad en el juego; y el drama de rival esperanzas de heredar. En las cinco pinturas de Cézanne del tema no encontramos ninguno de estos aspectos familiares del juego de cartas. Él ha elegido en cambio representar a un momento de meditación pura: todos los jugadores concentran en sus cartas sin mostrar sentimientos. (1952, p. 16)

Figura 1 Paul Cézanne *Los Jugadores de cartas.* **1891–92 oleo en lienzo 65 x 81 cm –** *(https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=685)*

Su trabajo fue conducido en la misión no verbalizada de traducir lo que veía a lo lienzo, pero utilizando su mirada como una forma de decir la mano qué hacer. Esto es claro y obvio, pero él tenía esa preocupación consciente con ese proceso, por eso hacía muchas sesiones, trabajaba exhaustivamente en un lienzo pues quería buscar ese pasaje de lo que se percibe para lo que se traduce. Además, corroboramos la reflexión de Merleau Ponty cuando este afirma que:

> El análisis de lo obra de Cézanne, si no he visto sus cuadros, me deja la opción entre varios Cézanne posibles, y es la percepción de los cuadros lo que me da el único Cézanne existente, es en ella que los análisis toman su sentido pleno. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.167)

O sea, la obra viene a los ojos del observador como un paralelo, un espejo, del sujeto creador. Y trata de permanecer con una mirada diferenciada a lo que está acostumbrado a ver desde su infancia: los campesinos y los costumbres, que fueran revisitados a través de la mirada a otras obras con el mismo asunto, el juego de cartas.

Entendemos que Merleau-Ponty afirma eso en la certeza de que, para un sujeto creador de imágenes, y necesario esforzarse para constantemente extrañarse con su exterior, su alrededor, es decir: mantener una mirada de extranjero. Este es un concepto que partió del flâneur de Charles Baudelaire, y ha sido trabajado por Walter Benjamin en *Libro de Las Paisajes*:

> Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la 45 París, capital del siglo XIX mirad a del fláneur, en cuya forma de vida toda vía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad El fláneur está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de él las se siente en casa. Busca su asilo en la multitud. (…) (BENJAMIN, 2005, p.44-45)

Figura 2 Paul Cézanne. *Los jugadores de cartas* **– 1890–92, Óleo en lienzo, 35 x 181.5 cm https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=684**

Esta descripción tan dramática de la figura del flâneur no se asocia por entero a la Cézanne, pero mantiene, sí, algunas semejanzas: era un alma inquieta, siempre en movimiento. Junto con su esposa, Madame Cézanne (llamada *Hortense*) se mudó de casa más de veinte veces. Estaba constantemente ilusionado en ser aceptado por los grupos artísticos de París y tratando de buscar en sus raíces en Aix-en-Provence, el elemento, el *Genius loci*, que lo hacía mantener durante horas de sesión de pintura, la clave para traducir su mirada en el lienzo. De esta forma, queda claro para esa investigación que una de las características más importantes era cómo Cézanne percibía el mundo que lo rodeaba. De acuerdo con BAL, el concepto de mirada, o visión, está íntimamente ligado al sujeto que mira:

> El concepto de mirada posee toda una serie de historias diferentes. En ocasiones se utiliza como un equivalente del concepto de "la visión" para indicar la posición del sujeto que mira. Como tal, señala una posición, real o representada. También se utiliza en contraposición al "ver", como un modo de mirar colonizador, fijo y fijador, que cosifica, se apropia, desarma e incluso, posiblemente, viola. Su sentido lacaniano (Silverman, 1996), es ciertamente diferente, o incluso opuesto, a su uso más habitual como el equivalente de la "visión" o de una versión de ésta. Por decirlo de forma más sintetizada, la "mirada" lacaniana es el orden visual, (equivalente al orden simbólico, o a la parte visual de ese orden) en el que el sujeto está "atrapado". En este sentido, se trata de un concepto fundamental para entender los campos culturales, incluidos aquellos basados en el texto. La "mirada" consiste en el mundo que mira (de vuelta) al sujeto. (BAL, 2009, p.46)

La autora contextualiza el acto de mirar con varios filósofos, incluso con Lacan, pues la mirada es el sentido que más se mantiene en sí mismo – se puede ver una película muda, pero no se puede escuchar una película sin imagen. Esto es, para hacer una imagen, es necesario mirar nuestro entorno. Es necesario aprender para entender y traducir. Pero cuando se mira, se entiende, y se traduce, tenemos el producto de esa percepción y de esa acción creadora, en el caso del artista aquí estudiado, la pintura. Pero ahora tenemos otro problema: el de la recepción por el espectador. Y claro, el primer espectador no es otro que el propio artista. La obra no es inerte – es activada siempre que vista por alguien.

Pero para Cézanne, su trabajo nunca estaba listo. Y por eso pintaba, incesantemente. El artista era obstinado en alcanzar su meta, pero en verdad, siempre quedaba bajo de su intención. No sabremos nunca si el origen del problema estaba en la focalización (*"La focalización es la relación entre el objeto y el sujeto de la percepción."* BAL, 2009, p.54) o si estaba en la producción en sí de la pintura, yuxtaposición, capas y pinceladas de colores y tintas. Ahora, vamos observar la Figura 2, la segunda de la serie de cinco pinturas tituladas igualmente Los jugadores de cartas.

Esta pintura fue la segunda de esta serie de cinco otras con el mismo tema. Se trata de una pintura hecha por observación en vivo de un grupo de personas contratadas por Cézanne para jugar cartas[1] (o dar a entender que estaban jugando). Aunque las referencias de creación de este trabajo fueran observaciones de otras obras del mismo tema que se ubicaban en el Louvre[2], Cézanne trabajó no mesmo local donde había compuesto su composición viva, con los campesinos de su ciudad, montando un ambiente semejante a una la taberna, o sea, su casa en Aix, pintando y mirando a lo objeto.

Como las sesiones se prolongaban por horas y horas, tenemos la sensación de un tiempo suspendido y paralizado, como si las personas vistas en esas pinturas estuvieran congeladas – mientras el tiempo pasa. De hecho, esa sensación provocada por estos trabajos es la misma que se encuentra en las películas de Andy Warhol, *Imperio* (1964).

1 Este pasatiempo era muy común en Aix-en-Provence, pues este sitio era un gran fabricante de cartas de baraja.

2 "Alistar a los campesinos locales para que sirvan como modelos, puede haber dibujado inspiración para su escena de género de una pintura del siglo XVII de los Hermanos Le Nain en el museo en su ciudad natal de Aix. Se siguió la imagen del Metropolitano por una versión dos veces su tamaño, que incluye la figura. adicional de un niño parado a la derecha (Fundación Barnes, Filadelfia). En las últimas tres composiciones, Cézanne continuamente detalles reducidos, centrándose en solo un par de jugadores de cartas." https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435868

Figura 3 Andy Warhol, escenas de ***Empire*** (1964). Vídeo. Blanco y negro. https://architexturez.net/file/eb042526c-jpg

En este trabajo, el artista filmó varios vídeos de unas ocho horas cada frente al Empire State Building, en Nueva York, generando composiciones semi paralizadas donde sólo había pequeñas variaciones en la forma, casi imperceptibles, que venían del movimiento de la mano que sostenía la filmadora, creando una película con una secuencia infinita de la misma escena, el mismo recorte (Figura 3).

Cézanne estaba, por lo tanto, interesado, poner lo que Kant llama el *Noúmeno*[3] – la cosa en sí misma, en cuanto el llamado Fenómeno era la ocurrencia de la cosa, percibida u observada. De esta manera, la discrepancia entre estos dos polos dejaba al artista constantemente desacreditado de sí mismo, y la solución encontrada para ese descontento era continuar intentando hacer esa traducción de forma satisfactoria para su percepción.

Recordamos a Merleau-Ponty, que afirma que el juego tiene un poder de embriagar a los que participan de su sistema. Y así como el tiempo, están ligados la vida del hombre, pues el tiempo de movimiento de acuerdo con la actividad desempeñada, y el juego mueve el tiempo de acuerdo con los altos y bajos de quien juega. El autor afirma que el "juego de la bolsa" hizo retroceder los juegos de azar de la sociedad feudal – o sea, el sujeto moderno estaba dejando de lado las actividades cotidianas para dedicarse a actividades que trataba de gran importe, pues la bolsa de valores, son como un casino, donde se debe saber jugar para no perder. Aquí, los jugadores de carta todavía están atrapados en la actitud provinciana, como atados a sus vidas, que no cambiarán de rumbo tan temprano.

> París vive el florecimiento de la especulación. El juego de la Bolsa hace retroceder los juegos de azar procedentes de la sociedad feudal. Las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el flâneur, se corresponden con las fantasmagorías del tiempo, de las que depende el jugador. El juego transforma el tiempo en una droga. (BENJAMIN, 2005, p.47)

Tenemos entonces un doble sistema de tiempos diversos aquí, de las personas que juegan y de la persona que pinta a aquellos que juegan. El tiempo, fluido, no tiene horas ni minutos; la sesión de pintura termina cuando el artista se agota, y hasta la próxima sesión, el juego puede seguir pendiente, manteniendo así un continuum en la imagen y en la vida. Además, lo método de producción de Cézanne no era algo sencillo:

> El método de Cézanne no era un objetivo previsto que, una vez alcanzado, le permitió crear obras maestras fácilmente. Su arte es un modelo de búsqueda constante y crecimiento. Luchó consigo mismo, así como con su medio, y si en las obras más clásicas sospechamos que el destacamento de Cézanne es heroicamente ideal logrado, una orden que surge del dominio sobre impulsos caóticos, en otros trabajos los conflictos son admitido en la turbulencia de líneas y colores. (SCHAPIRO, 1952, p.10)

También tenemos que percibir que la observación del espectador, ahora, observando un trabajo, pertenece también al artista, que hace la imagen. Pues, pintando en vivo, Cézanne necesitaba encontrar el mejor punto de observación para captar la imagen como deseaba para expresarla en lo lienzo. Las deformidades los colores cambiaban, y el mantenía la llama de la creación encendida – las cinco pinturas no fueron hechas al azar, fueron sí hechas con ojos, manos, y mente cada vez más apurados y sabios en relación a aquella composición, pues en ellas Cézanne intentó hablar más claramente lo que quería que entendieran, que la imagen era vista por sus ojos de aquella forma. Y lo mismo de daba con el Cézanne-espectador de su propia obra. A cada trabajo finalizado, una nueva duda, una nueva frustración, una nueva semilla germinando para convertirse en otra versión de la misma escena (Figura 4). Merleau-Ponty destaca que esa es una actitud corporal del individuo:

3 "Noumenon, plural de Noúmeno, en la filosofía de Immanuel Kant, la cosa en sí misma (*das Ding an sich*) en oposición a lo que Kant llamó al fenómeno: la cosa tal como le parece a un observador. Aunque el noumenal contiene el contenido del mundo inteligible, Kant afirmó que la razón especulativa del hombre solo puede conocer los fenómenos y nunca puede penetrar en el noumenon." *https://www.britannica.com/topic/noumenon*

Figura 4 Paul Cézanne – *Los jugadores de cartas* – 1893–96. Oleo en lienzo, 47 x 56 cm *https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entryphp?id=692*

Figura 5 Paul Cézanne – *Los jugadores de cartas*, 1891–96. oleo en lienzo, 60 x 73 cm. *https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=691*

> Hay un punto de madurez de mi percepción que satisface a la vez a estas tres normas, y hacia el cual tiende todo el proceso perceptivo. Si acerco el objeto a mí, o si lo hago girar en mis dedos para 'verlo mejor', es que cada actitud de mi cuerpo es para mí potencia de un cierto espectáculo, que cada espectáculo es para mí lo que es en una cierta situación cinestésica, que, en otros términos, mi cuerpo esta apostado en permanencia ante las cosas para poderlas percibir, e inversamente, las apariencias están siempre envueltas por mí en una cierta actitud corpórea. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 316)

La continuidad en el trabajo y la obstinación en hacer la misma escena repetidas veces viene de la necesidad de aprobación – de sí mismo y de los demás. En eso está circunscrito la libertad, según Merleau-Ponty. Tenemos la libertad de hacer lo que entendemos, sin embargo, los criterios de lo que queremos hacer son dictados por nuestra construcción social. Cézanne no comunicaba mucho sus reflexiones, dejó pocos escritos, pero era una figura incomprendida. Su rompió con su propio amigo de infancia Émile Zola por hacer una crítica velada a su trabajo, creando en un libro un personaje de un artista frustrado, hecho que llevó a Cézanne a huir aún más de la sociedad. Pero no se puede esconder del mundo lo que se es, y es necesario percibir que él ejercía su creatividad para mostrar su mirada al mundo. Era un ejercicio continuo de autoafirmación. De acuerdo con Merleau-Ponty:

> Si hay una verdadera libertad, sólo puede existir en el camino de la vida, por la superación de la situación de partida y sin que dejemos, sin embargo, de ser lo mismo – este es el problema. Dos cosas son ciertas acerca de la libertad: que nunca estamos determinados y que no cambiamos nunca, que, retrospectivamente, podremos siempre encontrar en nuestro pasado el preanuncio de lo que nos convertimos. Necesitamos entender las dos cosas al mismo tiempo y cómo la libertad irrumpe en nosotros sin romper nuestros enlaces con el mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 123)

Cézanne montaba y remontaba la escena de los jugadores de cartas con los campesinos contratados como el director de cine que graba la misma escena varias y varias veces, nunca estando satisfecho con el resultado. Porque el que crea, está ejerciendo su libertad y empleando sus posibilidades expresivas: él está queriendo transformar el nóumeno en fenómeno, un fenómeno perceptiblemente percibido de una forma individual por él y que, a través de su creación, puede ser mostrado al espectador.

En los lienzos de los jugadores de cartas hay una sensación de traducción de paso de tiempo horario, pues en las dos primeras, tenemos la impresión que la escena pasa de día, mientras que en las ultimas, el grupo juega cartas la noche, acompañados por una botella de vino. La botella es como un reloj de arena, goteando el tiempo sin prisa. Esto elemento visualmente se asemeja, en Warhol, con su mirada a el Empire State Building (Figura 5).

Además, está la hipótesis de que el cambio de escena y la reducción del número de personas contenidas allí agilizara la pintura, pues ahora sólo tenemos dos figuras, y también se redujeron las dimensiones de la pantalla. Cézanne construye la imagen sin cesar, modificándola, haciéndola ajustarse a sus necesidades de construir una ecuación perfecta de aquel momento que no se acaba nunca (Fig. 5). Es decir, conforme observado con Gadamer:

> La 'idealidad' de la obra de arte no puede ser determinada a través de la relación con una idea como un ser a ser imitado, reproducido, sino que, como dice Hegel, como el 'aparecer' de la propia idea. (...). El cuadro guarda, antes, una relación indisoluble con su mundo. (GADAMER, 1999, p.233)

Figura 6 Paul Cézanne – *Los jugadores de cartas*. 1892–96. 1892. Oleo en lienzo. 97 x 130 cm. https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=688

Así se percibe en la Figura 6, menos una conclusión que un vaciamiento de la intención. Una extenuación, el artista se agota, sobrando en la pintura apenas una idea de lo que era el proyecto al principio. Pero funciona como la supremacía de la idea – No hay más que decir. Hay ahora qué callarse, y oír las respuestas de otros.

La misantropía de Cézanne es sólo una de las caras de la misma moneda, que, del otro lado, deseaba el reconocimiento por su trabajo. Así, como observado por Merleau-Ponty, Cézanne:

> No se sitúa nunca, sin embargo, en su propio centro, nueve días sobre diez ve en torno a sí sólo la miseria de su vida empírica y de sus intentos fracasados, restos de fiesta incógnita. Y aún en el mundo, en una tela. Con colores, que le será preciso realizar su libertad. De los demás, de asentimiento debe esperar la prueba de su valor. Por eso indaga el cuadro que nace de su mano, escruta miradas ajenas posadas en la pantalla. Por eso nunca acabaría de trabajar. No salimos nunca de nuestra vida. Nunca vemos la idea o la libertad cara a cara. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.126)

Es importante la comparación de Gadamer y Merleau Ponty, el primero por lo que la obra esconde y el segundo por la reflexión de los límites interpretativos de la misma, ambos se dan cuenta desde distintos puntos de vista de lo inalcanzable de aprehenderla en su totalidad. Pues que, la libertad fue puesta la prueba, y vivenciada. Por toda la vida, Cézanne buscó hacer lo que su libertad le permitía, estando preso las reglas sociales – estudiar derecho, casarse con su independiente compañera y madre de su hijo ante la familia, probar que podía ser un artista y vivir de sus ingresos, y no de la herencia de su padre. Pero no se puede huir de sí mismo.

Referências

Bal, M., (2009) Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje. CENDEAC, Murcia.

Benjamín, W., (2005) **Libro de las Paisajes.** Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Gadamer, H-G. (1999). **Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Petrópolis: Vozes.

Merleau-Ponty, M., (1999) **Fenomenologia de la percepción.** Barcelona: Planeta-De Agostini.

Merleau-Ponty, M., (2004) **O Olho e o Espírito.** São Paulo: Cosac Naify.

Schapiro, M. (1952) **Paul Cézanne.** Nova York – Harryn Abrams. Inc. Publishers

Dona rosita, o simbólico do trágico de lorca para a cena intermedial

Dona rosita, the symbolic of the tragic of lorca for an intermedial scene

ANDRESSA CRISTINA AGUIAR ALVES TAVARES CNPQ

Com o interesse em experimentar a intermedialidade tecnológica na cena teatral, a pesquisa aborda as possibilidades midiáticas dentro do jogo cênico intermedial, atores e tecnologias. A pesquisa consiste em estudos teóricos sobre o trágico e dramaturgia com aplicabilidade do Teatro Digital através da projeção do desenho ao vivo, potencializa, dar formas imagéticas a essa apresentação simbólica do trágico de Frederico Garcia Lorca, autor da obra utilizada para tal pesquisa, *Dona Rosita, a Solteira*.

Palavras-chave: Lorca, Trágico, Cena Intermedial, Teatro Digital.

With the interest in experiencing the technological intermediation in the theatrical scene, the research approaches the mediatic possibilities within the intermedial scenic game, actors and technologies. The research consists of theoretical studies on the tragic and dramaturgy with the applicability of the Digital Theater through the projection of the live drawing, potentiate, give imaginary forms to this symbolic presentation of the tragic of Frederico Garcia Lorca, author of the work used for such research, Dona Rosita , the Single.

Keywords: Lorca, Tragic, Intermedial Scene, Digital Theater.

A pesquisa da cena intermedial inserida dentro da narrativa do trágico de Frederico Garcia Lorca para a representação do simbólico lorquiano através da projeção do desenho ao vivo na cena. É uma forma de esboçar e reforçar a rubrica da dramaturgia, expondo e dando potência a esse trágico que é repensado numa proposta de cena contemporânea.

Não há como representar os símbolos lorquianos sem mergulhar no trágico de Lorca, herdeiro da transposição do trágico grego, onde Lorca busca nas fontes clássicas e as apropria para sua então realidade hispânica em que viveu. A herança trágica comparece como questionamento, embora teatral, de raiz filosófica, apontando para reflexões em torno da natureza(possivelmente trágica) dos heróis e, com maior precisão, das heroínas lorquianas. Isso é algo que difere ele à tragédia clássica que estava muito mais voltada à ordem social mesmo que personagens femininas fossem elementos do drama mais visíveis dentro da narrativa. Lorca coloca as personagens femininas, suas *heroínas lorquianas* num degrau em que os demais personagens masculinos se tornam a mercê, simples joguetes das personagens.

Esse projeto de pesquisa propõe pinçar os símbolos mais relevantes e que potencializem o trágico encontrado nessa dramaturgia, através do traço (o desenho) que será esboçado ao vivo e projetado durante a cena. Uma criação para encenar, externar, o íntimo da personagem que passa ano fiel a sua paixão pelo primo e noivo, que promete casar-se com ela. A trama tem seu ponto mais relevante à espera da personagem que vai perdendo sua juventude por algo que nunca virá se concretizar.

Encontra-se, por exemplo, signos muito fortes e relevantes na obra que até mesmo em relação com o seu título: a flor e o jardim. Símbolos que se busca trabalhar fortemente como se mantem presente dentro do contexto do drama. Rosita, personagem título, a flor que está relacionada à beleza, à juventude, à vida e até mesmo ao romantismo mais tradicional; o jardim ligado com o ambiente que a personagem convive, os ideais que acredita e cultiva-os ao decorrer da trama, ganharão destaque de como suas presenças podem ser uma leitura para o espectador que talvez só tivesse esse entendimento com a leitura da dramaturgia.

> [...] com Rosita já beirando os cinquenta anos, a paisagem cênica é de intensa frustração e pungente melancolia, frente à revelação de que o Primo se casou com outra. A casa que outrora o já falecido Tio perfumara com as flores cultivadas graças à sua prática como botânico (daí o título simbólico El lenguaje de las flores) é, finalmente, abandonada. A despedida ratifica a assimilação de que se esgotou a esperança: o antigo orquidário não passa de um jardim abandonado, exposto ao vento e às flores ressequidas. (CASTRO FILHO, 2009)

A metaforização presente dentro da estética do Lorca também reforça esse propósito que a pesquisa propõe, coletando suas principais simbologias do texto traz para a cena um jogo com os atores, expondo essa rubrica que diz muito sobre o universo íntimo da personagem que é a principal fonte de extração dessa simbologia.

Após a identificação da simbologia lorquiana presentes na dramaturgia, coloca-se em experimentação da tecnologia. O uso de dispositivos e programas ou aplicativos servem como principais ferramentas para executar o desenho ao vivo que é projetado ou no espaço cênico ou no próprio corpo de um ator. Segundo Marta Isaacson (2013), a intermedialidade de tecnologias no teatro se dá com características como o ator torna-se o dispositivo ou; o ator joga com o dispositivo e o ator joga com o dispositivo. Com esse embasamento, os recursos midiáticos como projeções de vídeos e imagens (o desenho ao vivo e vídeos projeções) são inseridos no jogo dos atores com esses recursos que participam desse jogo permitindo que elenco possa potencializar na cena as características simbólicas do trágico hispânico. Para o Casiraghi (2017), vincular a tecnologia à cena exige uma investigação de como os dispositivos interferem na percepção do público. A relação entre as diferentes mídias que compõem a cena (corpo, música, palavra, luz, vídeo etc.) e como suas tensões operam durante a cena jogar com os dispositivos.

Essa pesquisa se enquadra em uma característica conhecida como *multimodal* termo usado na área da comunicação em que existem diversas modalidades comunicativas como: falas, texto, gestos, processamentos de imagens etc. A forma que se orienta esse estudo é a modalidade *pesquisa*

criação, que implica o estudo a partir da prática, onde a investigação é a prática artística, apresentada como resposta, comparação e evidência. Considerando-se a prática artística como mecanismo de indagação.

> A prática como pesquisa envolve um projeto de pesquisa em que a prática artística é uma metodologia chave de investigação e onde, no que diz as artes, criação artística (escrita criativa, dança, partitura musical, performance, teatro/performance, exposições de artes visuais, cinema e outras criações culturais) é apresentado como evidência substancial em resposta à questão de pesquisa. (NELSON, 2013)

Como Nelson (2013) explica, a prática somente como pesquisa surge quando um processo criativo significador provoca um conhecimento prático, o processo apresenta-se como parte da evidência. A pesquisa em que se busca narrar a rubrica do trágico *Dona Rosita ,A Solteira* através do desenho midiatizado, enquadra-se justamente nesse método que busca obter os resultados esperados levando à experimentação dentro teatro intermedial. Nesse processo de criação mescla-se técnicas e tecnologia (teatro intermedial a partir do desenho ao vivo e atuação, encenação) numa ordem investigativa que podem ressignificar os moldes estruturais de uma proposta cênica.

Outro meio que contribui para esse diagnóstico dentro desse recorte é o uso de diário de bordo, ferramenta que coleta dados do campo de pesquisa muito indicado nas ciências sociais, mas principalmente para o ramo da pesquisa criação.

> Conduzir uma pesquisa-criação supõe que o pesquisador tome como ponto de partida sua prática – isso é, o campo – a fim de desenvolver uma trajetória reflexiva visando entender o que ele faz sem muitas vezes estar em condições de compreender. Isso significa que o pesquisador segundo as disciplinas, problematiza, por vezes, o desconhecido. (LANCRI, 2001 *Apud* COGUIEC, 2003)

Segundo Coguiec(2003) este item se torna essencial dentro da pesquisa criação e traz um modo particular de desenvolver a pesquisa a partir da visão do pesquisador deixando de uma maneira mais solta e livre da linguagem acadêmica, tecnicista, para uma linguagem mais pessoal que é na verdade é uma mescla , que para Coguiec se torna teorizar a prática, propondo assim uma reflexão de um ponto de vista estético e técnico da pesquisa a partir da perspectiva do pesquisador. Nesta pesquisa, o coletivo todo tem cada um seu diário de bordo, assim permitindo que nas diversas funções possam oferecer dados em visões distintas.

A pesquisa ainda está em desenvolvimento. Durante os encontros de laboratório de cena no LABTEC Drama puderam ser testados várias ferramentas tecnológicas como o uso do retroprojetor, câmeras que filmam o desenho ao vivo projetados para dentro da cena e não somente discussão como testes com equipamentos mais viáveis que se encaixem proporcionando uma concepção cênica que atenda os critérios da pesquisa.

Basicamente a pesquisa encontra-se em laboratório de ensaios para que a técnica do desenho ao vivo possa ser aprimorado. Atualmente foram testados o desenho utilizando celular e tablet a partir de programas de desenho digital (*Sketchbook Autodesk),* onde os dispositivos são conectados ao projetor com auxílios de aplicativos como *Google Home e CastPad* que possibilitam a projeção da tela desenhada digitalmente para qualquer plano de projeção. Nessa opção do desenho digital encontrou-se bastante dificuldade pelo pouco tempo de treinamento desta técnica com o jogo do elenco. Posicionar o desenho no corpo dos atores ou no espaço cênico, demarcação e acompanhamento do tempo durante a cena sincronizados com o tempo do desenho têm sido os desafios e obstáculos que ainda precisam ser solucionados. Existe também uma certa dependência em relação ao sinal de internet, wifi, só com este pode conectar – se aos dispositivos para a transmissão ao vivo.

Outra escolha de técnica é filmar o desenho no papel A4 e ocorre a transmissão do desenho na cena em tempo real. Essa até agora tem sido a maneira mais acessível e que permite uma mobilidade mais precisa para a proposta, facilitando o jogo da atriz com o desenho, com a projeção.

A pesquisa apesar de estar ainda em desenvolvimento teve um avanço teórico significativo, permitindo assim dialogar com o coletivo desenvolver melhores sugestões para esta encenação contemporânea. Embora a parte prática, o jogo dos atores com as tecnologias, a parte de manuseio dos dispositivos e o ato de desenhar ao vivo e este participar da cena como recurso intermedial, propostas ainda muito pouco expandidas dentro da nossa cultura evidentemente dificultaram essa assimilação e compreensão. Porém, com estudos mais focados na objetividade da intermedialidade, no teatro pós dramático e contemporâneo, orientações e textos de base indicados pela orientadora têm acrescentado à bagagem conhecimentos e estimulado cada vez mais a praticidade e objetividade em busca de soluções para este planejamento.

Com isso, o encantamento e avidez por essa pesquisa só tem aumentado. Com o concilio de estudos, prática, entendimento e apoio tem tornado uma jornada progressivamente estimulante, que tem juntado duas linhas de interesse apreciadas: o trágico de Lorca e o Teatro intermedial, numa pesquisa que está inserida num programa que tem grande peso na comunidade científica.

Referências

CASIRAGHI, Mauricio Pezzi. **Insônia:** A Tecnologia Audiovisual como Catalisador para a Imersão no Teatro.Porto Alegre, RS. 2017

ISAACSSON, M. **Intermedialidade na Criação Cênica:** Ator e a Tecnologia. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. UFRGS; CNPq; produtividade de pesquisa 1C. Porto Alegre, RS. 2013

LE COGUIEC, Éric. **Ficção, Diário de Campo e Pesquisa-Criação.** Montreal: Universidade de Québec em Montreal. Revista Cena. n 20. 2016

NELSON, Robin. **La práctica como investigación.** Principios, protocolos, pedagogías y resistencias. 201

Cultura material dos objetos: experimentações pictóricas

Material culture of objects: picture experiments

ANTONIO JOSÉ DOS SANTOS JUNIOR PPGART / UFSM - CAPES

Neste artigo apresento parte da investigação que venho desenvolvendo no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Mestrado da XXXXXX na linha de Poéticas Visuais. Nele apresento a inter relação entre ideias que vem constituindo e fortalecendo uma pesquisa em arte e a prática pictórica, quando referida às diversas experimentações exploradas na arte contemporânea. São utilizados como subsídios para esta escrita a abordagem poiética de Passeron (2004) a qual possibilita ir e vir diante de experimentações, esboçando idéias, e autores que fundamentam reflexões sobre memórias, cultura material, experimentações e colaborações: Avila (2015), Burke (2017) e Canton (2001).

Palavras-chave: Arte contemporânea. Memórias. Objeto. Pictórico.

In this article I present part of the research that I have been developing in the Postgraduate Program in Visual Arts Master of XXXXXX in the line of Visual Poetics. In it I present the interrelationship between ideas that have been constituting and strengthening an investigation in art and pictorial practice, when referring to the various experiments explored in contemporary art. The poetic approach of Passeron (2004), which allows us to come and go before experiments, sketching ideas, and authors that ground reflections on memories, material culture, experimentation and collaborations: Avila (2015), Burke 2017) and Canton (2001).

Keywords: Contemporary Art. Memoirs. Objects. Pictorial.

Reconstruindo memórias

Começo com um breve relato sobre o processo percorrido até o que atualmente é desenvolvido nesta pesquisa em poéticas.

Durante o período de 2012-2017, foram permeados caminhos gráficos e pictóricos oriundos de pesquisas relacionadas a memórias pessoais. Foram estabelecidas relações através dessas memórias, resultantes da imaginação e de referenciais fotográficos, que vieram a ser materializados através de pinturas, gravuras e livros arte. Sobretudo, destacando tudo o que considero íntimo, relacionando esse conceito às pessoas, objetos e lugares.

Tratava-se de transitar em uma narrativa pessoal, para reconstruir algumas memórias que resgatava de quando criança na casa de meus avós. Nesse período lembro que manipulava os guardados pessoais familiares onde haviam muitas fotos e junto a elas a presença de monóculos[1], este pequeno objeto me encantava, via aquilo como algo fascinante, poder enxergar algo no interior daquele objeto, uma imagem além daquela pequena lente, creio que esse foi o ponto inicial e de grande interesse para o aprofundamento desta pesquisa.

A partir deste pequeno objeto, o monóculo, passei a ressignificar a palavra familiar, ampliando a pesquisa e envolvendo esse modo de conceitualização adquirido com a relação íntima estabelecida, deste modo proponho para o trabalho poético desenvolvido o objetivo de compreender essas três instâncias:

(1. Pessoas) que passaram/passam pela minha vida;

(2. Objetos) que me remetem as mais variadas lembranças;

(3. Lugares) que ativam em minha memória algum sentimento familiar ou acolhimento.

As ações de ir e vir no processo de criação ocorre diante de esboços, projetos e leituras que agem rumo à abordagem poiética de René Passeron (2004), desde o projeto inicial até os desdobramentos agora desenvolvidos, foram subsidiados por essa metodologia, que possibilita uma ordem de ideias na medida em que o processo vai se desenvolvendo e o trabalho vai suscitando diferentes modos de continuidade ao que está sendo pesquisado. E tratando-se especificamente das experiências poéticas em pintura, as contribuições de Passeron (2004) possibilitam essa liberdade no modo de pensar do artista que, partindo da sensibilidade é conduzido pela poiética. Portanto, "[...] é o pensamento possível da criação [...]" (p. 10). Logo entende-se que para a concretização de uma experimentação pictórica, o fazer é necessário para então haver a reflexão sobre o processo de execução. O que leva o artista a compreender sua produção, por etapas em que desde o fazer inicial até o trabalho concluído, ele ficara constantemente articulado nas ações do fazer e pensar.

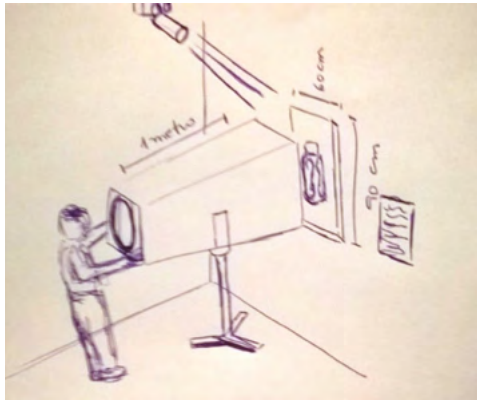


Figura 1 Esboço inicial do projeto. (Fonte do autor).

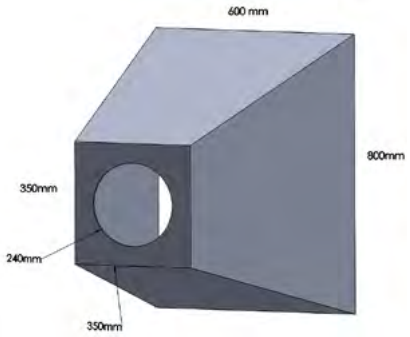


Figura 2 Desenho no programa Solidworks. (Fonte do autor).

A poética aqui desenvolvida partiu do trabalho e o uso do objeto menor para uma escala maior, (Figura 1) possibilitando uma visualidade ampla aos elementos das distintas memórias que ali serão inseridas, fazendo com que o olhar propicie um distanciamento, olhando através deste suporte tencionando um olhar para o passado e para o tempo de quem observa (Figura 2).

1 Objeto comum na década de 60, no interior dele o negativo do filme fotográfico era inserido, podendo-se observar a imagem ao colocar o monóculo contra a luz.

Tomei como parâmetro para esse trabalho algumas referências associadas a pessoas, eventos, relacionamentos, em última instancia, memórias que de forma particular tem influído na constituição deste percurso pessoal que se reflete na pesquisa poética que venho desenvolvendo desde 2012. Essa opção se justifica em grande parte pela ampliação do espectro das memórias, daquilo que foi significativo e impregnou essa trajetória, em pleno movimento. Entre tantos aspectos importantes elaborei uma relação contendo vários nomes de pessoas que tiveram/tem alguma relação próxima a mim e que de certa maneira são nomes ativos na minha memória, especialmente quando reflito sobre questões acerca dos anos que rapidamente passam. Nessa relação listei pessoas como: a primeira professora da pré-escola, o melhor amigo de infância, pessoa que me aproximou a um primeiro contato com as artes etc...e estabeleci contato com cada uma delas.

O contato com elas se deu por e-mail, telefone e pessoalmente, visto que estão em diferentes localidades. Cada pessoa recebeu o convite para participar de uma pesquisa que venho desenvolvendo, para tanto peço a elas que descrevam com bastante minúcia algum objeto pertencente as suas "memórias afetivas!". Sugeri algumas questões para facilitar as informações de como cada uma iria descrever seu objeto pessoal, informando ali qual seria esse objeto e os sentimentos acerca dele, vivencias, história e o máximo possível de características aquele objeto possuí. Esses relatos sobre esses objetos também agem de certa maneira propiciando um envolvimento intimo com a memória dessas pessoas.

Posteriormente serão realizadas pinturas partindo das informações dos objetos de cada escrito, como se fosse uma espécie de retrato-falado e que vem ao encontro com o que Kandinsky (1996) diz que "Cada palavra que é pronunciada (árvore, céu, homem) provoca uma vibração interior, e o mesmo ocorre com cada objeto reproduzido em imagem" (p. 81). Ao passo que cada palavra pronunciada agora estará transcrita, como artista/pesquisador serei conduzido por enigmas de cada palavra usada por essas pessoas, insiro o meu olhar acerca da memória de cada uma delas, como se aproximasse à uma reconstrução de memórias, atuando como uma prática colaborativa através desta experimentação pictórica (figura 3).

Neste processo possibilitas e há um encontro entre o acesso e visualização da memória de outra pessoa, através de um objeto que pertence as minhas memórias. O monóculo é um elo entre as memórias, é um convite a aproximação do espectador de forma muito concisa, para a materialização que ocorre na pintura, experimentação que permeia o autor e 'atores' envolvidos.

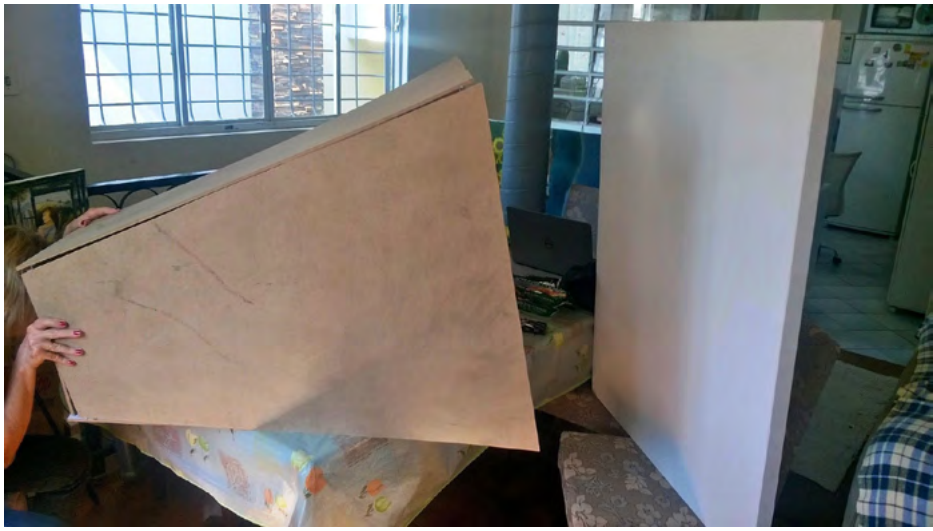


Figura 3 Simulação com algumas partes do objeto. (Fonte do autor)

No cenário contemporâneo, tudo é muito rápido, efêmero onde as imagens são lançadas em grande quantidade e agilidade, refletindo sobre esta indagação pude também explorar essa questão do distanciamento entre o objeto confeccionado e a pintura do objeto retratado, evidenciando também uma imagem que é oferecida ao público e exige um pouco mais de tempo, fazendo-o refletir algumas memórias "do seu tempo". Essa relação também pode ser estabelecida com o que Canton (2001) descreve como o fascínio das novas gerações por histórias que relacionem a uma atração pela convenção, pela nostalgia e pela memória das narrativas (p. 37).

Ao integrar as pinturas realizadas dos objetos, com a descrição textual que recebi das pessoas que prontamente colaboraram. Percebo no trabalho também, a inserção de questões acerca da cultura material que esses objetos possuem, cultura esta que se altera de um local para o outro, e que podem comunicar algo, tal como Burke (2017) diz que [...] uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo que um texto levaria muito mais tempo para descrever, e de forma mais vaga [...] (p. 125).

Neste, sentido percebo que no processo de criação se constrói uma relação do resgate da cultura material dos objetos, porque me aproprio do texto fornecido pelos colaboradores, em que a imagem gerada esta indiretamente associada à cultura material de um objeto, seja ele pessoal ou por sua vez um objeto que emite informações acerca da cultura de determinados povos.

Esta pesquisa segue em andamento e seu desenvolvimento esta amparado pelos relatos que vão chegando, ao mesmo tempo em que os monóculos são confeccionados, as reflexões em torno da reconstrução de memórias e/ou da inserção de questões acerca da cultura material desses objetos são compreendidas e fortalecidas enquanto essa experimentação poética vem acontecendo.

Mostro aqui, uma pequena parcela do que vem sendo desenvolvido e refletido, o que certamente será ampliado tanto no tange aos aspectos da linguagem pictórica na contemporaneidade, aliada a diversos modos expositivos, quanto no que se refere aos novos meios de construção e reconstrução de imagens. Tais experimentações e colaborações fornecem um acesso democrático para a elaboração do processo criativo, fazendo com que se crie um banco de imagens, não só da narrativa isolada do autor, mas apontando algumas evidencias históricas através de toda imagem e a cultura material que permanece oculta.

Referências

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular:** o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CANTON, Kátia. **Novíssima Arte brasileira:** uma guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte:** e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PASSERON, René. **A poiética em questão**. In: Revista Porto Arte. Porto Alegre, v. 13, n. 21, 2004.

A criatividade do crítico de processo: os bastidores da investigação processual

The creativity of the critic of creative processes: the backstage of the processual investigation

CAMILA MANGUEIRA SOARES

Visto o fenômeno nas comunicações e nas artes de diversidade de estudos sobre processos de criação a partir da expansão da crítica de processo posta por Cecilia Salles, o artigo propõe uma discussão inicial sobre alguns aspectos de criatividade manifestos no contexto do crítico. Para lidar com questões mais gerais e específicas dessa percepção, o texto foi organizado em dois momentos. O primeiro, de viés mais amplo, discorre sobre a criatividade como via de descoberta. O que contempla a sua verificação não apenas como o motivo de aproximação de assuntos de criação e pesquisadores de processos, mas como via potencial de alinhamento no sentido de envolvimento, ação e conduta. Para explicitar um pouco mais sobre a presença constitutiva dos fenômenos de criatividade nas ações e condutas de investigação processual, discorro sobre a ênfase nesses estudos da lógica abdutiva peirceana. Em seguida, como essas manifestações são interpretadas pela crítica de processo através do conceito de rede em construção de Cecilia Salles. No segundo momento, de viés mais específico, discuto sobre a questão do crítico como agente extensivo ao próprio pensamento processual ao qual está compelido a investigar. O que implica na apreensão do que o torna um observador criativo e um explorador de processos. Para isso, levanto algumas questões de criatividade ligadas ao ato de pesquisa objetiva a partir de ideias de implicação de Vilém Flusser e de reflexibilidade de Vincent Colapietro. O artigo destaca a necessidade de verificação de índices criativos do próprio pensamento crítico em ato investigativo. Dessa maneira, busca estimular o exercício de autocrítica como via provocativa de futuros desdobramentos da linha.

Palavras-chave: criatividade, crítica de processo, crítico de processo, autocrítica, arquivos de criação.

Considering the diversity phenomenon of studies on creation processes in communication and arts from the expansion of the process criticism discussed by Cecilia Salles, the present work proposes an initial discussion about aspects of creativity manifested in the critic context. To deal with general and specific questions of this perception the present paper was organized in two moments. The first one, that comprehends a broader bias, discusses creativity as a way of discovery. This contemplates its verification not merely as a reason to approximate creative issues to processes investigators, but as a potential way of alignment in the sense of involvement, action, and conduct. To explain more about the constitutive presence of the creativity phenomena in the actions and behaviors of the processual investigation, it is debated the emphasis of Peirce`s abductive logic in that studies. Then, it is also discussed how these manifestations are interpreted by the process criticism from Cecilia Salles' concept of construction network. In the second moment, which is related to more specifics issues, it is examined the question of the process critic as an extensive agent of the processual thought which he/she is compelled to investigate. This involves the apprehension of what makes a creative observer and a processes explorer. In order to deal with those issues, questions on creativity linked to the act of objective research are pointed out based on Flusser's idea of implication and Colapietro's notion of reflexivity. Therefore, the article highlights the need to verify creative indexes of critical thinking in the act of investigation. In this way, it seeks to stimulate the exercise of self-criticism as a provocative way to future developments of the field.

Keywords: creativity, process criticism, critic of creative processes, self-criticism, creation archive

Introdução

Interessada em discutir sobre a posição que a criatividade tem assumido na direção dos estudos sobre os processos de criação postos por Cecilia Salles (2006, 2011), proponho aqui uma abertura às questões sobre sua importância e manifestação no contexto do crítico de processo. Tal intuito parte da percepção da criatividade como um aspecto geral. Isto é, no sentido de que não corresponde apenas ao motivo de aproximação entre os assuntos de criação e os pesquisadores de processos, mas a via essencial que os compõem em alinhamento, ação e conduta evolutiva.

A amplitude de tal propósito faz também deste artigo uma espécie de autocrítica. Depois de quase dez anos imersa nos estudos processuais, entendo que o andamento de uma investigação é também um tipo especial de criação. Na qual, independentemente de sua natureza, muitas vezes, a autocrítica é algo de difícil realização e análise. No entanto, isto não é tomado aqui como uma barreira, mas um estímulo dedicado aos pesquisadores em poéticas da criação. Ressalto, portanto, que a perspectiva adotada inclui a do investigador processual também crítico de sua produção.

No sentido de garantir a inteligibilidade de questões de cunho mais geral e específicas, o artigo está organizado em dois momentos. O primeiro, de viés mais amplo, discorre sobre a criatividade como via de descoberta. Para explicitar um pouco mais sobre a presença constitutiva dos fenômenos de criatividade nas ações e condutas de investigação processual, discorro sobre a ênfase nesses estudos da lógica abdutiva peirceana (SANTAELLA, 2004). Em seguida, como essas manifestações são interpretadas pela crítica de processo através do conceito de rede em construção (SALLES, 2006). No segundo momento, de viés mais específico, discuto sobre o crítico como agente extensivo ao próprio pensamento processual ao qual é compelido a investigar. Assim, aspectos de um observador criativo e um explorador de processos são trazidos a partir de ideias de implicação (FLUSSER, 1998) e de reflexibilidade (COLAPIETRO, 2014, 2016).

Proposta exposta, inicio o nosso estudo através da criatividade como via de descoberta. Para então, em seguida, verificarmos como essa lógica atua no âmbito da pesquisa processual.

A criatividade como via de descoberta

Para explicitar um pouco mais sobre a expressão fundamental dos fenômenos de criatividade nas ações e condutas de investigação processual, cabe lembrar sob qual lógica geral sua orientação está baseada.

Os estudos de processos de criação, em acordo com a semiótica peirceana, conferem o destaque para a lógica abdutiva ou lógica da descoberta[1]. Esse raciocínio designa uma notação ampla de posição de abertura e interesse nas fases iniciais e não determinadas de todo processo de descoberta. Isto é, tudo o que envolve as hipóteses elas mesmas (SANTAELLA, 2004), seja no cenário científico, comunicativo e/ou artístico.

Uma melhor percepção da manifestação criativa na pesquisa processual pede a verificação de duas implicações dessa lógica no funcionamento desse estudo, são elas: a) abertura aos fenômenos de criação tal como se apresentam (a incluir acaso e vagueza), atenção às tendências (SALLES, 2006) e elaboração de considerações finais sobre o objeto de modo problemático e conjectural; e b) responde a um método próprio de aprendizagem processual. A primeira, de evidência do contexto da pesquisa, dá espaço na academia e nas artes para a admissão de ideias novas relativas aos objetos de diferentes naturezas e momentos. A segunda, por sua vez, corresponde, de maneira mais próxima, às repercussões no âmbito evolutivo do pesquisador e/ou grupo em si. Isto é, aquele que dela faz uso para a ação (cognitiva e prática), e para qual geralmente devolve abordagens inovadoras. Noutras palavras, a crítica de processo conduzida pela lógica abdutiva amplia não apenas as categorias existenciais do fenômeno de criação, isto é, possibilitando cada vez mais a sua descoberta, mas, concomitantemente a isso, eleva sob a égide criativa o próprio pensamento dos imbuídos de seu entendimento. É, portanto, em referência a essa segunda implicação que este artigo é dedicado.

Feita essa pequena digressão sobre como a criatividade como essência lógica dos estudos de processos, vejamos a seguir, de maneira mais próxima,

1 Trata-se da verificação de sua ênfase nesses estudos e não a exclusão nestes dos outros tipos fundamentais para a realização de qualquer pesquisa, são eles o dedutivo e o indutivo. Para melhor apreensão do funcionamento dos três tipos, conferir o livro *O método anti-cartesiano de C. S. Peirce* (2004).

como então os fenômenos de criação são vistos pela crítica de processo e quando, sob sua luz, que tipo de pensamento estimulam.

A criatividade na investigação processual

Uma via de verificação da atuação da criatividade mostra-se possível através da própria relação entre os avanços consideráveis de produção de conhecimento nas áreas das comunicações e das artes através dos estudos de processo de criação e as expansões conceituais e práticas da *crítica de processo* (SALLES, 2018, 2017).

Se partirmos aqui da teoria das *redes em construção* de Cecilia Salles (2006) para o desenvolvimento da crítica de processo, encontraremos alguns pontos interessantes para clareamento do nosso tema. Um deles diz respeito a como os processos de criação são entendidos como um objeto de estudo por essa linha. Assim, é fundamental saber que, enquanto um fenômeno de natureza ampla, são tratados teoricamente como um sistema em construção sustentado pela capacidade de estabelecer relações. Entendimento que aproxima-se a imagem de rede. "Muito nos atrai a associação de rede a um modo de pensamento" (SALLES, *Ibidem*, p. 23).

Como uma conduta de pensamento estimulada por esses estudos, ressalto que o pensamento relacional refere-se a uma tentativa de alinhamento cognitivo com a natureza sistêmica e semiótica dos fenômenos criativos. Examino que esse propósito seja, sobretudo, o que move o crítico de processo no desafio da experiência[2] com a complexidade e as consequências de lidar com essa *rede em construção*.

Outro ponto que gostaria de enfatizar refere-se a distinção essencial desse pensamento relacional, base da crítica de processo, e a crítica genética tradicional[3]. De fato, há um vínculo inicial com as pesquisas francesas, especificamente, pelo interesse nos métodos de exploração de arquivos de criação (manuscritos e rascunhos literários). No entanto, existe também um transbordamento dessas abordagens na medida que a diversidade de áreas e, principalmente, a contínua complexidade desses materiais (SALLES, 2010) trazem à tona a uma crítica distinta por explorar formas de pensamento não lineares. Uma opção consistente ao modo binário de pensar muitas vezes percebido nos alicerces dos estudos franceses tradicionais.

Algumas das questões que ficam para o segundo momento deste artigo são: o que significa assimilar uma teoria que não necessariamente é uma aplicação de conhecimento anterior ao que ele se propõe a investigar? Como isso tudo repercute no próprio âmbito do explorador de processos?

O observador criativo

A diversidade de perspectivas e de formatos das pesquisas[4] propostas para processos de criação nos serve como um sintoma interessante da abertura às manifestações de criatividade por elas mesmas. Essa notação não necessariamente justifica, mas, de certo modo, destaca o fato de que grande parte dos estudos da linha encontram-se no movimento das experimentações contemporâneas. Com isso me refiro aos aspectos envolvidos na experiência entre o crítico e os fenômenos processuais, sejam eles através de sujeitos, arquivos, obras em andamento e/ou projetos. Trabalhar com questões processuais confere o desafio de cenários cuja complexidade e movimento envolvem, muitas vezes, o próprio contexto do crítico.

É interessante perceber que, nos estudos processuais, a própria presença do crítico confere certa importância na pesquisa. O que podemos entender aqui como uma característica advinda de um observador criativo dos fenômenos de criação. Para tornar isso um pouco mais claro, acredito que seja importante lembrar, mesmo que de maneira breve, o sentido mais amplo de experiência nesses estudos.

É fundamental saber que experiência, em consonância com a semiótica peirceana, não diz respeito exclusivamente ao que a análise descobre, mas a matéria bruta – os fenômenos – sobre o qual se trabalha. Isto é, não

2 Assunto que veremos com mais acuidade no segundo momento do artigo.

3 Corrente de investigação do processo criador que surge em meados dos anos 1960.

4 Como nas realizadas, por exemplo, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e no grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Acessar <sapientia.pucsp.br> e <processosdecriacao.blogspot.com>.

corresponde ao sentido tradicional daquilo que é trazido a conhecimento por meios especiais de observação e contrastado através de noções anteriores, mas ao processo cognitivo de inclusão tanto de interpretações como dos próprios materiais de sentido (SANTAELLA, 2016). Ademais, significa que a condição essencial de abertura aos fenômenos não implica somente numa assimilação intelectual da experiência comunicável, esta trazida por diferentes fontes e momentos. Mas inclui a própria relação experiencial que perpassa o observador de processos. Notação que, em sentido mais amplo, nos permite chegar mais próximos do que seria uma consciência não separada de seu contexto e, logo, uma consciência que não se vê apartada do objeto de atenção.

É nesse sentido que o exercício do pensamento processual, com base na semiótica peirceana, nos insere no ciclo criador (SALLES, 2006, 2011). Isto é, na realidade de que estamos em meio às obras e seus processos. Entendimento pelo qual o crítico, enquanto um observador criativo, assimila um viés comunicativo que se dá em comunidade. E isso de modo que suas ações de pesquisa buscam incluir apropriações e articulações teóricas e práticas em alinhamento com o assunto investigado.

O explorador de processos

Visto que o observador criativo está envolvido por aspectos de experiência, cabe agora discorrer sobre àqueles relacionados à conduta investigativa processual. Adentramos aqui na perspectiva do crítico como um explorador de processos.

Nesse ponto é possível estabelecer uma aproximação à noção de implicação de Vilém Flusser (1998). A qual foi apresentada por ele, especificamente, como uma crítica ao formalismo exagerado do texto acadêmico. No qual há uma tendência de ocultamento não apenas o sujeito concreto por detrás da investigação, mas, principalmente, da riqueza desperta nessa relação. Apesar de pertencente a esse contexto, a ideia de implicação em Flusser nos fornece interessantes pistas sobre o envolvimento como forma de geração de conhecimento.

Para Flusser (*Ibidem,* p. 95), no estilo acadêmico formal, identificado por ele como tratado, temos a situação de "pensarei o assunto e discutirei com meus outros" e assim "procurarei explicar meu assunto". Já no estilo vivo, entendido por ele como ensaio, temos: "viverei meu assunto e dialogarei com os meus outros" de maneira que "procurarei implicar-me nele". Ainda de acordo com Flusser (*Ibidem*, p. 95), "no tratado o assunto interessa, no ensaio, intersou e intersomos no assunto". Nesse sentido que implicação se refere não apenas aos problemas identificados a *partir* dos assuntos, mas, principalmente, os apreendidos no processo de convivência, isto é, *com* eles. E tal entrelaçamento, por sua vez, potencializa a expansão de um repertório comunicativo em comum entre eles.

Essa possível qualidade intercomunicativa entre pesquisador e assunto nos estudos processuais, isto na esfera de produção de conhecimento, assume, de certa maneira, a organização da própria pesquisa. Na medida em que seu formato semiótico e sistêmico também compreende a atualidade dos diálogos em processo. Fato que aproxima a produção de conhecimento como uma decorrência própria daquilo que transforma os envolvidos.

Para um entendimento mais apropriado dessa transformação faz-se necessário que vejamos a subjetividade do explorador de processos sem cair na ilusão do subjetivismo. Para isso algumas questões sobre a reflexibilidade dos processos na esfera do crítico podem ser apreendidas à luz do sujeito semiótico trazido por Vicent Colapietro (2014, 2016). Estudo este que, inclusive, fundamenta os agentes criativos em Salles (2011, 2006).

Para que a reflexibilidade dos processos não induza para o equívoco subjetivista tradicional, o exercício de apreensão do objeto processual implica numa busca por uma comunicação nas dimensões social, histórica e temporal desse objeto (COLAPIETRO, 2014). Assim, deve-se compreender que o que também vai caracterizar o explorador de processos é essencialmente sua capacidade de estabelecer diálogos desde os mais gerais – nas esferas social, temporal e histórica – até os mais particulares e específicos – nas esferas das especialidades e particularidades de cada processo.

É preciso, portanto, considerar que não se trata de propor generalizações de interpretações (interpretantes, em sentido semiótico peirceano) particulares, mas da investigação da criação sob a forma de processos relacionados a multi-contextos. Isto é, como índices de objetos

complexos dotados de temporalidade e historicidade (COLAPIETRO, 2016; SALLES, 2006). De maneira a absorver as questões já esclarecidas, incitar as dúvidas das que ainda não foram e levantar as tendências que sinalizam. Fato que faz também da crítica de processo umas das implicações naturais desse propósito.

O contexto do sujeito de modo geral assume funções de identificação do crítico e dos processos investigados, como também, principalmente, de verificação e de correção dos índices processuais. Nele estão reunidos, por exemplo, os arquivos de criação dos processos investigados e os produzidos pelo próprio crítico durante suas tentativas de ordenação do pensamento.

Os arquivos de processo dos pesquisadores, inclusive, chamam a atenção para o fato de lidar também com a historicidade e temporalidade das questões percebidas durante a pesquisa. Apesar de relacionados a momentos específicos de elaboração das interpretações, esses materiais, muitas vezes sob a forma de textos, áudios, vídeos, rascunhos e esboços de esquemas, respondem ao aspecto de reflexibilidade dos processos em contexto da pesquisa.

A repetição desses modos de agir confere ao explorador de processos a aquisição e revisão de hábitos de condução do pensamento processual.

Considerações finais

A (re)ação de inquietar-se com as manifestações da criatividade revela em profundidade uma busca legítima pelo que perpassa todo processo de diálogo, de descoberta e de conhecimento, sejam eles nas ciências e/ou nas artes. A lógica da criatividade é, antes de tudo, uma lógica social e evolutiva.

Vimos que os rumos do desenvolvimento do pensamento crítico em meio aos processos de criação confere, sobretudo, como os fenômenos de criatividade afetam e ampliam o signo cognitivo no sentido de elaboração de conhecimento sobre obras e processos. Assim, como também, sobre os próprios sujeitos envolvidos.

É na relação de implicação com os processos e na exploração de seus contextos, que as tentativas de interpretação, entendimento e correções convertem-se em hábitos de conhecer orientados por aspectos de criatividade (em relação gerais e particulares). A repetição desses modos de agir, portanto, confere ao crítico de processo a aquisição e revisão de hábitos de condução do pensamento processual. De maneira que, em sentido mais geral, a criatividade no contexto cognitivo manifesta-se sob a forma do cultivo mais flexível desses hábitos.

Sabe-se que os aspectos de criatividade manifestos na esfera da investigação não são exclusividade dos estudos sobre processos de criação. No entanto, o que se procurou mostrar foi como essa abordagem, tomada em seu sentido mais geral, corresponde a uma via de promoção de hábitos de investigação criativos mais próximos à realidade dos processos de criação.

O fenômeno da criatividade do crítico de processo não trata, portanto, de uma elaboração despropositada, aquém ao objeto do processo investigado, mas, ao contrário, só é possível porque é orientada e determinada pela busca objetiva e evolutiva do pensamento criativo.

Referências

COLAPIETRO, Vincent. **Os locais da criatividade:** sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A.; SALLES,C. (org.) Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

_____, Vincent. **Peirce e a abordagem do self:** uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Ensaios**. *In* Ficções Filosóficas. São Paulo: EDUSP, 1998.

SALLES, Cecilia. **Arquivos de criação:** arte e curadoria. Ed. Vinhedo, Ed. Horizonte, 2010.

_____, Cecilia. **Da crítica genética à crítica de processo:** uma linha de pesquisa em expansão. Signum [Londrina]: Estudos De Linguagem, V. 20, P. 41-52, 2017.

_____, Cecilia. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2011.

_____, Cecilia**. Redes de criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____, Cecilia. **Redes da Criação:** teoria crítica de Processo. In Ação Comunicativa em Foco. São Paulo: Gênio Criador Editora, 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Mente e/ou Consciência em C. S. Peirce.** In Cognitio: Revista de Filosofia. v. 17, n. 1, 2016.

_____, Lucia. **O método anti-cartesiano de C. S. Peirce.** São Paulo: Unesp/Fapesp, 2004.

Sketches que atravessam o tempo: *Eureka/Blindhotland* (1970-1975)

Sketches through time: Eureka/Blindhotland (1970-1975)

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE PPGAV-EBA-UFRJ / FUNDAÇÃO CECIERJ

Nesta comunicação investigamos o processo de criação de Cildo Meireles a partir da obra *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), considerando que entre a concepção da obra e sua realização há um intervalo de tempo que se alonga. Analisamos a relevância dos sketches para a produção e a execução das obras do artista. Assim, emergem reflexões acerca do tempo desenvolvidas a partir de Alfred Gell e de George Kubler atravessadas pela questão da reprodutibilidade da obra a partir de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Eureka/Blindhotland; Cildo Meireles; *sketches;* tempo.

In this communication we investigate the process of creation of Cildo Meireles from the work *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), considering that between the conception of the work and its accomplishment there is an interval of time that is extended. We analyze the relevance of sketches for the production and execution of the artist's works. Thus, reflections about time emerge from Alfred Gell and George Kubler crossed by the question of the reproducibility of the work starting from Walter Benjamin.

Keywords: Eureka/Blindhotland; Cildo Meireles; *sketches;* time.

Dois pesos e a mesma medida

Certo dia, uma ideia atravessou os pensamentos de Cildo Meireles – a possibilidade de ludibriar as formulações de Arquimedes acerca da densidade, questão que para o artista conservaria a essência do fazer artístico. E se duas barras de madeira, de dimensões idênticas, tivessem o peso equivalente a uma interseção de outras duas barras, no mesmo material e em medidas semelhantes, compondo uma cruz? A possibilidade de a cruz, mesmo com a subtração de uma seção de um de seus braços, ter o peso equivalente ao par de barras separadas ecoava nos pensamentos de Cildo Meireles. O artista relata que durante sua estada pelos Estados Unidos, entre 1971 e 1972, quatro obras tomaram conta de suas reflexões simultaneamente – *Inserções em circuitos antropológicos* (1971-1973), *Sal Sem Carne* (1975), *Sete de Setembro* (nunca realizada) e "o trabalho da cruz"[1]. (Meireles, 2009a, p. 257)

Como a cruz, a obra a tratar da densidade teria quatro partes. Na primeira parte — *Eureka* — pesam duas barras de madeira de 10 x 10 x 30cm sobre um dos pratos de uma balança. O outro prato sustenta a cruz cujas medidas espelham o conjunto de barras do prato ao lado. O fiel da balança, por sua vez, mais do que asseverar dois pesos para a mesma medida, evidencia as incongruências da justiça de um sistema capaz de ludibriar a visão — os pesos não correspondem à expectativa diante do volume apresentado.

Foi no regresso de Nova York ao Brasil, em 1973 que Cildo Meireles começou a formular uma espécie de análise combinatória que resultaria em *Blindhotland*, a segunda parte da obra. O artista relata que suas ideias variaram entre conjuntos de cigarros e de caixas de fósforo cujo volume interno seria preenchido com materiais de pesos distintos, chegando à esfera, entendida por Cildo Meireles como uma forma elementar, de reconhecimento imediato e uma tendência de vários trabalhos, propiciando inúmeras reflexões. (Meireles, 2009a, p. 258) O projeto final de *Blindhotland*, de acordo com o artista, previa 201 esferas com pesos variando entre 500 e 1500 gramas a povoar um piso coberto por feltro amarelo.

Para a terceira parte da obra – *Expeso* – Cildo Meireles gravou o som de oito combinações de peso das esferas em queda livre. A banda sonora da obra constitui-se da combinação de "três situações diferentes: a altura da queda, a distância do microfone e o peso da esfera". (Meireles, 2009, p. 258) A quarta parte – *Inserções* – se daria através da publicação de oito imagens, sem legenda, de um homem e uma esfera, variando seus tamanhos em cada uma das publicações, buscando resgatar a ideia de *liliputismo*[2] que para Cildo Meireles seria típica da infância. As inserções nos jornais deveriam ser expostas junto às demais partes da obra para que se pudesse ter uma noção do todo e seriam oito, número que, de acordo com o artista, correspondia à quantidade de jornais de circulação diária no Rio de Janeiro em 1975. (Meireles, 2013) Uma das imagens escolhida por Cildo Meireles para as *Inserções* carrega a dramaticidade de um homem esguio com a cabeça ancorada na parede de um canto em um hospital psiquiátrico em São Cottolengo, Goiás.

Eureka, Blindhotland, Expeso e Inserções, reunidas sobre uma tela de nylon, compõem *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) (Figura 1). As *Inserções* de *Eureka/Blindhotland* somente foram realizadas, e parcialmente, nas exposições da obra no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (Estrasburgo, 2003) e na Tate Modern (Londres, 2008). Na proposta de Cildo Meireles apresentada ao MAM-RJ, a convite da própria instituição, *Inserções* figurava como a primeira parte da obra, conforme documentos disponíveis no acervo do MAM-RJ, para a Mostra "Cildo Meireles – Eureka/Blindhotland" que aconteceu de 9 de outubro a 2 de novembro de 1975, no terceiro andar, na Área Experimental do MAM-RJ. *Inserções* não chegou a ser realizada na Mostra de 1975.

1 Agradecemos à Divisão de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) pelo acesso às pastas de documentos referentes ao artista Cildo Meireles.

2 Trata-se de uma referência à ilha fictícia de Liliput, cenário do romance de Jonathan Swift, *As Viagens de Gulliver*, na qual Gulliver se depara com seres de menos de 15 cm de altura para os quais o personagem principal seria um gigante.

Figura 1 – Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*, **1970-1975. Vista da instalação na Fundação HangarBicocca, Itália (2014) (Foto: Agostino Osio)**

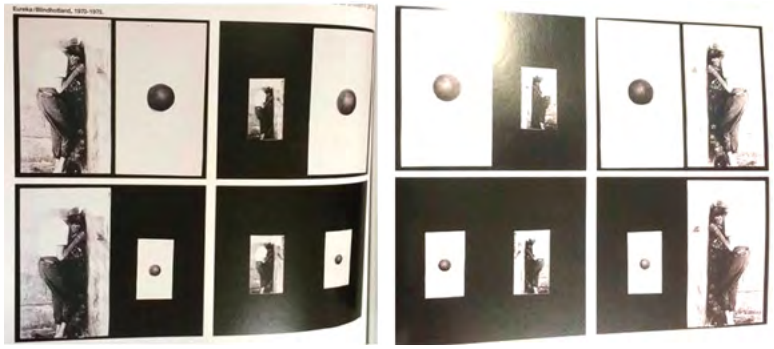


Figura 2 – Cildo Meireles, *Eureka/Blindhotland*, **1970-1975. (versão de 2003). (Fonte: Catálogo** *Cildo Meireles*, **Musée d'Art Moderne et Contemporain, Estrasburgo, França)**

Eureka/Blindhotland parece evidenciar um processo de contaminação, carregando em si marcas das obras que foram gestadas, ao mesmo tempo, na mente do artista durante sua estada em Nova York, apresentando semelhanças como no caso das *Inserções* (Figura 2) de *Eureka/Blindhotland* com as *Inserções em circuitos antropológicos*. A imagem de "um catatônico", nos termos do artista, é também a imagem central do disco *Sal sem Carne*, fotografada por Cildo Meireles na ocasião em que realizou algumas entrevistas e registros fotográficos no hospital psiquiátrico. Segundo a diretora do hospital à época, o homem da fotografia teria chegado ao hospital havia 17 anos e, todos os dias, se dirigia àquele canto onde passava o dia inteiro com a cabeça na parede. (Meireles, 2009a, p. 255) Para Cildo Meireles, o homem deveria carregar uma culpa imensa cujo peso o artista replicaria em algumas de suas obras.

Como no conto de Franz Kafka, *Blumfeld, um solteirão de mais idade* no qual duas esferas perseguem o personagem saltitando a todo instante, algumas esferas parecem ter perturbado o artista; não duas, mas 201, a recordar o último grupo de 200 índios Krahôs mais o seu líder, "um cacique, sobrevivente do antigo massacre, que tentou reagrupar aquela comunidade e a sua história. Os índios [...] foram cercados pelo grupo de fazendeiros liderados por Raimundo Soares, que possuía fuzis e espingardas." (Meireles, 2009a, p. 254) O caso do grupo remanescente ao massacre realizado por Raimundo Soares a mando de fazendeiros foi investigado pelo pai de Cildo Meireles que trabalhava no Serviço de Proteção aos Índios, resultando no primeiro caso de condenação por assassinato de indígenas no Brasil. Essa história parece ter permanecido, por longos tempos, na memória do artista, retornando em obras como *Eureka/Blindhotland*, *Sal sem Carne* (1975), *Zero Cruzeiro* (1974–1978), *Zero Real* (2013) e, mais recentemente, nas 42 imagens da série de fotografias *São Cottolengo* (1974) exibidas na exposição *Lugares do Delírio*, no Museu de Arte do Rio (MAR) em 2017, com curadoria de Tania Rivera e no Sesc Pompeia (São Paulo), em 2018.

A navegação no tempo e seus vestígios

Entre o instante de criação e o de materialização de *Eureka/Blindhotland*, assim como parte considerável da obra de Cildo Meireles, há um distanciamento no tempo. Esse alargamento do processo de criação parece permitir ao artista depurar ideias, ser atravessado por questões, conversar sobre as obras e até mesmo esquecê-las para, anos adiante, face algum novo estímulo, retomá-las e transformá-las em estudos que, finalmente, serão concretizados. Para os curadores Diego Matos e Guilherme Wisnik, o conceito de estudo seria um dos eixos estruturantes da obra de Cildo Meireles e incluiria

> tanto a ideia de um esboço que demarca um projeto cuja realização efetiva se dará no futuro, como também, pela via conceitual, a noção de um trabalho que já se realiza plenamente enquanto estudo, como um conjunto de instruções para ações. Ou, ainda, uma forma de notação que procura dar conta da irrepresentabilidade de escalas incomensuráveis, tais como as que estão presentes na noção de *Arte Física*. Vemos isso já desde o início da sua carreira nas subversões da geometria euclidiana em seus *Espaços virtuais: cantos*, nas várias *Inserções em circuitos* que se realiza e, sobretudo, na série de estudos, de 1969: *Estudos para espaço, Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo*. (Matos; Wisnik, 2017, p. 13)

A compreensão de estudo na obra de Cildo Meireles seria, de acordo com Matos e Wisnik, uma compreensão alargada daquela empregada no âmbito da música clássica, segundo a qual experimentações em processos de estudo acabam por se transformar em obras de arte.

Há, porém, um momento anterior e apenas tangenciado por Matos e Wisnik – o momento do rascunho, nos termos dos autores, ou se preferirmos, dos *sketches* (Figura 3) de Cildo Meireles. O instante de criação do artista, aquele em que as ideias encontram o papel sob o formato de *sketches*, antes de se tornar um estudo, ocupa as "dezenas de cadernos de diferentes formatos e tamanhos contendo anotações gráficas ou croquis para futuros trabalhos, textos e recortes" de que nos falava o crítico de arte Frederico Morais. (Morais, 2017, p. 172) Estabelecer uma proximidade com o ato de criação de Cildo Meireles parece suscitar escavar as inúmeras camadas da obra em busca das ideias que aportam nos cadernos e que "ficam dormindo nas caixas, às vezes por uma, duas décadas. Um dia acordam, ou são acordadas por Cildo, que passa a alimentá-las com o máximo de informações, oriundas de várias fontes, para assim viabilizá-las como obras." (Morais, 2017, p. 172) Esses cadernos parecem guardar o mapa do tempo através do qual o artista pode garimpar suas próprias questões para, adiante, caminhar em direção à execução da obra. De acordo com o antropólogo Alfred Gell, um mapa do tempo representaria "uma rede de mundos possíveis" que se ramificaria e se fundiria, evocando a imagem do jardim de Jorge Luis Borges com suas veredas que se bifurcam.

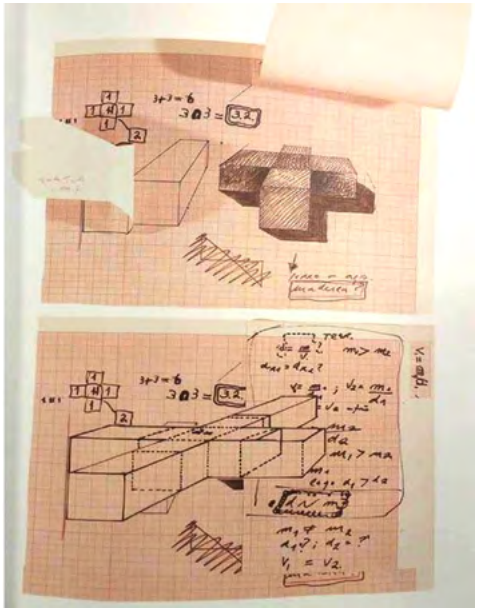


Figura 3 Cildo Meireles. Anotações para ***Eureka/Blindhotland***. 1970-1975. (Fonte: Livro ***Cildo Meireles: estudos, espaços, tempo***. 2017)

Em entrevista a Frederico Morais, na ocasião da exposição *Cildo Meireles: algum desenho*, o artista afirmou que o desenho o ajudaria "a mapear ou refletir determinadas questões" que poderiam gerar obras compactas, sintéticas. (Meireles, 2009c, p. 201) O passado nos *sketches* de Cildo Meireles talvez se configure como uma série de mundos antecedentes (Gell, 2014), enquanto o projetar das obras parece se orientar a partir da possibilidade de linearização de mundos – ao projetar o futuro da obra, o artista define caminhos, toma decisões que o conduzirão de forma próxima à materialização da obra. Neste sentido, talvez seja possível observar os estudos a que Matos e Wisnik se referem como os *sketches* passados a limpo que, no caso de *Eureka/Blindhotland*, Cildo Meireles apresentou ao MAM-RJ como espécie de projeto, ou "esquemas gráficos"[3] (Figura 4), nos termos do artista, daquilo que se pretendia erigir no espaço museológico.

A ideia de estudo na obra de Cildo Meireles parece se aproximar da ponderação do mapa descrita por Alfred Gell (2014, p. 236) – ao ponderar sobre as anotações em seu caderno, o artista lineariza seu processo, definindo as rotas que pretende seguir para executar sua obra. Variações, modificações, diferenças do estudo, como o fato de *Inserções* não ter sido realizada na exposição de *Eureka/Bindhotland* em 1975 e, quando realizada, ter se dado apenas em quatro periódicos, permitem perceber a diferença entre o mapa do tempo, as primeiras anotações do artista; o mapa linearizado, o estudo; e a obra materializada, ou o território nos termos de Alfred Gell. Assim, a noção de estudo (Matos; Wisnik, 2017) se aproxima da ideia de projeto, compreendendo que, a "atividade cognitiva de 'projetar', portanto, consiste em *linearizar* os mapas do tempo, desenhando caminhos específicos." (Gell, 2014, p. 237, grifo do autor) A linearização do mapa do tempo (ou o estudo) se configura como um desdobramento do ato de criação e, neste sentido, talvez seja possível conjecturar o presente da obra como aquele instante em que ela se dá nos *sketches* (Figura 5) de Cildo Meireles, cabendo ao estudo o estatuto de futuro da obra, enquanto a obra em si talvez possa ser pensada como uma dobra no tempo na qual o passado da obra se manifesta a partir de um futuro que se revelou ante a linearização do mapa e que, ao se materializar, apenas consegue trazer vestígios daquilo que foi o instante da arte, o momento de criação.

3 Em documento consultado no Acervo do MAM-RJ no qual consta a proposta da exposição assinada pelo artista e datada de 1975, Cildo Meireles se refere ao projeto visual de *Eureka/Blindhotland* como "esquemas gráficos" de realização.

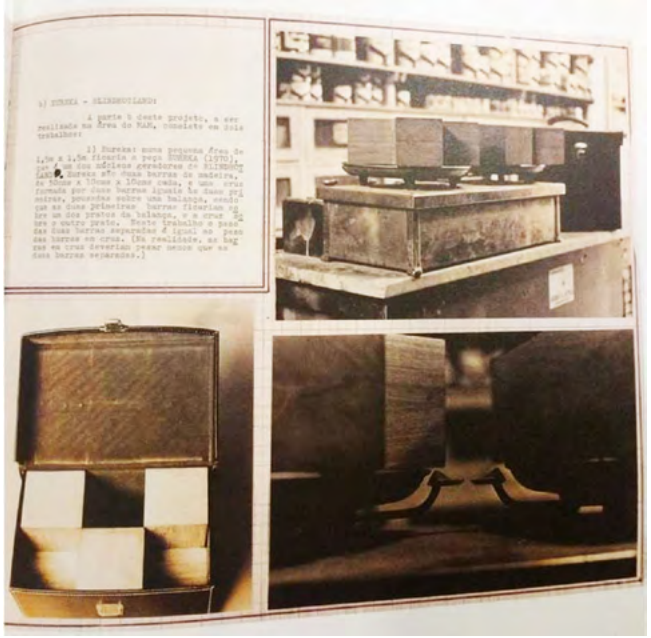


Figura 4 – Cildo Meireles, Projeto de *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975 (Fonte: Livro *Cildo Meireles: estudos, espaços, tempo*, 2017)

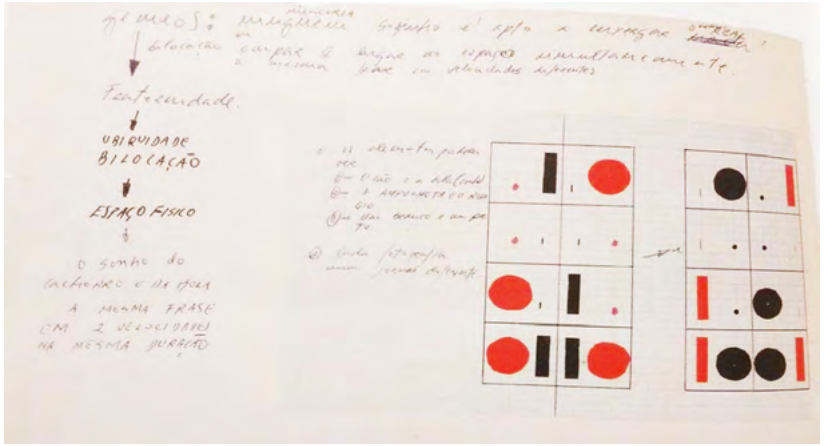


Figura 5 – Cildo Meireles, Anotações para *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975. (Fonte: Livro *Cildo Meireles: estudos, espaços, tempo*, 2017)

Entre os tempos da obra e até que a dobra se dê, há intervalos a colorir a carta de navegação do artista. Intervalos que permitem entrever que navegar no tempo não é algo que se possa fazer automaticamente a partir da seleção de caminhos mais curtos e objetivos entre pontos determinados. Ao navegar no tempo de criação de sua obra, Cildo Meireles parece buscar "um caminho mais ou menos tortuoso dentro do envelope de mundos não contrafactuais e quase contrafactuais que sejam compatíveis com o alcance de metas múltiplas e concorrentes com os custos de oportunidade globais mais baixos." (Gell, 2014, p. 241)

Os mapas do tempo de Cildo Meireles prescindem de intervalos para que sua obra se dê; intervalos entre as ações mediados por um tempo histórico intermitente e variável em duração e conteúdo. De acordo com o historiador da arte norte-americano George Kubler – "o fim de uma ação e o seu princípio são indetermináveis" e, neste sentido, um conjunto de ações "aqui e ali, esbatem-se ou adensam-se o suficiente para que possamos, com alguma objetividade, marcar princípios e fins." (Kubler, 1991, p. 26-27) Talvez seja possível localizar o tempo entre a concepção e a execução de *Eureka/Blindhotland* como não linear, um tempo que faz com que questões políticas e pessoais se imprimam à obra, como a visita de Cildo Meireles, em 1974, ao hospital psiquiátrico em São Cottolengo e a conjuntura da ditadura militar que o jovem artista acompanhava desde os primeiros anos da juventude, ainda em Brasília, após as tantas viagens que o trabalho do pai impusera à família.

O passar do tempo para o processo de criação de Cildo Meireles carreia uma espécie de depuração de reflexões que demanda os instantes de escuridão entre os clarões do farol e o badalar dos ponteiros do relógio, quando se instaura "um intervalo vazio eternamente transcorrendo ao longo do tempo: a ruptura entre passado e futuro: a brecha nos polos do campo magnético girando em círculo, infinitesimamente quando nada acontece. É o vazio entre os acontecimentos." (Kubler, 1991, p. 31) Se o instante de criação de arte se dá, no caso de Cildo Meireles, no momento em que a luz do farol ilumina outros cantos, se é no vazio que a obra se dá, nosso conhecimento acerca do tempo é indireto através do que nele ocorre. São os vestígios da arte materializados na obra que permitem uma relação com a arte e com a história da arte.

O aqui e o agora

Mesmo após as obras terem sido executadas há, ainda, um atravessamento do tempo entre novos acontecimentos e os mapas de navegação e de suas linearizações, viabilizando a reprodução, a adaptação ou a recriação de algumas obras. Indagado sobre sua relação com o mercado de arte no início de sua atuação, o artista afirma que os colegas de sua geração se reuniam para conversar sem receios de serem copiados, sendo a real preocupação "a reprodutibilidade de nossos trabalhos, que tinha a ver com as ideias de Walter Benjamin, mas basicamente se referia à reprodução de obras pela transmissão de instruções orais." (Meireles, 2014, p. 106) Para o artista, *Espaços Virtuais: Cantos* (1967–1968) e *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) poderiam ser realizadas por alguém que recebesse a descrição, oralmente, dessas obras; Cildo Meireles acreditava que "a discussão da noção de mercado e de objeto de arte foi bastante radical na minha geração", declarando que seu interesse não estaria no mercado, mas no público em geral. (Meireles, 2014, p. 106–107)

Ao reconhecer que suas obras podem ser produzidas e que faz parte de uma geração que buscava lidar com esta faceta da obra, Cildo Meireles evidencia que "a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida" (Benjamin, 1987, p. 171) De acordo com Benjamin, a produção artística descolada do critério de autenticidade é capaz de transformar a função social da arte, distanciando-se da instância do ritual para fundar-se em uma práxis política. Neste sentido, talvez seja possível observar obras como *Inserções em Circuitos Ideológicos, Projeto Cédula* (1970) *e Projeto Coca-cola* (1970), *Inserções em Jornais* (1970), *Inserções em Circuitos Antropológicos* (1971), dentre outras cuja possibilidade de reprodução se torna evidente àqueles que com elas entram em contato.

Assim como a mais perfeita reprodução não contém "o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra" (Benjamin, 1987, p. 167); o tempo e as questões de Cildo Meireles são distintos daqueles vivenciados pelo teórico alemão. O instante do "aqui e agora" das instalações de Cildo Meireles não parece se perder entre a primeira versão e as subsequentes, uma vez que o aqui e agora se localizaria não na obra materializada, mas no instante de criação, aquele momento em que o artista sente que algo está atravessando seu cérebro, mesmo sem saber ao certo como será ou o que de fato será. O que se segue – estudos, obra materializada e versões da obra – talvez possa ser compreendido como reprodução. Para Cildo Meireles, o instante de criação seria aquele no qual a arte de fato se dá, uma vez que "o que está no museu não é o trabalho, é a memória dele, é um suvenir, uma rememoração." (Meireles, 2014, p. 107) A este respeito, o artista e teórico Luiz Sérgio de Oliveira propôs uma reflexão sobre o deslocamento da arte do objeto artístico "para um outro lugar, fluido e descolado de materialidade ou fixidez, no qual a arte se instaura como algo que se imaterializa no exato instante da criação", evidenciando assim "que a arte reside e se manifesta justamente e exatamente no movimento exato da criação, naquele instante único – podendo ser um instante alongado ou mesmo formado por diversos instantes, continuados ou não, do processo de criação." (Oliveira, 2015, p. 108)

Na ocasião do programa do Itaú Cultural "Investigações: o trabalho do artista", em 2010, Frederico Morais observava que algumas obras de Cildo Meireles sofrem modificações de suas anotações iniciais em virtude, também, do "local onde serão implantadas, tendo em vista a disponibilidade de recursos técnicos e financeiros, a inexistência de certos materiais ou até mesmo a legislação específica de cada país." (Morais, 2017, p. 172) A possibilidade de reprodução parece permitir a Cildo Meireles um revigorar de suas obras, uma vez que, através do tempo, obras criadas podem ser remontadas, adaptadas ou recriadas. Se a versão "albina"[4], segundo termos do artista, de *Eureka/Blindhotland* para a exposição realizada no Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg pode ser compreendida como uma adaptação, *Blindhotland/Gueto* (1975) talvez possa ser uma recriação a partir de *Eureka/Blindhotland* assim como *Casos de sacos* (1976).

Enquanto em *Eureka/Blindhotland* Cildo Meireles conserva a mesma forma para pesos distintos entre as esferas negras, a ideia de volumes distintos com pesos semelhantes se desprendeu da cruz e das barras de madeira para sacos de inúmeros tamanhos que pesavam o mesmo número nas balanças de

4 Nessa exposição, as esferas de *Eureka/Blindhotland* eram brancas.

Casos de sacos. *Blindhotland/Gueto* também apresenta o peso como questão: as bolas de futebol, futsal e de outros esportes sugerem um peso distinto daquele que carregam. Neste sentido, Cildo Meireles parece reafirmar certa habilidade de traduzir uma ideia de formas diferentes a cada nova criação, recriação, remontagem ou adaptação. Nesse processo do artista, algumas questões recorrentes revelam subjetividades que se mesclam a posicionamentos críticos da conjuntura política em que vivia.

Atravessar o tempo

Os *sketches* Cildo Meireles constituem parte fundamental do ato de criação, permitindo ao artista navegar no tempo, criar mapas, linearizá-los para, então, materializar sua obra, adaptá-la e recriá-la. Neste processo, seus o instante da arte – aquele em que a obra cruza e estremece os pensamentos do artista – é apresentado através de vestígios, inaugurando uma dobra no tempo que constitui a própria obra de arte a acumular seus próprios tempos com o do artista.

O calor e a luminosidade de Brasília parecem, de certa forma, espelhados na obra *Eureka/Blindhotland* – uma terra quente que cega e que, por assim o ser, permite que questões sejam levantadas e ideias criadas. Como o tempo de um andarilho que atravessa o sol escaldante de um deserto, o tempo percorrido por Cildo Meireles para criar sua obra não se apresenta de forma linear. A obra de Cildo Meireles demanda um tempo que baila com os fatos, que se revela no lado não iluminado pelo farol, entre um tempo e outro das batidas do relógio – um tempo contrafactual que parece possível somente ao artista.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política.** Obras escolhidas (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

GELL, Alfred. A modalização e a contrafactualidade dos mapas do tempo. In: **Antropologia do Tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais.** (Coleção Antropologia). Petrópolis: Vozes, 2014. p. 225-241.

KAFKA, Franz. Blumfeld, um solteirão de mais idade. In: **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

KUBLER, George. História dos objetos. In: **A forma do tempo**. Lisboa: Veja, 1991. p. 13-50.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. **Cildo:** estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRELES, Cildo. Criação de valor. Entrevistadora: Angélica de Moraes. In: Quemin, Alain; FIALHO, Letícia; MORAES, Angélica de. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014.

MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. In: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a, p. 234-291.

MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício [2000]. In: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 136-163.

MEIRELES, Cildo. Algum desenho. Entrevistador: Frederico Morais [2005]. In: SCOVINO, Felipe (org.). **Cildo Meireles** (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009c, p. 192-211.

MORAIS, Frederico. [2000] A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (orgs.). **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG. **Cildo Meireles**. (catálogo da exposição). Strasbourg: Les Musées de Strasbourg, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (org.). **Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte**. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 105-116.

PIRELLI HANGAR BICOCCA. **Cildo Meireles: Installations**. (catálogo da exposição itinerante realizada na Pirelli Hangar Bicocca, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e Museu de Arte Contemporânea de Serralves). Milão, Madri e Porto: Mousse Publishing, 2014.

ARQUIVO SONORO

CILDO MEIRELES: ARTE SONORA-POD#12 (s/d.), 2013. Disponível em: <http://exst.net/artesono ra/podcasts/pod-12-cildo-meireles/> Acesso em 04 jun. 2018.

Processos de criação em fotografia: critica de processo e arquivos

Processes of creation in photography: process criticism and archives

CASSIANO CORDEIRO MENDES PUC-SP / CAPES

Este artigo tem como objetivo apresentar um panorama sobre arquivos de criação a partir da crítica de processo com base semiótica de Cecilia de Almeida Salles. O foco do artigo é mostrar a relação do pensamento da critica de processo e trazer o debates sobre arquivos de processos como índices do pensamento criador em fotografia, e como referencial crítico de arquivo um DVD chamado Contacts (2015) onde fotógrafos diante de seus trabalhos comentam sua criação. Portanto apresentar aspectos da natureza desses arquivos presente no material que destaque múltiplas linguagens presentes no processo criador em fotografia e que nos apresente a fotografia sob um ponto de vista processual.

Palavras chaves: Arquivo; fotografia; critica de processo; edição

This article aims to present an overview of creation files from the process criticism based on the semiotics of Cecilia de Almeida Salles. The focus of the article is to show the relationship of thought to process criticism and to bring debates about process files as indexes of creative thinking in photography, and as a critical reference file for a DVD called Contacts (2015) where photographers in front of their works comment your creation. Therefore present aspects of the nature of these files present in the material that highlights multiple languages present in the creative process in photography and that present the photograph from a procedural point of view.

A criação em fotografia muitas vezes é entendida através de uma visão automatizada, associada e reduzida à sua conexão com a realidade através da máquina. É comum encontrar discursos baseados em mitos e segredos em torno do seu fazer. Trazendo a máquina como centralidade do pensamento criador.

Do ponto de vista da criação contemporânea podemos entender a fotografia como multidisciplinar. Sua recepção, como percepção de imagens, deve ser olhada com atenção para não simplificar o entendimento da cultura fotográfica, visualizada apenas por alguns segmentos do conhecimento.

Por outro lado, diante da complexidade da natureza fotográfica, para compor uma reflexão sobre criação em fotografia é preciso tomamos como partida as múltiplas funções que fotógrafos foram adquirindo na sociedade ao longo do tempo. A compreensão da criação como processo é interessante para entender as múltiplas potencialidades da circulação do signo fotográfico.

Nesse sentido em busca de entender o processo de criação fotográfico de maneira mais ampla este artigo se baseia na teoria de crítica de processo de Cecília de Almeida Salles (2006) que entende a criação como um pensamento processual e relacional, no qual podemos entender o fotógrafo se guiando em suas buscas através da construção de um projeto pessoal, considerando que este está em um movimento vago e que pode ser falível; aberto ao acaso; propício à entrada de novas ideias. Assim o pensamento se constrói e se fortalece ao longo do tempo, sobretudo em conexão com as redes culturais no qual o artista está inserido.

Parte-se do ponto de vista que, estes arquivos coletados durante o processo de criação têm a função de construir espaços de armazenamento de interações. Conclui-se que a relação do ato de coletar, armazenar, e os diálogos com a cultura, essas trocas entre sujeitos e o intercâmbio de ideias, são elementos que nos apresentam uma abordagem para a criação de um indivíduo em rede.

Arquivos de criação em fotografia

A seguir diante de alguns exemplos extraídos do material estudado *Contacts* (2015), que é pensado como um arquivo, será analisado do ponto de vista da criação e pensaremos o processo do fotógrafo em relação aos seus arquivos como: pesquisa, como potencial reflexivo e como matéria prima.

Do ponto de vista dos procedimentos de criação em fotografia, o fotógrafo se vê diante de uma constante organização de suas imagens (lembranças) em busca de construção de sentidos para seus projetos através de seus arquivos e ao mesmo tempo documentam seu contexto cultural, ou seja, o movimento do processo cultural da construção de memórias no processo. Guarda aquilo que lhe interessa como importância reflexiva para construir um possível trabalho. Portanto, a permanência de certas ideias que fortalecem o pensamento, por isso os conserva.

Nos arquivos presentes em *Contacts* (2015) alguns fotógrafos tocam na questão do arquivo como acúmulo apresentando um aspecto importante para sua criação. Nan Goldin comenta: “A fotografia para mim é minha memória”. O trabalho de Goldin de um modo geral é todo construído de memórias que foi coletando ao longo do tempo através de imagens de amigos e situações em que vivia. Uma espécie de inventário de si mesma, de sua vida pessoal. Nesse processo a artista arquiva não apenas sua vida pessoal, mas o contexto em que está inserida, como por exemplo, a vida *undergound* de Nova York nos anos 1980 e também o aparecimento da AIDS.

Já Araki afirma “Minhas fotos são meu diário. Ponto final”. Isto nos leva a pensar o quanto o registro fotográfico tem o potencial de documentar aspectos da realidade imediata, aspectos emotivos e cotidianos, eles explicitam a memória como uma ação de coleta, como forma de registo e preservação da vida pessoal. Na qual ao longo do tempo, revisita suas imagens como reflexão da sua memória subjetiva na busca de pensar a vida pessoal.

Portanto do ponto de vista da criação em fotografia podemos considerar que nesse caso o arquivo tem a tendência de se tornar a matéria-prima para edição final, proporcional aos rumos dados às imagens, com objetivos de circulação e divulgação dos trabalhos. Que pode ser apresentados como uma obra, no formato de livro ou exposição por exemplo.

Processos de construção do arquivo em fotografia

De um modo em geral, é importante pensar o que consiste o processo fotográfico diante da própria tradição dos procedimentos ao longo da história. Percebe-se que, do ponto de vista dos procedimentos, a fotografia ao longo do tempo (desde sua descoberta) constantemente passa por experimentações nos seus modos de fazer, tanto pelo seu aspecto de registros e testes,pelo seu potencial indicial com a realidade, como pelas experimentações com novas tecnologias e linguagens. Esse ponto de vista histórico dos procedimentos os mostra constantes revoluções tecnológicas e sociais, onde as funções do fotógrafo acabaram sendo fortalecidas. Percebe-se uma tendência em seu potencial acumulador, pelo fato de ser um artefato industrial e de fácil reprodução.

Vale discutir a relação do equipamento fotográfico como construção dos arquivos. Em criação em fotografia de um modo geral, não tem como negar que a relação com a máquina gera pensamentos na criação. Desde a escolha do equipamento até nos modos como lidar com suas regulagens. Portanto, uma série de escolhas são feitas diante a essa questão do equipamento. Por isso é muito comum o fato dos discursos diante ao fazer em fotografia esbarrarem na questão equipamento e o como lidam com esses recursos.

Em Contacts (2015), Araki começa falando: "Quando foi que comecei a tirar fotos? Esqueci, mas pela minha lembrança mais antiga devo ter nascido com uma máquina fotográfica na mão. Virei e já tirei a minha primeira foto." Nessa fala, Araki traz sua relação com a câmera, a decisão de estar com ela o tempo todo. Isso nos mostra sua relação de parceria com a câmera em sua busca por imagens de forma constante em seu dia a dia, fruto de modos de construir seu trabalho, no qual a compulsão por documentar o seu entorno faz parte do seu projeto.

Isso mostra do ponto de vista do potencial técnico da fotografia a possibilidade de produzir em grandes quantidades de arquivos que a máquina fotográfica permite, sendo uma decisão para se estruturar como produtor.

Do ponto de vista da história e do trabalho fotográfico, o autor André Roullé (2005) autor do livro "Fotografia entre o documento a a arte contemporânea", nos apresenta a fotografia em sua capacidade de arquivamento. Fala de uma espécie de compulsão do fotógrafo por documentar o mundo, no qual a função do fotógrafo está associada ao arquivamento do visível, que podemos entender como uma tendência cultural do ato fotográfico. O autor afirma que:

> Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida de arquivos. O álbum enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar imagens; a fotografia enquanto mecanismo para ver(óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim, esse inventário do real constitui no cruzamento de dois é, o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo. (2009, p.97)

Considerações que nos leva a pensar o potencial de arquivar e coletar aspectos do mundo, sejam eles subjetivos ou mesmo registros do mundo ao redor. O autor comenta também da ordenação desses documentos, que tem a característica de dar sentido, conservar. Não se arquiva sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido e construir coerência, sem propor uma visão ou ordenar simbolicamente o real.

Ou seja, faz parte das tradições culturais certos procedimentos fotográficos. Onde acumular se torna um procedimento comum, inclusive no modo de lidar com o equipamento fotográfico, já que este permite produzir grandes sequências de imagens.

Procedimentos de criação e arquivo

Trago como exemplo a folha de contato fotográfico como um exemplo de procedimento de criação, mostrado no vídeo do material Contacts (2015), no qual um primeiro momento da pré-visualização das imagens coletadas são feitas.

Willian Klein ao descrever sua concepção sobre o processo da folha de contato, fala: "Uma folha de contato. Um filme de 36 poses. Seis tiras de 6 fotos, tiradas uma depois da outra. Nós a lemos da esquerda para a direita, como um texto:é o diário de um fotógrafo. O que ele vê através da sua objetiva, suas dúvidas, seus erros, sua escolha." Nessa fala percebe-se uma

relação com o procedimento de organização sistemática, seqüenciada pela própria lógica que da produção do rolo de filme.

Já Marc Reboud comenta: “Uma folha de contatos é uma série de imagens sem sequência lógica. O olho lida com sensações, não com ideias. Uma folha de contato não é um filme contando uma história, mas uma jornada em busca de um olhar atento.” Nesse exemplo o fotógrafo busca diante a folha de contato sem linearidade de forma mais aleatória analisar sua produção em busca de erros e acertos.

E ainda sobre a folha de contato, Leonard Freed diz: “Folhas de contato são, na sua maioria, desperdício de dinheiro. Os espertos sabem disso e fotografam geralmente em cores. 99% das imagens em uma folha de contato são erros que se comete ao fotografar. Como são um desperdício de dinheiro, eu as adoro”.

Nota-se o acúmulo como uma tendência do pensamento criador em fotografia nessas falas, porém diferentes visões sobre o procedimento.

Arquivos e outras linguagens no processo criador de fotografia

Na observação dos arquivos presentes em Contacts (2015), alguns exemplos nos revelaram o processo criador em fotografia sendo desenvolvidos através de outras linguagens como desenhos, palavras, mapas entre outros. Isso nos trás um interessante debate sobre a criação em fotografia, pois nos amplia a visão além do equipamento fotográfico.

Sobre outras linguagem nos processos de criação tomamos como discussão, uma citação de Salles (2010) a respeito da criação, extraída do Livro “Redes de Criação”:

> Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade, etc. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nos quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compões esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. (2010, p. 95)

Para demonstrar essa relação das linguagens, Jhon Baldessari e Honi Horn são exemplos que desenvolvem projetos e guardam arquivos que não são de ordem fotográfica, apresentam mapas como princípios criativos em seus projetos. Nesses mapas, eles explicitam a organização de seu pensamento criador em seus projetos. A função cartográfica é transformada em recurso criativo.

Um segundo exemplo são os desenhos feitos por fotógrafos para desenvolvimento de projetos fotográficos. Ainda falando de Honi Horn (1955) é interessante notar o desenho como um recurso de organização do seu pensamento. Comenta: “Não há nada que eu faça que não seja desenho. E o aspecto do desenho que me interessa é que se desenha não porque sabe desenhar, não para descrever, mas porque se quer descobrir.” Nesse caso o desenho tem função de embriões de ideias a serem desenvolvidos, onde Honi Horn busca através da visualidade do traço, expor seu pensamento para que possa organizá-los. Assim o desenho se torna para ela uma linguagem rápida e se transforma em um modo de registrar seu pensamento, na busca de não perder suas idéias e sistematizá-las.

De outra maneira, também utilizando o desenho, o fotógrafo Jeff Wall, constrói-se um desenho mais realista, no qual os detalhes são criados para a construção da cena. Seu processo aproxima do *storyboard* do cinema, já que seu procedimento neste projeto trata-se da construção de um grande cenário, detalhado para um grande estúdio, com uma grande produção. Seus procedimentos se aproximam dos modos depensar o cinema, principalmente por trabalhar com um longo processo de pós-produção em computador.

Outro aspecto de registro de processo são as anotações que são comuns no processo criador fotográfico. O uso do recurso da palavra como organização do pensamento também é percebido no processo de criação de alguns fotógrafos apresentados em Contacts (2015). Do ponto de vista do pensamento visual, é comum nos processos experimentais contemporâneos incorporar essas anotações em suas obras. Isso se dá com a palavra entendida

como imagem. Como exemplo de uma maneira mais radical, as anotações são incorporadas na própria obra de George Rousse em sua foto-instalações, em espaços abandonados.

Isto nos mostra o trânsito das linguagens dos arquivos, observando um fotógrafo preocupado em refletir sobre a fotografia, em um contexto de hibridismos. E livre para concluir seu pensamento através das imagens que acredite ser mais apropriadas ao seu trabalho.

A edição como recurso criativo

Assim de um modo geral, nas testagens nos modo de lidar com o arquivo, muitas vezes em fotografia o próprio arquivo pode ser exposto como obra, na qual o valor de imagem ou valor processual lhe dá possibilidade de obra.

Trago como exemplo o museu e a galeria como espaço de instalação de obras, sobre a utilização do espaço como potencial de obras Wolfgand Tilmans fala em Contacts (2015): *"Acho que mostrar minhas fotos em galerias me permitiu fazer coisas que não conseguia numa página impressa."* Ou seja, o fotógrafo viu nas paredes da galeria uma possibilidade de lidar os modos de percepção no conjunto das fotografias nas paredes, as organizando de maneira espacial, no qual o público tem uma experiência dos grupos de associações entre imagens dispostos na parede. Fala ainda o fotógrafo: "*Penso que trabalhar com uma imagem, criar uma imagem, definir o que é essa imagem e qual é o tema corresponde metade do meu trabalho, a outra metade consiste em contextualizá-lo no espaço, e pensar como posso apresentá-la."*

Este exemplo mostra um fotógrafo finalizando seu trabalho através de um recurso expositivo através das relações entre imagens na parede. Esse exemplo nos mostra um modo entre tantos que fotógrafos lidam com seu material coletado para os organizar e muitas vezes transformar em obra suas imagens que foram feitas muitas vezes ao longo de muito tempo.

Portanto essa organização desse acúmulo, se dá a complexidade do processo de criação em fotografia, no qual podemos perceber uma certa correspondência ao lidar em certos circuitos da arte. Isso se dá por certas redes culturais em que o fotógrafo está inserido e que certos modos de fazer se assemelham como pensamento que se dá na relação dos curadores, colecionadores de arte, e artistas.

Assim, do ponto de vista teórico Salles fala que, em termos gerais esses arquivos desempenham papéis ao longo do percurso criador, sendo eles: armazenamento e experimentação. O armazenamento colocado como o ato de coletar para registrar ideias, seja pela mídia mais acessível no momento ou pela linguagem que o artista se sinta mais a vontade; e experimentação, no sentido de testes, usando os arquivos como possíveis materializações de pensamento e obras, documentos que transparecem a natureza indutiva da criação.

Aspectos a se pensar sobre a criação fotográfica

Vale pensar com esses exemplos a importância de expandir a noção de criação em fotografia, pois o pensamento se torna fotográfico apesar das múltiplas linguagens utilizadas pelos criadores. O que estes exemplos nos revelam é a fotografia envolvida de diversos recursos da visualidade para se formar se construir e se apresentar.

A consciência dos processos de trabalho do fotógrafo nos deixa mais próximos com o pensamento elaborativo das imagens de uma maneira geral, onde pinturas e esculturas possuíam esboços, cinema possui uma pré-produção detalhada, a própria compreensão de projeto de paisagem envolve uma mapeamento e uma visão geográfica do projeto, ou seja, a lógica da linguagem é revelada sob o ponto de vista da investigação particular de cada criador. Percebemos ali um fotógrafo envolvido dentro dessa aproximação de recursos de construção de imagens, no qual sente necessidade de expor sua própria concepção de fotografia para sentir a vontade para produzir conforme seus projetos os guiam.

O reducionismo da câmera como única maneira de compor a imagem, nos abafa a realidade cultural no qual estes projetos estão inseridos, e conforme a aproximação da arte para com a fotografia, mesmo do ponto de vista histórico nos apresenta a fotografia inserida na complexidade de processos tradutórios constantes, no qual o pensamento encontra caminhos de se materializar através das tentativas de amadurecimento das ideias.

Referência

SALLES, Cecília A. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010

_____. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. **Gesto Inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: Anablume, 1998.

COLAPIETRO, VICENT M. **Peirce e a Abordagem do Self**: **uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana.** São Paulo: Intermeios, 2014.

PIRES, Jerusa;**Armadilhas da Memória.** São Paulo:Ed. Ateliê, 2004.

ROULLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

FILMES

Contacts 1. **A grande tradição do fotojornalismo**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD

Contacts 2. **A renovação da fotografia contemporânea**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD

Contacts 3. **A fotografia conceitual**. Instituto Moreira Salles. São Paulo, 2015. DVD

Fotografias/desenhos em trânsito: A viagem de ônibus e o caderno de notas

Photographs / drawings in transit: the bus journey and the sketchbook

CLÁUDIA FRANÇA DAV-UFES

Considerações acerca de imagens fotográficas tomadas durante viagens de ônibus. O excedente de imagens favorece a seleção para imagens em abstração, o que me permite pensar no arquivo digital de imagens como o caderno de notas possível e ainda, nele como remissão a exercícios antigos em desenho.

Palavras-chave: processo de criação; caderno de notas; escrita automática; sfumato; abstração.

Considerations about photographic images taken during bus rides. Surplus of images favors selection for images in process of abstraction, which allows me to think about digital image file as the possible notebook and still, in it as a remission to the old exercises in drawing.

Keywords: process of creation; note books; automatic writing; sfumato; abstraction.

Considerações Iniciais

> Paisagem é filha da passagem.
> Ausência de contornos, o olhar sente nela o sfumato indefinindo a si mesmo, a esmo.
> Entre o aqui, que já foi, e o lá, devir-desejo.
> Que, se não sou, pelo menos, vejo.

O presente texto refere-se ao tema "caderno de notas" como suporte, em papel ou como arquivo digital de imagens. O caderno é também percebido como depositário de uma ideia nascente. No âmbito estrito deste texto, tomo o lugar/função do caderno em uma viagem, ou seja: como registramos nossos movimentos mentais, em trânsito. Notas, pensamentos e confissões, esquemas, rabiscos e desenhos de observação, roteiros e desenvolvimentos de ideias anteriores à viagem ocupam fragmentos esparsos de papel ou uma caderneta. Tais registros ocorrem como anteparo à força da presentidade e como amparo à provável perda de memória, quando nos envolvemos nos fatos ou uma ideia nos vem à mente. Isso não significa que não possamos recorrer ao dispositivo da oralidade para relatarmos as peculiaridades de nossas viagens. No entanto, majoritariamente, fazemos algum tipo de registro que marque nosso estar ali ou mesmo complemente o recurso mnemônico: escrevemos, desenhamos e fotografamos o movimento e as diferenças dos dias, marcando o que está fora do hábito.

Assemelham-se assim aos diários, tipologia de escrita autobiográfica em que anotamos ao fim do dia as atividades rotineiras, abrindo espaço para surpresas cotidianas. Nos diários, as informações podem ser esparsas, como em "conta-gotas", pois não é sempre que recebemos a visita dos fatos surpreendentes; a avaliação de um fato é subjetiva e pode sucumbir à previsibilidade do tempo cronológico, que organiza a frequência dos hábitos. Ainda se coloca como marca desta tipologia sua função mais descritiva dos fenômenos, já que não possuímos distanciamento temporal para inferências e sínteses, o que geraria significados mais complexos.

Este aspecto retrospectivo sem síntese apresenta-se nos diários de viagem, em que a sucessão dos dias é registrada quase sempre no realce da diferença e da surpresa diante dos eventos. No entanto, a meu ver, os diários de viagem diferenciam-se dos simples diários por dificilmente serem informações em "conta-gotas". O estar alhures é uma condição efêmera e a intensidade, aliada à urgência de registro, suplanta este dado temporal. Se para Sheila D. Maciel (referência eletrônica, 2004), o fracionamento dos relatos nos diários torna-os uma produção em "estado bruto" – havendo a impressão de imediatismo e espontaneidade – nos diários de viagem, podemos exponenciar essas sensações, em função da intensidade da experiência, o que pode gerar interessantes efeitos estéticos em visitas posteriores a esses lugares de registro.

Quando viajamos, concentramos nosso interesse e expectativa no lugar de destino. Diários de viagens comumente relatam e registram aquele estar ali; a extensão temporal desde sua elaboração à posterior observação e análise é um fator importante na "decifração" desses conteúdos brutos que se deram ao sabor da imediaticidade. Tomemos como exemplo os "Bloquinhos de Portugal", como ficaram conhecidos cinco cadernos de notas elaborados por Lúcio Costa em uma de suas viagens àquele país, em 1952[1]. Considerados como sua câmera fotográfica possível, os suportes foram o lugar para o exercício de seu olhar que, *"ora se afasta, ora se aproxima, percorre, detalha e comenta lugares, coisas e gentes..."* (COSTA *in* PESSOA, 2012, p.12). Dados como perdidos, os cadernos foram encontrados somente muito tempo

1 Lúcio Costa realizou duas viagens a Portugal. A primeira delas, em 1948, sob designação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do então SPHAN. Naquela designação, estava incumbido de contatar ao vivo a "matriz lusitana" da arquitetura colonial brasileira. Não realizou desenhos ou fotografias, mas "trouxe a viagem na memória"; isto foi o suficiente para elaborar um relatório escrito para o SPHAN a respeito do percebido na arquitetura portuguesa, popular e erudita. A segunda viagem, em 1952, teve como motivo principal o tratamento de saúde de uma de suas filhas. Instalada a família na Suíça para tal finalidade, Lúcio Costa pôde percorrer Portugal de norte a sul novamente, de carro, registrando seus desenhos e croquis e tentando inventariar, pelo desenho, soluções arquitetônicas presentes na arquitetura colonial brasileira. In: PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

após sua morte, em 1969. Isto é um fator peculiar na decifração das notas e desenhos: feita por outros que não seu próprio autor, e sim por parentes e pesquisadores, o distanciamento temporal considerável alia-se ao aspecto de inacabamento dos desenhos. Renata Malcher de Araújo comenta que esse aspecto, característico daqueles desenhos de Costa – *"ultra sintéticos, poucos traços, poucos gestos"*, sendo *"conversas da mão com o papel, enquanto o olhar estava nas coisas"* (ARAÚJO, 2012, p. 271) – revelou a sagacidade dos pesquisadores na identificação dos objetos arquitetônicos representados. Desse modo, podemos pensar em um grau de "abstração" nos desenhos de Lúcio Costa pelos fatores apontados acima, mesmo que a intencionalidade do arquiteto fosse a mais próxima da ação de inventariar, desenhando.

Durante a viagem: pretexto para outro caderno de notas

Postas estas considerações iniciais, é preciso reconsiderar outras possibilidades para as memórias de uma viagem, no que toca uma problematização do ato de registrar. As viagens têm sido consideradas deslocamentos entre cidades e/ou estados distintos; nesses, incluem-se as partidas da residência para a chegada a outro sítio relativamente conhecido e vice-versa. Aqui, imperativos e pragmatismos cotidianos nos impelem à economia de tempo. Temos privilegiado, a partir deste critério, viagens de avião, cuja demora mais está nas eventuais conexões do que no voo propriamente dito. Mesmo assim, o foco reside na rapidez de chegada ao ponto inicial ou final da viagem. Os relatos e registros de viagem referem-se, majoritariamente, a esses períodos em que nos localizamos aqui e/ou lá.

No entanto, interessa-me o durante. Esse intervalo em que se deixa um sitio para se chegar a outro, em que se está em nenhum e em todos os lugares, ao mesmo tempo. Uma chance para colocar-me em suspenso. Interessa-me a viagem como efeito da sucessão de passagens, em que vou observando, da janela do carro, do trem ou do ônibus, as mudanças na vegetação, cores e ainda signos entre o rural e o urbano. Tal como a paisagem movente vista desde a janela, os pensamentos e reflexões deslizam no interior de uma janela interna própria, conectada ou não àquela que os olhos perseguem. Percebo, nestas situações, o que Juan Carlos Meana nomeia de "estado de ausência". Este estado comunica-se pouco com uma vontade consciente e mais com algo inominável que nos empurra a um lugar indefinido, similar a uma "antessala da criação". Meana percebe no desenraizamento de uma viagem a chance de surgimento desses estados de ausência: "*momentos em que* [algo] *altera a percepção habitual e lógica das coisas*"; para criar, ele continua, é preciso "*perder, em certa maneira, uma conexão com o mundo da realidade para propor outra mirada e desvelar assim aquilo que nos parece oculto*". (MEANA, 2015, p. 9 et seq)

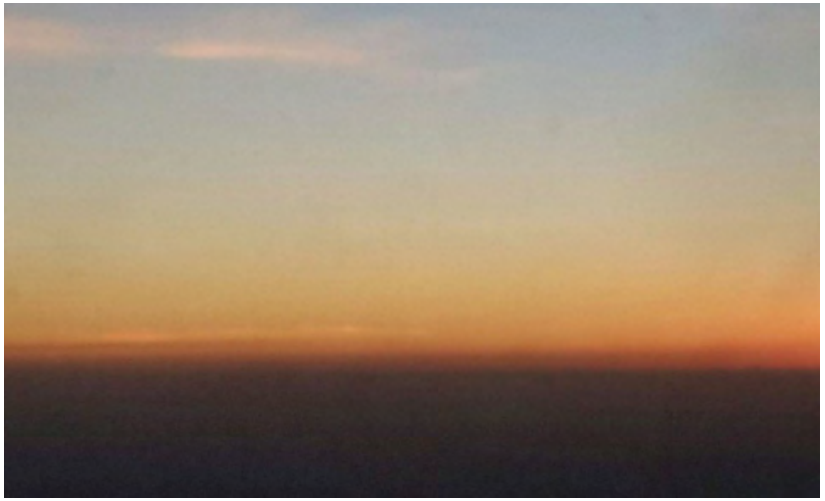
Sempre que possível, tenho viajado de ônibus, em trajetos que variam de cinco a dez horas de duração. Tal escolha privilegia o tempo alargado em que me sujeito a uma sorte de variáveis: se viajarei sozinha ou não, quem estará ao meu lado, se haverá algum diálogo entre nós; possíveis atrasos e problemas na viagem, paradas eventuais. A depender das condições da estrada, é possível dormir ou até ler um pouco, mas é impossível escrever ou desenhar. Por muitos momentos, medito ou reflito sobre acontecimentos da vida pública e privada, tenho ideias para futuros trabalhos artísticos, soluções para trabalhos em processo, as quais poderão ou não sobreviver à impossibilidade de uma breve anotação. Ocorre também a chance de situações desviantes, ou seja, aquelas que supostamente em nada se relacionam ao "corpo" principal das reflexões costumeiras.

Dentre essas situações, tenho cultivado o hábito relativamente recente de fotografar o que a janela do ônibus me permite. No entanto, após perceber que as fotografias mais interessantes eram as borradas, desfocadas ou dificilmente definidas, fui me interessando na produção dessas imagens e regulando o dispositivo para uma velocidade relativamente baixa ou para uma profundidade menor de campo, o que passou a colaborar mais na geração dessas imagens tremidas, cujas formas estão sem seus contornos nítidos.

Vou fotografando no chacoalhar do ônibus, em pequenos blocos de tempo, ininterruptos, quase sem ver o que a câmera capta, correlato de uma "escrita automática". Compreendo a escrita automática no sentido mesmo do surrealista Andre Breton, como método de uso livre e imediato das palavras, sem o controle da consciência e seu poder de organização da linguagem. A escrita automática não se preocupa com a articulação relativamente correta e encadeamento dos vocábulos, o que favoreceria sua leitura; ao contrário,

busca uma aproximação com o fluxo do inconsciente, prejudicando a compreensão normal do sentido. Nesse viés, a escrita automática tenderia a aproximar-se do *"fundo das coisas, o "aquilo que é" em sua profundidade essencial"* (BLANCHOT, 2001, p.38), como se abrisse mão do crivo racionalista, que classifica e regula o intempestivo da experiência a ser narrada e mesmo a escrita como experiência em si. Sendo assim, procuro fotografar quase sem ver ou vendo o mínimo possível, até retiro o par de óculos, deixando que o "olho" do dispositivo se submeta à rapidez do "click". Embora diferente, há uma analogia deste gesto fotográfico com um tipo de desenho cego que fazemos em práticas de observação: desenhamos olhando somente para o objeto, e não para o papel. A mão segue seu percurso como se os olhos residissem nela, ou houvesse um canal direto entre o que vemos e o que desenhamos. Bem posteriormente, na chegada à casa de origem, faço seleção das composições mais simples, com alto grau de abstração (fig. 1 e 2).

Tal hábito me faz optar por horários de viagens em que parte do recorrido seja o anoitecer ou o amanhecer, para que, fotografando nesses momentos, as imagens resultantes possam realmente traduzir a perda visual ocorrente nesses horários de luminosidade limítrofe. Posso pensar no dispositivo fotográfico como correlato de um "caderno de notas". No arquivo gerado a partir das imagens selecionadas, encontra-se o amanhecer de ideias; elas podem, a partir dali, tomar outros postos, desdobrarem e realizarem-se em objetos artísticos. Há outras ideias, no entanto, que habitam o caderno como mônadas fechadas; nesse sentido, posso pensar que elas "anoitecem" naquele lugar; sua luminosidade é restrita, bem como seu regime existencial, que está no campo do virtual.



Figuras 1 e 2 Acima: "Em algum ponto do cerrado", 2016, fotografia digital. Foto da autora. Abaixo: "Em algum ponto da estrada entre MG e ES", 2017, fotografia digital. Foto da autora.

Sfumato e abstração nas imagens fotografadas

Renata Malcher de Araújo (2012, p. 271) faz uma interessante distinção entre o desenho de observação e a fotografia: *"No desenho, o traço exige a escolha de um número xis de elementos e sintetiza a imagem através deles, ao contrário da fotografia, onde mesmo quando se fotografa um pormenor traz-se uma imagem carregada de elementos"*.

A partir desta colocação da autora, aplicada às imagens fotográficas selecionadas, percebo o quanto tento revirar a função imagética desta linguagem para obter uma abstração. A velocidade do dispositivo produz um excedente quantitativo de imagens; assim, é possível trabalhar selecionando por etapas, em um universo que apresenta desde a paisagem mais nítida até aquela em que os detalhes desaparecem, havendo dois ou três campos de cor unidos por bordas macias em sensações de *sfumato*. O termo, italiano, significa "evaporação por fumaça", indicando a suavidade das gradações tonais, em que perdemos a noção rígida de contorno das formas ou entre as formas. A prática do *sfumato* vem da Renascença, com Leonardo da Vinci, em que ele desejava, ao representar as peles humanas, suavizar a textura e a expressão facial dos retratados, suprimindo marcas gestuais e pictóricas das pinceladas, por meio de esfregaços suaves com verniz de madeira.[2]

Questiono se essas imagens em *sfumato* não seriam análogas a uma ideia ou "imagem imaginada" (BACHELARD, 1975) fazendo-se visível, aos poucos, em um caderno de notas. Há um momento no processo em que uma ideia é um borrão, mesmo que ela já esteja em seus primeiros traços, em um caderno. Penso que esses momentos de passagem de uma imagem imaginada a uma imagem desenhada trazem esse indiscernimento característico da "perspectiva do desvanecimento", apontada por Leonardo, porque há um contato muito próximo ou muito distante entre nós e as coisas, em que discernir, pela visão, torna-se difícil.

Essa questão parece-me bem peculiar – a relação do *sfumato* com uma ideia em formação em um caderno de notas, ou mesmo o próprio caderno de notas. Se bem pensarmos, ao caderno-lugar caberia o desenvolvimento do pensamento na forma de desenho e, desse modo, o desenho assume ali sua postura lógica e analítica: o desenho projetivo. Mas há outras páginas no mesmo caderno: aquelas do mundo dos indiscerníveis, abrigos desses "borrões" de ideias. Assim como percebo o caderno de notas, percebo a figura singular de Leonardo. Ele me parece ser essa figura dialética que, sendo um dos estudiosos e praticantes da dissecação do corpo humano e da perspectiva artificialis (práticas derivadas da necessidade de mensuração do mundo, compreendendo-o racionalmente), ao mesmo tempo nos lega o *sfumato*, esse desejo de esfumaçar, evaporar o contorno das formas corpóreas.

Marcia Tiburi (2004, p. 72 et seq) faz uma bela relação entre Leonardo e Montaigne, relativamente contemporâneos entre si, para dizer mesmo dos meandros da formação do sujeito moderno; aproximando técnica (*sfumato*) e gênero (ensaio), a filósofa quer dizer que no processo de emersão da noção de sujeito entre os séculos XV e XVII, há um movimento que vai em direção contrária à lógica cartesiana. Nos "Ensaios" de Montaigne, o gênero literário funciona como esboço, uma subjetividade incompleta que se mostra em formação, ao passo que no *sfumato* há uma indefinição no limite entre as zonas de sombra e de luz.

> Se podemos falar de uma subjetividade em sfumato seria aquela que eliminaria a idéia de limite como traço que separa horizontes ou que, mantendo a idéia de limite para evitar a mera indistinção, o tornaria uma zona em que as fronteiras se formariam em escala mais ampla, sem separações abruptas ou definitivas. (TIBURI, 2004, p.74)

Podemos pensar no *sfumato* como detalhe de "abstração" no interior da representação mimética do real, a partir desta colocação, já que a filósofa usa o termo "indistinção" e a expressão "separações abruptas ou definitivas",

2 No Tratado da Pintura, Leonardo deseja ir além das regras elementares da perspectiva, indicando situações que expressassem, no plano bidimensional, a sensação de distância ou proximidade. Dentre elas está a "perspectiva do desvanecimento", em que se afinaria o *sfumato*; é a *"redução na nitidez do contorno das formas muito próximas, ou ao contrário, distantes, ou ainda que se destacam sobre o fundo de uma cor muito semelhante* à delas" GIOSEFFI, D., Perspectiva artificialis, per la storia dela perspectiva, in LICHTENSTEIN, J. (direção geral). A Pintura: textos essenciais. V. 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 120.

Figura 4 Estudo em desenho, pastel e lápis de cor sobre papel Duplex, A3, 1986. Foto da autora.

definidores do processo de abstrair. Em sua etimologia, abstrair nos dá arrancar, separar, distrair. Usamos o termo para designar um considerável conjunto de movimentos e artistas modernistas que levaram a cabo o processo de abstração de suas formas, antes, figurativas. Mel Gooding (2002, p. 11) aponta uma arte abstrata como aquela que não ofereça ao olho *"a ilusão de uma realidade percebida"*, impelindo à reorganização dos conceitos do espectador: *"a arte abstrata tem muitas maneiras de tocar em coisas conhecidas, mas sua referência a acontecimentos em narrativas conhecidas nunca é literal e inequívoca: ela sempre exige extrapolação imaginativa"*.

Tal é a sensação diante de pinturas de Mark Rothko (EUA, 1903–1970) da década de 1950.[3] Em suas grandes telas, o olhar se detém em grandes manchas retangulares de cor, em que não há uma passagem nítida de um tom a outro. À medida em que alcançam as regiões periféricas do quadro, os tons se esmaecem, cedendo lugar para outro tom de fundo e a sensação de flutuação das manchas centrais. Argan comenta Rothko:

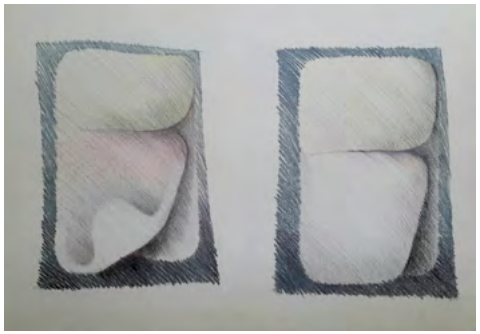


Figura 3 Estudos em desenho, lápis de cor sobre papel Canson, A4, 1986. Foto da autora.

> Pode parecer deslocado falar em pintura de ação a propósito de Rothko, um contemplativo com pupilas dilatadas, de gesto lento e leve que não deixa traços. No entanto, nem todos os gestos são ditados pela neurose: o de Rothko é calmo, cadenciado, uniforme, como o gesto do artesão que pinta uma parede, dando uma, duas, três demãos até que a superfície atinja certo grau de densidade ou transparência, e onde havia um plano rígido e impenetrável agora há uma veladura que deixa passar a luz, ou mesmo emana-a através da cor. A ação não é projetada nem arremessada; realiza-se por meio de uma gradual acumulação e refinamento da experiência, enquanto ela se faz". (ARGAN, 1992, p.531)

Esta passagem nos revela um pouco do método de pintura de Rothko, diferente do de Leonardo nas zonas de *sfumato*. Mas em ambos, há esse indiscernimento do contorno das formas. Em Rothko, o gesto reiterado de acumulação gradual sensibilizando a superfície e o efeito de suspensão das formas no espaço bidimensional influenciaram-me enormemente. Rothko, com seguridade, foi uma referência em um processo que começou em 1986; com enorme curiosidade e prazer fui à velha caixa de estudos, procurar e me deparar com um caderno de experimentações feito para a disciplina de Técnicas de Desenho, graduação em Artes Plásticas (Fig. 3 e 4). Dei-me conta, nas lembranças materiais, da velocidade de minha produção e exercícios, na época. Realizei uma sorte de estudos na graduação, os quais não foram realizados: desenhos de sementes, travesseiros, encostos de cadeiras: queria compreender os volumes das formas, via desenho. Rothko foi um guia crucial para aquela época, pois havia já uma questão da suspensão das formas, o que tateava via intuição. Tais estudos habitaram, no entanto, cadernos de notas em um momento importante do percurso poético, em que fazia a transição de formas figurativas para formas abstratas.

Considerações finais

Ao fim da viagem deste breve texto, questiono o que significa, de fato, o conjunto de fotografias abstraídas que venho colecionando e que, despretensiosa e ousadamente, tomo como pretexto para pensar nas ideias e formas hospedeiras de um velho caderno de notas. Não pretendo ampliá-las para alguma exposição, meu trabalho artístico segue em outra direção. As fotos tampouco representam fielmente os trajetos que percorri, de ônibus. O que são estas imagens?

Juan Carlos Meana (2015, p. 54) medita acerca de suas fotografias de viagem:

> Um momento particular de ausência se produzia então na contemplação de fotografias; se o ato de fotografar pertence ao presente, a ausência que provoca a contemplação é a do estranhamento que nos produz a falta de identificação. (...) As imagens fotográficas me convidavam à ausência, como se a distância com o momento de sua realização acrescentasse um estado, não tanto da memória, senão do tempo aberto a que nos lança o presente. (...) Sem

3 Sugiro os seguintes links para acompanhar algumas imagens de Mark Rothko: *http://www.markrothko.org/paintings/* e *https://www.tate.org.uk/art/artists/mark-rothko-1875*

> dúvida, esta ausência tem a ver com a saudade, com algo que foi e que já não é, com a coisa que esteve presente e agora é o signo o que cobra presença, com o que já não está, com o fugidio. Sua relação, a destes momentos da ausência com a criação, tem a ver com o fundamento da própria construção da imagem, com a carga de significados que ela é capaz de provocar.

Talvez a existência das fotografias abstraídas seja a abertura no real, o possível para aquelas mônadas fechadas nos cadernos da graduação: estudos não realizados, mas que foram fundamentais para o entendimento da metamorfose de minhas formas rumo à abstração e à tridimensionalidade. Por meio da presentidade das fotografias, recorri aos cadernos passados. Folheá-los provocou-me uma sensação mista de estranhamento (quem fez isso?) e de surpresa, por perceber que desde o passado, aqueles desenhos já apontavam caminhos poéticos percorridos somente agora. Cria-se o entendimento da historicidade daquele percurso poético. A sensação de pertença daquele pensar, ali esboçado, abraça tanto as ideias que foram materializadas quanto os projetos que não tiveram voz; mesmo eles já apontavam para o futuro.

A intuição vinda no ato de perceber a direção para as fotografias abstraídas, tomadas durante viagens, favoreceu o recurso de fazer uma prega no tempo e uni-las a estudos antigos em desenho, passando por pinturas de Mark Rothko e o *sfumato* davinciano. Eventos dispersos que a viagem, em si, fez agregar. Uma chance a mais de contemplar o passado, de outro modo. Meana busca compreender o que é a contemplação. Em seu entender, contemplar é *"reconciliar-nos com nosso passado original para que sua agitação nos incline, mas não nos descavalgue de nosso transcurso" (Idem, Ibidem)*. Essa prega no tempo uniu o desenho e a fotografia de modo insuspeito, e o lugar onde se reconciliam não seria o caderno como documento de memória – somente – mas a borrosidade do ser, suas ideias e seu processo de criação.

Referências

ARAÚJO, Renata Malcher de. "Pedras, papel, viagens e memória". In: PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). **Bloquinhos de Portugal:** a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. P. 267-271.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita.** São Paulo: Ed. 34, 2001.

GOODING, Mel. **Arte abstrata.** São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. (dir geral). **A Pintura:** textos essenciais. V. 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Ed. 34, 2014.

MACIEL, Sheila Dias, 2004. **"A literatura e os gêneros confessionais"** Disponível em.: http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf Acessado em 26.07.2009.

MEANA, Juan Carlos. **La ausencia necesaria.** Granada: Ediciones Dauro, 2015.

PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). **Bloquinhos de Portugal:** a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza:** a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

Alguns apontamentos sobre o trabalho performático da artista Cecilia Stelini

A few notes about Cecilia Stelini's performatic work

FERNANDA MENEZES UNICAMP/ PIBIC-CNPQ
PAULA ALMOZARA UNICAMP/ FAPESP

Este texto aborda alguns aspectos da pesquisa que está sendo desenvolvida sobre o processo de criação da artista Cecilia Stelini, no qual a performance é observada como uma linguagem contemporânea em que no momento da operacionalização, o artista se funde com a obra, sendo assim, o "sujeito" é intrínseco ao contexto de produção, no qual, de acordo com Rivera (2013), este se torna sujeito-objeto, que é questionado, ou, que questiona a si mesmo, a partir da criação do objeto-questão instaurado.

Palavras-chave: Performance; sujeito; arte contemporânea; Cecilia Stelini;

This text approaches some aspects of the research that is being developed on the process of creation of the Cecilia Stelini's art, in this work the performance is observed as a contemporary language and at the moment of operationalization, the artist fuses with the work, thus the "subject" is intrinsic to the context of production. According to Rivera (2013), at this point, the subject-object is developed, which is questioned, or, that questions itself, as of the established of the object-question creation.

Keywords: Performance; subject; contemporary art; Cecilia Stelini;

Introdução: alguns apontamentos sobre performance

De modo anacrônico, o que denominamos atualmente como "performance" é observado em situações ou manifestações artísticas anteriores ao Século XX. No entanto, os os movimentos futuristas e dadaístas desse período, são pontualmente os que chamam nossa atenção como contrapontos aos elementos tradicionais da arte clássica e normativa. Esses movimentos desenvolveram e ampliaram o que podemos caracterizar como ações performáticas, nas quais a junção de poesia, música, visualidade, manifesto, dança e teatro, nos apresenta, de modo sintomático, rupturas em termos de linguagens e suportes. A efervescência das primeiras décadas do Século XX, segundo GLUSBERG (2009), corrobora com um imaginário onde pintores e poetas estão pelas ruas com "os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brinco na orelha e rabanete ou colheres nas casas de botão" (Idem, 2009, p. 14) proclamando seus manifestos ao público.

Os artistas enfrentaram, assim, as categorias estanques da arte que se firmaram ao longo da História, de modo a determinar as relações conceituais em torno da operacionalização artística que nos lançou à um terreno reflexivo, assim, refletir sobre a obra, sobre o que se trata e porque se trata passou a integrar sistematicamente as questões da produção artística.

A *performance* trilha um longo caminho até chegar ao que conhecemos hoje, sendo importante apontar que essa linguagem artística foi e é uma forma de manifesto, protesto e de ressignificação de um assunto/tema/problema que é colocado em evidência pelo(s) sujeito(s).

A estrutura que se estabelece nessa pesquisa é pensar a performance e o corpo, no sentido de "empréstimo", ou seja, o sujeito empresta seu corpo à ação performática (sujeito-objeto) e ao estabelecer essa relação provoca uma reflexão de "ser e estar" no mundo, determinando, segundo Rivera (2013) sua constituição como objeto-questão. Segundo René Berger (apud GLUSBERG, 2009) através da performance:

> o corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade. De tal forma que a performance e a body art devem mostrar não o homo sapiens – que é como nos intitulamos ao alto de nosso orgulho – e sim o *homo vunerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social. (Idem, p. 46)

Nesse contexto a performance põe em questão o sujeito. Nesse contexto, a arte contemporânea apresenta as reflexões subjetivas como uma possibilidade de conexão com o coletivo derivando para um certo abandono do lugar de origem do artista que "reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço" (Idem, p. 21) oferecendo-se ao olhar alheio.

Estudo de caso: o corpo oferecido ao olhar

Por meio das obras da performer e artista visual Cecilia Stelini podemos identificar a necessidade da linguagem *performática* em manifestar a ideia de sujeito-objeto e objeto-questão.

Cecilia Stelini que, segundo ela própria, afirma que a arte começa quando esta "invade" seu corpo, afirma que é "como se eu corporificasse as minhas produções artísticas" (YZUMIZAWA, 2018, site); deixando assim indícios da ideia de sujeito-objeto criado. A artista trabalha com signos e metáforas sobre o ciclo da vida, do ser, do corpo e suas experiências vividas a fim de expressar uma visão artística e criativa a partir de situações específicas da sua realidade e cotidiano. Stelini busca em suas produções, trabalhar também com a troca, segundo ela, a troca é o que mais a interessa. Seguindo esse caminho, Cecilia produziu e produz inúmeras performances em conjunto com outros artistas e procura sempre ter esse contato com artistas e o público. Essa energia e troca, faz parte do ritual que Stelini produz em suas performances.

Em seus "rituais" (Figura 1), ela procura mesclar polaridades: matéria e espírito, masculino e feminino, perene e efêmero, sagrado e profano; e utiliza de elementos naturais e imateriais para compor sua produção. Sendo assim,

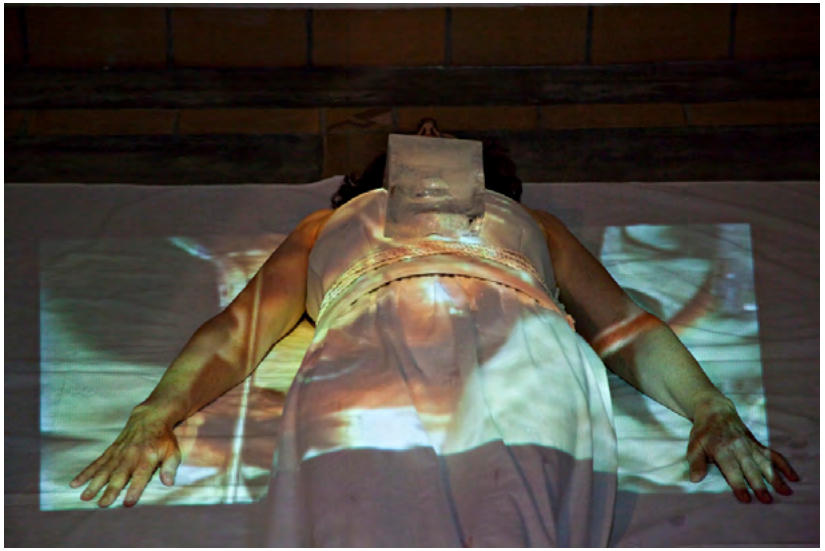


Figura 1 Fotografia da performance de Cecilia Stelini, 2011. "Do que não foi dito", MACC, Campinas. (Fonte: http://www.pparalelo.art.br/acoes/exposicao-confluencias---cecilia-stelini/)

Figura 2 Nicolás Espinosa e Cecilia Stelini, 2015."Coração da dor... Ama", performance. Vídeo 3'20". Crédito: Renê Mainardi e Robson Trento (fotografias), Lucas Vega (edição). (Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=IVyAam-HcqI)

Cecilia se situa na produção contemporânea ao experimentar e investigar questões de sua trajetória como sujeito-objeto.

Na série "Do que não foi dito" (2011), Cecilia apresenta uma instalação, um vídeo performance e uma performance, onde nas duas últimas, o seu processo se refere a uma cirurgia sofrida pela artista, que possuía um grave problema no coração. Desse modo, Cecilia se coloca como sujeito-objeto. A partir dos conceitos de Rivera (2013), podemos dizer que sua relação com uma situação real foi reconfigurada no momento em que o ocorrido se materializa como obra. O sujeito-objeto instaurado está no centro da questão artística e se problematiza como objeto-questão, colocando em evidência o "eu" da artista.

Por vezes, as performances de Stelini convida o espectador e outros artistas a participarem em seu momento de exposição/execução. Isso, sem necessariamente ser determinado durante a operacionalização. Segundo a artista, a troca de energia entre ela e o público ou entre ela e outro é uma questão com a qual ela gosta de trabalhar. Vemos isso em inúmeras participações que a artista tem em festivais e apresentações em conjunto.

Em "Coração da dor... Ama" (ATOSemAÇÕES 2, 2015), Stelini desenvolve uma performance junto com o artista Nicolás Espinosa (Figura 2), utilizando de signos orgânicos, como coração e linha, para pregar ao artista um outro coração, ao fim do ato Espinosa faz o mesmo em Stelini, e quando estão prontos, saem do centro da questão. Neste trabalho, destacamos uma característica essencial da arte performática, que é o tempo, o tempo de ação de cada artista até o finalização do ato.[1]

Uma performance pode ser estática mas nunca desconectada de uma relação temporal, o artista sempre precisará trabalhar com essa ideia, seja na intenção de cada ato ou na duração da performance. A recepção por parte do público é desenvolvida a partir disso, pode-se indefinidamente agir/observar

1 ATOSemAÇÕES2 é a segunda edição do Festival Internacional de Performances e Intervenções que aconteceu nas cidades de Campinas, Limeira e Rio Claro, e teve participação de artistas da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha e México.

uma obra e/ou deter-se um tempo menor em outras, até uma conclusão no processo de significação que aquele processo trouxe para cada um.

Na história da arte, nos encontramos com essa dicotomia entre formas estáticas e formas dinâmicas que se opõem: uma escultura é estática, uma hidroexperiência é dinâmica, e ambas exigem uma experiência temporal. Nas performances, esse aspecto vai mais além que a duração real (cronológica ou astronômica) da obra. (GLUSBERG, p. 67)

Além desse aspecto, Stelini em suas instaurações, a partir do sujeito-objeto criado busca dialogar com signos, como no caso da *performance* "AMOR DES TECIDO" (2014), em que utiliza um coração de porco, tecidos e linhas. No decorrer da performance, Stelini desfaz uma cortina de tecido que está entre ela e o público, enquanto desfaz, pressiona o coração no tecido e o "suja", surgindo marcas de sangue nele. Esse coração pressionado pode significar o seu próprio e a pressão remeter a dor, as marcas no tecido mostra a invisibilidade ao mesmo tempo que o tecido é uma barreira entre o sujeito e o público.

Contudo, vemos a criação de signos e significados por parte da artista, que buscam em suas obras transmitir suas ideias utilizando-se da linguagem da performance. Glusberg (2013) defende que a performance "envolve mostrar ou ensinar com um significado" (Idem, p. 73). Stelini se situa na arte contemporânea, como investigadora de signos e transformadora de significados, e acima de tudo, como condutora da arte performática na região de Campinas, no Brasil e internacionalmente.

Referências

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2. ed. ed. Brasil: Perspectiva, 2013. 152 p.

OLIVEIRA, L. S. de. O Despejo do Artista. **Concinnitas.** Rio de Janeiro, v. 02. n. 19. p. 1–15, dez., 2011.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário:** arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

STELINI, Cecilia. **AT | AL | 609 | lugar de investigações artísticas**. Disponível em: <http://www.at-al-609.art.br>. Acesso em: 01 out. 2018.

YZUMIZAWA, Allan. **As imagens e as performances que invadiram o corpo da artista Cecilia Stelini**. Disponível em: <https://folhadiferenciada.blogspot.com/2018/02/as-imagens-e-as-performances-que.html>. Acesso em: 01 out. 2018.

O entremeio das pinturas vivas: tradução intersemiótica e coautoria nos intertextos de Bill Viola

The interlude of living paintings: intersemiotic translation and coauthoring in the intertexts of Bill Viola

FILIPE RAFAEL VEBBER PPGA-UNICAMP

O objetivo deste artigo é refletir sobre o processo de criação do videasta Bill Viola, marcado pela intertextualidade e pelo exercício de recodificação denominada tradução intersemiótica. As relações geradas nesse processo implicam na discussão de aspectos éticos do conceito de autoria. Além de atestar sua natureza sensorial e provocativa, espera-se realçar o caráter interdisciplinar do modo como a produção de imagens se atualiza conforme a tecnologia disponível em seu tempo presente.

This article intends to reflect on the creation process of the video artist Bill Viola, marked by intertextuality and by the exercise of recoding designated as intersemiotic translation. The connections generated in this process implies the discussion of ethical aspects of the concept of authorship. In addition to attesting to its sensory and provocative nature, it is expected to highlight the interdisciplinary character of how the production of images is updated according to a technology available in its present time.

Preâmbulo sobre o conceito de autoria: de que importa quem fala?

"Artistas bons copiam, grandes artistas roubam". Essa frase, largamente citada como de autoria do pintor espanhol Pablo Picasso, gera grande debate ainda hoje. Essa mensagem não só parece defender a ideia da cópia ou da apropriação de imagens, como também explicaria motivações gerativas das pinturas de Picasso realizadas como estudos das obras de Manet, Toulouse-Lautrec, Ingres e Velázquez, entre outros. De imediato, tais considerações geram certos questionamentos: é adequado para um artista copiar/roubar ideias de outro para produzir suas obras? Quais implicações tem-se a partir dessa postura quanto à ética e à poética na arte? E como essas implicações afetam as relações entre autoria e propriedade intelectual no contexto atual?

Figura 1 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, 318xp276cm (Museu do Prado). *https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/*

Vejamos como se dá essa problemática. Embora seja verdade que artistas contemporâneos utilizam da intertextualidade em seus processos criativos numa frequência como nunca antes vista, a apropriação de imagens no mundo da arte existe há muito tempo. O enfoque prestado a esse trabalho está em lançar um olhar meticuloso sobre o processo da intertextualidade como alternativa conceitual na arte. Assim, convida-se a refletir sobre o processo de tradução do objeto artístico, ao passo em que se analisa as provocações geradas por esse deslocamento textual entre enunciados.

No Ocidente, a estima pela obra de arte original está intimamente ligada à instituição dos museus no final do século XVIII e, nos EUA, no século XIX, onde os espectadores do público em geral puderam ver obras originais de arte ao vivo, pela primeira vez. É sabido que, antes da edificação dos espaços expositivos, apenas uma seleta elite tinha acesso às obras de arte, quando não apenas os donos delas. Pinturas como *Las Meninas*, de Velazquez (Figura 3), encomendadas pela nobreza diretamente ao retratista, permaneciam reservadas aos olhos do público até que esses espaços foram instituídos. Não obstante, grande parte dos parâmetros constituintes da ideologia moderna estavam cimentados nesse aspecto aurático da originalidade da obra.

A arte contemporânea coloca em perspectiva o projeto moderno hegemônico construído histórica e socialmente associados ao fazer do artista/autor. Com efeito, são surpreendentes as transformações processadas nas práticas artísticas da atualidade, tanto na ordem geracional quanto na ordem de consumo dos artefatos. Em contrapartida, jamais se viu tamanho engajamento das esferas populares no que tange à procura e disseminação da arte, principalmente em razão da internet. De fato, a quebra com o paradigma estético e também com as tradições que antes legitimavam as manifestações criativas, marginalizaram as configurações ditas puristas e inflexíveis dos critérios modernos.

Foi a impossibilidade de manutenção dessa agenda reducionista que fez sucumbir o projeto moderno (Hinkel, 2016). Consequentemente, o estatuto da arte passou a rejeitar instituições, métodos e termos que antes validavam o que se entendia como práticas ou produtos artísticos.

O autor: ser absoluto, dono de tudo

É nesse contexto que surge a figura do autor como proprietário absoluto da obra (Barthes, 2004). O prestígio dessa personagem gerava um desejo incisivo em ser celebrado[1], e a partir daí construiu-se uma instituição acerca da propriedade intelectual que gera fervoroso debate até hoje.

Entretanto, não tardou para que se criticasse a concepção normalizada de autoria como posse e tratou-se de contestá-la por meio de teorias que despontavam ao redor do globo sobre a (im)possibilidade do ser unívoco e completo em si mesmo. Tal confronto teve início, como se sabe, nos estudos discursivos bakhtinianos, nos quais o autor (Bakhtin, 2003) apontou o diálogo ininterrupto do sujeito com pensamentos externos e atingiu seu ápice com

1 Antes da modernidade, os autores eram bem menos aclamados. Muitos são os exemplos de artistas cujos proventos sucintos faziam-los levar uma existência humilde e sem toda a espetacularização conhecida a partir dos moldes modernos.

a publicação do ensaio de Roland Barthes intitulado "A morte do autor", em 1967. Sabe-se, com isso,

> que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse exprimir-se, pelo menos deveria saber que a «coisa» interior que tem a pretensão de «traduzir» não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente (BARTHES, 2004: 62).

É interessante perceber nesse enunciado que Barthes, ao falar sobre a morte do autor, alega que ao criar, o autor se apaga, cambiando a posse daquilo que produz pela potência da leitura, da interpretação. Em outras palavras, nesse manifesto, ele expressa que deve-se substituir a importância do papel do autor pela importância do papel do leitor. Sendo assim, um texto é feito de escritas múltiplas que entram em diálogo umas com as outras, e essa multiplicidade se manifesta no leitor (Barthes, 2004).

Essa desterritorialização do sacro altar do autor abre brechas para se perspectivar uma alternância entre as funções de autor e leitor, pois quebra com essa linearidade do esquema comunicativo (emissor > receptor). Desse modo, um texto passa a ser visto como intertexto no qual perde-se a referência do autor, porque são muitos os seus criadores. E o que ocorre quando o receptor é, ao mesmo tempo, um autor?

Intertextualidade e tradução: possibilidades de coautoria

Um texto existe porque é uma combinação de signos, um diálogo *ad infinitum*. Um texto jamais é raiz: é rizoma. O texto, em quaisquer de suas manifestações, é uma rede, nunca uma unidade isolada, porque é desprovida de centro ou origem. Um trabalho artístico, nessas configurações, é sempre um texto aberto, sendo capaz de assimilar ou proferir novos signos.

Noutras palavras, é no receptor/leitor/público que a obra encontra seu clímax. Consoante a isso, "um objeto poético pode ser declarado aberto a outros objetos poéticos" (Greimas, c1972), ou seja, dotado de porosidade. Assim, pode-se dizer que um objeto artístico pode tanto absorver, como vazar conteúdo, e desse modo, apropriar-se de significações, ou doá-las. Há, nesses movimentos, um trânsito códico, um compartilhamento das unidades que compõem a obra. Retorna-se, desse modo, às relações dialógicas (Bakhtin, 2003), no momento em que se percebe como factual a chance de ocorrência desse trânsito de conteúdo, por assim dizer, de uma obra para outra. Desse modo,

> Observa-se que a intertextualidade bakhtiniana, a não ser que a reduzam a um simples arrolamento de "influências literárias", não pode dispensar a mediação do universo semântico do sujeito produtor, onde se faz a recepção e a integração as "influências": dentro desse universo que se fazem as escolhas das formas e dos conteúdos poéticos. O objeto poético se abre, finalmente, no próprio momento em que se manifesta na língua natural de sua escolha (GREIMAS, 1976: 29).

Mas e que isso tudo tem a ver com a questão da autoria? E mais, de que importa nesse contexto, saber se a obra se abre a interpretações para além daquelas idealizadas por seu criador? Ocorre que, nas condições em que: a) um texto é, prioritariamente um intertexto; b) seu potencial estético é aberto a significações externas, passível de complementação; e c) esse movimento autônomo da obra pode acontecer na interação com outra mente além de seu criador — tem-se, então, a possibilidade de uma reativação do potencial estético da obra, por meio de novas interpretações.

Figura 2 Pablo Picasso, *Las Meninas*, 1957, 194x260cm (Museu Picasso). *https://www.pablopicasso.org/images/paintings/las-meninas.jpg*

Figura 3 Braque, *Fruit Dish and Glass*, 1912, 62.9x45.7cm (Museu do MET). *https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/490612/1390495/restricted*

Então, pode-se dizer que "copiar" ou "roubar", nos moldes explicitados por Picasso, constituem práticas éticas dentro do estatuto da arte? É necessário, aqui, tomar certa cautela. Tentar-se-á, desse modo, antes de induzir determinada perspectiva sobre a situação, refletir sobre ela.

Toma-se a "cópia" como primeiro âmbito para se pensar a respeito. Copiar uma obra, no sentido que Picasso fez com a obra de Velázquez (Figura 2), foi antes de tudo, uma maneira de frui-la. Nela, opera-se uma reflexão, um questionamento, como também um modo de ressignificação. Visto assim, é possível identificar a realização da transposição, para além da mimetização em si mesma: "Mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual" (Plaza, 2003).

A postura do "roubo", dentro das artes visuais, está associada à citação, no sentido de "tomar algo" de um texto e transpo-lo para outro, como no ato de colar uma figura numa página de um álbum de colecionáveis. Essa atitute, a meu ver, foi exatamente aquela posta em prática por Braque em *Fruit Dish and Glass* (Figura 3). Assim, a invenção da colagem realizada nesse evento é considerada um divisor de águas para a história da arte no ocidente. Esses experimentos com a colagem refletiam uma nova subjetividade que dialogava diretamente com as mudanças culturais advindas da revolução industrial.

Em se tratando de arte contemporânea, o desenvolvimento das tecnologias digitais permitiu que se familiarizasse as operações de "recortar", "copiar" e "colar" (os atalhos Ctrl+X, Ctrl+C, Ctrl+V no teclado dos computadores). Essa possibilidade de dominar um conteúdo, podendo modifica-lo à sua vontade, determinou uma nova postura generalizada em relação ao conteúdo das coisas, e isso se refletiu também na arte. Analogamente, as investigações praticadas por Picasso e Braque, que viriam a culminar na colagem, rompem com os cânones prescritos até então. Nesse caso, o uso de objetos do cotidiano na obra de arte (Braque), e a apropriação de imagens/textos alheios para a configuração de novos trabalhos artísticos (Picasso), são vitais para se entender a legitimidade desses artifícios na construção dessa nova perspectiva do estatuto da arte, que modifica-se muito rapidamente a partir do século XX.

Cabe a ressalva, neste ponto, que essas atitudes são completamente diferentes do que se entende por "réplica". Surpreendentemente, Bakhtin considera toda réplica um monólogo reduzido ao extremo. E que, coincidentemente, todo monólogo é réplica de um grande diálogo dentro de determinada esfera (Bakhtin, 2003). Assim, o monólogo é concebido como um discurso que não se dirige a ninguém e não pressupõe resposta, pois falta-lhe significações uma vez que seu original foi o objeto projetado como obra — uma duplicação, destituída de quaisquer renovações.

O emprego do termo "réplica", geralmente, está vinculado a situações muito específicas, nas quais tentou-se, por quaisquer motivos, substituir os textos originais. *American Gothic* (1930), de Grant Wood, ou a *Mona Lisa* (1503–1507), de Leonardo DaVinci, ou *The Great Wave of Kanagawa* (1829–1832), de Katsushika Hokusai são consideradas as obras mais ressignificadas da história,[2] e assim mesmo jamais foram suplantadas por uma produção posterior. É importante, nesse sentido, perceber que uma obra é carregada de aura (no sentido benjaminiano), e que tal qualidade demanda muito mais do que uma tentativa de reprodução para substitui-la. Eis a prova da importância da arte na constituição do *Zeitgeist*.

Tradução intersemiótica na arte

Tomando como pressupostos a semiótica peirciana e a tipificação de tradução de Jakobson, Julio Plaza desenvolve estudos sobre o pensamento como tradução. Para o autor (Plaza, 2003), todo pensamento é transmutação de signo em signo. Ao pensar, traduz-se tudo o que está em nossa consciência, seja imagens, sentimentos ou ideias em outras representações também sígnicas. Assim, entende-se que todo pensamento seria a tradução de outro

2 Cf. SHEEN, By Annabel. *10 of the most parodied artworks of all time*. 2017. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/america-after-the-fall-10-most-parodied-artworks>. Acesso em: 14 abr. 2017.

Figura 4 Michelangelo, *Pietà*, 1499, 174x195cm (Basílica de São Pedro) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Michelangelo_Pieta.jpg

Figura 5 Bill Viola, *Mary*, 2016, 155.4x237.2cm (Catedral de St. Paul) http://billviolaatstpauls.com/mary/

pensamento, pois para todo pensamento requer, primeiramente, ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Sendo o signo a única realidade capaz de transitar entre o que denomina-se mundo interior e exterior, o seu trânsito já exerce função dialógica, pois foi internalizado no pensamento do sujeito que irá extrojeta-lo por meio da linguagem. No caso do artista, esse enunciado é materializado na obra. Ou seja, existindo como um texto denotativo, a obra possui uma probabilidade factível de tradução. Todavia, essa tradução torna-se possível se operada como transposição criativa, quer dizer, quando se transpõe de um sistema sígnico para outro.

Dito isso, distinguem-se três maneiras de interpretação de um signo, sendo a tradução entre diferentes sistemas códicos, ou intersemiótica, a que interessa a presente pesquisa. Segundo o autor (Jakobson, 2008), a "tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais". Ou seja, quando traduz-se um texto falado ou escrito, para um texto visual, por exemplo. O referimento à possibilidade de coautoria, nesse sentido, está para a concessão em se poder realizar essas traduções e gerar novos objetos poéticos. Assumir a postura de coautor, desse modo, é novamente pôr em destaque o papel da fruição em detrimento do espetáculo da individuação autoral. Enfim, uma obra, considerada sincronicamente como um intertexto polifônico e uma tradução, apresentaria sempre vestígios de seus originais nela. Vejamos na prática como isso funciona.

A Pietà de Michelangelo foi uma obra encomendada ao artista renascentista no ano de 1498. Essa obra é a única obra nomeadamente assinada por Michelangelo, visto que todas as outras que se tem conhecimento são atribuídas à sua autoria com incerteza, ou manifestas em coautoria com sob supervisão de outrem. Nela (Figura 6), vê-se o corpo de Jesus no colo de Maria, após sua crucificação.

Na visão de Hölderlin (Plaza, Id.), a tradução "é emenda, externalização, extrojeção, mas é também correção." Essa correção se daria pelo fato de que a visão que o tradutor tem do texto original é diacrônica. Assim, "o tempo e a evolução da sensibilidade deram ao seu eco um poder de preenchimento. A correção feita pelo tradutor está virtual no original, mas apenas ele pode materializa-la" (Plaza, Ibid.). De certo modo, pode-se dizer que uma tradução não é, de todo, transparente. Ela não oculta nem suplanta seu texto anterior, porém é perceptível, em muitos casos, o desejo do artista tradutor em superar o seu original. Cabe lembrar que a leitura, a tradução, a crítica e a análise são operações simultâneas, sintetizadas na operação tradutora de que se fala.

Diferentemente do que se viu na imagem anterior, em *Mary* (Figura 7), no lugar de uma escultura, vê-se um objeto escultural constituído por três telas de plasma acopladas a uma quarta estrutura, formando uma cruz na qual é transmitida um vídeo. O tríptico mostra a imagem de uma mulher que carrega o corpo desfalecido de um homem em seus braços, cena muito conhecida das religiões cristãs. Ao comparar as imagens dessas duas obras, pode-se dizer que Viola apresenta a materialização do conceito de tradução intersemiótica, uma vez que ele transpõe os signos presentes na escultura renascentista para a tecnologia digital do vídeo.

Ademais, a tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, porém é nela que expande e renova seu sentido (Plaza, Id.). Assim, a obra original e sua tradução complementam-se mutuamente, pois tanto a tradução pode clarificar significados possíveis da obra original, como esta pode potencializar os sentidos de sua tradução. Para o autor (Plaza, Ibid.), o original está determinado pelas condições de produção que nele estão inscritas, a saber, de seu contexto. O signo, dessa maneira, indica sempre algo que está fora dele, pois todo signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, de sua feitura. Portanto, a leitura do original exige também uma leitura das condições de sua produção.

A câmera como transdutor

Transpondo essa teoria para o campo artístico, torna-se evidente que uma obra, compreendida como um signo estético, é simultaneamente um intertexto e uma tradução. Isso porque nenhum artista é independente de predecessores e modelos (Plaza, 1987). Na realidade, a história é parte integrante da realidade humana e, ocupar-se com o seu passado é também ocupar-se com o seu presente.

Nesse sentido, Viola pronuncia que "o artista do século vinte não necessariamente é alguém que desenha bem, mas alguém que pensa bem".[3] Assim, ele estaria assumindo simultaneamente que faz uso de artefatos existentes para realizar sua arte; e que a produção assim concretizada (no sentido intertextual ou tradutório) também possui um teor de ressignificação da obra anterior.

Há décadas, o artista explora as camadas mais misteriosas e profundas da vida, usando tecnologia de ponta disponível ano após ano, para ressonar temas arquetípicos da condição humana. Ocorre também, na sua videoarte, que além do artifício da intertextualidade, Viola transcende a materialidade do suporte. Fala-se, assim, da sua escolha por designar o meio do vídeo para reapresentar uma imagem criada em outro meio, operando assim, sua tradução. Além disso, sua prática de artista/tradutor revoga a postura da autoria, porque um autor apresenta um significado fixo e uma explicação, quando, ao contrário, ele fornece um espaço de revisitação interminável, visando a infinita formação de significados e leituras que nunca são definitivas ou singulares na descrição das verdades da arte.

Bill Viola, nesse sentido, tem sido um exímio tradutor: grande parte de suas obras são traduções intersemióticas de pinturas, esculturas, poemas, afrescos e outras produções de meios analógicos transpostos para o vídeo digital. Nesse contexto, a câmera e o todo aparato tecnológico que o possibilita montar os vídeos exercem o papel de transdutores. Um transdutor é um "elemento cibernético que governa e converte uma forma de energia em outra" (Arnold & White, 1963), cuja tendência é conservar a carga energética do signo original, ou seja, é de manter a invariância na equivalência (Plaza, 2003).

Considerações finais

Nota-se, desde a segunda revolução industrial, e mais enfaticamente ainda na atualidade, que esses processos de tradução e transposição são largamente utilizados. Seja nas artes visuais, seja na literatura ou publicidade, ou ainda diversos outros meios nos quais se utiliza a linguagem como forma de comunicação, há pois, processos de transposição intrínsecos ao discurso enunciado.

Se tomarmos como regra a máxima bakhtiniana de que todo texto é um cruzamento de enunciados anteriores ao discurso presente, seria possível afirmar que, de fato, não há autor visto como o criador de um "original". Isso porque a invenção referida seria um compilado de referências apresentada de modo singular, e essa singularidade não outorga ao seu criador o título de proprietário do todo que esse produto representa, mas sim um tradutor de ideias que as configura através da linguagem.

Mesmo ao negar-se a origem de determinada produção artística, é genuíno dizer que toda criação tem origem na arte precedente, pois nada é produzido no vazio. Entretanto, na tradução essa realidade é acentuada, pois esse é o lugar da combinação. São nos desvios da repetição que encontram-se

3 Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House* (Cambridge: MIT Press, 1995), p. 64. Tradução livre.

os traços de singularidade que permitem renovar a carga aurática das obras, ou simplesmente carregá-las de algo que lhes carecia na configuração original.

Nesse sentido, pode-se pensar nas obras como sobreposições de diferentes temporalidades, compondo a união entre passado e presente numa tradução de tempos e conteúdo semântico que vêm a se completar. A obra, anacrônica, é uma expressão do fora espaço-temporal. Isso porque o contexto em que é criada, dá-lhe toda uma configuração semântica, mas esse limitador de espaço e de tempo nem sempre lhe atribuem as mais potentes significações.

Lembremo-nos também, da sensível expressão bakhtiniana sobre esse aparato intertextual que lhe foi tão caro: o texto é a expressão de uma consciência que reflete algo. Logo, ao olhar para uma obra e refletir acerca de sua potência é um exercício de troca, e não somente de análise. Pôr-se frente a um artefato e refletir sobre ele, é assim, debruçar-se nele e enxergar seu reflexo sobre a obra. É como olhar para a imagem de seu reflexo num espelho de água parada, com o adicional de que esta água, límpida e transparente, permite se ver o que há debaixo dela. É um exercício no qual pensa-se em si (no que se pode dizer sobre a obra) e no outro (na obra em si e naquele quem a fez). Encontrar, nessa prática, o que há entre o seu reflexo e o objeto do fundo da água, é o desafio que se propõe. Assim como o artista Bill Viola, que usa a poética ao se colocar no entre-meio, nessa virtualidade da tradução.

Referências

ARNOLD, Pauline; WHITE, Percival. **A era da automação.** Rio de janeiro: Lidador, 1963.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal.** 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FATORELLI, Antonio. Além da superfície, de Cleverson Oliveira. **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p.118–126, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien (Org.). **Ensaios de semiótica poética**: com estudo sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarme, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. São Paulo, SP: Cultrix: USP, 1976, c1972.

HINKEL, Irina A. **What is contemporary art?** 2016. 73 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arts, Purdue University, West Lafayette, 2016.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 21. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Da margem ao centro: as orlândias como abertura de brecha no circuito institucional

From the margin to the center: the orlândiass as opening of gap in the institutional circuit

HELENA WILHELM EILERS UFRJ / PPGAV / EBA

Série de três exposições realizadas no Rio de Janeiro nos anos 2000, as Orlândias reuniram mais de cem artistas de diferentes gerações em eventos não convencionais, sem patrocínio e fora do circuito de museus e galeria. Esse artigo busca trazer dados sobre as exposições, assim como questionar: o que está à margem do institucional estaria de alguma maneira fora da instituição?

Palavras-chave: Orlândia; exposição; brecha; margem; instituição.

Held in Rio de Janeiro in the 2000s, the exhibitions brought together more than 100 artists from different generations in unconventional events, without sponsorship and outside the circuit of museums and galleries. This search brings data about the expositions, as well as question: what is outside the institutional is somehow outside the institution?

Keywords: Orlâ

Introdução

Esta comunicação visa apresentar um recorte de pesquisa em andamento sobre três exposições que aconteceram no início dos anos dois mil, no Rio de Janeiro: Orlândia (2001), Nova Orlândia (2001) e Grande Orlândia (2003). Encabeçadas por Márcia X e Ricardo Ventura, as três mostras foram concebidas de forma coletiva por artistas de diferentes gerações que, frente a um cenário político-cultural pouco favorável, buscaram maneiras alternativas de exibir uma produção artística local. Sem patrocínio e sem impor as regras e burocracias convencionais de uma exposição de arte, deixaram de lado as paredes brancas das instituições e galerias para ocupar espaços alternativos, reunindo mais de cem artistas de diferentes gerações.

As Orlândias não foram eventos isolados no Rio de Janeiro, mas parte de uma série de proposições pensadas e executadas por artistas que buscavam resistir (ou *reexistir*, como viriam a trabalhar PIRES, 2003; ROQUE, 2003[1]), às dificuldades do período. Tiveram início como uma ação entre amigos em uma casa em construção (2001) e encerraram em sua terceira edição, quando veio da prefeitura do Rio de Janeiro o convite para fazer parte do calendário oficial da cidade. Da margem ao meio do cenário da arte, as exposições são um exemplo de como os fazeres artísticos podem abrir brechas em determinados cenários e expandir as margens de um circuito.

Importante ressaltar que essa pesquisa vem sendo realizada através de conversas com artistas que estiveram presentes nas mostras, matérias publicadas em jornais e revistas da época, páginas de internet e imagens que, pouco a pouco, vêm sendo encontradas e compiladas. Apesar da relevância frequentemente citada das Orlândias para o período, não há nenhum estudo específico publicado sobre elas. Como pessoa não presente nessas edições, através desses diversos relatos, procuro agrupá-los em uma nova narrativa que, longe de trazer uma verdade, fornece uma leitura particular de um evento passado e da ponta que esse faz com o presente. Para Certeau (2014), são os relatos que transformam os lugares em espaço, enquanto os primeiros implicam uma condição de estabilidade, o espaço é formado por múltiplas operações, como o autor exemplifica: se uma rua é um lugar são os pedestres que a tornam espaço. Aqui, os relatos estão transformando as Orlândias, um espaço em processo de construção.

1 Em 2000, Roque coordenou o Colóquio Resistências, no Rio de Janeiro, no qual pretendia-se discutir o caráter afirmativo da resistência. Desdobramentos desse colóquio podem ser encontrados nos textos: ROQUE, Tatiana. **Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê.** Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, v. 17, 2003; PIRES, Eon. **12 proposições: resistência, corpo, ação – estratégias e forças na produção plástica atual.** Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, v. 17, 2003.

O meio e a margem: anos 1990 / 2000

No início dos anos dois mil, o Brasil apresentava um cenário econômico e político desfavorável às artes visuais. Dos anos 1990, repercutia a falta de políticas públicas culturais efetivas no país: o neoliberalismo havia se solidificado com o governo Fernando Henrique Cardoso e as leis de incentivo à cultura acabaram por priorizar os grandes espetáculos à arte brasileira contemporânea (CALABRE, 2009). *Cultura é um bom negócio,* dizia a cartilha lançada em 1995 pelo Ministério da Cultura. Certamente, dependia para quem. No Rio de Janeiro, além da dificuldade enfrentada pelos artistas e produtores culturais para a capitação de verba destinada às artes, a situação agravava-se frente ao fechamento de diversas galerias e centros culturais e ao investimento em exposições *blockbusters*.

Conforme levantamento feito pelo artista e pesquisador Andrade (2003) foram encerradas, naquela década, as atividades das galerias Bonino, César Aché, Petit Galerie, Paulo Klabin, Gabinete Orlando Bessa, Thomas Cohn, Joel Edelstein Arte e Saramenha. Também ocorreu a extinção do Salão Carioca, do Salão Nacional e do projeto Macunaíma (Funarte). No âmbito institucional, houve a abertura e, em seguida, o fechamento do Centro Cultural Light. O Museu de Arte Moderna (MAM RJ), que havia reiniciado suas atividades após o incêndio de 1978, seguia passando por dificuldades financeiras. A fim de auxiliar na captação de recursos, além das exposições, abrigava em seus salões os mais diversos tipos de eventos, como feiras de bebês e gestantes, desfiles, encontros políticos, festivais de músicas etc. Andrade (2003) observa que esse período não deixou de apresentar novos espaços e iniciativas positivas, como

o Centro Cultural Banco do Brasil e o Centro de Artes Hélio Oiticica, mas, ainda assim, a contrapartida foi fraca em relação aos fechamentos.

Em relação às exposições *blockbusters*, apesar de aproximar o público da arte e abrir a possibilidade deste entrar em contato com artistas internacionais consagrados, dispendiam um alto investimento que não privilegiava a arte contemporânea produzida no país. A mostra "Monet e seus amigos" (1997), realizada no Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, seria a exposição mais cara, até então, já montada no Brasil: foram gastos US$ 2,5 milhões para preparar o museu e trazer as 40 telas. Também foram realizadas individuais de Joan Miró (1995), na Casa França Brasil, com 51 gravuras, Salvador Dali (1998) e Camille Claudel (1998).

Se o meio artístico se coloca como uma instituição enrijecida e estratificada, como pode o que está a sua margem reagir? Talvez aqui o mais importante seja destacar que os movimentos artísticos que se fortaleceram nos anos de 1990 não buscavam atuar como uma força com pretensões de sobrepor ao institucional ou de ir contra ele. Mais do que lutar contra um sistema cultural errante, o que parece ter acontecido nos anos 1990 e se consolidado nos anos 2000 foi uma maneira de abrir brechas nesse sistema, fissurar aquele espaço-tempo, compreender que as paredes do museu eram pequenas se comparadas às ruas e demais espaços que poderiam ser criados, geridos ou ocupados.

Hélio Oiticica já havia propagado nos anos 1970: o museu é o mundo. Assim, através de diferentes proposições vindas de artistas, coletivos de arte foram formados, espaços independentes criados, galerias abertas geridas por artistas, propostas ao ar livre realizadas, entre outros eventos que pareciam se desdobrar em um sistema outro, que, à margem do institucional, não deixava de fazer parte do circuito, mas andava paralelamente. É nesse fluxo de conexão, entre a margem e o meio, criado por artistas entre os anos 1990 e 2000, que se encontram as Orlândias.

Quando escreve sobre as brechas, Wright (2017), as classifica como vias de entrada em um sistema, abertas de maneira que não o danifique materialmente. Historicamente, eram janelas verticais estreitas, presentes nas muralhas dos antigos castelos por onde os defensores conseguiam atirar flechas contra os atacantes. Entretanto, se, por um lado, servia para a defesa, as brechas também eram propícias para que, nelas, os invasores colocassem uma corda e fizessem uma escalada de maneira rápida. Era a única forma de transpor os muros do castelo sem necessariamente quebrá-los ou romper o portão de entrada. Era um espaço de ataque e defesa, contato entre o que está fora e o que está dentro. Da mesma forma, segundo o autor, é possível abrir uma brecha em um sistema, como no judiciário. Ao encontrar uma brecha na lei, muitas vezes é possível transgredir a intenção desta, mas sem tecnicamente quebrá-la. Para Wright (2017):

> (...) os usuários têm um talento inerente – digamos, um privilégio cognitivo – para encontrar as ambiguidades de um sistema, que podem ser usados para driblar seus propósitos implícitos ou explicito. (p. 33 – 34).

Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia: da margem ao meio

A primeira Orlândia foi realizada em 2001, em Botafogo, quando o artista Ricardo Ventura começou a reformar uma propriedade de sua família, na Rua Jornalista Orlando Dantas, número 53. Ele, juntamente com Bob N e Márcia X, decidiu convidar alguns artistas para transformar o que era um canteiro de obras em um "laboratório de ações e interações" (ABREU, 2001). O propósito, conforme explica Ventura, não era produzir um local adequado para a mostra, mas tirar partido do ambiente já existente e nele apresentar artistas e trabalhos considerados por eles interessantes. Esse caráter livre e não burocrático foi destacado também por Márcia X, que conta que o objetivo era "realizar uma exposição rápida e dinâmica, eliminando todas as etapas de organização de uma mostra tradicional", além de mostrar como as pessoas podem ocupar espaços inusitados com arte[2] (figura 1).

A exposição inaugurou no dia 5 de maio com 44 artistas participantes. Entre as obras foram apresentadas instalações, performances, pinturas,

2 Construindo com Arte. Matutina. **Caderno Rio Show**. Rio de Janeiro, p. 33, 04 de maio de 2001.

fotografia e vídeo. A artista Elisa de Magalhães, que logo passou a organizar o evento, acredita que a rápida aceitação dos convidado – mesmo sem nenhum apoio financeiro – era o sinal de uma grande demanda por um espaço como aquele[3]. Entre os artistas participantes estavam Aimbere César, Ana Bella Geiger, Alex Hamburger, Bel Barcellos, Ricardo Basbaum, Raul Mourão, Ducha, Luiz Alphonsus, além de participações espontâneas de artistas não convidados, como Ducha. Conforme escrito por Márcia X[4], mesmo com as adversidades de um evento independente, o interesse dos artistas foi surpreendente:

> Não havia dinheiro para a produção, mas a grande maioria das instituições também não tem verba para gastar com artistas e arte, portanto, tínhamos a vantagem de não termos uma instituição para impor limites às propostas que surgiram. Outro ponto muito positivo foi a mistura de artistas de diversas cidades, gerações e linguagens. É por esse motivo que Orlândia e Nova Orlândia foram exposições tão vigorosas.

Os convites para a abertura foram feitos de maneira informal, sem material de divulgação, apenas no "boca-a-boca" e as informações básicas poderiam ser acessadas em um site do evento, hoje, fora do ar. Não houve estudo de iluminação, texto expositivo e as obras não contavam com etiquetas: os artistas que desejassem identificá-las poderiam fazê-lo da maneira que achassem melhor, como escrevendo na parede. Como a reforma não foi interrompida durante a montagem e a exposição, o cenário seguia em constante transformação. Por destoar do ambiente asséptico das galerias de arte, matérias no *Jornal do Brasil* e no *O Globo* anunciavam a abertura dessa exposição que, de maneira quase "mambembe", questionava o circuito de arte (ABREU, 2001). O evento abriu precedente para a segunda edição,

Figura 1. Artistas reunidos em Orlândia, 2001. Fonte: O Globo/ Divulgação.

Figura 2 Milagrinho com sangue de Barrio. Instalação/ performance realizado por Tunga em Nova Orlândia, 2001. Fonte: Wilton Montenegro.

realizada no mesmo ano, desta vez, com a reforma já concluída. Do dia 18 de agosto ao dia 1º de setembro de 2001, 49 artistas apresentaram suas obras. A organização foi feita novamente por Ventura e Marcia X, mas, agora, em parceria com a artista Elisa de Magalhães.

Novamente, a exposição é marcada pela presença de artistas de diferentes gerações e por uma movimentada festa de abertura, repleta de performances. Tunga, por exemplo, realizou a obra *Milagrinho com sangue de Barrio*[5] (figura 2), na qual construiu, nos fundos da casa, um muro de gesso e incorporou a ele elementos orgânicos, como peixe e pão que, ao longo da exposição, foram se enchendo de larvas. Com microfones instalados em cada lado do muro, três pessoas declamavam um texto, um sem escutar o outro, criando narrativas cruzadas. Tunga, enquanto isso, encharcava a parede de vinho e quebrava as garrafas no chão.

Também em Nova Orlândia, Márcia X apresentou *Pancake*, performance que foi reexibida em outras ocasiões e tornou-se um dos marcos de sua carreira. Nela, a artista derrama sobre si uma dúzia de grandes latas de leite

3 Idem.

4 X, Márcia. Panorama da Arte Brasileira. MAM-SP. **Márcia X.** Disponível em: http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=13. Acesso em fevereiro de 2018.

5 No site do artista, o nome consta como *Pequeno Milagre* e há diversas fotos desta performance. Tunga Oficial. Disponível em: https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/pequeno-milagre/. Acessado em: 20 de fevereiro de 2018.

Figura 3 Banquete para cachorro. Performance de Guga Ferraz na Nova Orlândia, 2001. Fonte: Acervo do artista.

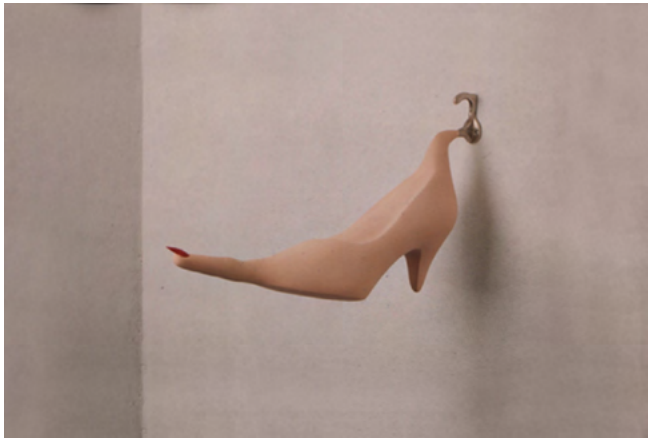


Figura 4 wObra da artista Cristina Salgado comprada por Chateaubriand em Nova Orlândia, 2001. Fonte: Wilton Montenegro.

condensado e peneira sacos de confeito sobre a cabeça, deixando o resquício da performance como instalação. Guga Ferraz que, na época, trabalhava com intervenções urbanas junto ao *Atrocidades Maravilhosas* e era um dos responsáveis pelo Zona Franca, apresentou o *Banquete para Cachorro*, performance na qual levou diversos cães para se alimentar no local (figura 3).

Assim como na primeira Orlândia, a exposição Nova Orlândia foi capa de jornais, dessa vez também sendo publicada em revistas internacionais, como a Sculpture e Flash Art. A instalação de Lina Kim, *Cry me a River*, foi apresentada no ano seguinte na 25ª Bienal de São Paulo. Fica nítido que, rapidamente, o que era uma ação entre amigos, chamou a atenção de todo um circuito. Possivelmente, o acontecimento que melhor ilustra esse contato entre o circuito e sua margem é o roubo da obra de Cristina Salgado: a artista havia exposto um par de sapatos da sua série *Instantâneos* (figura 4), porém, como a casa não contava com um sistema de segurança ou seguro, um dos pés foi roubado. Ironicamente, entretanto, o pé restante foi comprado por Chateaubriand que chegou, para espanto dos organizadores, quando a casa não havia sequer aberto.

Foi apenas dois anos depois que *Grande Orlândia – Artistas Abaixo da Linha Vermelha* (2003) aconteceu. Diferentemente das duas primeiras exposições foi realizada em um conjunto de lojas, também pertencentes à família de Ventura, na esquina da Rua Bela com a General Bruce, em São Cristóvão. A Grande Orlândia se difere das demais por ter sido pensada como um ato contra a construção do Museu Guggenheim, no Rio de Janeiro. Por mais que Orlândia e Nova Orlândia não deixem de ser um ato político, foi somente na terceira que houve uma força a ir contra, a resistir. Assim como nas edições anteriores, Grande Orlândia não contava com nenhum tipo de patrocínio, projeto de montagem e iluminação ou coquetel, ficando a comercialização de bebidas a cargo dos ambulantes que circulavam pelo local.

A abertura da exposição aconteceu no dia 5 de abril e contou com a participação de mais de 100 artistas. Se nas primeiras edições os convites foram inicialmente feitos de maneira tímida, desta vez, havia muitos artistas que queriam e pediam para expor, fazendo com que algumas participações fossem negadas. Foram apresentados trabalhos de poesia, fotografias, vídeos, música, pintura, escultura, desenho e propostas de intervenção urbana (figura 5 e 6). Nesta edição, críticos de arte e curadores também foram convidados a envolver-se, contanto que, em vez de escrever sobre o que viam, participassem ativamente como artistas.

Apesar de terem sido realizadas fora do circuito formal da arte, Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia tiveram desdobramentos importantes. Com um clima festivo de liberdade e criação, sem se preocupar com a estrutura do lugar ou com uma curadoria pautada em pesquisas e temas específicos, foi ponto de encontro de diversos artistas, movimentando o circuito artístico através do experimental, o que logo chamou a atenção de colecionadores, galeristas e instituições.

Ironicamente, a Grande Orlândia, criada como uma manifestação contra uma ação do Estado recebeu o convite da prefeitura para entrar no calendário oficial da cidade, o qual não foi aceito. “Percebemos aí que ela estava perdendo sua essência, colecionadores e galeristas estavam indo à Orlândia comprar obra barata, a prefeitura queria inserir no calendário oficial, não era esse nosso objetivo”, conta Elisa de Magalhães[6].

6 Entrevista realizada em no dia 06 de junho, na casa da artista, Rio de Janeiro..

Dentro e fora: a quem pertence a margem?

Se as Orlândias foram aqui consideradas proposições artísticas que aconteciam à margem do institucional, é necessário discutir a quem pertence a margem. Sendo ela um ponto de contato entre o que está dentro e o que está fora, à margem pode ser aplicado o pensamento paradoxal sobre a fronteira, descrita por Certeau (2014). Sendo a fronteira formada pelo encontro de dois corpos, os pontos de diferenciação entre eles são também seus pontos em comum. Com isso, surge a dúvida: dos corpos em contato, a qual deles pertenceria a fronteira que os distingue? Certeau (2014) explica que, diferente de um traçado cartográfico, a fronteira não tem uma função de limite ou um caráter de não lugar, mas, sim, um papel mediador, criando a comunicação como separação. Dessa forma, o autor afirma que a fronteira é um "entre dois", um "lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros".

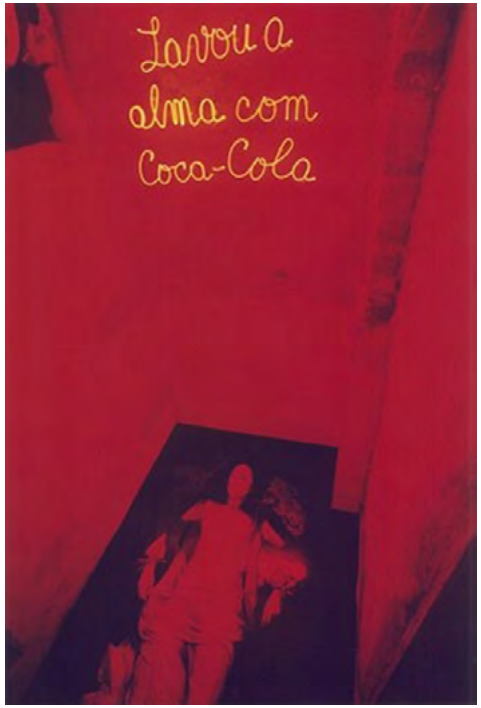


Figura 5 Instalação de Ricardo Ventura do lado de fora das casas de Grande Orlândia, 2003. Fonte: Lattuf/Mídia Independente.

Figura 6 Lavei minha alma com Coca-Cola, performance de Márcia X, 2003. Fonte: Wilton Montenegro.

Seria nesse espaço de fronteira que acontece o diálogo entre dois territórios, o da arte e o território outro. Mas, é necessário perceber, entretanto, que a margem, apesar de proporcionar esse contato com dois pontos, não está de maneira alguma fora do território arte – e estar no território arte, segundo Fraser (1998), é impreterivelmente estar institucionalizado. Por mais que uma obra, artista, movimento ou exposição não esteja diretamente vinculado a museus, galerias ou investidores, o fato de ser arte e entendido como tal faz com que automaticamente esteja em um meio institucionalizado:

> A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação (FRASER, 1998, p. 184).

Assim, segundo a autora, artistas, críticos, curadores e a própria crítica institucional sempre foram institucionalizados e só poderiam ter surgido de dentro e, como toda arte, só podem funcionar dentro da instituição arte. Ela cita o conceito de *habitus*, de Pierre Bordieu, quando a estrutura social é incorporada pelos indivíduos na maneira de pensar e de agir. Sendo assim, escreve Fraser (1998): "se não há fora para nós, não é porque a instituição é perfeitamente fechada", mas porque a "instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos". Contudo, apesar de inevitavelmente qualquer proposição artística estar necessariamente dentro do campo, são

justamente as diferentes movimentações que questionam o institucional aquelas que proporcionam uma ampliação do circuito.

> Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la no cotidiano, para alcançar pessoas "comuns" e trabalhar no mundo "real", expandimos nossa moldura e trazemos mais do mundo para dentro desse enquadramento. Mas dele nunca escapamos (FRASER, 1998, p.185).

Como se nota, há uma reaproximação entre o circuito paralelo e a instituição de arte, quando ambas se deslocam do campo territorializado de sua atuação. Sommer (2017) ao falar do que ela denomina de contraexposições, aponta que são constantemente absorvidas pela indústria de conteúdo e instituições legitimadas. Para a autora, as instituições estão interessadas em associar suas marcas a um suposto "novo", enquanto curadores e artistas abrem-se para negociações a fim de viabilizar as suas ações. Entretanto, de alguma forma o mercado – através de patrocínio, leis de incentivo e premiação – acaba possibilitando que as maneiras de fazer exposição sejam ampliadas:

> A contraexposição não é um espaço autônomo "fora" no sistema das artes: o esforço para a dilatação de bordas no modo de fazer exposições é imediatamente incorporado pelo capitalismo cultural e/ou, nessa complexa rede imbricada no sistema expositivo das artes, talvez seja o próprio capitalismo cultural que empurre a dilatação das bordas nos modos de fazer exposições (SOMMER, 2016, p. 136).

Assim, quando falamos que Orlândias abrem brechas no circuito institucional, não falamos apenas de um contato entre o fora e o dentro. A brecha pode não danificar o sistema, mas o modifica à medida que o expande. Nesse jogo de ataque e defesa, nenhum dos lados se mantém neutro e os espaços se mantêm em constante transformação.

Referências

ABREU. Gilberto de. Canteiro literal de obras. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 3, 05 maio de 2001.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Editora FGV, 2009.

ANDRADE, L. Rio 40° Fahrenheit. Revista Concinnitas. n. 5. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ. 2003.

NAME, Daniela. Casa em Botafogo vira Orlândia, um território livre para experimentação. **O Globo**. 5 de maio de 2001. p. 4.

ROQUE, Tatiana. **Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê.** Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, Rio de Janeiro, v. 17, 2003.

PIRES, Ericson. **12 proposições: resistência, corpo, ação – estratégias e forças na produção plástica atual**. Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia. Rio de Janeiro, v. 17, 2003.

SOMMER. 2017. **Contraexposição. Um estado expositivo contemporâneo**. Texto apresentado no XXVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017.

WRIGHT. 2017. Stephen. **Para um léxico dos usos**. São Paulo: Edições Aurora, Publicação Estúdio São Paulo. 2017.

X, Márcia. Panorama da Arte Brasileira. **Márcia X.** Disponível em: http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=13. Acesso em fevereiro de 2018.

SITES VISITADOS

Dicionário da Construção Civil. Disponível em: https://www.ecivilnet.com/dicionario/o-que-e-rachadura.html Acessado em: 15 de jun de 2018.

Tunga Oficial. Disponível em: https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/pequeno-milagre/. Acessado em: 20 de fevereiro de 2018.

Percibiendo y aprehendiendo del espacio físico construido: Aprendizajes del espacio natural y antrópico en una formación incluyente desde el Ser, empleando didácticas de percepción sensorial y de observación directa, para humanizar y armonizar

Perceiving and aprehending of constructed physical space: Learnings from the natural and anthropogenic space in an inclusive formation from the self, utilizing didactics of sensory perception and of direct observation to humanize and harmonize

HILDA GRACIELA ORTIZ MOYA UNIVERSIDAD DEL VALLE (CALI-COLOMBIA), UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

Contribuir con una propuesta pedagógica en las artes, especialmente en la arquitectura, motivando con didácticas incluyentes del Ser en su contexto natural, socio-cultural, económico y territorial, con prácticas de percepción sensorial y de observación directa para aprehender del espacio natural sus valores ambientales como símbolos de identidad del lugar y la autenticidad del Ser sobre todo bajo el proceso de globalización, con el propósito de humanizar y armonizar intereses de diferente índole y de mitigar impactos negativos.

Palabras claves: "Percepciones sensoriales", "Pedagogía en arquitectura y artes", "la cultura en la globalización socioeconómica y social", "Arquitectura y naturaleza".

To contribute with a pedagogic proposition within the arts, especially in the architecture, motivating with didactics inclusive of self in the natural context, socially cultural, economic and territorial, with practices of sensory perception and of direct observation to learn about the natural space and its ambient values of symbols of identity of place and authenticity of self under all of the processes of globalization, with the purpose of humanizing and harmonizing interests of different natures and to mitigate negative impacts.

Key words: "sensory perceptions", "pedagogies in architecture and arts", "the culture in socioeconomic and social globalization", "architecture and nature".

Actualmente, existe el afán de estar comunicados y "conectados" permanentemente con un mundo que cada vez tiende a uniformar y a olvidar la esencia del Ser, que no valora la naturaleza en todas sus dimensiones; un mundo que deshumaniza con el afán de crear patrones que no consultan el contexto natural, socio-cultural, económico, ni territorial; que cada día pone en mayor riesgo la vida del planeta al punto de irlo destruyendo paulatinamente.

En la globalización la identidad de cada sujeto tiende a confundirse con la de otras personas de cualquier lugar del mundo, llevando a descontextualizar el Ser humano contemporáneo y a poner en peligro las culturas y los valores propios tradicionales, rompiendo las fronteras y absorbiéndolas, especialmente en los países en vía de desarrollo por ser los más vulnerables.

Es urgente y necesario humanizar el proceso de globalización, fortalecer los valores y la identidad desde el individuo, entendiéndose como ser único, que hace parte de la naturaleza al igual que los otros seres vivos, que puede ser capaz de vivir en armonía con él mismo y con su entorno desde su propia autenticidad, encontrando en su existencia una base sólida que le permitirá disfrutar la vida sin prejuicios impuestos.

Para el caso específico del estudiante de artes y en esta oportunidad de Arquitectura, el proceso de formación profesional además de aportarle suficientes herramientas conceptuales; debe reconocerlo en todo su contexto, entender que llega con un cúmulo de información que debe poder y saber orientar al confrontarse con nuevos conocimientos en procesos académicos de enseñanza-aprendizaje poco usuales en su trayectoria formativa, fortaleciéndolo en momentos de crisis donde las relaciones personales y el respeto por la naturaleza son cada vez más débiles.

La arquitectura compromete la vida, relaciona al ser humano con el mundo natural y antrópico; articula la existencia con la vivencia y la llena de significados.

> "La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía; articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo" (Pallasmaa, 2014).

Las reflexiones que compartiré corresponden a prácticas pedagógicas que intentan sensibilizar al futuro arquitecto para aprender desde su propio Ser, participando activamente en un proceso formativo con estrategias didácticas para percibir con el cuerpo y la observación directa aprehendiendo del espacio físico natural y del espacio físico construido, sensibilizándose desde los sentidos corporales para interiorizar la necesidad de considerar la información que el cuerpo percibe como un determinante a ser tenido en cuenta en sus propuestas de creaciones espaciales.

El estudiante debe entender que la arquitectura, que tiene como protagonista el espacio habitable, con toda la complejidad que lo hará perdurar en el tiempo, no puede desconocer su contexto, debe saber priorizar al ser vivo en su esencia y al ser humano como el usuario que disfrutará o padecerá la espacialidad construida, según su propia experiencia existencial; respetar la naturaleza y armonizar con ella, saber consultarla, entenderla y rescatarla de la actual degradación a la que se ve permanentemente enfrentada.

Complejizando el proceso formativo para interiorizarlo, incluyendo prácticas participativas que involucren el Ser comprometiéndolo con el habitar, donde toda experiencia positiva o negativa sea considerada como parte de un aprendizaje permanente, termina concientizando a los actores del proceso, entendiendo que se aprehende del espacio físico cuando se observa con sensibilidad.

Estudiando el carácter del lugar, desde el lugar mismo, lo que acontece en él y las personas que lo habitan, cómo influye en cada uno y cómo los afecta; cuál es su esencia desde los acontecimientos más reiterativos en su contexto en tiempo real, permite que el espacio sea entendido como un sistema vivo, que se nutre por una serie de acontecimientos en oportunidades repetitivos y en otros únicos, con significado diferenciado para cada persona según su propia vivencia.

Con la implementación de estrategias didácticas en el grupo de estudiantes que partan del reconocimiento individual, del Ser que llega en calidad de estudiante no solo a recibir información si no que aporta a la construcción colectiva; que sean flexibles, atractivas y que incluyan el factor sorpresa, harán de la práctica vivencial una reflexión continua, que puede llegar a convertirse en un hábito consciente para que lo aprendido perdure en el tiempo; permitiendo que cada clase sea una experiencia única no solo en el estudiante que termina apropiándose de la información desde su vivencia; si no también en el docente que coordina, motiva y direcciona las actividades para finalmente permitir que cada uno logre hacer de la experiencia un aprendizaje que se convertirá en un recurso aprovechable para su futura práctica profesional y personal trascendiendo el ámbito académico.

Tanto el profesor como el estudiante deben reconocer que los conocimientos sobre el espacio no inician ni se agotan en el aula de clase, en la academia se trabaja para encontrar el camino en forma conjunta en la búsqueda de alcanzar unos conocimientos mínimos que sirvan como punto de partida en acuerdos básicos; la actitud que permite disponerse a permearse de información nueva y a reconocer la que se tiene, son esenciales, para ello es fundamental que se motive a encontrar métodos para aprender a aprender, donde en oportunidades se hace necesario "romper" la estructura mental del estudiante para que se disponga a desaprender y volver a aprender las veces que sea necesario.

Cuando se logra entender que la arquitectura es un vehículo articulador importante entre el ser humano y el mundo físico natural y/o antrópico, estimulando los sentidos corpóreos para potencializar las relaciones espaciales y darles un significado propio desde la peculiaridad de nuestro ser, nace la importancia de rescatar las posibles y diversas experiencias de percepción sensorial, que incluyan todos los sentidos corpóreos, haciendo consciencia en el estudiante que hoy en día la percepción visual es el recurso más empleado, sobrevalorándolo con respecto a los otros sentidos, respondiendo a los paradigmas sobre el valor de la imagen en la sociedad contemporánea, en detrimento de las otras posibles experiencias de percepción sensorial corpórea.

No existen entonces fórmulas, existen patrones como "*un intento por captar la esencia que da vida a una situación*" (Alexander, 1981), muchos de ellos ya empleados por años y otros por descubrirse atendiendo a la individualidad dentro de un contexto definido, entendiendo que hay múltiples determinantes que hacen que un sitio no sea idéntico al otro y que quienes lo habiten serán quienes finalmente le den vida y significado.

Todos estamos en capacidad de construir y de transformar nuestro espacio y nuestro entorno; les damos vida según nos relacionemos, sufrirá tantos cambios como procesos realicemos, según su continuidad será su permanencia o alteración: "*Una habitación, un edificio o un barrio no se hacen mediante un único acto de construcción, en un solo día. Son el resultado acabado y provisional de mil actos diferentes, desplegados a lo largo del tiempo y hechos por gente no relacionada entre sí*" (Alexander, 1981).

Poco se ha investigado sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje en arquitectura en Colombia por lo tanto no son muchos los textos donde se reflexiona especialmente en pensar la arquitectura como una experiencia de vida; destaco el material bibliográfico del arquitecto docente e investigador colombiano Alberto Saldarriaga Roa (Saldarriaga Roa, 2002), quien hace importantes aportes en sus planteamientos al respecto. El caso del arquitecto docente Harold Martínez Espinal (Martínez Espinal, 2013), con quien he tenido la fortuna de compartir una buena cantidad del tiempo en mi práctica docente, también deja un material escrito en sus libros con apartes referenciados a la práctica formativa en arquitectos.

En términos generales, los procesos de enseñanza-aprendizaje en la arquitectura se han correspondido con procesos formales centrados en el lenguaje arquitectónico, la funcionalidad, la materialidad, lo tecno-constructivo, lo formal, lo estético, lo simbólico y en los últimos tiempos lo ambiental. Pero poco se habla sobre trascender desde las percepciones sensoriales que consultan las experiencias personales y le aportan a la arquitectura un mayor nivel de bienestar más allá de la imagen misma.

Básicamente se está centrando la atención en el saber representar, el saber proyectar, el saber construir, el saber pensar.

Para entender el espacio físico en toda su complejidad, debe incluirse el saber sentir, donde el Ser en todas sus dimensiones cuenta, la naturaleza cuenta y toda experiencia vivencial tanto personal como relacional, es relevante en el habitar.

Es importante entonces, que el estudiante en su formación sea consciente desde su propia experiencia de la necesidad de sentirse bien, apropiarse de un método que lo lleve a interiorizar lo que significa ocupar un espacio, transformarlo y habitarlo desde su "sentir", comprendiendo que existen semejanzas y diferencias en las personas que lo habiten.

Con profesionales que ha recibido una formación que valora todos estos aspectos, se logra una arquitectura que realza la naturaleza, más inclusiva, empática, sensible, humanista; que consulta al Ser en todas sus dimensiones, que busca armonizar consigo mismo, con sus otros semejantes y con la naturaleza.

Teorizar desde la práctica para reflexionar individualmente y confrontarse con los compañeros de clase para terminar de entender las similitudes y las diversidades, marcarán pautas para interactuar en el espacio físico desde las percepciones sensoriales.

Salirse de lo convencional y desaprender lo aprendido debería ser un ejercicio de quienes nos encargamos de formar arquitectos; enriquecer un proceso flexibilizándolo desde la práctica en las aulas favoreciendo el aprender a aprender para apropiarse así del saber y entender que nunca se acaba de aprender, aceptar que el conocimiento se dinamiza constantemente y que los seres humanos de acuerdo a los tiempos vividos marcan diferencias como generaciones y más aún, como personas.

Dentro de este contexto general, quiero compartir lo que ha venido siendo la práctica de un curso en continua construcción, realizado con la metodología de Seminario-taller durante más de 20 años; donde se hace énfasis en la práctica vivencial sensorial corpórea y se valora el aprendizaje desde el Ser.

La estructura general del curso permite flexibilizar el proceso formativo al implementarse actividades que lo dinamizan; el factor sorpresa suele ser un determinante interesante para mantener la expectativa en los estudiantes; el espacio único del aula no existe formalmente al recurrir a diversos espacios físicos donde predomina la naturaleza, permitiéndoles una mayor conexión para valorarla en sus debidas dimensiones.

Se dispone de un salón convencional que suele ser transformado disponiendo su mobiliario de diversas formas, se realizan salidas académicas en espacios abiertos del campus universitario, en eco parques, en otras instituciones educativas, en recorridos por la ciudad y su periferia, etc., dependiendo de las actividades a realizar y de los objetivos a alcanzar.

Figura 1 Fotografía registrando clase donde los estudiantes socializan su Autobiografía. Eco Parque de la Salud, rio Pance, septiembre 2012, Cali-Colombia (Archivo de autor)

Figura 2 Fotografía de un ejercicio realizado en clase trabajando las percepciones sensoriales, 2001, Campus Universidad del Valle, sede Cali-Colombia (Archivo de autor)

Figura 4 Fotografía de una clase donde se realiza un reconocimiento del Campus Universitario, en un recorrido efectuado con la ausencia del sentido de la vista, febrero 2005, Universidad del Valle, Cali-Colombia (Archivo de autor)

Figura 3 Fotografía de una clase donde los estudiantes aprenden desde su propia experiencia vivencial al compartir con los niños del Instituto para Niños Ciegos y Sordos, septiembre 2005, Cali-Colombia (Archivo de autor)

Figura 5 Agudizando todos los sentidos corpóreos. Clase realizada en la Plaza de Mercado Alameda, abril 2018, Cali-Colombia (Archivo de autor)

Figura 6 Visita a exposición: Prensa-Radio-Grafía. Sala Mutis, Biblioteca Central Universidad del Valle, octubre 2005, Cali-Colombia (Archivo de autor)

Como docente, el rol principal es el de motivador y coordinador, permitiendo un papel activo y participativo de los estudiantes. Se inicia el curso con un reconocimiento de cada uno como persona que trae una trayectoria que le aporta al colectivo, para ello se socializa la autobiografía que cada estudiante escribe en forma libre y que evidencia las particularidades pero también las similitudes dentro de las diferencias. Esta actividad suministra información importante al docente reconociendo las características generales y particulares de los estudiantes para organizar y retroalimentar la programación.

Las clases tienen un desarrollo que finaliza con una plenaria donde se comparten las reflexiones personales y los aportes recibidos por lo trabajado en ellas. En algunas oportunidades se realiza una lectura a modo de introducción, afín con la actividad a realizar.

Cada estudiante posteriormente envía por correo electrónico un ensayo de la clase, donde incluye una breve descripción de lo realizado, las reflexiones y análisis personales, una evaluación y finalmente la autoevaluación de su participación; permitiendo llevar una bitácora personal donde queda un registro que posteriormente dará forma a un trabajo final aplicable a su propuesta espacial en el curso de Taller de Proyectos.

Con la intención de cumplir con los objetivos propuestos, se aplican metodologías que contienen estrategias pedagógicas apropiadas al tema a desarrollar y poco empleadas, aumentando las expectativas, inquietándolos y permitiéndoles mejorar su nivel de observación sensorial, ganando un mayor grado de conciencia para finalmente trascender lo visto en el aula.

Trabajar con todos los sentidos corpóreos, pero no desconocer lo que ocurre cuando uno o varios de ellos están ausentes, se refuerza con prácticas personales durante la clase y fuera de ella y con la visita a la institución donde trabajan con niños con discapacidad visual y/o auditiva, allí interactúan con personal profesional y con los estudiantes, recibiendo información técnica y observando personalmente como los niños superan su situación para convivir en una sociedad que solo en los últimos años ha venido incluyendo en forma paulatina, pero aún insuficiente, el tema de accesibilidad dentro de las políticas públicas en el manejo espacial.

Igualmente se realizan actividades vivenciales a lo largo del semestre haciendo mayor énfasis en los otros sentidos, priorizándolos sobre el sentido de la vista. Los estudiantes manifiestan un mayor nivel de sensibilización al hacer conciencia de lo que significan los sentidos corpóreos y como los dejamos de valorar por tener la fortuna de poseerlos.

En caso contrario, para destacar lo que ocurre en forma frecuente se realizan vivencias donde el mayor énfasis será el sentido de la vista, haciendo conciencia de lo que habitualmente hacemos y llamando la atención en todo lo que queda sin observar con los otros sentidos.

La practicas del curso son enriquecidas con la participación de otras manifestaciones artísticas, como: la música, las artes escénicas y las artes visuales; donde el espacio y el tiempo juegan un papel importante; para ello se trabaja con profesionales de cada campo y se complementa con la asistencia a presentaciones musicales, a obras de teatro y/o a exposiciones en museos o salas de exposición.

A manera se síntesis, el proceso de enseñanza aprendizaje que consulta al Ser en un contexto de espacio y tiempo definido, empleando las prácticas vivenciales participativas como estrategias pedagógicas observables, evaluables y aplicables, que conviven en buena medida con espacios predominantemente naturales, obligan a los actores del proceso (profesores y estudiantes) a ser flexibles y reflexivos de manera permanente y a ser respetuosos con la vida, marcando una forma de aprender a aprender creativamente, contribuyendo en la formalización de criterios para el diseño de espacios habitables en armonía con la naturaleza.

Referências

Alexander, C. (1981). **El modo intemporal de construir.** (I. Menéndez, Trad.) Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A.

Martínez Espinal, H. (2013). **Habitabilidad terrestre y diseño. Ensayos sobre el sentido de lo natural, lo cultural y lo social en la práctica académica y profesional de la arquitectura.** Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial.

Pallasmaa, J. (2014). **La arquitectura y los sentidos. Los ojos de la piel.** Barcelona, España: Gustavo Gili, SL.

Saldarriaga Roa, A. (2002). **La Arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad.** Bogotá, Colombia: Villegas editores S.A.

A poética dos Black Books – Os cadernos do graffiti

The poetry of the Black Books - The graffitti sketchbooks

ISABELA MACHADO BREDA PIVIC / CNPQ - UFES

Na manifestação das ruas há cadernos poéticos, chamados de Black-book, cuja temática é o movimento artístico em que se dá o grafite, a pixação, a pichação e o graffiti. Para esses termos construí uma cartografia com cadernos dos sujeitos do movimento da arte da rua na Grande Vitória. Nesses cadernos apresentam processos, ideias, coleções, conexões e encontros. Cada pessoa no movimento apresenta suas singularidades que compõem uma cultura do grafitti. Traz-se o estudo do processo dos cadernos e também vai para além de uma definição pois ora se comporta como caderno de processo e outrora se comporta como um espaço expositivo, sendo uma obra. No processo de criação desses sujeitos entramos em contato com a atmosfera do nosso dia-a-dia, com a efemeridade das nossas ações do cotidiano confrontando com a sensibilidade de uns, com o enfrentamento de outros persistindo pelo deambular nos espaços. As experiÊncias estéticas que esses sujeitos obtém desses atravessamentos com a cidade e arte nos proporcionam experiÊncias esse universo distante da academia, que por muitas das vezes higienizam a arte da rua e que desmerecem com a poética de seus autores. Para tal, este artigo pretende evidenciar essas ideias que constitui no conteúdos desses cadernos que estão a cumprir com o funcionamento do criar, apresentam técnicas que vão além da intuição e da aprimoração dos repertório do graffiti e 'o processo' que é a geração do conhecimento do seu fruidor.

Palavras-chave: Blackbook, Graffiti, Pixação, Processo de Criação.

In the manifestation of the streets there are poetic notebooks, called Black-book, whose theme is the artistic movement in which graffiti, graffiti, graffiti and graffiti take place. For these terms I constructed a cartography with notebooks of the subjects of the street art movement in Grande Vitória. In these notebooks they present processes, ideas, collections, connections and meetings. Each person in the movement presents their singularities that make up a graffiti culture. It brings the study of the process of the notebooks and also goes beyond a definition because now it behaves like a process notebook and once behaves as an exhibition space, being a work. In the process of creating these subjects we get in touch with the atmosphere of our daily life, with the ephemerality of our daily actions confronting with the sensitivity of some, with the confrontation of others persisting by wandering in the spaces. The aesthetic experiences these subjects derive from these crossings with city and art provide us with experiences in this universe far from the academy, which often sanitize the art of the street and that depreciate with the poetics of its authors. In order to do so, this article intends to highlight those ideas that constitute the contents of these notebooks that are complying with the workings of creating, present techniques that go beyond the intuition and improvement of the graffiti repertoire and 'the process' that is the generation of knowledge of its fruidor.

Keys-words: Blackbook, graffiti, pixação, create of process.

Considerações Iniciais

Faço meus atravessamentos. De textos entre ler imagens que estão escritas e imagens que não entendo bem, algumas bem o suficiente para lê-las, analisá-las... As imagens me acompanham do caminho da universidade pra casa. Não entendo, compreendo, o que é isso? olha o *ACOP* fez essa tag na farmácia essa noite, porque ontem a tarde passei aqui em frente e não a vi... Muro, rua, fachada, prédio, portão, portão, muro, lixo, poste, fachada, portão. É muita coisa, não vou conseguir conhecer todo mundo nunca. Até porque nem quero conhecer mas me sentir acompanhada por esses pixos que não me deixam sozinhas quando ando só pelas ruas.

É diferente perceber o mundo pelos olhos delxs[1]... Aliás... *Pega a visão Isa! Se liga! Tá ligado? O bagulho é doido fia! Cê num tá entendendo a adrenalina.* Escuto isso toda vez que falo com um deles. É divertido e também sempre assustador ver a diferença que esses meninos tem das vozes que os julgam de marginais por riscar um muro branco. Aí, se encosta em tanta problemática: crime, propriedade privada, sociedade e blá, blá, blá, referenciando Luizan Pinheiro (2007), os meninos só gostam de riscar.

Esses meninos se utilizam do modelo códex[2] para utilizar de todas as expressões que o movimento capixaba graffiti tem. Seria muito prático para o estudo de uma poética – que ainda não há estudo sobre a temática – eleger um caderno da pesquisa, desmembrá-lo em sua genética e apostá-lo que iremos encontrar nos demais. Assim como cada caderno de estudo de um artista é único, os BB's também são, não porque são de sujeitos diferentes, pertencem a diferença porque 'radiografam' um universo marginal da rua e não dão somente pistas de como se dá seu processo artístico. Já é um fato que as inscrições na cidade, nem só o bonito, nem só feio radiografam a cidade.

1 O uso do x é para enfatizar que o movimento do graffiti em Vitória não apenas se compõem por homens.

2 Também códice. Volume antigo manuscrito (particularmente se trata de história) organizado em cadernos, solidários entre si por cosedura e encadernação."Códice", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, https://dicionario.priberam.org/C%C3%B3dice [consultado em 07-10-2018].

Ao parar de tentar entender o porquê dos outros(leia-se leigos) entender como sujeira essa 'radiografia', afinal é daí onde o sociólogo, antropólogo, o historiador, o geógrafo, o fotógrafo, o passageiro do ônibus, do trem, da rua, os garis, analisam a cidade. No caso, o que tento explicar é que não há necessidade de ser um médico especialista em cidade. Podemos perceber como identificamos o pixo como feiúra e grafite é o belo, antes mesmo de olhar a radiografia. Eco (206) fala sobre essas histórias de feiúra e beleza e nos diz que é tudo uma questão de observar o caos. Para Pink Weiner o caos é lindo BOLETA (2007).

Ttsss... Boleta não sabia mas ele disponibilizou seu BlackBook – BB que inicia em 1988 e finaliza em 1998.

Um presente para os geneticistas e aos estudiosos das poéticas, Pink Weiner deixa claro em sua participação: "à Editora do Bispo interessa, antes de tudo, o estudo e a documentação do fenômeno" BOLETA (2007, p.14) . Um convite para analisar os nomes que colecionou e que com João Weiner monta uma caça ao pixo com suas fotografias. Porém, não foi ofertado uma leitura das imagens pelos autores dos livros, disponibilizaram um alfabeto em anexo, para nós seus leitores, entenderem as letras que encontramos na cidade e nas imagens do *blackbook* de Boleta. Afinal, é nesse processo que a poética tenta explanar, essa leitura de imagem não entendível pelo senso comum.

Figura 01 Fragmento *blackbook* Boleta.

O processo que ocorre nos BBs é feito por um tipo de análise. Compreende-se que o sujeito ao estar presente com o caderno, ele está calmo, tem seus materiais a vista e à vontade, ele está passível de errar, não finalizar e deixar pra depois e está confortável com isso. Além disso, o BB é compartilhado, ao recolher assinaturas alguém sempre vai perguntar: Posso dar uma olhada?

É o do caderno que é feito longe da rua mas feito pensando na rua. Os inscritos a serem analisados tem outras características o que torna seu estudo tão interessante quanto os BB's. é na leitura de imagem dos inscritos que podemos descrever uma adrenalina que estava impregnada no sujeito para realizar o trampo, a *escolta* feita por ele, seu planejamento nas escolhas de tintas e claro sua foto do trampo feito. Contudo, essa análise sob a atmosfera do fazer na rua fica para um outro trabalho.

Ao procurar pelos donos dos black-books na Grande Vitória realizei uma pesquisa informal sobre o significado deles sobre BB . Surgiram muitas informações, cada um com sua particularidade de sujeito. Apresento o diálogo de Alex Vieira[3]:

> Eu: Você tem black book?
> Alex: não
> Eu: sabe o que é black book né?
> Alex: Sim mas eu não coleciono assinaturas.
> Eu: Pra vc black book é isso?
> Alex: de graffiti costuma ser, um sketch book dos seus estudos e dos seus amigos.
> Ou tem algo a mais hehehe?
> Eu: essa é a minha investigação…

A pergunta "sabe o que é blackbook né?" foi por encontrar um componente que não 'sabia' o significado de *blackbook* mas ao tentar explicar recebi a resposta com a palavra caderninho, apenas um entrevistado[4] me disse isso. Então fui buscar os primórdios do *blackbook* que vem dos guetos de Nova York quando a arte aerosol[5] e o writers começaram a atuar, nesta época era comumente encontrado um caderno de capa preta e sem pauta.

Stk e Oi me ofereceram seus blackbooks e em conversa por rede-social descobri que eram folhas avulsas. Com essas informações, foquei em recolher o modelo códex. Porém ao recolher os blackbooks recebi uma pasta catálogo[6] de *Mills* e também um blackbook vermelho, um livro de inglês dos anos 90 de *Nilbae* e 2 agendas de telefone da cidade do Rio de Janeiro que pertenceu a *Xuxão* e que foi doado para *Nilbae*. Outro tipo de bb encontrado foi um caderno em espiral, capa preta: Super Black Book do Graffiti – Preliminares do Muro, esse caderno surgiu em 2011, do evento da crew Luz Do Mundo – LDM que promoveu o evento Semana do Graffiti que presenteou os participantes com o bb. *Basi*, *Smoke* e *Ren* entregaram esses cadernos. Mas Houve dois momentos em que percebi como os bb's são íntimos de seu dono Ao me encontrar com *Ren* para recolher o Super Black Book, notei que ele estava tentando tirar algum adesivo que estava em uma das páginas, resolvi argumentar dizendo que poderia deixar, então, *Ren* rasgou a parte da folha que não conseguira retirar o adesivo, amassou e colocou no bolso, não na lixeira que estava próximo a nós. Outra situação foi quando *Acop* me entregou seu bb e ao folheá-lo em sua frente notei que tinha algumas páginas recortadas e eles disse que tinha "algumas coisas que ele tinha vergonha e que eram pessoais" ele disse que eram poemas e que não queria compartilhá-los, também disse que eu estava atrás só de desenhos e deixou apenas esses.

Para isso, trago com Dias (p181, 2011) a problematização do caderno de desenho e a sua intimidade: [...] "o caderno de desenho é um espaço problemático de exposição, pensando que o termo está relacionado tanto às formas de apresentação da arte, quanto às formas de exposição de si mesmo."

3 Alex não se apresenta com pseudônimo à sua escolha.

4 Não quis se identificar.

5 Assim era nominada graffiti

6 Pasta com folhas de plástico.

Figura 02 Blackbook de Acop – Página retirada.

Figura 03 Fonte Instagram Salve Os Muros https://www.instagram.com/p/Bc-vVgzAEjC/?taken-by=salveosmuros

Então, ao tentar adentrar no universo íntimo de processos de criação e se aproximar do modus operandi de um sujeito que é marginalizado pela sociedade e que terá exposto seus movimentos em direção a obra e que ainda terá um sujeito dando opiniões sobre o que cria CIRILLO (2010).

Em dezembro de 2017, a conta de *instagram* Salve os Muros postou um *meme*[7] que me lançou um novo olhar para a pesquisa dos BB's. O *post* tenta mostrar a diferença entre sketchbook e blackbook sobre o conteúdo de cada um. O post traz aspectos de uma conceituação do bb's, nota-se uma circularidade, em que o caderno não se torna obsoleto por estar 'velho' ou 'completo' pois sempre tem espaço. Ele se apresenta rasgado e sujo de tinta pois ele percorre os espaços onde há a movimentação das ruas. Outro aspecto importante e comumente encontrado no bb's, que se dá no embate é "trampo dos famosinhos x só tem trampo do dono" o bb ele se compõe dessas duas características. O *meme* reitera o uso, a importância do seu dono usá-lo, percorrer com seus desenhos, é uma troca ao compartilhar o bb, é um espaço expositivo que o outro o vê e que também o outro pode se inserir e não apenas coleciona trampo do sujeito 'famosinho'.

Percorri pelas cidades de Serra, Vila Velha e Vitória a procura de recolher, conversar e discutir sobre os cadernos. Escaneei todos que pude, num total de 16 pessoas e 24 blackbooks, passei um tempo com eles, olhei desenho por desenho, espirrei com alguns, me despertou a imaginação, me deslumbrei. Vi o projeto de tcc[8] do *Basi*. A proposta de um projeto de vendas de brinco da *Keka*. Um *bomb*[9] do Shorty em que as letras 'vestem' um *short*. Uma sensibilidade experimentalista da *Pera*. As reús[10] em que a *Mills* foi. E a coleção de assinatura, encontrada em quase todos. Descobri que Iran e *Somall* perderam seus *blackbooks* em um batida policial e que depois disso não quiseram mais ter um blackbook e passaram para as folhas soltas.

Estudar os blackbooks me aproxima do estudo dos documentos de processo de criação:

> "é certamente olhá-los a partir de sua dinâmica, pois são como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos de descoberta." CIRILLO e RODRIGUES (2010).

Agora essa parte tem como objetivo apresentar uma análise geral dos cadernos recolhidos que busca compreender os procedimentos para a construção da poética apresentada pelo blackbook. Reiterando que os procedimentos que divulgo são: um espaço expositivo; um caderno de processo de criação – tanto como armazenamento e experimentação – de suas próprias criações, um livro de colecionador e por vezes um livro de artista quando ele finda as páginas não necessariamente exposto, "[...] *esses cadernos de artistas* permeiam tanto o vivido quanto a própria obra. São experiências sensíveis do sujeito criador sendo registradas, podendo, ou não, serem reoperadas em obras." CIRILLO (2009)

Apresento dois diálogos que iros que ajudou na construção desta análise. Conversei com Gold[11] sobre blackbook, apesar de não o ter recolhido, ela esclarece que a interação é a parte mais importante de ter um bb:

> Gold: Mas blackbook é mais a troca, é pra colocar os rascunhos TB, as ideias. Mas na minha visão é mais pra outras pessoas desenharem nele. Sabe? Todo mundo tem apego com os black. Por causa disso. Nem é pelos desenhos próprios. É pelo nome do outro que ta lá".

7 Imagem, informação ou ideia que se espalha rapidamente através da *internet*, correspondendo geralmente à reutilização ou alteração humorística ou satírica de uma imagem. "meme", in dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, *https://dicionario.priberam.org/meme* [consultado em 08-10-2018].

8 Trabalho de Conclusão de Curso.

9 Letras customizadas que dão movimento a pintura. Também significa a abreviação de bombardeio.

10 Reuniões de grafiteiros e pixadores.

11 Gold faz parte da crew THEmentes do Rio de Janeiro que também há componentes do Espírito Santo – ES como Kika e Iran e sempre circula pelo estado.

Figura 4 *Blackbook* de *Shorty* e *blackbook* de *Ren* ambos com desenhos de *Fone*.

Figura 5 Blackbook de Nilbae com agenda de reú

Figura 6 Blackbooks de Basi, desenho no Blackbook, graffiti no muro

Essa talvez seja a principal característica de um blackbook, a troca. A presença do outro na processo de produzir o seu próprio caderno.

Outra troca que ocorre é a coleção de assinaturas, todos querem assinar. Em reús é comumente passada uma folha em que todos assinam, essa folha é chamada de agenda. Ao pedir o blackbook a Nilbae ele me entregou um livro de inglês de 1998. Ele me disse pra ter cuidado pois o livro estava se desfazendo, havia traças e o livro estava frágil. Dos bb's pesquisados apenas o de Liam e Luhan não tinha assinaturas como agendas, ambos são da mesma crew, porém se encontrava desenhos de outros compositores do movimento.

Ao analisar os cadernos de *Basi*, percebi que ele sempre termina seus desenhos, ele apresenta grande preocupação estética, tanto com seu fazer da rua como o do seu fazer no caderno, a preocupação de mostrar depois de pronto. Ao me encontrar com ele ele pegou seus cadernos e me entregou como alguém que espera ser visto. Ele me cedeu 5 cadernos: 3 de tamanhos e modelos diferentes e outros 2 de capa preta e do mesmo tamanho. Perguntei a ele o que seria/significava o bb:

> Basi: Funciona como algo onde eu possa expurgar as ideias, é a forma mais rápida e direta a qual saem e posso registrar as ideias. É de onde eu tiro as letras pro muro geralmente. Sei lá é um bagulho muito louco kkkk.

Os bb's de Basi apresenta uma documentação de seu processo de criação. *Basi* não repete letras, não repete desenhos, eles dialogam porém não são lineares. De acordo com Cirillo (2009):

Cada registro é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação; talvez o índice de uma mudança de regra durante o jogo da criança, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material. Cirillo (2009)

Afim de concluir este artigo, apresentei uma parcela da pesquisa que está desenvolvida no meu trabalho de graduação no centro de Artes.

O blackbook se revela de muitas maneiras no seu processo de criação Por fim, parafraseando Dias (p182, 2011): os blackbooks não são de estudos, não são de projetos, não são diários, não são agendas, não são coleções, não são esboços, não são espaço expositivos. não apenas e não exclusivamente.

Referências

BOLETA, Daniel. “Tsss... A grande arte da pixação em São Paulo”. Editora do Bispo. São Paulo. 2006.

CIRILLO, José e RODRIGUES, Regina. “Processo de Criação – Reflexões sobre a gênese na arte”. Universidade Federal do Espírito Santo, Núcleo de Educação Aberta e a Distância. Vitória. 2010

CIRILLO, José. “Arqueologias da Criação – Estudos sobre o processo de criação”, Parte 1“Arqueologias da Criação Tempo e memória nos documentos de processo”. Organizado por Angela Grando e José Cirillo. C/Arte. Belo Horizonte. 2009.

DIAS, Aline. “Cadernos de Desenhos”. Corpo Editorial. Florianópolis.2011.

ECO, Humberto. “A história da Feiúra”. Editora Record, Rio de Janeiro. 2007

PINHEIRO, Luizan Costa, da. *Grafite*: submissão, asfixia e blá, blá, blá. 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – ANPAP. Florianópolis. 2007.

¿Tramas, nichos, nidos o experimentos fenomenológicos en umécuro?

Plots, niches, nests or phenomenological experiments in umécuaro?

JOÃO WESLEY DE SOUZA DAV-UFES / UNIVERSIDAD DE GRANADA
CARMEN MARTÍNEZ GENIS MÉXICO

Enlazar un experimento artístico realizado en los bordes de una laguna en Umécuaro, Michoacán, México en 2017, con el campo de la fenomenología es el reto de este artículo. Objetivando a esta finalidad presentaremos como antecedentes a esta posibilidad de relación, la teoría del *No Objeto* propuesta por Ferreira Gullar, y su consecuencia en la experiencia artística llevada a cabo en Brasil en los años sesenta. En conclusión llegamos a una posibilidad de entendimiento, donde admitimos el Arte Participativo, o Relacional, como un dispositivo conceptual que condiciona tal hecho, como una forma más de conocimiento.

Palabras Claves: Arte fenomenológico - Arte participativo - Arte relacional.

Linking an artistic experiment performed on the edges of a lagoon in Umécuaro, Michoacán, Mexico in 2017, with the field of phenomenology is the challenge of this article. Objectifying to this purpose, we present as a background to this possibility of reference, the theory of *No Object* proposed by Ferreira Gullar, and its consequence in the artistic experience carried out in Brazil in the sixties. In conclusion we come to a possibility of understanding, where we admit the Participatory, or Relational, Art as a conceptual device that conditions such a fact, as one more form of knowledge.

Keywords: Phenomenological Art, Participatory Art, Relational Art.

Introducción

En los bordes de la laguna de Umécuaro, en Michoacán, México, del 5 al 17 de noviembre de 2017, un grupo de artistas visuales organizados por la maestra y doctora en artes visuales María del Carmen Martínez Genis, llevaron a cabo un proyecto de intervención artística en el paisaje de este sitio. A raíz de este hecho, vamos a desarrollar el siguiente texto que intentará apuntar, a posteriori, las posibilidades de conceptualización que este gesto artístico nos permite desde el campo de la teoría.

Considerando las "ya presentes" composiciones orgánicas construidas por la ramas de los arboles locales, en una primera mirada podríamos decir que las tramas estructurales (fig. 1) realizadas por los artistas con sogas coloreadas y usando sencillos nudos, logran de pronto estrechar un dialogo con los elementos naturales dominantes de este paisaje. Tal hecho puede ser comprendido por su imprecisión gestual, ya que aunque la estructura de soga intente al principio ser regular, cuando finalmente es colocada en el sitio elegido, carga en si misma alguna inexactitud generada por las múltiples manos manejando este elemento material. Este dialogo de contraste, también puede ser comprendido por medio de las contradicciones tonales, toda vez que los colores usados en la construcción de estas estructuras de intervención, no son exactamente recurrentes en este sitio natural.

Figura 1 Estructura construida en soga de fibra natural coloreada. Umécuaro. 5 de noviembre de 2017. Fotografía del autor.

Más allá de esta problemática estructural y tonal que apuntamos, cuando hacemos caso a las formas que estas estructuras suscitan, podríamos decir que estas tramas coloreadas nos remiten de inmediato, a las ideas de nidos o nichos, puesto que estos enmarañados incrustados y colgados en los árboles, no nos permite escapar de estas correspondencias por similitudes formales. Sobre este comentario que no es del todo novedoso una vez que el ambiente natural está siempre lleno de estos sentidos biológicos ligados al deseo reproductivo de las especies, se puede decir que también hay un procedimiento o gesto estético planteado con antelación, en el cual es evidente el sentido de concordancia con los elementos imaginarios dispuestos en esta cartografía especifica de la naturaleza de Umécuaro.

El arte fenomenológico.

Superando estos entendimientos iniciales que hemos apuntado hasta aquí sobre el gesto artístico intervencionista en este sito, más allá de los contenidos correspondientes que nos llevan de inmediato a comentarios sobre similitudes estructurales e imaginativas, cuando miramos la "figura dos", percibimos que aún resta poner en marcha otra forma de lectura que nos llevaría al inevitable campo de la fenomenología.

Vale aquí apuntar que el término arte fenomenológico como hablamos y aplicamos en este artículo, sería un dispositivo artístico, un modo de actuación y concepción artística, una estrategia determinada con antelación que tendría por finalidad, desplazar el observador desde una actitud pasiva de contemplación, hacia una actitud participativa, donde sería posible relacionarse físicamente con la configuración visual instalada en el espacio expositivo, sea en una galería de arte convencional o en el paisaje natural, como es el caso que estudiamos. Involucrar el observador, invitando el mismo a la experiencia con la obra, sería el fundamento que permite la aparición de un conocimiento exclusivo y relativo a este sujeto.

Poner el observador en una experiencia estética de este formato conceptual, es permitir, en este hecho, la aparición del fenómeno propio que cada uno puede lograr en esta interactuación. El arte fenomenológico, es entonces un dispositivo conceptual artístico que permite a cada observador, tener su propio y distinto entendimiento sobre la obra de arte, una vez que el observador y su experiencia, son las partes indispensables de este sistema estetizante.

Figura 2 Estructura instalada en los arboles soportando un fruidor[1]. Umécuaro, 2017. Elaboración del autor.

Ahora bien, puesto que la relación entre un observador interactivo y una obra que permite una relación experimental, nos lleva a esta inevitable problemática; tenemos de retroceder en el tiempo, hacia el momento en que los artistas estrecharan relaciones con este campo del conocimiento, permitiendo entonces otra forma de leer estos gestos artísticos que insertan el espectador como elemento activo ante una obra de arte, que no es más que un subterfugio tramposo hacia la aparición del fenómeno. Vamos entonces ahora a conocer los fundamentos teóricos formulados en los años sesenta que soportan y dan sentidos a estos experimentos que fueron puestos en marcha en Umécuaro. Para esto, tenemos que desplazarnos hacia Sudamérica, más propiamente hacia el Brasil de finales de los años cincuenta. Vayamos entonces al grano.

En 1960, el poeta, crítico del arte y filósofo brasileño Ferreira Gullar, publica en el periódico Jornal do Brasil, la *Teoria do não objeto* (Teoría del no objeto) como contribución teórica hacia la segunda exposición de los artistas Neoconcretistas[2]. La relación entre esta proposición teórica con la filosofía y el arte, es posible cuando pensamos en una obra de arte interactiva que permite una proximidad radical con el observador, una interactuación donde el observador, ahora activo y actuante, se involucra físicamente con la obra, generando desde entonces una condición experimental y por analogía, fenomenológica. El *No objeto* en este contexto, sería entonces algo inmaterial, pero no negativo, que nace en la relación entre un observador activo que experimenta algo hecho para esta finalidad. Veamos cómo apunta esta posibilidad de entendimiento, el propio Ferreira Gullar en su *Teoria do nao objeto* (1960):

> La expresión no-objeto, no pretende designar un objeto negativo o cualquier cosa que sea lo opuesto de los objetos materiales con propiedades exactamente contrarias de estos objetos. El no-objeto,

1 En este caso, el término "Fruidor", es aplicado para apuntar otra actitud del observador frente al hecho artístico, en el cual, la característica principal es una forma de observación activa, donde al espectador le es permitido interactuar con la obra de arte, tocarla y vivirla. De este modo, hay un desplazamiento de una observación pasiva (muy común en los museos) hacia otra forma de observación activa (interactiva), más cercana a las obras relacionales del arte pos-Neoconcretista y contemporánea.

2 El Neoconcretismo fue un movimiento artístico llevado a cabo por artistas de Rio de Janeiro, que venían de un movimiento anterior llamado Concretismo, o Arte Concreto que se concentraba, en términos generales, en São Paulo. En pocas palabras, el Neoconcretismo fue una disidencia del Concretismo que reivindicaba la reintroducción de la experiencia humana en el hecho artístico. Así con este foco en la experiencia, los Neoconcretistas lograron abrir el camino para la aproximación con el campo de la filosofía, y desde ahí, más exactamente con la fenomenología.

> no es un ante objeto, pero un objeto especial, en lo cual, se pretende realizada la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico (…)[3].

El *No objeto* sería entonces el proprio fenómeno, es decir conocimiento, nacido de la experiencia entre un observador activo con una obra de arte que permite esta interrelación. En este sentido, la obra de arte interactiva con su fundamento fenomenológico, no pasa de un subterfugio, una trampa hecha conscientemente por el artista, para inducir la posibilidad de experiencia del fruidor, y de este modo, viabilizar la aparición de este conocimiento especial (fenómeno) que nace en la propia experiencia del observador.

Una vez formulada y publicada esta teoría, el propio Ferreira Gullar, se involucró en los años siguientes con la construcción de "obras de arte", poemas visuales (Fig. 3) que trataban de ilustrar esta teoría. Es decir, Ferreira Gullar se ocupó personalmente de producir configuraciones espaciales y experimentales que ilustraban con precisión y eficiencia tal concepto apriorístico. En este sentido se puede decir, puesto que la parte visible de la obra es construida después de su concepción conceptual, que en Brasil, a finales de los años cincuenta, ya se producía arte conceptual, o que el origen del arte conceptual producido en Brasil, estuviera involucrada inevitablemente con principios fenomenológicos.

Dejando ahora las consideraciones históricas al lado y pasando directamente al proceso fenomenológico incrustado en las obras participativas, vayamos a un breve relato que apunta los acontecimientos y conceptuaciones accionadas en cada recorte temporal de este proceso.

En la figura tres, es posible reconocer dos tiempos distintos: un antes de la experiencia, y otro que surge después de la experiencia. Al acercarnos a esta obra por la primera vez, vemos un cubo azul sobre una base blanca, lo que sería posible decir en este momento es: que miramos exactamente esto, o concretamente hablando, un cubo azul sobre una base blanca. Como el *Poema Não objeto* es una obra de arte interactiva, el observador es invitado a participar hasta tocar la obra, de este modo se genera un segundo tiempo de fruición y entendimiento. Una vez que el observador levanta el cubo, descubre la palabra, *Lembra* (recordar).

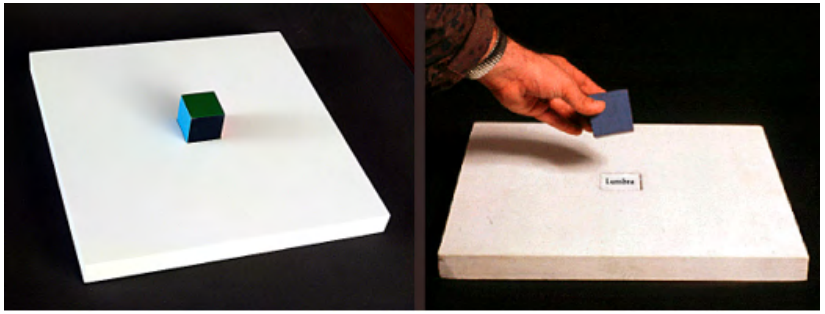


Figura 3 *Lembra - Poema não objeto*. Ferreira Gullar. Acrílico sobre madeira y vinilo. 1959.

Tal hecho, cambia la primera lectura (o entendimiento) que el observador, ahora participativo, había percibido de esta imagen. Al devolver el cubo a su lugar de origen, recubriendo la palabra, la primera lectura (concreta) es aplastada por una nueva condición que la experiencia ha impuesto. La palabra *Lembra,* ahora sigue pulsando, mismo que recubierta. Es decir, la interactuación con la obra, cambia totalmente la objetividad de la primera mirada.

Finalizando este breve recorrido sobre aspectos históricos y conceptuales, es posible decir que en las configuraciones experimentales y fenomenologías de los años sesenta llevadas a cabo en Brasil, la aparición del fenómeno aquí comprendido como un conocimiento especial que nace en la experiencia del observador, es el principio conceptual que ha ligado definitivamente estas obras con el campo de la fenomenología.

3 Ferreira Gullar, José Ribamar Ferreira. Teoria do não objeto. (Suplemento Dominical do Jornal do Brasil,1960), 01.

El hecho de Umécuaro

Volviendo a los nuestros *Nidos, Nichos o Tramas,* ahora ya pudiendo ser admitidos como instalaciones fenomenológicas actualmente ubicadas en Umécuaro, podríamos decir por analogía, que estas configuraciones espaciales hechas con tramas de sogas colgadas en los árboles, permiten igualmente como el *Poema no objeto* de Ferreira Gullar, distintos tiempos de sensación y entendimientos. Hay una clara distinción de entendimiento por la parte del observador, entre una lectura de este objeto-imagen (o instalación), antes y después de su experiencia con él, ocurriendo así, una clara distinción entre la experiencia sencillamente visual de una mirada a una cierta distancia, con la experiencia física, donde el cuerpo del observador tiene todos sus sentidos activados.

Se puede decir que las estructuras colgadas en los bordes de esta laguna en Umécuaro, cuando contempladas y usadas por los pasantes, permiten a nosotros, construir por analogía, una correspondencia directa con los distintos tiempos de fruición y de entendimiento que el citado poema de Ferreira Gullar ha apuntado. Vayamos entonces a este campo de posibilidad de relación y conceptuación.

Figura 4 Estructura instalada en los arboles de Umécuaro. 2017. Fotografía del autor.

Hay una lectura concreta[4] de esta imagen (Fig. 4) y otra posterior, de naturaleza fenomenológica, que es afectada directamente por la experiencia del observador con esta misma instalación. Podríamos decir que hay un entendimiento concreto en una primera mirada, antes de la interacción física entre el observador y esta imagen instalada. En esta interpretación inicial, sería hecha una lectura más racionalista de lo que se ve, es decir, se ve "concretamente" tramas de sogas coloreadas y colgadas en los árboles en la orillas de la laguna de Umécuaro. Hecho interpretativo posible a un observador pasivo y racional que mira a una determinada distancia, sin interacción física con la instalación.

Vayamos ahora a un segundo tiempo de sensación y entendimiento de esta misma obra. Imaginemos un observador, o varios, caminando en los bordes de esta laguna que en algún momento deparan en estas estructuras coloreadas y colgadas insertas en el paisaje. Como el paisaje natural no es un museo y no hay ninguna regla o carteles comentando u orientando el uso de estos objetos instalados, se pude concluir que están ahí para ser usados (Fig.5).

La interacción con estas sogas instaladas, abre la posibilidad de que el observador abandone su pasividad para tomar una actitud activa al experimentar físicamente con su cuerpo estas configuraciones espaciales colgadas. La resultante de esta acción relacional con esta materialidad suspendida, sería un cambio inmediato de lectura y entendimiento después de esta interactuación. Después de experimentar estos pretextos visuales instalados, la interpretación del observador sobre estos objetos (imágenes) cambia radicalmente ubicándose en una posición mucho más allá de la objetividad de su primera mirada. Ahora el entendimiento sobre esta imagen, está inevitablemente influenciada por los posibles sensaciones derivadas de la experiencia, es decir, conocimientos que aparecerán en la propia experiencia,

4 Es usado el termino *Concreto*, para definir una lectura exacta, sin subjetividades, de aquello que se ve inmediata y objetivamente, sin interpretaciones y sentidos indirectamente involucrados. Debemos aun comentar que este mismo término y sus variaciones, forman parte del usual vocabulario de la teoría del Arte Concreto.

Figura 5 Estructura instalada en los arboles soportando observadores activos. Umécuaro, 2017. Fotografía del autor.

Una nube de hilos sobre estructuras de sogas

En un segundo momento, ya finalizando las acciones estéticas, después de construidas las estructuras de sogas colgadas en los árboles, el mismo grupo de artistas se han puesto a trabajar en otra interferencia en este mismo sitio. De esta vez, una nube etérea, construida por hilos blancos y mucho más finos que las sogas, cubre las citadas obras relacionales. Ubicándose entre las intervenciones coloradas y las cumbres de los árboles, en este espacio intermediario, fuera construido por una intensa trama de hilos, una nube que adorna, aún más, un cielo ya atravesado por árboles. Tal hecho intensifica, en teoría, el horizonte imaginativo del sujeto que se involucra en esta configuración habitable. La abobada celeste antes ya filtrada por las hojas de los árboles, es otra vez sobrepuesta por una fina trama de hilos (Fig.06), resultando en un ambiente cómodo que invita el pasante a una interactuación experimental.

Ahora bien, como parte complementaria a esta ya mencionada serie de tramas, nichos o nidos suspendidos entre los árboles, una vez que el o los espectadores decidan interactuar con ese objeto que parece estar ahí para disponer de él y disfrutarlo a plenitud, con todos los sentidos abiertos a la experiencia, inevitablemente al hacerlo y levantar la vista hacia el cielo, se encontrarán con un entramado más, en el que probablemente no habían deparado inicialmente puesto que éste se extiende a lo alto entre las ramas de los mismos árboles que sostienen a los nichos, como una bóveda celeste constituida por cientos de delgados hilos blancos que se entretejen y reflejan la luz que se filtra formando pequeños destellos lumínicos que contribuyen a redondear la obra haciendo de ella una experiencia fenomenológica en toda su extensión que cada fruidor habrá de vivir e interpretar de acuerdo a su particular experiencia con ella y con el entorno en el que se desarrolla.

Figura 6 Estructura instalada en los arboles soportando observadores activos. Umécuaro, 2017. Fotografía del autor.

Conclusión

Un sentido especial que estaría ligando de modo definitivo al arte relacional y fenomenológico, sería la amplitud interpretativa que esta forma de arte permite. Considerando que la interpretación de una misma obra, se puede abrir en un abanico infinito de lecturas, puesto que: cada interpretación posible y distinta, estaría directamente ligada al modo particular de recepción y de entendimiento, exclusivo de cada sujeto (observador activo) que se involucra en este tipo de experiencia estética, podríamos así admitir que tal dispositivo, aparato, o modo de participación, que se concentra en la experiencia particularizada por estos múltiplos sujetos que interactúan con esta calidad de obra artística, sea el motor que pone en marcha esta amplitud de entendimientos.

Una vez admitida esta mirada sobre el arte participativo y relacional, porqué no decir, de naturaleza fenomenológica; podríamos afirmar que esta forma de hacer y poner en disponibilidad el hecho artístico para el público, sería la forma más horizontal y democrática que hemos logrado a lo largo de la historia del arte. De este modo, a cada participante-fruidor, le es permitido construir a su manera, su propio entendimiento sobre lo que pasa entre él y esta forma de arte, en la cual, es posible tocar y conocer, lejos de la interpretación uniforme y pasteurizada del experto en arte.

El arte fenomenológico seria la admisión de la *Diferencia* por toda parte[5], algo descentralizado y democrático que se abre en una infinidad de interpretaciones, dando así, espacio y voz a una multitud de observadores activos que por medio de sus distintos modos de recepción de un mismo objeto o imagen, alargan los sentidos del arte visual. Veamos como apunta Stuart Hall en *A identidade cultural na pós-modernidade* (1998), la imposibilidad en el logro de estabilidad, cuando hacemos caso al significado relativo a cada interpretante, es decir, cuando tenemos en cuenta la diferencia insertada por cada sujeto-interpretante:

> (…) El significado es inherente mente inestable: Él busca la conclusión (la identidad), pero él es constantemente perturbado (por la diferencia). Él está constantemente escapando de nosotros. Hay siempre significados suplementarios sobre los cuales no tenemos cualquier control, que surgirán y subvertirán nuestras tentativas hacia crear mundos fijos y estables (…)[6].

Así concluimos que el arte fenomenológico que atraviesa la experiencia diferenciada de cada sujeto-observador, permite, por estar soportada y sostenida por el entendimiento específico y particular del mismo, una amplitud interpretativa y descentramiento sobre el entendimiento de una obra de arte, cuando esta es de naturaleza relacional e interactiva.

Es por estas consideraciones que hemos apuntado hasta ahora, con todos estos detalles y posibilidades que fueron puestos en marcha en México, que podemos afirmar que los experimentos estéticos llevados a cabo en este sitio (cartografía específica), son correspondientes en términos de estructura conceptual y posibilidad de entendimiento con el campo de la fenomenología, de ahí que los hemos nombrado finalmente como *Experimentos Fenomenológicos de Umécuaro*.

Que sean bienvenidos estos tiempos de las infinitas posibilidades de interpretaciones que se abren en cada sujeto usuario de estos gestos estetizantes llevados a cabo en nuestra actualidad. Hechos que nacen ya impregnados de anchas posibilidades de entendimientos, oriundos de las experiencias conceptuales latinoamericanas desarrolladas en los años sesenta.

5 Veja Jacques Derrida, 1967.

6 Stuart Hall, A identidade cultural na pós-modernidade.(DP/A Editora, Rio de Janeiro, 1998), 41.

Referencias

Brito, Ronaldo. **Neoconcretismo Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro.** Editora Funarte, Rio de Janeiro, 1985.

Castro, Amilcar - Ferreira Gullar, José Ribamar - Weissmann, Franz - Clark, Lygia – Pape, Lygia - Jardim, Reynaldo - Spanúdis, Theon. **Manifesto Neoconcreto.** Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959.

Derrida, Jacques. **De la Grammatologie.** Collection Critique, Minuit, Paris, 1967.

Gullar, J. R. Ferreira. **Teoria do não objeto**. Suplemento dominical do Jornal do Brasil. 21-11-1960., 1960.

Hall, Stuart, **A identidade cultural na pós-modernidade.** DP/A Editora, Rio de Janeiro, 1998.

Heideger, Martin, **Ser y tiempo**. Editorial Trotta, Madrid, 2009.

LISTADO DE FIGURAS:

Figura 1. Elaboración del autor.

Figura 2. Elaboración del autor.

Figura 3. Lembra, Poema não objeto, Ferreira Gullar, 1959, Acrílica sobre madeira e vinil. http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/007850001013.jpg. http://www.ekac.org/gullar.gif. Extraídas 19.03.2017.

Figura 4. Elaboración del autor.

Figura 5. Elaboración del autor.

Figura 6. Elaboración del autor

Ensaio sobre o globo de neve: percepções espaciais contemporâneas no processo criativo

Experiment about the snow globe: Contemporary space perceptions in the creative process

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE UNESP - FAPESP

Abordagem da criação artística a partir de relações espaciais contemporâneas, tendo como aporte teórico a deriva enquanto método psicogeográfico por favorecer o despertamento do sensível, e a Topofilia de Yi-Fu Tuan, por priorizar a percepção de espaços geográficos na configuração do lugar. A estrutura do trabalho enfatiza o ato criador no interior de um sketchbook, onde verbal e não-verbal coexistem priorizando o nascimento de ideias. A metáfora do globo de neve traduz a sensação de suspensão na cidade de Lisboa, elemento disparador para desenhos, no qual a experiência trabalha com a imaginação.

Palavras-chave: processo de criação – desenho – Topofilia – deriva – arte contemporânea

Approach of the artistic creation of the contemporary spatial relations, having the theoretical contribution of the psychogeographic method, favoring the awakening of the senses, and the Topophilia of Yi-Fu Tuan, for prioritizing the perception of geographic spaces in the configuration of place. The structure of the work emphasizes the creator's act in the sketchbook, where verbal and non-verbal coexist in the birth of ideas. The snow globe metaphor interpreted the feeling of suspension in the Lisbon city, a triggering element for drawings in which the experience works with the imagination.

Keywords: creation process – drawing – Topophilia – drift – contemporary art

O espaço mítico: suspensão

Lisboa foi o destino da viagem. Espaço geográfico onde estive imersa por dez meses para pesquisa poética, março a dezembro de 2017. Tendo como aporte teórico Yi-Fu Tuan e a deriva como método psicogeográfico, o processo criativo teve início desde o deslocamento do Brasil até Portugal, manifestando-se no imaginário, onde pouso não seria uma garantia ou condição para os delineamentos da criação. Nas linhas que seguem, o ensejo maior é por compartilhar da gênese dessas manifestações, desígnios.

Nas folhas dos *sketchbooks*, inscrevem-se os primeiros lapsos de identificação com o que sinto, o que percebo. Nesse espaço de intimidade, idealizações se manifestam por trás das nuvens, onde o voo físico é mesclado com o da deriva, onde o mito se confunde com a realidade, onde me reconheço nas palavras Yi-Fu Tuan:

> O primeiro tipo de espaço mítico é uma extensão conceitual dos espaços familiar e cotidiano dados pela experiência direta. Quando imaginamos o que fica do outro lado da cadeia montanhosa ou do oceano, nossa imaginação constrói geografias míticas que podem ter pouca ou nenhuma relação com a realidade. Os mundos de fantasia são construídos como essas são contadas muitas vezes e não precisam ser aqui repetidas. (TUAN, 2013, p.97)

Nas folhas do caderno, o espaço e o tempo são outros. A vida tem outro ritmo, outros mundos são manifestos, a fantasia flui. Como dissociar essas características do que ainda não conheço? As horas de voo que aceleram meu relógio já antecipam um universo imagético. A introspecção é aguçada pela imobilidade no assento do avião, pelos mapas de voo que registram as coordenadas precisas a cada minuto. O devaneio é desperto e a experiência aciona as primeiras imagens. A viagem teve início, a ação de ir ao encontro do destino. A mente já está imersa.

A imensidão em nós

Em sua fase noturna, Gaston Bachelard tem a fala da imersão. Ele não se expressa como quem observa resultados, mas sim processos, experiências. Na imensidão do filósofo francês, encontro o espaço da intimidade e da deriva e localizo minha fala no alinhamento com o sensível e a profundidade imaginante desperta pela imensidão.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 2008, p. 190).

Ao dissertar sobre o devaneio, Bachelard localiza-se no contexto poético, em elucubrações características da solitude e quietude da introspecção do artista. O devaneador está dentro, nos recônditos por onde o cérebro transita, começando pelo que os sentidos experimentam e no que a percepção transforma. Ao abordar a imensidão, suas palavras são identificadas como narrativa de algo ainda em formação, contadas do interior de anotações recém-nascidas, que se atém à sutileza e aos sinais dos pequenos começos. Ao utilizar a imagem abaixo como base para a estrutura do presente artigo, intento ler nela uma síntese da visão que apresento nas linhas aqui escritas. Na foto, registrada de dentro da residência em Lisboa, reconheço a projeção da vastidão íntima que emerge no processo desencadeado, onde a imaginação floresce a partir da proposta de imersão em um dado espaço geográfico, onde a gravidade parece ser alterada.

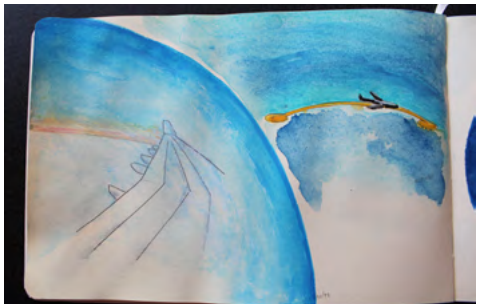


Figura 1 Estudos feitos em sketchbooks. Lápis e giz pastel oleoso aquarelado sobre papel. 2017 (Acervo da artista)

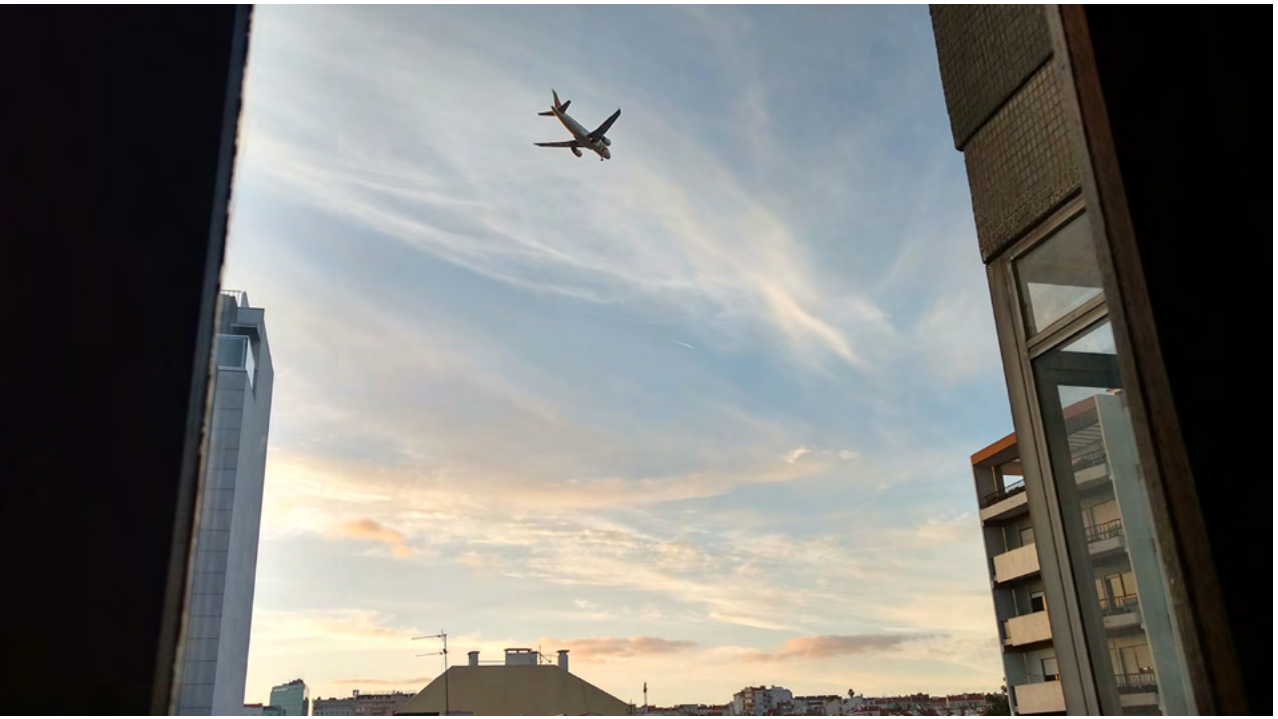


Figura 2 Sem título. (Joedy Martins). Fotografia digital. 2017

O céu

Nas alterações perceptivas, a gravidade não é a única a ser afetada. Os sentidos, ao trabalharem, evocam novas formulações de dados, combinações que passam a priorizar o lugar sonhado, a imaginação, a intimidade, recodificando espaços geográficos, cartografias, a própria experiência do ambiente.

A configuração desses espaços em meu histórico transita entre os estudos de mapas, localização nesses registros cartográficos, exploração de imagens virtuais e, por fim, a chegada a uma nova localidade. Espacialmente, essas ações contemplam a suspensão, a aterrissagem, a imersão e, por fim, pisar o chão. Na proximidade com Bachelard, o ar está presente como elemento de enlevo, como principal característica de todo um período dedicado à intimidade criadora.

Na experiência do deslocamento e no "adentrar" o novo local, as mudanças de proporção são constantes, em escalas que reduzem quilômetros a milímetros, ao desenho de um mapa sócio-político, a coordenadas do globo terrestre. O uso de aplicativos para me localizar também aguça as mudanças de escala e a sensação de se olhar do céu. Em apenas um toque aproximo ou distancio-me do ponto procurado na cidade, observando de longe o mapa da cidade e, quase instantaneamente percebendo que posso estar na rua ou estabelecimento procurado. Nesse aspecto, os ícones do Google Maps se tornam "companheiros" de viagem, os quais trago para o espaço físico em desenhos e, posteriormente para uma exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes no Porto, com as três primeiras obras da série (Em Meios, 16#ART, 2017).

No novo ambiente percebo o quanto o azul é predominante, seja nos mapas físicos, virtuais, de voo, no oceano, no horizonte da janela do avião, na aterrissagem, no céu de Lisboa, no Tejo. O ar é predominante. Ele transporta, dissipa, sustenta, mas principalmente, é ele que suspende. O período de permanência em Lisboa chama-me constantemente ao céu. De onde vim, de onde veem minhas referências. O tempo de permanência atrai-me ao todo, à grande proporção do trajeto. Não há como pensar somente no local onde estou, minha compreensão me remete ao trajeto, ao contexto onde ocorrem todas essas transições, o objeto da pesquisa. Se o cenário da pesquisa é o todo, meus olhos estão fitos naquilo que sintetiza todo esse percurso: o céu.

A cidade "alongada": lúdico

Como em uma paisagem pictórica romântica, o céu e o ar parecem compor a paisagem de meu imaginário em quase toda sua totalidade. Estou absorta nessa paisagem. Observo o quanto dista do espaço onde resido no Brasil, onde o entorno é horizontalizante e o alcance visual é amplo. Vivo próxima à área rural e meu habitat é plano. Apesar de já ter vivido em São Paulo, uma cidade muito mais verticalizada do que Lisboa, a geografia da cidade portuguesa é composta por um solo irregular repleto de declives, o que me dá a impressão

de uma cidade “alta”, de uma paisagem na qual a abóbada celestial também é alongada. O céu de Lisboa parece “ser mais alto” do que o de casa.

Figura 3 Estudos feitos em sketchbooks. Lápis de cor sobre papel vegetal. 2017

Figura 4 Estudos feitos em sketchbooks. Giz pastel oleoso sobre papel. 2017

Figura 5 Estudos feitos em sketchbooks. Grafite e hidrográfica sobre papel. 2017 (Acervo da artista)

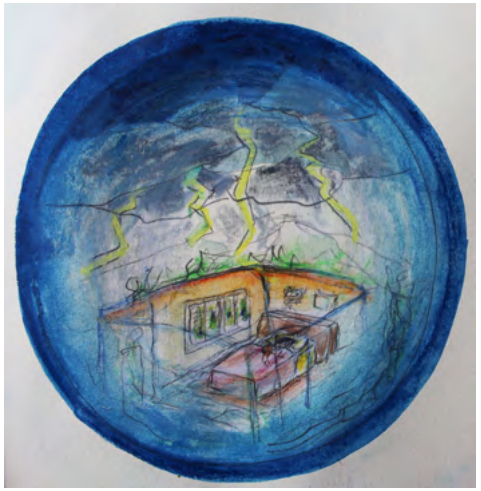


Figura 6 Estudos feitos em sketchbooks. Lápis e giz pastel oleoso aquarelado sobre papel. 2017 (Acervo da artista)

Nos primeiros dias na cidade, em meados de março, o inverno se encontra no final, com alguns dias de chuva e trovoadas. A cidade ladeada pelo rio parece ampliar os sons e, em minha imaginação, com os céus pronunciando-se mais altos, a sensação de distanciamento do cotidiano, de estar em um ambiente fictício é potencializada. As imagens, esboços, materiais e criações remetem a concepções leves e relacionadas ao universo infantil.

A sensação de suspensão é latente. A poética delineia-se à medida que a cidade me envolve, onde me sinto pequena, como se estivesse me observando de longe, do alto, das nuvens. E assim a configuração visual dessa vivência desenha um ambiente imagético que me remete ao interior de um globo de neve. O céu de Lisboa é abobadado como um globo de neve em meu imaginário, onde a paisagem está inserida e onde estou enlevada.

A carga de informações novas parece desacelerar o cérebro e acessar a sensação de arroubo, da qual a poética está se servindo. A cidade se revela como uma ilustração, um mundo se sonhos em *pop up*, experimentado e contado pela primeira vez, não como história adocicada ou infantilizada, mas como um espaço sendo compreendido a partir das sensações. E assim foi, inclusive quando contos, materiais e técnicas foram reivindicados na delicadeza do processo criativo.

A criação é proferida nas relações entre o espaço físico real e o representado. Alterações de proporção, tamanho. O que antes era grande passa a ser pequeno e o que antes era distante, aproxima-se. Minha poética está onde ficção, ludicidade, realidade e contemplação se encontram, minhas ressignificações.

Considerações finais

Atualmente, o conteúdo apresentado neste artigo deu origem a trabalhos já finalizados ou em andamento. Estando vinculado à pesquisa de pós-doutoramento na Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa, enfatiza a arte têxtil contemporânea e tem como supervisor o Prof. Dr. Hugo Ferrão, prevendo conexões entre meu grupo de pesquisa e o de meu supervisor. Ao olhar para os primeiros registros resultantes da imersão,

evidencia-se quão enriquecedora pode ser a experiência de deriva em um local ainda desconhecido. Constitui um elemento sensibilizador para a poética artística, acessando respostas afetivas e estéticas ao novo ambiente por meio dos sentidos. A intenção do presente texto, de maneira despretensiosa foi somente tentar trazer o leitor para "dentro" das páginas de um caderno de artista, compartilhando fagulhas do ato criador.

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

JACQUES, Paola B. (org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: EDUEL, 2013.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: EDUEL, 2012.

VISCONTI, Jacopo C. Novas derivas. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Desenho-ação: processos interdisciplinares de criação

Drawing-action: interdisciplinary creation processes

JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR UNICAMP

O presente texto considera o procedimento da criação poética a partir da linguagem do desenho, que, autônomo, contamina outras linguagens (vídeo e fotografia), solidificando assim, a ideia de um pensamento em desenho que extrapola o grafismo sobre superfícies e se concretiza como ação, desdobrando-se, portanto, num processo interdisciplinar efetivo no percurso criativo.

Palavras-chave: desenho; processo criativo; interdisciplinaridade

The present text considers the procedure of poetic creation from the language of drawing, which, autonomously, contaminates other languages (video and photography), thus solidifying the idea of a thought in drawing that comes up beyond the graphic on surfaces and it's done as action, unfolding, therefore, in an effective interdisciplinary process in the creative journey.

Keywords: drawing; creative process; interdisciplinarity

Introdução

As discussões aqui trazidas têm como propósito abordar o processo criativo no âmbito do desenho, especificando os elementos que funcionam como estímulos ao procedimento da criação e concepção do trabalho artístico, as etapas pelas quais o método do fazer atravessa e se concretiza e as operações realizadas sob a perspectiva de ampliar os conceitos acerca dessa linguagem. Para tanto, faz-se necessário apontar as estruturas do meu pensamento poético que, a partir de um pensamento em desenho, contamina outras categorias das artes, como o vídeo e a fotografia, numa dinâmica interdisciplinar que caracteriza os procedimentos de criação e produção na arte contemporânea.

Desenho da ação

Vale acentuar, de modo breve, as referências que funcionam como mola propulsora do meu pensamento poético e fazer artístico na linguagem do desenho, verificando quais estímulos, que presentes no mundo, são captados para assim gerar trabalhos poéticos. Maria Cecília Salles destaca sobre as referências que impulsionam o artista à prática artística:

> Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções (SALLES, 2013)

A gota de luz que funciona como alicerce da arquitetura poética do artista e citada pela autora, no presente caso, escorre dos gestos cotidianos realizados pelo indivíduo contemporâneo. O corpo humano, tão abordado na arte contemporânea, aparece aqui em suas ações rotineiras, através de pequenos gestos. A observação atenciosa de tais gestos são reparadas tanto na rotina real e presencial quanto nas ficções cinematográficas. Tais observações, *a priori*, são anotadas como lembretes de ações. Assim, o desenho se constitui de maneira direta, sem rascunhos na mesma linguagem que os precedem, oferecendo, desse modo, um desenho autônomo e único dentro das etapas do processo criativo. Esses gestos são registrados na grande parcela dos trabalhos, em interação com objetos corriqueiros que integram o universo utilitário e simbólico do sujeito. Em papeis de pequenas dimensões, as imagens construídas com silhuetas, formadas por linhas trêmulas, hesitantes e descontínuas, expõem fragmentos do corpo humano em convívio com essas coisas pequenas e banais.

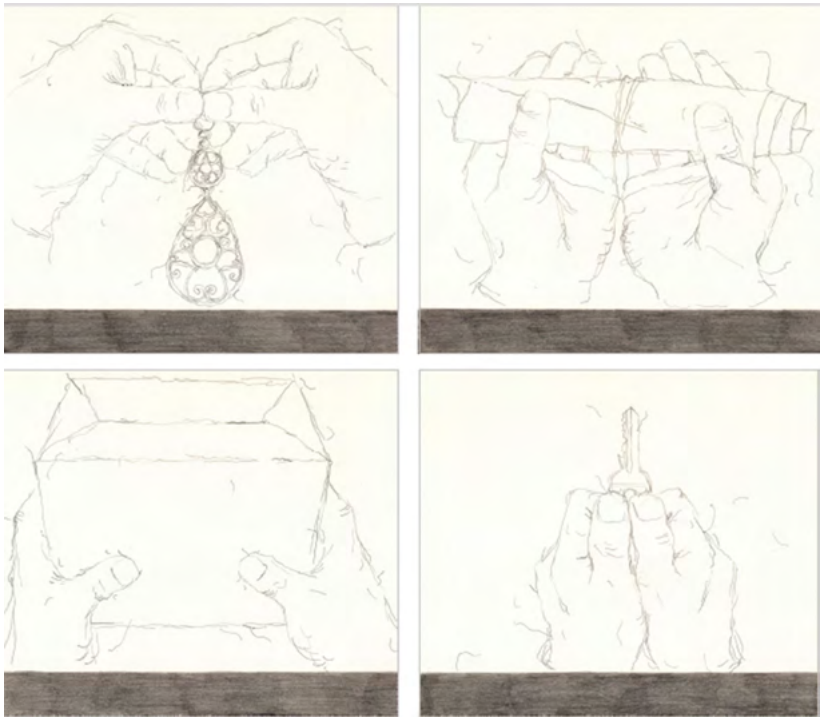


Figura 1 Nome do artista (autor do artigo). Objeto Secreto I, da série Meus grandes

segredinhos. Grafite sobre papel, 21 x 24 cm, 2011. Fonte: Acervo do artista.

A série "Meus grandes segredinhos" (figura 1) enquadra, em plano-detalhe, as mãos do indivíduo apresentando quatro objetos corriqueiros: brinco, caixa, papel e chave. Objetos que guardam a história particular dos corpos ou escondem a memória de acontecimentos dos quais podem ter sido testemunhas. Guardar, esconder, destruir e munir-se de objetos ao longo da vida são alguns de incontáveis atos que torna perceptível certos gestos repetidos em diversas sociedades ao longo dos tempos como ações necessárias ao equilíbrio emocional dos indivíduos. A maneira como o corpo e os objetos são tratados na série possibilita fisgar a tensão contida nesses gestos submetidos aos objetos, através de seus traços. Se a linha é descontínua e os contornos parecem vibrar no gesto canhestro registrado pelo grafite sobre os papeis, o desenho possibilita traduzir o aspecto emocional que acompanha tais ações. Além disso, a presença de desenhos sempre construídos em sequências que escancaram variáveis da mesma ação, possibilitam a reflexão em torno das repetições gestuais e obsessões por certos tipos de interação junto aos objetos de seu entorno e, principalmente, funcionam como sequência de *frames* de um filme: colocados lado a lado, a montagem em horizontal da série apresenta movimentos corporais em imagens estáticas, produzindo regularidade dentro do conjunto serial.

Ora, nas aproximações que são possíveis de serem efetivadas entre os desenhos e o audiovisual, naquilo que diz respeito às sequências de imagens e principalmente aos gestos enquadrados em plano-detalhe (e até ao formato de exibição, já que a série acima analisada apresenta uma tarja preta de grafite que faz alusão ao formato *widescreen*), senti a necessidade de levar meu pensamento em desenho para o registro em audiovisual, transferindo o gesto apresentado pelo gesto de desenhar para o gesto apresentado pelo gesto de filmar. Salles aponta:

> Quando definimos recurso, enfatizamos como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria-prima chegar o mais perto possível de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo possível daquilo que ele busca (2013)

O desenho da ação observada, registrada pela ação de desenhar, extrapola a técnica gráfica limitada pela utilização de grafite sobre a superfície do papel. Nesse caso inicia-se um procedimento criativo que vai levar em consideração o diálogo entre duas linguagens para sustentar a arquitetura do meu pensamento poético, isto é, para que as reflexões tratadas nos trabalhos possam serem materializadas conforme for necessário. Para dar prosseguimento a essa discussão, faz-se necessária a análise do trabalho "Ensaio sobre a saudade", de 2012 (figura 2).

Desenho na ação

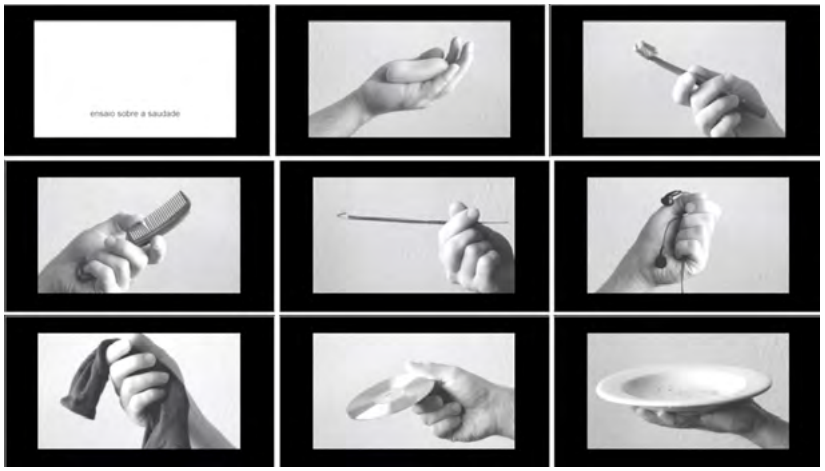


Figura 2 Nome do artista (autor do artigo). ***[Frames de]*** Ensaio sobre a saudade. Vídeo, 2'45". P&B, Som, 2012. Fonte: Acervo do artista

O vídeo apresenta cenas onde a mão humana aparece apresentando objetos de uso pessoal (escova dentária, prato, meia, etc) ou compartilhado (fones de ouvido, sabonete, CD, etc). Utilizando a acromia e o enquadramento em *close-up*, semelhante às sequências apresentadas em desenho, o trabalho exibe as mãos do indivíduo expondo esses elementos presentes no cotidiano e que são marcados, em alguns casos, pelo gesto humano através de seu uso:

marca de batom numa taça, fios de cabelo em um pente, incenso aceso, etc. Mesmo sendo cada cena estática, é visível um leve tremor da mão que segura os objetos diante da tela. Teríamos aqui uma relação do gesto levemente instável com o gesto trêmulo presente na ação gráfica sobre o papel. O desenho se faz presente na própria ação do corpo, enquadrado em *close-up*, a partir de seus pequenos movimentos diante da câmera ou sobre o papel. Essa presença do desenho no próprio gesto também é levantada por David Hockney, sobre o processo de produzir suas colagens, quando afirma que "fazer colagens é em si uma maneira de desenhar"(2011) e do mesmo modo, quando Richard Serra descreve suas construções escultóricas como produtos que contém em si a presença efetiva do desenho:

> Peguei uma placa retilínea de cumbo de 18 por 36 pés (5,5 x 11m) e a enrolei. O que definia a forma era o intervalo entre a espessura dos círculos concêntricos, quantos e quão grandes eles eram. O desenho estava implícito na ação. Fazer a forma, seja um rolo de chumbo, seja um poste para as *Prop Pieces*, era algo que estava implícito no desenho com a transformação física do material de um estado para outro. Naquela altura do meu trabalho, não considerei explicitamente a ideia de desenhar com um lápis ou um bastão oleoso em um pedaço de papel na parede. Moldar o chumbo derretido (a junção da parede e do teto) e cortar eram outros modos de desenhar contidos nas esculturas naquela época, assim como o uso de linhas como contraponto de elevação na Scatter Piece, de 1967. (SERRA, 2014)

O desenho e o vídeo, assim, são saídas encontradas para a concretização do projeto poético que venho elaborando ao longo da minha trajetória e que parte, como visto, do desenho a grafite. E considerar, portanto, o desenho como uma ação, propicia o uso do vídeo como gesto de registro, igualmente, dentro do processo criativo. Ana Leonor M. Madeira Rodrigues define esse transbordamento do gesto de desenhar às outras linguagens: "A câmara é o meu lápis, o meu lápis pode ser uma atitude conceitual e já nem gesto é, e, agora, toda a ação pode tornar-se desenho" (2003).

Ação no desenho

Comecei também, a partir das produções já citadas, a pensar em outro modo de registro que possibilitaria contribuir para os gestos nas cenas: a fotografia. O corpo que gesticula, apresentado pelos desenhos e cenas de vídeo, agora parte para a linguagem fotográfica sob os mesmos aspectos plásticos desenvolvidos e recorrentes até então. No trabalho "Assim olhei melhor", de 2015 (figura 3), o desenho é posicionado ao lado de uma impressão fotográfica, cujas nuances cromáticas de cinza equivalem-se aos tons deixados por diversos tipos de grafite sobre o papel.

Figura 3 Nome do artista (autor do artigo). Assim olhei melhor. Impressão e grafite sobre papel. 70 x 100 cm. 2015. Fonte: Acervo do artista.

O gesto realizado pelas mãos, neste trabalho, funciona como ferramenta auxiliadora ao ato de ver. Sob luz intensa, as mãos podem projetar sombra ou perante um objeto distante, auxiliar no recorte da visão, isolando o campo maior do olhar. Para além disso, o trabalho pontua as soluções encontradas pelos gestos na ausência de ferramentas que auxiliem o corpo do indivíduo. Aqui, o corpo gestual, que é apresentado pela fotografia, aponta para a dependência do objeto em grafite: o binóculo. Dois modos de registros se anunciam lado a lado e o gesto manual indica o objeto ao seu lado. A questão que me interessa colocar aqui, tratando dos processos interdisciplinares da criação, eixo deste texto, é a necessidade de, pelo grafite, apresentar o gesto ausente guardado no objeto comum e trazer a presença do desenho como forma no gesto das próprias mãos, que desenham o binóculo na sua falta. A escolha por esses recursos trazem reflexões sobre modos de registro, modos de ação e sobretudo a ocupação de um espaço, pelos trabalhos, entre presença e ausência.

O uso dessas três linguagens ao longo do meu percurso, foi assim eleito, além do mediatismo que elas são capazes de oferecer (registros fotográficos e fílmicos, na contemporaneidade, é uma prática tão banal quanto emergencial na porte de *smartphones*, por exemplo, assim como a ação de desenhar, que igualmente, pode oferecer possibilidade urgente na explicação de esquemas feitos à caneta sobre qualquer pedaço de papel ou esquemas explicativos e informacionais, à lápis, num canto de folha de caderno, etc) pelas suas qualidades em registrar os gestos humanos de modo trivial, sem procedimentos espetaculosos, típicos na era tecnológica e artística contemporânea. O gesto, núcleo conceitual da produção aqui analisada, se encontra nos diversos conceitos de desenho, que pode estar presente num traço de lápis sobre papel ou, como dito, na forma que o corpo produz de modo útil ou simbólico. Rodrigues destaca:

> Desenhar extrapola toda e qualquer definição para se restringir ao conceito, e o que sobra é uma 'ideia de desenhar' em que o instrumento é qualquer, e apenas o gesto permanece. (RODRIGUES, 2003).

Ação do desenho

O desenho autônomo presente neste trabalho também é destaque em duas produções que exemplificam o modo de pensar o desenho como ação, extrapolando seus limites técnicos ou matéricos. "Desenho de objeto", de 2017, coloca, assim como o último trabalho, a impressão fotográfica junto à impressão realizada pelo grafite sobre papel (figura 4).

O título do trabalho propõe duplo entendimento quando vinculado à imagem que nomeia: pode sugerir um desenho feito do objeto, tema comum ao longo da história da arte, como também desenho feito pelo objeto, isto é, "desenho de", "realizado por". Essa dobra é apreendida quando então averiguamos que as fotografias impressas nos mostram o desenho dos objetos quanto a seus formatos e qualidades particulares e acompanhadas de

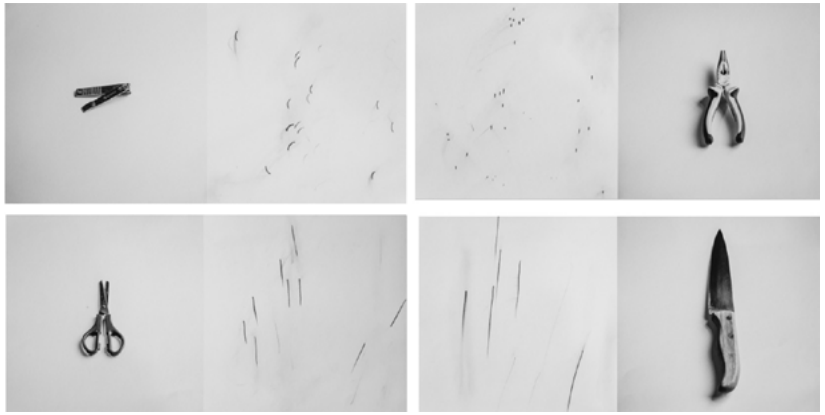


Figura 4 Nome do artista (autor do artigo). Desenho de objeto. Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 20 x 40 cm, 2011. Fonte: Acervo do artista

Figura 5 Nome do artista (autor do artigo). Desenho de coração. Impressão de eletrocardiograma e grafite sobre papel. Dimensões variáveis, 2017. Fonte: Acervo do artista.

traços em grafite que torna visível o desenho que esses objetos são capazes de produzir sobre determinada superfície. Assim, um tradicional cortador de unhas desenha semi-círculos pela propriedade curva de seu corte; um alicate produz curtos traços por conta de sua lâmina; já a faca e a tesoura, pela sua qualidade em cortar continuamente a matéria, desenham linhas retas de diversos tamanhos sobre o material em que agem. Tal abordagem relaciona-se ao ato de desenhar pelo corte escultórico, já levantada por Serra e citada anteriormente. Ou seja, a ação de desenhar também está dentro do próprio desenho; o desenho próprio de determinadas ferramentas, produzem desenhos por si próprias em contato com a matéria.

Outro trabalho que levanta tais questões é “Desenho de coração”, que semelhantemente ao último exemplo, propõe uma ideia duplicada pelo seu título: desenho de coração, que pode ser entendido como feito com emoções – ou “desenho de”, “feito por” (figura 5).

Nessa circunstância, o desenho é realizado pelos finos grafites coloridos e digitalmente pelo computador que desempenha imagens eletrocardiográficas. Postos em paralelo, os desenhos viabilizam reflexões sobre as ações que determinadas imagens podem motivar. Perante alguns objetos, que espécies de emoções ou reações físicas são possíveis de serem sentidas pelo corpo? A resposta para tal indagação é aberta, na medida em que os indivíduos sentem o mundo de modo particular, de acordo com seus repertórios e experiências, como nos traz a psicologia. Fernanda Pitta comenta acerca desse simbolismo aberto proposto pelos objetos que incluo em meus trabalhos, de modo geral:

> [O] simbolismo dos objetos é o que menos importa, já que sua carga semântica é variada, como não poderia deixar de ser nos dias de hoje. O que parece mais relevante aqui é o gesto que passa ao ato. A centelha que anima e que faz acontecer. (PITTA, 2011)

Diante disso, é pertinente considerar a invisibilidade do corpo, substituído pelas suas marcas – os gestos são presentes sem aparição de mãos ou outras partes do corpo que mostram a maneira da ação. Como nos rastros do corpo impressos nos objetos e presentes no video “Ensaio sobre a saudade”, esses dois últimos trabalhos mantém velado o corpo para então fazer surgir o gesto a partir dos objetos, seja pelos cortes executados pelos objetos, seja pelo ritmo cardíaco que estimula o desenho digital no campo laboratorial. Em ambos os casos, mesmo com a supressão do corpo, este se torna visível em seus indícios marcados por sua ação. Rodrigues sublinha a presença constante do corpo, seja explícito ou não, no mundo e no gesto de desenhar:

> Os sentidos, as percepções, os sentimentos e os movimentos precisam de um corpo; e é esta relação holística que estabelece a nossa identidade. O desenho, assim entendido, torna-se irrefutável que não somos conceitos ou entidades visuais numéricas. Precisamos de um corpo para desenhar, para nos explicar e fazer descobrir o mundo, desenhos que acordem nossa sensibilidade e a nossa mente; precisamos do corpo para permanecer humanos, que dizer, para desenhar.” (RODRIGUES, 2016)

Considerações finais

Os estímulos e referências a partir dos quais o artista desenvolve seus procedimentos de criação e produção poética vão ditando, ao longo do percurso, os modos de serem concretizados. Na reflexão presente, as pequenas gestualidades do corpo no contexto do cotidiano, em interação com corriqueiros objetos, como vimos, são fontes fluentes para o transbordamento das linguagens elencadas em seu tratamento.

A partir do desenho e de todas as suas potencialidades e especificidades, principalmente as que dizem respeito ao ato de registro e ao ato imaginativo, minha produção se esparramou horizontalmente em outras linguagens que se configuram em diálogo com essas características, contaminando e sendo contaminada pela interdisciplinaridade comum ao próprio ato criativo. A cada trabalho realizado e tido como acabado, o processo recomeça a partir desse fim. Fayga Ostrower lembra que:

> Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação.

> Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou" (OSTROWER, 2014)

O processo criativo, desse modo, se constitui de maneira multidirecional e repleto de idas e vindas. Na execução de um trabalho, considero outros anteriores e outros que simultaneamente surgem em fragmentos. Mostrados juntos, esse desenho que extrapola seus próprios limites na especificidade imposta pela historiografia da arte nessa categoria amplia as possibilidades de relação e discussão que surgem dos trabalhos em diálogo. O crítico de arte Mario Gioia, acerca de uma exposição que apresentei produções em grafite, fotografia e vídeo, afirma: É muito salutar como o artista [...] embaralha características típicas de cada meio, e faz dessa subversão um combustível que move novos e relevantes sentidos para as séries (2015). Considerar, portanto, a ideia de desenho em suas múltiplas vertentes, como foram pontuadas nas partes desse texto dividido em subtítulos, contribui para maior e mais profunda compreensão acerca dos processos criativos na contemporaneidade, esquadrinhando a diluição entre os limites de cada linguagem para que o trabalho possa, assim, ser construído, concretizado e apresentado com presente autonomia.

Referências

GIOIA, Mario**. Ineficiências.** São Paulo: Galeria Virgilio, 2015.

HOCKNEY, David. **El gran mensage** – conversaciones con martin gayford. Madrid: La fabrica editorial, 2011.

PITTA, Fernanda. **Necessidade do objeto.** São Paulo: Catálogo da exposição realizada no Centro Universitário da USP Mariantônia, 2011.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O que é desenho.** Quimera: Lisboa, 2003.

_____. **O observador observado.** Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SERRA, Richard. Heloisa Espada (org.) **Richard Serra:** escritos e entrevistas (1967-2013) São Paulo: IMS, 2014.

Memória, história e narrativa

Memory, history and narrative

JOSÉ OTAVIO LOBO NAME UFES / UFF

Neste trabalho farei uma revisão descritiva do documentário "O que é meu vem a mim"[1] (2016), de minha autoria e, a partir dele, formular questões sobre memória e história, e narrativa. O filme mescla trechos de uma entrevista com Ricardo Sales, Mestre da Banda de Congo Amores da Lua, com cenas de rituais e apresentações da banda, e foi produzido no âmbito do projeto de documentação audiovisual O Congueiro, que registra e difunde a cultura do congo do Espírito Santo[2]. *Na leitura que proponho aqui, o filme* é um registro coletivo da memória: seu personagem compartilha com o autor suas lembranças, que retornam ressignificadas pela edição e pelo espectador. Nesta perspectiva, os fatos ganham sucessivas narrativas, que se complementam: a consciência individual, o relato, o vídeo, e a memória coletiva. São discutidas questões em torno dos conceitos de memória coletiva, lugares de memória, história, e narrativa por meio de textos de Halbwachs, Fentress e Wickham, Nora, Pollak e outros.

Palavras-chave: memória; narrativa; história; congo; documentário.

This article brings a descritive review of the documentary film "O que é meu vem a mim" (It Will all come to me" – 2016), of which I AM the author, and, from that, discuss about memory, history and narrative. The film mixes excerpts from na interview with Ricardo Sales, Master of the Banda de Congo Amores da Lua, with scenes of the rituals and presentations of the banda. The film was produced in the scope of the audiovisual documentation Project O Congueiro, which Record and publicize the culture of Espírito Santo, a state in Southeast Brazil. As I propose here, the film is a collective record of memory: its character shares his rememberances with the author, and they return re-signified by the edition and the audience. From this perpective, fact aquire successive narratives, that complement themselves: individual conscience, the interview, the vídeo, and collective memory. Issues about concepts of collective memory,memory places, history and narrative are discussed through the works by Halbwachs, Fentress and Wickham, Nora, Pollak and others.

Keywords: memory; narrative; history; congo; documentary.

1 ver "O que é meu vem a mim", de Jo Name. Documentário em vídeo. 24min, cor, 2016. Disponível em: https://youtu.be/vmDAXO-Kpa8. Acesso em: 12/01/2018.

2 *O Congueiro* é resultado do projeto de pesquisa *Holoteca Digital do Congo Capixaba*, desenvolvido na Universidade Federal do Espírito Santo e dedica-se, desde 2014, à documentação audiovisual e de difusão da cultura do congo em sites de compartilhamento como *YouTube*, *Flickr* e *Facebook*. O documentário foi selecionado para a Mostra Competitiva do 7º Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, em 2016.

Segundo Halbwachs, "nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós" (HALBWACHS, 2006, p. 30). Para ele há uma permanente negociação entre nossas memórias e as dos outros. O que acarreta duas premissas: a ideia de que nossas lembranças são continuamente reconstruídas, estimuladas por nossas relações pessoais e sociais; e de que as lembranças pessoais se situam em espaços coletivos – mesmo o que guardamos em segredo está modulado pelo pensamento coletivo.

Ao apresentar o seu objeto de estudo em *Social Memory* (1992), James Fentress e Chris Wickham anunciam o objetivo de verificar o uso que historiadores e cientistas sociais fazem da memória, lamentando que, apesar da suposta inclusão do testemunho pessoal do "homem comum" na narrativa histórica, a discussão sobre memória parece manter-se "confinada às perspectivas e questões historiográficas tradicionais – a relevância da experiência das pessoas comuns para a história, a significância histórica da visão do subalterno, ou o grau de influência que a elite cultural pode exercer sobre a cultura popular" (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 2, tradução nossa). Ou seja, por não se debruçar sobre os processos cognitivos e construtivos da identidade característicos da memória, cujas narrativas seguem padrões lógicos diversos da narrativa histórica, será falha qualquer tentativa de equiparar o testemunho de memória oral à prova documental; e não irá afetar o *status* de "sujeitos da história" já ocupado pelas elites. Os autores também classificam a memória em dois grupos: a objetiva, que tem um teor de "verdade" verificável e referendado socialmente; e a subjetiva que, embora também influenciada socialmente, é parte intrínseca do *eu*, partindo das impressões e sensações pessoais na construção de uma visão de mundo (idem, p. 5). Essa conceituação reforça a ideia de que a memória individual é fortemente influenciada pela coletiva.

Sobre a relação entre memória e história, Halbwachs, por sua vez, afirma que a história procura pormenorizar os detalhes, mas "não hesita em introduzir divisões simples na corrente dos fatos" (HALBWACHS, 2006, p. 103). Ou seja, rompe com o contínuo das lembranças individuais e coletivas, apoiadas na proximidade entre os membros do grupo. Assim, um depoimento, como ponto de vista de uma testemunha *menor* da história, não é, necessariamente, um documento a reforçar a narrativa histórica em pauta, mas um novo universo narrativo, com perspectivas diversas da "verdade social". Do mesmo modo, apesar da autoridade que a posição de Mestre lhe confere, Ricardo Sales *fala de si*, no filme; e é neste contexto que seu depoimento é assimilado. Outro ponto importante, em Halbwachs, é a percepção de que o envolvimento do indivíduo no grupo – aderindo às visões de mundo coletivas, de modo geral – tem também influência no que será lembrado. Lembranças pessoais ganhariam enquadramentos socialmente compartilhados, com o grupo social agindo na construção de memórias de fatos que talvez não tenham ocorrido (idem, p. 36).

O ato de lembrar, ou seja, resgatar uma lembrança da memória, pode ser descrito, a partir dos autores acima, como a criação de uma narrativa que, a cada vez, reconta um dado da memória e se atualiza. O relato de testemunho, que é a principal ferramenta da história oral (e de muitos filmes documentários, aliás), tem que ser, então, contextualizado, de modo que a narrativa sirva ao propósito documental que se deseja.

Os 24 minutos de duração do filme estão divididos em cinco sequências, nas quais os trechos o depoimento de Mestre Ricardo são apresentados fora da ordem em que se deram no momento da entrevista. As suas falas são entrecortadas por cenas complementares, que mostram rituais e apresentações da banda; mas, nem sempre há uma correlação direta entre o que é visto e o que é falado.

As sequências do filme são: 1 – um prólogo, que apresenta o "mito fundador" do congo, narrado por Ricardo Sales, sobre imagens da Fincada do Mastro de Nova Almeida; 2 – após os créditos de abertura, são apresentados os principais rituais da Festa de São Benedito da Banda Amores da Lua, comentados pelo Mestre, seguidos da história da fundação da Banda pelos bisavós de Ricardo, em 1945, e de comentários sobre as graças alcançadas pelos devotos do Santo; 3 – vem, então, uma sequência de *flashback*, em que o autor do filme narra como conheceu Ricardo, e como se deu a sucessão do comando da Banda; 4 – Ricardo fala sobre sua fé e sobre os milagres que atribui a São

Benedito, e como ele tenta manifestar sua devoção, nos rituais e apresentações; fala também sobre as dificuldades de se levar a banda, sobre sua religião, e as dos membros da banda; 5 – por fim, Ricardo comenta sobre si mesmo, o que o motiva, e como cria as roupas e estandartes; como se vê à frente da banda, e a importância desta em sua vida. Seguem-se os créditos finais.

Hoje, Ricardo Sales tem 32 anos, e é o Mestre da Banda de Congo Amores da Lua desde 2013, sucedendo, de forma bastante conflituosa, a seu avô, Reginaldo Sales, co-fundador da banda, falecido em 2015. Antes mesmo de assumir o comando da banda, Ricardo começou a reformular as vestimentas e adereços, imprimindo um estilo próprio, caracterizado por elaborado requinte. Faz isso com grande esforço pessoal, e de seus pais, já que não possui outros meios de subsistência nem conta com apoio institucional para tanto. Ele concluiu apenas o ensino fundamental, e apresenta uma certa dificuldade na leitura e na escrita; e não teve, também, nenhuma formação em arte ou artesanato, compensando sua inabilidade com uma mente criativa e grande dedicação ao trabalho na banda.

Apesar de viver em Vitória desde o fim de 2005, somente em janeiro de 2013 tive, pela primeira vez, contato direto com uma banda de congo. Em junho daquele ano, conheci a Banda Amores da Lua e, desde então, tenho acompanhado seus rituais e apresentações, dedicando-me a estudar os vários aspectos desta cultura tradicional. O audiovisual tem sido minha principal forma de interlocução, devido à minha formação em cinema e artes, e tem servido tanto de instrumento de registro e de compreensão dos fenômenos, quanto de "moeda de troca" nos contatos com as bandas: creio que minha postura de respeito aos conguistas, na captura e edição do material, aliada à devolução dos registros, na forma de disponibilização de vídeos e distribuição de cópias fotográficas, criou uma atmosfera de confiança, por parte das bandas, que tem sido facilitadora das abordagens.

Em março de 2015, ainda muito ignorante de várias questões do congo, de seus fundamentos e de suas histórias, pedi a Ricardo Sales uma entrevista, que resultou no documentário "O que é meu vem a mim", finalizado somente um ano depois. Além da entrevista, o filme inclui cenas dos rituais de "Cortada do Mastro", "Puxada do Barco" e "Fincada do Mastro" de São Benedito, além de cenas da Festa de Nova Almeida e da Festa do Caboclo Bernardo, um "Encontro de Grupos Folclóricos" que ocorre anualmente em Regência, distrito de Linhares situado na foz do Rio Doce.

Avalio, agora, que todo o processo de produção do vídeo foi realizado de forma um tanto subjetiva, tendo a racionalidade estratégica influenciado mais na solução das questões técnicas de captura e edição. Ou seja: a entrevista não seguiu nenhum roteiro pré-definido e, no fundo, tomou a forma de uma conversa conduzida pela curiosidade (a despeito da estrutura de filmagem); e a edição, um ano depois, foi uma releitura do depoimento iluminada pelas cenas que presenciei nos rituais ao longo do ano. Passados entre dois e três anos de todo o processo, vejo-me numa posição de distanciamento que permite olhar para o trabalho de forma um tanto objetiva. E, apesar de já ter feito reflexões acerca das decisões técnicas e de linguagem tomadas na produção deste e dos outros vídeos de *O Congueiro*, irei concentrar-me, aqui, nos aspectos narrativos que cercam o documentário e minha relação com o Mestre.

O pesquisador Claude Bailblé, ao comentar sobre os conceitos éticos por detrás do trabalho do documentarista, relaciona o que chama de "contratos", entre o documentarista e as diversas instâncias. O documentarista tem um contrato, em primeiro lugar, consigo mesmo, com sua consciência. Deve equilibrar a vaidade do ego, a dúvida metodológica e a noção subjetiva da sua posição no conjunto de processos criativos. Tem também um contrato com seu objeto, ao construir uma relação de conhecimento e envolvimento com o tema, questionando-se continuamente sobre o que sabe e o que deseja saber. Outro contrato é com as pessoas com quem filma, os sujeitos do filme, que às vezes têm que se submeter às perguntas constrangedoras ou rememorar momentos sofridos. Deve ter empatia para com os envolvidos, mas com a distância necessária para poder alcançar o depoimento desejado. E, por fim, um contrato com seu espectador, que é, afinal, a quem se dirige o filme. (BAILBLÉ, 2012, p. 9-17). Com isto quero reforçar a ideia de que um vídeo, inicialmente uma obra tecno-artística, é também uma relação, uma interlocução de seu autor com as várias instâncias envolvidas; e, como relação social, produz uma narrativa própria, independente da linguagem ou do objeto da obra. Isto dá uma ideia de como a realização de um filme é uma

narrativa em si, para além das desventuras logísticas da produção. Existem camadas de relacionamentos envolvidos na criação da *história*. Quanto mais o documentarista e o entrevistado convivem, mais criam situações de interação e compartilhamento de lembranças. Por outro lado, as diferenças realçadas pelo não conhecimento do outro tornam as descobertas mútuas mais evidentes, dinamizando a relação.

O prólogo do filme traz a narração de Ricardo Sales, contando a lenda dos escravos que, agarrados ao mastro do navio, teriam sido salvos do naufrágio de um navio negreiro por um milagre de São Benedito. As imagens mostram cenas da Fincada dos Mastros de São Benedito e São Sebastião de Nova Almeida (distrito do município da Serra, em cujo litoral teria acontecido o milagre), e seguindo um hábito local, há grande disputa entre jovens para se ter a chance de escalar o mastro e rodar a bandeira do Santo, ação cujo sucesso concederia graças aos destemidos. Além da relação do local da festa com o mito, a cena ilustra, como alegoria, a narrativa da lenda: os fogos de artifício da festa seriam os raios e trovões da tempestade que provocou o naufrágio; na lenda, os escravos naufragados, em desespero, tentam agarrar-se ao mastro, que também é disputado por corpos seminus, na festa; em ambas, há gritaria e confusão.

Em um trecho da entrevista que ficou fora da edição, Mestre Ricardo afirma que "*isso é uma lenda, uma história, não tem relato nem retrato*", aprendida por ele de tanto seu pai e seu avô contarem; e que ele, e outros conguistas, não seguem, "*não querem nem ouvir falar*"; cita ainda os Mestres Crispim e Antônio Rosa, da Serra, como grandes divulgadores do mito – "*cada banda tem a sua história*"[3]. Fentress e Wickham afirmam que "eventos podem ser mais facilmente lembrados se encaixam-se em formas narrativas que o grupo social já tem a seu dispor" (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 88, tradução nossa), pela forma que reforçam qualidades que o grupo valoriza; ou porque legitima ações do presente. Seguindo esta linha de pensamento, as particularidades que o culto a São Benedito adquiriu junto a algumas bandas de congo se dariam, talvez, porque a narrativa do salvamento dos escravos náufragos se adequariam às vontades, ou expectativas, das pessoas que a seguem[4]. Os grupos sociais produzem uma espécia de vocabulário narrativa, que conforma a lembrança dos fatos.

Após os créditos, o depoimento de Mestre Ricardo se divide entre a narrativa de como se dão os rituais da Festa de São Benedito, com algumas particularidades e comentários sobre a devoção das pessoas que participam da festa; e a história da banda, como ela foi fundada por seus bisavós e o que os motivou. Estes últimos fatos não foram testemunhados pessoalmente por Ricardo, mas contados a ele pelos familiares, apesar de ele ter convivido, na infância, com alguns de seus personagens. Dada a importância da banda para a coletividade, são memórias que se dividem entre a crônica familiar e a história da banda, já registrada em algumas publicações, e entendida aqui como uma entidade de importância social. Para Halbwachs,

> No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiveram mais frequentemente em contato com ele. As relacionadas a um número muito pequeno e às vezes a um único de seus membros, embora estejam compreendidas em sua memória (já que, pelo menos em parte, ocorreram em seus limites), passam para o segundo plano (HALBWACHS, 2006, p. 51).

3 SALES, Ricardo. Depoimento em vídeo a José Otavio Lobo Name. Em 23/03/2015. Vitória: arquivo particular, 2015. Todas as falas de Ricardo Sales, exceto quando indicado, são da entrevista de março de 2015.

4 O espaço não permite alongar-me neste tópico: na Serra, onde este mito é mais cultuado, é também onde ocorreu a Rebelião do Queimado, em que os escravos, sentindo-se traídos pela Igreja, que lhes prometera alforria quando terminassem a construção da torre da Matriz, revoltaram-se quando a promessa foi quebrada. A região de Putiri, praia aonde os náufragos teriam chegado, é dominada por fazendas, e não tem, atualmente, nenhuma banda de congo. Neste contexto, a ideia de que escravos (uma vez náufragos, então fugitivos) tivessem a autonomia de fazer uma festa a São Benedito parece combinar apenas com a crença em uma harmonia mítica entre escravos e senhores.

No pensamento de Halbwachs, uma lembrança compartilhada com muitos membros do grupo é reforçada. A história da banda, para Ricardo, se situa na divisa entre uma memória de família, de grande significância, e por isso partilhada por todos, e um fato histórico, já codificado na forma de evento social, publicado textualmente. Por isso, talvez, sua fala reflita um tom um tanto monocórdio, como quem repete uma lição decorada, mesmo quando tenta reforçar que a motivação para a fundação da banda foi a fé que sua bisavó tinha em São Benedito, sua "*necessidade de ter uma banda de congo*". O conceito de "enquadramento da memória", de Michael Pollak (que será visto mais adiante), pode ser abordado aqui: Ricardo aprendeu a história de sua família tanto pelos relatos dos parentes, como pelas versões "oficializadas" em livros e matérias de jornal.

A terceira sequência, em *flashback*, foi elaborada na edição, que ocorreu um ano após a entrevista, e serviu para contornar a falta de depoimentos de Ricardo que narrassem como se deu a passagem do comando da banda de seu avô para ele. Somente tomei conhecimento de detalhes desta história depois da entrevista com o Mestre; e, na verdade, até hoje alguns pontos não me foram completamente elucidados[5]. De qualquer jeito, eram fatos contemporâneos ao período em que estava tendo os primeiros contatos com Ricardo e a Banda, e foi por isso que, neste trecho, o vídeo dá a palavra a seu autor, esclarecendo a relação entre documentarista e documentado. Essa *voz* do autor, de fato, aparece na forma de legenda, numa decisão que visava deixar o som da cena de fundo claramente audível, e como maneira de não disputar o espaço de fala com o personagem principal. No entanto, como alguns membros da banda têm dificuldade de leitura, criei uma versão do vídeo em que este trecho é narrado em *off*.

A sequência em *flashback* fala da época em que conheci Ricardo e a banda, e mostra o primeiro vídeo que produzi no âmbito do projeto, a Cortada do Mastro de 2013. Somente na época da edição do filme é que soube que a forte chuva que caiu fora um duplo batismo: meu, no congo; e de Ricardo, como Mestre da banda. A imagens têm uma beleza própria, mas a qualidade técnica é inferior do que é produzido atualmente. Por esta razão; e como reforço a uma ideia de reminiscência que esperava imprimir às cenas, elas aparecem em um quadro de tamanho reduzido, emolduradas pelo fundo negro.

Apesar de as frases anteriores parecerem indicar uma série de decisões técnicas e linguísticas que visariam provocar um certo efeito no espectador (a *mis en scène*), preferiria reforçar, aqui, a perspectiva de que a cena resulta de uma sobreposição de narrativas, na qual o clichê da linguagem cinematográfica, a cena em *flashback*, atuaria como aquilo que Edgar Morin propôs como a "metamorfose do cinematógrafo em cinema" (MORIN apud TEIXEIRA, 2012, p. 186), ou seja, a linguagem não seria um recurso de ilusão do espectador; estaria, sim, a serviço da *realidade* que o autor procura. Fazer um filme não é somente captar com a câmera, mas sim o processo que inclui a captura e a edição.

Procuro, assim, diferenciar o trabalho de edição daquele presente no conceito de "memórias enquadradas" que, para Michael Pollak, são as lembranças coletivas, trabalhadas por seus "guardiões", que representam os valores ou propósitos que um determinado grupo busca perpetuar politicamente (POLLAK, 1989, p 10), através do controle da subjetividade do testemunho (aquilo que se mostra) e da objetividade da imagem que se quer passar (o que se camufla).

Pollak também aponta o filme como um ótimo suporte como objeto da memória (idem, p. 11). Para ele, as memórias coletivas enquadradas são importantes "para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade", intervindo "na definição do consenso social e dos conflitos em um determinado momento conjuntural" (idem ibidem). Esse tom um tanto positivista, que de certa forma confunde "sociedade" (ou até "nação") com "comunidade", mesmo quando se abre para as tensões entre as memórias enquadradas, poderia fazer com que o trabalho de edição descrito

5 Antes de o filme ser finalizado (quando nem o título havia sido decidido), Mestre Ricardo foi convidado para uma exibição privativa. Esta sequência sofreu uma pequena alteração: inicialmente, apresentava uma versão mais conflituosa da passagem do comando da banda do avô para Ricardo; e, a pedido deste, o tom foi abrandado. Mas, em mais de uma ocasião posterior, Ricardo mencionou o enfrentamento com seu avô.

acima parecesse estar a serviço do *consenso social*, quando o que busca, intencionalmente, é a pluralidade das narrativas.

A memória enquadrada pelos profissionais da história tem como antídoto as memórias individuais, que tornam visíveis os limites do trabalho de enquadramento e permitem ao indivíduo controlar a tensão entre o passado "oficial" e suas lembranças pessoais (POLLAK, 1989, p. 12). Assim, ao relato de Ricardo, juntam-se o *comentário* da edição, e a interlocução com o Mestre. O suposto maneirismo da sequência em *flashback* remete a "uma forma artesanal de comunicação. (...) Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso" (BENJAMIN, 2012, p. 221).

Na quarta sequência do documentário, em que relata os milagres que o Santo teria praticado em sua família, o tom do discurso de Ricardo Sales é bastante objetivo, em contraste com o desdém com que trata da "lenda oficial" do Santo. Ele dá testemunho dos milagres da devoção em sua família: seu pai, desenganado pelos médicos após um evento cardiovascular, recuperou-se; e sua mão, que estava de muletas, "agora dança o congo, que ninguém diz que aconteceu nada com ela". Para ele, esta não é uma "memória subjetiva" (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 5, tradução nossa), no sentido de referir-se a sentimentos e impressões, mas realidade concreta. Em A memória coletiva (2006), Maurice Halbwachs detalha os processos que, a seu ver, constituem a memória. Nossas lembranças seriam acompanhadas de nossas relações com o grupo; poderiam ser reconstruídas pela aceitação do testemunho dos outros; nossa posição no grupo reflete-se nas lembranças compartilhadas em seu âmbito; e a separação do grupo pode acarretar no esquecimento das lembranças (HALBWACHS, 2006, pp. 30-40). Lendas são narrativas específicas, que são repetidas de geração em geração, diferindo das lembranças dos fatos realmente ocorridos. Aqui, os fatos são a saúde restabelecida dos pais de Ricardo, mas a narrativa é reforçada pela crença comum que une a família, de que o cumprimento das obrigações para com o Santo lhes concedeu as graças alcançadas. Recorrendo ainda a Halbwachs, para quem "Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no espaço e no tempo" (idem, p. 106), podemos especular se as lembranças do grupo não seguiriam narrativas míticas com relação aos fatos, devido à grande intensidade com que os ritos do congo são compartilhados por tanta gente. Assim, uma concepção de história baseada na oralidade acabaria por ter de se referir a um espaço-tempo mítico, *onde tudo pode acontecer*.

Da última sequência saiu a frase que dá título ao filme. Ricardo é instigado a se descrever, a falar de si, e da forma como executa o seu trabalho de criação. Diz então que, mesmo quando se sente parado, "*O Santo busca*" e que "*não precisa andar tão longe (...) porque o que é meu vem até a mim*". É interessante como, neste trecho, Ricardo adota a terceira pessoa para se referir a si mesmo, e que justamente aqueles fatos que foram vividos por ele, e que por isso poderiam formar sua memória mais objetiva, adquirem em sua fala um aspecto mítico. Perguntado sobre de onde vêm as vestimentas requintadas que ele criou para a banda (já que isso não é tradicional do congo), ele diz que vem "*do meu imaginário e do meu além*".

Para Pierre Nora, a história é uma reconstrução "problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente" (NORA, 1993, p. 8). Situados no cruzamento entre as lembranças individuais, a memória coletiva e a história, os *lugares da memória* apresentam três aspectos: material, funcional, e simbólico (idem, p. 21). Fazem parte de um jogo entre memória e história, mas aquela é prioritária; sob o risco de se ter, apenas, uma lembrança. A história é o registro, a informação sem contexto, sem vida; a memória a põe em movimento, e a transforma.

> Diferentemente de todos os objetos de história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seus próprios referentes, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física, história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história (NORA, 1993, p. 27).

Em contraponto e igualmente partindo de uma perspectiva do fim do século XX, na pré-história da internet, em que a digitalização da mídia

dava os primeiros passos, Andreas Huyssen percebe uma obsessão com o passado, causada, segundo ele, pelo fracasso do projeto de futuro da modernidade (HUYSSEN, 2000, p. 18). Ela enumera CDs, CD-ROMs e páginas de internet voltados a um culto da memória do passado, muitos destes comercializando "memórias imaginadas" (idem ibidem). Talvez por falar de um período anterior à atual democratização dos meios de produção e compartilhamento, e das próprias redes sociais, Huyssen preocupa-se com uma memória globalmente coletiva, como um consenso; e com uma noção objetiva do passado a ser protegido de novas configurações de espaço e de tempo. Apesar de a indústria cultural ser, hoje em dia, mais concentrada do que nunca, há também a emergência de diversas manifestações locais, que encontram meios e espaços para se mostrar e se expandir. A proposição de Nora, de que os lugares de memória são relacionais, na medida em que são atualizados na memória coletiva, apresenta, de certa forma, pontos em comum com o pensamento de Huyssen, para quem insistir em uma separação entre memórias "real" e "virtuais" é um "quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza" (idem, p. 37). Sendo uma relação social, a memória coletiva não depende de suporte físico.

Filmes são criações coletivas, feitos para serem assistidos em grupo, simultaneamente, como uma performance. O público da sala de cinema, agora se reúne na rede. Para Benjamin, "(...) o quadro não tem condições para ser objeto de uma recepção coletiva simultânea, como sempre foi o caso da arquitetura, como aconteceu antigamente com a epopeia, como acontece hoje em dia com o cinema" (BENJAMIN, 2017, p.36).

Este filme é um arquivo, uma fonte, um conjunto de dados disponível para consulta. Nesse ponto, é história; mas não foi feito com essa intenção. Ele partiu de uma conversa, que se seguiu a um encontro, que se desdobrou em descobertas. Em dezembro de 2017, o link do filme, no *YouTube*, foi liberado ao público; até então, o filme havia sido exibido em um festival, e em algumas exibições para a banda e na Universidade. Mestre Ricardo compartilhou-o imediatamente em seu perfil do *Facebook*, com o seguinte comentário, aqui reproduzido em sua escrita idiossincrática:

> Acho que esse vídeo tem tudo a ver com o que estou passando hoje com as pessoas me impunha lando por trás de mim falando coisas que não deve incomodada com a casa dos meus pais com as pessoas que estão comigo não tenho culpa se as pessoas não são amadas mas sou amado por muitos que gostam de mim por isso que estão comigo não gosto de falsidade sou uma pessoa amiga e sincera a todas as pessoas que estão comigo não adianta falar de mim porque descubro tem os meus orixás as minhas energias os meus exu e as minhas pomba gira e sou filho de Oxalá e Iemanjá nunca nada me engana conheço as pessoas pelo olhar assim que eu sou que vem debaixo a mim não me atinge confio em Deus primeiramente e nos meus Orixás e São Benedito que essas pessoas vêm fazendo vão ter o que merece eu ei de ver se você não pode ajudar é melhor você se calar[6] (SALES, 2017).

Percebo que, para Mestre Ricardo, o filme representa um aliado, de que há pessoas ao seu lado, que "é amado por muitos". Em nossa convivência de quase cinco anos, eu ainda não havia recebido nenhuma indicação do que minha presença e meu trabalho significavam para ele, em um plano mais pessoal – mesmo que o comentário acima não possa ser considerado diretamente dirigido a mim. E, além de achar que o filme o "representa", creio que a sua mensagem denota também a potência multiplicadora da rede: permitindo que o filme continue a deslanchar novas narrativas.

Vimos que a memória, em oposição a uma perspectiva positivista da história, é um processo dinâmico, continuamente atualizado pelas pessoas e pelos grupos, na forma de narrativas. Uma vez *gravadas*, tais narrativas têm o destino dos arquivos, onde podem se tornar mera informação descontextualizada; ou tornarem-se lugar de memória, como agente disparador de novas subjetividades coletivas. O indivíduo estabelece uma forma de expressão nova para aquilo que lembra, constituindo, assim,

6 SALES, Ricardo. Postagem no *Facebook*, em 14 de dezembro de 2017. Disponível em: https://www.facebook.com/ricardo.sales.77398/posts/932834510204957. Acesso em: 10/01/2018. Reprodução sem correção.

uma memória nova, ressignificada pela perspectiva de quem ele é naquele momento. Do mesmo modo, uma obra de expressão, como um vídeo, reconfigura os acontecimentos segundo a direção que seu autor lhe dá, e é entendido pelo espectador em novas formas de atualização.

Relatos de testemunho são marcados pela memória do individuo que, por sua vez, está em constante negociação com a memória do grupo, e com as forças sociais. E, uma vez gravados e distribuídos, tais relatos se tornam objetos de memória coletiva, contribuindo à multifacetada narrativa da história social. O universo do congo do Espírito Santo é campo de diversas disputas narrativas, além daquelas de cunho político e econômico. As bandas apresentam grande diversidade de ritos, fundamentos, e formas de representação; parecendo, por vezes, unidas apenas pela autodenominação de "banda de congo". Os mestres, neste contexto, têm um papel fundamental de guardiões da memória, ao mesmo tempo que abrem caminhos para novas configurações da cultura.

Esse trabalho não dá conta, por não ter se proposto a tanto, da ideia de patrimônio imaterial, contexto no qual as bandas de congo estão inseridas. A cultura imaterial está sempre em atualização pela coletividade. Tanto as questões relativas à memória, à história, e ao audiovisual, quanto à memória, são relacionais. São saberes de tradição oral e performática, transmitido em comunidade, cujo "registro" torna-se limitado se não der conta dos aspectos de espaço, movimento, cor, sons e temporalidade.

Referências

BAILBLÉ, Claude. "Contratos e convenções do documentário". In: PONJUAN, M.; MÜLLER, M. (orgs.). **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeios, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Social Memory**. Oxford: Blackwell, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política, amnésia". In: **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

NAME, Jo. **"O que é meu vem a mim"**. Documentário em vídeo. 24min, cor, 2016. Disponível em: https://youtu.be/vmDAXO-Kpa8. Acesso em: 12/01/2018.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: A problemática dos lugares". In: Projeto História, nº 10, dez. 1993. São Paulo: PUCSP, 1993.

POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio". In: Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, 1989. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

SALES, Ricardo. Depoimento em vídeo a José Otavio Lobo Name. Em 23/03/2015. Vitória: arquivo particular, 2015.

_____. Postagem no *Facebook*, em 14 de dezembro de 2017. Disponível em: https://www.facebook.com/ricardo.sales.77398/posts/932834510204957. Acesso em: 10/01/2018.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas "não narrativos": Experimental e documentário – passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

O processo criativo no surgimento da intercessão arte-dança na cena capixaba

The creative process in the establishment of the art-dance intercession in the capixaba scene

JÚLIA CALMON BOLSANELO GIANORDOLI PPGA-UFES / CAPES
JOSÉ CIRILLO PPGA-UFES / CNPQ / FAPES

O artigo trata de um apanhado histórico acerca do surgimento das manifestações híbridas que abraçam a dança e outras linguagens artísticas, bem como os artistas e cias que se firmaram no cenário local desenvolvendo este meio de expressão artística. O recorte acontece a partir dos anos 1980, em que a dança começou a desenvolver maior expressividade no cenário artístico local. A trajetória dos artistas que se destacam neste assunto, se desenvolveu a partir dos profissionais que vivenciaram esse momento oportuno para a cultura capixaba, ou que descendem dele. De alguma maneira usaram da dança-teatro como ferramenta a favor da arte, e por isso estão aqui referenciados.

Palavras-chave: Dança contemporânea, dança-teatro, hibridismo, cultura capixaba.

The article deals with a historical overview about the emergence of hybrid manifestations that embrace the dance and other artistic languages, as well as the artists and companies that have established themselves in the local scene developing this medium of artistic expression. The historical cut occurs from the 1980s, when dance began to develop greater expressiveness in the local artistic scene. The trajectory of the artists who stand out in this subject, was developed from the professionals who experienced this opportune moment for the culture of the city, or who descended from it. Somehow they used dance-theater as a tool in favor of art, and so they are referenced here.

Keywords: Contemporary dance, dance-theater, hybridism, culture of the state of Espírito Santo.

A década de 1980 teve, para muitos artistas locais, um grande valor produtivo. Foi uma época em que se fomentou a cultura, com mostras de dança e teatro, exposições e festivais que aconteciam nas galerias, nos teatros, e no ambiente acadêmico da Universidade Federal do Espírito Santo. É verdade que os festivais de verão de Nova Almeida só se iniciaram a partir da década de 1990, mas seu embrião foi sem dúvida, a produtiva década de 80.

Em seu artigo "Espírito Oitenta"[1] Waldir Barreto (2016) faz um diálogo interessante entre as produções artísticas nos níveis internacional, nacional e local, traçando um paralelo que contextualiza os momentos que cada camada cultural se encontrava em determinado espaço de tempo, em especial os anos 80. Peço desculpas ao leitor pela longa citação, porém todo o trecho tem a importância de exemplificar , em um breve relato, o tamanho da produtividade artística capixaba, e como esse cenário – não só nas artes plásticas – estava vivendo um momento oportuno de ampla fomentação:

> Por um lado, muitos artistas capixabas viajavam constantemente, mantendo, de certo modo, uma quase bi-naturalidade ou, em alguns casos, uma quase bi-nacionalidade. Por outro, espaços como a Galeria Itaú se tornaram verdadeiros "points". Período especialmente efervescente foi entre 1986 e 1989, enquanto funcionou a Galeria Usina Arte Contemporânea, do colecionador Márcio Espíndola: "meu quintal-escola, vivia lá; não perdia uma exposição", me confessou Simone Monteiro. Esta galeria trouxe a Vitória exemplos fortemente representativos da chamada Geração 80, entre Jorge Guinle, Gonçalo Ivo, Leonilson, Hilton Berredo, Daniel Senise, Ester Grinspum e outros. Integrantes da Casa 7, mais ou menos nestes anos, chegaram a vir ao estado para oficinas na UFES, como uma famosa de Fábio Miguez sobre encáustica. Antes mesmo disto, ainda na primeira metade da década, muita gente ligada à UFES já acorria ao badalado Festival de Inverno da UFMG, onde se dava um intenso intercâmbio de ideias, informações e sonhos com artistas, críticos e diletantes do Brasil inteiro. Dentro dos seus limites institucionais, as demais galerias disponíveis, como Homero Massena, Levindo Fanzeres e Álvaro Conde, somadas aos dois espaços universitários, cumpriam os seus papéis, obviamente, heroicos, mas insuficientes. A exemplo de nova-iorquinos, paulistas e cariocas, os jovens artistas capixabas "sem grana" se reuniam, se cotizavam e se organizavam em exposições em bares e lugares alternativos, na maioria das vezes, vendendo seus próprios trabalhos de modo autônomo, porque, público, não faltava. (BARRETO, 2016, p. 76)

Com este fragmento é possível notar , como dito na última frase, que "público, não faltava" para buscar a arte capixaba, ainda que os locais convencionais (para não dizer institucionais) não dessem conta do mercado de arte e cultura que se encontrava então. Foi um tempo não só de grande demanda artística por parte dos compradores/ apoiadores do setor das artes, mas igualmente relevante foi o desvelo dos próprios artistas locais em buscar conhecimento. Fosse viabilizando cursos e festivais no próprio território capixaba ou buscando conhecimento fora daqui.

Inserido nesse contexto, em entrevista ao Portal Dança no ES[2], Marcelo Ferreira conta que no final da década de 70, quando entrou na Universidade, os cursos de graduação tinham grupos de teatro, que se apresentavam para o corpo discente e docente, e conquistaram até premiações. O próprio Marcelo Ferreira foi contemplado num desses festivais, e a partir do encontro entre os colegas que formaram o grupo para a peça apresentada, cresceu a aproximação entre ele e Magno Godoy, que mais tarde culminou com o surgimento da Cia de Dança Neo-Iaô, em 1986.

> Na Ufes, nos anos 70, o MEC mandava verba para a universidade, então, cada centro tinha um grupo de teatro, e tinha aquela galera que se reunia nos intervalos. Criamos um grupo que se chamava "BLULULULULUM" e montamos uma peça que falava da nossa história

1 Revista Farol, [S.l.], n. 15, p. 74-88, jun. 2016

2 Portal de Mapeamento e divulgação da produção em dança e afins no estado do Espírito Santo. www.dancanoes.com.br

> na universidade, do trote até a formatura, que se chamava "Universus Sancty dy Spirits Federalis". Entramos na mostra de teatro, ganhamos melhor espetáculo e eu ganhei melhor ator..[...] Eu e Magno nos mudamos para uma casa na Vila Rubim, no alto do Morro do Quadro, e lá era nosso estúdio [...]Era uma escola nossa, que quem frequentava era eu, Magno, Carlos Délio, que hoje é Secretário de Cultura de Cariacica, e Paulo Fernandes, da Cia. Enki, que trabalhava com a gente. Éramos os quatro na Cia. Neo-Iaô, em 1986. (entrevista à autora)

Ferreira conta em sua dissertação de Mestrado[3] de maneira um pouco mais detalhada como foi o surgimento da Neo-iaô, sobre os meandros que compreendiam o processo de Magno Godoy e o que juntos buscavam enquanto grupo de expressão cênica. Segundo ele, Magno buscava uma dança contemporânea essencialmente brasileira, e tal qual nossa cultura é esse emaranhado de tradições, Neo-iaô era também, híbrida. Bebia de muitas fontes, entre elas a dança contemporânea, o experimentalismo de Cage, o Butoh e o Candomblé.

Em alguns ensaios contávamos com a presença do psicanalista Zanandré Avancini, que propunha temas e argumentos para pesquisa e encenação. Numa delas, Magno sintonizou uma tevê portátil em preto e branco num canal fora do ar e usou o ruído como trilha sonora, remetendo às experimentações de John Cage e Walter Smetak 1. Vestindo uma saia branca, um lençol amarrado, aludindo a um misto de samurai e mãe de santo, incorporava um xamã multicultural. Emergiram desse contexto alguns dos elementos e o insight que o levou à performatividade das iaôs – os recém iniciados no Candomblé –, anos depois, com a criação da dança Neo-Iaô a partir de trabalho colaborativo com os dançarinos do grupo. A busca era por uma dança contemporânea brasileira.

Figura 1 Cia de Dança Neo-Iaô Foto: Carla Falce

A pluralidade e a irreverência de Magno godoy colocou a Cia Neo-iaô em destaque nacional, pois tinha , nas palavras de FERREIRA (2018), "um discurso cênico apoiado em referências da dança butoh japonesa, candomblé, artes visuais, literatura e cinema." No decorrer teórico acerca da própria poética, se faz notável a riqueza de referências que as obras da cia levavam imbuídas na sua concepção. Desde o conceito expressionismo do movimento em si, até elementos que remetem a artistas como Edvard Munch, Kathe Kollwitz, e compositores como Stravinsky e Cage. Atualmente, a Cia Teatro Urgente acrescentou à poética da Neo Iaô fundamentos do teatro moderno:

A Urgente, agora, virou outra coisa, onde eu mantenho a estética do Butoh, do Neo-Iaô, eu uso em algumas cenas, mas não é o tempo inteiro, tenho outras referências. [...]

[...]Quando o Magno foi para Itaúnas e eu fiquei aqui, voltei a trabalhar mais com teatro, porque, até então, era dança, dança-teatro, mas não tinha texto, e eu sempre tive vontade de trabalhar com teatro contemporâneo.

3 *A Póetica do Teatro Urgente: No eixo do teatro pós-dramático.* (2018) Em seu texto, o artista faz uma retrospectiva poética do próprio trabalho, desde o surgimento da Cia Neo-iaô fundada em parceria com o artista Magno Godoy (1952-2008) até a sua produção atual com a Cia. Teatro Urgente.

Gostava, e gosto muito ainda, da Bia Lessa, do Gerald Thomas, do Bob Wilson, que são minhas referências.[4]

No eixo da dança contemporânea e presente na luta pelo reconhecimento profissional dos artistas desde sua própria formação, as irmãs gêmeas e bailarinas Mitzi e Ingrid Mendonça foram pioneiras na valorização dos bailarinos e no compromisso de difundir a cultura local. As duas mantiveram uma escola de dança (Conservatório de Dança 1982-1986) que foi responsável por grande parte da formação profissional dos professores e bailarinos que ainda hoje integram quadros das novas escolas e corpos de baile de companhias a níveis local e nacional (Foi o caso também de Marcelo e Ferreira e Magno Godoy)[5]. Posteriormente cada uma manteve seu próprio caminho na dança profissional – Mitzi com a cia de dança contemporânea Mitzi Marzutti – , e Ingrid com a Cia Vitória Porto de Dança Flamenca. A companhia de Mitzi surgiu no mesmo ano em que a Cia Neo-iaô, 1986, e mantém-se ativa até os dias atuais.

Ingrid trilhou um caminho para além da dança flamenca e da dança contemporânea, um conceito que em entrevista[6] classificou como psico-drama[7]:

> Existe uma dança contemporânea, mas não acho que me enquadro nela. Sou uma coreógrafa de psicodrama, me identifico mais com a leitura de Pina Bausch. Quando eu vejo o discurso dela em cena, o que ela busca em cena, e a emoção com a comoção que ela passa para quem está em cena, eu entendo o que ela está querendo ali: um psicodrama é o que ela faz. Eu gosto dessa linguagem, e quando eu criava as minhas coisas eu nem sabia de Pina Bausch...

O anseio de usar mais do que a dança para realizar seus trabalhos vem, segundo a própria artista, de uma vontade de expressar algo mais que o movimento. Defende que o caráter psicológico que gosta de agregar às suas obras não cabe apenas na coreografia, convindo, assim, a utilização de outros recursos que levem o público a atingir a catarse que ela projeta enquanto autora. Relata:

> Eu não sabia ir para o palco presa nas técnicas, a não ser se fosse para romper, e eu não queria romper se fosse uma coisa gratuita. Ficar gritando no palco – essa catarse pode ser até uma terapia pessoal – mas eu queria levar para o palco algo que pudesse, sem vaidade, ser uma coisa reflexiva, que pudesse alterar a pessoa. Então meu trabalho de cena é esse: um cuidado que eu tenho no prazer de perceber dentro de mim que eu estou fazendo alguma coisa para melhorar alguém. Se isso não tem no trabalho, me tira completamente o tesão.

Revisitando sua cronologia de trabalhos cênicos, é concebível corroborar com a fala de Ingrid, que em um trecho da entrevista, ao deparar-se com uma apostila enumerando todos seus espetáculos, pôde avaliar o caráter psicodramático inserido em sua essência, desde o Grupo SOMAS, no início dos anos 1980 até os trabalhos mais atuais. Ao questioná-la a respeito do uso de máscaras, que se mostra muito presente na sua linguagem, a artista diz ser uma ferramenta valiosíssima, e que muito soma na concretização do produto final e no que deixa para o público, e afirma:

4 Entrevista ao Portal Dança no ES: http://www.dancanoes.com.br/2016/02/muitos-em-um.html

5 A informação consta na mesma entrevista cedida ao Portal dança no ES.

6 Entrevista concedida em sua residência, em setembro de 2018. Vide anexo.

7 Segundo o Instituto Sedes Sapientiai, a definição de Psicodrama é "um método de ação profunda e transformadora, que trabalha tanto as relações interpessoais como as ideologias particulares e coletivas que as sustentam. Sua aplicação é uma das mais eficientes e criativas nos campos da saúde, da educação, das organizações e dos projetos sociais. É orientado pela emoção, pelo grupo e pela co-criação, pois busca promover estados espontâneos, discriminar e integrar, com certa harmonia, o individual com o coletivo, o mundo interno com a realidade compartilhada. Produz catarse emocional e insights cognitivos. Para isso, usa tanto a comunicação verbal como a não verbal." (O Instituto Sede Sapientiai é uma instituição com 40 anos de existência e trabalha nas áreas da saúde mental, educação e filosofia. Site: http://sedes.org.br/site/instituto-sedes-sapientiae/)

Figura 2 A Caixa de Bonifácia (2011), Ingrid Mendonça. Foto: Carlos Antolini

Figura 3 Super Nany (2011) – Patrícia Miranda e Marcos Pitanga. Foto: Julia Bolsanelo

> Eu estava vendo um dia desses [coisa de uns bons meses atrás] todos os meus trabalhos todos se repetem, eu não sei como as pessoas aguentam (risos). Todos eles eles vêm de máscaras e retirar máscaras. [...]
> A máscara é o grande achado da Psicologia. Tem psicólogos que falam: "qual máscara que você vai vestir?", e eu pergunto: "qual máscara você pode tirar?" Porque às vezes você não pode tirar a máscara, você precisa dela. O ser humano tem esse recurso de usar uma máscara em cada situação... é uma defesa. Mas tem máscaras que fazem mal, escondem a sua verdade e mexem com a sua essência.

Elementos cênicos e uma rica linguagem teatral é também observada no trabalho de Marcos Pitanga e Patrícia Miranda que juntos, desenvolveram trabalhos de dança-teatro, e ganharam relevância no cenário nacional ao serem contemplados no Rumos – Dança Itaú Cultural de 2000. Ambos são de uma geração de bailarinos que vieram do Conservatório de Dança e da Cia de dança Mitzi Marzzutti, e que com mútuo interesse construíram uma linguagem que, na palavras de Nirvana Marinho[8], sabe valorizar cada parte que o compõe:

> No debate da dança-teatro, alguns aspectos transitam entre uma área e outra, fazendo do corpo um lugar de investigação e possibilidades de inter-relação. Da dança, destacamos o movimento refinado, preciso, calculado, para um encadeamento de estados que provém da articulação de movimentos especializados, e é dessa característica que reconhecemos um corpo que dança atuando em cena. Do teatro, as ações físicas ganham proposição do jogo teatral, da propriedade de se tornar cênico. [...]

Em entrevista, Patrícia Miranda contou como surgiu essa vontade de colocar em cena esse código híbrido. A parceria com o bailarino Marcos Pitanga rendeu quatro espetáculos que se enquadram no estilo da dança-teatro: As Velhas(1998), Perheps (1999), Paixão (2000) e Super Nany (2011):

> A vontade de trabalhar essa linguagem (de dança-teatro) vem desde a Duo Cia. De Dança[9]. Foi quando eu e Bianca, enquanto direção da cia, procuramos diversificar um pouco o que vínhamos desenvolvendo enquanto trabalho, porque quem coreografava era eu e ela. Tinham outros integrantes na época: Tadeu, André, Silvinha, Cristiane Castro.... e Marquinhos que já não estava mais na Cia de Mitzi foi convidado por nós para desenvolver um trabalho com a Duo... A gente meio que se odiava (risos) e se amava... [...] mesmo assim a gente se amava mais do

8 Nirvana Marinho foi Curadora assistente e escreveu um ensaio crítico sobre o trabalho Paixão (2000), para o livro Cartografia da Dança – Criadores-intérpretes brasileiros, registro documental do evento Rumos Itaú Cultural Dança. Tem graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1999), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006).

9 A Duo Cia e Dança foi fundada por Patricia Miranda e Bianca Corteletti no ano de 1994, descendentes da escola e cia de Mitzi Marzzuti com o intuito de dar continuidade a um trabalho com identidade própria. Teve breve duração, rompeu-se no ano de 1998.

> que se odiava! Quando ele veio pra Duo, ele veio com liberdade para criar. [...] Trouxe para nós "As Velhas", um espetáculo que já bebe do teatro. A música é quase uma fala, é quase uma mulher em desespero. Tudo é corpo. A expressão corporal era muito forte. Marquinhos traz essa preocupação de ter uma história a ser contada. Eu acho que a dança-teatro vem, para o trabalho de Marquinhos, porque ele tinha histórias pra contar. E quando a gente conta uma história, eu acho que o teatro vem pra dar um pouco conta disso. Neste trabalho, As Velhas, eram três mulheres apaixonadas pelo mesmo homem, e que matam esse homem de amor. Então essa história tinha que ficar clara.

Patricia Miranda disse ainda na entrevista que todos os trabalhos que desenvolveram juntos tratam de inquietudes muito pessoais que Marcos Pitanga trazia para serem trabalhados junto ao grupo. Essas histórias que ele deslocava para um formato artístico demandam uma maneira múltipla de expressar-se, e para tanto, a dança e o teatro foram os meios que perfizeram com completude essa função.

Se por um lado o trabalho de Marcos Pitanga e Patrícia Miranda lançam mão do uso de objetos cenográficos e características teatrais marcantes na ambientação de seus espetáculos, o Grupo Z, comandado desde 1996 pelos diretores Carla Van de Bergen e Fernando Marques vai por outro caminho. Os cenários são minimalistas e o elemento da fala é inserido com mais afinco, levando para o palco um teor mais teatral, ligado ao formato tradicional da encenação. Em entrevista ao Portal Dança no ES, Van der Bergen fala um pouco sobre a produção da Cia:

> A artista destaca que o trabalho corporal é muito presente no grupo (que utiliza a classificação de dança-teatro mais por uma necessidade de comunicar aos outros sobre o que fazem) e aposta na diferenciação e particularidade dos corpos para criar. "Não me interessa o que uniformiza os corpos, mas sim o que os diferencia, a expressão artística de cada um deles. Nós podemos executar o mesmo movimento no espaço sem que sejamos iguais", diz.

De acordo com sua fala a seguir exposta, é admissível deduzir que, na contramão do que expomos até aqui – bailarinos levados a buscar a expansão da própria linguagem do movimento, investigando vocabulários teatrais – o grupo Z é um grupo essencialmente teatral, que lança mão da dança para enriquecer seu trabalho:

> A intenção do movimento é primordial para a artista: "Esse desenho no espaço não me preenche se não conseguir dizer algo com isso". Segundo Carla, tensões, relaxamento, relação com a gravidade e todas as outras possibilidades fazem sentido quando dizem algo, ainda que o caminho para a construção do sentido seja de mão-dupla. "Posso dizer 'procurem uma qualidade de leveza', por exemplo, mas, às vezes, posso chegar à leveza por conta do que quero dizer. Os dois caminhos, para mim, são interessantes", afirma.

Figura 4 Insone (2012). Grupo Z de Teatro. Foto: divulgação

Conclusão

O espaço cênico capixaba se encontra bem representado por seus bailarinos, intérpretes e criadores. A necessidade de expressar-se através de uma linguagem que viesse a transcender o movimento, sem contudo entrar no formato convencional do teatro, venho a concluir que fundamenta-se numa demanda de corpos dançantes em teatralizar suas ações. E vice-versa. Por vezes, essa manifestação não se insere na dramaturgia corporal proposta inicialmente por Pina Bausch. CALDEIRA (2009), em elaborado estudo sobre o processo e a linguagem dela, diz:

A dança-teatro é assim uma arte interativa híbrida, cria conexões, viabiliza-se se apropriando de tudo que se traduz em imagens, movimento, ação, ampliando a forma de criação. [...]

Os artistas da dança-teatro, como os da performance, rompem com a estrutura de codificação das artes, incitando uma minuciosa investigação dos ritmos internos do corpo, das relações que o artista constrói a partir dele, seus códigos e tempo próprios, elaborando uma nova retórica artística.

Mas que é a arte senão uma expressão ativa de subjetivas interpretações sobre o mesmo tema? A arte se reinventa, da rebeldia criativa dos anos 1980 ao silêncio cênico que preenche pesadamente o vazio que evoca. A dança dentro de uma intercessão com qualquer outra linguagem artística é híbrida. A multidisciplinaridade desta arte-dança envolve o teatro, o vídeo, a literatura e as artes plásticas, num sem-fim de possibilidades de um leque que nunca termina. Os trabalhos dos artistas capixabas inseridos neste eixo são de extrema relevância para o desenvolvimento da cultura local, e a valorização desses intérprete-criadores é de grande importância. Essencialmente no que tange a catalogação e história para as gerações que virão depois de nós, há de haver um esforço por parte da classe artística de forma a deixarmos o registro de um legado cultural do qual poderemos nos orgulhar.

Referências

ANTOLINI, Carlos. Retrato do Gesto. / Carlos Antolini.; colaboração Mitzi Marzzuti. Vitória,: Grafitusa, 2006. 108p.

http://sedes.org.br/site/instituto-sedes-sapientiae/, acessado em: 04/10/2018.

BARRETO, Waldir. Espírito Oitenta. Revista Farol, [S.l.], n. 15, p. 74-88, jun. 2016. ISSN 1517-7858. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/13444>. Acesso em: 04 out. 2018.

AZEVEDO, Patricia Miranda de. Entrevista concedida a Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli. Vitória, 25 de Setembro de 2018.

BRITTO, Fabiana Dutra. Et al . Cartografia da Dança: criadores – interpretes brasileiros.São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

FERREIRA, Marcelo. Entrevista feita pelo site Portal Dança no ES. 25 de fevereiro de 2016. Fonte: http://www.dancanoes.com.br/2016/02/muitos-em-um.html

FERREIRA, Marcelo. A Poética do Teatro Urgente: No eixo do teatro pós-dramático. (2018) Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo.

FÓRUM ES DE DANÇA, Revista, Vitória, 2010

FÓRUM ES DE DANÇA, Revista, Vitória, 2012.

RODRIGUES, Karla Maria Santos. A HISTÓRIA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA CAPIXABA. TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO PÓS GRADUAÇÃO Universidade Estácio de Sá – Pós–graduação em Dança e Consciência Corporal. (2015)

GABRIEL, Angélica Maria Pereira. A Trajetória da dança contemporânea no estado do EspíritoSanto. 2003.76. Monografia.Centro Universitário de Vila Velha. Vila Velha 2003.

CALDEIRA, Solange Pimentel. O Lamento da Imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Baush / Solange Pimentel Caldeira. – São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

http://www.dancanoes.com.br/search/label/Carla%20van%20den%20Bergen acessado em 07/10/2018

MENDONÇA, Ingrid. Entrevista concedida a Julia Calmon Bolsanelo Gianordoli. Vila Velha, 27 de Setembro de 2018.

Considerações sobre o processo pessoal de criação de assemblages

Considerations on the personal process of creation of assemblages

JULIANA CABRAL UFES

O artigo descreve a pesquisa de conclusão do curso de graduação em Artes Visuais; a pesquisa é tanto a investigação do processo de criação de assemblages a partir de objetos de maquiagem interferidos com objetos cortantes como o universo dos suportes das assemblages: os objetos. O estudo teórico sobre objetos é baseado em autores que viveram momentos históricos e sociais diferentes do que vivo, mas que perceberam e analisaram os objetos de maneira que ainda cabe nos dias atuais.

Palavras-chave: Objeto, assemblage, coleção.

The article describes a graduation research study in Visual Arts; the research is an investigation of the process of creating assemblages from makeup objects that have been interfered with sharp objects and the universe of the assemblage's support: the objects. The theoretical study on research objects is based on authors who lived different historical and social moments that I live, but who perceived and analyzed the objects in a way that still fits today.

Keywords: Object, assemblage, collection.

Introdução

Essa comunicação pretende ser o relato da pesquisa de Trabalho de Conclusão do Curso de graduação em Artes Visuais da UFES, sob orientação da Prof.ª Dra.ª Cláudia França. O interesse pelo tema surgiu a partir da apresentação de imagens de objetos e assemblages na disciplina tópicos especiais/Colagem, ministrada pela mesma professora. A pesquisa, até o presente momento, se intitula "Assemblages – O processo de criação a partir da desrealização de objetos pessoais". Em uma das explanações teóricas, a professora nos apresentou a imagem de um trabalho do artista Man Ray, Gift[1]. Ver aquela imagem provocou-me uma grande inquietação, o que impactou na produção dos trabalhos para aquela disciplina e mesmo na pesquisa de conclusão de curso.

Provocada pela proposta de exercício da disciplina e por essa obra de Man Ray, produzi dois objetos, o primeiro, uma escova de pentear com inúmeros alfinetes que interferem a área da escova que tem contato com o cabelo. (Figura 1). O segundo objeto é o pincel de aplicação derivado de uma máscara de cílios, interferido por incontáveis pontas de alfinetes na sua área de cerdas, que é a área de contato com os cílios. (Figura 2)

Figura 1 Estudo de assemblage 1. (Foto da autora)

Figura 2 Estudo de assemblage 2. (Foto da autora)

Figura 3 Estudo de assemblage 3. (Foto da autora)

1 Ver imagem deste trabalho em https://www.moma.org/collection/works/81212

A partir da produção desses dois objetos, surgiu o interesse em continuar o processo de criação de assemblages, na tentativa de criar uma série com utensílios de maquiagens como suporte principal. A pesquisa atual dá continuidade à prática, de modo mais sistemático. Busco compreender meus procedimentos, intenções e ações envolvidas no ato de selecionar *matrizes objetuais*[2] para posterior intervenção artística. Produzi outros estudos de assemblages, remanescendo a lógica de objetos embelezadores com intervenções cortantes. O primeiro é um pente de sobrancelhas, interferido com pontas de alfinetes em suas cerdas (Figura 3). O segundo é um curvex com a interferência de uma navalha na sua parte de contato com os cílios.

Para esta apresentação, detenho-me na apresentação do pensamento de três autores que me auxiliaram a compreender o universo de matrizes objetuais com as quais pretendo dar continuidade à produção de assemblages.

Objetos e suas coleções

O estudo teórico sobre objetos da pesquisa é baseado em autores (Abraham Moles, Jean Baudrillard e Krzysztof Pomian) que viveram momentos históricos e sociais diferentes do que vivo, mas que perceberam e analisaram os objetos de maneira que ainda cabe nos dias atuais.

A partir das considerações desses autores estabeleci o meu quarto de dormir com o que Moles define como "concha pessoal", isto é, o ambiente imediato que define nossa relação sujeito-objeto. Moles nos informa como a vida moderna promoveu a mediação de nossa relação com o mundo por meio do objeto: a "massificação da vida socializada" amplia a distância entre os sujeitos, criando vazios, preenchidos por uma cultura do objeto.

Elaborei uma lista de cerca de oitenta objetos pessoais que me circundam e com esta lista criei classificações e tabelas que me auxiliam na

2 O dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis define Matriz como "2. Lugar onde alguma coisa se gera ou cria. 3. O que serve de origem ou fonte; aquilo que gera; o que se considera como fonte ou princípio de algo; manancial". Assim, entendo que as matrizes objetuais são os suportes elegidos para a elaboração das assemblages, como a escova de cabelo e os alfinetes.

revelação da potência desses elementos como matrizes objetuais, objetos autênticos e nostálgicos (Baudrillard) e semióforos (Pomian).

Abraham Moles, no livro Teoria dos Objetos, introduz a reflexão de que estamos rodeados de objetos e que nos relacionamos através deles, sendo impossível imaginar uma vida social sem sua presença. A existência de objetos ao nosso redor é consequência de nossa própria produção destes; em essência, todos os objetos foram criados pelo homem para satisfazer as suas necessidades. Assim, se tornam mensagem social: *"O objeto torna-se mensagem e mensagem social, o objeto é proveniente do mundo dos homens. É sempre produto de um Homo Faber e nunca de uma natureza mais ou menos transformada..."* (MOLES, 1981, p.09)

Moles preocupa-se com as relações do homem com os objetos funcionais, aqueles que são extensão do corpo humano: mas compreende também que estes objetos existem para além da funcionalidade, sendo portadores de signos. Deste modo, eles carregam as mensagens entre os indivíduos: *"... é o gadget (invento) que distrai e alegra o ser decepcionado, é a compra da enciclopédia que provoca a ilusão de domínio dos conhecimentos."* (Ibid, p.18)

O estudo de Moles sobre a complexidade dos objetos é muito importante para a compreensão do processo de criação das assemblages. O autor afirma que os objetos possuem *complexidade funcional*, ou seja, seu uso obedece a uma finalidade; possuem ainda uma *complexidade estrutural*, que é *do que o objeto é feito* (Ibid, p.29). Por exemplo, uma máscara de cílios é feita para aumentar o comprimento e o volume dos cílios (complexidade funcional) e para tal basta que ela seja feita de um pincel de aplicação de plástico com cerdas dentro de um recipiente de plástico ou vidro com liquido preto ou transparente (complexidade estrutural). Durante o processo de criação dos objetos, interfiro na complexidade estrutural destes quando adiciono as pontas de alfinetes, por exemplo. E, por consequência, modifico a sua complexidade funcional.

A relação que faço entre os objetos que classifico nas tabelas se constitui em uma espécie de "pré-coleção" de objetos. O termo coleção, para Moles, caracteriza um conjunto de objetos sob a perspectiva estética do indivíduo e o ato de colecionar está vinculado a um prazer. Para ele, coleção se constitui de três elementos: a *instituição*, *estrutura* e uma *série*: *"Uma coleção é uma instituição na população dos objetos, pois ela tem uma estrutura, geralmente linear, da série muitas vezes realizada na base da raridade dos objetos sucessivos."* (Ibid, p.137)

O ato de colecionar vem de um sentimento de possuir objetos, que raramente continuam funcionais. A coleção se inicia como resultado de uma relação que o colecionador percebe entre objetos que podem pertencer ao mesmo conjunto; a partir disto, cria critérios para que eles sejam parte do mesmo grupo de objetos. *"A coleção exprime o amor pelo absoluto. Implica que o homem se apropria de uma parte do mundo para dominá-la inteiramente."* (MOLES, 191, p.139). E ao referir-se a série, o autor considera tanto o aspecto inacabado de uma coleção (sempre há mais um objeto a ser adquirido) quanto a um possível desdobramento de famílias, em função de especificidades descobertas. No caso dos objetos de minha concha pessoal, entendo-os como uma pré-coleção, pois as classificações têm apenas o caráter de institucionalizar os objetos, sem uma obsessão colecionadora.

Outro autor importante para a pesquisa é Jean Baudrillard, que no livro O sistema dos Objetos escreve sobre a relação entre sujeito e objeto. O objetivo do autor é entender *"os processos que as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta"* (BAUDRILLARD, 1968, p. 11). Para isso, o autor escreve sobre o sistema funcional dos objetos, dedicando-se a entender os limites e transcendências das funções dos objetos cotidianos. Num cenário onde os objetos têm a pretensão de serem funcionais, Baudrillard conclui que os objetos tendem a superar essa primeira função para tornarem-se parte de um conjunto. Essa particularidade de pertencimento e integração a um conjunto permite, em um segundo momento, a função de *"se tornar elemento de jogo, de combinação, de cálculo, em um sistema universal de signos"*. (Ibid, p. 70)

Baudrillard também escreve sobre o sistema não-funcional dos objetos: começa delineando os objetos que fogem do sistema funcional, sendo estes os objetos "marginais" ou "antigos". Estes *"parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão."* (Ibid, p. 81)

Esses objetos, não fazendo parte do sistema funcional, ainda se fazem relevantes socialmente; isso se dá por seus valores histórico e simbólico (autêntico e nostálgico). Histórico, pois eles simbolizam o tempo, na medida em que sobreviveram aos anos e perderam sua função primária mas representam o passado. Prescindidos de sua função primária, tais objetos permanecem relevantes por dois valores (além do valor histórico): o valor autêntico e o valor nostálgico. A nostalgia é relacionada ao pensamento de que *"quanto mais velhos são os objetos, mais nos aproximam de uma era anterior, da 'divindade', da natureza, dos conhecimentos primitivos"* (Ibid, p. 84) e a autenticidade se dá por uma obsessão pela certeza da data, autor e assinatura ou de ter pertencido a alguém importante. Na classificação de meus objetos, entendo e classifico-os segundo seus valores nostálgicos e autênticos, em um ambiente íntimo como o quarto de dormir; o nostálgico é o que pertenceu a alguém do meu passado e o autêntico é o que foi feito por algum artista ou de produção própria.

Para Baudrillard, os objetos funcionais se esgotam em sua função, retendo-se ao momento do uso; já os objetos marginais ou objetos antigos superam a utilidade, tornando-se assim, colecionáveis: são aqueles que possuímos pelo prazer de possuir. *"[...]o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a máquina. Ao contrário o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção."* (Ibid, p.94). O ato colecionador, para o autor, ultrapassa o prazer de colecionar: a coleção é resultado das relações sujeito-objeto e revelam a pessoa colecionadora, é autobiográfico: *"a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador"*. (Ibid, p.99)

No texto "Coleção", Krysztof Pomian atenta-se aos objetos que fogem do circuito utilitário, mas que insistem em existir no mundo, guardados ou expostos, são relevantes e fazem parte da sociedade; são os objetos abstraídos de função primária, que aqui não têm uma função secundária como Baudrillard aponta a possibilidade de ser *elemento de jogo, de combinação*. Os objetos desta classificação são os que pertencem a museus e coleções, aos que "*não se pode [...] alargar a noção de utilidade a ponto de a atribuir a objectos cuja única função é a de se oferecerem ao olhar*", (POMIAN, 1994, p.51); são, portanto, os objetos sem função, mesmo que já a tivessem no passado.

Escrevendo sobre *"uma coleção de coleções"* (Ibid, p.55) sendo estas: O mobiliário funerário; As oferendas; Os presentes e os despojos; As relíquias e os objetos sagrados; e Os tesouros principescos – Pomian reflete sobre essas coleções, encontra ocasiões em que objetos têm valor de troca sem valor de uso e situações em que estes não são expostos ao olhar do homem, mas são guardados dentro de túmulos ou santuários, servindo ao olhar do divino, de outro plano: o virtual.

Aqui, cria-se margem para as reflexões sobre relações que o objeto traz entre o que o autor chama de visível e invisível, *"[...] o invisível é o que está muito longe no espaço [...] aquilo que está muito longe no tempo: no passado, no futuro. Além disso é o que está para lá de qualquer espaço físico, de qualquer extensão, ou num espaço dotado de uma estrutura particular."* (Ibid, p. 66). O autor conclui que as coleções permitem que as mensagens e significados dos objetos transitem entre os territórios do visível e do invisível, mas isso só se dá por meio da linguagem *"a oposição entre o invisível e o visível é antes de mais a que existe entre aquilo que se fala e aquilo que se apercebe, entre o universo do discurso e o mundo da visão"* (Ibid, p.68).

O discurso de Pomian sobre objeto semióforos se assemelha de Baudrillard quando afirma que *"existem objetos que não têm mais resultado prático, acha-se presente somente para significar. [...]não é nem afuncional nem simplesmente 'decorativo', tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema: Significa o tempo."* (BAUDRILLARD, 1968, p.82) Pomian não afirma que os objetos semióforos significam o tempo, mas que eles são carregados de significados, isso não exclui a possibilidade de significarem o tempo, apenas abrangem as possibilidades dos significados; ele afirma que os objetos têm o *valor de uso* ou de *significado*, sendo que quanto mais valor de uso menor valor de significado e vice versa. Um objeto semióforo, portanto, atinge a plenitude do seu ser semióforo ao ser uma peça de celebração.

Conclusão

Por meio desses autores, é possível compreender que os objetos refletem o tempo e as necessidades da sociedade que os cria; em nossa sociedade, eles são inventados, renovados, melhorados (criam-se novas versões) fazendo o estudo dos objetos ser relevante em quaisquer as gerações sociais.

Cruzando as classificações oferecidas pelos autores, pude construir tabelas classificatórias dos objetos de meu ambiente imediato, o quarto de dormir. Isso permitiu-me outro entendimento do espaço, da privacidade e das possiblidades de uso e transformação de objetos, para fins artísticos. Como estudante de graduação em Artes Visuais, percebi a relevância de pensar os objetos que estão no ambiente cotidiano: os que passam despercebidos, os que são usados e descartados. Há também os que escolhi como matrizes objetuais, os que me foram oferecidos e os que não escolhi. A potência da relação pessoal com objetos refletida nos trabalhos e a criação de novos objetos carregados de novos potenciais de significado reinveste o caminho poético. Mesmo que a proposta seja o estudo dos meus objetos (micro) e não o estudo de todos os objetos (macro), essa pesquisa de conclusão de curso pode servir como referência aos que se interessam a produzir a partir de objetos que já existem, tanto por afirmar essa possibilidade através da documentação do processo de criação das assemblages quanto por todo estudo dos objetos e matrizes objetuais.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1989.

<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1369/852> Acesso em 12/07/2018.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Jakob_von_Uexk%C3%BCll> Acesso em 12/07/2018.

MICHAELIS, Dicionário brasileiro da língua portuguesa. **Matriz**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/matriz/> Acesso em 04/07/2018.

MUSEUM of Modern Art. **Gift, Man Ray**. Disponível em: <https:// www.moma.org/collection/works/81212> Acesso em 04/07/2018.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção.** Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. Disponível em http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20%281984b%29.pdf. Acesso em 22/05/2018.

Memórias perfuradas: bordadura, fotografia e feminismo na criação de "O Álbum Invisível"

Perforated memories: embroidery, photography and feminism creating "The Invisible Album"

JULIANA PADILHA DE SOUSA UFPA / CAPES

O presente artigo analisa o processo de criação da autora em "O álbum invisível": série de fotografias coladas e bordadas em um álbum criado à partir de memórias indesejadas, que perfuram e narram uma crítica visual ao machismo velado nos espaços de arte. Para tecer as linhas teóricas deste estudo, abordo as publicações de Roszika Parker, Linda Nochlin, Ana Paula Simoni e Cecília Sales, suturando distanciamentos entre a história da arte, mulheres, criação e o bordado como expressão do feminino.

Palavras-chave: Bordado; Álbum; Processo Criativo; Memória; Feminismo

This article aims to analyze the author's creation process in "The Invisible Album": a series of photographs affixed and embroidered on an album created from displeasing memories that perforate and narrate a visual critique of a hidden chauvinism in the art spaces. In order to weave theoretical lines of this study, I approach the publications of Roszika Parker, Linda Nochlin, Ana Paula Simoni and Cecilia Sales, suturing distances between art history, women, creation and embroidery as an expression of the feminine.

Keywords: Embroidery; Album; Creative Process; Memory; Feminism

Introdução

Subverter os sentidos tradicionalmente atrelados ao feminino e seus afazeres, explorar o espaço pertencente tido como o único de domínio da mulher: a sua casa. Assim como a agulha que perfura, abre buracos, machuca e fere a superfície da matéria de uma maneira que ela jamais retornará a ser o que era, *O álbum invisível* expressa poeticamente as vivências de três jovens artistas da cidade de Belém-PA, diante ao machismo diário que as marca e reprime. Historicamente vistas como amadoras pelos críticos e consumidores de arte, através do senso comum, as mulheres viveram afastadas do protagonismo artístico. Percepção essa que resiste ainda hoje, mesmo que de maneira tímida e velada. O feminismo objetiva a abolição ou, ao menos, transformação profunda da ordem patriarcal e de seu poder regulador em nome de princípios de igualdade, equidade e justiça social. Partindo da minha vida entre linhas e agulhas que configuram o meu fazer artístico, experimentar a aplicação do bordado em fotografias é transpassar a resistência feminina que a prática do bordar representa.

Fazer um álbum é compor um lugar de afeto, de memórias, lembranças que gostaríamos de manter vivas através das imagens e dos escritos que colocamos ao montar da folha. Este álbum, porém, se propões a esquecer. Ofensas ditas e veladas, repressões guardadas e tensões alojadas em suas lembranças formatam a ambigüidade do projeto: o que desejaríamos esquecido está evidenciado, o que deveria ser um objeto de afeto assume a hostilidade presente nestas memórias ali contidas, e o que deveria ser delicado é agressivo. *O Álbum Invisível* costura contrastes: materializa lembranças para assim esquecê-las, perfura com delicadeza a superfície das fotos para que elas expressem a brutalidade das palavras que as acompanham, aplica a prática que simboliza o primor das mãos femininas para representar a forte resistência das mulheres na arte.

Das bordaduras do invisível

No Brasil do século XIX os aprendizados dos trabalhos de agulha marcavam a vida das meninas que desde os primeiros pontos eram induzidas a penetrar no universo familiar, que deveriam compreender e dominar (MALERONKA, 2007). Os múltiplos pontos ensinados oralmente por mulheres da família reforçavam os valores domésticos, reafirmando seu lugar de domínio e seu caráter afetuoso e maternal.

A retomada das artes têxteis no contemporâneo comumente tem o intuito de provocar e subverter tais valores estabelecidos pela moralidade do senso comum. Alterar sentidos, desapegar os "espíritos femininos" e da "docilidade" das linhas e da costura, gerando imagens agudas, incomodas e atordoantes. O bordado hoje, para as mulheres, é uma questão de escolha. O que por séculos representou um requisito importante para a construção da moça prendada, ideal de mulher cultivado em nossa cultura: da mulher que domina os afazeres domésticos com amabilidade, possui o virtuosismo de exercer trabalhos manuais complexos, hoje é uma habilidade desenvolvida por opção, ora como forma de recuperar uma tradição artesanal, ou como forma de romper com o rigor formal das obras de arte, ou evidenciando um desejo de diferenciar-se da frieza material e impessoal dos objetos e espaços de arte. O bordado não recebeu uma discursividade artística nem valores que o elevassem da sua indevida compreensão como "arte menor" (PARKER, 2010). Espaços formais de arte como galerias e instituições de ensino são de domínio masculino há séculos. Para Linda Nochlin, as mulheres não se realizavam como artistas, pois, desde o momento em que se inseriam no mundo simbólico, eram-lhes negados os acessos às condições de se produzir arte (NOCHLIN, 2016). Ao relacionar os aspectos socioeconômicos de artistas considerados geniais, às oportunidades de aprendizagem artística na qual os homens foram privilegiados em detrimento das mulheres, Nochlin nos convida a enxergar a arte a partir de uma abordagem sociológica necessária para destituir o conceito tradicional mítico da "genialidade" masculina. Ao olharmos a história da arte por esta ótica feminista, uma nova noção de arte se configura, onde práticas não contempladas pelos grandes gênios homens da arte são ressignificadas. O bordado, que desde a idade média vive em espaços familiares ou íntimos onde o ciclo de aprendizagem é dado por pessoas próximas: mães, avós, irmãs, amigas. Uma atividade essencialmente feminina, onde os valores de piedade e pureza são importantes aspectos, onde a mulher passa a ser vista como parte da sua natureza (PARKER, 2010). É uma

árdua tarefa para uma bordadeira elaborar uma linguagem do feminino na visualidade contemporânea, desconstruindo padrões fortemente disseminados ao longo dos séculos, de delicadeza e amabilidade. Necessita um despir de personalidades que nos são impostas, de graciosidade intrínseca ao bordar. Reconhecer o bordado como arte ainda é um obstáculo dentro e fora das pesquisas acadêmicas, reforçando uma das principais características da sua prática: a resistência.

Resistência esta presente na história de mulheres que exercem sua arte envoltas de questionamentos, desvalidações e preconceitos. No recorte desenvolto neste processo, abordo três depoimentos de artistas paraenses, residentes em Belém, que se inseriram em áreas de atuações artísticas diversas: o audiovisual, a cena *Drag* e a academia. Com um caráter biográfico que busca assimilar outras tramas de outras mulheres invisíveis, estes depoimentos criam formas em colagens aplicadas na superfície das fotografias ou em linhas perfuradas na folha fotográfica. Em uma série de fotos realizada nas residências destas artistas no mês de junho de 2018, em Belém, elas são retratas no seu íntimo, em seus espaços de solidão e reclusão. Espaço que, nós mulheres, somos resignadas deste o nascimento e que demoraram-se anos de empenho para que a porta da vida pública fosse aberta para nós. Este álbum, lugar de memória, assume então o papel descrito por Joel Candau de que a memória que nos modela também é por nós modelada e, ao a restituir do desaparecimento, restituímos a nossa própria identidade (CANDAU, 2012). Identidades estas construídas a partir das fendas dos cortes feitos em nós, que suturamos com linhas e assumimos um *eu* repleto de recortes e bordaduras de dor, humilhações mas, sobretudo, de superação.

O ÁLBUM INVISÍVEL

Aproprio-me da capacidade de criar incógnitos, anonimatos, silêncios, costurando ligaduras nas imagens das artistas retratadas, suas histórias, seus sofrimentos velados e realizo o álbum. Ser mulher é viver de silêncios e brados, obscuros e luminosos, visível e invisível. Tratando de opressão, abuso, ofensas, que residem no corpo, na memória, em suas casas, com linhas e colagens intervenho. Expondo e transformando estas mulheres em um ato criador abrupto e delicado, colocando em evidência suas objetificações compreendidas e representadas por meios de discursos sociais e políticos. Elementos visuais que revelam as tensões e aflições de existir em um espaço amplamente ocupado por homens e suas noções sobre o mundo em que vivemos. O processo criativo do álbum busca subverter os sentidos das imagens e dos discursos historicamente ditados sobre mulheres, através de um deslocamento existente na própria historiografia da arte. Ao aplicar bordaduras duras, geométricas, sem traços de delicadeza, de resignação, de passividade tradicionalmente associadas a uma suposta feminilidade imbricada. O processo criador é um percurso com um objetivo a atingir, um mistério a penetrar, na necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser um conhecimento de si mesmo (SALLES, 1998). Esta busca por um desvendar de si também percorre um caminho de se reconstruir através da sua produção.

Produzido manualmente em sua capa e contracapa de folha de acetato, perfurada, bordada e costurada à mão, as 10 páginas são constituídas de papéis vermelho e preto, contém fotografias impressas transpassadas por linhas. A criação parte de e caminha para sensações, e nesse trajeto, alimenta-se delas, porque o processo criador é permeado de operações sensíveis (SALLES, 1998). Todas as fotografias, realizadas digitalmente, foram registradas com a intervenção do plástico nacarado para que a intervenção deste nas lentes pudessem trazer as cores que buscava experimentar na construção da imagem. O iridescente presente no nacarado denotam a esta luminosidade oculta dos tons de rosa e verde, que resiste e resplandece, que apenas surgem quando a superfície do plástico é tocada pela a luz. A falta de nitidez, provocada pela inserção do material em frente à lente, gera um olhar embaçado, deixando as bordas das retratadas muito mais suaves, fundindo o lugar e elas.

O plástico nacarado também contem a cor predominantemente relacionada ao feminino: o vermelho. Cor do sangue, da intensidade, dos contrastes. A escolha de cores e a ausência delas também levantam, por si só, a narrativa sobre à feminilidade e invisibilidade. O preto, o breu do marcador permanente, caneta de tinta preta, desfaz a transparência com escritas de humilhações, comentários e devaneios sobre a experiência e sofrimento

que cada uma carrega. O álbum tem sua criação iniciada a partir de três depoimentos de três artistas retratadas na série: Adrianna Oliveira, Diretora, Roteirista e Editora; Luna Sky, nome *Drag* de Juliana Bentes, Drag Queer; e a vivência da autora como bordadeira e pesquisadora em artes. Os depoimentos foram fragmentados em frases e bordados aplicados às imagens. Se propõe a construção da poética da dualidade do visível e invisível, sempre em confronto e a se complementar na formação imagética do álbum.

Figura 01 *O álbum invisível, 2018* – Capa, folha 1 e folha 2. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm. Fonte: Da Autora, 2018

Figura 02 *O álbum invisível, 2018* – Folha 3 e folha 4.Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm. Fonte: Da Autora, 2018

Figura 03 *O álbum invisível, 2018* – Folha 5 e folha 6. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm. Fonte: Da Autora, 2018

Figura 04 *O álbum invisível, 2018* – Folha 7 e folha 8. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm. Fonte: Da Autora, 2018

Figura 05 *O álbum invisível, 2018* – Folha 9 e folha 10. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm. Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 06 *O álbum invisível, 2018* – Verso da folha 10. Papel, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm. Fonte: Da Autora, 2018

Considerações finais

O Álbum Invisível é um espaço de esquecimento e de memória da biografia de mulheres artistas, uma intervenção política na arte, que transpassa pelas transformações dos discursos e representações de gênero. Gênero aqui compreendido como modalidade artística, associado à feminilidade, e subvertido no feminismo. Muitas são as cargas simbólicas associadas ao fazer feminino da arte, a tradição do bordado e a representação do álbum. Cabe a nós, mulheres, artistas, pesquisadoras, transformar o fado da tradição e do machismo em matérias pulsantes para as nossas criações. Com a idéia da ambigüidade das bordaduras, não opostas, mas sempre complementares, fiz a caminhada deste texto a partir da criação do *O Álbum Invisível*, trabalhando o bordado como suporte do feminino, como escrita, oralidade, narrativa e imagem. Dos depoimentos colhidos a partir das 3 personagens que formam o projeto impede com que se chegue em uma conclusão que se aproxime da verdade, por cada narrativa uma carga de subjetividade, onde a mulher pertence, com diferentes redes de relacionamentos e saberes. O realizar deste projeto não se apropria de suas linhas de bordar e linhas de teóricas com o objetivo de remendar os fatos, ao contrário, abrem fendas.

Referências

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1. Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950).** São Paulo: SENAC, 2007.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo. Edições Autora/ Publication Studio São Paulo, 2016. Tradução de Juliana Vacaro.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the makings of the femininity**. Londres. IB Taurus, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processos de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

As inter-relações entre os modelos de organização das empresas de streaming e a produção audiovisual: os nós da rede da "Netflix"

The interrelations between the models of organizations inside streaming platforms and the audiovisual production: the knots inside the "Netflix" network

KARINA BOUSSO PUC / FAAP / CAPES

A proposta do presente artigo é ilustrar os processos criativos das produções audiovisuais da empresa Netflix. Foram observados diferentes elementos com a finalidade de mapear os nós da rede do processo criativo: a produção de conteúdo, o algoritmo monitorado e a reprodução instantânea. Com isso, foram apresentadas diferentes reflexões sobre como os modelos de reprodução, reconhecidos nas séries originais da empresa Netflix, podem afetar os processos de criação de produções audiovisuais, principalmente como experimentações para o serviço de streaming.

Palavras-chave: Netflix, crítica de processo, streaming, produção audiovisual, grupos criativos

The purpose of this article is to illustrate the creative processes of the Netflix audiovisual productions. Elements were observed in order to map the network knots of the creative process: content production, monitored algorithm and instant reproduction. With this, different reflections were presented on how the models of reproduction, recognized in the original series of the company Netflix, can affect the processes of creation of audiovisual productions, as experiments for the service of streaming.

Keywords: Netflix, critical process, streaming, audiovisual production, creative groups

Introdução

A proposta do presente artigo é apresentar uma reflexão sobre as produções audiovisuais e a maneira em que estes conteúdos são criados no âmbito da era digital e do *streaming*. Como serviço de *streaming*, definimos qualquer tecnologia que através da transferência de dados, principalmente com a utilização da internet, permite o acesso a conteúdos e informações de multimídia. Uma das grandes e maiores referências de conteúdo é a empresa "Netflix". Lançada em 1997 por Reed Hastings e Marc Randolph como uma locadora em ambiente on-line, hoje, é conhecida como o maior serviço de *streaming* para assistir à filmes e séries, além de conter cerca de 117 milhões de assinaturas ao redor do mundo.

Além da transmissão de produções diversas, desde 2013, a empresa também é conhecida por produzir conteúdos originais como forma de instigar o consumidor a manter-se conectado com a plataforma. Uma das principais referências deste conteúdo e conhecido como a primeira série original foi "House of Cards" que, atualmente está prestes a lançar a sua 6ª e última temporada. Outras séries importantes a serem mencionadas aqui são: "Orange is the New Black", "Narcos" e "13 Reasons Why". Esta última, lançada em março de 2017, e que recebeu muita atenção do público por se tratar de temas como depressão, estupro e suicídio entre jovens.

Com isso, já pode-se perceber a importância e o efeito que a empresa possui hoje no mercado de entretenimento. No entanto, não se pode ignorar as concorrências que permeiam o mesmo serviço de *streaming* e que, assim como a "Netflix", estão permitindo mais acesso a conteúdos de forma mais rápida. Aqui, é importante mencionar os principais concorrentes: a "HBO Go", a "Amazon Prime", "Google Play", "Crackle" e, por último, mencionamos a "Disney" que já divulgou que lançará sua própria plataforma de streaming em 2019.

Assim, é possível destacar a importância deste serviço e a maneira em que estas plataformas estão conquistando o público de uma maneira em que, cada vez mais, percebemos uma ânsia pelo desejo de assistir mais e mais conteúdo. Sem dúvida, o que o *streaming* permitiu, foi a distribuição de conteúdo para pequenos nichos que buscarão o mesmo tipo de série em qualquer lugar e em qualquer momento. Desta forma, cabe-se aqui, realizar uma reflexão a fim de estabelecer de que maneira a busca pela maior quantidade de conteúdo, atrapalha ou beneficia a busca pela melhor qualidade nas produções.

Ao levar em consideração a empresa "Netflix", como um principal exemplo do fenômeno de *streaming*, é preciso então considerar esta empresa como principal foco para seguir com quaisquer argumentações sobre a reflexão proposta. Por assim dizer, seguiremos para expor três pontos principais que podem ser reconhecidos no processo criativo no conteúdo desta plataforma específica, dos quais chamaremos de "nós da rede" conforme apontado por Pierre Musso e Cecília Salles. Os três pontos são: Produção de Conteúdo, Algoritmo Monitorado e Reprodução Instantânea.

O autor Pierre Musso define a rede a partir do olhar sob um corpo estruturado. Conforme aponta o autor, o corpo é definido "como um conjunto de redes compostas de canais ou vasos, isto é, um emaranhado de vínculos que se 'entrecruzam'. O organismo se define por continentes ou 'capacidades' cuja forma é determinada, e pela circulação de um conceito fluido" (MUSSO, 2004, p. 25). Aqui, percebemos a definição do autor sobre uma maneira de olhar para qualquer estrutura que permite ligações e convergências a fim de chegar a um objetivo final.

Para falar sobre a rede composta no processo criativo, citamos Cecilia Salles, para salientar a importância de como estes "nós da rede" representam um processo que não é visto como linear pois ele em si se estabelece como particularidades que promovem interações definidas por diferentes critérios. Conforme aponta a autora:

> Incorporo, desse modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao

> desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno (SALLES, 2006, p. 17).

Agora seguiremos para apontar os três nós reconhecidos nas produções audiovisuais, especificamente da empresa "Netflix", a fim de estabelecer relações com as interpretações propostas sobre a maneira em que o serviço de *streaming* pode repaginar a maneira em que enxergamos a produção audiovisual no mercado de entretenimento, assim como a maneira em que identificamos particularidades do processo criativo neste olhar.

O conteúdo televisivo na era digital

O primeiro nó do qual iremos discutir é sobre a produção de conteúdo presente na plataforma de *streaming* da "Netflix". Ao se tratar sobre conteúdo, percebemos três diferentes elementos que permeiam este nó específico. Para o primeiro, buscamos referências de Domenico De Masi e as teorias do autor sobre "grupos criativos", assim como o autor Vincent Colapietro, quando este trata sobre a subjetividade do ser humano.

Para Colapietro, (2016) O que o autor coloca em foco não é o processo de criação, mas sim a origem da criatividade do artista. O que nos é claro, é que a criatividade não é o local de se explorar a fim de decifrar o processo criativo, visto que é algo inerente ao sujeito criador. Muito pelo contrário, percebemos que o "sujeito como comunidade" significa reconhecer que, o sujeito como criador, possui muitos outros elementos que constituem sua imaginação e que acabam auxiliando durante o processo criativo.

> Os locais de criatividade, portanto, passam a ser os lugares onde diversas práticas se interceptam ou aqueles onde a mesma prática se volta a si mesma. O local da criatividade não é a imaginação do indivíduo; os locais da criatividade são os caminhos, aparentemente não imaginativos, que um participante comprometido toma e por meio dos quais tenta levar adiante algum projeto (COLAPIETRO, 2016, p. 59).

Desta forma, podemos seguir para falar sobre as teorias de Domenico De Masi (2005, p. 159), e suas contribuições para a maneira em que devemos enxergar o pensamento criativo quando o processo se constitui em um coletivo. Conforme aponta o autor, dentro de uma empresa, mais especificamente, a "capacidade criativa do grupo", depende de um espiral em que ele se molda e define. Desta maneira, o grupo não pode se comprometer a ter apenas um estímulo único de trabalho, mas se concentrar em relações interativas que permitem que cada indivíduo se solidifique em sua vocação natural. Com isso, fica claro a importância de definir a "equipe criativa" como sendo um dos elementos presentes no âmbito do nó de produção de conteúdo da rede presente na empresa "Netflix".

Seguimos para falar sobre outro elemento presente na construção de conteúdo que são os roteiros. Para isso, buscamos uma série que pode auxiliar na reflexão sobre a maneira em que a plataforma busca referências para a construção de suas histórias. Percebemos um olhar para o processo criativo da empresa "Netflix", especificamente no seriado "Stranger Things" – lançada em 2016 e criada por Matt Duffer e Ross Duffer – quando damos destaque para a maneira em que esta série especificamente, ganhou reconhecimento mundial.

Um dos fatores principais que levaram a grande audiência foi o fato de conter muitos elementos que remetessem a referências nostálgicas dos anos 80 e outros filmes clássicos como, por exemplo, "ET", "Goonies" e "Alien". Visto isso, muitos críticos se perguntaram sobre a construção narrativa da série e o motivo desses elementos serem inseridos no roteiro. O especialista em estratégia e criatividade digital Gustavo Miller publicou um artigo, no ano de lançamento da série, em que ele salientava que esta produção pode ter sido "a maior obra de arte do algoritmo da Netflix"[1].

Levantamos este ponto pois percebemos que esta série, com todas as referências que podemos identificar nos episódios, demonstra o valor de se conter diferentes referências em produções audiovisuais de maneira geral.

1 MILLER, Gustavo. Seria Stranger Things uma obra de arte do algoritmo da Netflix? [on line]. 2016. Disponível em: < https://www.linkedin.com/pulse/seria-stranger-things-uma-obra-de-arte-do-algoritmo-da-gustavo-miller/ >. Acesso em 03 dez. 2017.

Assim, percebemos o terceiro elemento inserido no "nó da rede" sobre a produção de conteúdo que classificamos como busca referencial. Neste ponto, identificamos a necessidade de se inserir diferentes referências, sejam de séries mais antigas, objetos de outras épocas, quaisquer elementos que podem remeter a uma sensação nostálgica, para estabelecer um vínculo que permite uma apreciação maior do público.

É importante aqui comentar que esta busca de referências está diretamente vinculada com a constante análise de algoritmos que a empresa "Netflix" é conhecida por fazer. Conforme já apontado anteriormente sobre o artigo de Gustavo Miller, "Stranger Things" é uma das principais s*éries das quais reconhecemos o monitoramento de dados influenciando na criação de conteúdo. Desta forma, seguiremos agora para discorrer sobre o segundo* "nó da rede" da empresa *Netflix*, o algoritmo monitorado.

A influência do algoritmo na construção do roteiro

Como empresa, a própria plataforma já afirmou que um dos seus maiores diferenciais é o fato de poder oferecer recomendações de filmes e séries para os seus assinantes. Isso se dá por meio de um monitoramento de dados em que a empresa consegue mapear o que o público está assistindo e gostando de assistir. Em entrevista para Tom Vanderbilt da revista "Wired" no ano de 2013, dois então empresários da "Netflix" – Carlos Gomez-Uribe, VP de inovação de produto e algoritmos de personalização e Xavier Amatriain, Diretor de engenharia – explicaram como funciona o monitoramento de dados da empresa e a maneira em que isso ajuda a pensar em novas formas de atingir e agradar o público.

> Sabemos o que você assistiu, procurou ou classificou, assim como a hora, data e dispositivo. Nós acompanhamos as interações do usuário, como navegação ou comportamento de rolagem. Todos esses dados são alimentados em vários algoritmos, cada um otimizado para uma finalidade diferente. Em um sentido amplo, a maioria dos nossos algoritmos baseia-se no pressuposto de que padrões de visualização semelhantes representam gostos de usuário semelhantes. Podemos usar o comportamento de usuários semelhantes para inferir suas preferências.[2]

Com isso, é de extrema importância salientar e identificar o monitoramento de dados como elemento principal da empresa "Netflix". Além disso, é possível perceber a maneira em que o monitoramento está diretamente relacionado com a equipe criativa já mencionada anteriormente. O motivo é que, com o olhar sobre os algoritmos, a empresa estabeleceu condições para a construção dos roteiros das séries originais.

Da mesma forma em que tratamos sobre a construção de roteiro anteriormente, é importante retomar este ponto para compreender o processo de criação quando tratamos sobre o monitoramento de dados. Uma questão importante que identificamos sobre a criação de uma nova série é a pesquisa relacionada a qual público de fato irá assistir o conteúdo. Por isso, os dados que são analisados diariamente podem fornecer um possível direcionamento para alguns detalhes específicos que o roteiro pode conter, de forma que facilite o sucesso da série.

Sobre o processo criativo, Cecilia Salles (2011) identifica cinco pontos importantes que são identificados na conceituação do processo de criação, são eles: o "movimento transformador", a "tradução intersemiótica", o "processo de conhecimento", as "verdades artísticas" e a "experimentação". Destes conceitos, falaremos aqui de dois que oferecem relações com o algoritmo monitorado proposto como o "nó da rede" da empresa "Netflix".

Sobre o "processo de conhecimento", junto com o "movimento transformador", reconhecemos a relação com a forma em que a "Netflix" extrai os seus dados como forma de "recompensa material". A autora explica que, ao longo de todo processo criativo, o artista busca através de suas percepções em conjunto com os recursos utilizados, a melhor forma de seguir com o que está sendo estabelecido como obra. Desta forma, reconhecemos

2 VANDERBILT, Tom. The Science behind the Netflix algorithms that decide what you'll watch next. [on line]. 2013. Disponível em: < https://www.wired.com/2013/08/qq_netflix-algorithm/>. Acesso em 03 dez. 2017. Tradução da autora.

aqui a importância de definir o processo criativo relacionado com a produção audiovisual *on demand*, por conta do olhar da "equipe criativa" que esteja, de forma colaborativa, construindo um olhar singular sobre o mesmo propósito.

> A criação como um processo de inferências; já a ação transformadora mostra um modo como um elemento inferido é atado a outro. Pode-se perceber, ao longo do processo criador, dois momentos transformadores especiais: a percepção e a seleção de recursos artísticos (SALLES, 2011, p. 95).

Além disso, a autora também explica que o artista busca pesquisar sobre o mundo exterior de forma que elementos podem servir de marca para o que será construído ao longo do processo. Aqui, reconhecemos o conceito de "processo de conhecimento" como um ponto importante sobre a forma como a "Netflix" estabelece nexos com os dados que estão sendo monitorados, a fim de propor conteúdos relevantes com o público que está assistindo diariamente conteúdos similares.

> O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Neste caso, poderia se falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada (SALLES, 2011, p. 130).

A partir daqui, já podemos seguir para falar sobre a questão dos conteúdos prontos entregues ao público. Desta maneira, estabeleceremos relações com o processo criativo, não necessariamente na maneira em que foi criado, mas como a forma em que o conteúdo é produzido assim como a maneira em que o receptor escolhe assistir as séries transmitidas, podem servir como influências para futuros processos criativos em relação as produções audiovisuais direcionadas para o *streaming*. Agora seguiremos para tratar sobre o último nó, a reprodução instantânea.

Os modelos de reprodução on demand

Para tratar sobre a forma como o conteúdo veiculado no serviço de *streaming* é produzido, é necessário tratar sobre como estes novos modelos de produção estão diretamente relacionados com a forma em que são reproduzidos. A maneira em que o público consome conteúdo nos dias atuais é muito relevante para se pensar no modelo de criação destes conteúdos. O fato de uma série poder ser reproduzida e assistida tanto na TV quanto na tela do celular ou do computador, é prova de que a maneira em que recebemos e temos o contato sensível com a mensagem já se altera com diferentes possibilidades de interpretação.

O termo *on demand*, sob demanda quando traduzido para a língua portuguesa, já nos indica um fator importante do serviço de *streaming*. A possibilidade de acessar o conteúdo a qualquer momento e em qualquer lugar. Além disso, indica também o perfil do indivíduo que de uma certa maneira esteja de fato demandando o conteúdo mais relevante para ele. Desta forma, quando pensamos sobre público-alvo, sabemos que estamos tratando sobre aquele mesmo indivíduo que está exigindo mais produções. Isso, por si só, nos demonstra aspectos importantes sobre a maneira em que o processo criativo de produções audiovisuais está sendo afetado. Uma característica a ser mencionada com a criação de conteúdos para múltiplas plataformas é o chamado *binge watching*:

> A própria reexposição de um determinado programa no cômodo serviço já ajudava o púbico a crescer, mas então, com a popularização desses serviços, ganhou monta o fenômeno chamado *binge watching*, ou "assistir compulsivamente", algo como o que nós popularmente conhecemos no Brasil como maratonas, mas em escala maior (SEABRA, 2016, p. 276).

É importante destacar a questão de maratonas quando tratamos sobre os modelos de reprodução destes conteúdos pois percebemos as diferentes maneiras em que o público pode acessar e escolher a forma em que vai assistir aquela história. De uma certa forma, falamos sobre o conteúdo instantâneo pois, as séries lançadas nesta plataforma, são disponibilizadas já com as temporadas completas. Não enxergamos, no serviço de *streaming*, a necessidade de esperar um período de tempo para assistir ao próximo episódio. Isto, sem dúvida, pode afetar a forma em que os roteiristas programam e pensam em como adaptar o roteiro para estas condições.

> Esse novo, digamos, método de se assistir a um conteúdo pensado de maneira seriada veio inclusive a introduzir interessantes discussões sobre qual seria a forma "correta" de se consumir esse conteúdo – tudo em sequência ou em pausas? – e até uma reavaliação de alguns elementos tradicionais típicos das séries, como o gancho no fim do episódio, que não mais introduz uma semana de ansiedade, e sim alguns meros segundos de suspense até que comece o episódio seguinte. Presume-se que algum impacto também foi sentido pelos roteiristas na forma de elaborar a série como um todo e cada episódio (SEABRA, 2016, p. 277).

Aqui, portanto, já é importante destacar a forma como o modelo de reprodução pode afetar o processo criativo. Ainda sobre as conceituações sobre o processo criativo apontados por Salles (2011), daremos destaque para a questão de "experimentação" identificada ao longo do processo. A autora explica a maneira em que os artistas, para obterem uma rica investigação sobre a arte tratada, criam hipóteses sobre como a obra poderá ser criada, de forma em que estas hipóteses se tornam testes de experimentação.

> No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. As testagens que geram novas formas são responsáveis pelo movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado (SALLES, 2011, p. 144).

A partir disso, percebemos a experimentação com um ato, em relação a empresa "Netflix", de explorar os testes de hipóteses provindos de um monitoramento de dados e que se resulta em uma reprodução que seja disponível a todos. Este acesso permite para que em retorno, a empresa possa compreender também, qual é o lugar em que o público possui mais fácil acesso e, de acordo com esta facilidade, qual o conteúdo que ele decide assistir nas condições encontradas.

Por assim dizer, poderíamos estabelecer diferentes questionamentos ao falar sobre a maneira em que cada série é construída em relação temporal. "Stranger Things", já mencionada, é uma série que segue uma história de forma linear, diferente de "Black Mirror". Lançada em 2011, esta série possui um formato diferente de conteúdo. A primeira temporada possui apenas três episódios que podem ser assistidos em qualquer ordem de visualização. Este formato se segue ao longo de todas as temporadas até a 4ª que é a mais atual lançada em dezembro de 2017 e que possui seis episódios. Cada episódio possui em média, 1 hora e 20 minutos de duração, o que acaba causando uma sensação de que você não está assistindo um mero episódio de série de televisão, mas sim um longa metragem.

Mais sobre a "experimentação" e os modelos de reprodução, Salles também identifica os diferentes métodos do criador. Um deles, a autora classifica como um constante confronto entre o "limite e possibilidade": "limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço" (2011, p. 69). Com isso, percebemos relações com a forma em que identificamos estes limites impostos sobre a criação de produções audiovisuais.

A própria "experimentação" como conceituação do processo demonstra um aspecto importante para o método do grupo criativo que seria a constante tomada de decisão. Estas decisões refletem também esta tensão entre a liberdade e o limite. Desta forma, compreendemos a importância de se

pensar e refletir sobre o processo criativo no âmbito das séries do serviço de *streaming* de forma que será possível compreender a forma como estes conteúdos serão afetados e influenciarão futuras produções.

Considerações Finais

Para este trabalho, partimos para abordar os três nós identificados no processo criativo de produções audiovisuais voltadas para o serviço de *streaming*, especificamente da empresa "Netflix". Foram eles, a produção de conteúdo, o algoritmo monitorado e a reprodução instantânea. Ao tratar sobre a produção de conteúdo, identificamos três aspectos importante que afetam esta rede. Enxergamos a importância da "equipe criativa" para estabelecer os nexos para a criação completa de uma produção audiovisual. Em relação a isso, reconhecemos a importância da equipe como um todo para a construção dos roteiros. Com isso, inseridos dentro do próprio conteúdo, detectamos elementos reconhecidos como referências de outras produções. Esta busca referencial foi importante para falar sobre o algoritmo monitorado.

Sobre o monitoramento de dados, em relação próprio "processo de criação", identificamos a importância da pesquisa por tendências e um olhar sobre o público-alvo que pode impactar a maneira em que o suporte e quais serão as técnicas escolhidas para se construir a produção. Destacamos aqui questões conceituais de Cecilia Salles sobre o processo de criação que foram o "movimento transformador" e o "processo de conhecimento".

Por último, foram ressaltadas características do "processo criativo" com os aspectos reconhecidos sobre a reprodução instantânea. Compreendemos que a maneira em que o público consome este conteúdo, seja na escolha do suporte escolhido, quanto em qual momento e lugar, está diretamente relacionado com a maneira em que o próprio processo é afetado, principalmente a construção do roteiro. As diferenças de conteúdo nas séries destacadas foram importantes para entender como a produção audiovisual na era digital está se transformando constantemente. Encerramos com o seguinte questionamento: de que maneira continuaremos a perceber as mudanças presentes nas produções audiovisuais que estão sendo impactadas pelo serviço *on demand*?

Referências

COLAPIETRO, Vincent. "Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas". In: PINHEIRO, A. & SALLES, C.A. (orgs.) **Jornalismo expandido:** práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos:** Descoberta e Invenção. vol. 1. Rio de Janeiro: Sextante, 2005 a.

_____. **Criatividade e grupos criativos:** Fantasia e concretude. vol. 2. Rio de janeiro: Sextante, 2005 b.

MUSSO, Pierre. "A filosofia da rede". In: PARENTE, André (Org.). **Tramas da rede.** Porto Alegre: Sulina, 2004. p.17-38.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação:** Construção da obra de arte. 2a ed., Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 5a ed., São Paulo: Intermeios, 2011.

SEABRA, Rodrigo. **Renascença:** a série de TV no século XXI. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

O diário como poética na cena contemporânea

The diary as a poetic on the contemporany scene

KENIA E SILVA DIAS PUC-SP / CAPES

O objetivo desse artigo é refletir sobre contexto de processo de criação em artes cênicas a partir da análise do diário da peça Nós dirigida por Márcio Abreu e realizada pelo notório Grupo Galpão/MG. Com uma trajetória que se aproxima dos 40 anos de (r)existência, o grupo marca definitivamente a história do teatro brasileiro por meio de dezenas de montagens, publicações, prêmios nacionais e internacionais e do Galpão Cine Horto (centro cultural do grupo com diversos projetos artísticos/culturais). Tendo em vista que a escrita do diário foi feita por um dos atores e fundadores do grupo, a perspectiva atoral e dramatúrgica torna-se o foco do registro, assim como, uma alavanca para ressaltarmos questões emergentes e importantes no teatro contemporâneo sobre processos de atuação e de desenvolvimento de dramaturgia para cena. Se por um lado o diário lança força nas reflexões sobre o ofício do ator e da cena, por outro, participo da montagem conduzindo um ateliê de criação, de forma a desestabilizar certezas sobre o quê registrar e observar ao se estar dentro e fora, ao mesmo tempo, como artista e pesquisadora. O diálogo teórico para discutir o contexto de processo como um campo, ou uma área de intersecção entre os sujeitos, o coletivo, o cotidiano de trabalho e a trajetória poética dessa montagem teatral se ancora na ideia formulada por Cecilia Salles de que a obra é constituída nas relações estabelecidas durante o processo.

Palavras-chave: Crítica de processo, diário, artes cênicas.

This article aims to the reflexion of the creation process in the cenical arts starting from the analysis of play's diary Nós, directed by Marcio Abreu and released by Grupo Galpao. Showing a path close to 40 years of existence, the group definitely marks the history of the brazilian theater through dozens of plays, publications, national and international awards and in Galpao Cine horto (cultural center of the group with many artistic/cultural projects). In view of the fact that the diary was written by one of the actors and founders of the group, the authorial and dramaturgical perspective becomes the focus of the record, such as a way to emphasize urgent and important issues in the contemporary theater about acting processes and dramaturgic developing for the scenes. If in one hand the diary shows strength on the thinking of the actor and the scene as a craft, on the other hand, I participate of the montage guiding a creational atelie, aiming to destabilize the certains about what to register and to look when one is in or out, in the same time, as an artist and researcher. The theoretical dialogue to discuss the context of the process as a field, or an area of intersection between the subjects, the collective, the daily routine of work and the poethical path of this theatrical mountage stays on the idea given by Cecilia Salles that the work is made based on the relations that were established during the process.

Keywords: theory of creation processes, diary, theater.

À mesa. Nós.

A mesa. À mesa. Com um suporte de ferro e um tampo largo e quadrado de madeira gasta, com escritos, desenhos e rabiscos feitos à mão e caneta, a mesa do Grupo Galpão[1] é como uma micro sede dentro da macro sede da companhia em BH/MG. Micro por ser um espaço íntimo, do ofício, da artesania, onde reflexões, ideias, planos, devaneios, ensaios, leituras e estudos de textos acontecem. Ela abarca intuições e pensamentos soltos por meio de registros escritos em seu tampo aleatoriamente. Uma outra materialidade para o que podemos chamar de diário: *"Sentamos em volta da nossa velha mesa do Galpão de tantos anos, já marcada por tantos rabiscos, desenhos, pensamentos dispersos..."* escreve Eduardo Moreira[2] no diário de nome Perto: um Diário de Montagem (ainda não publicado e foco de análise do presente artigo) do processo da peça Nós[3] dirigida por Márcio Abreu e estreada em abril de 2016. Está sempre lá na sala de ensaio, madeira orgânica, viva. O tempo está nela: quinas gastas, escritos antigos, novos, vários processos foram discutidos e vivem ali aos nossos olhos. Ao seu redor cabem muitos para reunir e digerir processos e projetar uns tantos outros.

Bachelard (1993, p.91) discorre poeticamente sobre a gaveta, os cofres e os armários de uma casa como "verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta", onde esses "objetos" se tornam sujeitos, ou objetos-sujeitos, mistos que "têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade." A mesa do Galpão se mistura com os integrantes do grupo, é também protagonista no dia a dia de trabalho e de criação. Traz em si a dimensão da vida íntima que se interpenetra com a vida pública, do ofício do grupo. É desviante, não tem exatidão, pois está para além de sua eficiência – ser uma mesa – e se expande na dinamicidade de ideias, traços e ações de uma criação em rede, ora sendo diário, ora plataforma de ensaio, espaço de reflexão e, até mesmo, um ato público – quando começa a fazer parte, em 2018, da intervenção Fragmentos do Processo Criativo de Montagem do Novo Espetáculo – uma ação realizada ao longo de um trajeto feito a pé, no qual mesa e cadeiras são carregadas pelo elenco por entre as ruas da cidade de Belo Horizonte. Em determinados momentos do trajeto, a mesa é colocada no chão e atores e passantes se juntam ao seu redor para conversar sobre assuntos diversos. Nessa conversa, escrevem , também, seus nomes, rabiscos e intuições no tampo de madeira. A força política dessa ação é de grande impacto, pois provoca o encontro entre desconhecidos que conversam e refletem sobre temas pertinentes da atualidade brasileira. Ela, a mesa, sai de sua macro sede localizada na Rua Pitangui/BH e caminha ao encontro de outras ruas, conversas, pessoas e rabiscos.

O mais curioso é que o objeto-sujeito mesa era, antes, um muro que separava o espaço de dentro e de fora durante as gravações do documentário Moscou dirigido por Eduardo Coutinho no teatro do Galpão Cine Horto/BH em 2008, no qual todo o elenco da companhia participou. Saltando de 2008, quando a mesa era muro, para 2018, quando a mesa já é mesa, segue um trecho escrito pela atriz Lydia del Picchia durante o processo, agora, da peça Outros (com estreia prevista para outubro de 2018) dirigida, novamente, por Márcio Abreu. Na ocasião, o diretor solicita ao elenco um exercício sobre a mesa, que por sinal, desembocou na ação Fragmentos do Processo Criativo de Montagem... citado no parágrafo anterior.

1 Com uma trajetória que se aproxima dos 40 anos de existência, o Grupo Galpão, sediado em Belo Horizonte/MG, é considerado um dos principais grupos de teatro do Brasil com inúmeras montagens teatrais reconhecidas nacional e internacionalmente. Fundado em 1982, a companhia se caracteriza como um grupo de teatro de rua e de palcos com forte pesquisa no entrecruzamento da cultura popular e contemporânea. Diferentemente de outros grupos teatrais que tem diretores, o Galpão se estabelece sem um diretor fixo, de forma que a cada nova montagem um novo diretor é convidado. Para mais detalhes acessar: *www.grupogalpao.com.br*

2 Ator e um dos fundadores do Grupo Galpão. É responsável pela escrita dos diários do grupo. Dez diários até agora foram publicados: MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão: Diário de Montagem*. Belo Horizonte: Edições CPTM, 2014.

3 Sinopse da peça retirada do site do grupo: Enquanto preparam a última sopa, sete pessoas partilham angústias, algumas esperanças e muitos nós. A 23º montagem do Grupo Galpão, debate questões atuais, como violência, intolerância e convivência com a diferença, tudo isso a partir de uma dimensão política. No espetáculo, a plateia é convidada a presenciar situações de opressão e de convívio com a diferença, provocadas pelas relações de proximidade entre artista e espectador, ator e personagem, cena e plateia, público e privado, realidade e ficção. Tendo estreado em 2016, a mais recente montagem do Galpão foi gerada a partir de um mergulho radical na experiência do grupo, que completa 35 anos em 2017.

"Derrubado o muro, ele veio a se transformar em mesa... e essa mesa, novamente, se transmutou em tela, porta, palco, livro. Portanto, essa mesa é para mim um símbolo de mudança, de transformação... aqui estão anos de registros! Procurando bem, a gente encontra nomes, datas, gritos de guerra, desenhos, personagens, figurinos, cenários..." (anotações no diário da atriz).

O processo de montagem da peça Nós realizado em 2015, ela, a mesa, porém outra, pois, feita para cena com medidas e materiais diferentes, foi e é objeto-sujeito de relevante importância, o centro da ação cênica. É nela, com ela e em volta dela que os atores preparam a última sopa, enquanto compartilham situações de intolerância e convivência com a diferença. A sopa é preparada durante a peça e servida à platéia.

> "Paulo: Dessa vez comprou ervilha ao invés de lentilha.
> Lydia: Ervilha é bom também.
> Pa: É bom também. Cozinha mais rápido.
> Ly: É, cozinha mesmo.
> Pa: Ela periga de desmanchar.
> Teuda: Você sabe que eu gosto de fazer: pegar aquela ervilha congelada e quando ela desmancha naquele caldo, eu jogo na fritura, ela vira aquelas bolinhas, que estouram quando você come.
> Pa: Vocês não vão picar nada não?
> Chico: Já estou aqui a postos.
> Eduardo: Eu acho que essa é uma questão grave.
> Pa: Qual?
> Edu: Essa limitação, essa preguiça."
> (Perto: um Diário de Montagem. Trecho da transcrição do texto da improvisação. 30/07/2015)

Do interior da macro sede na rua Pitangui em BH, aos palcos e cidades diversas nas quais a peça faz temporada, a mesa, aqui, é um código móvel que faz parte da tessitura das relações que constituem o processo/obra (Salles, 2014) da peça Nós. Mas, é importante salientar que tal tessitura não se restringe a essa montagem em específico, mas se expande, como vimos, no longo histórico de processos de criação e jornadas de trabalho do grupo. Composta por múltiplas ações, tal tessitura, exige movimento quase nunca harmônico e jamais linear. Mas, em rede. É o que veremos a seguir.

Em campo relacional.

Salles (2014, p.27), ao analisar processos, expande e integra a teoria da complexidade à teoria de redes de criação que "abrange a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia, e intenso estabelecimento de nexos." Dinamicidade, mobilidade, não fixidez, plasticidade, inacabamento, movimento dialético entre rumo e incerteza que gera trabalho, decisão e linhas de força, tendências como campo gravitacional do artista, mudança de rumo, critérios, acaso, autonomia são algumas das múltiplas ações que configuram um processo de criação, onde a não linearidade se faz presente, por isso, em rede. Em diálogo com a definição de rede proposta por Musso e da complexidade por Morin, Salles cria uma perspectiva plural e inédita para entendermos como se constrói um objeto artístico a partir, mais das interpretações (por parte do crítico de processo) que relacionam as ações, do que, somente, de descrições de etapas e acontecimentos de um processo.

Dessa forma, "o processo de criação está localizado no campo relacional... sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é gerado e gerador (Colapietro, 2003), e a regressão e a progressão são infinitas. Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão." (2014, p.26).

Entender, portanto, que um processo de criação em rede é relacional, nos afasta das polarizações entre início e fim, processo e obra, inspiração e técnica, grupo e indivíduo, vida e arte e nos localiza em um campo instável, não segmentado, norteado de incertezas, memórias, prospecções, vulnerabilidades e, fundamentalmente, em um campo, onde a continuidade é potência e impulso gerador de movimento dos processos. O pensamento relacional fortalece o diálogo com processos anteriores, como vimos no objeto-sujeito mesa, enquanto traz transformação e novas formulações sobre o ato criador (2014, p.36), assim como, convoca os acontecimentos do presente, da atualidade a se tornarem poética na cena.

Nós. Dentro e fora. Um e muitos.

> "Num determinado momento de nossa conversa, pergunto ao Márcio que tipo de espetáculo ele vislumbraria em fazer conosco. Ele faz uma pequena pausa e diz, sem titubear: um espetáculo político! Um espetáculo que pensasse radicalmente a nossa relação com o público e que refletisse sobre como o mundo nos afeta nos dias de hoje e como reagimos individualmente a essa ação do mundo". (MOREIRA, Eduardo. Perto: um Diário de Montagem.13/12/2014).

O ponto de ativação da trajetória poética e de toda ação cênica do processo da peça foi, justamente, o embate e conflito político entre indivíduo e coletivo. Um agindo sobre o outro.

Contexto cotidiano e de criação mergulham em si. O ano da montagem foi o tumultuado ano de 2015, com uma série nefasta de acontecimentos políticos no país. O impeachment da presidente eleita democraticamente Dilma Roussef estava a caminho e concretizado, posteriormente, em 2016. Manifestações das "pessoas de bem" e "em nome da família" por todos os cantos do país. O golpe político se efetiva e com ele a queda do Ministério da Cultura que retorna depois de muita luta e insistência por parte dos artistas por meio das manifestações e ocupações na Funarte. O clima era tenso e de muita polarização de opiniões e modos de agir e pensar.

> "Confesso que te escrevo no meio de uma insônia cheia de fantasmas, resultado de uma assustadora manifestação de um panelaço, beirando a histeria, em protesto contra um pronunciamento da presidente. Algo muito estranho parece que vai ser gerado, uma espécie de ovo da serpente que se desprende lenta e continuamente. Uma tenebrosa noite dos cristais, uma marcha pela família que pretende engolir a todos com suas profanações de ódio e ressentimento. Nunca o seu clamor teatral por algo político me pareceu tão assustadoramente pertinente." (MOREIRA, Eduardo. Perto: um Diário de Montagem. 09/03/2015)

Em meio aos acontecimentos, a dimensão da convivência norteia o trabalho a partir de duas ações fundantes que se desenrolam, simultaneamente, no processo e na estrutura dramatúrgica da peça: preparar coletivamente e servir a sopa em cena e decidir "democraticamente" se a figura A Velha (performada pela atriz Teuda Bara) fica dentro, ou fora do grupo que se estabelece na peça:

> "Teuda: A sopa me deu uma suadeira.
> Eduardo: Olha, você se sujou toda!
> Te: Não, eu só molhei.
> Lydia: Pergunta se ela quer água…
> Edu: Você quer água?
> Te: Obrigada.
> Paulo: Você não acha que vai ser mais fácil se sair de uma vez?
> Te: Eu não quero ir. Por que você tá querendo que eu vá embora? Já disse que não quero ir. (pausa).
> Pa: Você sabe que você tem que ir. Hoje é seu dia.
> Chico: O que você gostaria de deixar para os seus amigos que ficam? Para a posteridade…
> Te: Eu não vou sair daqui!"
> (Perto: um Diário de Montagem. Trecho da transcrição do texto da improvisação. 30/07/2015)

A pluralidade e o fluxo constante da vida cotidiana irrigando o processo e o processo adentrando nas questões do dia a dia. Assim a montagem se faz, ou assim a "obra se espalha no percurso" (Salles, 2014, p.36): objeto-sujeito mesa do Galpão e objeto-sujeito mesa do Nós/ Preparar o lanche na cozinha do Galpão e preparar a sopa do Nós/ Votar para que a presidente fique dentro, ou fora do poder e votar para que A Velha fique dentro, ou fora do grupo/ Reflexões sobre a continuidade do grupo no cotidiano e reflexões sobre estar em grupo na peça.

> "Fico, no entanto, tentado a arriscar junto com vocês a criação de um trabalho inédito, a partir das inquietações do grupo e buscando reverberar o momento." (ABREU, Márcio. Perto: um Diário de Montagem. 27/02/2015).

Soma-se a esse percurso inúmeras ações solicitadas pelo diretor ao elenco, como por exemplo, escrever e realizar um manifesto, cantar uma canção, confessar um segredo, delinear relações entre os atores em cena. Assim, aos poucos, "a obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias..." (Salles, 2013, p.41) a partir de ideias, possibilidades, combinações, incompletudes, escolhas, rotas alteradas. A cada processo inaugurado, outros modos de agir se manifestam que criam, por sua vez, novas leis, ou especificidades as quais podemos nomear de Dramaturgia de Processo.

Tecidos em conjunto. Eu e nós.

> "Márcio define o processo de criação como um trabalho de camadas que vão se sobrepondo umas sobre as outras. Como se as ideias fossem se misturando e se contaminando e, ao final, já não sabemos de onde se originou exatamente a peça." (EDUARDO, Moreira. Perto: um Diário de Montagem. 13/11/2015).

Seguindo o pensamento, Dramaturgia de Processo se refere a uma área de intersecção entre os contextos cotidianos, individuais, coletivos e de criação, de forma a gerar uma estrutura arejada, que ativa movimento e fluxo para se estar-em-obra, ou em-processo, ou em-montagem teatral. Estar "em" implica mais na manutenção do trajeto, do rastro, do ambíguo do que na eficiência de resoluções que antecipam, ou resolvem uma experiência. Não é para resolver, mas para expandir e transformar determinados padrões de relação (por parte dos criadores) que emolduram, ou fixam um modo de agir. Estar "em" é fazer desvios. E todo processo que resiste a padrões é, por sua vez, um processo inventivo e múltiplo, no qual a condição de inacabamento e de movimento vem à tona.

> "Em uma crítica de processo, temos de conseguir reativar o movimento da rede. Para tal empreitada, devemos abrir mão de pressupostos e hábitos que, outras posturas, preocupadas com os objetos estáticos, adotam. Nada é, mas está sendo. A forma nominal associada a processos é o gerúndio." (Idem. p.36).

Nesse movimento que não é estático, tão pouco linear, mas em fluxo contínuo e livre, as relações entre os aspectos gerais e específicos de uma Dramaturgia de Processo reverberam o pensamento da complexidade. Morin (2015, p.13) enfatiza que a complexidade lida com o paradoxo do múltiplo com o uno e que ela é um tecido de ambiguidades, inquietações e incertezas, "um tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o mundo fenomênico" e Salles (2014, p.37), por sua vez, ressalta que "o pensamento da complexidade deve estar apto a reunir, contextualizar, globalizar, no entanto, deve estar apto também para reconhecer o singular, o individual, o concreto". Em se tratando do processo da peça Nós, tal paradoxo e aptidão trazem uma perspectiva expandida para refletirmos, sobre as especificidades do ofício do ator a partir de questões gerais do teatro contemporâneo ressaltadas no diário e sobre minha participação no processo como artista e pesquisadora, ao mesmo tempo.

Fui convidada a conduzir um ateliê de criação no início do processo, quando as ideias ainda eram intuições. A ação central – fazer uma sopa coletivamente – já existia , assim como, o desejo de investigar o corpo público/de fora, o corpo privado/de dentro e o quê pode acontecer dentro (vida comum, olhar de quem está dentro), o quê pode acontecer fora (manifestação, ato, multidão, loucura do coletivo). Nessa mistura, o senso de realidade investigado no processo direcionou o grupo à ressignificar e atualizar (a partir da prática) termos tão caros ao teatro contemporâneo, como: presença, representação, ficção/realidade, dramaturgia.

Investiguei com o elenco, portanto, dramaturgias de movimento que ativam qualidades de presença que não se limitam unicamente na moldura da representação, mas que se expandem quando a trajetória poética inventada a partir de procedimentos, durações e desdobramentos criativos se mistura com

a perspectiva individual e coletiva do cotidiano no corpo. Mas, que corpo é esse? Um corpo com modos diversos de operar, de pensar, de produzir, mas principalmente, de agir. Ato, ação, articulação. Um corpo que não interpreta, mas que vive em si a vida dimensionada pela experiência, onde interpretar, ou executar movimentos é o que menos importa.

Em 24/06/2015, Eduardo escreve no diário uma observação pertinente sobre o ateliê: "Os vários improvisos mesclam situações em que o exercício de uma corporalidade pura é contaminado por uma dramaturgia de uma situação criada aqui e agora entre os atores... O exercício sai do corpo e chega no discurso." Nesse aspecto, investigamos a desierarquia do corpo-palavra-ação a partir de experiências corporais grupais e da repetição detalhada de sequências de movimento individuais por meio da aceleração/desaceleração. À princípio, essas sequências começavam organizadas e, ao poucos, eram desorganizadas, de forma a gerar qualidades de presença diversas, onde as relações entre ficção e realidade eram borradas abrindo lacunas e ambiguidade de sentidos. A repetição ativa a atenção ao pequeno, ou aos detalhes desapercebidos do corpo que inventa. Como diz Bachelard (1993, p.165) ao se referir ao minúsculo: "A miniatura é uma das moradas da grandeza... pegar uma lupa é prestar atenção... a atenção, por si só, é uma lente de aumento."

Lendo o diário, o pequeno pedaço de processo que experenciei como artista revela, de fato, que a parte está no todo e o todo está na parte (Morin, 2015), pois princípios de movimento e de presença que foram trabalhados em alguns dias de ateliê, estavam espalhados no processo e na peça. E, tais princípios não "surgiram" nos dias de ateliê, mas já estavam implicados no pensamento do próprio processo e ativado pelas provocações, busca e reflexões do diretor e elenco.

"Intuo que o melhor seria escaparmos da armadilha de tentar reproduzir a realidade no teatro. Pensar o teatro como invenção pode ser nosso maior trunfo, mais ainda nos tempos em que vivemos. Talvez a invenção seja o ato político mais pertinente. Como potencializar a ação no teatro? O teatro como lugar de liberdade, de troca, de encontro, e de reflexão coletiva sobre as pessoas, a sociedade e sobre o que ainda não conhecemos. Fico pensando numa peça com dimensão política, criada artesanalmente por nós. E a dimensão política pode estar já na decisão de fazer essa peça, desta maneira, com todas as questões que envolvem o grupo Galpão neste momento do Brasil e, também, o nosso encontro. O que podemos fazer juntos?" (ABREU, Márcio. Perto: um Diário de Montagem. 16/04/2015).

Dessa forma, ao adentrar na dramaturgia do processo da peça, como um caleidoscópio, as combinações são infinitas de encontros, cruzamentos, nexos, articulações, vaguesas, rastros associações de ideias, intenções, realizações e concretudes entre objeto-sujeito mesa, dentro e fora, sopa da cena/sopado dia a dia, coletivo, indivíduo, contexto cotidiano/político e de criação. Esse fluxo livre de combinações e desencontros é a vitalidade do processo, o que provoca a pergunta: o que só pode ser feito no teatro? Como diz Tavares (2013): perguntas essenciais não tem resposta.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MOREIRA, Eduardo da Luz. **Perto: um Diário de Montagem.** Texto inédito. 2016.

MORIN, Edgar. Introdução ao Pensamento Complexo. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SALLES, Cecilia. **Redes da Criação: Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2014

_____ **Gesto Inacabado:** Processo de Criação Artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

TAVARES, Gonçalo. **Atlas do Corpo e da Imaginação.** Córdova, Editorial Caminho, 2013.

A fala de Martel: contato físico do som em a mulher sem cabeça

The talk of Martel: physical contact of the sound in the headless woman

LEONARDO RIBEIRO PPGA-UFES / CAPES

No século XXI uma parcela do cinema contemporâneo, com amparo dos avanços tecnológicos, se aperfeiçoou em estimular os sentidos do espectador em uma experiência cinematográfica tátil e menos racional. Os filmes da diretora argentina Lucrecia Martel são conhecidos pela manipulação criativa do som e imagens imprecisas que rompem com a representação simples. A partir de suas escolhas estéticas, é possível explorar uma apreensão física do som, sob análise de A mulher sem cabeça, seu terceiro filme.

Palavras-chave: cinema, som, Lucrecia Martel, Guido Berenblum

In the 21st century under the protection of technological advances a portion of contemporary cinema has been perfected in stimulating the senses of the spectator in a less rational and more tactile cinematographic experience. The films of argentine director Lucrecia Martel are known for the creative manipulation of sound and inaccurate images that break with the simple representation. From her aesthetic choices it is possible to explore a physical apprehension of sound, under analysis of her third movie The Headless Woman.

Keywords: cinema, sound, Lucrecia Martel, Guido Berenblum

Além da capacidade de uma câmera captar melhor a imagem, a tecnologia digital também tem colaborado com o avanço dos ganhos que o cinema tem conseguido a respeito do som. As salas de cinema que se vendem como melhores, em muito se justificam pela qualidade do equipamento sonoro. O cinema, cada vez mais obstinado em aperfeiçoar uma experiência cinematográfica de toque, vem se empenhando na tridimensionalidade da tecnologia 3D. Tão (ou até mais) tátil quanto o 3D, a manipulação do som em alguns filmes contemporâneos também tem se esforçado em sugerir experiências sensoriais em trilhas que são reproduzidas no sistema de som, atravessam os ouvidos do espectador e o tocam no corpo inteiro.

Os sons do filme não necessariamente precisam estar literalmente ligados à cena, ao que está em quadro. O efeito real pode ser formado não na tela, mas na mente do espectador, que "reconhece sons por ser honesto, eficaz e adequado, não tanto por eles reproduzirem o que seria ouvido na mesma situação"[1] (CHION, 2013). Elementos sonoros que expressam sentimentos, velocidade, força podem ilustrar isso, ao passo que na combinação de sons e imagens faz o espectador "*renderizar*" (CHION, 2013) essas sensações.

Teóricos tem notado que desde o início desse século filmes cujas narrativas estão organizadas na fluência de sensações, em obras que contam suas histórias de uma maneira a construir uma realidade dispersiva, engajadas no realismo sensório (VIEIRA JR, 2011). Essa corrente do cinema contemporâneo é caracterizada por histórias costuradas por ambiências, por um olhar marcado pelo mínimo, atento a uma estética do cotidiano e em busca de promover uma experiência menos racional e mais por vias sensoriais e afetivas. Há aqui uma ligação forte entre o espectador e a imagem, numa troca de intensidades que perpassam o tempo-espaço cotidiano em sequencias de fluxos que atravessam o filme e o espectador. Esse cinema de sensações reúne filmes de diretores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawasi, Hou Hsiao Hsien, Wong Kar-Wai, Claire Denis, Karim Aïnouz e Lucrecia Martel.

Nascida em 14 de dezembro de 1966, Lucrecia Martel começou a filmar sua família quando jovem, depois de seu pai lhe comprar uma câmera. Na década de 1980, iniciou sua produção com curtas-metragens. Seus filmes refletem muito sobre a classe média e retratam dramas em âmbitos familiares. A sensorialidade encontrada em seu cinema está muito pautada no uso do som e no modo como traduz as angústias de seus personagens. O real defendido pela diretora está diretamente ligado a essa sensorialidade buscada através da imagem e do som, num cinema que tende a traduzir a intimidade nos espaços cotidianos, em situações em que o drama se dilui nas paisagens óticas e sonoras. A diretora mantém uma manipulação precisa dos quadros, onde a representação simples praticamente não existe. Muitas vezes ela filma os objetos – e até os personagens – sem capturá-lo por completo. Seu enquadramento rigoroso e, novamente, mais preocupado com o desenho das sensações, abre espaço para outros sentidos aparecerem.

O cinema de Martel engendra estratégias em busca de uma experiência cinematográfica original, com enquadramentos que mostram pouco e uma trilha sonora que transmite uma caudalosa massa de sensações. "Fazer cinema não é aplicar um manual de regras, mas achar as ferramentas, que podem ter diversas naturezas, para encontrar a fenda" (OLIVEIRA, 2015), ela diz, o lugar onde estrará a poesia, o seu cinema.

Em *A mulher sem cabeça* (*La mujer sin cabeza*, 2008), a história gira em torno de Verónica (Maria Onetto), uma mulher que, na volta de carro para casa, se descuida e atropela algo na estrada. Ela não presta socorro e segue em frente sem descobrir sobre pelo que ou por quem passou por cima. A partir daí passa os dias perturbada, vendo sua vida ruir. O sinistro está muito nos sons ao redor que manifestam o clima tempestuoso que paira sobre ela. Em meio ao som ambiente, emerge esse ruído agudo, mas discreto e beirando o sinfônico. Como uma melodia que precedesse algo de sinistro.

A escolha de Martel pelo ruído revela sua predileção por formas não visíveis de afecção, muito comum na sua manipulação do som. O ruído geralmente é um som perturbador, que se quer evitar. No cinema

1 Tradução minha. No original: *The film spectator recognizes sounds to be truthful, effective, and fitting not so much if they reproduce what would be heard in the same situation in reality, but if they render (convey, express) the sensations — not necessarily auditory — associated with the situation.*

contemporâneo, Martel inclusa, ele está para uma escolha artística, que a tecnologia digital propicia o refinamento de seus estímulos sensórios táteis. "Fisiológico e psicológico, esse impacto foi ligado às vibrações das próprias ondas sonoras, bem como aos sons de alerta no mundo natural"[2] (COULTHARD, 2013). O ruído sinistro de *A mulher sem cabeça* se manifestaria como um fantasma que atormenta a mente da protagonista e instaura uma sensação de apreensão na do espectador.

No enquadramento de Martel, a câmera estática se fixa em um único ângulo e abre espaço para os sons estimularem a percepção do espectador. São comuns cenas em que ouvimos o som do espaço inteiro, quando não o externo, mas a imagem se fixa é apenas em um ponto. Isso permite um papel maior do som, estimulando outros sentidos além da visão. O desenho sonoro está diretamente ligado ao das emoções buscadas pela diretora.

> "Eu penso o som antes de escrever o roteiro. Para mim, o som permite entender o clima das cenas. As pessoas que conhecem música devem ter a sensação de como é isso antes de criarem algo. O som aparece no roteiro como um ritmo e um volume, um elemento que me permite muitas vezes me liberar de coisas da imagem. [...] Quando não tenho claro o som, é um desastre para mim, fico perdida olhando para lá e para cá. O som é como um artifício de narração, me apoio muito nele e me serve para pensar a imagem. Nunca me serviu pensar a imagem em termos abstratos e que não fossem sonoros, então é um lugar onde eu me sinto confortável. [...] Não faço esboços nem *storyboards*, então compreender o som organiza minha visão do set, me dá um arco muito claro de construção, me define os espaços para buscar os enquadramentos e improvisar" (MIRANDA, 2017).

Martel conta que sofreu um acidente de automóvel na infância. Enquanto dormia no bando traseiro, um caminhão se chocou de frente com o carroe. Escutou apenas pedras embaixo dos pneus e acordou durante a queda do automóvel em um abismo. Lucrecia lembra de maneira confusa: "o carro caindo e passavam folhas, pedras pelo para-brisa; uma recordação em câmera lenta" (BARRENHA, 2013). A menina quebrou o fêmur e ficou um mês e meio de cama.

O que ocorre com a protagonista de *A mulher sem cabeça* é semelhante, uma vez que ela flutua pelos ambientes absorta ao que acontece. Os ruídos cotidianos elevados, o som externo ao plano sobre o interno qualifica essa desorientação proposta na linguagem. "O que a personagem faz é colocar em funcionamento o esquecimento, e ele vai apagando muitas coisas, mais do que ela esperava" (MIRANDA, 2016).

A afecção física do som em Martel reverbera em uma desorientação perceptual, deixando o espectador mergulhado em uma gama sonora e perdido em imagens ambíguas e pouco precisas; assim, ele caminha por um labirinto audiovisual junto de Verónica, que está nessa mesma situação no mundo. A combinação de imagens que denotam distâncias com sons que imprimem proximidade comprova isso. O que se tem são emulações da experiência física do mundo às quais "ouvimos não apenas com nossos ouvidos, mas com nossos corpos inteiros" (COULTHARD, 2013). Por isso que Lucrecia brinca em entrevistas que todos os seus filmes são 3D.

Logo após o acidente, Verónica está visivelmente em choque, um homem lhe pergunta se está bem e ela nem consegue responder. O que se ouve é um ruído agudo de baixa frequência e ininterrupto. Mais que perturbar os ouvidos, ele incomodaria a percepção do espectador. Na cena seguinte, com seu desaparecimento, o corte é dramático e físico também. A esse efeito se referiria como isolado sensorial ("*sensorial isolate*"), um ruído que seria "dirigido a apenas um dos sentidos e levada a um contexto multissensorial"[3] (CHION, 2013). Esse ruído não estaria associado a uma situação igual à da cena, mas nos comunica fielmente como a personagem está.

2 Tradução minha. No original: *Physiological and psychological, this impact has been tied to the vibrations of the soundwaves themselves, as well as to warning sounds in the natural world.*

3 Tradução minha. No original: "[...] sensation directed at just one of the senses and taken out of a multisensory context [...]".

Muitas vezes ouvimos em uma frequência maior ruídos dos objetos ao redor. Esse fenômeno estaria ligado ao cinema de Martel pelo som acusmático, o som que o filme transmite, mas que está fora de campo da imagem, comum no processo de criação da diretora. Novamente, estamos em um mundo em que os sons estão em contexto distante do que eles estariam em uma situação comum. O que seria apenas um som no meio de tanto outros ao redor, aqui é amplificado a fim de fazer emergir sensações muitas vezes difíceis de representar na imagem, potencializando nossa percepção confusa.

"90% dos sons das películas da Lucrecia surgem do pensamento dela" (CUNHA, 2013), garante em entrevista Guido Berenblum, diretor de som argentino e parceiro da diretora desde seu primeiro filme. Ele acredita que com o recurso do som acusmático, a paisagem sonora do filme se torna mais subjetiva, gera uma inquietude, deixando o espectador perdido, sempre procurando algo.

Berenblum e Martel pensam a intenção do uso do som, mas cada cena é desenvolvida no *set* de filmagem. A produção do filme e Lucrecia, no entanto, separam um tempo entre as filmagens para gravar os sons que não são captados na filmagem (diálogos ou vozes fora de campo). Especificamente em *A mulher sem cabeça*, Berenblum revela que produziu uma leve dissonância entre imagem e som, mudando a velocidade da câmera. O som não está perfeitamente sincrônico, mas pouco se percebe porque no filme não há muitas falas e quase não se vê as bocas. "O som é o da tomada em tempo real, mas a imagem não, queríamos ressaltar uma sensação de que o tempo está passando mais devagar, um leve descompasso nas ações do filme" (CUNHA, 2013).

A mixagem de som trabalha para compor uma atmosfera ambígua, desorientadora. O som ambiente é formado também por uma profusão de vozes anônimas. Na cena de abertura de *A mulher sem cabeça*, ouve-se fora do quadro as vozes das crianças brincando dentro e fora dos carros ao passo que mulheres se despedem umas das outras. Faz parte do processo de criação de Martel caracterizar o ambiente pelos sons que eles emanam e pelos efeitos que causam no espectador.

Além disso essas vozes do ambiente são importantes porque, com o filme gravado em Salta, cidade em que Martel nasceu, ela possui sonoridade própria, não seria o mesmo se fossem gravadas em outra cidade argentina; sequer faria sentido dubladas. Isso, no entanto, é uma escolha pouco comercial, sendo um possível entrave para distribuição de filmes em países de outras línguas. As vozes em espanhol nos ambientes fizeram a distribuidora internacional do filme, *Focus Internacional*, recusar a banda sonora internacional do filme de Lucrecia. As crianças brincando com os carros enquanto as mulheres conversam seriam um exemplo. A diretora, todavia, decidiu manter as vozes na banda sonora sem modificações; ela enviou uma carta para a *Focus* afirmando que não tiraria de forma alguma as vozes dos ambientes e que nem deveriam dublá-las, uma vez que era uma decisão estética, primordial para a construção da *mise-en-scène* de seus filmes.

Em uma cena, Verónica vai a um campo de futebol caminhar com amigas. O que se ouve é uma mistura sonora tempestuosa de várias vozes de meninos jogando bola, do treinador lançando ordens e de uma água que jorra irrigando o campo. O ruído da água é irritante e contínuo, áspero e insuportável. Quando Verónica põe óculos escuros se forma na tela uma névoa esbranquiçada, como se encobrisse todo o campo de futebol. De súbito, ouve-se um estrondo. Ao lado de Verónica, uma bola bate em um alambrado, revelando um ambiente fora de campo: meninos pobres jogando bola fora do ambiente cercado de Verónica. Esse barulho atrai a percepção para um menino caído no chão, machucado durante o jogo. Sobre o estrondo, "foi um delírio meu, não tinha justificativa narrativa para esse evento sonoro acontecer, mas tinha uma vontade minha de organizar e amarrar tudo nesse plano a partir de uma cadência, pelo movimento dos sons" (CUNHA, 2013), revelou Berenblum.

O diretor de som queria que algo acontecesse de forma violenta, como o acidente que Verónica causa. Assim como nessa cena, não está no quadro o que acontece, só é possível ouvir. Não é o ponto de vista da vítima nem da protagonista. Na cena seguinte, Verónica vai se esconder no vestiário para chorar, enquanto ainda ouve os meninos jogando. Novamente, outro barulho surge, o da solda de um homem que conserta algo no banheiro. A protagonista tenta disfarçar, reclamando que não tem água, mas não se segura

e chora na frente do homem. Ela o abraça, ele lhe busca uma água. Eles não se falam, Verónica deseja boa tarde e vai embora.

O que acontece nessas cenas é desencadeado pelo som acusmático. O barulho dos meninos jogando futebol, o estrondo da bola no alambrado, o susto com o barulho da solda do técnico no banheiro. Os sons fora de campo servem tanto de desorientação perceptual quanto como artifícios traumáticos. "Toda a ação do personagem foi dada pelo som fora de campo e outras muitíssimas coisas acontecem fora do campo" (CUNHA, 2013).

Na cena do banheiro, Berenblum explica que usou três microfones, um direcional e duas lapelas. O direcional foi usado principalmente para o momento do abraço porque lapelas soam ruins para esse tipo de gravação, e também porque quase não há diálogo. Maria Onetto chorou de verdade, mas em silêncio e de costas. Por isso, Berenblum pensou em uma dublagem de soluços, mas sons orgânicos são difíceis de dublar e para o ator também é difícil recriar com fidelidade. O estrondo da solda foi gravado separado, mas no local, enquanto outros ruídos foram gravados em outro local, a gravação da cena foi muito simples, segundo o diretor de som.

> "Se tenho um microfone escondido aonde o personagem vai passar [fora do quadro] ou mesmo um lapela, (mas não seria muito eficiente usar um lapela, já que desejo dar uma sensação que o som está se afastando, porquê o lapela me proporciona esteticamente um plano sonoro muito próximo, escutando acerca da orelha)… Portanto, filma-se, os atores dizem os textos e nós captamos o som de um único ponto se estão fora-de-quadro" (CUNHA, 2013).

Os enquadramentos fixos de Martel dão uma visão limitada do ambiente, muitas vezes cortando a cabeça não só da protagonista como de outros personagens, sem interromper os diálogos, que seguem normalmente. O espectador escuta o som ambiente, o diálogo completo, mas o que se vê não passa do enquadramento imutável. A sensação seria, comenta Berenblum, de acompanhar por uma fresta ou uma fechadura. Nosso campo de visão é bastante limitado, mas a história nos chega pela audição. A fresta de Berenblum estaria muito próxima da fenda que Lucrecia descreve.

Nos filmes de Martel a água é um elemento recorrente. O acidente que desencadeia o drama de *A mulher sem cabeça* acontece no início de uma tempestade, que dura dias e torna a aparecer no correr do filme. Sua presença está dentro da estrutura da narrativa.

> "Penso a água como um fluido. A ideia de imersão sempre me pareceu muito fascinante. A água é algo que resiste à ideia de propriedade, é um material que te obriga a pensar. Sobre a água é difícil cravar uma estaca ou construir um alambrado. Você consegue contê-la, mas não alterá-la" (MIRANDA, 2016).

Imersão seria uma palavra-chave da experiência que os filmes de Lucrecia entregam. Sendo uma vibração, o som é invisível e chega à nossa pele, é tátil. O espectador estaria submerso em uma massa de ar e é o som que transmite a sensação da fluidez do ar. Como se estivéssemos dentro de uma piscina – outra figura comum e importante nos filmes da diretora.

> "Existem muitas semelhanças entre o comportamento de um corpo dentro de uma piscina e fora da piscina. Ambos estão em um espaço elástico. É fluido. O som lá fora e as ondas dentro da piscina tocam você da mesma maneira. Eu acho que há muitas semelhanças na percepção – entre estar em uma piscina e estar no mundo"[4] (WISNIEWSKI, 2009).

A sala de cinema seria aqui como uma piscina atravessada por sons e reverberações, com bastante potencial de vibração e toque do som. A propriedade tridimensional do cinema de Lucrecia Martel é muito dada por

4 Tradução minha. No original: There are many similarities between the behavior of a body inside a swimming pool and out of the pool. Both are in an elastic space. It's fluid. The sound outside and the waves inside the pool both touch you in the same way. I think there are a lot of similarities in perception—between being in a pool and being in the world.

esse desempenho do som, que toca não só os ouvidos do espectador, mas toda extensão do seu corpo em intensidades diferentes. Estamos submersos, sincronizados e encharcados por sensações.

Referências

BARRENHA, Natalia Christofoletti. **A experiência do cinema de Lucecia Martel: Resíduos do tempo e sons à beira da piscina**. São Paulo: Alameda, 2013.

CHION, Michel. Sensory Aspects of Contemporary Cinema. In: GORBMAN, Claudia, RICHARDSON, John, VERNALLIS, Carol (org.). **The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COULTHARD, Lisa. Dirty Sound – Haptic Noise in New Extremism. In: HERZOG, Amy, RICHARDSON, John, VERNALIS, Carol (org.).**The Oxford handbook of sound and image in digital media**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

CUNHA, Damyler. **Entrevista com o Sonidista Guido Berenblum**. NOME DO VEÍCULO. ANO. Disponível em: http://artesaosdosom.org/entrevista-com-o-sonidista-guido-berenblum. Acesso em agosto de 2018.

MIRANDA, Marcelo. **Entrevista com Lucrecia Martel**. Revista Cinética. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-lucrecia-martel>. Acesso em agosto de 2018.

OLIVEIRA, Ivan. É preciso achar a fenda por onde entrará a poesia, ensina **Lucrecia Martel**. Cine Festivais. 2015. Disponível em: http://cinefestivais.com.br/e-preciso-achar-a-fenda-por-onde-entrara-a-poesia-ensina-lucrecia-martel. Acesso em agosto de 2018.

WISNIEWSKI, Chris. **When Worlds Collide: An Interview with Lucrecia Martel, director of The Headless Woman**. Reverse Shot. 2009. Disponível em: http://.reverseshot.org/interviews/entry/938/interview_lucrecia_martel. Acesso em agosto de 2018.

Quando devolvemos a voz ao artista

When we return the artist's voice

LETÍCIA WEIDUSCHADT CEFET-MG/ UFMG

Os relatos autorizados pelo artista impõem as intenções de seus processos criativos e de sua fala perante a arte e ao mundo. Esses relatos transmitem suas intenções e legitimam as interpretações que eles reconhecem para suas obras. Através das margens, das escritas sobre as bordas, entre rasuras e reconstruções, o artista tem construído ao longo da história um lugar de fala. Analisaremos neste artigo como a figura do artista-escritor foi se configurando entre discursos verbais e visuais evidenciado pelo artista contemporâneo e sua tomada de posição.

Palavras-chave: processo de criação; escrita de artista e discurso.

The stories authorized by artists impose the intentions of their creative processes and their speech before art and the world. This stories convey their intentions and legitimize the interpretations they acknowledge for their works. Through the margins, writing on the edges, between erasures and reconstructions, the artist has built throughout history a place of speech. We will analyze in this article how the figure of the artist-writer was configured between verbal and visual speeches evidenced by the contemporary artist and his position.

Keywords: creation process; artist writing and discourse

> Por que não dizer, indo um pouco mais longe (ainda não é muito longe), que os próprios homens, na sua maior parte, nos parecem privados de palavra, são tão mudos quanto as carpas ou os pedregulhos?
> Francis Ponge, Métodos.

Por vezes o que os biógrafos tentaram expor teria sido mais bem descrito pelas próprias palavras dos artistas, no entanto, essa não era uma prática adotada pelos artistas durante muito tempo. Além de não ser uma exigência ao ser artista hoje, os relatos autorizados pelo artista emanam e impõem as intenções de seus processos criativos e de sua fala perante a arte e ao mundo. Esses relatos transmitem suas intenções e legitimam as interpretações que eles reconhecem para suas obras.

Através das margens, das escritas sobre as bordas, entre rasuras e reconstruções, o artista tem construído ao longo da história um lugar de fala. Paralela, complementar e/ou autônoma de seus processos criativos, este espaço reservado ao artista foi se modificando e, atualmente, vem construindo uma nova relação com a crítica de arte e com a própria arte.

Percorrendo o lugar da fala do artista, Artur Barrio criou um espaço mental de sua criação. Seus Cadernos-Livros são o embrião de toda a sua obra, "são jogos mentais e psíquicos em ato de pura expressão, seguindo o espírito automático da escrita surrealista, que se dava na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral" (BARRIO, p. 48). Confirmando este pensamento, no Caderno Livro "O corpo é o suporte" (BARRIO, 1977), defende que embora lutasse contra "a aniquilação da estratégia artista = liberdade (...) hoje, o sistema aceita e devora qualquer ação de transformação"[1]. Os trabalhos de Barrio são ação que entre o imaterial e o material e não se concluem na materialidade. Criam um campus onde há um processo que provoca situações que se desdobram e que ainda fazem parte do trabalho.

Barrio propõe uma crítica ao modo de fazer e através do registro da ação possibilita um acesso à obra. Proporciona um encontro, tornando a escrita uma forma de acesso ao imaterial. A escrita nasce do ímpeto de arquivamento do homem numa tentativa de perpetuar, numa fuga de sua mortalidade. Temos hoje o lugar da fala do artista em direção à uma tomada de posição política diante de seus próprios pares e também em direção ao espectador. No entanto, nesta saída de si em direção a um reencontro, um dos mitos da cultura ocidental se destina a vinculação de sua falta de articulação e discursividade. A tomada de poder do discurso pelo artista contemporâneo desempenhou a função de legitimação do trabalho artístico e/ou de seus pensamentos sobre a arte e o mundo. No entanto, a apropriação desse discurso como uma ferramenta sobre o fazer e o criar remonta uma tradição mais antiga.

Retomando as cisões entre o discurso e a arte e entre a palavra e a imagem, Jacqueline Lichtenstein descreve que a arte se tornou prisioneira de uma lógica do discurso no Academicismo em busca de uma justificativa a seus mecanismos. Filósofos e poetas acabaram endossando os modos de criação de um artista interiorizando critérios. Este combate acontece dentro do discurso filosófico controlado por regras próprias. Mais tarde, nos manuscritos de Leonardo da Vinci observamos um intenso fluxo entre teoria e prática na busca de uma sistematização e de aproximação entre a arte e a ciência. Seus cadernos registram pensamentos, invenções, ideias e reflexões que auxiliam na compreensão de sua obra. Paul Valéry ao abordar a construção intelectual de Leonardo da Vinci adverte que seria necessário se afastar de exemplos particulares – uma vez que estes trariam consigo o risco das exceções. Embora os discípulos de Leonardo não tenham aproximado a arte da ciência de maneira tão elaborada, a ascensão da burguesia e a reprodutibilidade técnica acabaram contribuindo para as primeiras teorizações conduzidas pela fala dos artistas.

Já na arte moderna surgem duas abordagens distintas destes escrito feitos por artistas: o manifesto e os textos teóricos – que embora não se dissociem acabam se direcionando para fins distintos no campo das artes. Contudo, a partir do início do século XX podemos perceber uma mudança na discursividade dos escritos uma vez que os manifestos se direcionavam a um público geral e acabaram constituindo através de uma tomada de posição coletiva certo arcabouço para os escritos individuais, sendo eles, portanto,

1 BARRIO, Artur. "*Se o corpo é o suporte*", Caderno Livro de 1977.

contemporâneos as formulações teóricas dos projetos artísticos. Remontando o percurso da construção desta voz do artista Glória Ferreira (2009, p. 16) ressalta que nesta dialética entre a prática e o pensamento teórico, os manifestos acabariam se tornando "um bastião teórico da vanguarda histórica de defesa em relação à incompreensão do público". Além disso, como forma de expressão, em uma comunicação direta e sem intermediários, os manifestos tiveram como "objetivo anunciar ao grande público o devir da arte, recusando aos críticos o direito de se imiscuir nas questões dos criadores – conflito que remonta ao próprio surgimento da crítica de arte" (FERREIRA, 2009, p. 17).

Os direcionamentos dos escritos se distinguem para uso privado ou público. Com essa divisão de intenção da escrita, a partir da década de 60 e 70 houve o surgimento de um novo instrumento inerente à gênese das obras de arte. A mística romântica de que o artista não poderia falar sobre seu trabalho, já que a obra deveria falar sobre ela mesma, é colocada a margem e o estatuto dos escritos não se destina mais a atacar cânones das instituições culturais, nem em consagrar novos princípios válidos para toda a arte. A heterogeneidade da arte contemporânea prolifera em diversos procedimentos e nas suas múltiplas manifestações na criação de uma indissociabilidade entre discurso e ação artística. A obra e o gesto não estão mais no âmbito do *a priori* isso é arte, o discurso agora instaura um elo entre o pensar e o fazer, a corporeidade e o *logos*, subvertendo os limites entre o verbal e o não-verbal.

Para a pesquisadora inglesa Kristine Stiles a grande diversidade de manifestações artísticas na contemporaneidade indo desde a pintura, escultura, vídeo, fotografia até à utilização de materiais não usuais ou imateriais contribuiu para que a prática com arquivos se reinventasse e se propagasse. Com isso, o lugar de pré-texto é deixado de lado para se colocar como instrumentos que se desdobram da obra. Esse discurso se coloca entre a produção artística, a história da arte, a crítica e a teoria, circunscrevendo-se em um tempo e lugar em que questionam os limites da experiência estética. Esta mudança acabou desencadeando no surgimento de escritos que apresentavam reflexões e intenções dos artistas.

Na construção da escrita como uma fricção de uma palavra contra a outra, diversos artistas se aproximam de um "artista-escritor" – termo este que foi sistematizado por Lawrence Alloway em 1974. O autor pontua que apesar de existirem dois sistemas de signos distintos, a dizer literário e visual, seria possível assumir um princípio de expressão compartilhada, na qual as formas verbais e visuais poderiam ser traduzidas umas para as outras com um ajuste parcial. Pra Alloway (1974, p.34) "A menos que isso seja feito, não estamos em posição de compreender a relação entre arte e teoria desde o final do século XIX, porque a partir desse momento a literatura de arte tem sido dominada por artistas, embora o fato não tenha sido suficientemente reconhecido"[2]. Científicos, técnicos, descritivos, pedagógicos, confessionais, promocionais, polêmicos, marginais ou integrantes das obras dos artistas. Há um direcionamento diverso desta escrita que inevitavelmente é influenciada pelo contexto artístico. Esses escritos são variáveis inclusive atribuindo um caráter de crítica de arte.

O questionamento direcionado às instituições e as críticas sobre a arte e sobre os modelos vigentes são alvos corriqueiros dos cadernos-livros e das proposições de Barrio. Percebemos que suas reivindicações entre o fazer e o compartilhamento de pensamentos operam a contrapelo de uma separação entre o estatuto da obra e de documento. Em 1969 Barrio lançou um manifesto "contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte". Essa tomada de posição criticava claramente o gosto das classes dominantes, o que se confirma também em suas instalações com o uso de materiais precários e perecíveis apropriados do nosso cotidiano. Seu interesse em perturbar foi frequentemente associado a um "terrorismo poético"[3].

Seu posicionamento é pertinente com uma observação atenta sobre a vivência no pós-guerra, contudo, Barrio ainda buscava traçar uma distinção entre os aspectos econômicos vinculados às artes do trabalho artístico. Além disso, ao fazer uma análise econômica do objeto artístico, responsabiliza o próprio circuito pelo processo de capitalização da obra. Em 1970 o artista descreve: "O meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva:

2 Tradução nossa.

3 Inscrição feita por Barrio sobre parede – instalação realizada em Porto, Portugal.

mente/corpo. Considero esta relação uma coisa só, pois é ela que inicia o processo energético que irá fazer deflagrar situações psico-orgânicas de envolvimento do espectador, conduzido-o a uma maior participação à proposta apresentada (...)." Se por um lado ele critica o falso materialismo que torna a obra com valor econômico, por outro, busca certa recuperação do trabalho artístico.

Barrio reitera que para o artista a arte não muda, seu cerne permanece o mesmo, mas o que se modifica é o contexto ao seu entorno.[4] Em 1975 descreve que é na possibilidade de aventura, do risco, da transformação constante, de um trabalho em evolução. Almejava contestar o presente não para voltar ao passado, mas para seguir em frente. Nesta busca pelo inesperado e pelas cisões no tempo a fragilidade da materialidade de suas instalações se consolida em seus registros textuais, fotográficos. Os refugos da vida – essenciais à sua poética e ao cotidiano transcendem suas propriedades físicas adquirindo um estatuto crítico. Barrio e outros artistas contemporâneos deslocam esse eixo da criação de objetos formais para um olhar e uma reflexão sobre o sensível da intervenção.

Mais do que um posicionamento crítico frente a esta leitura de Valéry, podemos compreender que a produção de escritos de Barrio se posiciona entre a arte e a vida não meramente como lapsos de um discurso crítico, mas num lugar de produção de conhecimento. Para que esse espaço seja legitimado há que se assumir um posicionamento em direção ao processo criativo. A produção de conhecimento no caso dos escritos contemporâneos foi frequentemente negligenciada para enfraquecer o discurso que historicamente trazem um estigma da não-razão, não-coerência ou de uma incapacidade de oferecer fundamentação teórica pertinente para a criação e o fazer.

Essa possibilidade de voz é questionada por Didi-Huberman (2003, P. 183) em sua análise sobre a relação entre obra e escritos de Tony Smith. O autor destaca que o artista teria indicado previamente de uma maneira não explícita a conflagração do tempo em sua obra. Afastando-se de um apontamento de suas influências ou fontes estilísticas, para ele, o artista apontou um possível olhar crítico de seu próprio gesto crítico. Desta forma, sutilmente estabeleceria um vínculo entre a linguagem e o tempo da imagem. Essa seria uma situação estranha e falsa, tal como comenta Didi-Huberman (2003, p. 184):

> (...) os artistas com frequência são criticados por seus contemporâneos por escreverem "acerca de sua obra", e isto em nome de uma ideal suficiência do estilo que legitimaria em silêncio a obra em questão; por outro lado, os escritos de artistas se tornam progressivamente o objeto de atenções tão sacralizadas quanto esquecidas das condições formais da própria obra (é o caso de Cézanne, por exemplo). Num caso, rejeitam-se as palavras quando são portadoras de incontestáveis efeitos de 'recognoscibilidade'; no outro, apela-se às palavras para que subjuguem todo efeito de 'legibilidade'. É esquecer, em ambos os casos, que a ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução.

Afastando-se de um único significado, o autor reforça a paradoxal relação entre os escritos de artista e a obra, circunscrevendo uma tensão entre palavra e imagem e a importância de mantermos uma abertura a interpretações.

Perguntamo-nos o que significa negar a autenticidade do artista como sujeito de seu próprio discurso? Percebemos que na arte contemporânea este posicionamento se dirige à busca pelo rompimento com o silêncio instituído, com as hierarquias impostas e com o modo conservador e retrógrado de lidar com a voz do artista.

Neste sentido, vale lembrar que cada artista organiza seus arquivos de ideias, esboços projetos e textos a sua maneira e esses vestígios das obras são um terreno fértil para a criação. Compreendemos que analisar esses arquivos e a sua fala pode ser um instrumento importante para compreender o modo como ele organiza o *corpus* de sua obra e a maneira como isso se relaciona

4 BARRIO. Entrevista canal Metrópolis.

com o mundo. Enquanto discursos, esses escritos podem criar outras relações, descontinuidades e tessituras que podem compor os discursos da história.

Diante da relevância dos arquivos da arte para o compartilhamento da própria obra de arte, faz-se urgente ampliar o acesso a esses arquivos, que nascem das práticas documentais dos artistas, passando pelos críticos e historiadores, até chegar às grandes instituições, onde eles estendem-se ao grande público. Alloway salienta que nos anos 60 surgiram as primeiras entrevistas com artistas e com isso começaram a proliferar os registros orais. Desta forma (ALLOWAY, 1974, p. 33):

> A vantagem da entrevista, além de fornecer informações privilegiadas, é a sua autenticidade, garantida pela contribuição do artista. Daí o escritor / entrevistador é poupado do ato de avaliar o que ele recebe. Isso é satisfatório para muitos artistas que aparecem nas situações de entrevista que eles dominam, isoladamente da comparação estilística e das afiliações de grupo. O mundo da entrevista é o da monografia perpétua, sem resumir as decisões envolvendo análise ou especulação.[5]

Dentre a grande variação de escritos cabe lembrar que omissões são frequentes e que a confiança no artista, em pessoas que falam sobre sua trajetória ou nos manuscritos circunda sua obra e seus processos pode resultar em erros provenientes de lapsos de memórias, malícias ou até mesmo informações incompletas. Percorrendo os abismos da comunicação, assumimos neste texto o risco.

As declarações dos artistas trazem inclusive um risco ao próprio artista já que os comentários iniciais podem ser utilizados para delimitar sua produção artística. Alloway exemplifica retomando a crítica feita por Rothko de que seu trabalho seria trágico e intemporal. Para o autor esse slogan nunca de afastou do artista e permaneceu como uma crença ao longo dos anos, assim como a declaração clichê de que Rauschenberg trabalharia com arte e vida.

5 Tradução nossa.

Na aproximação com a fala do artista, entre o documento e a obra, nos direcionamos à fala dos artistas e compreendemos que elas reservam um lugar que possibilita devolver a voz ao artista. Enquanto toda descrição é imparcial e a própria interpretação já está imbuída na descrição, procuramos respostas ao lado dos artistas. A narrativa não é somente uma lembrança acabada de uma experiência: ela se reconstrói na medida em que é narrada novamente. Há, por fim, um jogo dialético entre a palavra e a imagem que na sua insolubilidade se transforma na porta de entrada ao processo dos artistas. Descartando omissões, buscar suas intenções nos auxilia a construir um espaço que configura a devolução de sua voz e este talvez seja um lugar que alguns artistas contemporâneos estejam buscando.

Referências

ALLOWAY, Lawrence. **Artists as Writers**, Part One: Inside Information. In: ArtForum, V. XII, no7, março 1974a, pp.30–35.

BARRIO, Artur. **Das formas de atuação**. In: BARRIO, Artur. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha.** 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de. **Escritos de artistas:** Anos 60/70. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1994.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art:** a sourcebook of artists´ writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

VALÉRY, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Diáspora piramidal: Processos de criação artística do corpo em exílio

Pyramidal diaspora: processes of artistic creation of the body in exile

LIA KRUCKEN UNIVERSIDADE DE COIMBRA
JORGE CABRERA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Este trabalho é uma reflexão sobre o artista em exílio e sobre seu processo artístico: quando o corpo passa a criar e toma o lugar de autoridade do seu destino e deslocamento. Nos interessam as "textualidades migrantes": histórias que ainda não foram contadas e que restam à margem e em expansão. Nos interessa o processo artístico como modo de produzir conhecimento, por meio da arte e do corpo, enquanto método e abordagem de pesquisa. Este trabalho inclui performance, vídeo-performance, fotografia, cadernos de artista, desenho e instalação.

Palavras-chave: diáspora, arte contemporânea, decolonização dos corpos, processos artísticos em deslocamento

This work is a reflection about the artist in exile and about his artistic process: when the boy starts to create and take place of authority of his own destiny and displacement. We have special focus on the "migrant textualities": histories that were still not told and stays in the margins and in expansion. We research the artistic process as a way to produce knowledge, by means of the art and the body, as a research method and approach. This work includes performance, video, photography, artist notebooks, drawing and installation.

Keywords: diaspora, contemporary arts, decolonization of bodies, artistic processes in displacement

Para iniciarmos

Os corpos em exílio são o nosso ponto de encontro e o ponto de partida para esta reflexão em forma de diálogo entre dois artistas que vivem na diáspora e incorporam esta experiência em seus processos criativos.

São várias as motivações que nos levaram a abordar o tema da diáspora nos trabalhos que desenvolvemos. Gostaríamos de, por meio da prática artística e migratória, convocar o direito à migração e a pertencer a uma cultura planetária; o respeito às histórias migratórias, em vários graus[1], que não foram contadas; os conhecimentos e estéticas não colonialistas e não colonizadores, assim como às experiências vividas. Ao escrever este ensaio, gostaríamos de compartilhar várias questões que surgiram ao longo da pesquisa. Questões estas que continuarão em aberto e, justamente pela abertura, nos permitem seguir investigando sem expectativas conclusivas dos fatos[2]. Dessa forma, escolhemos para este texto a estrutura a partir de questões: *Quais são as ficções (e fricções) que se constroem em torno da herança migratória? Como o processo artístico nasce na experiência de um deslocamento geográfico? Existe uma experiência migratória alongada, cultura/tempo, no sentido de repetir padrões culturais colonialistas ainda no s.XXI?*

As amarrações teóricas centrais que nos norteiam, ou nos "suleiam,"[3] são conceitos como a "experiência do fora" em Blanchot (1997); a noção de "entre-lugares" de Bhabha (1994); a proposta de uma "filosofia do migrante", por Flusser (2003). Outros trabalhos importantes referem-se à "diáspora somática", conceito proposto por Equedije; à busca por experiências que nos levem a desocidentar-nos, abrindo-nos e abrindo caminhos para o outro, em abertura semântica proposta por Almeida (2009); ao conceito de textualidade proposto por Llansol (2014). Finalmente, a ideia de contemporâneo apresentada por Agamben (2008, 2009).

A palavra diáspora refere-se à "dispersão" de um povo ou pessoa por razões étnicas, religiosas, entre outras. As artes visuais na contemporaneidade, tanto quanto acontece na literatura, nos leva a viver experiências para além dos desígnios da linguagem ou uma imagem literal. A imagem de que falamos nos remete a múltiplos mundos ficcionados e friccionados, no sentido de reais ou imaginários, portadora de conhecimento e de experiências novas no "Fora" e no "dentro". Falamos no "Fora" na perspectiva que Blanchot nos traz para a criação literária, no sentido dos mundos que o artista cria a partir do tema da migração ou também dos mundos que são criados pelos próprios filhos, em qualquer geração, de uma diáspora familiar. Neste último caso, observamos que essas pessoas que vivem no lugar de nascença, recriando culturas narrando histórias "ficcionadas", ou "friccionadas" pela realidade, entorno da migração de seus antepassados.

Tal situação poderia levá-las a habitar "um mundo de outro mundo"; uma espécie de *mise en abyme*[4] ou criação de mundos intermediários. Por sua vez, viver o "dentro" da diáspora nos leva ao encontro dos mundos criados pelos artistas em trânsito, que pode ser disparado em um processo criativo originado na própria situação diaspórica.

Quais são as fricções e as ficções que se constroem em torno da experiência e da memória/ herança migratória?

No contexto dos filósofos inseridos em um pensamento diaspórico, Vilém Flusser (1920–1991) possui uma obra que transita em diversas áreas – da filosofia à arte ao design e nesse contexto é importante o tratamento que ele dá às palavras diáspora e exílio. Flusser era de origem tcheca e mudou-se para o Brasil fugindo do nazismo, em 1940. Naturalizado brasileiro, autodidata, Flusser atuou por cerca de 20 anos como professor, jornalista, conferencista e escritor.

1 Refere-se às histórias de experiências migratórias em primeira, segunda ou outras gerações de imigrantes.

2 Este texto relaciona-se com a pesquisa de Doutorado em andamento <omitido>.

3 No sentido de se olhar, também, em direção ao sul.

4 Trata-se de uma expressão francesa que na literatura significaria "narrativas que contem dentro outras narrativas". Na pintura e nas artes visuais, em geral, a "imagem que se reflete no espelho" representa bem essa expressão.

Recentemente, em 2016, a Academia de Arte de Berlim – ADK organizou uma mostra sobre o seu trabalho, intitulada *Without Firm Ground: Vilém Flusser and the arts*, na qual seus textos e pensamento são descritos como "um contínuo experimento de viver e sobreviver na diáspora" [5]. Segundo Flusser (1984), uma pessoa deslocada do habitual poderia, por causa deste deslocamento, ser capaz de perceber outras estéticas:

> "O hábito é anti-estético, (de "Aisthesthai" = perceber), porque impede que o mundo seja percebido. Anestesia. (...) Quando a cobertura do hábito é retirada violentamente (exílio), a gente descobre. Tudo passa a ser percebido e demonstrável = "monstroso". Os gregos chamavam tal descoberta pelo termo "a-letheia", o qual traduzimos por "verdade". O exilado foi empurrado rumo à verdade." (Flusser, 1984, p.2)

A perda da anestesia e a amplificação da percepção, provocadas pela experiência da diáspora, estão relacionadas ao que chamamos, neste ensaio, de "fricções". Para fazer imagem, trazemos o trecho de um relato de um artista, durante autoexílio no Tibet:

> "Nesse mesmo singelo abrigo, onde concluí essa fase recente e muito importante no meu desenvolvimento humano, pessoal, afetivo, intelectual e espiritual, talvez, exatamente, por isso, foi possível deparar-me com a força da solidão, da limitação e da impermanência. Claro, alimentados por todos os meus desequilíbrios e fricções desajeitadas de sentimentos. (...)" (Feitosa, 2014, p. 552).

No exílio nos deparamos com a força da solidão e com "fricções desajeitadas de sentimentos", nos diz Feitosa (2014). De alguma forma a ideia de fricção se apresenta paradoxalmente à ideia de exílio e do sentimento de liberdade que possa estar embutido nesta experiência (ainda que este sentimento seja composto com vários outros, opostos também).

5 http://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=49530

É interessante, aqui, apontar o conceito de resistência definido por Lacan justamente como "as fricções imaginárias e psicológicas, que fazem obstáculo aquilo que Freud chama o escoamento dos pensamentos inconscientes" (Lacan, 1954–1955, p. 164). Talvez, o que a experiência do corpo em exílio revele é a sua resistência (em amplo sentido), e assim, em enfrentamento, a sua existência e a sua identidade.

Seguindo, ainda, a citação de Flusser, gostaríamos de destacar o trecho: "O exilado foi empurrado rumo à verdade". Qual é essa verdade? Até que ponto a ideia de verdade pode implicar em um mito e em uma ficção?

É sobre a dimensão da ficção que, então, nos concentramos agora. Gostaríamos de investigar "ficções" que a vivência em exílio (ou que uma história de migração na família, por exemplo) podem provocar. Viver na diáspora é estar deslocado no sentido geográfico ou cultural. Podemos estar no mesmo território de origem e viver na diáspora. É o que o nigeriano Moyo Equedije chama de *metamodernism*. O Metamodernismo fomenta formas míticas, psíquicas e somáticas das diásporas. A "diáspora somática" envolve migração geográfica, enquanto a mítica e a psíquica dependem de imaginação e de visualização. É uma forma de arte "metamoderna", na qual padrões míticos embelezam e redefinem ícones e ideias contemporâneas, utilizando materiais votivos e estéticos não convencionais ou que transformam o convencional com técnicas e mediações originais (Leite, 2017, p.63).

Como o processo artístico nasce na experiência de um deslocamento geográfico?

Como havíamos apontado anteriormente, o processo criativo que apresentamos aqui neste texto é disparado por questionamentos a partir da própria situação diaspórica. No trânsito de "entre-lugares" somos portadores de experiências, hábitos culturais, memórias presentes ou ancestrais e de um corpo. Um corpo colorido, um corpo com traços, um corpo com uma carga de informação peneirado por relações de poder, de censuras, de supremacia cultural, ao mesmo tempo que realiza sua trajetória singular.

Fig. 1 Diário em deslocamento, composição em forma de painel vertical. Obra apresentada na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Cerveira, Portugal, 2018. Fonte: ‹omitido›.

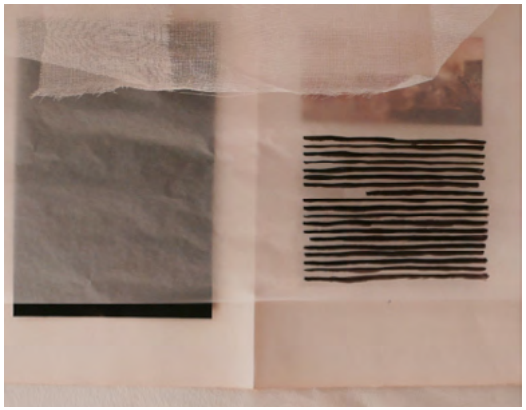


Fig. 2a e 2b Diário em deslocamento (detalhes). Fonte: arquivo dos autores.

Como estratégia de composição deste ensaio, optamos por inserir breves relatos, em primeira pessoa, nos quais os artistas descrevem a experiência do exílio em seus processos artísticos.

Criar na diáspora – relato de artista <omitido> (Fig. 1, Fig. 2a, Fig. 2b)

"O deslocamento geográfico me levou a olhar os lugares de forma diferente e tentar me perceber nestas novas paisagens. Houve uma incorporação de objetos e elementos do lugar no meu processo artístico. O artista deslocado pode atuar como um "colecionador" de coisas que não compõem uma coleção linear mas uma narrativa de fragmentos, uma textualidade que se forma a partir de "encontros inesperados do diverso". Um aspecto interessante de colecionar objetos é observar a estética que se forma em uma composição visual "do acaso". Para mim esse é o primeiro desafio (e também encanto): lidar com a escolha intuitiva e "acidental". O segundo desafio diaspórico, digamos, é entender seu corpo em composição (ou não) com os elementos do novo lugar. Perceber o grau de atravessamento (e, talvez, de pertencimento histórico-cultural), e também o grau de repulsão que o corpo sente. Por fim, o artista vê-se criando em deslocamento e então o desafio se dá na comunicação dessa experiência do lugar, que acontece ao mesmo tempo que outras experiências acontecem, já que a contemporaneidade é justamente marcada por esses atravessamentos de tempos e assuntos que se dá no dia-a-dia, na tela de um celular, no e-mail que chega inesperadamente de um amigo distante, na notícia que tira a ordem do dia. Assim, estamos falando de uma experiência dentro da experiência, do lugar atravessado e que nos atravessa e de como contar este momento, esta cena móvel que se vive. A forma que se configurou no meu processo artístico foi a de um diário de fragmentos que assume-se como um painel vertical, que se constrói à altura dos olhos. Um painel que quer ver passar o corpo em deslocamento. É inacabada, por natureza, para deixar o outro entrar e também para caber histórias das margens, trajetórias singulares que possam se comunicar num pequeno objeto ou no que sobrou de um texto rasurado."

Como pensar o texto que nasce assim, se escreve a partir de objetos, fragmentos, imagens visuais e literárias, sem seguir uma ordem linear ou contar uma história inteira nem única? Para descrever esse escrever além da narratividade, vamos buscar o termo textualidade, da obra de Maria Gabriela Llansol:

> "(...) Mas o que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).
> A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo (Llansol, 1994, p.120-121)[6].

O termo textualidade é também central na obra de Almeida (2013, p. 179), que o usa "para designar a literatura fora da noção de território (nacional, linguístico, semiótico)". A autora nos fala em "textualidades extra-ocidentais" ao se referir à escrita de textos "fora da perspectiva da tradição iluminista, francamente europeia" e que apontem "para fora da lógica ou da racionalidade consolidada desde a civilização Greco-romana".

Talvez seja este o ponto que mais nos interessa aqui: a possibilidade de, por meio da arte, um texto que se abre além de si. Ser corpo que escreve também a escrita de outros corpos que passaram pelo evento, um corpo que segue outras lógicas. E é importante evidenciar que pensamos a escrita de forma ampla – que se dá na forma de texto, imagem, de tudo que um corpo pode escrever. Escrita como processo de abrir caminho. Trabalhar "esse algo que se escreve" seria, assim, trabalhar formas de conhecimento não parametrizadas, que guardam a possibilidade de conhecer algo pelo próprio processo em que esse algo se dá. Falamos, então, sobre criar conhecimento pela experiência, pela experiência da arte.

Existe uma experiência migratória alongada, cultura/ tempo, no sentido de repetir padrões culturais colonialistas ainda no s.XXI e imantados no corpo?

A história de países marcados pelas trocas e os deslocamentos físicos e culturais apresenta na América Latina um alongamento caracterizado pelas relações de poder, de domínio, de supremacia classificatória a partir do corpo e das etnias, expressadas pelas cores de pele, cabelo e olhos, procedência geográfica, ainda no século XXI.

A mentalidade colonialista dos países americanos e europeus, tanto na forma de se relacionar entre os próprios nativos e com os estrangeiros, em diáspora, disputa relações por meio de uma imagem corporal atravessada pela memória ancestral de um imaginário dominado pela figura dos "corpos monstruosos". No contexto americano do sul, a figura de "monstros" fez parte da descrição do diário de Cristóvão Colombo, no primeiro encontro dele com a América, e dos diários e notas de Alexandre Rodrigues Ferreira durante sua viagem filosófica no século XVIII, pela Amazônia brasileira. O processo de expansão do colecionismo possibilitou a criação de exibições de objetos, de animais e de seres humanos em cabines de curiosidades, museus, feiras, circos e zoológicos de animais e humanos, populares na Europa do século XVIII, e que caracterizava um novo "monstro": negros, mulher negra, índios, procedentes das colônias (Ferreira: 2010, p.833).

O "monstruoso" é consolidado cientificamente pela biologia como a "supremacia do branco" europeio no século XIX, com a introdução do conceito de raça e as propostas de Georges Cuvier[7], considerado o pai da anatomia comparada. Nesse mesmo século, essa classificação é simbolizada

6 Discurso proferido por Maria lansol por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a *Um Beijo Dado Mais Tarde*. Publicado em Lisboaleipzig: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

7 No livro "Historia Natural dos Mamíferos", de Georges Cuvier e Saint-Hilaire, a nudez de Sara Baartman é associada à imagem de macacos. In: Ferreira et al. (2010).

Fig. 3a e 3b De Jurupixunas a Paracatu de Baixo, por ‹omitido›. Fotogramas. Audiovisual. 5'50". Fonte: arquivo dos autores.

Fig. 4 Desenhos de intervenção sobre livros, por ‹omitido›. Tinta nanquim. Fonte: arquivo dos autores.

no corpo negro de Sara Baartman[8], a chamada Vênus Hotentote, símbolo político, hoje, das lutas anticolonialistas na África do Sul. O que restou da Sara foi devolvido a África em 2002 para ser cremada segundo os rituais de seu povo Khoisan. Esse ato representa uma das ações simbólicas de "decolonização" no século XXI.

> Criar na diáspora – relato de artista por <omitido> (Fig. 3 e Fig. 4)
> "Corpos monstruosos, corpos afogados, corpos exilados, corpos abjetos, corpos arrancados (deslocados), corpos objeto (sem alma, em exibição, animalizados, feios), corpos servis (mutilados, amordaçados, esquartejados, violentados, classificados), corpos negros, amarelos, vermelhos, corpos rejeitados (não civilizados) ...
> O que carrego, que imanta este corpo e preenche esta "mala" diaspórica?
> O quê me foi designado?
> O quê me designo?
> O quê me define como "gente bonita" no Brasil?
> O que me define como latino-americano em Portugal?
> Onde eu estou nesta pirâmide diaspórica Venezuela, Espanha, Brasil, Portugal?
> Estou aqui, porque eles estiveram lá? O fluxo se inverteu, com a diferença de que eu trouxe um corpo com traços biológicos gravados de memórias,
> de um lugar instável econômica e politicamente, de um lugar ao sul,
> Agora, um não-lugar?"

8 Sara Baartman foi uma mulher de origem africana, do povo Khoisan, região sul do continente. O corpo dela foi exibido como aberração em cidades como Londres e Paris, tanto como símbolo de uma sexualidade "perigosa e incontrolável", como na aproximação de seus traços aos macacos. Após falecida, seu cadáver foi dissecado, assim como seu cérebro e genitália preservados em formol e exibidos no Musée de L´Homme de Paris, até 1974, juntamente com seu esqueleto (Ferreira: 2010, p.828).

A ação dos padres e dos naturalistas, entre outros, nos séculos XVIII e XIX foi significativa para a construção do olhar classificatório, de supremacia cultural, religiosa e dos traços corporais entre os colonizadores, em diáspora, e os colonizados, considerados inferiores e sem alma. Alguns museus de história natural e de ciência dos países colonizadores apresentam ainda uma grande coleção de objetos e mostras etnográficas das etnias procedentes das colônias, com exibições à espera de uma intervenção sob um olhar decolonizador. Nesses trânsitos me deparei com uma coleção de máscaras da nação indígena Jurupixuna, amazônica, brasileira, levada para Portugal pelo naturalista Rodrigues Ferreira, no século XVIII, e que forma parte de uma coleção chamada "objetos filosóficos" dessa época.

Os Jurupixunas se caracterizavam por tatuar o corpo incluindo o rosto, assim como portavam máscaras "alegóricas aos espíritos da mata", que lembram animais ferozes. De grande e refinado acabamento técnico e plástico, esses objetos, conectados ao corpo, podem ter ajudado à ideia da construção do conceito "corpo monstruoso" para a época. No meu processo criativo vejo essa cultura como simbólica, de atravessamento de séculos até o que vai desta época, para expressar por meio da arte a fragilidade da diversidade cultural americana (América, nós, quero dizer) ligada a essas etnias e a nós, filhos desse processo. As culturas indígenas lutam no século XXI para serem descolonizadas e ter direito à demarcação de suas terras, por um lado, e ao respeito à suas tradições ancestrais, por outro.

Jurupixunas somos todos, assim como somos todos ianomâmis, krenaks, guaranikaiowas e tantas outras nações indígenas que sofrem pela "fome de metais" na Amazônia, como em outros tantos lugares do Brasil e da América.

Dessa forma, trago nos desenhos sobre páginas de livros diversos, sobre os vídeo performances, as fotografias, a imagem de alegoria às máscaras dos Jurupixunas, como uma forma de não deixar apagar e ao mesmo mostrar a ameaça, que sobre todos nós persiste, de modelos econômicos de pensamento, de colonialidade no século XXI, que não consideram nem respeitam a diversidade planetária."

Para os artistas contemporâneos inseridos em uma ação política, de ativismo artístico, é urgente promover a "decolonização dos corpos". Entende-se no contexto deste trabalho, que essa ação representa estimular ações visuais, que nos conduzam a libertarmos da "colonialidade do ver", para a construção de um mundo "transmoderno e pluriversal". Segundo Joaquin Barriendos (2011), "*A colonialidade do ver é constitutiva da modernidade, portanto, age como padrão hierárquico de dominação, decisivo para todas as instâncias da vida contemporânea*". Por sua vez, a ideia de um mundo "transmoderno" é uma herança da Conferência de Bandung (1955), que propus um mundo em uma terceira via fora do Capitalismo e do Comunismo, para uma construção "decolonial" do ser, "um mundo onde caibam muitos mundos"[9].

Para continuar a reflexão

O ponto central que gostaríamos de compartilhar neste ensaio, não a maneira de conclusão, e sim para continuar a reflexão, é o *processo artístico como obra e como um modo de produzir conhecimento*. Nesse sentido, é fundamental manter a abertura de "ser processo". Assim, a experiência do deslocamento, enquanto ação que provoca ficções e fricções, é uma importante vivência para o "processo" e para a obra de arte contemporânea. Entendemos que no sentido da arte contemporânea o processo e as experimentações são tão importantes quanto o produto ou obra final. Evidencia-se, assim a importância de manter-se como processo, de combinar vários começos, contando várias histórias singulares.

Neste sentido, o processo artístico, como modo de produzir conhecimento, pode abrir novos caminhos e nos levar a modos de ver e de agir que vão além de construções coloniais (que às vezes, são tão profundamente arraigadas, que nem são percebidas como tal). Este é o segundo aspecto que

9 A Conferência de Bandung foi um encontro afro-asiático, que reuniu 29 países asiáticos e africanos entorno a temas e ações de "decolonização".

gostaríamos de destacar: para os artistas contemporâneos inseridos em uma ação política, de ativismo artístico, é urgente promover a "decolonização dos corpos" e ampliar as interrelações da arte com outros campos do saber.

O terceiro aspecto refere-se ao fato da *arte contemporânea permitir registrar e lidar com elementos e linguagens diversos.* A experimentação estética característica da arte contemporânea, pressupõe relações inter – e trans-disciplinares, a possibilidade de combinar materiais, conhecimentos diversos, mídias e tecnologias, e a interação com expectadores (e, às vezes, a participação coletiva). Essa combinação de várias dimensões (áreas, meios, técnicas, interatividade) faz com que, em muitos casos, haja uma fusão da obra e do processo criativo. Ou seja, o processo interessa tanto quanto seu resultado (e, às vezes, mais ou menos). Assim, nessa miríade de possibilidades, nos parece ainda mais importante pensar que o artista, assim como o poeta, tem uma responsabilidade: quebrar ciclos e ir mais além.

Referências

AGAMBEN Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de. Em: Cabral, C. A.; Rocha, J. Desocidentar-se: aberturas e caminhos para o outro – entrevista com Maria Inês de Almeida. Revista **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 19 n. 3, set.-dez. 2013. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/5500/4913. Acesso em: 3 out. 2018

BHABHA, Homi. **The Location Of Culture.** London , Routledge, 1994.

BARRIENDOS, Joaquín. **La Colonialidad del Ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico**. Bogotá: Nómadas, núm. 35, 2011.

FEITOSA, André. **Verso e avesso da sombra: tessitura de profanação sensível (pensartecorpo na experiência de bioética e aionética).** Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva. Mestrado Acadêmico em Saúde Pública. Universidade Federal do Ceará, 2014.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. Florianópolis: **Revista Estudos Feministas**. 2010.

FLUSSER, Vilém. 2003. **The freedom of the migrant: objections to nationalism.** Bristol: University of Illinois Press

HALL, Edward T. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig. O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2:** O Eu na teoria de Freud e na tecnica da psicanálise (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MBENBE, Achille. **Crítica de la razón negra. Ensayos sobre el racismo contemporáneo**. Barcelona, Futuro Anterior Ediciones, 2016.

Inventariando o percurso teórico dos estudos do processo de criação: da crítica genética à crítica de processo

Inventing the theoretical percurse of the studies of the creation process: from genetic critique to process criticism

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES[1] PPGA-UFES

O artigo procura refletir sobre os percursos teóricos dos estudos do processo de criação, desde a emergência da perspectiva teórica da crítica genética à sua expansão via perspectiva teórica da crítica de processo. Assim, pretende-se, aqui, verificar até que ponto e de que maneira os efeitos produzidos pelos desafios em torno dos estudos que privilegiam a análise crítica dos processos criativos foram permitindo, ao longo de meio século, a elaboração de instrumentos teóricos capazes de acompanhar o complexo movimento das redes de interações engendradas pelo processo criador. [1]

Palavras-chave: Crítica genética; Crítica de processo; Processos criativos.

The article seeks to reflect on the theoretical paths of studies of the process of creation, from the emergence of the theoretical perspective of genetic criticism to its expansion via theoretical perspective of process criticism. Thus, it is sought here to verify to what extent and in what way, the effects produced by the challenges around the studies that privilege the critical analysis of the creative processes, allowed, during half a century, the elaboration of theoretical instruments capable to follow the complex movement of networks of interactions engendered by the creative process.

Keywords: Genetic criticism; Process critique; Creative processes.

1 Lindomberto Ferreira Alves. Arquiteto-urbanista, artista, arte-educador, pesquisador e professor. Atualmente é mestrando em Teoria e História da Arte (PPGA/UFES) e licenciando em Artes Visuais pela UNAR-SP. Atua como mediador cultural junto ao programa educativo do setor de artes visuais do Centro Cultural SESC Glória/ES.

Introdução

Apesar de se tratar de um campo reflexivo relativamente novo – e em pleno estágio de expansão, especialmente no cenário da produção científica nacional – o interesse pelo processo de criação artística remonta cerca de meio século de discussões, análises e pesquisas nos mais variados campos epistemológicos. Em sua origem, nos idos da década de 1960, tais esforços convergiram exclusivamente à reconstituição da gênese da obra literária e, portanto, encontravam-se circunscritos no âmbito do acompanhamento teórico-crítico do processo de criação no campo da literatura. Entretanto, com o transcorrer dos anos, vimos delinear-se uma exponencial escalada da importância nos processos criativos, que excederam os limites da criação literária, alcançando outros territórios da criação artística que não apenas a literatura.

Destarte, confrontado com os efeitos produzidos pelos desafios em torno dos estudos que privilegiam a análise crítica dos processos de criação na arte contemporânea, o que nos propomos no presente artigo é, exatamente, refletir sobre os percursos teóricos da perspectiva ora discutida, desde a emergência da crítica genética (HAY, 1979) – atenta ao processo criativo na esfera da obra literária – à sua expansão via crítica de processo (SALLES, 1998) – abordagem que amplia a discussão da criação à outras domínios artísticos. Dito de outra forma, este artigo tem por objetivo verificar até que ponto as reflexões tensionadas pela perspectiva teórica da crítica genética assistiriam o crítico no manejo e no entendimento das tessituras que envolvem a criação de uma obra; como, também, averiguar em que medida os ajustes teóricos e metodológicos promovidos pela perspectiva teórica da crítica de processo o auxiliariam na discussão e na análise das produções e práticas artísticas na complexidade e na dinamicidade de suas interações.

Crítica genética: origem dos estudos do processo criativo

Oriunda dos estudos literários, a emergência da perspectiva teórica da crítica genética – assim intitulada, em 1979, pelo crítico francês Louis Hay – foi responsável por oferecer aos pesquisadores do campo da literatura todo um horizonte metodológico capaz de compreender e discutir o processo de criação literária por meio dos registros e manuscritos do escritor. Ao deslocar o foco de atenção do texto para o seu processo criativo, a crítica genética visou o que se denominou de prototexto ou documentos autógrafos, "conjunto de documentos que precedem o texto (notas de leitura, cópias impressas, rascunhos, provas corrigidas, projetos, cópias passadas a limpo, testemunho da obra)" (REGINA & SANTOS, 2015, p. 10).

Desse modo, sob a égide do conceito de gênese – "que tem fortes resquícios de busca e, portanto, crença na existência de origem" (SALLES, 2017, p. 47) – os estudos genéticos promoveram um substancial deslocamento de tendência na atividade de análise crítica de textos no campo dos estudos literários, tornando possível ao crítico "conhecer não sobre a legitimidade de uma obra, mas como são desenvolvidas as operações mentais realizadas pelo artista para construí-la, ou seja, a estética do processo" (GOYA, 2009, p. 2). No que tange os possíveis desdobramentos tencionados pela premência dos estudos genéticos, a pesquisadora Edna Goya (2009, p. 2) sublinha, ainda, que:

> A consequência primeira das investigações no campo genético seria abalar e desmistificar os hábitos da tradição de arte como feitos de gênio, tratando-a como produção sensível, inteligente, portanto como trabalho. A crítica genética veio ainda para enfrentar a descrição da obra enquanto produto pronto, acabado, isolado em si mesmo e, diferentemente de outras linhas teóricas que trabalham a partir de uma abordagem psicanalítica, centrada no autor, opta pelas ações do sujeito enquanto produtor, pelos documentos de processo de elaboração da obra.

Contudo, faz-se importante pontuar que "os inícios reais da crítica genética atual fizeram-se, pois, [...] fora de qualquer ambição teórica e mesmo desconectados de qualquer tradição filológica [...]" (GRÉSILLON, 1991, p. 9). Fruto do acaso e com a experiência empírica, o que estava em jogo no vórtice da origem da crítica genética dizia respeito à urgência em ter que lidar com um novo eixo de questões metodológicas no âmbito do manejo dos documentos autógrafos. Em outras palavras, seu surgimento dá-se em uma conjuntura bem singular: aprender a explorar, classificar e editar uma

importante coleção de manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (1797-1856), adquirida em 1966, pela Biblioteca Nacional da França. Ou seja, o que em momentos anteriores era tratado tão simplesmente como monumento/patrimônio, a partir desse caso, passa ser encarado com objeto de estudo e produção científica, cuja análise – inicialmente via codicologia[2] – dos registros processuais de criação do autor, permitiria a reconstituição dos mecanismos de produção escritural da obra.

Bom, se é verdade que o caso francês ora mencionado tenha desencadeado, nos anos que se seguiram, um aumento no interesse pela criação literária, não podemos nos esquecer de que foi na Alemanha – por interposição da inquietação de escritores modernos, como Novalis, Goethe e Schlegel, com a gênese textual – onde primeiramente manifestou-se "um desejo dos escritores de entrar no ateliê da escritura" (WILLEMART, 2001, p. 173). Todavia, foram de fato os próprios franceses, na esteira dos caminhos abertos pelos alemães, os responsáveis pela afirmação e consolidação dessa postura analítica também no plano teórico, de modo que fosse "possível a produção de um conhecimento crítico relacionado aos manuscritos" (PINO, 2004, p. 90). A esse respeito, um dos personagens balizares – e, por quê não, dizer central – na formação desse campo de estudos, que, por sua vez, logo veio a se transformar em uma nova disciplina, foi o crítico literário francês Louis Hay.

A experiência de Louis Hay na coordenação da equipe encarregada, em 1966, pela recuperação e manejo dos manuscritos de Heinrich Heine para subsequente publicação, foi além da criação, dez anos mais tarde, em 1976, do "Centro de Análise de Manuscritos" – renomeado, menos de uma década depois, para "Instituto de Textos e Manuscritos Modernos" – no intuito de contribuir na compreensão do processo criativo, analisando os documentos que testemunham a gênese dos trabalhos. Tal experiência conduziu o crítico, ainda, à publicação, em 1979, do volume intitulado "Ensaios de Crítica Genética" que de certa forma muniu os, até então, especulativos estudos geneticistas de toda uma reflexão teórica, além de técnica e metodológica, para a análise de seu novo objeto, o manuscrito. Em relação aos efeitos produzidos pelas reflexões do crítico francês em torno do texto e da sua gênese, as pesquisadoras Adna Evangelista Couto dos Santos e Silvia La Regina (2015, p. 17), apontam que:

> Quando Louis Hay [...] disse "O texto não existe", provocou grandes questionamentos sobre a noção de texto, fomentou a ideia de pensar o texto como uma das etapas da realização de um processo que permanece sempre em transformação, não mais como preconizava o estruturalismo, o texto fechado em si mesmo, com autoridade irrefutável, mas como um leque de possibilidades de produção e de leituras interpretativas.

Consolidada no cenário da pesquisa literária alemã e francesa – sob o prisma de uma certa especificidade que se define na escolha "[...] da produção sobre o produto, da escritura sobre o escrito, da textualização sob o texto [...]" (GRÉSILLON, 2007, p. 19) – a crítica genética chega ao Brasil, na década de 1980, mais especificamente em 1985, através da realização do "I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições", organizado na Universidade de São Paulo, pelo pesquisador francês Philippe Willemart. Além de introduzir a discussão em torno dos estudos geneticistas no seio dos departamentos de literatura das universidades brasileiras, o evento também oportunizou, na ocasião, a criação da "Associação dos Pesquisadores dos Manuscritos Literários" bem como a concepção da revista científica "Manuscrítica"[3] que, desde 1990, configura-se como um dos mais importantes

2 De acordo com (RODRIGUES, 2016, p. 615), a codicologia trata-se de um campo de estudos que visa "fornecer elementos para a análise dessas fontes primárias: os livros manuscritos. Oferecer ferramentas para a interpretação histórica e para a tentativa de compreender as imagens contidas nas páginas, um exercício de leitura desses conjuntos visuais e das particularidades físicas desses livros".

3 *A Manuscrítica – Revista de Crítica Genética,* é uma publicação da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) e da Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo. Desde 1990, publica textos que dialoguem com a crítica genética, disciplina que estuda os processos de criação em diversas áreas, como a literatura, artes plásticas, teatro e cinema, entre outras. Para maiores informações, acessar: <*http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/index*>.

meios de publicização, com projeção nacional e internacional, dos estudos genéticos no Brasil.

Crítica de processo: transbordando os limites genéticos

Tamanha foi a aceitação da perspectiva da crítica textual genética nos ambientes das instituições acadêmicas que, durante a década de 1990, avolumaram-se publicações as quais, ao mesmo tempo em que endossavam sua efetivação teórico-metodológica no âmbito da análise da criação literária, despertavam o interesse em "romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra" (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 44), permitindo, assim, "conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir desses registros deixados pelos artistas" (Idem, ibidem, p.44). Decerto, uma das figuras responsáveis por delinear a expansão dos estudos genéticos rumo às outras esferas da criação artística foi a pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles. Em 1992, na publicação da primeira edição de seu livro "Crítica Genética: Uma Introdução", a pesquisadora põe uma espécie de lente de aumento sobre essa questão da ampliação da crítica genética, uma vez que, para Cecília Almeida Salles (1992, p. 106):

> Foi assim que nasceram e assim estão sendo desenvolvidas as pesquisas até o momento. No entanto, sabemos ser inevitável a necessidade de ampliar seus limites. Certamente, ouviremos falar, em muito pouco tempo, sobre estudos de manuscritos em artes plásticas, música, teatro, arquitetura … até manuscritos científicos. Isto oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos, para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte – agora sob a ótica genética.

O que até então parecia se tratar de uma hipótese "inscrita na própria definição do seu propósito e de seu objeto de estudo" (CARDOSO & SALLES, 2007, p. 44), a partir desse pensamento ganhou um espaço concreto de investigação com a fundação, em 1993, do "Centro de Estudos de Crítica Genética", com coordenação de Cecília de Almeida Salles. Sediado no âmbito do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, o grupo de pesquisa reuniu "alunos com formações e interesses bastante diversos, tais como jornalismo, publicidade, artes visuais, arquitetura, artes cênicas, cinema, literatura, design, etc" (SALLES, 2017, p. 42), interessados na complexa rede dos processos de criação nas artes e nas mídias. Dada a diversidade da natureza dos objetos dos pesquisadores envolvidos no grupo, fez-se necessário, com base na semiótica de Charles S. Pierce, a busca por questões gerais do processo criador. Assim, o acompanhamento teórico-crítico de uma amostra relativamente diversa de processos, em princípio, bastante singulares e heterogêneos, permitiu "a observação de várias características comuns nesses percursos, que viabilizou essa teorização de natureza geral dos processos de criação" (SALLES, 2017, p. 44). A respeito das generalizações sobre o fazer criativo que conduziram à teorização da crítica de processo de criação, a própria Cecília Almeida Salles (2017, p. 45) adverte:

> Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São instrumentos teóricos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.

Essa teoria geral do processo de criação artística foi sistematizada pela primeira vez por Cecília Almeida Salles, no volume "Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística", publicado em 1998 – que se encontra, hoje, em sua 5ª edição. Partindo do pressuposto de que a criação trata-se de um fenômeno em transformação, ancorada no conceito de semiose oriunda da semiótica pierceana, o livro propõe, portanto, uma leitura da criação como processo sígnico (SALLES, 1998). Entretanto, para que esse argumento ganhasse consistência teórica, alguns ajustes metodológicos e terminológicos se fizeram necessários, como, por exemplo, a adoção do termo documentos de processo no lugar do uso do termo manuscrito, tendo em vista suas limitações

para lidar com outras manifestações artísticas. A respeito destes ajustes, Cecília Almeida Salles (2017, p. 46-47) comenta:

> [...] documentos de processo pareceu cumprir esta tarefa, dando destaque à função desempenhada pelos registros – necessidade de reter algumas ideias ou ações – e não à sua materialidade. Assim pode-se falar de documentos sob a forma de cadernos, anotações, diários, assim como ensaios teatrais, copiões, esboços etc., incluindo todo o potencial oferecido pelas mídias digitais. Nesta perspectiva, as novas tecnologias em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento da diversidade e sua ampliação constante. Os registros analógicos e/ou digitais do percurso são feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento, seja escrita, oral ou visual. Nesse contexto temos, por exemplo, os registros fotográficos e audiovisuais das artes cênicas enfrentando os desafios de documentar processos criativos no teatro, dança e performance. A metodologia, por sua vez, também vem se mostrando em processo de expansão: muitos pesquisadores, especialmente no caso de teatro e cinema, passam a acompanhar processos, gerando outros documentos, sob a forma de anotações, fotografias, registros audiovisuais etc.

Dados os rumos tomados com tais ajustes e, em função das restrições à denominação crítica genética, o "Centro de Estudos de Crítica Genética" opta por mudar seu nome para "Centro de Estudos em Processos de Criação". Tal escolha não parece ter sido arbitrária, uma vez que, o conceito de criação adotado na perspectiva da crítica de processo, diferentemente da perspectiva da crítica genética, entende o processo criador como processo contínuo, ou seja, "ressalta a regressão e progressão infinitas do signo" (SALLES, 2017, p. 48). Dito de outra maneira, a continuidade inerente ao processo de criação de que nos alerta a crítica de processo, significa e implica "a destruição do mito do signo originário e do último absoluto" (Idem, ibidem, p.48). Ainda nesse sentido, outro aspecto central dessa teorização, atrelado a ideia de continuidade, diz respeito a não linearidade e o inacabamento da criação como fenômeno em transformação, isto é, as reflexões desencadeadas após o acontecimento da obra são partes constituintes do processo, colocando, ambos, processo de criação e obra, em uma complexa rede de interações em contínuo estado de construção.

Não por acaso, Cecília Almeida Salles progressivamente estendeu sua reflexão teórica ao ponto de intersecionalizar as discussões no âmbito do pensamento da complexidade, dentro do qual podemos citar como um dos principais representantes o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin. Em 2006, a pesquisadora publica o volume "Redes de Criação: Construção da Obra de Arte", cuja abordagem busca desenvolver o argumento da criação como rede em construção, por interposição da análise de algumas propostas que envolvem a experimentação contemporânea em suas distintas manifestações artísticas (SALLES, 2006). No que concerne à definição do conceito de criação como rede, Cecília Almeida Salles (2017, p. 49) o descreve da seguinte forma:

> [...] um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a entrada de ideias novas. As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas, ou seja, as recorrências encontradas nos documentos estudados.

Com essa visada, a pesquisadora busca demonstrar que os caminhos percorridos pelo artista no espaço e tempo da criação são necessariamente atravessados por uma complexa e dinâmica rede de tendências que, por seu turno, "podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou princípios direcionadores e práticas comunicativas" (SALLES,

2017, p. 49). Imerso nesse espaço e tempo, escolhas de natureza diversas vão sendo feitas, levando até a criação de uma obra possível, ou seja, na medida em que se determinam certas restrições ou diálogos com os nós dessa rede, o artista constitui as linhas de força que, naquele momento, darão consistência aos objetos em processo de criação.

Nota-se, assim, que as questões suscitadas pela abordagem do conceito de criação como rede vêm fundamentando toda uma reformulação teórica sobre a compreensão dos processos de criação artísticos cujas ressonâncias se fazem presentes, hoje, no campo de atuação do chamado crítico de processo. Do mesmo modo, percebe-se o quanto que essa abordagem se coloca como uma importante aliada, seja na análise dos documentos de processo – especialmente na análise crítica dos processos de criação de propostas artísticas que extravasam os bastidores e passam "integrar a malha dos objetos em criação" (SALLES, 2017, p. 50) – seja na sua capacidade de elaboração de novas ferramentas capazes de discutir e compreender as provocações contemporâneas, na complexidade e na dinamicidade de suas interações (SALLES, 2008).

Palavras finais: a crítica de processo e a experimentação contemporânea

Tendo em vista os encalços recolhidos no percurso acima realizado, acreditamos que essas reflexões se fazem pertinentes na medida em que o crítico de processo se vê permanentemente tendo que lidar com a criação de novos instrumentos teóricos e de novas ferramentas analíticas que possam auxilia-lo, tanto no manejo e no entendimento dos documentos de processo de uma obra, quanto na construção de um texto possível necessário sobre a obra, atento a complexidade e dinamicidade das interações que constituem seu processo criativo. Nesse sentido, estamos certos de que o nosso esforço, aqui, caminhou muito mais no sentido de oferecer algumas pequenas chaves, através das quais os leitores desse texto poderão vislumbrar saídas factíveis à seguinte questão: como proceder à leitura e, consequentemente, à escrita da dinâmica rede que evolve a tessitura dos processos criativos na arte contemporânea, haja vista que suas experimentações colocam arte, vida, processo e obra no mesmo plano de contágio, ou seja, que não fazem claras distinções entre vida e obra?

Referências

CARDOSO, D. R.; SALLES, C. A. Crítica genética em expansão. Ciência e Cultura, v. 59, p. 44-47, 2007.

GOYA, E. J. Estudo de processo de criação artística. In: Simpósio Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (2.), 2009, Goiânia. Anais do II Simpósio Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: FAV/UFG, 2009. p. 01-12.

GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. Estudos Avançados (USP), São Paulo, v. 05, n. 11, p. 07-18, jan.-abr. 1991.

HAY, L. Essais de critique génétique. Paris: Flammarion, 1979.

REGINA, S. L.; SANTOS, A. E. C. A crítica genética e os textos literários: um diálogo com outros saberes. Cadernos do CNLF (UVA), Rio de Janeiro, v. 19, n. 05, p. 09-22, 2015.

RODRIGUES, U. A. Codicologia, história e cultura. ETD: Educação Temática Digital (UNICAMP), Campinas, v. 18, n. 03, p. 614-627, jul.-set. 2016.

SALLES, C. A. Crítica Genética: uma introdução. São Paulo: Educ, 1992.

_____. Gesto Inacabado: processo de criação artístico. São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

_____. Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ, 2008.

_____. Da crítica genética à crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. SIGNUM: Estudos da Linguagem (UEL), Londrina, v. 20, n. 02, p. 41-52, ago. 2017.

PINO, C. A. A ficção da escrita. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

WILLEMART, P. Crítica genética e história literária. Manuscrítica (USP), São Paulo, v. 10, p. 165-185, 2001.

Confluências entre arte e tecnologia em "Marcelo do Campo 1969 - 1975"

Confluences between art and technology in "Marcelo do Campo 1969 - 1975"

LIVIA NAGAO UEPG-PR
CRISTINA MENDES UEPG-PR

O artigo tem por objetivo tecer reflexões sobre Marcelo do Campo (1951), artista criado por Dora Longo Bahia em sua dissertação de mestrado em Poéticas Visuais (ECA/USP, 2003). Busca-se também analisar a presença da tecnologia na obra de Do Campo, correlacionando-a ao período da Ditadura Militar no Brasil. A pesquisa se justifica devido aos limites entre a realidade e a simulação na pesquisa de Bahia. A metodologia consiste na análise da dissertação, com base em Marcel Duchamp e pseudônimos, Fernando Pessoa e heterônimos e Jean Baudrillard e simulacros na contemporaneidade.

Palavras-chave: Marcelo do Campo; Arte e Tecnologia; Simulacro.

The objective of this article is to reflect on Marcelo do Campo (1951), an artist created by Dora Longo Bahia in her master's dissertation in Visual Poetics (ECA/USP, 2003). It also aims to analyze the presence of technology in Do Campo's work, correlating it to the Military Dictatorship period in Brazil. The research is justified by the limits between reality and simulation Bahia's research. The methodology consists on the analysis of the dissertation, based on Marcel Duchamp and pseudonyms, Fernando Pessoa and heteronyms and Jean Baudrillard and simulacra in the contemporaneity.

Keywords: Marcelo do Campo; Art and Technology; Simulacrum.

Introdução

Marcelo do Campo, artista visual fictício criado por Dora Longo Bahia em sua dissertação de mestrado, nasce em São Paulo, em 1951, e tece críticas políticas e sociais em suas obras. Sua produção artística acontece entre os anos 1969 e 1975, denunciando a tortura e a censura que permeiam a cultura brasileira do período. São algumas das obras de Do Campo: *A bout de souffle* (1969), *Quand les attitudes déforment les altitudes* (1969), *Ambiência 2* (1971) e *Le déjeuner sur l'herbe* (1974).

O objetivo deste trabalho é estabelecer reflexões sobre as obras supracitadas, enfatizando as escolhas tecnológicas adotadas por Bahia e enfatizando a relação entre a poética da artista e a relação com a Ditadura Militar. Tal investigação se justifica pelo fato de que os limites entre realidade e simulação se ampliam significativamente na pesquisa de Bahia, o que nos leva à indagação acerca das estratégias através das quais o processo de criação, levado a cabo por ela, complexifica e subverte os estudos sobre Arte brasileira.

Dentre as obras ficticiamente produzidas por Do Campo, destacamos a produção de vídeos, por exemplificarem o difícil acesso aos equipamentos tecnológicos no período, supostos dificultadores da produção em questão. O registro de imagens fílmicas das décadas de 1960 e 70 foi amplamente destruído no Brasil, pois questões políticas poderiam incriminar seus criadores. Tal fato potencializa a discussão sobre o destino de obras e artistas que, como Marcelo do Campo, atuaram neste período.

O legado de Marcel Duchamp e sua relevância para a história da arte é destacado por Bahia já na identificação do artista. A criação de um personagem fictício pode também ser relacionado a Fernando Pessoa, que em sua estreita relação os heterônimos, consegue atribuir a cada um deles personalidades distintas. Finalmente, encontramos na teoria do simulacro de Jean Baudrillard, subsídios para a compreensão do processo criativo de Dora Longo Bahia e da presença de elementos que subvertem o conceito de real na contemporaneidade.

Marcelo do Campo - Ficção e Realidade

Dora Longo Bahia utiliza-se da ideia de *persona*, assumindo o papel de um personagem em dado contexto social e histórico, desprendendo-se de sua própria personalidade. Neste caso, adota a identidade do artista contemporâneo Marcelo do Campo, problematizando ficção e realidade ao criar biografia e obras de arte (NUNES, 2013; FERREIRA, 2017).

Ao se desvincular de sua própria personalidade, a artista inspira-se em Fernando Pessoa, criando um heterônimo do sexo masculino, que vive em uma época distinta e que nada tem em comum com ela, histórica ou artisticamente. A autora cria uma linha do tempo detalhada sobre acontecimentos da vida de Marcelo do Campo, a qual tem um importante papel na produção das obras.

De acordo com Yiftah Peled (2012), Bahia constrói uma ficção que desperta desconfiança por parte do leitor. A artista provoca incertezas com relação às datas de nascimento e desaparecimento de Marcelo do Campo, bem como da veridicidade de sua existência e de suas obras. O artista pesquisador pontua ainda que:

> Para Longo Bahia, toda obra de arte é um estado de suspensão entre a realidade e sua representação. Assim, ela explora no seu texto uma relação sobre a natureza da obra de arte em artistas como Smithson e Duchamp, bem como o uso de heterônimos por artistas como Duchamp e Fernando Pessoa (PELED, 2012, p. 128).

Tais apropriações ocorrem devido à própria narrativa da autora, que conta como encontra as obras de Do Campo na Biblioteca da FAU-USP, sendo todas efêmeras, registradas em forma de fotos e vídeos de pouca qualidade. Ela aproveita as condições da época em que Do Campo atua, para simular as obras, causando a sensação de que foram feitas naquele período.

Fotos, vídeos e a própria existência de Do Campo, são espécies de simulacros, pois representam uma realidade que nunca existiu, e que, através de processos de criação da artista, se incorporam ao mundo das coisas, complexificando os limites do real. Nely Klix Freitas (2013) aponta que as

imagens simulam algo ao qual não temos acesso, fazendo com que possamos acreditar que aquilo que vemos realmente existe. A criação de simulacros, para Baudrillard (1991), se relaciona à produção de sentidos, na qual o distanciamento é um fator relevante, pois colabora para a perda da clareza daquilo que pode ter sido o real.

Em estratégias que têm por meta dar maior visibilidade a Marcelo do Campo, dados sobre sua vida e obra podem ser encontrados, além da dissertação de Bahia, em páginas eletrônicas como a Enciclopédia Itaú Cultural, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, bem como na página oficial do artista. Tais plataformas potencializam a discussão entre ficção e realidade estabelecidas pela artista.

Figura 1 *A bout de soufflé* – Marcelo do Campo, 1969 (Fonte: marcelodocampo.org).

Figura 2 *Quand les atitudes déforment les altitudes* – Marcelo do Campo, 1969 (Fonte: marcelodocampo.org).

Bahia utiliza-se das novas mídias para a criação de Marcelo do Campo, uma vez que as evidências da existência do artista, na Internet, se misturam à presença de artistas reais midiatizados pelos meios de comunicação de massas. Sobre a relação da arte com as mídias, Arlindo Machado (2010, p.10) pontua que "as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio".

Dados da dissertação de Bahia e do site oficial de Do Campo, relatam que o artista muda-se para Florianópolis em 1975 e não se sabe mais seu paradeiro desde então. Porém, em Peled (2012), encontramos informações de que Marcelo do Campo fora encontrado em Santa Catarina, sob o nome de Marcelinho Campeche, e que continua produzindo obras de arte em conjunto com outros artistas da região. Além disso, na Internet nos deparamos com um site no qual é possível ver fotos e áudios da exposição da qual ele participa, no ano de 2011, em Florianópolis.

Vídeo-arte e Simulação

As obras em vídeo de Marcelo do Campo, segundo as informações oficiais, foram produzidas em Super-8, entre os anos 1969 e 1974. De acordo com a ficha técnica de Bahia (2003), algumas das obras (*A bout de soufflé* e *Quand les attitudes déforment les altitudes*) foram feitas na tecnologia desenvolvida nos anos 60, enquanto as outras (*Ambiência 2* e *Le déjeuner sur l'herbe*) foram produzidas através de vídeo digital, simulando a realidade daquela época. Isto nos leva a concordar com Freitas (2013), quando afirma que as imagens não são cópias fiéis da realidade e sim artifício para simular algo a que não se tem acesso direto. As imagens passam a constituir o mundo, o qual não mais existe, senão associado a elas. Portanto, independentemente do método com o qual os vídeos foram feitos, seu resultado evidencia a manipulação da realidade, com o intuito de fazer crer que os trabalhos foram executados por Marcelo do Campo, artista que teve uma vida concreta e real.

O primeiro trabalho que analisaremos é *A bout de soufflé,* de 1969, filmado em Super-8 em Sierre, na Suíça, em 2001. Do Campo se apropria do título de um filme homônimo de Jean-Luc Godard, o qual, lançado em 1961, aborda questões contraculturais que marcaram a época. O longa-metragem *Acossado,* na tradução para o português, trata do romance entre um ladrão de carros e uma jovem norte-americana, explorando as tentativas de fuga e a complexidade das relações afetivas. No vídeo, de aproximadamente três minutos, vemos a imagem de uma jovem sendo lentamente asfixiada por um rapaz. A moça consegue desvencilhar-se algumas vezes das mãos dele, mas volta a ter a boca e o nariz fechados até o final da projeção.

Uma das questões pungentes na dissertação de Bahia é a abordagem de questões relativas ao feminino (2003, p. 64). Neste vídeo, podemos estabelecer relações com abuso, violência doméstica e submissão, fatores a que muitas mulheres estão sujeitas. Além disso, a posição da personagem, sentada abaixo ao seu agressor, numa tomada em *plongée*, pode ser uma alusão à suposta

Figura 3 *Ambiência 2* – Marcelo do Campo, 1971 (Fonte: marcelodocampo.org).

Figura 4 Le déjeuner sur l'herbe – Marcelo do Campo, 1974 (Fonte: marcelodocampo.org).

inferioridade das mulheres e ao modo como eram tratadas na década de 60, problema que se estende à atualidade. O fato de o vídeo não possuir som, potencializa ainda mais o silêncio da vítima, evidenciando a falta de voz que pressupõe a necessária obediência da mulher na época.

O segundo vídeo a ser analisado, *Quand les atitudes déforment les altitudes (1969)*, foi filmado no mesmo formato e local do anterior. Faz parte de uma ação coletiva realizada pelo grupo FOEHN, do qual Do Campo participa, e tem duração de aproximadamente onze minutos. O vídeo mostra momentos do grupo, enquanto vivem dentro de um *bunker* de papelão em Berna, também na Suíça.

A partir do título da obra, podemos estabelecer uma relação com a exposição *When Attitudes Become Form* organizada por Harald Szeeman e realizada em Berna, na Suíça, em 1969. A mostra é considerada um dos eventos mais importantes de Arte Conceitual já realizado na Europa. Contou com diversos artistas experimentais, que trabalharam em projetos nos quais produziam livremente. Assim como Do Campo, estes artistas davam ênfase ao processo de criação e preferiam exibir suas obras em espaços não oficiais, em atitudes que colocavam em xeque a supremacia dos espaços oficiais de exibição artística.

Tanto *A bout de soufflé*, quanto *Quand les attitudes déforment les altitudes* foram ficticiamente produzidas por Marcelo do Campo durante seu período de estadia na Suíça. Ou seja, além de utilizar a mesma técnica da época para criar as obras, Bahia ainda tenta aprimorar a simulação destas, criando-as no mesmo local onde teriam sido feitas por Do Campo.

O terceiro trabalho sobre o qual tentamos tecer algumas reflexões é *Ambiência 2*, realizado em 1971. Este é um vídeo de 27 minutos, sem som, que mostra uma jovem, a própria artista, vestida com roupas militares e olhando fixamente para frente. Ela tem seu rosto estapeado por um homem mascarado que a rodeia durante a filmagem. A personagem, bem maquiada e penteada, nada faz para evitar os maus tratos e a submissão à outra figura. Para Peled (2012), o vídeo em preto e branco com a artista estática permite concluir que o torturador seria o fantasma por ela criado, o qual se tornou mais potente que a própria artista. No final do vídeo, podemos vê-la chorando, numa encenação da exaustão causada pelo sofrimento.

Assim como em *A bout de soufflé*, nesta obra é novamente possível criar conexões com o feminino. Possivelmente, este seria um dos motivos pelos quais Bahia participa como protagonista da obra, numa evidência de que o lugar da arte produzida por mulheres é até hoje problemático:

> Características semelhantes nas obras de artistas do sexo feminino e masculino geram interpretações diferentes; muitos aspectos são considerados parte integrante de um abstrato universo feminino se presentes na obra de artistas mulheres, enquanto, se presentes no trabalho de artistas do sexo masculino, são analisados segundo critérios formais ou estéticos (BAHIA, 2003, p. 64).

Outro aspecto que podemos analisar são as vestimentas militares usadas por Bahia, as quais, de saída representam a inversão de valores vigentes no período. O fato de que pessoas que contrariavam o sistema da Ditadura Militar sofriam retaliações, tais como violência e tortura, é potencializado em complexos sistemas interpretativos, dentre os quais destacamos a presença do sofrimento da artista no vídeo, numa alusão à impossibilidade de livre expressão.

O último vídeo por nós destacado, *Le déjeuner sur l'herbe*, data de 1974, com duração de cerca de doze minutos. Trata-se de uma releitura da obra homônima de Édouard Manet, e mostra o corpo de uma jovem nua, deitada em cima de uma mesa. Uma figura masculina, vestida de terno tenta acordá-la, acariciando, beijando e, por vezes, lambendo a jovem inconsciente. Bahia (2003) esclarece:

> A câmera é fragmentada e trêmula, gerando uma sensação nauseante no observador. Marcelo relaciona, aqui, questões artísticas com questões éticas. Relendo a obra homônima de Manet, transforma a jovem nua numa Branca de Neve contemporânea, imersa num sono de morte à espera do príncipe (BAHIA, 2003, p.53).

A pintura *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), de Manet, é considerada um dos pontos de partida da Arte Moderna, por abandonar os modelos tradicionais de arte e buscando maior liberdade de expressão. A obra, que foi um choque para a sociedade da época, conta com a presença de uma mulher nua com dois homens vestidos e não possui profundidade e perspectiva, além de adotar o uso de cores exageradamente contrastantes.

Assim como a obra de Manet, o vídeo também é chocante e impactante, pois o personagem masculino aproveita-se da mulher, fazendo com que o espectador possa somente assistir à cena, sem poder fazer nada para ajudá-la a sair de tal situação. Pode-se estabelecer aqui, uma correlação com fatos que aconteceram com grande parte da sociedade brasileira, que nada pôde fazer para amparar aqueles que foram torturados ou mortos durante a Ditadura Militar.

Ambiência 2 e *Le déjeuner sur l'herbe* foram produzidas a partir de vídeo digital no ano 2000. Apesar disso, as duas são simulações de vídeos em super-8, que datam de 1971 e 1974 respectivamente. Além disso, em ambas há participação de Bahia como um dos personagens. Bahia (2003) ainda discute em sua dissertação, o fato de que as obras de Marcelo do Campo são reais, porém, em um falso contexto, uma vez que foram executadas e documentadas por ela mesma.

Conclusões

A partir da pesquisa foi possível compreender que a relação entre realidade e simulação, mote para artistas modernos e contemporâneos, pode criar um amálgama de referências, cujo alcance se estende para inúmeros campos investigativos. Os processos de criação, portanto, tecem uma espécie de urdidura de sentidos até chegar à concretização da obra, a qual pode ser mais bem apreendida tendo por base tais informações.

As reflexões tecidas sobre a criação de Marcelo do Campo, trabalho de Dora Longo Bahia, amplificaram o campo da arte, como também tornaram evidentes as estratégias adotadas pela artista para fazer com que as obras produzidas sejam temporalmente contextualizadas e integrem o conjunto de obras brasileiras produzidas no período da Ditadura Militar.

Os vídeos analisados são apenas algumas das obras de Do Campo, mas são suficientes para mostrar a preocupação que os artistas das décadas de 60 e 70 tinham em denunciar e protestar contra um sistema de opressão que os tentava calar. Ao mesmo tempo, representam um alto grau de compexificação do meio artístico, incluindo em seus registros um artista ficcional, cuja vida, com a realização da obra de Peled, transcende o domínio de sua criadora.

Tais processos de apropriação e de simulação parecem convergir para o desmantelamento de conceitos tais como realidade e autoria, fartamente discutidos nas últimas décadas. Destacamos, na obra de Bahia, a dificuldade para estabelecer critérios de discernimento diante de uma abordagem superficial, percebendo que o aprofundamento dos conceitos adotados pela artista permite maior fruição estética e compreensão da obra. A criação de Marcelo do Campo e de seus vídeos atesta a capacidade de amplitude das Artes Visuais, em processos de valorização de nosso legado tecnológico e cultural.

Referências

BAHIA, D. L. **Do Campo a Cidade.** 2010. 207p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

BAHIA, D. L. Marcelo Do Campo 1969 - 1975. 2003. 77p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2003.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulações.** Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CONTEMPORARY ART DAILY. "When Attitudes Become Form" at Fondazione Prada. Disponível em: < http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/

when-attitudes-become-form-at-fondazione-prada/> Acesso em 07 Out. 2018.

FERREIRA, E. C. **A ficção na pesquisa em arte e educação: uma breve aproximação.** VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. v.16, n.2, p.259-277, 2017.

FREITAS, N. K. **Representação, Simulação, Simulacro e Imagem na Sociedade Contemporânea.** Polêm!ca, v. 12, n.2 , abr/jun, 2013.

MACHADO, A. Arte e Mídia. 3ª ed. Rio de J5hhbaneiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MAM. Marcelo do Campo. Disponível em:<http://mam.org.br/artista/campo-marcelo-do/> Acesso em 21 Set. 2018.

MARCELO do Campo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa364820/marcelo-do-campo>. Acesso em: 21 Set. 2018.

Marcelo do Campo. **Biografia.** Disponível em:<https://marcelodocampo.org/> Acesso em 21 Set. 2018.

Marcelinho Campeche. Disponível em:< http://www.dobbra.com/contemporao/MC/MarcelinhoCampeche.html> Acesso em: 21 Set. 2018.

MUSÉE D'ORSAY. Edouard Manet – Luncheon on the Grass. Disponível em: < http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/luncheon-on-the-grass-7201.html> Acesso em 06 Out. 2018.

NUNES, F. O. **Artistas da web e suas personas:** algumas reflexões. 4º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2013.

PELED, Y. **Metodologias em Poéticas Visuais.** Revista Porto Alegre. v.19, n.33, nov/2012.

A construção de histórias motivacionais no telejornal Fantástico da Rede Globo

The construction of motivational stories in Fantástico newsmagazine broadcast of Globo Network

LUCIANO KOJI ABE PUC-SP / CNPQ

Este artigo aborda os processos de criação das reportagens motivacionais do programa dominical *Fantástico*. A pesquisa busca compreender os recursos que o programa da Rede Globo utiliza para estimular as emoções dos telespectadores. A combinação de informação e entretenimento torna o programa peculiar, com reportagens que se aproximam do cinema ficcional ou documental em razão dos diferentes planos e enquadramentos, do roteiro com pontos de virada e de personagens mais complexos.

Palavras-chave: comunicação, telejornalismo, Fantástico, televisão, narrativa.

This article discusses the creative process of Rede Globo's Sunday news broadcast, *Fantástico*. The research seeks to understand the resources that the Globo TV program uses to stimulate the emotions of viewers. The combination of information and entertainment makes the show peculiar, with stories that resemble fiction or documentary film due to different camera set-ups and framing, the turning point plot and more complex characters.

Keywords: communication, TV Journalism, Fantástico, television, narrative.

Introdução

A televisão, que se popularizou na década de 1950 com o objetivo de educar, informar e entreter os telespectadores, tem o poder do audiovisual do cinema com o alcance do rádio. A união entre mensagem visual e mensagem auditiva dentro de casa garante fácil acesso ao conhecimento e uma forte penetração da TV, atingindo um público diversificado de todas as classes sociais, faixas etárias e escolaridade, o que permite que até mesmo analfabetos possam receber as notícias gratuitamente. "Ela desfruta de um prestígio tão considerável que assume a condição de única via de acesso às notícias e ao entretenimento de grande parcela da população" (Rezende, 2000, p. 23).

Nos anos 50, pouco se falava de jornalismo na TV. Hoje, com 65 anos de história[1], os telejornais conquistam cada vez mais espaço. Somente a Globo, por exemplo, apresenta oito telejornais diários na TV aberta. Embora haja muitas opções, o telespectador não encontra muita variedade na forma de contar as histórias, que costumam ser as mesmas nos diversos canais, pois o telejornal é o gênero televisivo mais rigidamente codificado (Machado, 2000), sendo igual em todas as partes do mundo.

> Para ser o primeiro a ver e a fazer ver alguma coisa, está-se disposto a quase tudo, e como se copia mutuamente visando a deixar os outros para trás, a fazer antes dos outros, ou a fazer diferente dos outros, acaba-se por fazerem todos a mesma coisa, e a busca da exclusividade, que, em outros campos, produz a originalidade, a singularidade, resulta aqui na uniformização e na banalização (Bourdieu, 1997, p. 27).

Porém, o programa dominical *Fantástico* se sobressai nesta programação homogênea. Com um trabalho mais aprimorado de edição, roteiro, imagens e escolha dos entrevistados, o *Fantástico* apresenta reportagens diferentes e exclusivas, com duração maior e uma pesquisa aprofundada, um alívio na correria e superficialidade do telejornalismo tradicional. São reportagens especiais que vão além do caráter factual e imediato da notícia. No jargão jornalístico se denominam *features*. Opostas ao altamente perecível *hard news* das grandes redações, elas aprofundam o assunto com uma dimensão mais atemporal.

Fantástico - o show da vida

Veiculado nas noites de domingo, o telejornal *Fantástico* foi criado em 1973 pela Rede Globo de Televisão como *Fantástico – o show da vida*. O programa tem cerca de duas horas de duração e foi idealizado como uma revista ilustrada semanal da televisão feito a partir de recortes da revista *Manchete* com revistas importadas.

O *Fantástico* era apresentado incialmente por jornalistas ou artistas que se alternavam com o intuito de mesclar jornalismo (notícias e reportagens) e entretenimento (musicais, teleteatro e humor). Também era diferente de outros telejornais por ter uma edição mais livre e menos formal. Começou como um programa da Central Globo de Produções e só foi transferido para a Central Globo de Jornalismo no começo da década de 80.

A indefinição de formato, com a combinação de informação e distração, torna o programa peculiar, sem bancada, mais informal, com a participação ativa do público e com reportagens especiais que parecem curtas de ficção em razão das tomadas diferentes de câmera, do roteiro com pontos de virada e de personagens mais complexos.

Reportagem especial

Com mais tempo para a elaboração da matéria e um trabalho exaustivo de pesquisa que leva centenas de horas para ser contada em poucos minutos, a reportagem especial na televisão permite aprofundar o tema. Enquanto a notícia[2] é objetiva, meramente informativa e se limita aos fatos do cotidiano,

1 O primeiro telejornal brasileiro foi o *Imagens do Dia*, que estreou em 19/09/1950, segundo dia após a implantação da primeira emissora de TV do Brasil: a PRF-3 TV Difusora, depois TV Tupi de São Paulo.

2 Em inglês, "notícia" é "news", termo formado a partir das iniciais dos pontos cardeais (North, East, West e South).

a reportagem se caracteriza pela subjetividade, é mais próxima do jornalismo opinativo e extrapola os limites da notícia.

> Vivemos um momento em que a imprensa proporciona uma gigantesca oferta de dados, mas carece de informações; anda atulhada de opiniões, mas raquítica em visão de mundo; lista fatos e mais fatos, mas quase não tem reportagem. A reportagem só é arte (e bom jornalismo) quando foge da indiferença e traz, em sua narrativa, a pretensão de compreender o que se passa (Bucci, 1996).

Por intermédio de um olhar novo sobre o fato, mais informações e entrevistas, as reportagens especiais não entram na escala industrial de produção das redações, na pasteurização das matérias e são um modo de afrouxar as regras engessadas do telejornalismo.

As reportagens especiais do *Fantástico* têm duração de 5 a 15 minutos e apresentam algumas características do documentário e do jornalismo literário, como narração, liberdade temática, pesquisa aprofundada, imersão do repórter na realidade, voz autoral, estilo, criatividade, digressão, humanização e uso de símbolos, inclusive metáforas. São matérias motivacionais, de superação, que envolvem o telespectador, levado pela emoção que o faz se sentir melhor sobre si mesmo.

A maioria destas reportagens retratam histórias de amizades, sobretudo relacionadas à saúde e ao altruísmo. Interessante observar que na criação do *Fantástico*, o autor de novela Walter George Durst sugeriu que "o lema do programa, para orientar todos os quadros, fosse a esperança[3]".

> Temo que o programa dentro em pouco seja enquadrado no exercício ilegal da medicina de tanto que cura câncer, alergia, dor de cabeça e outros variados males... Igualmente um flagelo, mesmo que seja no pólo norte, não sai nunca da pauta do *Fantástico*. Afinal, o filme catástrofe, foi sucesso no mundo inteiro (Maria Helena Dutra, Jornal do Brasil, 7.8.1983)

Mostra-se apenas o final feliz, mesmo que alguém esteja com uma doença degenerativa. Interrompe-se a narrativa quando ela ainda está sorridente e saudável, como um sinal de esperança. A única exceção é a reportagem[4] com uma menina de 9 anos que mora na Cracolândia, candidata a bolsa no Balé Bolshoi. Ela perdeu, mas mesmo assim exibiram, visto que a matéria foi concluída antes do resultado final.

O melodrama

As matérias com histórias de superação veiculadas pelo *Fantástico* se aproximam do melodrama moderno, gênero de obra dramática, desenvolvido a partir do século XVIII, cujo texto é acompanhado de música instrumental. Com início no teatro, a partir de histórias adaptadas da literatura, o melodrama surgiu marcado pela oralidade com narrativa simples e muita carga emocional para um povo que mal sabia ler e que vivia em uma época de transformações sociais no "Século das Luzes". Para facilitar o entendimento das histórias, os personagens são maniqueístas e sem densidade psicológica em relações sociais estereotipadas.

Conhecidos como "filmes para chorar", os melodramas audiovisuais se apoiam na tragédia de vítimas inocentes e no final feliz. A linguagem do cinema melodramático também é visível na televisão, seja nas novelas ou nas reportagens com histórias edificantes, a exemplo da história de uma mãe que superou a dor da perda de um filho doando órgãos para salvar outras vidas[5].

As matérias com base na construção de histórias de vida de indivíduos ou de grupos sociais mexem com a emoção do telespectador, visto que se baseam em narrativas de superação. Essas matérias ganham conotações melodramáticas por intermédio do sentimentalismo exagerado,

3 Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fantastico/fantastico-show-da-vida.htm> Acesso em: 19 mai.2016

4 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3707264/> Acesso em: 03 out.2018

5 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3692035/> Acesso em: 09 out.2018

do primeiríssimo plano nos olhos do personagem e dos fundos musicais que induzem o espectador ao choro.

No caso do *Fantástico*, as vítimas inocentes do melodrama são principalmente doentes, mulheres e crianças. "Em verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização" (Xavier, 2003, p. 93).

De acordo com Martín-Barbero (2009), o melodrama apresenta quatro sentimentos básicos (medo, entusiasmo, dor e riso) em uma mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. Oroz (1999, p. 109) acrescenta que o melodrama apresenta três motivos condutores frequentes: o passado, o tempo e a bondade.

Nas matérias do *Fantástico*, o primeiro está presente em matérias que resgatam histórias antigas, a exemplo das reportagens "Filha pede ajuda na web para homenagear pai que queria viajar[6]" e "Ex-alunos se emocionam ao receberem cartas escritas há quase 25 anos[7]".

Já as questões de longa duração são responsabilidades do "tempo", que se resume à frase "só o tempo dirá". Entram nesse motivo condutor reportagens como "Menino de três anos com síndrome rara mora em hospital público com a mãe no Recife[8]".

Por fim, a bondade aparece em todas as matérias melodramáticas, até mesmo quando não há final feliz, como no caso da moradora da Cracolândia que não conseguiu uma bolsa no balé Bolshoi.

Um dois maiores exemplos de bondade é a reportagem "Médico traz menino africano com tumor para se tratar em São Paulo[9]". Na abertura, a apresentadora Renata Vasconcellos resume a história: "Sumba vive na África, em um dos países mais pobres do mundo. Sumba não tem irmãos, não tem pai e sofre de uma doença grave. Sem tratamento adequado, o menino estava condenado a morrer. Até que um médico brasileiro mudou seu destino". É a bondade de um médico que salva um garoto pobre, sem família e doente que mora em outro continente, como em um filme de Hollywood. É a vida imitando a arte.

Diante dessas histórias, choramos juntos com o personagem porque, como o riso e o bocejo, somos contagiados pelas lágrimas dos outros. É estabelecida uma relação de intimidade entre observador e retratado. Porém, na televisão, ao contrário do cinema, tudo é muito rápido, como uma linguagem de videoclipe. Não há espaço para uma emoção duradoura como no cinema. A emoção da televisão é fugidia, uma experiência que ocorre a curto prazo.

Quando um telespectador senta diante da TV, ele tem na memória milhares de horas de imagens e histórias extraídas da televisão, do cinema, dos livros e da própria vida inteira de experiências. O poder de um frame é capaz de desengatilhar uma sequência ultrarrápida de sinapses no cérebro do público.

> Penso que, em todas as culturas, o conhecimento cotidiano é uma mistura singular de percepções sensoriais e de construções ideo-culturais, de racionalidades e racionalizações, de intuições verdadeiras e falsas, de induções justificadas e errôneas, de silogismos e de paralogismos, de ideias recebidas e de ideias inventadas, de saberes profundos, e sabedorias ancestrais de fontes misteriosas e de superstições infundadas, de crenças inculcadas e de opiniões pessoais (MORIN, 1998, p. 14).

Análise da reportagem

Ex-alunos se emocionam ao receberem cartas escritas há quase 25 anos[10]

A chamada da reportagem do dia 04 de janeiro de 2015 diz que as filhas de um professor descobriram, após a morte dele, 130 cartas escritas por ex-alunos há mais de 20 anos e decidiram continuar a missão do pai.

6 Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/12/filha-pede-ajuda-na-internet-para-homenagear-pai-que-queria-viajar.html> Acesso em: 09 out.2018

7 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3871125/> Acesso em: 03 out.2018

8 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3707154/> Acesso em: 03 out.2018

9 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3495070/> Acesso em: 03 out.2018

10 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3871125/> Acesso em: 03 out.2018

A reportagem tem 06min55 e começa com uma narração, dizendo que iremos conhecer a história de um professor que há 25 anos fez uma proposta inusitada aos alunos de uma escola técnica. A matéria começa com uma câmera subjetiva que percorre os corredores da escola com luz idílica e levemente desfocada, embaçada, chamada de efeito *blur*, com ideia de nostalgia.

Nas paredes do corredor, há projeções de mãos escrevendo. A narração continua, revelando a proposta inusitada no último dia de aula: o professor pediu aos alunos que escrevessem uma carta, endereçada a eles mesmos, mas que só seria aberta no futuro. Como ressalta a vinheta de fim de ano da Rede Globo, "o futuro já começou".

Em seguida, há projeções de momentos históricos do ano de 1990. Não há ninguém na escola, todos os ambientes estão vazios. Há um plano-sequência de 35 segundos [dos 45s a 1min20] do corredor até o armário do professor Geraldo José Lima, onde cartas de jovens entre 17 e 19 anos ficariam por duas décadas.

> Você pode não conseguir sempre, mas tente produzir os maiores efeitos na cabeça do espectador com o menor número de coisas na tela. Por quê? Porque você quer fazer apenas o necessário para conquistar a imaginação do público – a sugestão é sempre mais eficiente que a exposição. Passado um certo ponto, quanto mais você se esforça para enriquecer os detalhes, mais encoraja o público a ser espectador em vez de participante (Murch, 2004, p. 26).

Este plano-sequência fortalece o sentimento de duração e transforma o plano internamente, pois há variação dos elementos dentro de campo, garantindo a mobilidade do quadro com fluidez.

O teórico André Bazin, cofundador da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, defendia o plano-sequência como um dos recursos do realismo cinematográfico, por evitar a fragmentação do real que ocorre por intermédio da montagem. Para Vincent Amiel professor da Universidade de Caen, "a montagem está sempre ligada à suspeita de uma manipulação". Nesse sentido, o corte é uma intervenção, uma alteração da realidade.

No telejornalismo, o plano-sequência ainda é utilizado com moderação. Os cortes, a mudança no posicionamento das câmeras, os diferentes ângulos e pontos de vista garantem a atenção do espectador, que é maior na mudança de quadros.

É irônico pensar que no começo do telejornalismo, nos anos 50 e início dos 60, utilizava-se o plano-sequência para facilitar a edição, que era feita por um montador. Nessa época, as matérias eram feitas com câmeras e filmes cinematográficos, com o áudio captado externamente. Em razão do custo elevado, a equipe de reportagem levava poucos filmes e um erro comprometia todo o material, conforme relata Gloriete Gasparetto, que foi repórter do programa *Panorama*:

> Cada minuto correspondia a 36 pés de filme. Nós saíamos para a rua com 100 pés por matéria, ou seja, menos de três minutos (...) Antes de filmar uma entrevista, era preciso sentar e conversar muito com o entrevistado. Em algumas ocasiões, até ensaiávamos a entrevista para ter controle do tempo (Tela Viva, junho de 2000).

Da sala de aula seguimos para a rua, onde a repórter faz a passagem. Enquanto Poliana Abritta fala com o microfone de lapela, o que deixa as mãos livres e os gestos naturais, o efeito *blur* vai se dissipando lentamente. É a mudança da nostalgia para a realidade. Ela diz que o professor estava atravessando a rua em outubro de 2014, quando morreu de um infarte. Ele levava uma mochila com 130 cartas lacradas. As filhas deduziram que as cartas seriam postadas naquele dia. É um ponto de virada.

Dentro de casa, uma das filhas mostra os diversos envelopes. Interessante observar que até agora temos várias fotografias que indicam momentos de passagem: os corredores, a rua, e a porta, reforçando a passagem da formatura, da adolescência para o mundo adulto. Com efeito de slides, a reportagem mostra várias fotos do professor e dos alunos.

A família achava que fosse uma lenda. Aqui temos um conflito. Viam uma ficção na realidade. É como o filme *Peixe grande e suas histórias maravilhosas*, em que o filho não acredita nas histórias do pai. Voltando à reportagem, agora as filhas teriam que continuar a tarefa do professor Geraldo.

A filha termina a entrevista dizendo que o pai falava muito em "encontros e desencontros". O professor reencontra os alunos nas fotos. Exatamente aos 3 minutos de vídeo.

Uma câmera no cesto de uma bicicleta, por cima das cartas, confere maior subjetividade à cena. Depois, a câmera mostra imagens de dentro do saco com cartas e também das mãos colocando os envelopes dentro das caixas de correio. A sequência mostra os alunos retirando as cartas que eles mesmos escreveram. Leem as próprias cartas.

A narração explica que Alexandre tinha 17 anos, queria engenharia civil e namorava uma colega de classe, a Elaine. O texto diz que ele tem certeza que a namorada estará com ele quando receber a carta. O casal está junto há 25 anos. Na carta de Elaine, ela diz que as amizades continuarão pra sempre. Assim que termina a leitura, aparecem fotos dos encontros da turma em 89, 2000 e 2005.

A filha explica à repórter que o pai dizia que ele queria que os alunos tivessem uma recordação boa do passado. Um aluno agradece o professor por voltar 24 anos no tempo e se lembrar dos amigos. A filha diz que os alunos esperam que a carta dê um novo sentido à vida, uma esperança. Enquanto a filha diz que o pai era corajoso e vivia intensamente, passam um slide de fotos do pai até a exibição de um vídeo gravado por ele, voando de *paraglider* e com *voice-over*[11] de alunos respondendo as cartas com agradecimentos. Dizem que tudo está acontecendo conforme ele planejou.

A matéria termina com o professor no céu, de *paraglider*, olhando para baixo e abrindo os braços com o som ambiente do vento, como se dissesse olhando para os alunos: cumpri minha promessa, agora estou livre.

Esta reportagem fala sobre memória, mudanças e esperança. Interessante que quem fez a jornada do herói foram os alunos, pois eles se transformaram.

11 Voz de um narrador que não está em cena.

Considerações finais

No telejornalismo, o processo de criação ocorre por meio de um grupo de autores, a exemplo do editor, do redator, do repórter e do cinegrafista. A desfragmentação ou decupagem das matérias permitem compreender as intenções dos envolvidos na obra moldada por interconexões de recursos criativos. "É o resultado de uma busca por sistematização de aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar, com maior profundidade, ao que há de específico em cada artista estudado..." (Salles, 2011, p. 21).

Embora realizado por diversos autores, conforme ressaltado acima, há um projeto comum nas reportagens do *Fantástico* com histórias de superação: utilizar o melodrama como base da teatralidade do real. A aceitação do público ocorre por intermédio da identificação com suas vivências pessoais.

De forma mais comedida que os programas sensacionalistas, mas sempre com a utilização de estratégias para mexer com a emoção do telespectador, o programa dominical se insere na sociedade do espetáculo, como o próprio subtítulo "o show da vida" confirma. O *Fantástico* é o grand finale de uma semana exaustiva, em que o telespectador é o protagonista.

As reportagens contadas na forma de narrativa simples e clara se aproximam da oralidade da cultura popular e do melodrama. O *Fantástico* reúne a família e os amigos em torno da máquina de contar histórias, como faziam nossos ancestrais na caverna diante da fogueira. Todos querem ouvir as peripécias do herói comum, que pode ser qualquer pessoa sentada no sofá, encantada pela tela da TV, espelho de Narciso. Apenas saciam a fome de imagens do público.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BUCCI, Eugênio. In: FUSER, Igor (org.). **A Arte da Reportagem-Vol I**. São Paulo: Scritta, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MORIN, Edgar. **O método 4 – as ideias:** habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos:** a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

OROZ, Silvia. **Melodrama, o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

REZENDE, Guilherme Jorge. **Telejornalismo no Brasil:** um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5ª ed. São Paulo: Ed. Intermeios, 2011.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Processos criativos de cantores em redes através de entrevistas como documentos de processo

Creative processes of singers on networks through interviews as process documents

LUCILA ROMANO TRAGTENBERG PUC-SP

Os processos de criação da interpretação de cantores da música erudita serão aqui abordados a partir do material de entrevistas que realizamos com cantores de nosso cenário musical. Traremos alguns tópicos de generalizações que foram por nós retirados das entrevistas a fim de tornar visível a dimensão da criação como transcriação em rede nos seus processos, refletindo e analisando os *documentos de processo* com base nos recursos de *Redes da Criação* e da Crítica de Processos de Salles (2006, 2010).

Palavras-chave: Processos de Criação; Transcriação; Redes; Documentos de Processo; Canto

The processes of creation of the interpretation of singers of classical music will be approached here from the material of interviews that we realized with singers of our musical scene. We will take some topics of generalizations that were taken from us of the interviews in order to make visible the dimension of the creation as a network transcreation in their processes, reflecting and analyzing *process documents* based on the resources of *Creation Networks* and Process Criticism of Salles (2006, 2010).

Keywords: Creative Processes; Transcreation; Networks; Process Documents; Singing

Introdução

Pesquisas que investigam processos de criação de compositores musicais já se constituem em grande número na área da musicologia. Porém, o mesmo não se dá em relação aos processos de criação da interpretação realizada por cantores (da música erudita ocidental), eles ainda se constituem em uma caixa preta, acessível e circunscritos apenas aos que os realizam. Em pesquisas que temos realizado sobre o assunto, não nos foi possível localizar bibliografia diretamente acerca do mesmo. O campo dos processos de criação do cantor ainda se constitui em terreno quase inédito, cujo desvelamento e conhecimento está por ser construído.

Para lançar focos sobre eles, refletir e objetivar informações acerca da complexidade dos mesmos, realizamos pesquisas sobre o momento de criação da interpretação a partir do contato do cantor com a partitura musical, onde se encontram os elementos criados pelo compositor. Em nosso mestrado abordamos a área da música contemporânea, estudando os processos de criação da interpretação de Inacio de Nonno, Eladio Pérez-González e Marcelo Coutinho, sobre músicas do compositor contemporâneo Luis Carlos Csekö.

O enfoque que demos na época foi o da relação criativa entre compositor e canto, ou seja, o compositor cria os elementos para a partitura e o cantor cria a partir deles a sua interpretação, o que denominamos de *reciprocidade criativa*, e no doutorado, a abordamos na área da canção de câmara, onde aparentemente, há menor espaço para criação do cantor (os parâmetros musicais já estão notados na partitura). O que parece óbvio, que se trata de criações, na realidade não o é, pois a dimensão da criação no trabalho interpretativo do cantor não é evidente para o meio musical e acadêmico, em que pese já se fale em *recriação* para o seu trabalho. A insistência na utilização do termo *execução* nos textos acadêmicos sobre música e em referências orais à performances musicais, é um dos indicadores da ausência da contemplação à criação no trabalho do intérprete.

Neste artigo traremos algumas categorizações sobre processos de criação da interpretação da peça *Canção de Amor* de Villa-Lobos, como *documentos de processo* retirados das entrevistas realizadas com os cantores Fernando Portari, Licio Bruno, Rosana Lamosa, Adelia Issa e Ruth Staerke. O conteúdo destas categorizações foi analisado segundo nosso referencial teórico, do qual traremos nesta comunicação, recursos da *Crítica de Processos* e *Redes* de Cecilia Salles (2010, 2006) e o conceito de Transcriação na obra de Haroldo de Campos (1992, 2010).

Metodologias e redes da interpretação vocal

Uma metodologia largamente utilizada para abordar aspectos da interpretação musical tem sido a audição de gravações das performances musicais.

Dunsby (2003) menciona a pesquisa realizada por Schuller, que discutiu através da abordagem de noventa gravações, aspectos interpretativos da abertura da Sinfonia no. 5 de Beethoven. Peter Johnson (2003) valoriza a importância do uso de gravações para estudos de elementos da expressão em performances em *The legacy of recordings*, no tópico *Interpretations of Recordings*: "A comparação de gravações é, de fato, um excelente método da revelação e celebração da maravilhosa diversidade de interpretações e personas reveladas através do arquivo das gravações" (JOHNSON, 2003, p. 208). Clarke (2004) aponta a extensa análise feita por Reep, através de gravações comerciais: mais de cem performances de uma mesma obra. Tanguiane, em *Analysing three interpretations of the same piece of music*, comparou três gravações fonográficas da ária da Loucura da ópera *Lucia di Lammermoor*, realizadas por três grandes sopranos do canto lírico (Maria Callas, Dal Monte e Renata Scotto). Mas o acesso aos "modos" como as cantoras chegaram às suas interpretações se manteve, por assim dizer, inexistente.

A prática de audição fonográfica se constitui em uma perspectiva de pesquisa possível ao assunto. Ela pode contribuir em uma camada específica de possíveis respostas às perguntas como "qual" dinâmica está sendo realizada na voz do cantor ou "o quê" ele está realizando com os elementos musicais presentes na composição. Há um nível possível de resposta à pergunta "como", porém esse se mantém em situação de exclusiva descrição, sem possibilidades de correlações.

Por certo que a audição fonográfica possibilita também a prática de identificações e comparações, por exemplo, a identificação de quais dinâmicas sonoras (de intensidades maiores ou menores) foram realizadas pelo intérprete. É possível até mesmo a identificação de sonoridades advindas do tipo de execução técnica de instrumento, denotando a época de sua performance, como na comparação feita por Peter Johnson (2003) entre a sonoridade da violinista Marie Hall, intérprete do Concerto de Violino de Elgar em 1916 e a de Yehudi Menuhin em 1932, interpretando a mesma peça. Em referência à Menuhin, Johnson aponta características de uma técnica de violino essencialmente moderna, diferente da utilizada por Hall. Mas ainda assim, não se obteve dos próprios intérpretes alguma informação sobre a correlação estabelecida entre suas práticas técnicas e a expressão em seu mundo interpretativo.

Desse modo, através da audição de registros fonográficos, os processos de criação da interpretação desenvolvidos, mantém-se inacessíveis a outros, mantendo sua incomunicabilidade.

Em função disto, optamos por utilizar a metodologia da Historia Oral, para ter a possibilidade de acesso direto à informações dos processos de criação da interpretação realizados por cantores, ouvindo dos mesmos, relatos sobre a construção de suas interpretações em entrevistas.

Apoiados em Alberti (1990) e Thompson (2002), criamos *Roteiros Individuais*, *Perguntas Suplementares*, e utilizamos outros recursos ali indicados para a estruturação, organização e realização das entrevistas.

Alguns pontos importantes quanto ao momento de realização da entrevista foram assinalados por Thompson (2002) e foram por nós observados como: o entrevistador deve estar preparado para deixar o roteiro em momentos que sentir; o entrevistador deve estar atento ao que está sentindo o informante e respostas concisas podem denotar cansaço ou preocupação com o horário, deve haver uma adaptação à estas necessidades; o entrevistador não deve sair imediatamente após o término da entrevista e ao ficar um pouco mais, procurar dar algo de si, demonstrando apreço como retribuição ao que recebeu.

Quanto à elaboração das perguntas, alguns princípios básicos, foram extraídos da obra de Thompson (2002, p. 262): as perguntas devem ser simples e diretas em linguagem comum; elas devem evitar sugerir a resposta à mesma, o que segundo Thompson, "pode ser realmente uma arte"; para obtenção de uma descrição ou um comentário usar perguntas abertas como "conte-me a respeito de..." ou "o que você pensa disso?"; pode-se utilizar interjeições ou comentários mais enfáticos, ao obter um fato insuficiente sobre o qual considera-se necessário maiores informações que poderão ser úteis, como "Isso parece interessante...".

Esta estruturação e organização das entrevistas produziram informações que puderam ser reconhecidas como *documentos de processo*. Segundo Salles *documento de processo* "não está atrelado à materialidade do registro, mas a sua função." (SALLES, 2010, p. 15).

Foi possível ainda, obter declarações dos cantores nas entrevistas que corroboraram uma situação por nós já suposta, pois exercermos a mesma profissão que eles e conhecemos a realidade da criação transcriadora da interpretação a partir da partitura. A situação é que o cantor não anota em sua partitura nenhuma informação sobre a interpretação que está criando. São anotadas apenas algumas respirações e alguns trechos mais difíceis, algum significado em português da letra que está em outro idioma, mas apenas isto. As ilações que podem ser retiradas destes poucos elementos quanto aos modos de processos transcriadores da partitura são parcas e insuficientes.

Em função disto, é relevante para a área vocal a configuração de *documentos de processo* de Salles, que abarca as entrevistas que pudemos fazer para abordar este assunto de modo direto, recebendo informações de quem produziu os processos de transcriação da interpretação vocal.

O neologismo Transcriação foi conceituado pelo poeta Haroldo de Campos e trouxe a dimensão da criação à atividade da tradução. Pela afinidade da realidade tradutória e de criação com a área literária, trouxemos este conceito para o âmbito do trabalho do cantor.

Os processos criativos dos cantores se revelaram em nossa pesquisa, como processos de Transcriação, levando-se em conta a dimensão tradutória fundante do encontro entre o cantor e a partitura, momento selecionado para

nossa pesquisa. O conceito de informação estética de Max Bense é tomado por Haroldo, que sintetiza sua ação poética transcriadora em trazer no texto de chegada toda a contundência poética do texto de partida, para além da realidade semântica.

A metodologia de *redes da criação* conceituada por Salles nos possibilitou verificar conexões nas informações dos relatos, levando em conta as análises que foram possíveis a partir de nosso referencial teórico de apoio. Segundo a autora, a criação é assim discutida:

> ... sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando interações, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. (SALLES, 2010, p. 17).

> ... como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. (SALLES, 2006, p. 17).

Salles aponta que os elementos que compõe a criação processualmente (abertos à introdução do acaso) interagem em criações como transformações em redes da criação, implicando em conexões entre percepção, memória e imaginação e procedimentos artísticos, redes culturais, relação artista e matéria, projetos poéticos, entre outros aspectos.

Os vínculos das redes de criação, de acordo com Salles, em suas naturezas singulares, específicas, envolveram na pesquisa que fizemos, conexões tecidas entre os elementos grafados na partitura, as informações de redes histórico-culturais ligadas ao compositor, à partitura, ao cantor e seus filtros de mediação em percepções, sensações, memórias, imaginações, emoções, sentimentos, operações lógicas.

Categorizações de processos de criação/transcriação

A utilização de referenciais analíticos intrinsecamente ligados à teorização da criação, possibilitou a busca de generalizações acerca de redes relacionais de transcriação da Interpretação, seguindo a orientação metodológica de tratamento aos *documentos de processo* obtidos: "retirar, deles próprios, generalizações relativas às buscas e aos procedimentos de criação." (SALLES, 2010, p. 16).

A partir da análise de cada trecho das entrevistas, iniciamos um trabalho de busca por aspectos mais amplos ou mais genéricos, uma dimensão mais abrangente acerca das informações sobre processos de criação transcriadora ali contidas, estabelecendo tópicos específicos.

Nesta comunicação traremos *Elementos musicais/texto e expressão e Aspectos intrínsecos à interpretação.* Os tópicos assim estabelecidos constituem o que acreditamos possa ser compreendida como 'dimensão média' dos processos de criação/transcriação do cantor e que inclui, ainda, uma dimensão micro.

A dimensão micro abrange sub-tópicos que foram assim organizados e apresentam maior nível de singularidade relativa aos cantores. Selecionamos os seguintes: *Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros; Performance e inacabamento.*

As duas dimensões acima citadas se conectam ainda a uma mais ampla, representada por tópicos de maior generalidade sobre processos de criação artístico e que neste trabalho, consideramos os presentes na obra de Cecilia Salles: *Relação artista e matéria, Experimentação.*

Essa rede gerada foi então composta por uma dimensão mais ampla de generalidade, e dimensões média e micro das informações dos processos criativos transcriadores dos cantores.

Esta estrutura de três dimensões tem paralelo com o modelo analítico de Jan LaRue proposto em *Guideline for Style Analysis* (1970), que possui as dimensões ampla, média e micro e enfoca parâmetros que buscam configurações de estilo de composição da música que está sendo analisada, mostrando-se assim, afins com a pesquisa à transcriação realizada por cantores.

Iniciaremos com o tópico *Elementos musicais/texto e expressão* (dimensão média), referenciado na *Relação artista e matéria* (dimensão ampla).

O sub-tópico que traremos inicialmente é *Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros* (dimensão micro). Observamos recorrências nas

entrevistas do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Licio Bruno quanto ao modo como compreenderam a *Introdução* realizada pelo piano, quanto ao seu desenho rítmico-melódico e à associação a dois gêneros musicais por ele evocado. Tanto Fernando como Licio interpretaram a peça acompanhados por piano e perceberam esse trecho como um violão, mais especificamente, identificaram o desenho rítmico-melódico como próprio da escrita de violão e não de piano.

Assim, esse trecho pareceu igualmente à Licio e à Portari, um desenho musical realizado por um violão e, ainda, no gênero do choro.Essas evidências que convocam a memória e imaginação sonora conectadas, também estão presentes na fala de Fernando quando ele apresenta sua noção deste trecho introdutório como um improviso.

O tenor adiciona assim a associação ao improviso, e desta forma parece ter vivenciado e dado vida à *Introdução* da peça, no que tange aos desenvolvimentos do que era 'proposto' pelo desenho rítmico-melódico e pela harmonia do trecho. Lembre-se que o improviso é um elemento comum ao choro, como comenta o musicólogo José M. Neves: "o 'choro' se aproxima do Jazz pelo seu caráter improvisativo, que exige dos intérpretes perfeito domínio de seus instrumentos." (NEVES, 1977, p. 23).

Ao comentar sobre ao que chamou de 'possíveis ferramentas' que podem ajudar o cantor a entrar em contato com os elementos da partitura, à 'inspirar' na criação da interpretação, o tenor trouxe novamente a figura do desenho rítmico-melódico da *Introdução*, acrescentando-lhe um caráter performático.

Essa outra conexão veio a caracterizar o desenho rítmico-melódico como uma improvisação performática, uma vez que um dos entendimentos possíveis de um caráter performático diz respeito a rapidez e certo nível de destreza digital do instrumentista, implicada na improvisação, como indicado na citação de José M. Neves.

Em função disto, cabe verificar mais de perto de que é constituído esse desenho rítmico-melódico, sua estrutura rítmica com a qual entraram em contato os cantores, a fim de compreender que tipo de elementos levaram Fernando à inferência, e consequente vivência interpretativa do trecho, como performático.

Ele possui um movimento descendente de alturas sucessivas arpejadas em tercinas ágeis que já oferecem um pouco de assimetria no ritmo (que pode oferecer uma ideia de dificuldade acerca do seu fazer) vigoroso, pois a dinâmica indicada pelo compositor para o trecho é de sonoridade forte, intensa. Tal desenho, constituído em vigor e agilidade, foi assim associado à ideia de performance, ao que parece em função do caráter de proximidade que possui com os solos de improvisos instrumentais, os quais geralmente realizados por um instrumento tocando sozinho, com destreza técnica, rapidez e um grau considerável de vigor rítmico-melódico.

Para tanto, parece ter contribuído nessa conexão outro elemento musical grafado na partitura – que pode ser considerado como "ferramenta", tal como é entendida no contexto de Fernando – e que até agora não havia sido referido, o andamento um tanto rápido e enérgico, o *quasi Allegro*.

Por certo que os elementos musicais desse caráter performático assinalado, incluindo seu âmbito cultural, já integravam a memória do cantor e vieram a ser associados, conectados, à compreensão do choro. Ao entrar em contato com a indicação de andamento, desenho rítmico-melódico e harmônico grafados na partitura, parece os ter transformado, transcriado em um desenho 'performativo' e 'improvisatório' de um violão.

Sigamos agora, com o sub-tópico *Performance e inacabamento*, cuja dimensão média são os *Aspectos intrínsecos à interpretação* e a ampla é a *Experimentação*. Este desvela um caráter de inacabamento dos sentidos interpretativos intrínseco ao ato da interpretação, no momento da performance, que foi trazido na fala de Portari.

A partir de sua fala é possível se perceber espaço para criação na transcriação interpretativa da peça, também nos momentos da performance, interagindo com elementos do meio que o circunda. Foram apresentados por ele elementos ligados ao acaso de naturezas variáveis, as pessoas (e suas características intrínsecas) presentes na audiência, elementos da corporalidade, de temperatura (ar, calor, frio), enfim, todo o ambiente em que se encontra imerso o cantor na performance musical, poderá se ver implicado pelo caráter dinâmico de sua interpretação.

O inacabamento evocado parece possuir, como um de seus suportes, o princípio vital da "força" do momento, compreendido como um valor, integrante do projeto poético de Portari.

Um dos aspectos que valoriza em seu trabalho é reafirmado novamente, de modo recorrente: a vivência, apresentada por analogias à dimensão vital e concreta do real. É apontada uma dimensão vital ampla, tecida na inclusão de um campo de possibilidades percebido por Fernando como aberto para criações de construções, como um tempo que ainda não é, que está sendo, que dá uma dimensão real, a dimensão da vida, que inclui também, uma postura ético-filosófica frente ao momento, à realidade.

As dimensões de fluxo e processo estão presentes no termo que utiliza como o "que está sendo".

O que vem apresentada é a possibilidade de construção de algo, sendo, em fluxo, considerada a possibilidade de riscos, e o caráter vital da existência de vida (inclusive a artística) criativa, ali desvelando: a vida é para viver.

Podemos compreender como integrante de seu projeto poético, como valor pessoal e singular contido em suas criações interpretativas, a dimensão de consideração e crença quanto ao fluxo vital/processual intenso, em movimento, em que "a vida é para viver", um exercício ou ainda, processo do viver.

A proximidade do gênero do *choro* à *Canção* foi também trazida por Licio Bruno através de uma informação da *rede histórico-cultural* própria à figura do compositor, quando ele assinala que Villa-Lobos conviveu com os grandes chorões cariocas, que tocava com eles em cinemas e cafés no Rio de Janeiro, segundo José Maria Neves (1977). A 'brasilidade' da *Canção de Amor* evocada pelos cantores, integram uma estrutura interna-externa de configuração de tradições culturais constituintes da obra de Villa-Lobos, explicitada na observação de Alejo Carpentier, citada por Amálio Pinheiro:

> Villa-Lobos (...) explicava o acento profundamente brasileiro de sua música por uma projeção *dentro-fora*, por uma operação exteriorizante, expressiva, do seu espírito formado no *Brasil,* herdeiro de todas as tradições culturais – autóctones, africanas, cantochão, barroquismos, classicismos, romantismos, batuques, pianistas de cinema da avenida Rio Branco... – que se entrecruzam hoje no seu país. (CARPENTIER apud PINHEIRO, 2009, p. 12, grifos do autor).

A afirmação de Licio sobre o gênero de choro da *Canção de Amor*, evidencia sua conexão a uma informação própria às *redes culturais* e biográficas em que se encontra a figura de Villa-Lobos. Considerando que em *redes culturais* são levadas em conta por Cecilia Salles, as interações de um sujeito histórico culturalmente sobredeterminado e seu ambiente, e que os processos de criação "são, portanto, parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição" (SALLES, 2010, p. 145), a sabida convivência de Villa-Lobos com os chorões e conjuntos de música popular no Rio de Janeiro já citada, aponta para essa efervescência de época e introduz um dos 'desvios' na obra compositor do âmbito música 'erudita' para a 'popular'.

Considerações finais

Foi possível nos aproximarmos de alguns aspectos dos processos de transcriação em rede interpretativa, do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Licio Bruno e como quanto os elementos musicais rítmico-melódico e de andamento presentes na partitura, se conectaram à criações por eles realizadas, às noções destes elementos ligados ao gênero de choro, como um improviso e ainda, performático. Deste modo eles foram vivenciados pelos cantores em suas apresentações musicais e trouxeram expressão ao trecho. A situação de criação presente no momento da performance musical, desvelada pelo tenor Portari, corrobora a tese de que o trabalho realizado pelo cantor quanto à interpretação, é um trabalho de criação, não apenas nos momentos de ensaio, mas também frente ao público.

A configuração de redes da criação proposta por Cecilia Salles estruturou e organizou as informações próprias à estes processos, nos livrando do vazio metodológico em que se encontrava a bibliografia da área musical, para uma abordagem ao trabalho transcriador do cantor.

Referências

ALBERTI, Verena. **História oral:** a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CLARKE, Eric. **Understanding the psycology of performance**. In J. Rink (Ed.): Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge U. Press, 2003, 59-72.

DUNSBY, Jonathan. **Performers on performance**. In J. Rink (Ed.): Musical Performance: A guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 225-236.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.) **Musical performance:** a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os Choros.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

PINHEIRO, Amálio (org.). **O meio é a mestiçagem.** São Paulo: Estação Letras e Cores, 2009.

SALLES, Cecilia. **Arquivos de criação:** arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____ . **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

TANGUIANE, Andranick. Analysing three interpretation of the same piece of music. IN: DALMONTE, Rosanna (Ed); BARONI, Mario (Ed.). **Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale.** Trento: Università Degli Studi, Dipartamento di Storia della Civiltà, 1992, 21-40.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado.** 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Lar longe de casa

Home away from home

MÁRCIA MORENO UNOCHAPECO / UDESC

Entre os vários estilos que surgem, o que os artistas apresentam em comum é a desejo em realizar uma Arte que represente seu tempo. Com o proposto artigo, de forma a contemplar esse tempo, relataremos uma experiência vivenciada a partir da realidade do "outro", tendo como tema "Lar longe de casa" cujo objetivo era que a poética de um artista do Brasil convergisse com a de um artista Irlandês de forma colaborativa, propiciando uma aproximação de distintas vivências/experiências na Arte Contemporânea. Este projeto foi elaborado de maneira que ambos os artistas pudessem trazer em suas produções visuais seus processos criativos evidenciando uma reflexão a partir do seu tempo.

Palavras-chave: Artes Visuais; Arte Contemporânea; Prática Artística;

Among all the different styles, what the artists have in common is the desire in make an art that represents their own time. With this article, to contemplate this time, we will report an experience lived from other realities, having as a theme "Home away from home" which has as objective was to converge the poetry from a Brazilian artist with an Irish one, in a collaborative way, providing an approximation of different experiences /experiences in Contemporary Art. This project was elaborated in a way that both artists could bring in their visual productions their own creative processes, reflecting analysis based on their own time.

Keywords: Visual Arts; Contemporary art; Artistic Practice;

Introdução

Nos diferentes períodos da história podemos observar mudanças significativas na maneira da representação artística. Surgem diferentes movimentos em diferentes lugares, como reflexo das mudanças radicais que o mundo está passando, tanto no campo social, político, econômico e cultural.

Na atualidade a arte apresenta diversidades de estilos, formas e com isso, a incerteza quanto ao que é arte; não existe um material que seja nominado/indicado para realização de uma obra ou objeto artístico, tudo é possível. Os artistas têm usado não apenas tinta, metal e pedra, como também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e tudo mais é possível em arte, desde que bem fundamentado, argumentado.

Os artistas podem discutir em seus trabalhos questões sociais, políticas, econômicas, existenciais ou simplesmente as relações formais e estruturais das suas pesquisas poéticas, também podem apresentar trabalhos com nenhum conteúdo óbvio e como afirma Adorno (*apud* MICHEL, 2001), na Arte Contemporânea para haver entendimento, obrigatoriamente devem ocorrer discussões e uma ampla reflexão sobre.

Com o proposto em ampliar essa reflexão em torno e sobre a Arte e suas diferentes linguagens é que elaboramos um projeto que teve como objetivo a convergência da poética de um artista do Brasil com a de um artista Irlandês de forma colaborativa, propiciando uma aproximação de distintas vivências/experiências na Arte Contemporânea.

Segundo Barbosa (1997, p.92), "A magia está no que a arte pode fazer conosco se soubermos interpretá-la. A crítica de arte, a história da arte e a estética são instrumentos que asseguram a experiência que a arte torna possível. O que a arte proporciona é uma contribuição ampla ao desenvolvimento e às experiências humanas". Sendo assim, podemos compreender a importância da produção artística estar além da instituição universitária, colaborando com o meio acadêmico, como na própria comunidade, um questionamento reflexivo sobre a importância e a verdadeira intenção de uma "Obra de Arte Contemporânea".

Para Stiegler (*apud* MEDEIROS, 2007, p. 54-55),

> A arte só existe se ela afeta. A obra de arte só existe na medida em que ela afeta aquele para quem ela faz obra, isto é, aquele que ela abre [...]. Se a obra não abre, ela não é nada. Se a obra abre apenas o artista ele mesmo, ela não abre nada. A obra só pode abrir o outro, e o outro é aquele que está fechado.

A partir dessa citação é que esse projeto ganhou mais sustentabilidade com os seus objetivos, sendo entre eles o de proporcionar, tanto para a comunidade acadêmica de Artes Visuais e Artistas Visuais, bem como para a comunidade chapecoense e região, um pensar reflexivo e crítico sobre a Arte Contemporânea.

O Lar longe de casa

O tema optado para a produção plástica entre os dois artistas envolvidos no projeto foi "Lar longe de Casa", tendo um artista Irlandês (James Moore da cidade de Dublin) e uma artista brasileira (Márcia Moreno da cidade de Chapecó), onde, num primeiro momento o artista Moore veio ao Brasil, expôs suas obras juntamente com a artista Moreno e ministraram uma oficina, cujo tema/foco, foi o mesmo desenvolvido por ambos artistas, em suas pesquisas pessoais: como cada um via a relação entre o sujeito e a experiência de estar em um "Lar longe de casa". Esse "Lar longe de casa" tinha um viés também para o lar do passado, aquele que ficou para nunca mais voltar, provocando a Poética e a Poiética dos sujeitos envolvidos no projeto.

No primeiro encontro da oficina ministrados pelos artistas envolvidos no projeto, foram abordados assuntos referentes à produção artística de James Moore e a arte em geral da Irlanda com foco em Dublin, terra natal do artista palestrante. A autora Pillotto (2008) apresenta-nos uma terminologia citada para essa situação, que é a "Aprendência" – na qual contempla o processo em que o sujeito ensina e aprende nas trocas de experiências e nas relações cognitivas e sensíveis. Porém, não devemos pensar em uma linearidade cronológica da história. Devemos, quando abordarmos determinadas questões, voltadas a história, por exemplo, permitir uma correlação com a atualidade, contextualizar com vivências, situações locais,

Figura 1 participantes da oficina realizando a produção plástica. Fonte: Arquivo pessoal, 2011

o que o artista Moore efetivou durante a oficina para com os participantes. Em todo o decorrer dos encontros houve diálogos, questionamentos e intervenções na prática, tanto dos artistas ministrantes da oficina, bem como entre os próprios participantes.

Quando abordarmos algo, não devemos apenas focar em uma "fatia muito pequena" da história, mas devemos ser mais amplos e proporcionar uma reflexão, uma conexão com outras possibilidades que vão além daquilo que os livros nos trazem. Fica nítido que o aprendizado ocorre quando delegamos esforços na construção reflexiva do conhecimento. O conteúdo ministrado por si só, pouco fica no repertório do protagonista. Há um maior aprendizado quando conseguimos fazer uso da nossa "aprendência", principalmente quando conseguimos conferir "[...] novas significações ao contexto contemporâneo" (PILLOTTO, 2008). Esse relato da autora ficou evidente quando presenciamos as trocas e conexões dos conteúdos já vistos em sala de aula (durante aulas do curso de Artes Visuais), com a experiência compartilhada pelo artista Moore, advinda da Irlanda, conectando-se ao cotidiano local.

Na segunda noite de oficina, os participantes esboçaram as suas ideias a partir da temática lançada "Lar, longe de casa" tendo a orientação dos oficineiros. Para "aguçar" o tema, foi entregue a cada participante, um questionário onde o foco foi dado as memórias x relação entre as pessoas, sendo elas da família ou não. Ficou evidente a sensibilidade dos participantes quando questionados em relação às suas vivências e o "afloramento" das emoções. Segundo o artista Moore, na Irlanda não é diferente. O emocional é a "combustão" de todo o processo criativo do sujeito que vem à tona quando instigado, provocado para uma ação artística.

O processo do questionário foi importante tendo em vista que, quando instigados a registrarem através da escrita suas ideias vindas do imaginário, Manguel (2011), afirma que quando "provocado", o artista consegue viabilizar melhor o pensamento x produção artística e o resultado passa a ser único e não meramente mais uma imagem, que segundo Pillotto (*apud* OLIVEIRA e MAKOWIECKY, 2008, p.47) "A imaginação pode ser entendida como uma função ética, pois produz efeitos no comportamento humano, possibilitando mudanças ao integrar pensamento e ação", e que nesse caso a memória foi a "promotora" da ação a partir do pensamento e escrita, prática plástica/visual.

Na terceira noite os participantes da oficina deram início à produção plástica, tendo em vista que na noite anterior, foi realizada a orientação e na sequência os esboços/estudos. Com orientação dos oficineiros, cada participante desenvolveu a sua proposta, tendo como referência essencial para as suas respostas do questionário, as lembranças do passado quanto a sua relação familiar, inclusive no que se refere a alimentação, comidas produzidas pelas avós.

As Artes Visuais estão diretamente ligada às sensações e vivências de cada artista que, através da linguagem plástica, extrapola no suporte todas essas sensações e vivências, bastando apenas momentos de questionamentos e reflexão. Para Manguel (2011, p.21), "As imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens", e nesse processo do desenvolvimento do projeto, ficou evidente a necessidade, tanto dos artistas oficineiros e dos participantes da oficina, a necessidade de trazerem, através das imagens, suas reflexões sobre "Lar longe e casa".

Manguel ainda complementa (2011, p.21):

> Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência, As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias.

Na quarta e última noite, ocorreu a conclusão dos trabalhos e uma breve organização do que seria a exposição do grupo na Galeria de Artes Agostinho Duarte na cidade de Chapecó/SC. Os trabalhos plásticos e visuais do grupo foram expostos no momento em que encerrou a exposição dos oficineiros. Salientamos que foi organizado um arquivo com as imagens das

produções plásticas/visuais realizadas na oficina em Chapecó/SC e foram apresentadas na exposição no Museu *Pearse* em Dublin/Irlanda, durante a exposição coletiva dos artistas responsáveis pelo projeto. A ideia inicial era levar as produções dos participantes da oficina, além das produções dos artistas Márcia Moreno e James Moore, mas não foi possível devido a dificuldade do transporte, pois foram mais de 20 participantes no projeto.

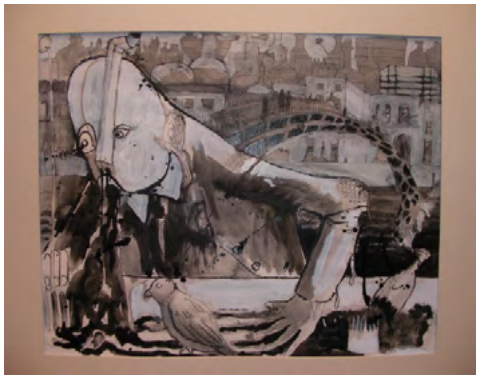
Figura 2 Os artistas e oficineiros Márcia Moreno e James Moore e os participantes da oficina na Galeria de Artes Agostinho Duarte, durante a abertura da exposição – resultado dos trabalhos realizados na oficina. Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Ao término das atividades em Chapecó, ambos os artistas foram para a cidade natal do artista James Moore – Dublin/Irlanda. O projeto foi desenvolvido lá na Europa, no Museu *Pearse*, no mesmo formato realizado aqui no Brasil. É de suma importância a bagagem que adquirimos no transcorrer da nossa vida profissional e pessoal. Ela é que nos trará a experiência suficiente para termos e produzirmos possibilidades para ampliarmos a experiência cultural, proporcionando ao artista/participante, "[...] uma base sólida para que venha a desenvolver sua capacidade criadora" (JAPIASSU *apud* PILLOTTO, 2008, p.48,).

Em Dublin, a artista brasileira ficou hospedada na casa do artista irlandês da mesma forma que ocorreu no Brasil, onde o artista Irlandês ficou hospedado na sua residência, justamente para que ambos pudessem vivenciar a experiência "Lar longe de Casa". Enquanto acontecia a exposição dos artistas envolvidos no projeto, no Museu *Pearse*, foi realizada a oficina, porém, agora, foi apresentado um pouco sobre a Arte Brasileira, do Estado Catarinense, da cidade de Chapecó e então da artista visitante. Após, foi lançada a proposta ao grupo de artistas locais, cujo tema foi o mesmo trabalhado e exposto pelos artistas responsáveis pelo projeto, aqui no Brasil.

É inerente ao ser humano, a necessidade da busca constante de novas formas de significar e entender seu próprio desenvolvimento ao longo de sua trajetória pelos tempos, ou seja, uma constante busca de conhecimento. É importante refletir então, que os sujeitos, no decorrer da história, passaram e passam por constantes transformações ideológicas, as quais originam diferentes concepções de entendimento, que vão se adaptando conforme os contextos de cada época. Desta forma, fica clara a intenção do projeto, onde cada artista trouxe à cidade/país em que ficou "hospedado", um pouco sobre a história do seu país de origem, bem como a sua produção plástica, para que ocorresse de alguma forma, um novo entendimento quanto a Arte e sua produção local.

Há todo um questionamento sobre o resultado das obras a partir da produção plástica, mas a obra é para ser vivenciada, discutida e sentida. O olhar perceptivo do artista está incutido nesse resultado, nessa soma de formas e cores. A leitura visual cabe ao espectador realizar, imaginar, criar, sob um olhar atento e crítico que permita caminhos e possibilidades para o observador permear por entre essas linhas, formas, manchas, por esse processo imutável ou não, da imagem. Isso se deu quando cada visitante e participante da exposição/oficina ficou frente às obras expostas pelos artistas James Moore e Márcia Moreno, pois cada um trouxe aos espectadores, suas diferentes possibilidades, leituras quanto ao tema "Lar Longe de Casa".



Figuras 3 e 4 A esquerda obra da Artista Plástica Márcia Moreno e a direita do artista James Moore. Ambas expostas no Brasil e na Irlanda. Fonte: arquivo pessoal, 2011.

Figura 5 Cartaz de divulgação da Exposição e da oficina no Museu Pearse, Dublin/Irlanda. Fonte: arquivo pessoal, 2011.

Figura 6 Participantes da oficina no Museu Pearse, em Dublin, Irlanda.

Ficou evidente que, independentemente da localidade, as obras produzidas a partir de um mesmo tema, a intenção, o processo foi muito semelhante pois, as emoções, sensações, o subjetivo e o apego ao passado, ao Lar do passado e vivenciado pelos sujeitos, foram unificados a partir da produção plástica. E para que esse processo todo fosse visto como uma produção artística, segundo Medeiros (2005, p.48), "[...] faz-se necessário imersão em prazer, ou desprazer, e esse será individual como o direito à palavra. [...] Nem toda arte atinge nem toda arte é prazer ou desprazer.", pelo fato de que o tema proposto pelos artistas, num âmbito geral, tem uma relação direta com as vivências pessoais e essas podem ser/estar "regadas" de prazer e/ou dor.

Isso ficou evidenciado também nos trabalhos produzidos pelos participantes da oficina que, posteriormente, expuseram suas produções relacionadas as suas vivências, em ambos os países, onde cada um trouxe, plasticamente, a sua poética/poiética quanto ao tema proposto, podendo transpor prazer e/ou dor.

Considerações

Com esse projeto, ficou evidente que, independentemente do local onde a Arte é produzida, elaborada, segundo Pillotto (2008), ela só tem valia se socializado e/ou compartilhado com outras pessoas. Segundo a autora,

> Estamos também construindo conhecimento em e sobre arte quando assumimos papéis como apreciadores, questionadores, interventores na e da arte? E quando esta nos causa estranheza, repulsa e medo? [...] Então, como negar que aprendemos e construímos conhecimentos através e com a arte (p.45).

Com esse parecer da autora no que se refere a Arte, ficou claro que o projeto atingiu o seu objetivo quando, com a produção artística, rompemos barreiras e nos aproximamos do "outro" com a nossa história, através da produção plástica, e provocamos os mais diversos/diferentes sentimentos/sensações no observador. Como diria Didi Huberman (2011), devemos proporcionar/achar o lampejo nas obras dos artistas para evitarmos a "morte dos vagalumes", e o artista é o protagonista para que isso de fato venha acontecer na contemporaneidade.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação:** leituras no subsolo. São Paulo: Cortez, 1997.

HUBERMAN, Georges Didi. **Sobrevivência dos Vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens:** uma história de amor e ódio. 6ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAKOWIECKY, Sandra e OLIVEIRA, Sandra Ramalho. **Ensaios em Torno da Arte.** Chapecó: Argos, 2008.

MEDEIROS, Beatriz M. **Aisthesis:** estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, Chapecó, 2005.

Cárcere, um exercício de resistência ao desespero

Carcere, an exercise of resistance to despair

MARIA LUIZA CANELA DE ALMEIDA UNICAMP

O presente texto traz a analogia entre a ecologia ambiental e a ecologia pessoal como âmago da minha pesquisa e do meu processo criativo, principalmente, o do trabalho “Cárcere” (2017). A floresta vegetal se apresenta como correspondente direto de minha floresta mental, da minha massa psicológica que acaba por direcionar a relação que procuro construir entre arte e vida.

Palavras-cave: Arte e Natureza; ecologia mental; processo criativo.

The present text brings the analogy between environmental ecology and personal ecology as the essence of my research and my creative process, especially the work “Cárcere” (2017). The vegetal forest presents itself as a direct correspondent of my mental forest, of my psychological mass that ends up directing the relationship I seek to build between art and life.

Keywords: Art and Nature; mental ecology; creative process.

> "Sabia que jamais poderia matar essa trepadeira. Assim, tudo que eu queria era que ela me deixasse morrer. Mas ela se apoderara de minha energia. Eu precisaria me matar, ela não me mataria."
> Andrew Solomon, em *O demônio do meio-dia*

O grito das árvores é surdino. Sua dor parece mais profunda. Sufoca. As trepadeiras lenhosas, também chamadas de lianas, são espécimes vegetais que se fixam no solo mas utilizam outras plantas para apoiarem-se na tentativa de alcançar o dossel das árvores. Sua presença é essencial na biodiversidade de um ecossistema, mas, em demasia, pode ser fatal para toda a floresta.

Ansiedade, obsessões são como lianas mentais. Necessárias, porém, em predominância, podem causar uma grande decadência na mente. A minha mente já foi uma floresta morta tomada por lianas, um carvalho imenso e vigoroso que definhava ao ser tomado por tais trepadeiras. Minha floresta morria, eu morria e isso fortalecia cada vez mais minhas hóspedes mentais. Identificar a analogia entre as lianas e os transtornos psicológicos foi imensamente reconfortante, pois me permitiu registrar a exata sensação que tais transtornos causaram em mim. Ao reconhecer as sensações e reações, a analogia começa a tomar sua forma criativa e ser aplicada diretamente no fazer artístico, universal, mas ainda assim, extremamente pessoal.

A árvore-universo

Plantas, mas especialmente, árvores, são de meu interesse poético há alguns anos. Impressiona-me a fragilidade e a robustez destes seres fabulosos. É recorrente a presença de lendas e mitos que descrevem a metamorfose de um humano em árvore, sendo um dos mais conhecidos o de Apolo e Dafne[1], representada na célebre escultura de Gian Lorenzo Bernini. Nesta obra é possível perceber o contraste da dinâmica do movimento e a imobilidade das mãos e pés de Dafne que já se transformaram em ramos e raízes. O que pode nos aproximar, seres com mobilidade, aos seres imóveis como as árvores? Bachelard (2001) nos revela que a árvore, ser estático por excelência, recebe de nossa imaginação uma vida dinâmica maravilhosa. Há um ritmo, mesmo que lento. Há movimento. Imagino a cadência suave dos seus movimentos delicados, a seiva correndo em seus vasos, a respiração, a fotossíntese, o crescimento dos ramos... uma única árvore é todo um universo.

A ciência já é capaz de perceber tais sutilezas dinâmicas das árvores, há equipamentos que, por exemplo, medem o crescimento diário das raízes e outros que auscultam a seiva percorrendo os floemas. A árvore viva é dinâmica. Ser, para elas, signific*a fazer mundo* (Coccia, 2017: 42), criação. Emanuele Coccia defende que "pensar as plantas significa pensar um estar-no-mundo que é *imediatamente cosmogônico.*" Um número considerável de mitos fala de uma árvore, de um cipó, que ligam a terra ao céu (Eliade,2002), que conectam nosso cerne humano com nossa herança divina. A Ayahuasca consuma tais mitos: na tradução quéchua significa literalmente "liana das almas" e seu uso em rituais pretende conectar o humano com a espiritualidade. A árvore, portanto, é ponte, é conexão. "Parece que a árvore sustenta a terra inteira no pulso de suas raízes e que sua ascensão para o céu tem a força de sustentar o mundo" (Bachelard, 2001: 222).

É a árvore que faz o mundo: o ponto onde tudo começa. A arte também o pode ser. Acredito que ambas contêm o sopro de existência, mas também se fazem fatais. São representações da dicotomia da vida. A cada primavera há um renascer, um novo universo surge. "O sonho de uma árvore que renova incessantemente o seu poder cosmogônico. Viver intimamente o impulso vegetal é sentir em todo universo a mesma força arborescente." (Bachelard, 2001: 228). Como tal força arborescente pode ser interessante para a arte? Não se trata aqui de ilustração botânica ou algo assim, mas de recolher o impulso de renovação inerente aos seres vegetais e transpor para a fruição artística. A arte arborescente se aproxima da interrogação sobre a realidade da vida, talvez isso seja um tanto incômodo, mas é preciso enfrentar. Arthur Danto em *Art and disturbation*, ensaio publicado no livro *The philosophical disenfranchisement of art* (1986) coloca:

1 Nessa lenda narrada na obra *Metamorfoses*, de Ovídio, Apolo é atingido pela flecha de Eros e se apaixona pela ninfa Dafne, que não retribui o amor. Desesperada, Dafne foge desse amor indesejado e pede socorro ao seu pai, Peneu, que a transforma em um loureiro. Ainda apaixonado pela ninfa, Apolo faz uma coroa com suas folhas para que nunca mais se separe de sua amada.

> *So it is disturbation when the insulating boundaries between art and life are breached in some way the mere representation of disturbing things cannot achieve just because they are representations and responded to as such. It is for this reason that reality must in some way then be an actual component of disturbational art, and usually reality of a kind itself disturbing.* (Danto, 1986: 121)

A realidade em si é perturbadora, principalmente ao reconhecer seu fluxo vital. Tradicionalmente a arte foge desta constatação, procura ser eterna e imutável, mas ao aproximá-la do devir vegetal também se aproxima de sua ideia de ciclo. Em outubro de 2012, na Faculdade de Belas Artes do Porto, Portugal, conheci a árvore que tomei para mim. De imediato sua forma retorcida, frágil e sua força de vida me atraíram. Escolhi tê-la para o meu trabalho, *Que ia ser melhor depois* (figura 1), um estudo sobre o fluxo da existência. Em um dia de chuva, porém, ela caiu. Mas sai força não havia se extinguido: içaram-na e logo já estava firme em solo novamente. Houve seu fim de ciclo e um renascer, sua capacidade de reiterar a vida: uma demonstração da fluidez. Acompanhei-a durante meses, registrei seus dias, fiz um dossiê de sua forma e potência através de desenhos e objetos em argila, gesso e fibra de vidro. Mesmo de volta ao Brasil, ainda estou junto dela. Um amigo que ainda vive por lá, me manda fotos periodicamente. Ele diz ser minha árvore e acredito. Desejo sua potência. Quero pegar para mim essa qualidade de suscitar vida e renovação. Fazer da rigidez uma forma circular de transformação vital. Resistir.

FIGURA 1 *Que ia ser melhor depois*, processo, 2012 (Acervo pessoal)

A acídia

Ver-se em estado depressivo é como ver um carvalho se contorcendo para se esquivar de uma trepadeira. Há luta, mas muitas vezes, não há esperança. A sensação que melhor pode definir o estado depressivo é a asfixia, o estrangulamento. Como se os ramos das lianas se agarrassem em meu pescoço e sugassem toda minha essência vital, algo como a metamorfose de Dafne. Como se esses ramos prendessem meus braços e pernas e me imobilizassem em extrema agonia. É uma prisão, uma coisa que se embrulhara a minha volta, feia e mais viva do que eu.

Essa sensação de aprisionamento que a depressão causa imobilidade, ou seja, a *não ação*. O termo *acídia*, que hoje se entende como preguiça, em sua origem, designa a "relutância para a ação" (Solomon,2000). A acídia, durante a Idade Média, descrevia os sintomas bastante semelhantes com a depressão, porém era considerada um pecado, tal qual a preguiça. É um abatimento interior, que lhe revira para um mundo tão sombrio que tudo o que se deseja é fugir. É a tristeza daquele que sempre foge de si.

A floresta-berço

Se uma árvore se estabelece como essência vital de um universo, como mensurar a potência de uma floresta inteira? São inúmeros universos particulares coexistindo e vivendo em uma consonância funcional: a isso denomina-se ecologia. Félix Guattari em *As três ecologias* (2012) estabelece um paralelo entre o sistema ecológico ambiental e os sistemas sociais e mentais. O princípio de funcionalidade é o mesmo: a flexibilidade e a capacidade de acolher incertezas.

Uma das minhas (des)ordens psicológicas é o Transtorno Obsessivo Compulsivo. Um transtorno completamente antinatural: deseja a estruturação de todo seu redor. "O propósito consciente agora adquiriu o poder de perturbar o equilíbrio do corpo, sociedade e do mundo biológico, que nos rodeia. O pensamento obsessivo compulsivo é estritamente intransigente, sendo incapaz de acolher incertezas.

Um sistema ecológico, seja ele, ambiental, mental ou social, será bem-sucedido se cada organismo se diferenciar, mas ao mesmo tempo cooperar com o conjunto. Guattari (2012) a isso denomina de *heterogênese*, isto é, o processo contínuo de ressingularização. Os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes. Alguns espécimes podem vir a serem mais resistentes que outros, seguindo a lei de seleção natural de Darwin, estabelecendo uma árdua batalha por sobrevivência. É um sufocamento, um abafamento, uma opressão. Os mais frágeis sucumbem.

Pensar arte, talvez, seja uma forma de resistência à um meio ambiente desfavorável. É usar este sufocamento como estímulo à criação, mesmo que o mundo não se apresente equilibrado. Seu valor é o incômodo na matéria homogênea. Danto determina: "Those strange late incantatory works seek to put the reader in direct contact with forgotten realities." (Danto, 1986:127).

Como já colocado no início do artigo, as lianas, podem ser indicadores da saúde da floresta. Seu aumento exponencial pode indicar áreas de florestas muito perturbadas por distúrbios naturais ou antrópicos. Como se utilizam de uma árvore hospedeira para se desenvolver, as lianas competem de maneira voraz tanto acima quanto abaixo do solo. Como não precisam de caules de sustentação, as lianas produzem mais folhagens, superando sua árvore hospedeira na disputa pela luz. O hábito de crescimento das trepadeiras também permite que sejam eficazes competidoras abaixo do solo por água e nutrientes, tendo raízes bem mais profundas que as árvores. Além de tais decorrências, as lianas podem causar danos mecânicos às árvores hospedeiras, proliferando de tal maneira que os galhos das árvores se quebram por causa de seu peso (Putz, 2011). A abundância exagerada de lianas é visível nas florestas fragmentadas em áreas urbanas. São árvores mortas em pé.

A árvore se contorce, se lesiona, se desgasta. Conta-nos Bachelard (2001): "A árvore que sofre é o apogeu da dor universal". Minha existência arborescente está aprisionada por lianas mentais. Minha mente é uma floresta degradada, tal como fragmentos florestais perturbados. Em minha floresta mental as obsessões se multiplicam e desmantelam o sistema psicológico, o que pode deixar mesmo a mais criativa das mentes, bloqueada. É a dor de não conseguir reagir, não conseguir se insurgir poeticamente. Mas há força, uma força do seu âmago a faz buscar sobrevivência; mesmo um pouco torta ou frágil, se emerge do emaranhado de lianas. Não há evidências que uma floresta reta e regular seja mais sustentável que uma desigual e retorcida. A mesma lógica se faz com a arborescência mental: desgastes e sequelas não desvigoram a mais tortuosa das árvores psíquicas. Resistência.

A capacidade arborescente perpetua a vida, o tempo se desfaz, mas a essência vital permanece. Em *Cárcere* (2017) (figuras 2 e 3), ação artística realizada em um fragmento urbano de Mata Atlântica na cidade de Águas de Lindóia – SP, sequestrei uma muda de *Tibouchina granulosa*, a quaresmeira, planta nativa deste bioma, e a submeti a situações desconfortáveis, que exaltariam seu poder de resiliência. O local era favorável, a única condição positiva da situação, porém todas as dificuldades externas minimizavam esse fato. Seguem as camadas do flagelo aplicado a planta caso haja interesse em reproduzir tal ação[2]: plantar em um vaso (supressão de raízes); quebrar o vaso (com consequentes lesões nas raízes); intensificar as lesões das raízes (golpes com bloco de cimento ou pedras); sobrepor elementos na estrutura para desestabilizar (inserir troncos e trepadeiras); envolver em uma tela de arame (prender); envolver em um pedaço de papel (vendar); envolver com um saco plástico (sufocar); colocar outros elementos para aumentar o desequilíbrio; retirar todos os elementos na ordem que desejar; verificar como se dá sua recuperação.

FIGURA 2 *Cárcere*. ação artística. 2017 (Acervo pessoal)

FIGURA 3 *Cárcere*. ação artística. 2017 (Acervo pessoal)

2 Assim como os manuais de instruções disponibilizados pelos Minimalistas, como Sol LeWitt, para a qualquer um poder executar a obra.

Já estive em cárcere, senti na realidade tudo aquilo que fiz a planta sentir. A realização desse trabalho teve um efeito catártico: revivi os acontecimentos traumáticos e os sublimei de uma maneira poética. Cada flagelo me remontava ao trauma que sofri mais de 15 anos atrás, consegui sentir a solidão, o medo, o desespero: sensações, essas, que permaneceram no meu psicológico e desencadearam a proliferação das lianas. A fruição do fazer artístico permitiu-me encarar minha realidade perturbadora. Partilhando a ideia de Danto (1986) "they disturbate in the direction of life". *Cárcere,* foi, para mim, mais que um trabalho artístico, mas sim um processo de terapia. Permitiu-me traçar uma coerência entre meu interesse poético (plantas), minha situação atual (transtornos psicológicos) e meu trauma do passado (sequestro). Sou a árvore do Porto, sou seu fluxo. *Resisto.*

Referências

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001

COCCIA, Emanuele. **La vida de las plantas.** Una metafísica de la mixtura. Trad. Gabriela Milone. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017

DANTO, Arthur Coleman. **The philosophical disenfranchisement of art**. New York: Columbia University Press,1986.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias.** Tradução de Maria Cristina Bittencourt. Campinas, SP: Papirus, 2012

PUTZ, Francis E. **Ecologia das trepadeiras.** ECOLOGIA.INFO, n.24, 2011. Disponível em < http://ecologia.info/trepadeiras.htm>

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio dia:** uma anatomia da depressão. São Paulo, SP: Cia das Letras, 2014

Ressonâncias em processos: gestos e afetos nas redes da criação

Resonances in processes: gestures and affects at the creation networks

MARIA REGINA GORZILLO PUC-S/ CAPES

Este artigo é composto a partir de reflexões sobre processos artísticos tendo como destaque os modos inter-relacionais do corpo-objeto-ambiente. O objetivo é discutir, por meio dos trabalhos “o Ovo” de Lygia Pape e “o Bicho SusPenso Na PaisaGem” de Ernesto Neto, as trocas materiais e virtuais entre sujeitos e objetos que sugerem os afetos como potência de agir nas redes da criação.

Palavras-chave: redes da criação, gestos, afetos.

This article is composed of reflections on artistic processes, highlighting the interrelationships of the body-object-environment. The objective is to discuss through the works “o Ovo” by Lygia Pape and “O Bicho SusPenso Na PaisaGem” by Ernesto Neto, the material and virtual exchanges between subjects and objects that suggest affects as a ponteciality at creation networks.

Key-words: creation networks, gestures, affects.

Introdução

Os processos artísticos "o Ovo" de Lygia Pape[1] e "o Bicho SusPenso Na PaisaGem" de Ernesto Neto[2], serão fontes para articular os modos inter-relacionais que operam a dimensão corpo-objeto-ambiente. O objetivo é debater, portanto, algumas características trazidas pelos artistas para a construção destes trabalhos, que propõem trocas materiais entre sujeitos e objetos, incluem o espectador em processo e sugerem a potencialização de afetos. Intentamos neste sentido, direcionar o olhar aos processos de criação como rede e, como recorte para este artigo, destacar a noção de gestos na perspectiva do corpo.

Figura 1. Vista da instalação *"O Bicho SusPenso Na PaisaGem"* – Ernesto Neto. Estação Leopoldina, Rio de Janeiro, 2012. (Fonte: http://revistacarbono.com)

> Ao adotarmos o paradigma da rede, estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio. (SALLES, 2016, p.24).

Neste sentido, a rede se apresenta como meio às discussões das interações intrínsecas aos processos de criação, que se conectam e interagem com o meio ambiente se caracterizando como sistemas abertos a inúmeras conexões. Salles destaca dimensões importantes associadas a esta interatividade: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos" (Salles, 2016).

Corpos em gestos ressonantes: poéticas para os afetos

Percorrer as redes de criação pela trajetória das relações observando os corpos e objetos no ambiente cultural, desafia o olhar para os processos como geradores de afetos a partir do campo das relações sensoriais e como forma de aumentar a potência de agir. "O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior, nem menor" (Espinosa, 2017).

Para Espinosa, afeto é a variação de nossa potência de agir e existir que se amplia ou se reduz pelas paixões. As sensações por sua vez emergem do encontro de um corpo com outros corpos, sejam de outros sujeitos, dos objetos, da natureza. Se processa pelo encontro de forças que dizem respeito às relações. Deleuze (2002), a partir de Espinosa, apresenta que o corpo de um indivíduo é composto por muitos outros corpos a medida em que é mais ou menos afetado. O encontro com outros corpos produz a *afecção*[3].

Em "O Bicho SusPenso Na PaisaGem" Neto, convida o público a experimentar o imaginário numa floresta suspensa e o caminhar pela copa das árvores. O corpo submete à megaestrutura criada a partir de micro células emaranhadas. O micro e o macro se encontram na natureza recriada na arquitetura e no grande objeto escultural, "ao andar dentro dela, temos a lembrança da floresta. E a floresta é aquilo que nos lembra de que há uma simbiose entre o ser humano e o planeta Terra" (Neto, 2011).

1 Lygia Pape (Rio de Janeiro, 1927–2004): "artista plástica, iniciou sua carreira com o Grupo Frente, em 1954 [...] Com a ruptura do grupo em 1957, começa a desenvolver uma linguagem pessoal dentro das artes plásticas e numa inquietação, investiga outras possibilidades do processo criativo, como as instalações, cinema e design"(Mattar, 2003, p.111). É uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto de 1959 (nota do autor).

2 Ernesto Neto (Rio de Janeiro, 1964): "Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Os trabalhos de Ernesto Neto situam-se entre a escultura e a instalação. O artista cria em suas obras espaços de intercâmbio, que solicitam do espectador a superação da experiência meramente visual, aguçando seus sentidos". Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11848/ernesto-neto.

3 "Mas essas afecções-imagens ou ideias formam certo estado (constitutio) do corpo e do espírito afetados, que implica mais ou menos perfeição que o estado precedente. De um estado a outro, de uma imagem ou ideia a outra, há, portanto, transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor. Ainda mais, esses estados, essas afecções, imagens ou ideias, não são separáveis da duração que as relaciona ao estado precedente e as induzem ao estado seguinte. Essas durações ou variações continuas de perfeição são chamadas de "afetos", ou sentimentos (*affectus*)." (Deleuze, 2002, p.55).

Neto aponta para a simbiose entre o humano e o planeta e sugere em sua escultura um caminhar provocador de sensações e de rememoração como vida em comum entre planta e animal. A paisagem da floresta, na estação de trem desafia o corpo ao sobe/desce/salta/rasteja e sua animalidade combinada à constituição vegetal; os galhos das árvores também estão no corpo, na arquitetura e nas tramas da estrutura proposta por Neto. O que está dentro da imagem se reaviva na escultura da floresta e na tradução do gesto – caminhar – no objeto instalado e no corpo de quem experimenta este caminhar. Brincar em túneis, em casulos suspensos, em ninhos de pássaros que são aglomerações da natureza e propõem ao corpo reascender a natureza por meio da prática lúdica, ritmada, colorida pelo balanço da megaestrutura. Em "o Bicho SusPenso na PaisaGem" o humano macaco-pássaro-serpente, caminha, salta, voa e rasteja.

> [...] tudo ocorre como se portador de significado externo e seu receptor no corpo do animal constituíssem dois elementos de uma mesma partitura musical, quase duas notas no "teclado sobre o qual a natureza segue a sinfonia extratemporal e extraespacial da significação", sem que seja possível dizer como nunca dois elementos tão heterogêneos tenham podido se ligar tão intimamente. (AGAMBEN,2017, p.69).

Os corpos empoleirados nas tramas da floresta de fios, remetem aos processos compostos de uma mesma partitura como denominado por Agamben (2017). A incorporação não foge a heterogeneidade, ela a traduz e se mantém aberta; após milhares de anos nos repetidos gestos da necessidade humana de prazer e de liberdade.

> Para a compreensão do gesto nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão abstraída de uma medialidade que tem sentido somente em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. (Agamben, 2008).

O corpo na paisagem de hoje habita e produz o acontecimento e se constitui como ação ruminada e sedimentada, neste caso, a partir do gesto do caminhar. Neto traz a natureza para o espaço arquitetônico, propondo o deslocamento do gesto criado pelos pés ao caminhar e todos os demais movimentos desdobrados deste gesto. Assume a incorporação da paisagem, a tornar-se paisagem pela experimentação, pelo movimento do primata que se restaura no caminhar/saltar/rastejar; para Neto "a experiencia responde a ação do corpo: quando o corpo nos leva, nós o experimentamos[4]" (Neto, 2014). Ativar as forças criadoras pelo lúdico, pela ativação dos sentidos, e, portanto, em afetos ressonados em alegria. Neto afirma que "em cada entidade corporal existe uma vida, ali está a memória, a fantasia, a paranoia, a psique...(Neto, 2014).

Para uma poética do anônimo

Lygia Pape, como membro do movimento neoconcreto[5], instaura a geometria como forma em movimento expressivo, como um "espaço poético". Pape, no processo intitulada "o Ovo", organiza uma *performance* onde o público é provocado a romper o ovo quadrado.

4 Trecho por nós traduzido da entrevista para Petra Joos. Fonte: "Ernesto Neto: El cuerpo que me lleva", 2014, p.23

5 Neoconcretismo: Teve como marco a publicação do Manifesto Neoconcreto no Rio de Janeiro em 1959 por alguns de seus integrantes importantes: Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica dentre outros. Os neoconcretos defendiam principalmente a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas, o resgate da subjetividade e a incorporação efetiva do observador. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo

Figura 2 O Ovo – Lygia Pape, 1967. (Fonte: http://www.lygiapape.org.br)

A artista inclui na criação o processo para o outro, que se concretizará pelo outro. O coletivo é o meio, e não o fim como receptor. O gesto de "nascer" possui faces ritualistas a respeito do movimento de romper e dos rituais de passagem indígenas. Propõe uma experiência tátil, sinestésica e estão presentes os elementos do lúdico e do erótico. O ato de nascer, romper, a venda nos olhos, o escuro instaura sensações de jogo e também erótico. O quadrado será rompido não em uma galeria de arte, mas na rua, na praia, na favela. Para a artista, "não há nada mais sofisticado, intelectualmente falando, do que a cultura dita não erudita". Ela reafirma em suas declarações a riqueza nas manifestações populares e nestes espaços periféricos que escapam as convenções e valoriza as poéticas anônimas (Pape apud Carneiro, Pradilla, 1998).

> O surgimento do ato poético é algo que acontece naquele instante. A invenção me emociona, e sobretudo de caráter anônimo. Acho que o impulso criador é inerente ao homem. É como se o homem tivesse necessidade de criar, de dar um novo significado às formas. Para isso, não é necessário ser criador no sentido profissional da palavra arte. (PAPE apud CARNEIRO, PRADILLA, 1998, p. 21).

Hélio Oiticica[6] afirma que "o "Ovo" evoca ao abrigo; cria um dentro-fora crucial quanto a relação participante-objeto-paisagem; é uma desintegração que explode em muitas possibilidades sem se concentrar em nenhuma delas; não diz respeito a qualquer tipo de interpretação ou representação; é um abrigo por razões gratuitas de experimentações; é um abrigo que se abre ao mundo por essas múltiplas possiblidades que surgem da *performance*. O "Ovo" afirma e nega, não é uma declaração de proposição; é simples e aberto; não é a adoção de novas regras ao jogo; não é uma descoberta entre mudança e intenção; não é uma criação de algo novo[7] [...]" (Oiticica, 1973). Oiticica apresenta uma imensidão de elementos paradoxais à obra de Pape, e faz referência a ela como um processo em "movimento, vital e inconclusivo", que apresenta uma "natureza diferente da aparência". Destacamos ainda o erotismo como elemento constituinte da *performance* "o Ovo", levando em conta seu aspecto ritualístico como pensado por Lygia, mas também, como o infinito pensado por Oiticica. Segundo Severo Sarduy (1979, p. 77), "no erotismo se impugna o deleite, a voluptuosidade do outro, o fausto, o desdobramento, o prazer, o jogo". Estes elementos de jogo, perda, desperdício e prazer caracterizam o erotismo como atividade puramente

6 Hélio Oiticica (Rio de Janeiro 1937-1980): foi um artista plástico brasileiro, pintor, escultor e destacado artista performático. Foi um dos grandes nomes da arte concreta no Brasil. Entre 1955-56 participa do Grupo Frente; em 1959 do movimento neoconcreto junto a Pape e outros nomes importantes da arte no Brasil. Fonte: https://www.ebiografia.com/helio_oiticica/

7 Citações de Hélio Oiticica por nós traduzidas do livro "Lygia Pape: Magnetized Spaces", 2012, p.250-252.

lúdica. Em “o Ovo”, o paradoxo do prazer tanto pelo nascer conhecido, como também pelo nascer estranhado, provocador de sensações outras como brincar/gozar, como geradora de afetos alegres.

Considerações Finais

Os processos apresentam vestígios dos gestos que se constituem como um mecanismo amplo, não isolado ou determinado por uma cronologia, ou ainda por aspectos puramente históricos, mas também aparecem como transportadores de relações e encontros de imagens, memórias, objetos e corpos submetidos paisagem por meio de gestos que se engendram formando conglomerados abertos. Não se trata de emaranhados que formam uma massa uníssona, ao contrário, estes fios mesclados, entremeados se movimentam e possibilitam uma infinidade de combinações. Neste sentido, nos convida também a pensar as criações como forma de ampliação das composições corpóreas com os objetos, de desdobramentos estranhados do cotidiano e de impregnações imagéticas e rememoradas na paisagem.

Para tanto, assim como sugere as propostas de Pape e Neto, é preciso viver as experimentações do tempo do acontecimento, do lúdico, e dos ritmos na paisagem. Permear a natureza por meio de seus sons, cores, imagens e corpos como o canto dos pássaros, o movimento das folhas e frutos das árvores, a geometria na pelagem dos animais, os micros gestos humanos, do pequeno e do grande na paisagem. Gravitamos em torno das relações que operam para os rituais e para além dos rituais que alimentam a vida, que se inserem no cotidiano como abundância criativa.

> [...] Os processos culturais passam a processos literários e artísticos a partir dos contatos físicos entre as *performances* corporais (voz, gesto, dança, grafia) e a construção anônima da cultura. São sempre atividades corpoculturais, mediadas pelas forças da natureza...O conceito de processo, para os conjuntos mestiços-barrocos, torna-se pertinentes apenas a partir dessa sintaxe que incrusta, engasta e encadeia miudamente as coisas entre si e de série a série, conforme as peculiaridades materiais de cada caso[...] (PINHEIRO, 2013, p.145-146)

Os entrelaçamentos e engastes, como apontados por Pinheiro (2013), inserem todas as coisas e fatos na paisagem num conglomerado excessivo e superabundante a partir das microestruturas do cotidiano, das artes, dos jogos, das brincadeiras, dos rituais religiosos e de cura. Os gestos tornam-se detonadores dos afetos como elementos microscópicos do anônimo e que constituem a materialidade nitente das relações.

Os gestos são fontes poéticas, pois, propõem que o meio, que o invisível se torne visível. O gesto é uma força geradora de afetos que desenha o “entre”, “cria um ser” (Agamben, 2008). Se retomarmos os exemplos dos processos estudados: um corpo que rompe um quadrado em uma praia e outro que caminha sobre uma ponte colorida suspensa de crochê - estes são gestos que se caracterizam por “uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens” (Agamben, 2008), ou seja, gestos que são considerados estranhos frente as utilidades das ações e fazeres da vida. Neste sentido, flagramos nas práticas destes processos a experiência da natureza e incorporações advindas dos rituais, do pensamento mágico, da fantasia lúdica, dos ritmos, erotismos e cores da paisagem.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Notas sobre o gesto**. Outro Preto: Artefilosofia, n.4, p. 09-14, jan.2008.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa Filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. **Lygia Pape: Magnetized Space**. Madrid, 2011.

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. Ernesto Neto: **El cuerpo que me lleva**. Barcelona, 2014.

PAPE, Lygia. **Palavra do artista: entrevista a Lucia Carneiro e Lleana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina. Barroco, Cidade, Jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

REVISTA CARBONO. Disponível em http://revistacarbono.com/artigos/obicho-suspenso-na-paisagem/> acessado em setembro, 2017.

PROJETO LYGIA PAPE. Disponível em <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=6> acessado em julho, 2018.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação: Construção da obra de arte.** Vinhedo: Horizonte, 2016.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Belo Horizonte: Autentica,2017.

Tempo gerúndio: algumas reflexões poéticas sobre o processo criativo e a casa da infancia

Tiempo gerúndio: algunas reflexiones poéticas sobre el proceso creativo y la casa de la infancia

MARIA VIRGINIA GORDILHO MARTINS EBA-UFBA / CAPES

Vivi uma infância em um sobrado no Recôncavo Baiano, através do qual germinaram jardins e muitos aprendizados que ora constituem a matéria de que sou feita, ou melhor, que em mim sempre se está fazendo, onde a arte e a vida se entrelaçam com o rememorar. Foi nesses primeiros passos que capturei certezas mutantes, pois o processo criativo é um tempo gerúndio. Com essas reflexões, a proposta registra o processo criativo de obras realizadas em 2017 e 2018. Germino o pensamento visual entre prática e teoria tendo como referências principais Gaston Bachelard, Henri Bergson e Cecilia Salles.

Palavras-chave: sobrado; infância; folhas; gerúndio; processo.

Viví mi infancia en una residencia en el Reconcavo Baiano, a través de la cual germinaran jardines y muchos conocimientos que ahora constituyen la materia de que soy hecha, o mejor, que en mí siempre se está haciendo, donde el arte y la vida se entrelazan con el rememorar. En esos primeros pasos he capturado certezas cambiantes, pues el proceso creativo es un tiempo gerundio. Con estas reflexiones, la propuesta registra el proceso creativo de obras realizadas en 2017 y 2018. Germino el pensamiento visual entre práctica y teoría, teniendo como principales referencias Gaston Bachelard, Henri Bergson y Cecilia Salles.

Palabras clave: residencia; infancia, hojas, gerundio, proceso

Algumas reflexões poéticas

Num tempo que se faz cada vez mais próximo, rememoro, neste artigo, a infância que passei em um sobrado no Recôncavo Baiano, localizado na Rua da Linha, hoje nominada Vereador João Silva (em homenagem a meu avô materno), na cidade de Santo Antonio de Jesus.

As memórias do Recôncavo são fortes. *São existenciais, autobiográficas em si mesmas, permitindo-me, por vezes, fabulações com lembranças "roubadas" de meus irmãos, facilmente contaminadas pelas histórias contadas por eles em espaços e tempos distintos*,pois, ainda pequena, sendo a quarta de cinco irmãos, vivenciei um período da infância com minha avó materna, Domnina Rezende Sanches de Almeida, quando convivi intensamente com a natureza, em um sobrado de estilo eclético datado de 1912, localizado na cidade de Santo Antonio de Jesus.

Atualmente, observo que foi nessas vivências que germinou o processo artístico que venho desenvolvendo nesses últimos anos, fecundado em pomares, quintais, porões, medos, brincadeiras e muitos aprendizados que ora constituem a matéria de que sou feita, ou melhor, que em mim sempre se está fazendo, onde arte e vida se entrelaçam com as lembranças. Parafraseando a Professora baiana Ana Luz[1], registro que, nesses primeiros passos, capturei as certezas sempre provisórias e mutantes com que venho adubando o processo criativo, que se transformam em dúvidas e geram outras certezas que, seguramente, serão outras futuras dúvidas, pois o processo criativo é sempre um tempo gerúndio.

Assim, este artigo promove uma visibilidade dos documentos de percurso para a criação de obras realizadas em 2017 e 2018, práticas artísticas autobiográficas nas quais recolhi algumas coisas bonitas que encontrei pelos caminhos e as acondicionei em pequenos arquivos. Desenhei plantas que germinam ou adormecem, eternizadas em vitrines, cobertas de ouro ou prata e cobre, e, por vezes, repousam sobre pequenas almofadas de veludo seladas em caixas de acrílico. Semeio matéria, memória e conceito. Germino o pensamento visual entre prática (experimentos, desenhos, e objetos) e teoria (textos de artista, anotações e leituras), como sementes que fecundam o percurso criativo, tendo como referências principais Gaston Bachelarde Didi-Huberman.

1 Que costuma usar a expressão "tempo gerúndio" para expressar a volatilidade do tempo, a impossibilidade de sua retenção e as perenes transformações que ele engendra.

A casa da infância

O lugar, chamado de "Chácara Conceição" era povoado por gente simples, que conservava a potencialidade de transformar aquilo que se encontra ao lado da morada, no mato, à beira dos regatos: argila, areia, terra vermelha *tauá*[2], fumo, fibras, mandioca, sementes e muitos outros materiais.

Essa região, Recôncavo da Bahia, no entorno de Salvador, compreende uma unidade dual da fisicalidade, porto e porta portuguesa, território de taipa de pilão[3]. Abrigou engenhos de cana-de-açúcar desde os primórdios da colonização e atividades salineiras, nos quais se desenvolveu a cultura escrava fervilhada nas senzalas e nos trapiches. História de grandeza e de miséria – para explicitar seu campo de convergência, formado por uma bipolaridade: ficção e realidade.

Figura 1 Casa da fazenda fotografada por meu avô, João Silva, em 1946, e pintura de autoria de minha mãe, Maria Sanches, feita em 1953, ano em que nasci. (Arquivo da autora)

2 Palavra indígena: argila aluvial colorida com hematita, óxido de ferro, excelente pigmento vermelho.

3 Técnica de construção muito utilizada no período colonial, especialmente em regiões onde não existia a cal. A técnica consistia em socar a massa de terra em um pilão, em formas denominados taipais.

Acredito que, nesse sobrado e em seus arredores, vivenciei os primevos laboratórios, especialmente nos porões da casa grande, onde eram armazenados frascos de vidro, garrafões de vinho, cestas, fumo de corda, sementes, cereais... Eram verdadeiros arquivos, onde rondavam fantasmas... Porões repletos de caixinhas e mistérios, com teias de aranha para prender os curiosos, visíveis nos quatro óculos que aparecem na fachada da casa (Figura 1).

No lado esquerdo, o jardim. No direito, o pomar. E, no quintal, a casa de farinha, onde se tratava a mandioca. Havia ainda garagem de manocagem de fumo, chiqueiro, galinheiro, cisterna, um tanque coberto de musgos, inúmeras árvores frutíferas.

Foi assim que escutei e busquei indícios das primeiras memórias e registrei para sempre aqueles cenários umedecidos e endurecidos de manguezais e massapé, com cheiro de sal e açúcar.

Triste e doce Recôncavo.

Esses arquivos-memória desenham-se interna e externamente no universo criativo, como o fluxo das marés em portas de *Pejis*[4],em compartimentos sagrados,imortalizando a contemplação lúdica daqueles territórios singulares.Assim os reconfiguro hoje, para uma dinâmica dual – espaço e tempo –, desvelando e revelando seus segredos em signos particulares, numa contínua transcodificação matérico-simbólica.

Gaston Bachelard (1884-1962), em sua obra *A Poética do Espaço*, considera os cantos como refúgios... "Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de uma casa." (BACHELARD, 2008, p.30).

O sobrado era composto por uma grande sala de estar, quatro quartos, duas alcovas, uma sala de jantar, um banheiro, uma cozinha iluminada, um depósito e quatro porões,conforme sinaliza a Figura 2.

4 Um altar de terreiro de candomblé, localizado em quarto privado; pequeno relicário do povo africano.

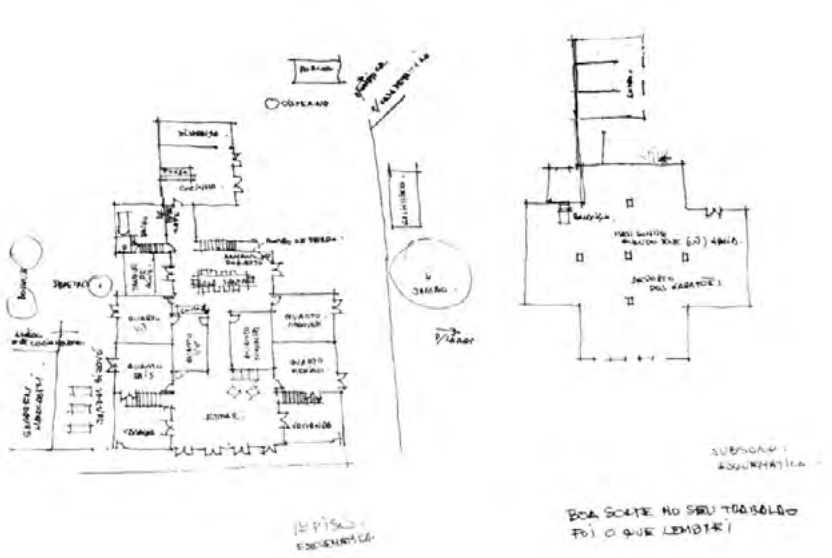


Figura 2 Plantas baixas desenhadas de memória por meu irmão mais velho, o arquiteto Geraldo Jose Veloso.

Nessas plantas, encontrei abrigo, criei aproximações com as obras que venho produzindo, promovendo uma dialética do interno com o externo e dando a cada trabalho um valor ontológico, o que vai repercutir numa dialética do aberto e do fechado, do cheio e do vazio, do que enraizei no dia a dia em cada lugar que revisitei. E cada cômodo, cada árvore, tudo habita o meu imaginário, como gavetas de vivências agora abertas na maturidade, como nos referencia Cecilia Salles, no seu livro *Redes de Criação*: "Essa imagem de gaveta e mesa vazias é instigante para pensarmos a necessidade do escritor, nesse caso, de abrir espaço interno e externo para iniciar uma nova obra." (SALLES, 2008, p.54)

Comesses “lampejos de inocência”, trago, como gênese do processo, o arquivo que intitulei “Coisas bonitas que encontrei pelos caminhos...” (Figura 3). Junto com ele, vieram as primeiras questões, relativas à memória e ao tempo: Qual a relação dos objetos que arquivo com a memória? Como criar obras com esses registros ?

O arquivo: “Coisas bonitas que encontrei pelos caminhos...”

Na tentativa de encontrar possíveis respostas, retomo os quatro porões da casa grande. Quando rememoro cada um, posso ainda sentir cada cheiro específico que pairava no ar, e até escutar o grito das pessoas que sempre recorriam a minha avó para entregar achados e buscar perdidos: “Dona Domnina, acho que lhe serve esta manga de candeeiro...” Ou: “Perdi a tampa da licoreira,a senhora consegue uma que se encaixe?” Lá se ia ela guardar a manga e buscar uma tampa exata entre centenas que estavam enroladas em papel de seda azul acondicionadas em caixas de maçã (coisa rara naquele tempo).

A partir dessas lembranças-imagem, na obra “Coisas bonitas que encontrei pelos caminhos” (Figura 3), referencio um fragmento do capítulo III, “Da sobrevivência das imagens, a memória e o espírito”, do livro *Matéria e Memória*, de Henri Bergson. Aspectos relevantes sobre Lembrança pura, Lembrança imagem e Percepção muito me ajudaram a estabelecer uma melhor compreensão sobre o referido arquivo. Segundo Bergson:

> Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 2010, p. 158)

Nesses “dinamismos” de passado e presente, bem como em diferentes conceitos, utilizei frascos de perfumes que venho arquivando há quase vinte anos e criei a obra “Umanada” (Figura 4), em parceria coma artista curitibana Beatriz Nocera (*in memoriam*).

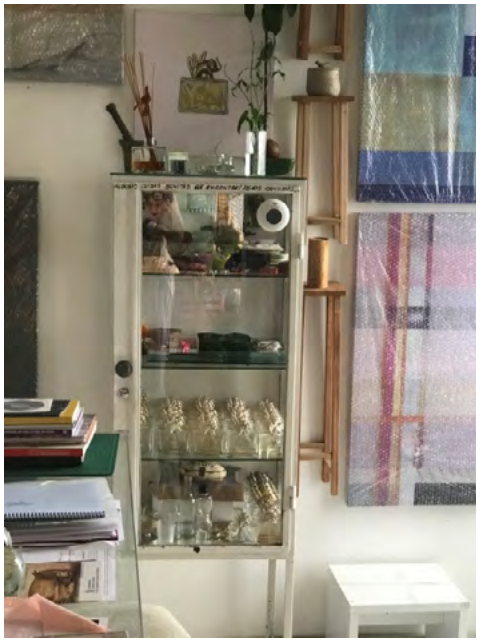


Figura 3 “Coisas bonitas que encontrei”. Vitrine de vidro 153x50x35 m. (Arquivo no atelier da autora)

Figura 4 “Umanada”. Objetos instalados e pintura. 40 X 40 X 40 cm. (Arquivo da autora)

Pude refletir, com essa obra, que o tempo – mesmo sendo heterogêneo e pleno de lacunas, espacialidades distintas e saltos sociais e culturais – pode trazer uma continuidade no pensamento visual. Outra questão significativa que observei, no percurso criativo, é que, quando, na obra, entrelaçam-se matéria, memória e conceito, ela se torna uma tríade significativa para a arte contemporânea.

Assim, nesse percurso de cultivo, revisitei a sala de estar, também o quintal e as árvores frutíferas...

Retornei ao sobrado e adentrei, sentindo o cheiro de flores, angélicas, recém-colocadas em dois vasos de prata cinzelados manualmente, postos em

dois pés de jacarandá, que zelavam por um pequeno corredor, conduzindo à sala de jantar.

Dessa vez, a sala estava silenciosa. Acomodei-me numa das almofadas de veludo verde da cadeira conversadeira. Elas estavam lá, junto ao piano. Eram três cadeiras abraçadas. A palhinha do assento estava gasta, e os pés simulavam patas. Interpelavam a força da oralidade que desencadeia a natureza da memória de "Arquivos Vivos". Fiquei imaginando que conversas foram sussurradas naquele abraço mudo e negro de jacarandá...

Sim, essas "cadeiras conversadeiras" me encantaram... Iniciei um diálogo com elas no instante em que as vi. Imaginei como seriam significativas para uma obra, e vários conceitos povoaram minha imaginação questionadora, remetendo-me, mais uma vez, a Bachelard:

> A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso [...]. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser 'jogado no mundo', como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. (BACHELARD, 2000, p. 26)

Busquei materiais que pudessemgerar uma amálgama interessante. Assim, recolhi partituras musicais, como ilustra a Figura 5, e juntei objetos memoráveis, desenhos,diários, e repusei folhas banhadas com ouro sobre almofadas de veludo, seladas no arquivo anteriormente mencionado.

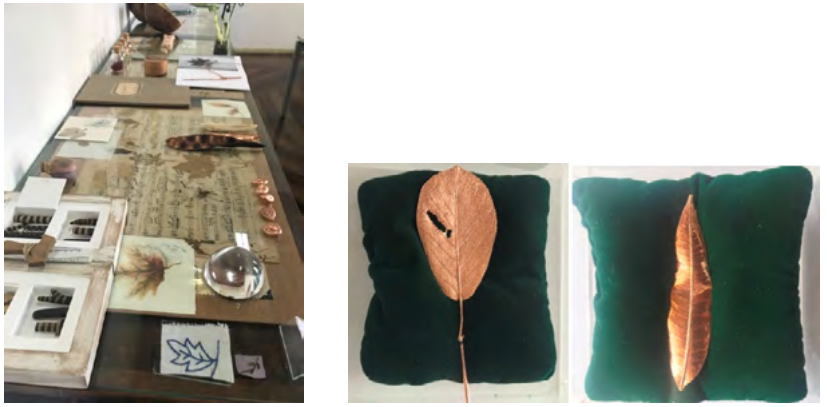


Figura 5 "Algumas correspondências". Detalhes, partituras, palavras, vidro, desenhos, ouro, terras,veludo e objetos. Dimensões variadas. Obra apresentada na sala Riolan Coutinho, EBA – UFBA, inserida no projeto 2018. (Arquivo da autora)

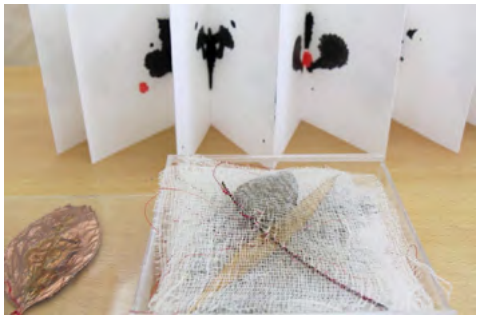


Figura 6 "Entre folhas". Livro de artista. Folhas de manga rosa e carlota, graviola, tamarindo, mogno, seriguela, erva cidreira, pitanga, goiaba, acerola, gengibre, canela, ouro e cobre e fibras acondicionados em acrílico. 15x15x5cm. Obra que integra o projeto "Feituras e leituras, o livro de artista", setembro de 2018. Cooperativa Árvore. Porto/Portugal. (Arquivo da autora).

Essas "correspondências"trouxeram outras memórias, e passei a recolher folhas de árvores frutíferas,as mesmas que me alimentaram na infância: manga rosa, manga carlota, graviola, tamarindo, seriguela, pitanga, goiaba, acerola e jaca.

À medida que elas secavam, bordei cada uma com linha vermelha. A sensação era de retorno ao barro, os pés sujos de lama e a seiva que escorria como sangue das frutas arrancadas do pé.

Não tive dúvida: criei pequenas paginas em fibra de algodão, embebidas com CMC (carbox de metil celulose), e acondicionei aqueles instantes em uma pequena caixa de acrílico, formatando um livro de artista (Figura 6). Eternizei com cobre uma pequena folha de mangueira, coloquei-a na capa ou tampa, e selei como se sela um tempo leve de vivências, de frágeis intensidades e de devires fugazes. Assim, na obra "Entre folhas", recolhi e acondicionei fibras, ares e outonos do tempo em que existiam quintais floridos, com as fendas e plantas que geram.

Há, nesse livro de artista, frestas de pensamentos que me levaram até o quintal – memórias pessoais e íntimas –, lugar seminal e sagrado, onde os dias eram lentos e se estendiam até a Rua da Linha.

Percebi, com o processo de criação dessas obras, que o alcance de uma dimensão do tempo–espaço pode ser acentuado com o procedimento instaurador do trabalho, que passa pela técnica, em conjunto com a formatação de um pensamento visual por onde a memória transite em fronteiras borradas. Aqui, tempos distintos se entrecruzaram e povoaram a casa da infância com idas e vindas, tecendo outros conceitos, pois a poética não foi criada de uma só vez. Ela se potencializou no percurso, em um tempo gerúndio...

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** 2. Ed. São Paulo. Martins Fortes, 2008.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. Ed. São Paulo: Ed. Martins, 2010

GORDILHO, Viga. **Terra Homem Signo, Uma Criação Plástica com Fibras, Pigmentos e Corantes naturais Brasileiros associados a possibilidades sintéticas. S**alvador, 1995. Universo Técnico, 103 p. il. e Universo Imaginário, 43p. il. Mestrado em Artes EBA/UFBA, Salvador, 1995.

_____. **Cantos, Contos, Contas:** Uma trama às águas como lugar de passagem. Salvador, 2004.

MARTINS, Marcos. **Envoltório.** 2018. 250 f. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais. ECA/USP, São Paulo, 2018.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 4 ed. SP: Annablume, 2009.

_____ . **Redes da Criação:** construção da obra de arte – Cecilia Salles. São Paulo: Horizonte/ Vinhedo, 2008. 176 p.

Ressaca literária: uma expressão artística sem ruptura com o suporte de papel

Literary hangover: an artistic expression with paper support and no break

MARIA WELLITANIA DE OLIVEIRA SEDUC-TO / UNIRG
LUCAS DOS SANTOS COSTA UNIRG / GURUPI

Ressaca Literária é uma revista de poesia, prosa et cetera, é um projeto de produção de jovens amantes da literatura e das artes em geral que, por meio da publicação de poemas, contos, crônicas, resenhas, artigos, entrevistas, fotografias, músicas e outras variedades, buscam construir uma revista aberta e inovadora, aproximando a literatura de outras formas artísticas, tanto do ponto de vista textual como gráfico. Seu compromisso é estimular a leitura, o debate crítico e a revelação de novos talentos artístico-literários. Por isso, aposta no suporte clássico de escrita, o papel, sem bairrismos, rigidez ou divergências de gerações. Assim, ao escolher apresentar a literatura fora do meio virtual, sem o uso de aparelhos de comunicação de ponta, preocupou-se em abordar a já clássica e polêmica especulação que alguns teóricos da cultura fizeram, ou fazem, sobre o fim da literatura em papel. O objetivo deste trabalho é relatar os resultados deste projeto "Ressaca Literária", mostrando que a era eletrônica não levou à extinção da palavra escrita no papel, mas que esse suporte ainda torna a leitura acessível em todos os lugares e, também, muito prazerosa para os leitores.

Palavras-chave: Literatura; Escrita; Comunicação virtual; Suporte de papel.

Literary Hangover, a magazine on poetry, prose, et cetera, is a production project for young lovers of literature and arts in general, that through the publication of poems, short stories, reviews, articles, interviews, photographs, music and others, seek to build an open and innovative magazine, bringing literature closer to other artistic forms, both from a textual and a graphic point of view. Its commitment is to stimulate reading, critical debate and the revelation of new artistic-literary talents. For this reason, it relies on classical writing support, paper, without localism, rigidity or divergences of generations. Thus, in choosing to present literature outside the virtual means, without the use of state-of-the-art communication devices, it was concerned with addressing the already classical and controversial speculation that some cultural theorists have made, or make, about the end of paper literature. The objective of this work is to report the results of this "Literary Hangover" project, showing that the electronic age did not lead to the extinction of the written word on paper, but that this support still makes reading accessible everywhere, and that it is also very pleasant for the readers.

Keywords: Literature; Writing; Virtual communication; Paper holder.

Introdução

A *Ressaca Literária* é uma revista de poesia, prosa et cetera, que surgiu com acadêmicos da disciplina de Teoria da Literatura, do 1º período do curso de Letras 2017/1, da Universidade de Gurupi – UnirG, instituição da região sul do Tocantins. O projeto a princípio, teve a produção do primeiro volume, como atividade avaliativa para a disciplina mencionada, publicado em junho/2017. Logo após, os acadêmicos sob orientação da professora dessa disciplina, decidiram que levariam o projeto adiante, com publicações semestrais e assim, o vol. 2 foi publicado em outubro/2017, o vol. 3 em maio/2018 e o vol. 4 em outubro/2018, até o presente momento.

Esses estudantes apreciadores da literatura e outras artes em geral, propuseram a criação de uma revista com o objetivo de oportunizar a produção de poemas, contos, crônicas, resenhas, artigos, entrevistas, fotografias, músicas e outras variedades. Intrinsecamente a esse alvo, a revista visa o estímulo à leitura, o debate crítico e a revelação de novos talentos artístico-literários. Assim, ao fazer a aproximação interdisciplinar entre a literatura e outras artes, desde os aspectos gráficos aos textos nela contidos, a Ressaca Literária é considerada uma expressão artística.

Os estudantes com apoio e auxílio da professora, buscam construir uma revista aberta e inovadora, com qualidade de conteúdo e a cada volume procuram imprimir nela um sentido humanístico e plurissignificativo, expressando valores como liberdade, diversidade, respeito, harmonia, dentre outros, com variações entre os volumes. O título 'Ressaca' expressa o cunho literário da revista, por ser um termo polissêmico, tendo como um de seus significados, o movimento de refluxo das ondas, adotado como o principal e considerado então, tema para as capas e alguns nomes das seções, como "Ondas de poesia" e "Ressaca de leitura".

A decisão tomada desde o início é a de que a revista seria publicada em suporte de papel, sem divergências de gerações, em tempos de prevalecimento da 'cultura das mídias', expressão cunhada por Santaella (1996). Foram várias as sugestões de professores do curso, para que a revista fosse em suporte eletrônico, mas o propósito inicial foi seguido e os resultados revelaram o quanto o é mais acessível e prazeroso aos produtores e aos leitores, ter a revista em formato físico e palpável.

Diante disso, ao relatar os resultados da Ressaca Literária, refletiremos sobre a clássica e polêmica especulativa que alguns teóricos da cultura fizeram, ou fazem, sobre o fim da literatura em papel, mostrando que a era eletrônica não levou à extinção da palavra escrita no papel.

Objetivo

Relatar os resultados do projeto 'Ressaca Literária', visando a reflexão sobre o uso da literatura e outras artes em suporte de papel na era eletrônica.

Materiais e métodos

Trata-se de uma Pesquisa-ação, modalidade definida por Thiollent (2005, p. 14) como:

> [...] pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos do modo cooperativo ou participativo.

Desse modo, compreende-se que os participantes desta pesquisa estiveram envolvidos ativamente em uma ação, nesse caso, cooperaram na produção da revista Ressaca Literária, a qual tem seu processo e resultados descritos neste artigo. Esse relato é feito em defesa da hipótese de que o 'suporte eletrônico' não levou a literatura no 'suporte de papel' à extinção, numa abordagem da questão especulativa sobre o fim da literatura em papel. Para isso, fez-se uma pesquisa bibliográfica, em artigos e livros sobre o assunto, dos autores Chartier (1998, 2002), Ferreira e Felippe (2010), Paulino (2009), Santaella (1996), dentre outros.

A ação na qual ocorre a pesquisa, iniciou-se no 2º bimestre do período 2017/01 e continua em andamento. Primeiro, os alunos do então 1º período, levaram como projeto a sugestão de criarem a revista literária do curso em

suporte de papel, para a professora de Literatura e depois, foram marcadas as reuniões, em que a professora os orientou na escolha do título e dos conteúdos das 9 seções que constituiria a revista, sendo as seções nomeadas com títulos relacionados aos objetivos da revista. Cada acadêmico ficou responsável por uma seção, e/ou cargo editorial, um acadêmico foi escolhido para Coordenador de Redação e a professora como Diretora Geral da revista, formando, assim a equipe editorial.

Assim, divulgou-se a chamada para publicação. De acordo com a especificidade de cada seção, seu responsável produziu ou selecionou textos de outros acadêmicos e professores do curso de Letras, os textos enviados dentro do prazo estabelecido, via e-mail, foram analisados e selecionados por seção, depois submetidos à avaliação do coordenador de redação e a direção geral. Este trabalho envolveu todo o curso de Letras na produção da revista.

Estando todo o conteúdo textual pronto, a equipe levou o arquivo para a gráfica e foi em busca do apoio de patrocinadores para viabilizar a impressão. Então, foi publicado o primeiro volume com registro ISBN, valendo como critério parcial para nota bimestral da disciplina de Teoria da Literatura.

Com auxílio financeiro de patrocinadores e a venda de exemplares, foram publicados semestralmente, os outros 3 volumes registrados em ISBN que seguiram o padrão inicial, mas sem valor avaliativo como no primeiro. Para planejarem a produção de cada volume, os alunos se reúnem com a Direção geral, de 3 a 6 vezes por semestre. A cada semestre a revista é lançada em eventos da Universidade de Gurupi – UnirG e/ou na Academia Gurupiense de Letras – AGL, instituições parceiras da revista.

Em meio a essa ação descrita, pesquisou-se como a revista em suporte de papel tornou mais acessível e prazerosa à expressão artística de seus autores e aos leitores em geral.

Resultados

A revista Ressaca Literária possui 9 seções, que apresentamos a seguir:

Quadro 1 Conteúdo interno da revista Ressaca Literária.

Seções	Conteúdos
No caminho da prosa	Seção destinada à publicação de contos e crônicas.
Ondas de poesia	Seção destinada à publicação de textos poéticos de diferentes autores.
Teoria e crítica literária	Seção destinada à publicação de textos científicos, de análise dos processos de produção e/ou recepção literária.
Espaço acadêmico autobiográfico	Seção destinada à publicação à autobiografia de um professor do curso de Letras e/ou da Instituição.
Entrevista	Seção destinada à Academia de Letras, com intuito de entrevistar os escritores que são autoridades literárias na região.
Produção acadêmica	Seção destinada à publicação de ensaios e artigos científicos, produzidos por acadêmicos e professores do curso de Letras.
Outras artes	Seção destinada à publicação de Artigos que relacionam a literatura com outros tipos de arte.
Ressaca de Leitura	Seção destinada à publicação de resenhas, análise de obras literárias e indicações de leituras.
Curiosidades literárias	Pequenos relatos de fatos interessantes de escritores literários e artistas de renome, no Brasil e mundo.

Todos os textos e aspectos gráficos expressados pela linguagem verbal e não-verbal na revista, ao comporem o produto final, se revelam artísticos, pois expressam a criatividade estética e a imaginação de seus criadores. Tendo em vista que a arte, em um conceito sintetizado por Azevedo Júnior (p. 7, 2007), é "uma experiência humana de conhecimento estético que transmite e expressa ideias e emoções na forma de um objeto artístico (desenho, pintura, escultura, arquitetura etc) e que possui em si o seu próprio valor". Dessa forma, a revista Ressaca Literária expressa ideias e emoções e se constitui um objeto em que está impresso a subjetividade e marca humana de seus idealizadores.

Todo o conjunto de elementos linguísticos verbais e não-verbais da revista traz em si valores que os autores buscam expressar, muitas vezes, em relação ao título "Ressaca Literária", usando a plurissignificação do termo 'ressaca' com novidade e originalidade. Assim, fica a critério dos autores o conteúdo a ser publicado, assim como a liberdade desses quanto a escolha do tema textual, o importante é construir uma revista com diversidade conteudística dentro da área de Literatura e outras artes.

Imagem 1 Ressacas Literárias – Capas do nº1 ao nº4 (Fonte própria)

O periódico é uma expressão artística de jovens escritores iniciantes. E os valores que seus produtores buscam expressar estão: a liberdade, a diversidade, o respeito, a infinitude, a harmonia, a paz, a ousadia, dentre outros, com variações a cada edição da revista. Esses valores expressados, por outro lado, dependem das interpretações subjetivas e sentimentos que o objeto provoca em seu receptor, portanto variam de sujeito para sujeito leitor da revista. Também, tem-se um cuidado especial com a capa, pois essa deve representar o todo da revista.

Na capa, divulga-se 'ondas em ressaca', sempre diferentes em cada volume. Em cada um, a imagem da capa é criada por um artista diferente. Desse modo, desvela-se a subjetividade de cada um, diante do mesmo tema. A seguir, temos as imagens das capas por ordem de publicação, do nº1 ao nº4.

O primeiro volume publicado, teve 50 tiragens e os acadêmicos calouros do curso de Letras tiveram o sentimento de que valeu a pena todo o esforço na produção, ao terem seus exemplares em mãos. Prova disso é o fato de eles decidirem continuar com o projeto, mesmo esse não sendo mais critério para atribuição de nota. Depois, para a publicação do vol. 2, conseguiu-se aumentar a quantidade de tiragens para 100, mantidas no 3º e 4º volumes, em busca do alcance de um maior público leitor.

O resultado final de cada volume confirmou, em tempos de virtualidade, que a possibilidade do manuseio do impresso ainda é um fator que torna a leitura mais prazerosa. Isso corrobora o que Paulino (2009, p.7) afirma sobre o contato dos leitores com o livro impresso, em comparação com o contato desses com o livro em tela. Para a autora, na leitura em tela "não há mais uma relação afetiva; os sentidos não são mais os mesmos aguçados [...]" como no suporte tradicional, "[...] no qual se fazem presentes e bem marcantes o tato, o contato direto com o objeto, a visão que é atraída [...] pelo formato e até o olfato que identifica se o livro tem cheirinho de novo, de velho, etc". Percebe-se que essa mesma relação do leitor com o livro tradicional, ocorre no contato de leitores com uma revista impressa, já que o suporte é o mesmo.

Averígua-se que esse contato físico, não distanciado, com o impresso, permite o que descreve Perissé (2011, p. 39), "A leitura do título, do nome do autor, uma olha no índice, num parágrafo escolhido ao acaso. Toda essa aproximação é o começo de um relacionamento". Cria-se assim, um apegamento do possuidor da revista, com o impresso, que pode ser lido sem grandes obrigações, sendo de fácil acesso.

Tem-se em vista, segundo Marcuschi (2008, p. 174) que o suporte é "[...] um *locus* físico ou virtual como formato específico que serve de base ou ambiente de fixação da materialização do texto". Sendo assim, o suporte "não

altera a posição da autoria e da leitura exclusivamente", como disse Ferreira e Felippe (2010, p. 22).

Decerto, embora não haja alteração na posição da autoria, compreende-se que cada suporte tem suas especificidades no momento da leitura e dessa maneira, "a leitura de um texto, seja ele impresso, ou num suporte que o virtualiza, pode exigir do leitor, diferentes estratégias de leitura e cada formato pode mudar a maneira de se ler o texto" (Idem, p. 9). Essa variedade de estratégias e outras maneiras de ler, revelam que os formatos dos textos, sofrem certa influência do meio contextual e suporte em que estão.

Sobre isso, Chartier (1998, p. 128) ratifica que

> [...] a forma do objeto escrito dirige sempre o sentido que os leitores podem dar àquilo que leem. Ler um artigo em um banco de dados eletrônicos, sem saber nada da revista na qual foi publicado, nem dos artigos que o acompanham, e ler o 'mesmo' artigo no número da revista na qual apareceu, não é a mesma experiência. O sentido que o leitor constrói no segundo caso, depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto de textos, reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou jornal.

Observa-se que a leitura do texto impresso tende a ser mais linear que a eletrônica, e que nessa linearidade, conforme advoga Ferreira e Felippe (2010), há características que garantem a "continuidade do fluxo semântico responsável pela coerência" (p.22), pois os espaços de leitura são mais fechados por não haverem inúmeras passagens e *links*, como há em tela. Esse é um fator, que facilita o enfoque do olhar na estrutura textual em papel.

Ainda, Pierre Lévy (1997, p. 72) entende que "uma vez impresso, todo o material mantém uma certa estabilidade, à espera das desmontagens e remontagens de sentido a que o leitor irá se entregar". Essa certa estabilidade facilita a concentração no momento da leitura, evitando a dispersão ótica.

De fato, esses fatores abordados, contribuem para a continuação da revista Ressaca Literária em suporte de papel.

Por outra via, prova-se com os resultados da Ressaca Literária, que a literatura impressa não entrou em extinção, contrariando ao que estudiosos da cultura previram. Da mesma maneira, a cultura midiática não tem levado ao fim da escrita literária no papel, mas apenas facilitado o acesso a outras alternativas de suporte.

Observa-se na história das maneiras de ler da humanidade, que o surgimento de um suporte não causou ruptura com outro. Acerca disso, Chartier (2002, p. 8) afirma que "insistir na importância que manteve o manuscrito após a invenção de Gutenberg, é uma forma de lembrar que novas técnicas não apagam nem brutal, nem totalmente os antigos usos". Sabe-se que até hoje, o uso manuscrito é uma alternativa, ao lado do impresso e do eletrônico.

Percebe-se que há um temor com o novo, que faz as pessoas pensarem que o que está em frequente uso tradicionalmente, será substituído pelo que surge. É isso o que aconteceu, quando surgiu a impressa em meados da década de 1450 e a cultura do impresso espalhou no mundo ocidental, com a produção de documentos em formato códex. Esse temor fez com que "a nova tecnologia representada pela prensa de Gutenberg" fosse vista como elemento negativo, "como uma forma de manipulação do conteúdo verídico do texto em contraposição ao manuscrito copiado" (CHARTIER, 1998 *apud* FERREIRA; FELIPPE, 2010, p.26-27) e mesmo com essa visão propagada na época, o uso do impresso prevaleceu.

Assim, a grande quantidade de produção de literaturas no papel atravessou séculos, está presente e não dá margem para acreditarmos no fim dela, mesmo com o uso massivo das tecnologias.

Conclusão

Em suma, a Ressaca Literária é uma expressão artística de seus produtores que preferiram criá-la em suporte de papel e se sentiram satisfeitos com os resultados finais dos 4 volumes publicados. Cada volume carrega a marca humana de seus criadores e expressa ideias, emoções e valores subjetivos e estéticos singulares, em todos os aspectos textuais, imagéticos e de diagramação.

Depreende-se que o suporte impresso exige suas estratégias e maneiras específicas de leitura, nas quais influem, o meio contextual em que está o texto e as próprias características do suporte. Compreende-se que a leitura dos volumes da Ressaca Literária em suporte de papel, é prazerosa por fatores como: a proximidade e relação afetiva entre leitor e o impresso, leitor que pode manusear o material físico e pegá-lo para ler sem grandes obrigações; a linearidade semântica e espaços de leitura mais fechados; e a estabilidade dos textos, que contribuem para uma leitura mais concentrada que no suporte em tela.

Por fim, sabe-se que o papel tem tornado a leitura acessível para os produtores e leitores da Ressaca Literária. Essa revista é a prova de que, em tempos de massivo uso das mídias, o papel é uma alternativa possível de suporte e bastante disponível para os escritores de literatura registrarem suas obras, pois o surgimento de um formato de publicação ou de um suporte não tem causado a ruptura com outros tradicionais. Mesmo que haja um temor de que um novo suporte rompa com o antigo, o que se observa é que ambos, novo e antigo, se tornam possíveis alternativas.

Referências

AZEVEDO JUNIOR, José Garcia de. **Apostila de Arte:** Artes Visuais. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros:** Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priore. Editora UnB, 1998.

_____. **Os desafios da escrita.** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio; FELIPPE, Mara Alice Sena. Discursos e suportes literários informatizados atribuem a autor e leitor novos papeis? **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 21 – 30, jan./jul. 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/Discursos-e-suportes-liter%C3%A1rios-informatizados-atribuem-a-autor-e-leitor-novos-pap%C3%A9is.pdf>. Acesso em: 20 set 2018.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** 3 ed. São Paulo: Parábola, 2008.

PAULINO, Suzana Ferreira. Livro Tradicional X Livro Eletrônico: a revolução do livro ou uma ruptura definitiva? **Hipertextus**, n.3, Jun., 2009. 13 p. Disponível em: <www.hipertextus.net/volume3/Suzana-Ferreira-PAULINO.pdf>. Acesso em: 20 set 2018.

PERISSÉ, Gabriel. **Ler, pensar e escrever.** São Paulo: Saraiva, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias.** São Paulo: Experimento, 1996.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação.** 14. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

Caminhos da criação: o planejamento das fotos em Penn, Avedon e Stupakoff

Creation pathways: the planning of photos in Penn, Avedon e Stupakoff

PATRICIA KISS SPINELI PUC-SP

O presente artigo tem como objetivo central refletir sobre a premeditação do fazer fotográfico ao se distanciar da prerrogativa de que a criação da fotografia acontece apenas no ato do registro da imagem. Para isso, discutimos algumas particularidades do momento de planejamento da foto trazendo como exemplo os fotógrafos Irving Penn, Richard Avedon e Otto Stupakoff.

Palavras-chave: Fotografia; Processo de criação; Planejamento fotográfico

The main objective of this paper is to reflect on the premeditation of the photographic making, when distancing itself from the prerogative that the creation of the photograph happens only in the act of registering the image. For this we discussed some particularities of the moment of the planning of the photo taking as an example the photographers Irving Penn, Richard Avedon and Otto Stupakoff.

Keywords: Photography; Creation process; Photographic planning

Introdução

Uma fotografia não se faz de uma só vez, ela tem um antes e um depois do ato fotográfico. A partir dessa afirmação, podemos entender a criação fotográfica como um processo no qual é possível indexar certas opções oferecidas pelo repertório da criação em fotografia, dentre elas, a preparação, que corresponde ao planejamento e formação cultural, técnica e intelectual do fotógrafo. Há algumas particularidades quanto ao planejamento que rege o processo de concepção e feitura da imagem fotográfica. Para muitos fotógrafos, os estágios anteriores ao ato fotográfico – viagens, cadernos de campo, pesquisa documental, elaboração de um projeto – são tão importantes quanto o registro da imagem em si. O tempo da criação na fotografia pode ser alargado ou diminuído dependendo das diferentes especialidades fotográficas: o instantâneo de rua e o fotojornalismo diferem da fotografia de moda, de projetos pessoais ou de fotos publicitárias, por exemplo. Dito isso, essa comunicação visa apresentar e discutir algumas particularidades quanto às etapas de planejamento do trabalho fotográfico de Otto Stupakoff, Irving Penn e Richard Avedon: da gênese da ideia a ser desenvolvida fotograficamente à pesquisa em torno do tema, passando pela preparação de infraestrutura, equipe e logística. Todos esses aspectos terão influência no registro e no resultado final da imagem. Os fotógrafos acima citados atuaram em especialidades correlatas na fotografia, como moda, retrato e publicidade, por exemplo, e a partir de um estudo comparativo, é possível detectar processos convergentes e divergentes na criação de cada um deles no que concerne à preparação para o registro fotográfico.

Os fotógrafos norte-americanos Irving Penn (1917–2009) e Richard Avedon (1923–2004) fotografaram para as mais importantes revistas de moda do mundo e foram responsáveis pelo desdobramento de uma poética fotográfica organizada entre a construção do imaginário e a concretude do comportamento. Penn, que estudou pintura e fora diretor de arte antes de se tornar fotógrafo, abordou a imagem fotográfica com o olhar do artista visual; com isso, expandiu o potencial criativo do meio fotográfico. A influência das artes gráficas na obra de Penn revela-se na sua predileção pela economia de efeitos, simplificação das formas e precisão geométrica, elementos que dialogam com características da fotografia moderna. Quanto a Avedon, seu trabalho com a experimentação de novos ângulos de captura, procurando a máxima expressão e vivacidade do corpo de seus modelos, foi essencial na delimitação de novas tendências para a fotografia de moda. Nos seus retratos em branco e preto feitos com fundo branco ou cinza, portanto abdicados de um cenário definido, Avedon era capaz de revelar diversas facetas da personalidade dos seus retratados; sua visão particular e seu processo criativo estão refletidos no modo como registrava as fisionomias e as indumentárias. Em Avedon, a fotografia em cenários de rua transcendia o mero registro da modelo e seu figurino; em sua obra, esses elementos, somados às cenas de ação retratadas, têm a qualidade peculiar de fazer emergir um sentido do imaginário feminino.

O fotógrafo Otto Stupakoff (1943-2009) Stupakoff foi um renomado fotógrafo brasileiro que iniciou suas atividades ainda na década de 1950 produzindo seus primeiros trabalhos para agências de publicidade e para a gravadora Odeon. Devido à sua contundente atuação como fotógrafo de revistas especializadas em moda na década de 1960, é considerado um pioneiro na fotografia de moda no Brasil. Stupakoff consolidou sua carreira através da fotografia como arte aplicada em uma expressiva atuação profissional no exterior, principalmente Nova York e Paris, trabalhando para importantes revistas como *Harper's Bazaar* e *Vogue*. Apesar de obter maior reconhecimento por sua fotografia de moda e retrato, a vultosa produção de Stupakoff se estendeu para fotografia de rua e viagens, família, nus e *still life*. Essa versatilidade marca uma obra que tem na fotografia sua maior força para a expressão pessoal e criativa (SPINELI, 2017).

Como dito anteriormente, artigo traz à baila a discussão sobre a premeditação do fazer fotográfico e que esse não se encerra no momento decisivo do registro da imagem. Pelo contrário, há interesses, pesquisas, projetos que antecipam o registro e que podem ser vistos como parte do processo de criação. Para isso discutimos particularidades do momento de planejamento da foto quanto ao uso de esboços, da relação e preparação com o retratado e da organização da produção necessária para se realizar a foto sob a luz dos fotógrafos Irving Penn, Richard Avedon e Otto Stupakoff.

Daquilo que precede o ato fotográfico

Se admitirmos que no trabalho com a fotografia existe um antes e de um depois do ato fotográfico, no que concerne o antes, há particularidades quanto às etapas de planejamento: gênese da ideia, pesquisa em torno do tema; infraestrutura, equipe; logística.

Na fotografia aplicada (publicidade/moda), por exemplo, apesar da concepção fotográfica ser do fotógrafo, alguns parâmetros criativos são condicionados por terceiros como editores ou diretores de arte. Na fotografia publicitária, parte-se de um *briefing* e/ou *layout* estruturado, geralmente, por um diretor de arte. Ao fotógrafo cabe elaborar sutis variações de linguagem (como enquadramento e ângulo) sobre o tema proposto, mas no geral a fotografia é realizada de acordo com o estipulado pelo contratante (CÉSAR; PIOVAN, 2007). Na concepção da fotografia para a moda, muito próxima da publicitária, o fotógrafo segue uma pauta estipulada pelo conceito do editorial, e, necessariamente, trabalha com uma equipe de produtores que poderão integrar o processo de criação, que é, nesse caso, eminentemente colaborativo.

Ao olharmos para o conjunto da obra de Penn, Avedon e Stupakoff veremos aproximações e divergências quanto ao *modus operandis* desses fotógrafos. A começar pela personalidade frente a ação do trabalho: Penn coetâneo de Avedon, era adepto da fotografia em estúdio e era um fotógrafo paciente, compreensivo e calmo para com seus retratados (HAMBOURG; RODENHEIM, 2018). Avedon, mais dinâmico que Penn, preferiu no começo de carreira a atividade da fotografia ao ar livre (LIVINGSTON, GOPNIK, 1994).

Mesmo com modos de procedimentos e resultado estético diversos, esses dois fotógrafos não dispensavam o planejamento prévio de suas sessões fotográficas. Um desses procedimentos está na disposição em organizar viagens e providenciar locações, assim como pessoas a serem retratadas.

De 1964 a 1971 Penn viajou a serviço da revista Vogue: Japão, Creta, Espanha, Daomé, Nepal, Camarões, Nova Guiné e Marrocos. Fez retratos de pessoas locais sob luz natural; adaptou espaços existentes; construiu estúdio de barracas desmontável.

Avedon, por sua vez, também se utilizou do artifício de montar um ambiente dentro de uma determinada paisagem. Para sua série In the American West – realizada durante sete anos pelo Oeste norte americano – ele estabelecia um itinerário em busca de pessoas típicas da região, e que ao mesmo tempo que estivessem alinhada com a visão que o fotógrafo tinha do lugar (WILSON, 2005). A cada nova parada, um personagem era selecionado para ser retratado contra um fundo branco previamente instalado, este último, um elemento recorrente e primordial para a série. Avedon argumentava que "O fundo branco isola o sujeito em si e permite que você explore a geografia da face, o inexplorado continente da face humana" (AVEDON, 2014, p. 32).

Por uma linha comparativa temos que, para realizar essas imagens, os dois fotógrafos incluíram no planejamento da imagem as ditas estruturas a ser montada. Esses fundos foram recursos que estabeleceram a estética da foto e um elemento essencial do projeto fotográfico.

O trabalho fotográfico de Otto Stupakoff também apresenta particularidades quanto às etapas de planejamento. Por exemplo, ao esboçar uma nova expedição ao Ártico em 1989, o fotógrafo produziu um diário de viagem no qual se utilizou de seus próprios fotogramas (produzidos em viagens anteriores à região, vide a produção das fotos da *Gentleman's Quartetly*, de novembro de 1982) para apontar contextos geográficos e humanos do Ártico e indicar verbalmente algumas características do lugar . Na continuidade desse material também se serve de mapas geográficos, diagramas e notas de jornal a fim de traçar rotas sobre uma região específica que seria percorrida futuramente (SPINELI, 2017). Vários sistemas semióticos (FERRER, 2002) – o verbal das anotações do fotógrafo e dos recortes de jornal que discorrem sobre o lugar, o desenho cartográfico localizando a região visitada e os fotogramas – são utilizados como esquema desse projeto fotográfico.

Esse diário de viagem pode ser inserido naquilo que Sicard (2015) entende como materiais de etapas (objetos fotográficos, textos) para realização de uma fotografia, e que expressam as tentativas, os ensaios e os contratempos para se alcançar um resultado. No conjunto, podem ser vistos

como uma maneira particular de Stupakoff fazer o planejamento para os projetos que irá fotografar.

Um outro aspecto relevante para se trazer à tona na discussão é a projeto da imagem a ser fotografada. Em algumas das fotos de Penn e Avedon, estudos ou esboços gráfico eram feitos previamente. Aqui vemos que o processo de criação antecede o momento decisivo da tomada da imagem e esses fotógrafos, ao planejarem graficamente aquilo que irão registrar, se apresentam contrários à fotografia como apenas um instantâneo.

Para o retrato de Robert Fischer da série In the American West (Figura 1), Avedon queria trabalhar um corpo masculino coberto de abelhas. Segundo Wilson (2005) a ideia surge quando o filho mais velho de Avedon relatou que viera na escola dele um homem usando uma barba de abelhas vivas. O interesse de Avedon pelo relato fez com que este procurasse via anúncio no jornal dos apicultores alguém disposto a ser fotografado com abelhas pelo corpo. Ao mesmo tempo em que executou um sketch de um homem enxameado.

Do estudo à foto pode-se verificar modificações – o desenho contempla um close e a foto realiza-se em plano médio.

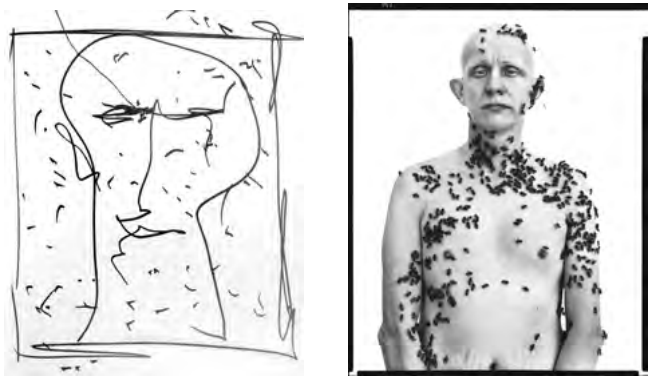


Figura 01 Robert Fischer, 1981. À direita: esboço. À esquerda foto de Richard Avedon. Fonte: https://www.avedonfoundation.org/the-work/

Vemos algo similar em algumas das produções de Penn. Quando jovem, ele nutria o desejo de ser pintor, mas achou seus resultados decepcionantes e desistiu. No entanto, o desenho continuou a desempenhar um papel importante em seu trabalho como fotógrafo. Nos cinquenta anos dedicados somente a fotografia, Penn frequentemente fazia esboços enquanto planejava a composição de uma imagem.

No exemplo da figura 2 é possível entender a sugestão da pose e, pelo enquadramento dado pelo desenho, verificar que o resultado fotográfico se aproxima desse planejamento.

Figura 2 Mulher com longos brincos. À direita: esboço. À esquerda foto de. Fonte: Notebook at Random (2004)

Sob a perspectiva da crítica de processo, Salles (2013) propõe que o percurso do processo criativo é organicamente intersemiótico, no sentido de que para pensar aquilo que está sendo criado outras linguagens são utilizadas para além daquela em que a obra se concretizará. Esse gesto de transmutação de código é reconhecido por Salles como movimento tradutório. Nesse sentido, escritores podem fotografar e cineastas podem ilustrar para conceber uma cena (caso de Fellini e Kurosawa), Outras

linguagens que não aquelas que a obra cooperativa exemplo anotações outras imagens tudo que auxilia no percurso.

Essas são algumas discussões que trazem à baila a proposição de que o momento decisivo não existe como algo unificante da fotografia. Uma foto pode ser tão planejada como uma expressão pictórica. Apesar de um esboço em desenho ser de uma linguagem diferente da fotográfica, já traz consigo o primórdio e o indicativo de uma ideia de imagem.

No acervo de Stupakoff, sob a guarda do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro, não foi possível localizar indícios de desenhos que direcionasse uma foto. No entanto, Stupakoff se utilizava de referências de outras imagens para executar alguns de seus ensaios. Um exemplo está no seu trabalho para a revista *MIT*, de junho de 2008 (Figura 3). A conduta criativa de Stupakoff se pautou em reunir previamente o grupo de profissionais e determinar diretrizes criativas, tais como a pesquisas de obras artísticas, de filmes e outros materiais culturais que os auxiliassem na concepção da ideia para o trabalho. Nesse contexto, Stupakoff mostrou as diretrizes criativas logo na primeira reunião de equipe, distribuindo cópias de fotos de trabalhos antigos dele e uma quantidade de imagens de pinturas do Oitocentos contendo grupos de pessoas (ROMÃO, 2016)[1]. Todo esse arcabouço imagético clarificou o entendimento do grupo quanto a concepção visual imaginada pelo fotógrafo para o editorial e direcionou o trabalho da produtora de moda, Jussara Romão, que baseou a tabela de cores e a proposta de vestuário nas imagens prévias discutidas por Stupakoff e a equipe. Durante os três dias reservados para a execução das fotos, Stupakoff indicava à produtora o lugar, os detalhes e como visualizava a cena. Os modelos eram fotografados em situações usuais – andando, conversando, comendo, amamentando – que deram a tônica do ensaio (ROMÃO, 2016).

1 ROMÃO, Jussara. **Depoimento concedido a Patricia Kiss Spineli**. São Paulo, 12 mai.2016.

Figura 3 *MIT*, junho, 2008, último editorial de moda de Stupakoff. Fonte: Reprodução da revista/Coleção da autora.

Um último, mas não menos importante aspecto a ser abordado, é a relação que os fotógrafos estabeleciam com seus retratados.

Em Penn é possível detectar aquilo que ele denomina de 'pequena drama humano' "Ao longo dos anos, fiz muitos retratos para a *Vogue*, cada um, à sua maneira, um pequeno drama humano" (PENN apud HAMBOURG; RODENHEIM, 2018, p. 189). Aqui ele se refere não à aparência dos retratos em si, mas às trocas intensas e negociadas entre fotógrafo e modelo antes e durante a sessão fotográfica. Penn procurava conhecer e estabelecer um

diálogo com seus retratados antes das sessões, examinava-os quanto ao caráter, no como viviam e conviviam com a fama (as personalidades) e, a partir disso, formava algo em sua mente. Enquanto posicionava a luz, a sessão fotográfica era regida pela dinâmica de diálogos e o envolvimento com o retratado para atingir ao que Penn entendia como "a situação da imagem" que era o "arranjo estrutural" da pose.

Avedon, por sua vez, acreditava que não era removendo a superfície que o artista chegaria à profundeza do modelo. A superfície – manipular gesto, veste, expressão – de maneira correta, era tudo que ele tinha. Nesse sentido, nem sempre Avedon passava um tempo prévio com o retratado à fim de conhecê-lo. Algumas de suas sessões eram de uma imediatez considerável. Em In the american west, Laura Wilson (2005) afirma que as sessões se resolviam rapidamente, com a foto se realizando em um disparo.

Stupakoff compartilhava da característica de Penn quanto ao planejamento. Principalmente para os trabalhos comissionados de moda, publicidade e retrato, estava na sua predisposição em se aproximar e conhecer as pessoas que seriam fotografadas (no caso dos retratos), e na estreita relação prévia com as modelos, que envolvia manter contato no estúdio ou restaurantes, convite para leitura de livros e observação de imagens (antes da execução das fotos de moda) como forma de fortalecer a parceria entre os dois, a fim de que a modelo pudesse captar os detalhes daquilo que o fotógrafo almejava transmitir pela imagem (STUPAKOFF, 2000). A despeito disso, nem sempre havia a oportunidade de manter esse tipo de relacionamento em seus trabalhos comissionados, caso da rápida sessão com o presidente Richard Nixon e sua filha Julie e com a atriz Juliana Paes em ensaio para a *Vogue RG Brasil* – aqui, a pouca proximidade prévia com Paes acarretou na falta de tempo para "reformular a única maneira que ela possuía de posar, tipo estatuária grega" (STUPAKOFF apud FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 161). Essa possibilidade de maior contato com os retratados se modifica no contexto dos instantâneos de rua, para os quais a feitura da imagem limita-se a um tempo diminuto e menos planejado.

Considerações finais

A despeito de qualquer prática fotográfica e sob uma perspectiva mais ampla do planejamento criativo, acredita-se ser vital ao fotógrafo esclarecer para si aquilo que almeja comunicar antes de iniciar qualquer trabalho, de modo a não tornar confusa a produção fotográfica.

Esse tipo de planejamento pode ser entendido como um rascunho da criação que visa estruturar o trabalho fotográfico, reforçando a ideia de que os estágios anteriores ao ato fotográfico são muitas vezes cruciais para o sucesso do registro da imagem. Como abordado nos exemplos acima, o fotógrafo realiza um planejamento antecipado que faz parte do seu processo criativo, diferindo, portanto, do "instante decisivo" atribuído a Cartier-Bresson (2007 [1952]).

Dentro dessa discussão, no entanto, não podemos condicionar esse planejamento a um engessamento do processo de criação, i.e, dentro do processo de criação há margens para alteração de cursos, mesmo com planos preestabelecidos. Dependendo da situação encontrada no momento do registro da imagem, poderá haver uma variação de desígnios, o que revela as alternâncias das intenções durante a criação.

Referências

AVEDON, Richard. Cachorros emprestados. **Revista ZUM**, n.6, 2014.

CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan(Ed.). **Estética Fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007 [1952].

CÉSAR, Newton; PIOVAN, Marco. **Making of**: revelações sobre o dia-a-dia da fotografia.

São Paulo: Senac, 2007.

FERNANDES JUNIOR (Org.). **Otto Stupakoff**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e

transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, p. 203 – 217, 2002.

HAMBOURG, Maria Morris; RODENHEIM, Jeff (Org.) **Irving Penn centenário**. São
Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018.
LIVINGSTON, Jane; GOPNIK, Adam. **Evidence:** 1944-1994 Richard Avedon. New York:
Random House, 1994.
SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5 ed. São Paulo:
Intermeios, 2013.
SICARD, Monique. Les enjeux d'une génétique photographique. **Genesis** [En ligne], n. 40,
2015a. Disponível em: <http://genesis.revues.org/1448>. Último acesso em: 9 out. 2018.
SPINELI, Patricia Kiss. **Entre escolhas**: o processo criativo e a poética fotográfica de Otto
Stupakoff. 2017. 376 fls. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Unicamp.
STUPAKOFF, Otto. **Otto Stupakoff**: depoimento [10 out. 2000]. Entrevistadores: Ricardo
Mendes e Valdir Arruda. Centro cultural São Paulo, 2000c. 1 cassete sonoro. 1 transcrição.
WILSON, Laura. **Avedon at work in the American West**. Austin: Harry Ransom, 2003.

Corpo – matriz: fragmentação do corpo na imagem fotográfica

Matrix body: fragmentation of the body in the photographic image

PATRÍCIA PAIXÃO MARTINS UFBA / CAPES

O presente artigo traz a discussão sobre um processo de criação e pesquisa em artes sobre o corpo fragmentado utilizando a imagem fotográfica como um sistema de gravação. As discussões dessa pesquisa evocam questões sobre a fotografia contaminada e entendida dentro do campo da gravura, utilizando o próprio corpo como uma espécie de matriz, contendo em si suas próprias gravações, marcas e estiramentos, trazendo esse corpo como pertencente à um sujeito traumático e estilhaçado.

Palavras-chave: corpo, fotografia contaminada, gravura, trauma

The present article brings the discussion about a process of creation and research in arts on the fragmented body using the photographic image as a recording system. The discussions of this research evoke questions about contaminated photography and understood within the field of engraving, using the body itself as a kind of matrix, containing within itself its own recordings, marks and stretches, bringing this body as belonging to a traumatic and shattered subject .

Keywords: body, contaminated photograph, engraving, trauma

Introdução

A ideia do corpo entendido como um lugar de ação dentro do campo das artes começa mais fortemente dentro da performance, principalmente nos anos 60. Com o trabalho de Yves Klein, um pouco anterior , já observamos esse desejo de trabalhar com o corpo não com um senso de representação distante, mas inseri-los nos processos – muito embora, em seu conhecido trabalho das Antropometrias, o corpo era usado como um instrumento para discutir a pintura, não sendo o protagonista da discussão instaurada.

Após um período de discussões de caráter mais formalista dentro do campo das artes no modernismo, o retorno do corpo, suas representações, usos e leituras, surge de forma 'traumática' a partir dos anos 60, fortemente influenciado pela consolidação do capitalismo, pelas revoltas feministas e um total colapso e descrença diante do mundo. Foster (1996) traz essa discussão onde defende esse sujeito traumático operando na tentativa de romper com uma imagem simulacral em avanço ao seu esvaziamento, colocando a arte abjeta como representação máxima dessa tendência.

Grupos como o Fluxus, que se localizam no início da discussão de uma arte nomeada contemporânea, trazem o corpo não só como instrumento para algo, mas como matéria prima e trabalho final ao mesmo tempo, numa tentativa talvez do rompimento dessa representação simulacral. Logo, outras discussões e operações do corpo e da imagem começam a tomar fôlego, como na figura do emblemático Andy Warhol e sua postura de corpo indiferente, com o uso da repetição de imagens traumáticas como processo criativo – no trabalho "*White Burning Car III*" (1963), por exemplo – , ou até mesmo do corpo ausente e seus vestígios, em trabalhos como das artista Ana Mendieta e Maureen Connor.

Tanto a repetição com a não presença são discussões que tocam também o universo da psicanálise relacionado ao trauma, e daí surgem novamente as aproximações entre esses dois campos, como visto anteriormente nos movimentos surrealista e dadá. A diferença, agora, se dá na saída desses conceitos. No surrealismo, assim como em Yves Klein, temos o uso de algo como instrumento para uma discussão dentro do campo da representação – como representar o subconsciente? Como representar o corpo através da pintura? – enquanto que na arte contemporânea o interesse se volta para instaurar esses universos e/ou usá-los como ferramenta de criação.

O corpo, agora colocado nesse lugar, tensiona mais ainda as noções sobre as operações artísticas e o 'lugar' que determinados trabalhos deveriam ocupar. Os campo começam a se contaminar uns aos outros, a ponto de nos colocar em dúvida de onde podemos encaixar um trabalho como a série "*Siluetas*" de Ana Mendieta, por exemplo (figura 01), que pode muito bem ser entendido como um trabalho do campo da performance, da fotografia ou da gravura, porém não pertence a nenhum necessariamente. E, além disso, como pode um corpo ausente ser tão vivo e presente? O que a fragmentação ou a abstenção do corpo traz?

Figura 1 Trabalho de Ana Mendieta, *Sem título (da série 'Silueta'), 1976.*

Estilhaçamento da matriz

A pesquisa que venho desenvolvendo, busca entender a fotografia como um processo de gravação, utilizando imagens apropriadas e/ou o corpo como matrizes. Contendo em si suas próprias gravações, marcas e estiramentos, o corpo aqui é usado como uma matriz orgânica e viva, com suas diversas visualidades possíveis diante da planificação imposta pelo aparato de captura utilizado, o scanner.

Essa investigação surgiu justamente do afastamento do campo da fotografia, onde procurei entender o que seria uma imagem, como a mesma se apresenta e buscando por sua materialidade. Nos processos lentos da gravura, que se aproximam ao processos fotográficos do século XIX, comecei a utilizar a imagem como matriz para a construção de outra matriz, num processo de infinitos duplos. O retorno às imagens fotográficas através da gravura e do scanner busca unir de certa forma essas linguagens, encarando a fotografia como um campo também contaminado, colocar em questão o aparato fotográfico e seu funcionamento como gerador de imagens, investigando também a autoimagem como um duplo.

O corpo fragmentado é a constante destruição-construção dessa autoimagem, e contém em si um desejo de construir um duplo a partir de si mesmo – é um corpo espelhado que não se apresenta como mimético. Tratar o corpo como matriz e buscar gravá-lo é procurar entendê-lo; suas texturas,

deformações, estranhezas, afastamentos. As visualidades resultantes desse processo se apresentam como um corpo estranho reconhecível mas destituído de de qualquer índice de realidade numa estranha familiaridade.

> O 'estranho-familiar' traz a vertigem que se instala numa convulsão e ao mesmo tempo num entorpecimento de indiferenciação, onde tudo que atua no lado obscuro é reconhecido ou nomeado como estranho. [...] A incorporação do estranho como uma coexistência de opostos revela-se assim, como mais uma faceta da própria linguagem do corpo. (FIGUEIREDO, 2007, pg. 86)

No trabalho "seus ossos estão quebrados, levanta" (figura 2), realizado neste ano dentro dessa pesquisa, procuro entender a fotografia e a gravura através do processo de gravação para a composição de um corpo do qual chamo de espelho, sem o compromisso com o reflexo mimético. O corpo fragmentado como um lugar de trauma, de processos de repetição e pequenas compulsões, virando-o do avesso, chegando muitas vezes a uma completa abstração de forma, mas que ainda é materialidade; a tentativa de dar corpo à imagem fotográfica. A imobilidade, a deformação, a planificação e a tentativa de enquadramento de algo tão fluido e circular fazem parte desse ato íntimo e passageiro, como performamos diante uma máquina de raio-x ou de ressonância por exemplo; esses entendidos também como outros aparatos de gravação.

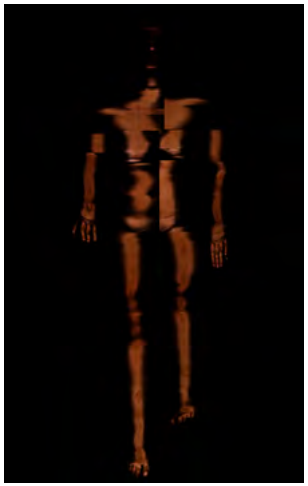


Figura 2 Trabalho de autoria própria, ***seus ossos estão quebrados,levanta***, 150 x 50 cm, 2018. (Acervo do Artista)

Ao chamar essa imagem fotográfica construída pelo processo de gravação da qual apresento como um espelho, tenho como objetivo evocar essa contaminação entre os campos pela necessidade de construir essa autoimagem e revelar esse corpo como, antes de qualquer discussão estética, como político. Em perfeita definição:

> O corpo é o agente físico das estruturas da experiência cotidiana. É o produtor de sonhos, o transmissor e receptor de mensagens culturais, uma criatura de hábitos, uma máquina de desejos, um repositório de memórias, um ator no teatro do poder, um tecido de afetos e sentimentos. Porque o corpo está no limite entre a biologia e a sociedade [...], é o local por excelência para transgredir as restrições de significado ou o que a discursividade social prescreve como normalidade. (RICHARD, 1986, pg. 65, tradução nossa)

Dentro das discussões sobre o espelho, busco o encontro do sujeito com esse corpo estranho – utilizando como estratégia a exibição desta imagem em tamanho aproximadamente real e alinhado – no reconhecimento e no embate entre o igual – diferente, como um 'estágio do espelho' (LACAN, 1949) para o reconhecimento do sujeito como estilhaçado.

As obsessões de gravar esse corpo por diferentes métodos e buscar esse Outro dentro do próprio reflexo, como no trabalho "quando não pude amar ninguém" (figura 3), fazem com que eu encare meus processos de criação e pesquisa como um processo traumático, de repetições para um esvaziamento, de dizer muitas coisas sem dizer nada, como na arte abjeta trazida por Foster.

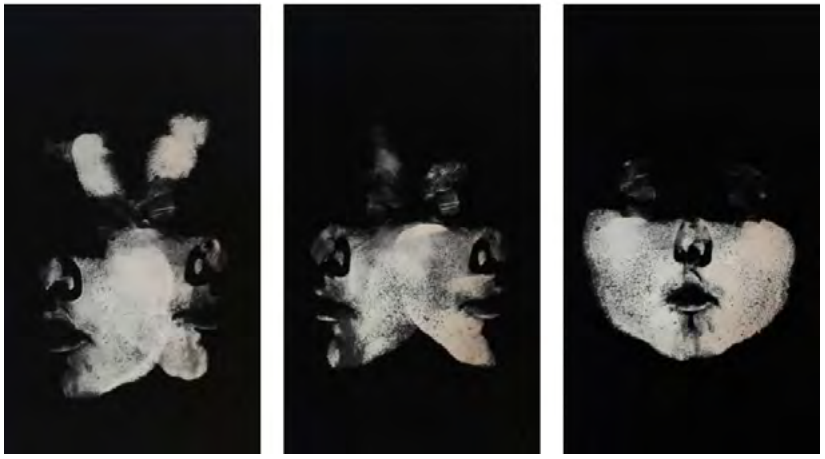


Figura 3 Trabalho de autoria própria, ***quando não pude amar ninguém***, tríptico de 42 x 30 cm cada, 2018. (Acervo do Artista)

Neste trabalho, a gravação acontece de forma mais direta, com a impressão do corpo em papel sem nenhum intermeio, porém, processada e tratada como uma fotografia, novamente tensionando os campos de gravação e captura fotográfica. Aqui, aproximo meu trabalho ao de Vera Chaves Barcellos em "*Epidermic Scapes*", realizado em 1977 através de processo parecido. As discussões do trabalho da artista também encara o corpo como um lugar – até como uma paisagem – e opera também através da repetição para a fragmentação de um corpo.

A exploração do corpo dentro das artes visuais apresenta em si um vasto campo de discussão, onde o mesmo pode ser apresentado como instrumento de luta, lugar da própria obra artística, representação, mimese, meio, captura, referência, enfim. Ser o objeto principal de atuação da arte abjeta não é coincidência, sendo essa a apresentação maior desse sujeito traumático, do qual me identifico como artista pesquisadora, na construção obsessiva desse reflexo estilhaçado.

Referências

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas:** corpo e fotografia. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Editora Ubu, 2017

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do eu**. In: J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 (Original publicado em 1966).

RICHARD, Nelly. **The Rhetoric of the Body.** Art & Text, 1986 in WARR, Tracey. **The Artist's Body**. London: Phaidon Press, 2000

O fenômeno da gentrificação e a arte contemporânea: como os produtores da gentrificação se utilizam da arte para legitimar determinados lugares (um breve comentário do do projeto URBACT 2nd Chance)

The phenomenon of gentrification and contemporary art: how the producers of gentrification use art to legitimize certain places (a brief comment from the URBACT 2nd Chance project)

PÓLEN PEREIRA SARTÓRIO UNIVERSIDADE DO PORTO, PT

É comum em arte contemporânea encontrarmos trabalhos encomendados a determinado lugar para "reviver" ou "revitalizar" aquele site. Enquanto artistas, quais problemáticas a produção de tais trabalhos para um lugar público que não é o nosso, necessariamente, pode enfrentar? E como podem ser tais trabalhos utilizados pelos produtores da gentrificação para modificarem aquele espaço? O estudo de caso do projeto URBACT 2nd Chance tenta compreender melhor tais questões.

Palavras-chave: distanciamento; espaço público; arte pública; urbact.

It is common in contemporary art to find works commissioned to a certain place to "revive" or "revitalize" that site. As artists, how problematic is the production of such works for a public place that is not necessarily ours? And houw such works can be used by the gentrification producers to change that space? The case study of the URBACT 2nd Chance project attempts to better understand such issues.

Keywords: distance; public place; public art; urbact.

Através do desenvolvimento das cidades, o aumento da classe média, os deslocamentos para os centros urbanos e as preocupações militares, começa-se a perceber a população e a sociedade não mais como um conjunto homogêneo. A partir de meados do século XIX é possível compreender as modernizações nas cidades propostas por planejadores e urbanistas. Claro que, estas ditas modernizações também eram, especialmente, de cunho político, econômico e social, uma vez que os bairros insalubres e as classes mais abastadas eram destruídos e/ou deslocados para dar lugar a nova cidade moderna. Nota-se que, no pós-guerra, este fenômeno se expandiu por diferentes lugares do mundo.

Um primeiro comentário crítico sobre essas mudanças ocorreu em 1964, através da socióloga britânica Ruth Glass, com a publicação de seu livro *London: aspects of change*. Glass percebeu uma mudança no centro da cidade de Londres, lugar no qual, até então, era habitado quase que exclusivamente pela classe trabalhadora. As casas vitorianas e georgianas, típicas deste lugar na cidade, foram restauradas e transformadas em apartamentos, o que atraiu a classe-média para o centro. Com o deslocamento da classe-média, houve uma elevação do poder aquisitivo no centro da cidade e, por isso, a classe trabalhadora se viu obrigada a se afastar daquela área. O alto padrão de vida e o valor alto do solo no centro da capital fizeram com que as áreas ao entorno da cidade crescessem para que pudessem abrigar aqueles que não tinham condições financeiras. Estes bairros periféricos eram "invisíveis" ao investimento governamental, uma vez que não traziam interesse economicamente. Vale ressaltar que estes "novos" bairros abrigavam não só a população pobre, mas também aqueles ditos de pouca importância, como imigrantes, prostitutas, vendedores ambulantes, entre outros.

Através destas percepções, Ruth Glass cunhou o termo *gentry*[1], que traduzia estas mudanças urbanas ocorridas na cidade de Londres. Ao observar uma valorização do terreno no centro da cidade (que automaticamente deslocou parte da população que ali residia para outros bairros periféricos) e a ampliação das diferenças sociais, Glass problematiza essa urbanização. Comumente disfarçados sob os termos de revitalização, reabilitação e regeneração urbana, o processo de gentrificação altera o espaço urbano de forma significativa e pode ser entendido como um fenônemo social e econômico, além de, obviamente, geográfico.

Do mesmo modo em que Glass observa este fenômeno na cidade européia, o processo de gentrificação pode ser reconhecido em diferentes cidades do mundo. Apesar de estarem em diferentes contextos e serem guiados por diferentes "problemas"[2], muitas são as cidades que sofreram esse processo de política urbana. As intervenções públicas ocorrem nos mais diferentes formatos, porém sempre com as mesmas intenções: diversificar as atividades daquele local, atrair outros investidores e trocar uma parcela da população por outra, preferencialmente com maior poder aquisitivo, podendo, assim, este "novo espaço" ser entendido como mais qualificado que o anterior. Por isso, na maioria das vezes, a gentrificação é entendida como um processo negativo, uma vez que exclui camadas da sociedade, apesar do poder público e dos empreendedores imobiliários tentarem a colocar como um meio de melhorar áreas degradadas.

Um recurso que tem-se percebido para suscitar questões relacionadas à gentrificação e as mudanças urbanas da cidade é a arte. Muitos críticos no campo da arte contemporânea, como Miwon Kwon, Lucy Lippard e Suzanne Lacy, discorrem sobre as relações reais que devem existir no espaço público - relações estas que vão além da decoração, que são desprovidas de apatia. A não neutralidade do lugar já vem sendo debatida no decorrer da arte contemporânea desde o surgimento das práticas *site specific* em meados dos anos de 1960 e, cada vez mais, a apropriação do lugar para a criação de

1 O termo gentrificação é um desdobramento da palavra *gentry*, cujo propósito era designar pessoas de uma classe social elevada. FONTE: Cambridge Advanced Learner's Dictionary, Cambridge University Press, 2003.

2 Diferentes são as causas para a implementação de um projeto que gentrifique uma área. Por exemplo, algumas populações são obrigadas a se deslocarem do lugar onde residem para que um novo projeto, que visa capital estrangeiro, possa ser implementado, como ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, através da Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016; outro motivo quase sempre aparente são os projetos de revitalização a fim de construir novos pontos turísticos na cidade, como aconteceu no bairro do Pelourinho na cidade de Salvador; entre outros.

novos trabalhos é percebida não só de modo físico mas também contextual. Não cabe mais negar que ali existe algo anterior a uma possível obra: seja um espaço físico, um público ou um discurso. Para os artistas contemporâneos, é possível dizer que o lugar, quando ocupado de maneira influente, se potencializa e é acionado como parte integrante de uma obra, de uma linguagem, do cotidiano.

As discussões sobre a apropriação de um determinado lugar e a criação de projetos para tal espaço são constantemente carregadas de questões como por quem e para quem tais projetos estão sendo criados. No contexto contemporâneo, torna-se fácil perceber que a arte tem sido eleita como um modo de "valorização" de um determinado lugar. Sabe-se que a arte é historicamente reconhecida por ser excludente e elitista, por isso, torna-se questionável o chamado à artistas e a museus para determinados lugares até então não estimados, como é o caso de zonas urbanas mais desfavorecidas, cidades que não tem lugar em rotas turísticas e espaços degradados. Um exemplos destes chamados, concebidos principalmente através do Estado e de empresas privadas do setor imobiliário, é o projeto URBACT: 2nd Chance que ocorreu na cidade do Porto, em Portugal.

O projeto URBACT: 2nd Chance

Em março de 2018, as questões debatidas no campo da arte sobre *public art*, apropriação do espaço, mapeamento e distanciamento crítico foram colocadas em prática por nós, artistas e alunos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, através do projeto URBACT: 2nd Chance.

Financiado pelo Fundo de Desenvolvimento Regional Europeu da União Européia, o projeto URBACT é um programa de cooperação territorial européia para o desenvolvimento urbano sustentável e integrado de diversas cidades. A proposta da URBACT é desenvolver novas soluções que incluam todas as dimensões públicas urbanas: econômicas, sociais e ambientais. Uma das formas de promover esse desenvolvimento está na proposta intitulada URBACT: 2nd Chance.

O 2nd Chance prevê ativar edificações abandonadas e vazias em cidades européias, tentando tirar o aspecto negativo que estes complexos causam no cenário urbano e dar-lhes uma "segunda oportunidade" de serem utilizados: como complemento de moradias, como um espaço de convívio, ou como qualquer outra função que possa ser necessária através da cidade. Segundo a proposta do projeto, estes edifícios ou complexos abandonados são um marco na cidade e carregam um sentido de identidade, por isso, não devem ser apropriados pensando apenas nos interesses privados, mas também nos interesses comum. Porém, antes de dar continuidade aos desdobramentos do projeto, é preciso fazer algumas observações sobre a atual situação da cidade do Porto.

Sabe-se que o continente Europeu ainda está a frente dos outros no quesito turismo. França, Espanha, Alemanha e Itália estão entre os dez países mais visitados no mundo e Portugal, nos últimos cinco anos, vem se destacando nesta rota. Quatrocentas e vinte e seis mil, oitocentas e cinquenta e nove pessoas de cento e setenta e quatro países votaram para o prêmio *European Best Destinations* e a cidade do Porto, em Portugal, foi eleita pela terceira vez em 2017 o melhor destino europeu - e, segundo o próprio *site*, com uma porcentagem esmagadora de votos.

Desde o primeiro prêmio para a cidade, em 2012, já é possível notar uma mudança de comportamento tanto dos residentes quanto da Câmara. A procura dos turistas pela cidade cresceu tanto que o número de hotéis, alojamentos locais e *airbnbs* que existiam até então não conseguiu acompanhar. Em 2017, último ano em que o Porto foi consagrado melhor destino europeu, houve um crescimento de 147% no número de alojamentos locais inscritos na plataforma do Registro Nacional de Alojamento Local[3], só nos primeiros sete meses do ano. Esse *boom* do turismo na cidade agrada muita gente - porém trouxe novos problemas.

A especulação imobiliária na cidade do Porto tem causado enormes impasses na população. Por um lado, diz-se que a compra de imóveis que estavam abandonados e eram situados em áreas não tão bem vistas da cidade ajudam no embelezamento, no retorno financeiro e na ocupação daquela

3 REGISTRO NACIONAL DE TURISMO. Turismo de Portugal. Disponível em <https://rnt.turismodeportugal.pt/RNT/ConsultaRegisto.aspx>. Acesso em 08 jul. 2018.

Figura 1 Sara Santos Silva. *Second Chance: Waking up the Sleeping Giant*. Vídeo (*frame*). 08'11" 2018.

área. Por outro, entende-se que estes imóveis, localizados principalmente nas zonas históricas da cidade, deveriam ser direcionados aos já moradores da área e não a criação de alojamentos para estrangeiros e lugares de passagem.

A cidade do Porto tem também sofrido com os vários despejos que vem ocorrendo através do aumento dos aluguéis. São inúmeras as famílias que estão sendo forçadas a deixarem suas casas por não terem renda para pagar nem seus aluguéis tampouco o crescente custo de vida da cidade. Outras aceitam propostas de venda de seus imóveis a preços irrisórios por saberem que, cedo ou tarde, terão que se mudar dali para dar lugar a algum tipo de comércio voltado para o turismo.[4]

A escadaria do Codeçal é um destes espaços localizados no coração histórico da cidade do Porto. A escadaria liga a parte alta da cidade, lugar o qual ficam o Convento de Santa Clara e a Catedral da Sé, à Ribeira do Porto e ao Rio Douro, os maiores cartões postais da cidade. Quase duzentos degraus permitem que línguas do mundo inteiro se cruzem neste caminho. O fluxo de turistas, principalmente aos finais de semana, é intenso e os poucos quarenta e dois residentes que ali ainda vivem têm muito receio a respeito desse trânsito.

Liliana Pinto (2018), assistente social da Câmara do Porto através da Porto Vivo[5] e da Porto Lazer[6], fez um levantamento social da região de Santa Clara e destacou que, além do baixo número de habitantes da região, algo lhes é em comum, como

> a manifestação significativa pelos moradores de um forte sentimento de pertença ao território, decorrente da vivência no mesmo por longos períodos (muitos desde nascença). Este sentimento convive com uma condição socio-económica precária, que os coloca em processos de requisição de habitação social, aos quais é inerente o receio da mudança para territórios periféricos e desenraízados. Foi igualmente significativa a referência à importância do Turismo para a cidade, a qual convive com um sentimento de descontentamento face a um crescimento, que consideram excessivo, de estabelecimentos hoteleiros no Centro Histórico do Porto, um crescimento que receiam não ser compatível com a valorização das gentes da cidade, do seu capital humano.[7]

O projeto 2nd Chance na cidade do Porto foi lançado no dia 10 de abril com a chamada para uma residência artística a acontecer entre os meses de abril e maio no armazém de Santa Clara, nas escadas do Codeçal. O armazém encontra-se abandonado há mais de 20 anos e a residência seria promovida pela Porto Vivo e pela Porto Lazer. Nos objetivos traçados para a residência estão "reativar temporariamente um espaço devolvendo-o à cidade" e "pensar as novas articulações entre o lugar/cidade, comunidade residente e prática artística a partir de intervenções temporárias"[8]. O curioso é que, no mesmo dia em que foi apresentado o projeto, soube-se, através do arquiteto da câmara Paulo Valença, que o espaço do armazém de Santa Clara já está vendido e em breve será transformado em um hotel de luxo na área.

A residência ocorreu em formato de *workshop* e, ao final, dezoito estudantes (sendo nove deles brasileiros), quatro tutores, três professores,

4 A todo momento esbarramos com debates, protestos e discussões a respeito dos despejos, especulação imobiliária e a relação da cidade com o turismo. Há grupos que promovem marchas pelo *direito à cidade* (para mais, ver: https://www.facebook.com/temosdireitoacidade/); coletivos que utilizam a marca do Porto como forma de protesto pelos caminhos que a cidade vem tomando (para mais, ver: https://www.instagram.com/mortoponto/), entre outros.

5 Empresa de capital exclusivamente público que promove a reabilitação urbana da área crítica da cidade.

6 Empresa municipal da Câmara que reforça as iniciativas ao esporte e lazer.

7 Em entrevista gravada com a assistente social Liliana Pinto no primeiro encontro do projeto 2nd Chance para o armazém de Santa Clara.

8 Os objetivos do projeto nos foram entregues por email logo após assumirmos a participação.

Figura 2 Vista do banco *Não Comemos Boas Vistas*. 2018. (acervo do artista)

Figura 3 Alexandre Furquim Galbiatti, Aurora dos Campos, Fernando Almeida, Pólen Sartório, Tomás Ribas. *Bancos - Não Comemos Boas Vistas*. Cadeiras de metal, tábuas em madeira e barbante. 200x50x45. 2018. (acervo do artista)

uma assistente social e duas representantes da Porto Vivo e da Porto Lazer se envolveram no projeto. Como resultado da residência, foi construído dentro do armazém uma estrutura em madeira, que serviu de espaço para uma atividade lúdica com as crianças residentes na região; um fanzine; três bancos, que foram instalados ao longo das escadarias; e uma roda de conversa com quatro moradoras de Santa Clara.

E o que nós, artistas, devemos fazer?

O caso de Santa Clara e o chamado para a ativação de um espaço urbano através de trabalhos artísticos não é uma situação isolada. Como já levantado por críticos de arte contemporânea, o crescimento de projetos para um lugar específico está circulando no campo das artes há algum tempo e exige um processo crítico muito maior do que somente projetá-los. O projeto 2nd Chance no armazém de Santa Clara é claramente um problema que temos confrontado diariamente no campo da arte contemporânea: devemos ou não nos envolver nestes tipos de projetos?

O distanciamento crítico a todo momento aparece quando este trabalho é pensado. Muitas vezes, é perceptível a distância tão longa de nós, artistas, do lugar em que fomos chamados para pensar o projeto. Santa Clara não tem relação de identidade alguma com mais das metade das pessoas envolvidas no projeto 2nd Chance, especialmente conosco, os brasileiros. As escadarias do Codeçal eram pra nós um lugar de passagem turística e apreciação da paisagem e estarmos naquele espaço pensando em devolvê-lo à cidade pode ter parecido um tanto quanto estranho. Ao mesmo tempo, quando nos instalamos lá e buscamos conhecer a história do lugar, seja através de pesquisa ou conversar com os ainda residentes, algo nos fez parecer que estávamos um pouco mais próximos de Santa Clara do que a centena de turistas que ali transitavam. Esta questão do distanciamento obrigatoriamente coloca o artista num pensamento duo constante: durante o processo de trabalho em Santa Clara, sempre nos questionávamos se estávamos dando voz à aquelas pessoas, as representando de maneira justa e, através do projeto, conseguiríamos buscar, de alguma forma, melhoria naquele espaço - por outro lado, a todo tempo surgia a pergunta “quem somos nós” e “quão prepotente somos” ao achar que a arte e os artistas devem (ou precisam) adentrar no campo do outro para chamar a atenção para determinada situação que não é, de fato, nossa.

Outra problemática que não pode ser esquecida é a associação do capital, tanto público quanto privado, para uma proposta artística em determinada área que tem um interesse maior do que a própria arte que se instaura naquele lugar. O caso do armazém de Santa Clara esbarra nesta questão: é nítida a intenção de ativar aquele espaço para promover o empreendimento hoteleiro que estará ali em breve. Perguntas como “por que só agora?” foram levantadas com frequência, uma vez que em anos abandonado, nunca houve a possibilidade de uso daquele armazém, só após sua venda. Estaríamos sendo “usados” como uma forma de marketing para aquele lugar? A arte tem mesmo esse poder de valorizar e chamar à atenção

para determinado espaço a este ponto? Ou devemos aceitar tais projetos como forma de fazer parte, mesmo que seja por um breve período, da história das mudanças no cenário urbano numa tentativa de resistência, como é o caso dos despejos e vendas no Porto?

Provavelmente, não há uma só resposta para todas essas perguntas. O que de fato devemos fazer, enquanto artistas, é entender que quanto mais adentramos no território do outro, mais cautelosos deveremos estar. A utilização do espaço público não é feita exclusivamente a partir do momento em que nós, artistas, somos convocados para estarmos ali: a energia coletiva já circula no espaço público através de várias outras vertentes, tanto política quanto social e econômica. A arte deve ser mais uma forma de utilização do espaço, portanto, pensada com tanto zelo quanto todas as outras.

Referências

GLASS, Ruth, **London: aspects of change.** London: MacGibbon & Kee, 1964.

ELETRÔNICAS

EUROPEAN BEST DESTINATIONS. Disponível em <https://www.europeanbestdestinations.com/best-of-europe/european-best-destinations-2017/>. Acesso em 08 jul. 2018.

UNWTO - WORLD TOURISM ORGANIZATION. **Yearbook of tourism statistics, data 2012-2016.** 2018.

URBACT, DRIVING CHANGE FOR BETTER CITIES. Disponível em <http://urbact.eu/>. Acesso em 12 jul. 2018.

Desvendando o processo criativo da tradução da peça de Athol Fugard, "Statements after an arrest under the immorality act"

Understanding the creative process of translation of the part of Athol Fugard, " Statements after an arrest under the immorality act"

RAQUEL BORGES DIAS UFBA / CAPES
SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO INSTITUTO DE LETRAS DA UFBA

O objetivo deste trabalho é apresentar os resultados parciais da tese de doutorado O processo de criação da tradução da peça "Statements after an arrest under the Immorality Act", de Athol Fugard. Caracterizado por seu engajamento em questões políticas e direitos humanos, Fugard (1932 -) apoiou o movimento contra o Apartheid por mais de trinta anos, o que o levou a ser vigiado pela polícia e a sofrer restrições do governo. Com isso, o autor começou a produzir peças, com ampla divulgação fora de seu país, demonstrando forte consciência dos problemas locais para todo o mundo.

Palavras-chave: Tradução. Processo de criação. Athol Fugard. Statements.

This paper aims to present partial results of the doctoral thesis The creative process of the translation of the play "Statements after an arrest under the Immorality Act", by Athol Fugard. Known by his commitment to political issues and human rights, Fugard (1932 -) supported the movement against Apartheid for more than thirty years, which led him to be monitored by the police and government restraints. The author began to produce plays with wide dissemination outside his country, demonstrating strong awareness of local problems for the whole world.

Keywords: Translation. Creation process. Athol Fugard. Statements.

Introdução

O dramaturgo, romancista e diretor Harold Athol Lanigan Fugard, mundialmente conhecido como Athol Fugard, nasceu em 1932, em Middelburg, na Província do Cabo, África do Sul. Caracterizado por seu engajamento em questões políticas e direitos humanos, apoiou o movimento contra o *Apartheid* por mais de trinta anos, o que o levou a ser vigiado pela polícia e a sofrer restrições do governo. Com isso, o autor começou a produzir peças com ampla divulgação fora de seu país, as quais espelharam a forte consciência dos problemas locais e que passou a divulgar para todo o mundo.

Autor de obras mundialmente conhecidas, tais como, *"Master Harold"... and the Boys* (1982), *The Road to Mecca* (1984) e *Tsotsi*: a novel (1980), uma das peças mais relevantes de Athol Fugard é "Statements after an arrest under the Immorality Act" (1974). O texto dramático de Fugard demonstra a consciência social do autor frente ao contexto em que a África do Sul se encontrava na década de 1970 (O'NEIL, 2004), ao retratar o envolvimento de uma mulher branca com um homem mestiço; tal relação era um desafio ao regime do *Apartheid* e à Lei da Imoralidade que, na África do Sul, proibia relações sexuais inter-raciais. Considerando a grande importância da obra de Fugard para a literatura e a cultura mundiais, a peça foi traduzida do inglês para o português por pesquisadores de iniciação científica entre 2011 e 2012. Assim, o objetivo da tese de doutorado da presente pesquisadora é investigar o processo de criação da tradução da peça "Statements after an arrest under the Immorality Act" (1974) de Athol Fugard, que consiste em uma contribuição inovadora para os estudos do processo de criação acerca da referida obra, inédita em língua portuguesa e, ainda, considerando que tais manuscritos de trabalho não foram analisados anteriormente.

Considerando que todo o processo de produção da tradução da obra de Fugard para o português foi realizado em meio digital, propomos analisar tal dinâmica criadora sob o olhar de aspectos teóricos, que julgamos relevantes para esta pesquisa. Dessa forma, uma análise interpretativa do material será proposta, a fim de que os documentos do processo em estudo possam estar disponíveis para um número maior de pesquisadores de crítica genética e áreas afins.

O processo de criação da tradução da obra de Athol Fugard

O processo de criação em análise parte de um dossiê digital, que traz, ao todo, cinco versões da tradução interlingual realizada, no período de setembro de 2011 a maio de 2012. O processo tradutório apoiou-se no eixo teórico-metodológico da crítica genética, destacando a utilização dos operadores genéticos, que facilitaram a identificação e análise dos movimentos de gênese ocorridos, durante o processo de construção do texto traduzido. Compõem o dossiê cinco versões de tradução, disponíveis em arquivos do Programa *Microsoft Office Word* 2007, que apresentam comentários feitos em balões, na margem direita da página; estes revelam pesquisas feitas na *internet*, trazem ilustrações e *links* de *sites* visitados, de consultas a dicionários, além de apresentarem a datação e o nome dos pesquisadores envolvidos em cada etapa do trabalho. As versões de tradução foram nomeadas e numeradas, sendo identificadas da seguinte forma:

- ST - indicação de que o documento de processo pertence ao dossiê "Statements..." (separado por vírgula do código seguinte);
- v - indicação do número da versão do texto traduzido, seguido do número correspondente[1];
- rev - indicação do número da revisão da versão, nos casos em que a versão tiver mais de um documento, seguida do número correspondente;
- p. - indica o número da página correspondente ao texto traduzido, uma vez que a numeração das páginas dos documentos foi realizada de acordo com o texto em língua inglesa;
- pp. - indica o número da página correspondente ao texto traduzido, no caso do trecho abranger mais de uma página.

Assim,

- ST, v 1 rev 2 p. 98 - indica o documento de processo do dossiê "Statements...", versão número 1, segunda revisão, página 98.

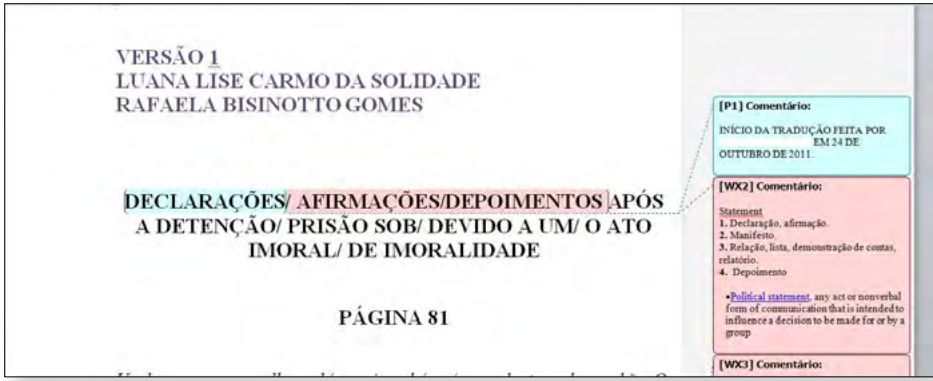
1 Diferentemente de v°, que corresponde ao verso de determinado fólio (BIASI, 2010), que não se aplicará no referido estudo, uma vez que, nos documentos digitais, trabalhamos apenas com o reto do documento.

As etapas de organização dos documentos de um acervo foram didaticamente explicadas por Pierre-Marc de Biasi em seu livro *A genética dos textos* (2010), no capítulo quatro, em que o autor discorre sobre o tema "Análise dos manuscritos: princípios e métodos".

No presente artigo, analisaremos alguns documentos de processo da tradução do dossiê "Statements...", que focalizam a escolha do título da obra de Fugard em português, uma vez que apresenta movimentos genéticos importantes, principalmente por trazerem para discussão o contexto histórico e político do texto traduzido. Com isso, mostraremos como o título foi criado e modificado, ao longo dessas versões tradutórias.

Inicialmente, ao observarmos o trabalho com o título da obra, podemos verificar que foram, inicialmente, indicadas diferentes opções de tradução para o termo *statements*: "DECLARAÇÕES/ AFIRMAÇÕES/ DEPOIMENTOS", bem como, outras opções, que constam do balão de comentários WX2, indicado na margem direita do documento:

Dentre as opções apresentadas para o verbete *statement*, "Declaração/ Afirmação/ Manifesto/ Relação/ Lista/ Demonstração de contas/ Relatório/ Depoimento" (ST, v 1 p. 81), vale ressaltar a inserção de um comentário: "Political statement, any act or nonverbal form of communication that is intended to influence a decision to be made for or by a group". Apesar de não trazer a fonte de pesquisa, tal informação é relevante, considerando o título da peça a ser traduzido para o português[2]. Pelas informações sugeridas, podemos notar que o verbete *statement* pode se referir a uma declaração política, a


VERSÃO 1
LUANA LISE CARMO DA SOLIDADE
RAFAELA BISINOTTO GOMES

DECLARAÇÕES/ AFIRMAÇÕES/DEPOIMENTOS APÓS A DETENÇÃO/ PRISÃO SOB/ DEVIDO A UM/ O ATO IMORAL/ DE IMORALIDADE

PÁGINA 81

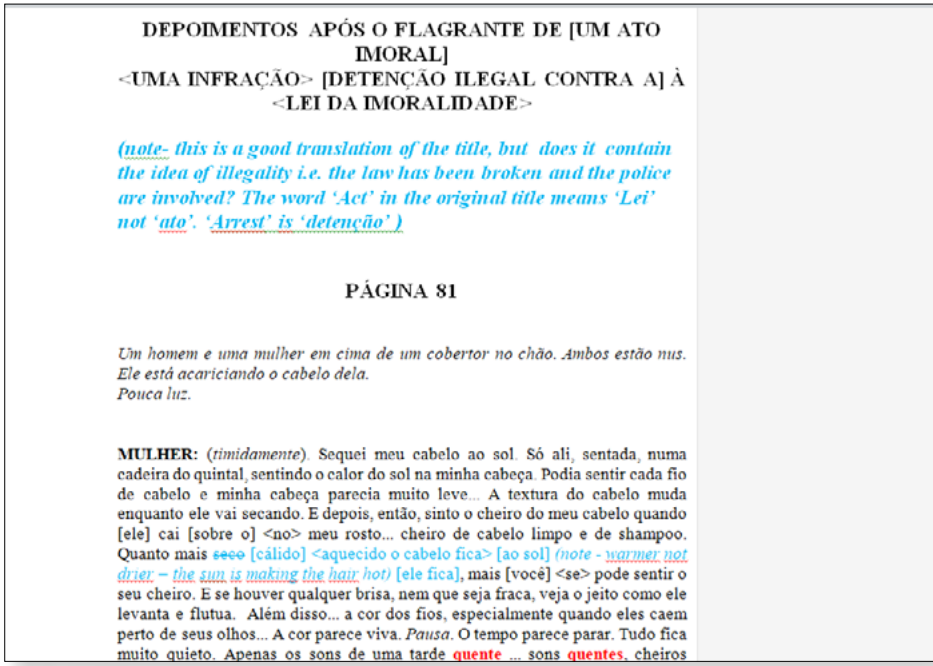
[P1] Comentário:
INÍCIO DA TRADUÇÃO FEITA POR EM 24 DE OUTUBRO DE 2011.

[WX2] Comentário:
Statement
1. Declaração, afirmação.
2. Manifesto.
3. Relação, lista, demonstração de contas, relatório.
4. Depoimento

•Political statement, any act or nonverbal form of communication that is intended to influence a decision to be made for or by a group

[WX3] Comentário:

Figura 1 St, v 1 p. 81 (Fonte: dossiê genético digital "statements...", 2012)


DEPOIMENTOS APÓS O FLAGRANTE DE [UM ATO IMORAL]
<UMA INFRAÇÃO> [DETENÇÃO ILEGAL CONTRA A] À <LEI DA IMORALIDADE>

(note- this is a good translation of the title, but does it contain the idea of illegality i.e. the law has been broken and the police are involved? The word 'Act' in the original title means 'Lei' not 'ato'. 'Arrest' is 'detenção')

PÁGINA 81

Um homem e uma mulher em cima de um cobertor no chão. Ambos estão nus. Ele está acariciando o cabelo dela.
Pouca luz.

MULHER: (*timidamente*). Sequei meu cabelo ao sol. Só ali, sentada, numa cadeira do quintal, sentindo o calor do sol na minha cabeça. Podia sentir cada fio de cabelo e minha cabeça parecia muito leve... A textura do cabelo muda enquanto ele vai secando. E depois, então, sinto o cheiro do meu cabelo quando [ele] cai [sobre o] <no> meu rosto... cheiro de cabelo limpo e de shampoo. Quanto mais ~~seco~~ [cálido] <aquecido o cabelo fica> [ao sol] *(note - warmer not drier – the sun is making the hair hot)* [ele fica], mais [você] <se> pode sentir o seu cheiro. E se houver qualquer brisa, nem que seja fraca, veja o jeito como ele levanta e flutua. Além disso... a cor dos fios, especialmente quando eles caem perto de seus olhos... A cor parece viva. *Pausa*. O tempo parece parar. Tudo fica muito quieto. Apenas os sons de uma tarde quente ... sons quentes, cheiros

Figura 2 St, v 4 p. 81 (Fonte: dossiê genético digital "statements...", 2012)

2 Após algumas pesquisas, pudemos verificar que o trecho apresentado no balão de comentários havia sido retirado do livro *Political Communication*: A Multi-Disciplinary Exploration, de Lauren Cohen Bell (2012). O livro apresenta uma definição de alguns termos, tal qual pode ser observado na entrada que define o verbete *statement*: "Statement may refer to: - A kind of expression in language (linguistics)/ Statement declarative sentence that is either true or false [...] Political statement, any act or nonverbal form of communication that is intended to influence a decision to be made for or by a group [...]" (BELL, 2012) – "Uma declaração pode referir-se a: - Um tipo de expressão na linguagem (linguística)/ Frase declarativa que pode ser verdadeira ou falsa [...] Declaração política, qualquer lei ou comunicação não-verbal que se destina a influenciar uma decisão a ser tomada para ou por um grupo [...]" (BELL, 2012, online, tradução nossa).

uma lei ou a uma forma de comunicação não verbal, que venha a influenciar alguma decisão a ser tomada. Tais significados marcadamente políticos nos remetem ao contexto histórico da obra, narrativizado por Fugard.

Por um lado, Frieda representa a parcela mais favorecida da população, uma vez que teria seus direitos garantidos politicamente por ser branca; por outro lado, Joubert representa a população subjugada pelos governantes, o povo afastado das áreas de convivência da região central, arbitrariamente colocado em regiões periféricas, aceitando as migalhas cedidas pelo governo. Apesar de os brancos estarem em uma posição mais favorecida, também, lhes é vedado o direito à liberdade, considerando o fato de que foi criada, pelo Partido Nacional, uma série de leis que proibia o relacionamento inter-racial e, mesmo, as relações íntimas fora do casamento.

Este grupo político, apesar de representar a menor parcela da sociedade, conseguiu implantar o regime do *Apartheid* na África do Sul, levando o preconceito racista a um extremo inimaginável. De maneira desumana e sórdida, o sistema de segregação racial foi imposto por meio do poderio militar, restringindo os direitos à liberdade de ir e vir, bem como, aplicando uma discriminação racial, que não respeitava nem mesmo os relacionamentos pessoais e conjugais. As leis opressivas legitimavam o poder absoluto de uma minoria de cor branca, punindo qualquer oposição a esse regime político.

Retomando o processo de criação da tradução da obra, interessa-nos observar os documentos da terceira versão de revisão do texto (ST, v 3). Apesar da tradução já ter sido revisada pelo grupo, pudemos observar, ao longo do texto, que ainda havia dúvidas acerca da escolha de alguns vocábulos. Por isso, foi decidido pelos pesquisadores enviar o arquivo para uma consultora, falante nativa de língua inglesa, que faria uma nova revisão do texto traduzido.

Tal consulta demonstrou ser uma etapa importante, pois a tradução pode ser analisada sob três ângulos diferentes: a) do texto de partida – Fugard – em inglês; b) do texto de chegada – em português; c) do texto revisado por uma falante nativa de língua inglesa, capaz de contribuir com explicações quanto a aspectos culturais, especialmente da cultura de partida.

A colaboradora, além de trazer diferentes soluções tradutórias para as dúvidas apresentadas, acrescenta comentários com aspectos históricos relevantes para o trabalho realizado, de forma a enriquecer o processo de tradução em andamento. Logo no começo do documento ST, v 4 p. 81 (Figura22), é interessante ressaltar a importante contribuição dada pela revisora:

A revisora chama atenção para o processo tradutório de alguns vocábulos utilizados pelos pesquisadores: inicialmente, retira a expressão “UM ATO IMORAL”, como pode ser observado pelo uso dos operadores genéticos e acrescenta “UMA INFRAÇÃO À LEI DA IMORALIDADE”. Ainda, a colaboradora questiona se tal opção abrangeria a ideia de ilegalidade proposta na versão em inglês, uma vez que os personagens haviam transgredido a lei, de forma que a polícia estava envolvida para resolver o caso. Ainda, acrescenta que a palavra *Act*, no contexto, não está se referindo a um “Ato”, mas a uma “Lei”, e informa que *Arrest* alude à “Detenção”. Desta forma, a revisora propõe o seguinte título para a obra: “Depoimentos após o flagrante de uma infração à Lei da Imoralidade”. Com isso, há uma aproximação com o contexto sócio histórico da obra de partida.

É interessante observar a utilização da expressão “Lei da Imoralidade”, neste contexto. O sistema do *Apartheid*, partindo do princípio da discriminação e da segregação racial, interferia em todos os aspectos da vida social na África do Sul. Ao longo do período deste regime, foram estabelecidas diversas proibições acerca do relacionamento inter-racial, o qual se tornou, cada vez mais restritivo, com o passar do tempo. A Lei da Imoralidade, que já havia sido promulgada em 26 de março de 1927, antes mesmo da implantação do *Apartheid*, proibia qualquer relação sexual considerada ilícita entre “europeus” e “nativos”, quer fossem homens ou mulheres. A expressão “nativos” incluía membros de qualquer raça aborígene ou tribal da África. A punição contra o crime era de até cinco anos de reclusão.

Em 1949, foi publicada uma lei, que proibia casamentos inter-raciais na África do Sul, além de rejeitar relacionamentos sexuais fora do casamento entre pessoas que não fossem da mesma etnia. Em 1950, o Parlamento sul-africano lançou uma lei com o objetivo de registrar todos os habitantes da

África do Sul, de acordo com as classificações raciais determinadas pelo regime do *Apartheid*: *Black* ("Negros"), *White* ("Brancos"), *Coloured* (Pessoas "de cor" ou "mestiços") e *Indians* ("Indianos"). No mesmo ano, foi publicada uma emenda à Lei da Imoralidade de 1927, proibindo o relacionamento entre europeus e não-europeus, tornando ato criminoso o fato de uma pessoa de cor branca ter relações sexuais com uma de outra raça. Levando em consideração tais leis estipuladas por governantes da época do *Apartheid* e as dificuldades diárias vivenciadas pelos habitantes daquela região, Athol Fugard lança sua obra como uma resposta à lei, que proibia o contato íntimo entre brancos e qualquer outro grupo étnico (O'NEIL, 2004).

Certamente, com o desenvolvimento da pesquisa, os estudos acerca do referido processo criativo de tradução da obra de Fugard para o português poderão ser aprofundados, de forma que os resultados sejam disponibilizados para os pesquisadores interessados no assunto.

Considerações finais

Os relatos da gênese apresentados, até então, demonstram a importância de levarmos em consideração aspectos do contexto sócio histórico da obra de partida, que perpassam diferentes documentos de processo. Também, é possível verificar como diferentes atores do processo de tradução interferem no resultado final, sendo necessário o acesso ao maior número de documentos possível para se ter uma visão mais clara de como uma produção ocorreu. Certamente, podemos concluir que o texto de Fugard revela diversas questões a serem debatidas, que incitam o leitor a assumir uma postura crítica diante de um regime segregacionista.

Referências

BIASI, Pierre-Marc de. Análise dos manuscritos: princípios e métodos. In: BIASI, Pierre-Marc de. A genética dos textos. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 67-90.

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

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

FUGARD, Athol. "Statements after an arrest under the Immorality Act". In: FUGARD, Athol; KANI, John; NTSHONA, Winston. Statements: Three Plays – Sizwe Bansi is Dead; The Island; Statements after an arrest under the Immorality Act. New York: Theatre Communication Group, 1974.

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

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

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

Cadernos de esboços: documentos processuais em rizomas poéticos

Sketchbooks: procedural documents in poetic rizomas

ROGÉRIO RAUBER IA-UNESP / CAPES

Refletiremos sobre alguns aspectos identificados em cadernos de esboços de artistas visuais brasileiros contemporâneos. A partir das pesquisas de Cecilia Salles, reconhecemos também significativas emergências no sistema de arte, cuja organicidade nos propõe o conceito de rizomas poéticos complexificando a ideia de rede a partir da conhecida proposição de Deleuze e Guatarri, Problematizaremos também depoimentos colhidos por Charles Watson sobre os temas processo criativo e cadernos de esboços.

Palavras-chave: cadernos de esboços, processo criativo, redes da criação, rizoma.

We will reflect on some aspects identified in sketchbooks of contemporary Brazilian visual artists. From the researches of Cecilia Salles, we also recognize significant emergencies in the art system, whose organicity proposes to us the concept of poetic rhizomes by complexifying the idea of a network from the well-known proposition of Deleuze and Guatarri. We will also discuss the statements made by Charles Watson on creative process and sketchbooks themes.

Keywords: sketchbooks, creative process, creation networks, rhizome.

Cadernos de esboços são instrumentos estratégicos para nós, artistas visuais. Suportes para o registro imediato de ideias ocasionais, para desenhos a partir de observações *in loco*, para rascunhos de projetos e para anotar ou desenvolver especulações acerca dos assuntos que compõe nossos territórios poéticos. Ao longo de suas páginas traçamos, trançamos, transitamos e transamos fluxos criativos.

Cadernos de esboços: alguns autores brasileiros preferem usar o termo em inglês, *sketchbooks*, à semelhança do que ocorre com outros termos em língua estrangeira corriqueiros no palavreado usual no sistema de arte, o *artistiquês*. Consideramos[1] que sim, há situações para o emprego coerente de estrangeirismos. Seja por conta da sua conjuntura histórica, seja para preservar sua contextualização a uma determinada cultura ou movimento artístico, ou ainda por fidelidade a um conceito autoral. No caso do uso de *sketchbooks*, porém, não encontramos plausibilidade para adotar este termo em língua inglesa. Faremos aqui o uso do termo em língua portuguesa, tanto por lealdade amorosa à Flor do Lácio, como também porque, desta forma, acreditamos enfatizar, via palavreado familiar, duas questões importantes: a cadernicidade do caderno e a esbocidade do seu conteúdo.

Caderno: punhado de folhas de papel agrupadas por costuras, grampos, espirais, fitas adesivas, cola, dobradiças, anéis, laços, encaixes, dobras ou quaisquer outros artifícios que possam dispor as folhas de papel sequencialmente, de forma a se transformarem em páginas, qual as de um livro. Uma alternativa à dispersão de folhas soltas. Uma intenção de ordenação frente à vertigem causada pelo aglomerado de projetos, excesso de trabalhos iniciados, sobrecarga de demandas criativas e apontamentos acumulados. Pois quando folhas dispersas encontram coerente organização em arquivos ou conveniente armazenamento em gavetas, envelopes ou caixas, ainda não apresentam a mesma condição da sequencialidade ordenada: a paginação já incorporada em nossa secular cultura livresca. Vários artistas relatam uma intencionalidade fetichista no uso desta materialidade instaurada pela encadernação. Penso que há, também, um parentesco com os demais artefatos bibliográficos, inevitáveis formadores da nossa visualidade e da nossa bagagem poética. E (por que não?) um desejo consciente ou inconsciente de que nossas produções estejam numa estante, prestigiados pela companhia de tais artefatos ilustres.

Esboço: do italiano *sbozzo*. Desenho preliminar, intermediário ou até conclusivo de um projeto artístico. Bosquejo, debuxo, escorço, rascunho. Conjunto de traços que resumem ou fazem a síntese de uma obra já realizada, apresentando de forma esquematizada o seu funcionamento ou as características mais significativas para o autor ou fruidor. Noção inaugural. Procura de definição. Ideia inicial para a execução de uma obra. Relação de linhas que fazem a especulação de algo a ser aperfeiçoado ou desenvolvido. Delineamento originário. Agrupamento de riscos que darão ou procuram dar origem a um trabalho artístico. Representação ou apresentação de ideias pré-concebidas a fim de avaliá-las ou desencadear o fluxo de outras ideias. Desígnio para a execução de uma obra ou para simples ensaios. Vulto incipiente. Receptáculo de correções, tentativas, ensaios ou contemplação crítica. Mediação projetual breve ou prolongada, provisória ou perene. Ação processual.

A portabilidade do caderno de esboços é uma característica importante. Ora acompanhando trajetos cotidianos, derivas sistemáticas ou ocasionais, viagens a trabalho ou deleite, divertidos encontros com colegas ou reuniões formais, visitas a exposições ou outros locais de pesquisa, ora junto aos demais instrumentos de trabalho, ora à cabeceira da cama, o caderno é o recipiente ao alcance da mão para acolher aquelas induções poéticas que,

1 Uma polêmica recorrente no meio acadêmico é aquela sobre a referência à autoria no próprio texto ser mais adequada na primeira pessoa do singular ou do plural. Neste artigo, assinado por um único pesquisador, será conjugado na primeira pessoa do plural por subscrever a orientação de dois dos autores que nos referenciam nos conceitos aqui desenvolvidos, os quais propõe: "Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados." (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.17)

por conta de serendipidades[2], não tem hora marcada para chegar. Dispor de um caderno nos instrumentaliza na condição de estar à espreita, na tocaia. Atavismo de caçador/coletor? Ou qual agricultor, arando no papel, semeando pigmentos para a colheita de pulsões escópicas[3]?

A importância deste caderno é abordada nas obras de Cecilia Salles. Em *Arquivos da Criação: arte e curadoria*, a autora define "documentos de processo" como "todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação" (SALLES, 2010, p.15). Podemos inferir que estes documentos fazem parte daquilo que "Ernest Hemingway chama de princípio de iceberg: para cada parte da escritura que aparece na superfície, há 7/8 submersos" (*ibidem*, p.17). Nas páginas seguintes, refletindo sobre os desenhos preparatórios de Regina Silveira, João Carlos Goldberg e Evandro Carlos Jardim, Salles registra suas interpretações pessoais sobre os desenhos e escritos destes artistas:

> (...) o papel desempenhado pelos documentos para cada um destes artistas também difere. Para Regina Silveira, o desenho preparatório é seu campo de trabalho de transformação da fisicalidade do objeto; o desenho mostra-se, para Goldberg, como o espaço de registro do progresso de suas reflexões, ou seja, o campo de trabalho intelectual. Já para Jardim, como veremos mais adiante, os documentos revelam-se como obra, pois sua obra é o próprio processo de transformação que os cadernos registram e preservam. (*ibidem*, p.37)

2 Serendipidade: termo "também conhecido pelos nomes serendipismo, serendiptismo ou serendipitia, que designa descobertas aparentemente casuais. Cunhado em 1754 pelo romancista Horace Walpole (1717-1797) a partir de *Os três príncipes de Serendip*, lenda oriental sobre descobertas notáveis no transcorrer de uma viagem que não se relacionavam com o objetivo inicial, mas que foram viabilizadas pela receptividade dos viajantes aos novos eventos. É, pois, uma condição de curiosidade e reconhecimento de surpresas e de capacidade em interpretá-las. Exemplos: Arquimedes soluciona o problema da quantidade de ouro na coroa do rei, 'a descoberta' da gravidade por Newton e a invenção da penicilina por Fleming." (RAUBER, 2015, p.13)

3 Pulsão escópica é um conceito esboçado por Freud, porém só nomeado em Lacan. Designa a retroalimentação implícita na pulsão de ver: olhar, olhar-se, ser olhado, se fazer olhado.

É, porém, ao pesquisar a obra de Daniel Senise que Salles disserta com maior profundidade sobre o processo criativo de um artista visual. Ela se debruça sobre dezessete "livros" produzidos por Senise entre 1988 e 1999, assim chamados por conta da capa dura que, segundo o artista, confere maior solidez, diferenciando-se de um caderno. Já descolada da abordagem de sua primeira publicação (*Crítica Genética: uma introdução*, lançado em 1992), tributária da ideia de um *arché* artístico (ideia compartilhada entre os pesquisadores da área de Crítica Genética) a autora reitera o que já demonstrou nas páginas precedentes de *Arquivos da Criação*: não há linearidade no ato criador. Os registros de Senise se estabelecem ao longo de um grande tempo de observações, apontamentos e maturações e são retomados ou aproveitados de diversas formas, verbais (escritas) ou visuais (desenhos, colagens etc) onde nos deparamos com elocubrações sobre o fazer artístico em geral (sistema de arte, referências artísticas, história da arte) e autoral (ensaios imagéticos, detalhes sobre obras realizadas ou projetos a concretizar). Num apontamento datado de 28 de abril de 1992, por exemplo, Senise se pergunta sobre a pertinência de *uma linguagem* em um trabalho contemporâneo e responde:

> Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros. (Senise *in* SALLES, 2010, p.82, sublinhado e caixa alta no original)

Identificamos aí uma referência de Senise ao suposto protagonismo do criador individual (mesmo admitindo a impregnação social), tão enfatizado nos períodos artísticos precedentes, do Renascimento ao modernismo e cujos resquícios ainda ecoam, desatualizados, pela contemporaneidade. Com ressalvas ao descompromisso inerente a um documento que não se destina a uma reflexão teórica pública, mas íntima, descompromissada e aberta ao erro,

consideramos importante fazer aqui uma reflexão por conta da pertinência desta questão no âmbito aqui proposto. Ora, sabemos que a condição do "gênio", nascida no Renascimento como justificativa para a independência do artista individual foi exacerbada no Romantismo e começou a declinar a partir do modernismo. Mas hoje se torna cada vez mais consensual a percepção de que a autoria é uma relação complexa, estabelecida entre vários sujeitos, com hierarquia difusa. Exemplificamos uma abordagem mais atualizada com esta declaração recente do filósofo, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman (1953 –), em entrevista: "Hoje, a liberdade e a autoridade do artista são fetiches, coisas que escondem a ausência de liberdade de todos os outros." (DIDI-HUBERMAN, 2017). Vários autores antecessores de Didi-Huberman, entre eles Deleuze (1925–1995) e Guatarri (1930–1992) já haviam afirmado que não há individualidades, mas singularidades. Há que se flexibilizar e contextualizar as palavras de Senise, pois se tratam de um devaneio em ambiente íntimo (o caderno), portanto autorizado ao erro e que só posteriormente foi colocado à público pela pesquisadora. Trazemos aqui outro cuidado importante a considerar na leitura dos cadernos de esboços: suspender quaisquer críticas muito incisivas. A postura do artista, durante o processo criativo deve ser a de abertura ao risco e ao erro. E a consideração com esta abertura deve ser também a nossa, enquanto pesquisadores e fruidores destes documentos. Pensamos que vale aqui apenas o registro, contextualizado e compreensivo, de tais ocorrências contraditórias. Talvez seja por conta disto, que Salles não se posicione diretamente sobre esta questão. Ela, sabiamente, apenas toma como objeto de análise estas palavras de Senise para refletir sobre o caráter introspectivo de tal apontamento. Porém, sobre o caráter expandido (não restrito à individualidade) da autoria, já no início do livro a autora destaca que

> (...) a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as **tramas do pensamento** em criação. (SALLES, 2010, p.17, grifo nosso)

Os aspectos de criatividade, potência poética, memória, percepção, imaginação, processo e fruição se inserem, portanto, muito além da mera autoria individual. Segundo Cecilia Salles, estão inseridos naquilo que ela conceitua como *redes da criação*. Nossas inferências a partir da leitura de *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*, apontam que estes são elementos constituintes dos processos de criação estabelecidos pelos artistas no sistema de arte, uma tessitura tempo-espacial/bio-cultural, um manancial inesgotável de estímulos, influências e demandas poéticas. O conceito de *rede* foi posteriormente enfatizado no livro *Redes da criação: construção da obra de arte*, onde Cecilia Salles dedica dois capítulos à expressão que grifamos na citação anterior: *Tramas do Pensamento: Diálogos de Linguagens* e *Tramas do Pensamento: Interações Cognitivas*. Um outro aspecto significativo para nós se apresenta numa nota de rodapé: "A autora estabelece diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não nos aprofundaremos nessas relações, aqui, embora sejam extremamente instigantes para essa discussão." (SALLES, 2006, p.19).

Acreditamos que ela se refere ao conceito de *rizoma*, proposto por Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs I* (2016), que tensiona e expande a ideia de rede. Este conceito nos traz uma abordagem de altíssima complexidade. Entendemos que *rede* evoca uma configuração geométrica, de linhas traçadas no espaço euclidiano. Já o rizoma é vivo, orgânico, selvagem, imprevisível e de extensão indefinida por natureza. Pois ele não se restringe às ramificações entre pontos, mas compreende uma ampla gama de relações, tendendo ao infinito. Segundo os autores, um rizoma não começa nem conclui, mas se encontra *entre*: como em muitos tipos de plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. Assim, Deleuze e Guatarri propõe uma alternativa à metáfora arborescente. Originada nos escritos de Platão, a metáfora arborescente estruturou o pensamento ocidental em suas relações hierárquicas e tendendo à individualidade e compartimentação:

> (...) diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.43)

Na botânica, de onde o conceito foi apropriado, rizoma refere-se a um tipo de caule ou raiz que cresce predominantemente na horizontal. Em geral é subterrâneo, como a espada-de-são-jorge, as samambaias, a bananeira e o gengibre. Pode também ser parcialmente aéreo, como nas orquídeas. Pode também atuar como órgão para reserva de energia, em forma de amido ou inulina, tornando-se tuberoso, mas com estrutura diferente de um tubérculo. Uma abelha faz rizoma com uma flor tanto quanto as raízes de ervas que se ramificam sob o solo e eclodem aqui ou acolá. Ou como na chamada "internet de fungos", através da qual várias plantas de mesma espécie ou espécies diferentes se comunicam, atendendo a estratégias de sobrevivência. O ar faz rizoma com a água, com a terra, com o fogo. E todos entre si. A hemoglobina (fluído animal) faz rizoma com a clorofila (fluído vegetal), pois ambos são mutuamente complementares, simbióticos. Avaliamos que se constituem, assim, numa metáfora mais aberta à complexidade de problematizações enfrentadas ou instauradas pelos pesquisadores e artistas contemporâneos.

Estas características também nos fazem preferir o termo "rizomas poéticos" a "redes poéticas". Por outro lado, preferimos o termo "rizomas poéticos" a "rizomas criativos", pois criatividade é um termo bastante amplo, podendo assumir características pragmáticas, meramente produtivistas e tecnoburocráticas. Embora algumas criações artísticas possam assumir utilidades práticas, arte é, por definição, uma atividade autotélica, isto é, tem um fim em si mesma. Então, quando nos situamos especificamente no campo poético, estamos reiterando o caráter humanista e libertário de nossa atividade.

Por fim, problematizaremos algumas questões emergentes nos documentos processuais de um dos artistas entrevistados pelo pesquisador e professor Charles Watson (1951–). Trata-se do seu ex-aluno e atualmente participante da sua equipe de professores: Cadu (Carlos Eduardo Felix da Costa, 1977–) que, quando questionado sobre o papel do desenho no processo criativo afirma:

> Tem uma fase em que eu desenho para tentar não exatamente visualizar a ideia, que é o que trabalhamos muito no curso de desenho Procedência & Propriedade[4], mas para eu me colocar num estado perceptual que me possibilite observar o mundo, beliscar o mundo de uma maneira mais atenta. Então, o desenho começa assim: eu começo fazendo anotações, pequenos desenhos. Mas eu tenho um processo – que já nem sei quando começou – muito rigoroso de anotação das minhas coisas; eu anoto tudo o que eu acho interessante e revisito aquilo depois. Nos momentos de banzo, nos momentos em que eu não

4 Procedência & Propriedade é "um *workshop* intensivo de cinco semanas de desenho, visualização e pensamento físico que é realizado todos os anos do início de janeiro à segunda semana de fevereiro. Embora a oficina se concentre predominantemente no desenho, a ênfase é dada ao desenho como ferramenta para a construção de ideias, e não como uma forma de auto-expressão (mesmo que esses dois aspectos possam frequentemente convergir)." (WATSON, 2018)

> sei o que fazer, que estou sofrendo aquela melancolia, eu vou folhear as anotações e ver o que está faltando olhar, o que eu deixei para trás. Mas, confesso para você, Charles, que eu não sei identificar quando uma ideia surge nova, porque eu estou sempre tendo a sensação de que ficou alguma coisa faltando no trabalho anterior e dali eu posso voltar e continuar. (Cadu *in* WATSON, 2016, p.72)

Na continuidade deste depoimento, além das atividades que já mencionamos neste artigo viáveis ou inerentes ao contexto de um caderno de esboços, Cadu elenca a palavra *rituais* para se referir a uma prática que provoca um estado mental de receptividade às novas ideias. Para exemplificar, indica o trabalho *Swiss Made*, de 2004/2016[5]: é um desenho que não pertence a um caderno, mas que poderia sê-lo. Foi feito usando a totalidade de um lápis de cor, trabalhado durante a primeira hora no ateliê, como um "aquecimento". Outro exercício é o de "papéis gêmeos": o da esquerda recebe intenções já identificadas; no da direita, tudo o que o artista não teria coragem de fazer. Depois, Cadu inverte as posições e aí precisa "negociar" com informações não programadas inicialmente. Isto revelaria "coisas da minha mão, são coisas do meu olho, que eu não esperava de mim mesmo." (*ibidem*, p.73)

Para Charles, o caderno de esboços é um dos instrumentos para colocar ideias no mundo. Como ele costuma enfatizar, ter ideias não torna você criativo. Colocá-las no mundo, sim:

> A dificuldade em "ver" um pensamento é implícita ao processo de pensar. Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo. O esboço é o primeiro passo neste processo, um meio-termo entre mente e mundo. É o que os renascentistas chamavam de *primi pensieri* (primeiros pensamentos), sugerindo intimidade e algo mais espontâneo e imediato. (Watson *in* ALMEIDA e BASSETTO, 2010, p.8)

5 Um trabalho desta série pode ser visto no endereço <paddle8.com/work/cadu/35378-swiss-made-mustard> acesso em 22 set 2018.

A partir de um desenho, de uma frase anotada, de algum conceito diagramado ou de uma simples lista de possibilidades o trabalho começa a aparecer. Novos elementos podem ser agregados, novas direções serem tomadas, bobagens podem ser descartadas, falsidades serem demonstradas como tal, assim como as fraquezas e novas surpresas (serendipidades) começam a se presentificar. Enquanto as ideias estão "no ar", nada temos de fato. Quando elas estão de alguma forma corporificadas, aí sim, temos algo a partir do qual trabalhar.

O caderno de esboços é o que Charles chama de "pedágio de pensamento", no qual "paramos ideias passageiras e cobramos delas" (ibidem, p.9). E conclui: "O caderno pode ser fascinante, e muitos são, mas isso é dispensável. O caderno é essencialmente um lugar de processo e iminências, e este é o seu fascínio" (*ibidem*).

Comprovando a eficácia dos cadernos de esboços como instrumentos de induções poéticas, não só em nossa própria experiência artística, mas também assim referendada pelas reflexões e testemunhos dos pesquisadores e artistas aqui citados, pensamos ser indispensável incentivar o seu uso entre nossos colegas e alunos. Na mesma direção, a disponibilização do conteúdo de tais cadernos em locais de exposições pode ser uma ótima estratégia a fim de potencializar e democratizar a fruição poética.

Referências

ALMEIDA, Cezar de. BASSETO, Roger. **Sketchbooks:** *as páginas desconhecidas do processo criativo*. São Paulo: Editora Ipsis, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs.** *Capitalismo e Esquizofrenia.* Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 2011.

RAUBER, Rogério. **Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias**. São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

SALLES, Cecilia. **Arquivos de criação: arte e curadoria.** Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

SALLES, Cecilia. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 1ª. ed.. São Paulo, Annablume, 1998.

WATSON, Charles. **Entre-vistas:** Acervo Dynamic Encounters Brasil. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters. 2015.

INTERNET

DIDI-HUBERMAN, Georges. **'O artista se tornou figura da liberdade', diz filósofo Didi-Huberman.** Entrevista para Daniel Augusto. Caderno Alias de O Estado de São Paulo. 20 mai 2017. Disponível em <alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didi-huberman,70001793303>, acesso em 28 ago 2018.

WATSON, Charles. **Procedência e Propriedade – RIO / 11 de janeiro a 16 de fevereiro 2019.** Mensagem eletrônica de divulgação do curso. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters. 2018.

Processos de criação em *revivals audiovisuais:* Análise semiótica da tradução do filme *Evil Dead 2* em série televisiva

Creative processes in audiovisual revivals: Semiotic analysis of the translation of the film Evil Dead 2 in television series

SAMIR SARAIVA CHEIDA PUC-SP

Esta apresentação é resultado de um estudo sobre as estratégias de tradução intertemporal que o seriado "Ash vs Evil Dead" (2015) propôs em relação a trilogia de filmes "Evil Dead" (1980). A transformação da obra dos irmãos Raimi estimula uma análise sob o ponto de vista da linha de pesquisa "Processos de criação na Comunicação e Cultura". A concepção da obra se dá em um processo contínuo, complexo e em rede, com nexos intertemporais entre os filmes da década de 80 e a série de 2015. As tendências buscadas no filme "Evil Dead"(1980) continuam presentes na atualização do universo em ficção seriada.

Palavras-chave: processo de criação, tradução intertemporal, mídia, arquivo, Evil Dead

This paper is the result of a study on the adaptation strategies that the tv series "Ash vs. Evil Dead" (2015) proposed to the "Evil Dead" (1980) film trilogy. The transformation of the work of the Raimi´s brothers stimulates an analysis from the point of view of the line of research "Processes of creation in Communication and Culture". The conception of the work takes place in a continuous, complex and networked process, with links between the films of the 80's and the series of 2015. The tendencies sought in the film Evil Dead (1980) are still present in the universe update in the tv serie.

Keywords: creation process, adaptation, translation, media, archive, Evil Dead

Introdução

No Brasil e no mundo o consumo de produtos audiovisuais é crescente. Inúmeras pesquisas demonstram que o espectador busca conteúdos tanto nas plataformas convencionais, como a televisão e o cinema, como em celulares e *tablets*. No Brasil, as pessoas passam cerca de 15 horas semanais assistindo conteúdo audiovisual pela internet, enquanto na média passam 22,6 horas semanais assistindo televisão[1].

Este contexto de intenso consumo audiovisual vem acompanhado de uma demanda para que autores de cinema e televisão elaborem frequentemente novos produtos midiáticos. Este estímulo para criação de conteúdo audiovisual favorece tanto a criação de inéditos quanto a produção de *remakes*, sequências e demais possibilidades de retomada, reexibição e/ou reciclagem de conteúdos disponibilizados anteriormente ao público.

A lógica televisiva de reiteração, aplicada extensivamente pela indústria (GITLIN,1985; MAGDER,2004, apud CASTELLANO,MEIMARDIS, 2017, p63) para economizar nos custos de produção resultou, por muito tempo, na utilização de reprises de programas antigos como forma de preencher as grades de programação. Esta prática ainda é comum, mas não se limita à televisão – plataformas de streaming como *Netflix* e *Amazon* continuam a aumentar sua oferta de conteúdo audiovisual ao oferecer catálogos repletos de produtos que não são novidades, o equivalente a reprises para este tipo de plataforma. Portanto, é possível afirmar que entre os espectadores das novas plataformas e da televisão tradicional há um comportamento comum de rever o que já foi exibido, certa preferência por obras que lhes tocaram no passado. Uma busca por produtos que despertem a nostalgia.

A nostalgia do espectador e a lógica da indústria audiovisual se completam mutuamente. A nostalgia pode ser compreendida, neste sentido, como uma resposta sociocultural a formas de descontinuidade, ao propor uma visão de estabilidade e autenticidade em alguma era de ouro conceitual (GRAINGE, 2000, apud CASTELLANO, MEIMARDIS, 2017 p70). Em outras palavras, a descontinuidade e incerteza da realidade ou do futuro podem ser remediadas com esse retorno à estabilidade e autenticidade de produtos midiáticos de eras passadas, que trariam conforto. Assim, a nostalgia pode ser compreendida, portanto, como uma emoção social do nosso tempo. Este afeto aos conteúdos do passado surge como resposta ao anseio por continuidade em momentos de transformação.

Com base nessa "demanda por nostalgia", produtores de conteúdo vem apresentando com frequência "*remakes*" (nova versão de uma obra antiga, com novos atores e elementos, mas que permanece fiel à proposta da obra original) e "*revivals*" (reunião do mesmo elenco de um produto audiovisual após anos de cancelamento da produção, para dar continuidade à obra original), que resgatam histórias e estéticas antigas.

Entre essas traduções, uma chama a atenção por suas qualidades e pela conexão que teve com sua audiência: a série *Ash vs Evil Dead* (2015), dos irmãos Sam e Ivan Raimi. A série é um *revival* que retoma o universo da trilogia de filmes iniciada em 1981 dos mesmos autores. A série adapta os elementos criados nas obras da década de 80 e se apresenta como um produto midiático atual, e que conversa com o momento político vivido nos Estados Unidos antes e depois da eleição de Donald Trump.

Dentro do contexto da pesquisa sobre processos de criação, o percurso da construção universo de *Evil Dead* é visto como um percurso contínuo, os filmes da década de 80 e a série com três temporadas iniciada em 2015 são parte de uma obra móvel e inacabada e que tem potencial para, mesmo com o cancelamento da série televisiva pelos produtores, permanecer em processo e ser retomada no futuro. Desta maneira, o universo de *Evil Dead* se aproxima dos objetos de pesquisa estudados pela professora Cecília de Almeida Salles, em textos como "Gesto Inacabado" e "Redes de criação". Ao realizar a tradução intertemporal, os autores de *Evil Dead* recuperam propostas estéticas e atualizam as buscas artísticas, as tendências do processo. E a demanda por nostalgia dentro da lógica televisiva de reiteração contribui para a retomada do processo de criação dos irmãos Raimi.

O presente artigo tem como objetivo elucidar como se deu a transformação da obra *Evil Dead*, de trilogia de filmes da década de 1980 em uma série televisiva em 2015, mostrando que os longas-metragens e o

1 https://exame.abril.com.br/marketing/metade-brasileiros-mais-videos-online-tv/

"revival" fazem parte de um mesmo processo artístico. Como um processo contínuo a obra *Evil Dead* despertou sentimentos nostálgicos e as adaptações da trama e do universo de *Evil Dead* atualizaram a série ao momento cultural atual. Logo, o artigo também irá averiguar quais elementos são permanentes na tradução intertemporal e quais novos elementos foram criados para a modernização do universo.

Apresentação do objeto e problema

Evil Dead é uma narrativa audiovisual composta por 3 filmes de terror *trash* e uma série televisiva do mesmo gênero que originalmente passou no canal fechado norte-americano Starz, e posteriormente foi disponibilizada na plataforma *on–demand Netflix*. *Evil Dead* nasceu em 1981 como um filme de graduação do diretor Sam Raimi, na época estudante de cinema da Universidade de Michigan, e serviu para o recém-formado se apresentar como realizador para os grandes estúdios de cinema norte-americano. Desta maneira, Sam Raimi e equipe conseguiram chamar a atenção de grandes produtores, inclusive com uma exibição no Festival de Cannes em 1982, e assim levantaram recursos para reproduzirem a mesma história em 1987. *Evil Dead* 2 tem praticamente o mesmo enredo que o filme de formatura, porém com mais experiência da equipe produtora, temos um projeto em evolução.

É importante pontuar que o primeiro e o segundo filme da trilogia são parte de uma mesma obra em construção. O filme de conclusão de curso é um rascunho onde tendências estéticas são testadas. O movimento de câmera que simula o ente maligno, por exemplo, aparece no primeiro filme, mas é mais bem realizado no segundo, com mais expertise da equipe e recursos de produção. O projeto poético dos irmãos Raimi de representar em imagem e som o mal aparece em transformação de um filme para o outro e segue em processo no terceiro filme e na série televisiva.

Na trama de *Evil Dead* seguimos o protagonista Ashley, um norte-americano "*redneck*" (termo utilizado para descrever homens brancos norte-americanos que vivem no interior do país, de origem humilde e classe-média baixa) de Michigan, famoso estado norte-americano produtor de automóveis e que enfrentava uma forte crise na década de 1980. Ashley e mais quatro estudantes decidem passar um final de semana em uma casa isolada no interior do Tennessee. Lá eles encontram o Necronomicon, o livro dos mortos, um artefato encontrado em escavações no antigo Egito.

Evil Dead conversa com um dos gêneros mais populares da história do cinema: o terror. David Bordwell e Kristin Thompson definem: " terror é reconhecível pelo efeito emocional que quer causar: chocar, causar asco, repelir, amedrontar. O monstro é uma violação do nosso senso comum." (2013, p106) O gênero possui convenções reconhecíveis pelos espectadores, como uma montagem que constrói uma dilatação do tempo, uma fotografia que privilegia a escuridão, maquiagem pesada, muitos efeitos especiais. *Evil Dead*, entretanto, não causa apenas medo. Os filmes e a série subvertem o gênero e também provocam o riso na plateia com os exageros na representação. Nesse sentido, a trilogia de Sam Raimi e a série da Starz se aproximam do subgênero *Gore* ou terror *trash*: caracterizado pela presença de cenas extremamente violentas, com muito sangue e realizadas com baixo orçamento.

A trilogia *Evil Dead* e principalmente o segundo filme se tornaram filmes *cult*. Um filme *cult* é uma obra que mesmo não tendo expressiva bilheteria se tornou cultuado por cinéfilos por sua originalidade e transgressão[2]. O filme de Sam Raimi adquiriu o status de *cult* e mesmo com poucas cópias em VHS, as fitas de *Evil Dead* se tornaram muito disputadas nas locadoras. A trama de Ash se tornou parte do imaginário de adolescentes da década de 90 e construiu uma fama de proporcionar uma experiência violenta e com muito sangue. Um filme difícil de ver, escondido nas videolocadoras e com uma carga de terror jamais vista. Em entrevista para a revista norte-americana "*IndieWire*", Sam Raimi afirma que " toda vez que Bruce Campbell ia em uma convenção ou uma Comic Con, os fãs perguntavam quando sairia o próximo filme da série, e faziam uma série de perguntas sobre a trilogia original"[3]; tradução nossa).

Em 2015, surge então a tradução intertemporal da série: *Ash vs Evil Dead*. Sam Raimi e o irmão Ivan Raimi retomam a trama de Ashley, agora mais

2 http://www.cineset.com.br/quando-um-filme-torna-se-cult/

3 http://www.indiewire.com/2015/11/sam-raimi-and-bruce-campbell-on-refusing-to-compromise-for-ash-vs-evil-dead-and-the-state-of-modern-horror-54730/

velho e num emprego de baixa renda como empacotador de loja, e produzem 10 episódios para uma temporada num canal a cabo. Além do personagem principal, os autores retomam o conflito entre Ash e as forças demoníacas despertadas pelo Necronomicon, e o gênero *trash*, resgatando a mistura do terror com momentos cômicos.

Metodologia

Para que se possa destacar quais estratégias de tradução foram empregadas para o "*revival*" da trilogia *Evil Dead* como série televisiva, e mostrar como a série e os filmes são parte de uma rede de conexões do universo da obra, realizaremos uma analogia comparativa/ contrastante dos objetos. Uma analogia é uma aproximação de objetos que não são iguais, mas que compartilham semelhanças. A analogia comparativa permitirá notar afinidade entre os objetos, enquanto o contraste trará à tona as diferenças. Sempre pensando que a trilogia e a série fazem parte do mesmo processo.

Considerando a pluralidade e volume de material audiovisual do universo *Evil Dead*, é uma impossibilidade prática apresentar uma analogia comparativa/ contrastante, e a respectiva análise de todos os elementos da trilogia e de toda a série, em um único artigo.

Portanto, optamos pelo seguinte recorte metodológico: analogia comparativa/ contrastante do filme *Evil Dead* 2 e da primeira temporada da série *Ash vs Evil Dead*. Analisaremos o protagonista Ash em ambos os objetos, buscando levantar similaridades e diferenças entre a representação dele no filme de 1987 e na série de 2015.

Analogia comparativa/ contrastante - Protagonista

O protagonista de uma história é, segundo a definição do teatro grego, o condutor da ação. É ele quem tem a primeira voz, o primeiro a falar, e é ele quem sofre a maior transformação em uma história. Quando dividimos a palavra protagonista, "*proto*" significa primeiro e "*agon*" significa demônio. No teatro grego, o demônio seria a falha de caráter que o personagem deve corrigir ao longo da trama. Curiosamente, Ash é um personagem que, nos filmes da trilogia original, deve expurgar o demônio que existe nos seus amigos e dentro dele mesmo. Entretanto, o Ash da trilogia de filmes não tem a complexidade dos célebres heróis do teatro grego.

Em *Evil Dead* 2, Ash Williams, interpretado por Bruce Campbell, leva sua namorada Linda para uma cabana abandonada no meio da floresta. Ash é um jovem, branco, de classe média, cujo único objetivo é transar com sua nova namorada. Enquanto aguarda que Linda se arrume, ele acha um gravador, reproduz a fita que tem nela e ouve um professor de arqueologia recitando as passagens do Necronomicon. o livro dos mortos.

A partir de então os quatro amigos de Ash são possuídos por espíritos, se tornando zumbis. Ash descobre que a única maneira de matar os zumbis é esquartejando corpos, antes que os espíritos demoníacos consigam dominá-lo. Ao final de *Evil Dead*, Ash consegue fechar o portal por onde as forças do mal iriam atravessar para o nosso universo, mas acaba preso em uma outra época, infestada pelas criaturas demoníacas.

Ouvir a gravação e libertar o mal desencadeia todos os acontecimentos da película e Ash apenas reage a eles. Em 1987, o personagem de Ash faz apenas isso: reage. Ele é o arquétipo do *Ridiculously Average Guy* (Cara ridiculamente médio em uma tradução livre), um personagem feito para a plateia se identificar rapidamente como o principal. Alguém com pouca ou nenhuma ambição, geralmente de classe média ou operária. Esse tipo de personagem plano é utilizado quando a construção de mundo e de suas regras é mais relevante do que as relações entre personagens.

E Ash cumpre exatamente essa função em *Evil Dead* 2. É um personagem simples, sem muitas características psicológicas ou ambições. Sua função é criar um efeito de familiaridade ao mundo e amplificar o horror causado pela situação em que se encontra. O que acontece com Ash poderia acontecer com qualquer um, pois ele não tem nada de especial ou diferente.

Já na série televisiva *Ash vs Evil Dead* lançada em 2015, nosso protagonista apresenta características mais complexas. Em um primeiro momento, no primeiro episódio, Ash não parece ter mudado. Ele mora em um trailer e seu interesse é sair, ir para o bar e transar com a primeira mulher que encontrar. Porém fantasmas do passado parecem ter retornado e ele se lembra de ter lido acidentalmente o Necronomicon enquanto estava drogado

para impressionar uma garota em seu trailer. O mal agora não atinge somente a Ash e seu microcosmo, os demônios agora invadem o mundo inteiro. Cabe a Ash extinguir mais uma vez o mal, só que desta vez ele não está apenas reagindo, o personagem assume uma função de herói (algo que ele não foi quando mais jovem) para evitar que o mal devaste todo o mundo.

Conforme a série avança, aprofundamos mais na figura de Ash. Mesmo tentando disfarçar as aparências, fugindo da maturidade e das responsabilidades da vida adulta, este homem de quase 60 anos é assombrado pelo trauma dos acontecimentos da década de 80. A sua ligação com os eventos é tão forte que em determinado momento ele questiona a própria existência, se a sua razão de viver não seria causada exatamente pela existência do livro malévolo. O Ash de 1987 nunca faria uma reflexão como essa.

Essa mudança de foco permite uma adição de complexidade em Ash. Fazer dele o ponto central da série exige um mergulho em sua psique. Questões muito além da dicotomia de o bem contra o mal tornam o protagonista mais interessante ao espectador. A maneira como alguém permanece inerte após uma juventude grandiosa, as consequências de segredos traumáticos e o próprio sentido da vida são algumas das questões do protagonista levantadas nesta primeira temporada.

Ao fazer essa transição, a série ressignifica não só Ash, mas também o próprio "*Evil Dead*", essa caricatura do mal. Entender Ash como um personagem esférico é entender o mal com uma nuance muito maior do que apenas o inimigo. Que é preciso aceitá-lo dentro de si para assim reconhecer a dificuldade em combatê-lo sozinho. A série mostra o peso que 30 anos trazem para uma pessoa, tanto metaforicamente quanto literalmente.

Análise

Ao realizar a analogia comparativa/ contrastante do protagonista no filme *Evil Dead* 2 e na série *Ash vs Evil Dead*, nota-se rapidamente que houve mudanças significativas em como ele é representado. Ao contrastar o filme de 1987 e a série de 2015, surgiram diferenças importantes. O que essas diferenças nos dizem? Quais enunciados eram projetados pelo filme e deixaram de ser pela série? Quais enunciados continuam, e de que forma?

O protagonista Ash em *Evil Dead* 2 era reativo, plano e baseado em um estereotipo conhecido como "*Ridiculously Average Guy*". Na série, o mesmo personagem se vê definido pelos acontecimentos do passado, mas mantém a imaturidade. É um sujeito quase que no início da velhice, mas que ainda tenta manter as aparências e o estilo de vida da juventude.

Neste contraste, é possível entrever diferenças e similaridades: é o mesmo personagem, só que ele não é mais "o cara comum". Esse cara comum envelheceu, e parece ter sua identidade definida pelo seu passado. O cara comum de antes, no contexto de hoje, é um alienado. "O cara comum" do nosso tempo é diferente do "cara comum" de *Evil Dead* 2. A inadequação de Ash é motivo cômico frequente na série.

O protagonista Ash, que é homem, branco, estadunidense lidera a luta contra o mal no filme e na série, mas os coadjuvantes que o rodeiam não estão mais aí apenas para servi-lo ou atrapalhá-lo.

Figura 1 Imagem retirada da primeira temporada da série *Ash x Evil Dead*, RAIMI, 2015

A série *Ash vs Evil Dead* tem uma quantidade muito maior de personagens coadjuvantes do que o filme. E a complexidade deles, assim como a do protagonista, também se modificou. Enquanto no primeiro filme todos os coadjuvantes são estáticos em suas motivações e não tem história pessoal pregressa, na série os coadjuvantes possuem mais profundidade: Pablo Simon Bolivar, imigrante da América Latina, confesso admirador do protagonista; Kelly Maxwell, americana de origem iraniana, judia; Amanda Fisher, policial negra, que passa de antagonista a interesse romântico do protagonista; e Ruby Knowby, mulher misteriosa e principal antagonista da primeira temporada da série.

Pablo e Kelly passam inclusive a estabelecer uma relação simbiótica com o protagonista. Ash imagina ser um herói que não é, e se mostra incapaz de triunfar sozinho – ele precisa dos coadjuvantes para auxiliá-lo. Igualmente os coadjuvantes precisam de Ash porque só ele tem os meios necessários para "derrotar o mal", ainda que não possa fazê-lo sozinho. O homem branco estadunidense continua na liderança, mas agora abre um pouco de espaço para que as minorias lhe ajudem. As minorias aparecem (no filme não aparecem); são úteis ao protagonista (ao contrário dos coadjuvantes do filme); tem arcos narrativos próprios (tem a própria história, independente ou não do protagonista).

Figura 2 Imagem retirada da primeira temporada da série *Ash x Evil Dead*, RAIMI, 2015

Na foto acima, extraída do capítulo 7 da primeira temporada, vemos Ash à frente do grupo de coadjuvantes logo após os mesmos conseguirem derrotar alguns zumbis. Ash declara a um *redneck* que acabara de salvar que ele, o protagonista, mais os coadjuvantes, o latino, o negro e a judia, estão do mesmo lado da guerra.

O perfil étnico-racial dos personagens, mencionado anteriormente, também amplia a complexidade da série em contraste com o filme, ao estabelecer pontos de inserção de culturas diferentes da estadunidense na trama. O perfil étnico-racial dos coadjuvantes é explorado na trama tanto como fator para gerar comicidade quanto, em ao menos uma ocasião, para ampliar as possibilidades de resolução de problemas da narrativa. Ash realiza um enterro cristão para os pais recém-mortos de Kelly, que é judia, criando uma situação cômica ao expor a inadequação da situação. Outro exemplo na série é quando o protagonista, seguindo o conselho de seu amigo imigrante latino Pablo, recorre a um *brujo* (bruxo, ou xamã de origem latina americana) para ajudá-lo na luta contra o mal do Necronomicon.

Figura 3 Imagem retirada da primeira temporada da série *Ash x Evil Dead*, RAIMI, 2015

E pensando o contexto em que a série foi lançada, a discussão sobre a relação entre os diferentes perfis étnicos-raciais se mostra uma estratégia acertada e que capta o espírito do tempo do lançamento de *Ash vs Evil Dead* . A série foi exibida pela primeira vez em 2015, um ano antes da eleição de Donald Trump à presidência norte-americana. Trump chega ao poder prometendo separar os *rednecks* dos latinos e dos muçulmanos, construindo um muro para separar México dos Estados Unidos e restringindo a entrada de outros imigrantes em terras norte-americanas.

No último capitulo da primeira temporada, Pablo, o latino, está dominado pelo Necronomicon e ameaça a vida de Kelly e de Ash. Ruby, que coincidentemente é ruiva como o presidente republicano, também está possuída pelo mal e propõe um acordo para Ash: em troca da vida dos amigos e de uma boa vida na Florida, Ruby fica com o poder de ser a guardiã do portal que liga o nosso mundo ao mundo dos mortos. Assim como Trump decide quem deve entrar ou não nos Estados Unidos, Ruby controla o fluxo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

A trilogia dos filmes em nenhum momento conversa com o contexto político social norte-americano, mesmo o país vivendo uma crise econômica devido ao preço do barril de petróleo e um período de grande conservadorismo social representado pelos oito anos de mandato do republicano Ronald Reagan. Já a série possui um evidente diálogo com o seu tempo ao criar relações entre o protagonista e os coadjuvantes semelhantes às relações e conflitos vividos pelos diferentes grupos étnicos presentes nos Estados Unidos.

Conclusão

A analogia torna evidente um aumento de complexidade da série em relação ao filme. A rede de relações na narrativa é muito mais extensa e intensa na série, onde o protagonista e os coadjuvantes participam ativamente do desenrolar da narrativa.

Ainda temos na série a ideia de que apenas um personagem do sexo masculino deve liderar a "luta contra o mal", um homem e branco e estadunidense. Porém, a partir da releitura da série, é possível constatar que essa liderança precisa ser compartilhada com outros "agentes da história". Mas esses agentes seriam secundários, menores, e assim são representados.

Sobre a continuidade do processo artístico de *"Evil Dead"* ao longo do tempo, podemos perceber a série de 2015 carrega diversos elementos e buscas presentes na trilogia dos filmes. O gênero *trash*, o movimento de câmera, algumas características do protagonista.

> "O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando intervenções do acaso e abrindo espaço para introdução para ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final" SALLES, 2006, p15

O "*revival*" de *Evil Dead* como série televisiva incorpora valores e perspectivas do presente no material do passado. Essa incorporação se dá principalmente na estruturação da narrativa, ao deslocar o protagonista para uma posição na qual ele assume um papel de herói clássico e contrasta-lo com coadjuvantes complexos e diversificados. Esse deslocamento acontece conectando os personagens ao espírito do tempo em que a série é lançada, revitalizando a narrativa para que ela brilhe para os olhos dos espectadores contemporâneos. São essas incorporações provenientes da tradução intertemporal (e porque não, intersemiótica) que conferem à série um movimento do signo e permitem que a adaptação de *Evil Dead* seja interpretada como um avanço em relação à trilogia de filmes. Dentro do processo de criação do universo, a série é mais uma materialização das buscas dos irmãos Raimi e coloca mais possibilidades de novas experimentações com o enredo da saga de Ash Williams.

Referências

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema:** uma introdução. São Paulo: Editora da USP, 2013. 106 p.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. Produção Televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix. **Revista Geminis**, São Carlos, p. 60-86, jan / abr 2017.

DEARO, G. *http://exame.abril.com.br*, 8 outubro 2017. Disponivel em: <https://exame.abril.com.br/marketing/metade-brasileiros-mais-videos-online-tv/>. Acesso em: 21 junho 2018.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação – construção da obra de arte** – 2ª edição, São Paulo, Ed. Horizonte, 2006.

‘Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento’

‘Arqueologia de la creacción artística. Vestígios de una gênesis: el trabajo artístico en su movimiento’

STELA MARIS SANMARTIN DAV-UFES

Este trabalho evidencia o processo de criação em artes visuais e apresenta os caminhos criativos que estimulam atitude exploratória que permitem ao artista criar. O ponto de partida para a construção teórica incide diretamente sobre o sujeito criador iniciando um diálogo entre a Psicologia Analítica, a Criatividade e os Processos de Criação em Arte, por meio do método proposto pela Crítica Genética. A investigação objetivou especificamente explorar as dimensões interiores do processo criativo do artista contemporâneo José Spaniol.

Palavras-chave: Artes Visuais; Criatividade; Crítica Genética; Processos de Criação.

Este trabajo presenta el proceso de creación en Artes Visuales y los caminos creativos que estimulan actitud de exploración y que permiten al artista crear. El punto clave para la construccíon teórica va directamente sobre el sujeto creador empezando un diálogo entre la Psicologia Analítica, la Creatividad y los Procesos de Creación en Arte, por medio del método propuesto por la Crítica Genética. La investigación tuvo como objetivo específico explorar las dimensiones interiores del proceso creativo del artista contemporâneo José Spaniol.

Palabras clave: Artes Visuales; Creatividad; Crítica Genética; Procesos de Creación.

Introdução

"Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento." (Sanmartin, 2004), cria a metáfora de uma 'paisagem' com 'regiões', consideradas fundamentais, para pensar sobre a ação criadora, ou seja, sobre o processo criativo que culmina em um trabalho artístico.

O ponto de partida para a construção teórica do trabalho incide diretamente sobre o sujeito criador. Assim, a Psicologia Analítica (Jung, 1875-1961) foi referência para entender a vida psíquica, o trânsito entre a consciência e o inconsciente no processo criativo, fonte da imaginação criadora que culmina na produção artística. As teorias da Criatividade foram utilizadas para entrelaçar as dimensões: pessoa, processo, produto e ambiente (Kneller, 1978), destacando as fases do processo criativo (Wallas, 1926). Por último, a Crítica Genética (Salles, 1998) forneceu critérios metodológicos para a análise do processo criativo do artista selecionado para a investigação, por meio dos vestígios que os registros de processo indiciam.

As perspectivas teóricas

A PSICOLOGIA ANALÍTICA: O INCONSCIENTE E A ARTE

A psique, na perspectiva Junguiana (Grinberg, 1997), constitui-se da consciência e dois tipos de inconsciente: o pessoal e o coletivo. O inconsciente pessoal é configurado pelas camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas, traços de acontecimentos ocorridos durante o curso da vida e perdidos na memória consciente. O inconsciente coletivo, por sua vez, corresponde às camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comuns à todos os homens. Um substrato arcaico da psique, herança comum que transcende os conteúdos puramente pessoais, todas as diferenças de cultura e de atitudes conscientes.

Com relação ao conceito de realidade (Silveira, 1992), Jung não aceita como reais unicamente os dados fornecidos pelos sentidos, de modo direto ou indireto e declara que a realidade contém tudo quanto ele possa conhecer, pois qualquer coisa que atue sobre ele é real e presente. Considera o inconsciente como parte da natureza, como algo objetivo, real, genuíno e afirma que os produtos de sua atividade merecem o maior crédito, pois são manifestações espontâneas de uma esfera psíquica não controlada pela consciência, livre em suas formas de expressão.

A energia psíquica transforma-se em imagem e Jung (1964) reconhece nela grande importância, um auto-retrato do que está acontecendo no espaço interno da psique. Para a Psicologia Analítica as imagens do inconsciente podem representar conteúdos do inconsciente pessoal em emoções e experiências vivenciadas pelo indivíduo, logo reprimidas, e as imagens de caráter impessoal que se configuram a partir de disposições inatas inerentes às camadas mais profundas da psique, à sua estrutura básica (inconsciente coletivo) que se manifestam por meio das imagens arquetípicas[1].

As imagens arquetípicas, caracterizando-se como simbólicas, tecem os temas míticos que exprimem, condensam as mais intensas experiências da humanidade e, para Jung, as imagens de caráter mitológico são a linguagem inata da psique em sua estrutura profunda, raízes de nossa vida psíquica, fonte de toda imaginação criadora.

Os símbolos são os grandes organizadores da libido[2] e o uso por Jung do termo símbolo é muito preciso. Um símbolo é, no entender de Jung, o melhor enunciado ou expressão possível para algo que é ou essencialmente incognoscível ou ainda não cognoscível, dado o presente estado de consciência. O verdadeiro símbolo deveria ser entendido como uma expressão de uma ideia intuitiva que não pode ser formulada de outra forma ou de maneira melhor.

O símbolo, na concepção Junguiana, constitui uma linguagem universal infinitamente rica, capaz de exprimir por meio de imagens, muitas coisas que

1 Jung denominou de arquetípicas as imagens do inconsciente coletivo que configuram vivências primordiais da humanidade, semelhante nos seus traços fundamentais, em toda parte do mundo, podendo revestir-se de roupagens diferentes de acordo com a época e as situações em que se manifestam exprimindo, porém, sempre os mesmos afetos e ideias.

2 Libido na perspectiva de Jung significa energia criadora

transcendem as problemáticas específicas dos indivíduos. Considerando o caráter simbólico da obra de arte, na perspectiva de Jung (1991), sua origem não deve ser procurada no inconsciente pessoal do autor, mas na esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade, superando o pessoal, localizando-se para além do efêmero, do apenas pessoal. Neste caso a obra de arte atinge dimensões suprapessoais que, muitas vezes, transcendem a compreensão consciente.

A CRIATIVIDADE E SUAS DIMENSÕES: PESSOA, PROCESSO, PRODUTO E AMBIENTE CRIATIVO

Este potencial tem acompanhado o homem em suas buscas, realizações e perguntas desde que este existe. Sempre foi e continua sendo uma necessidade, pois o homem cria em função de sua sobrevivência, mas também por querer realizar-se, encontrar sentido e dar significado à sua vida.

Se o impulso criador é constitutivo da condição humana, seu estudo reflexivo e científico é recente, mas já assinala constantes universais, aceitas por uma ampla comunidade científica no que diz respeito à intencionalidade da ação, a transformação do meio que ela provoca e a necessidade de comunicar o resultado conquistado. Portanto, estudar criatividade ainda é um campo fértil e promissor para pesquisas e objeto de estudos sistemáticos, pois há muitas frestas a serem preenchidas.

As teorias filosóficas antigas aproximaram a criatividade da ideia de dom reservado a poucos e associada ao sobrenatural, ao domínio da fé. (Guerreiro e Wechsler, 1993) Na Idade Média a criatividade esteve associada aos conceitos de bruxaria ou sinal de desajustamento ou loucura. Com isto, muitos artistas e cientistas foram interpretados como 'lunáticos', pois tendiam a colocar-se no limiar entre insanidade e a resolução crucial de um conflito. (Baraúna, 2011) As abordagens biológicas trazem a ideia de que a criatividade é hereditária, transmitida internamente pelos códigos genéticos e, portanto, não educável. (Guerreiro e Wechsler, 1993)

Segundo Guerreiro e Wechsler (1993, p.2-26) a Psicologia contribuiu e contribui muito, por meio de investigações sistematizadas, na busca de explicações para ampliar a compreensão acerca da Criatividade. Ao analisarmos as teorias observamos que o conceito evolui do foco psicológico/individual ao prático/pragmático/vivencial abrindo o campo para as influências sócio ambientais.

Nesta perspectiva Alencar e Fleith (2003) observam que, ao examinar a literatura sobre Psicologia da Criatividade, as teorias recentes têm sido pouco divulgadas e, justamente estas teorias, são as que consideram as influências de fatores sociais, culturais e históricos no desenvolvimento da criatividade.

As autoras apontam três modelos de criatividade elaborados nessa abordagem: a teoria de investimento em criatividade de Sternberg (1988, 1991; Sternberg & Lubart, 1991, 1993, 1995, 1996), o modelo componencial de criatividade de Amabile (1983, 1989, 1996) e a perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi (1988a, 1988b, 1988c, 1996).

O modelo sistêmico propõe que a criatividade é o resultado da ação do **indivíduo** com sua bagagem genética e experiências, em um **domínio** específico (cultura) que será avaliado e validado por um **campo** composto por especialistas (sistema social). Assim, a criatividade passa a estar contextualizada no tempo, na história, no conhecimento e nas implicações da ação criativa a interferir no mundo. Como nos diz Torre (2005) ela passa de atributo pessoal para um bem social e como característica ou qualidade humana é a melhor forma de explicar as mudanças do ponto de vista individual ou social em todas as áreas de conhecimento e atuação do homem.

É a partir de uma **necessidade** que a Criatividade é acionada, não qualquer necessidade, mas aquela que surge sem respostas ou que precisa modificar as já existentes. Portanto, um impulso que aciona o processo de geração e desenvolvimento de ideias, que permita propor, criar, enveredar pelo que ainda não existia, ou não daquela forma, para apresentar o incomum, não usual, original.

O **processo criativo**, caminho pelo qual o artista percorre para criar, permite que ele experimente com liberdade os materiais e por meio de linguagem específica instaure o novo. O estudo científico da criatividade em seus primórdios recebeu contribuições valiosas de pessoas alheias à comunidade científica psicológica. Wallas (The art of thought) em 1926 fez a primeira descrição do processo criador baseando-se na experiência pessoal,

Figura 1 Teto Chão, 2002 mármore e latão dimensões variáveis [10 peças] . Foto José Domingues Freitas, catálogo Galeria Nara Roesler, 2002.

Figura 2 *Mirante*, 1997, taipa de pilão 400x520x520. Foto José Domingues Freitas, catálogo Galeria Nara Roesler, 2002.

Figura 3 Várias vistas da instalação *Mirante*. Foto José Domingues Freitas, catálogo Galeria Nara Roesler, 2002.

referida pelo físico alemão Helmholtz. Descreveu quatro fases para o processo criativo: *preparação, incubação, iluminação e verificação*. Na fase da preparação defini-se o problema e coleta-se dados; na incubação, há um 'trabalho inconsciente' ou período de dormência; na iluminação surje a 'boa ideia' e finalmente na verificação checa-se os resultados. Posteriormente George Kneller (1978) amplia o modelo de Wallas (1926), incluindo a 'apreensão', fase em que o indivíduo tem a sensação ou a percepção de que existe um problema a ser resolvido ou sente-se perturbado por alguma coisa que é preciso solucionar. Assim iniciado o processo e com muitos dados disponíveis: "O inconsciente sem limites, desimpedido pelo intelecto literal, faz as inesperadas conexões que constituem a essência da criação". (Kneller, 1978, p.67)

Considerando que a obra de arte possui caráter ontológico, será mais adequado pensarmos em criação que, similar a inovação de ruptura, se diferencia do vulgar, do habitual, reprodutor e que adquire valor para o sujeito e para o contexto social. O resultado criativo surpreende, é novo, original e rompe com o estabelecido, cria um novo contexto, muda a realidade, interfere, transforma.

O método proposto pela Crítica Genética (Salles, 1992) será tomado como base para realizar a análise dos processos de criação da obra "Mirante" (1997) do artista contemporâneo José Spaniol.

Análise

UMA LOCALIDADE: DOCUMENTOS DE PROCESSO E OBRA DE JOSÉ SPANIOL[3]

Para este estudo disponibilizou sua dissertação de mestrado intitulada 'Anotações de um Processo de Trabalho' de 2003 sob orientação de Marco Giannotti; dois cadernos de registros, um pequeno de 1997 e um grande de 1994 até 2004, além de dois CDs com imagens dos seus trabalhos. Realizamos também uma entrevista semi-estruturada com o artista no dia 05 de maio de 2004 perguntando sobre sua fonte de inspiração; os motivos que o levaram a fazer arte e como ele descreveria seu percurso criador.

wQuanto sua fonte de inspiração, Spaniol diz não ter muita regra. "Geralmente o próximo trabalho já se apresenta enquanto estou realizando, fazendo. Quando tenho a sensação de ter 'passado do ponto' é como se eu estivesse querendo fazer o outro." (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Ao descrever a gênese do trabalho "Teto Chão" de 2002, conta que este trabalho surgiu do desenho da chuva, que um dia observando a névoa, viu os fios de chuva ser carregados pelo vento. Eram fios tão finos que, sem o vento, caiam tão perpendiculares ao chão que não pareciam reais. Aquela impressão marcou, foi registrada em forma de desenho e anos depois surgiu o trabalho "Teto Chão". Hoje percebe que ele nasceu daquela circunstância, daquela apreensão sensível. Durante a reflexão sobre seu percurso criador, imediatamente se lembrou do trabalho intitulado 'Mirante' realizado para a exposição Arte Cidade São Paulo em 1997, no terreno da fábrica dos Matarazzo, instalação escolhida para esta análise.

Fomos visitar a fábrica e realmente aquele lugar era muito sedutor, mas também parecia que lá tudo estava pronto. Não decidi de imediato e ia passear por lá até que, ao ver a fábrica de longe, pensem que poderia fazer uma construção para que as pessoas pudessem olhar a fábrica de fora, de longe. Olhar a fábrica deste ponto de vista. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

3 Ver currículo em http://lattes.cnpq.br/5218290416122454; e http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9571/jose-spaniol

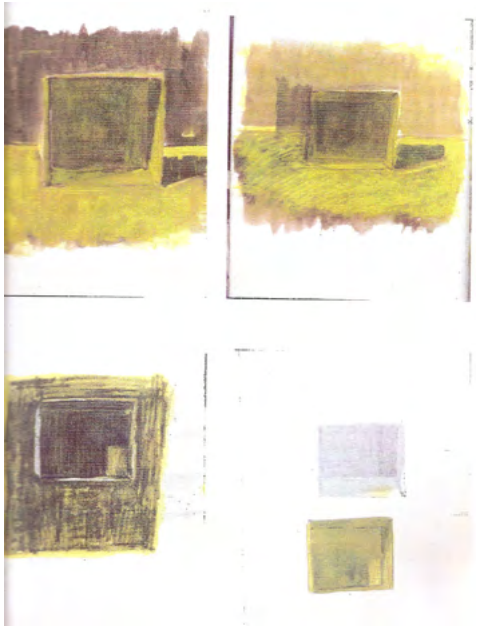


Figura 4 Estudos dos cortes/ caixas nas paredes que funcionariam como relógio solar. caderno do artista. 1994.

Nas anotações do diário, Spaniol define conceitualmente seu trabalho como: 'uma pintura feita da própria paisagem, da terra, de vento e de chuva' (caderno do artista). Na entrevista Spaniol esclarece que assumiu como critério não levar nem tirar nada de lá. A construção em taipa de pilão deveria ser executada com terra retirada do próprio local para integrar-se à paisagem e o trabalho deveria recriar ou criar nova paisagem. Os cadernos registram inúmeros estudos sobre a posição das paredes, indicações de procedimentos e cálculos, receita da taipa, posição do relógio solar, entre outros.

Os furos nas paredes recortavam a paisagem e permitiam ver a fábrica de vários ângulos. Os baixos relevos funcionavam como relógios de sol. Construí um cubo de madeira e os coloquei no lugar. A cada meia hora fazia o desenho-registro da sombra para estudar quais os ângulos que eu deveria construir os baixos relevos. Havia um momento do dia que o sol não produzia nenhuma sombra e as paredes pareciam lisas, uniformes. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Depois dos estudos, o projeto estava pronto, mas na hora da execução os imprevistos começaram a aparecer e o artista passa a levantar alternativas para viabilizar a realização do trabalho.

Na hora de construir a matéria nos prega umas peças. As ideias vêm do mundo da imaginação e no projeto parecia tudo perfeito. Eu havia projetado cavar uns baixos relevos ao lado das paredes que conversariam com as inscrições das paredes, mas na hora em que começamos a cavar... aquele terreno era aterro. Havia uns 40centímetros de terra e depois encontramos sacos de entulho. Desta forma, tive que levar vários caminhões de terra para o local. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Ao invés de levar um trabalho para o espaço, o artista leva terra e constrói um espaço para a observação da fábrica. No Mirante o material escolhido para a construção se funde com a paisagem, mas o interesse em estar no Mirante não era olhar para dentro e sim para fora, pelos buracos e frestas. Dentro do mirante o espectador, isolado do contexto exterior pelas paredes e chão de barro, tinha como possibilidade olhar o céu e ao observar as caixas onde a luz do sol movia a smbra, perceber a passagem do tempo.

Algumas considerações

Retomando as perguntas de partida: Será que o artista se dá conta de seu próprio processo de criação? Ele sente esta necessidade?

No caso do artista em pauta, pelo próprio fato dele realizar uma dissertação intitulada "Anotações de um processo de trabalho" percebe-se a atenção dispensada ao percurso criador e o quanto a reflexão amplia a consciência sobre o que está sendo feito ou os trabalhos já realizados, buscando conexões entre eles ou para projetos futuros,

Outra questão a ser enfatizada é a importância dos registros de processo. As anotações das ideias, bem como sobre os procedimentos da execução das obras permite a reflexão e evidenciam a não linearidade, não temporalidade no percurso criador, mas assinalam as recorrências, as constâncias e a gênese dos trabalhos.

Sobre o uso dos métodos criativos o artista, muitas vezes, não conhece o método, mas usa seus princípios intuitivamente. Na pesquisa realizada constatamos que os cadernos de José Spaniol denotam uma apreensão sensível das ideias como também procedimentos lógicos nos estudos, portanto há presença de momentos mais intuitivos (divergentes) e lógicos (convergentes) princípio base do método Solução Criativa de Problemas modelo Osborn, Parnes (Isacksen, 1996), por exemplo. Também há forte presença das metáforas e analogias (PRADO, 1987) outro método clássico em criatividade.

Refutamos a hipótese de relacionar o momento de preparação como ação mental apenas consciente e com um movimento de domínio do ego. Neste caso específico percebemos a fase mais intuitiva da "apreensão" antecedendo a mais exploratória da preparação onde ocorre o levantamento das informações necessárias a execução do projeto.

No processo criativo acontece o jogo entre inconsciente e consciente, o impulso que captura a ideia e a criação materializando o desejo em forma por meio do embate com a matéria. Neste percurso vemos a conjugação

daquilo que é sabido, controlado, esperado, planejado com aquilo que se faz surpreender pelos acasos e arbitrariedades (OSTROWER, 1995), acontecimentos em que o artista sensível ao agora com flexibilidade inicia, avança e estende suas percepções fazendo, formando, originando presença de novos objetos.

Portanto, entrelaçar vida psíquica, criatividade e arte tem sentido na direção de encontrar a voz do artista rumo à construção de sua poética. A natureza fundamental do processo revela que o ato criativo emerge da interação profunda e próxima dos principais espaços da personalidade, da mente, sentimentos, afetos, conhecimento e imaginação criadora fundindo-se com energias de processos inconscientes e transpessoais sem ignorar as zonas de intersecção entre as escolhas absolutamente individuais e sua inserção no meio sócio-cultural.

Referências:

ALENCAR, E. S. e FLEITH, D. **Contribuições teóricas recentes ao estudo da Criatividade.** "Psicologia: Teoria e Pesquisa" v.19 n.1 Brasília jan./abr. 2003. Acessível em http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0036j.html data de acesso 14 novembro de 2016.

BARAÚNA. Tânia. **Seminário Dimensões da Criatividade**. Fichário do curso FAAP/UFP conducente ao Mestrado em Criatividade e Inovação. São Paulo: FAAP, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Gestão qualificada: a conexão entre a felicidade e negócio.** Porto Alegre: Bookman, 2004.

GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung O homem criativo**. São Paulo, FTD, 1997.

GUERREIRO, M.C. e WECHSLER, S. M. **Sobre Criatividade**. Jornal de Psicologia, 1988, p. 3-7.

ISACKSEN, S. **Solución Creativa de Problemas**. Santiago de Compostela: Colección Máster: Monografia de Creatividad Aplicada, 1996.

JUNG, Carl G. "O homem e seus símbolos". São Paulo, Nova Fronteira, 1964.

_____**O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis, Vozes, 1991.

KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo, IBRASA, 1978.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro, Campus, 1995.

PRADO, David. Manual de Activación Creativa. Santiago de Compostela: Centro de Estudos Creativos – LUBRICAN, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Uma Introdução**. São Paulo, EDUC, 1992.

SANMARTIN, Stela Maris. **Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese:** o trabalho artístico em seu movimento. Dissertação [Mestrado]. Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2004.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens.** São Paulo, Ática, 1992.

TORRE, Saturnino de la. **Dialogando com a Criatividade:** da identificação à criatividade paradoxal. São Paulo: Madras, 2005.

WALLAS, G. **The art of thought.** London: Jonathan Cape, 1926.

O livro ilustrado em Ângela Lago

The illustrated book in Ângela Lago

TAMIRES HENRIQUE LACERDA CAMERLINGO PUC-SP / CNPQ

Ler um livro ilustrado é embarcar em uma viagem rumo ao infinito. É permitir-se adentrar em um universo mágico e diversificado. Não é somente ater-se às palavras ou às imagens, mas entender que ambas formam um único corpo. Pensando nisso este trabalho tem como tema central de sua discussão o livro ilustrado. Em especial busca-se entender um pouco sobre a trajetória da autora e ilustradora Ângela Lago. Apoiada nas teorias de Cecília Salles e Sophie Van der Linden, a pesquisa almeja traçar uma linha temporal que possa detalhar o desenvolvimento de seu processo de criação artística.

Palavras-chave: Ângela Lago; Ilustração; livro; Criação

Leer un libro ilustrado es embarcarse en un viaje hacia el infinito. Es permitirse adentrarse en un universo mágico y diversificado. No es sólo atenerse a las palabras oa las imágenes, sino entender que ambas forman un solo cuerpo. Pensando en ello este trabajo tiene como tema central de su discusión el libro ilustrado. En especial se busca entender un poco sobre la trayectoria de la autora e ilustradora Ângela Lago. Apoyada en las teorías de Cecilia Salles y Sophie Van der Linden, la investigación anhela trazar una línea temporal que pueda detallar el desarrollo de su proceso de creación artística.

Palabras clave: Angela Lago; ilustración; libro; creación

Introdução

A autora Ângela Lago se destacou no uso de tecnologia para aprimorar e divulgar seu trabalho como escritora e ilustradora. A mineira começou em 1980 o seu legado dentro da literatura. A artista se destaca por um traço peculiar dentro do ramo: ela escreve e ilustra as próprias obras. Sua carreira culminou em mais de quarenta livros inteiramente escritos e ilustrados por ela. As obras que percorreram quase quatro décadas se destacaram por possuir uma linguagem poética tanto no campo visual, quanto no campo verbal.

As obras da autora, quando vistas em conjunto, podem anunciar um projeto de criação artística construído ao longo do tempo. Quando pensamos nesse termo adotamos a teoria de criação artística proposta por Salles (2015, p.19) na qual "a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade". E o conceito de poesia discutido por Paz (2012, p.21) no qual ele observa que a poesia é "conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro."

O processo criativo

Entendemos o projeto de Lago como uma natureza que possui suas particularidades, mas que tudo está em constante interação para a fruição do ecossistema geral. Começaremos pelos seus primeiros livros publicados em meados dos anos oitenta. As obras denotam um traço mais simplista. As cores ainda em tons suaves, a delimitação das páginas e os espaçamentos dão indícios de um trabalho ainda em experimentação.

Ambas as obras, publicadas em 1980, possuem aspectos semelhantes. As personagens são construídas visualmente por formas mais arredondadas. O plano de fundo se confunde com as pessoas, não colocando um distanciamento entre as duas partes. Objetos, animais e texto se apresentam na mesma perspectiva. O que pode ser até um caráter proposital, visto que se adentrarmos ao conteúdo da narrativa perceberemos que não há distinção temporal dos acontecimentos. A escolha da artista é um plano horizontal.

Figura 1 Sangue de Barata de Ângela Lago, 1980.

Figura 2 O fio do riso de Ângela Lago, 1980.

As imagens, tal como a escrita, são lidas da esquerda para a direita. A borda é vista nas duas imagens como algo que transborda o enquadramento. Esse recurso permite certa dinamicidade ao longo das narrativas. A questão do enquadramento nesse primeiro contexto é substancial visto que, diferente das obras futuras de Lago, esses livros mesclam o estilo e a variedade de molduras. Chegando até mesmo, ao fim da narrativa, extingui-las por completo, como uma maneira de propagar o desprendimento as normas. Linden declara isso como uma recorrência do livro ilustrado em ser um objeto que não está estandardizado:

> Se existe no livro ilustrado grande variedade de molduras é sem dúvida porque as imagens não necessariamente se ajustam a uma organização sequencial que implique justaposição. A sucessão de molduras variadas produz um efeito dinâmico. Multiplicidade, distribuição de molduras de tamanhos e formas diferentes, uma única moldura no espaço da página: a sucessão de imagens emolduradas cria, nos livros ilustrados, ritmos infinitamente variáveis, mesmo que em relação a uma página dupla. (LINDEN, 2011, p. 73)

As imagens, nessas duas obras, transpõem em pequenos atos as molduras. Ainda, timidamente, as personagens se apresentam ora centralizadas, ora deslocadas do que seria uma proposta de quadrado visual. As margens são sutilmente pinceladas com traços de bichos e pessoas. Essas primeiras obras da autora anunciam um projeto em construção. Primeiro, em *Sangue de Barata* (1980), a autora inicia a narrativa verbal com trocadilhos de palavras. Entre a "Maricota, a que tricota, Mariquinha, a que cozinha" há um espaço preenchido pelo som. A anáfora existente presenteia o texto com uma espécie de musicalidade que atrai o leitor na primeira estrofe. Somos capturados por um recurso muito antigo, que visava a fácil memorização e o ritmo para entreter, alfabetizar e letrar crianças: as parlendas. Retiradas do folclore brasileiro, as parlendas são brincadeiras que por meio de um jogo linguístico e sonoro tentam atrair as crianças para sua memorização. Ângela Lago ao escrever dessa forma resgata em sua obra costumes nacionais que por muito tempo foram valorizados no universo infantil. A apropriação dessa característica denota o modo distinto da autora em preservar e ressignificar tradições. A tradição para Benjamin não se trata apenas da transmissão de conhecimento de geração a geração. De acordo com o filosofo a tradição está mais para o modo como as coisas são propriamente sentidas:

> Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1994a, p. 114).

É no ato da leitura que se compreende a carga histórica contida nos versos. A narração musicalizada traz vida aos inúmeros contadores que pudera em tempos antigos perpetuar essa narrativa. Ao falar da Maricota e da Mariquinha, Lago não trata apenas de duas mulheres, mas sim de um coletivo de pessoas que são ali naquele instante reavivadas. A imagem não contradiz a escrita. Pelo contrário, lhe acrescenta mais informação.

Imagem e texto

A relação entre imagem e texto, deve ser minuciosamente considerada em um estudo narrativo de livros com diagramações. É de suma importância entender as instâncias que nutrem as relações, tentando compreender se texto e imagem podem fazer mais do que repetir um ao outro, completar ou se contradizer. Linden, em *Para ler o livro ilustrado* (2011), faz três distinções de relações: relação de redundância, relação de colaboração e relação de disjunção.

A relação de redundância, segundo a pesquisadora, corresponde a uma forma isotópica entre imagem e texto, ou seja, ambos remetem a mesma narrativa de forma congruente. Não são idênticos por tratar-se de linguagens diferenciadas, mas abordam aspectos semelhantes, comportando-se independentemente. A leitura da imagem e do texto poderia ser dissociada e não acarretaria danos à compreensão global. Os livros infantis mais tradicionais exemplificam bem esta relação. Memoremos a ilustração clássica de Chapeuzinho vermelho, a garotinha, quase sempre loira de olhos azuis, vestindo uma capa vermelha e segurando uma cestinha com flores e biscoitos. Inúmeras vezes nos deparamos com esta ilustração fechada, na qual imagem e escrita traçam o mesmo plano. Ainda que a ilustração possa evidenciar um detalhe diferente ao enunciado escrito, ela não desconstrói seu sentido. A compreensão da história, portanto, se faz tanto a partir das palavras, como das imagens, visto que ambas codificam o mesmo desenvolvimento.

A relação de colaboração trabalha com a noção de complementaridade, as narrativas se auxiliam de forma que uma possa preencher as lacunas deixadas pelo meio de comunicação da outra. Nesta relação, o sentido do texto é construído a partir da construção das duas narrativas em um plano único. A significação encontra-se na interação da imagem e texto, não podendo ser separados. Gráficos e textos estão a todo momento dialogando. Em algumas passagens torna-se indispensável à interação de ambos a garantir os múltiplos significados da narrativa. Os desenhos, em diferentes passagens, ilustram detalhes que não estão presentes na escrita.

A noção de complementaridade é evidente, considerando que até mesmo o distanciamento da ilustração em relação à escrita é proposital para gerar novas interpretações. Um exemplo desta relação está no livro escrito por Márcia Leite e ilustrado por Tatiana Móes, *Poeminhas da Terra*. A obra retrata a cultura indígena e o folclore brasileiro. Em cada página a autora canta um poema ritmado repleto de figuras de linguagens. Este é enriquecido pelas ilustrações que transparecem personagens, bichos, plantas e ações que não foram mencionados na linguagem verbal:

Figura 3 Poeminhas da Terra, 2016.

A relação de disjunção é a mais rara nos livros ilustrados. Nela o texto e a imagem não se complementam, tão pouco abordam o mesmo conteúdo. Imagem e texto trabalham o tempo inteiro aspectos narrativos dissociados, desta maneira o campo de interpretação é aberto e o leitor em inúmeras vezes fica desorientado a procura de um sentido definido. É importante destacar que na relação de colaboração pode haver divergências entre e texto e imagem, mas isso ocorre de forma proposital a criar um sentido único. Já na relação de disjunção essas divergências só apresentam contradições desconexas. *Meu gato mais tonto do mundo*, de Gilles Bachelet narra com palavras à história do autor que tenta de todas as maneiras distinguir a raça de seu gato muito desajeitado. Entretanto, as ilustrações evidenciam ao invés de um gato, um imenso elefante.

Figura 4 capa do livro *Meu gato mais tonto do mundo*, de Gilles Bachelet.

Nesta obra, texto e imagem seguem paralelamente e em contradição. Percebemos na escrita um felino e nas imagens um elefante, as narrativas não apresentam pontos de intersecção que possam desvendar influências. O sucesso da obra e o seu caráter cômico está exatamente nas vias contraditórias.

Elucidamos cada relação para tentarmos entender como as obras de Lago seguem um movimento que permeia todas as relações supracitadas. Como vimos anteriormente na figura 1 a autora faz um jogo com as palavras. Ao passo que a imagem ilustra um amontoado de objetos, bichos e pessoas; em planos diferentes, mas construídos com linhas simples e somente dentro do contraste entre o preto e o branco do grafite. A ilustração tem em partes um caráter repetitivo, o que designaria uma relação de redundância. Embora pequenos detalhes apontem ao que levaria a próxima relação: colaboração. As cobrinhas envoltas nos cabelos de Maricota e no fechamento da moldura são particularidades que revelam mais do que a linguagem verbal. Há uma representatividade cultural na figura da cobra que nos leva entendê-la mais do que um simples ofídio. Esse detalhe é um prenuncio da narrativa visual para salientar ao leitor o que irá ocorrer no futuro da narrativa verbal.

Na primeira página de O fio do riso, figura 3, a relação de redundância também é identificada. A imagem é apresentada ao centro repetindo a linguagem verbal. A mulher e a menina, tal como Maricota e Mariquinha, são delineadas com formas mais arredondadas. Os versos, ritmados, se utilizam

de seus fonemas para apreender a atenção. Essas peculiaridades definem as escolhas de procedimentos de Lago em suas primeiras criações. Voltadas a um universo mais infantil do que juvenil, essas duas obras, como discute McDowell, tem um tom mais ativo ao que se remete a percepção do leitor diante delas:

> Os livros para criança geralmente são mais curtos; tendem a privilegiar um tratamento mais ativo que passivo, com diálogos e incidentes em lugar de descrição e introspecção; protagonistas criança são a regra, as convenções são muito utilizadas; a história se desenvolve dentro de um nítido esquema moral que grande parte da ficção adulta ignora; os livros para criança tendem a ser mais otimistas que depressivos; a linguagem é voltada para a criança; os enredos são de uma classe distinta, a probabilidade geralmente é descartada; e pode-se ficar falando sem parar em magia, fantasia, simplicidade e aventura. (MCDOWELL, 1973, p.141)

Primeiramente, se adentrarmos a definição apresenta por Mcdowell, notamos que ambos os livros possuem em média vinte páginas. Trata-se, portanto, de narrativas curtas moldadas a partir do trabalho entre o visual e o verbal, sem primazia de um dos códigos em detrimento ao outro. Isto é, imagem e palavra aparecem em mesma quantidade dentro do espaço livro. A descrição dos lugares e dos incidentes são feitas com musicalidade. E no plano visual o sensorial é estimulado pelas diferentes sobreposições de ambientes que constituem profundidade, ainda que feito por duas cores. As protagonistas ora é uma barata, ora uma criança. O esquema moral lateja as convenções da sociedade. Em *Sangue de Barata* a noção do que é certo ou errado é trabalhada com o suposto assassinato da Barata. Crime cometido pelas duas vizinhas de língua peçonhenta como pintou a artista. Já em o *Fio do riso*, a protagonista Nina se diverte com os julgamentos que faz dos bichos que encontra no mundo fantástico da fada mágica. As obras também são mais otimistas do que pessimistas, mesmo que tratem respectivamente de um delito e de solidão, trabalham isso de forma divertida e muito irônica. E por último, as probabilidades são totalmente descartadas visto que seria impossível, no mundo real, uma barata falar e fadas existirem no outro lado da linha do aparelho telefônico.

As relações são pré-anunciadas por Lago nas capas de suas obras. Primeiro, nos dois livros anteriormente citados, a autora escreveu em sua capa “Histórias e desenhos de Ângela Lago”. Nota-se que a terminologia *ilustração* não é utilizada. As narrativas, analisadas com generalidade de relações redundantes, mostram-se pouco adeptas ao conceito de livro ilustrado. Nas definições de Linden, o livro ilustrado tem imagens que vão além da mera representatividade da escrita:

> Livro ilustrado: obras em que a imagem é especialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens. (LINDEN, 2011, p. 24)

As imagens em *Fio do Riso* e *Sangue de Barata*, não tem caráter de preponderância em relação a escrita. Respeito mostrado pela autora diante das definições de livros ilustrados. Anos após essas publicações o modo de contar de Lago evidencia um novo projeto. Em *Sua alteza a Divinha*, publicado em 1990, a autora traz na capa o título “Sua alteza a Divinha, contada por Ângela Lago, com a amável colaboração de ilustradores anônimos antigos”. O termo “ilustração” agora aparece com fervor. Não mais estamos lidando com desenhos, mas sim ilustrações; que de acordo com a voz da autora foram construídas a partir da corroboração de antigos anônimos. [não sabemos se a palavra “anônimo” vem como aprovação do fato de ser antigo ou se é adotada como forma de incontestabilidade (um sujeito sem identidade torna-se intransponível visto que não se pode constatar sua legibilidade)]. A imagem nesta obra embaralha-se constantemente com o texto. Poder-se-á afirmar que uma linguagem é construída a partir da existência da outra. Em um misto de idade média e concretismo a artista estrutura sua narrativa estritamente em uma função completiva. Esta função se estabelece, de acordo com Linden (2011), quando uma expressão completa o sentido da outra, ou até mesmo, quando a expressão secundária intervém no sentido da expressão

primária, fazendo com que o texto significativo só exista na relação de ambas as expressões. O costume rotineiro de leitura é desautomazidado nesta obra. O leitor é induzido a entender modo diferenciado de compreensão textual. Um modo que se distingue pela colaboração das imagens em pró da criação artística. De acordo com o pesquisador Landowski a maneira como sentimos o mundo é feita pelo nossos cincos sentidos:

> O universo inteiro é uma espécie de texto que lemos continuamente, não só com nossos olhos, mas com os cinco sentidos. O problema é, então, conceber as categorias suficientemente gerais que nos permitam reconstruir, em toda a sua variedade e riqueza, a maneira pela qual o mundo se apresenta a nós – e pela qual ele significa para nós –, ao mesmo tempo como mundo inteligível e como mundo sensível (LANDOWSKI, 2001).

Com base nesse conceito entendemos a necessidade de Lago em apropriar-se da imagem na composição textual. *Sua alteza a Divinha* conta a história de uma princesa que se recusa a casar com todos os homens de seu reino. Quando se sentiu pressionada aceitou a condição do matrimônio apenas com o rapaz que adivinhasse três charadas feitas por ela e, mais do que isso, ainda fosse capaz de criar adivinhações que ela mesma não saberia decifrar. A brincadeira feita com as palavras adivinhar e o nome próprio Divinha já precipita as trocas que serão feitas ao longo da história. Uma narrativa empenhada em desestabilizar a leitura convencional, fazendo com que imagem e texto se confundam a todo instante motivando o leitor a retomar cada ilustração que completa a linguagem verbal:

Um ponto recorrente presente em quase todas as obras de Lago até os anos noventa é falta de numeração das páginas. A ausência da contagem faz com que o leitor se perca na velocidade da história narrada. Colocar um número é estabelecer antes de tudo uma marca no tempo e no espaço, criando um passado, um presente e um futuro. A noção de tempo e espaço que temos diante de uma narrativa ilustrada pode ser entendida fora do alcance na manipulação humana, partindo mais dos sentidos que não dominamos e se estabelecendo pela experiência como ocorre na falta de enumeração das páginas. Segundo a pesquisadora Santaella, há uma distinção a ser feita ao que se refere a noção sobre o tempo:

> Antes de tudo, no entanto, é preciso discutir, mesmo que brevemente, a própria noção de tempo. Fortemente influenciados pelas teorias bergsonianas da duração, os teóricos da imagem, especialmente os de linha francesa, tendem a considerar o tempo como uma dimensão inseparável da nossa experiência, quer dizer, como uma dimensão inextricavelmente psicológica. Sem negara tentativa de considerar a instância de um tempo, que não é dependente do modo como o tempo é percebido e experimentado pelo ser humano, é de fundamental importância para se compreender as imagens cuja temporalidade se constitui num traço objetivo, isto é, num aspecto que faz parte de suas próprias naturezas, não devendo, portanto, ser confundido com os atributos que o ato de perceber uma imagem a ela acrescenta. (SANTAELLA, 1997, p 76)

Assim, quando analisamos essas obras de Lago, devemos nos atentar aos dois tempos instaurados no objeto livro: o tempo exterior a ele, que é no caso imutável e ocorre na natureza fora do controle do sujeito e o tempo interior a obra que se constrói a partir do modo de leitura sugerido pelo autor e vivenciado pelo leitor.

Na figura 5 vemos o herói da narrativa, o Louva-a-deus, o único capaz de decifrar as adivinhações e propor uma indecifrável como instituiu Divinha em suas exigências. Este livro, diferente dos outros dois anteriormente citados, possui moldura do começo ao fim. Há uma margem que uniformiza todas as páginas e o estilo dessa narrativa. Em alguns momentos, certos personagens e objetos ultrapassam essa linha, entretanto, ela não se extingue em nenhum instante da narrativa como ocorreu em *Sangue de Barata* e *O fio do riso*. Este fator que é um traço da autora que irá nortear quase todas suas produções futuras e fazer das margens um espaço de produção de frutíferos significados.

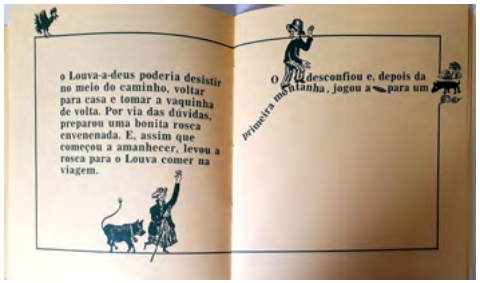


Figura 5 Sua alteza a Divinha, Ângela Lago (1990).

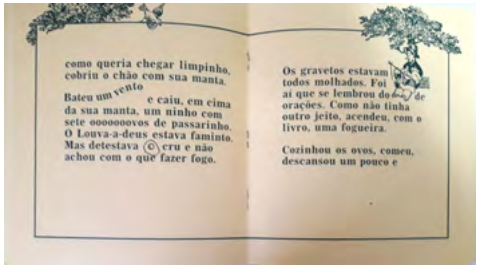


Figura 6 Sua alteza a Divinha, 1990. Exemplo de reorganização textual.

Observamos ao lado esquerdo da página o nome por extenso do Louva-a-deus; já ao lado direito sua figura é retomada pela imagem que o ilustraria. O diferencial de ambos os lados é forma como é delineada a personagem. A imagem do Louva-a-deus não está unicamente representando a escrita, mas se portando como palavra em meio ao texto verbal. Para além disso tudo, também está disposta para o leitor a imagem de uma montanha desenhada pelo formato do trecho "primeira montanha". Temos nesse instante da narrativa a hibridização das linguagens que se entrelaçam a ponto de se tornarem uma só. Semelhante ao que os poetas concretistas faziam, Lago dá autonomia as palavras de modo que elas possam projetar formas espaciais dentro do papel. Segundo Augusto de Campos a poesia concreta extingue barreiras criando um texto aberto e dinâmico:

> Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas de expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico – sonora irreversível e funcional, e, por assim dizer, geradora de ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, "verbivocovisual" – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, a disposição do poema. (CAMPOS, 1987, p. 34)

Lago ao estruturar a "primeira montanha" com palavras em seu aspecto real está moldando o texto para que este seja funcional. Isto é, apresente aspecto tátil aquilo que deveria ser somente visual. As montanhas, transcritas pela autora, são escaladas pelo herói tanto no plano conceitual, quanto do imaginário que é concretizado pela forma em que se dispõe as palavras. Notamos também em outras partes da mesma obra a utilização desse recurso. (Figura 6)."Bateu um vento" simula o vento atingindo as palavras de maneira que as desconectam da linha, fazendo com que a ação de cair, "caiu", seja mais dura e rápida, comparada a anterior. É importante entender como esses jogos entres as duas linguagens, verbal e visual, são importantes na construção do sentido geral do texto de Lago.

Sua Alteza a Divinha é uma obra bicolor. A história é tecida inteiramente no contraste entre o verde das palavras e desenhos, e o papel amarelado. Essa característica retoma as narrativas medievais, que ilustradas por xilogravuras só permitiam a impressão de uma única cor no papel. As xilogravuras, segundo Gombrich (2015), foram por muito tempo uma maneira habitual de estampar papel devido a seu baixo custo. Tratava-se "de um método muito barato" que logo se tornou popular. De acordo com o crítico obras que eram inteiramente ilustradas por xilogravuras eram nomeadas como "livros xilografados"; podemos afirmar, portanto, que *Sua alteza a Divinha* é um desses casos.

As cores, verde e amarelo, não foram escolhidas aleatoriamente. O amarelo salta aos olhos como uma cor mais ativa, que possui dinamismo e impulsividade. Já o verde, resultante da mistura entre o amarelo e o azul, traz mais leveza e conexão com a natureza. A interação dessas duas tonalidades surti espaços que se opõem à vida cinza das grandes cidades, trazendo um ambiente mais campestre. Ao passo que também denota um espaço alegre e vivido. O amarelo traduz a personalidade da protagonista, moça energética e

jovem. Ao mesmo tempo o verde, comumente relacionado a tranquilidade, dá vida ao Louva-a-deus. As cores dessa obra interferem diretamente no modo de recepção do leitor. Os estímulos psicológicos que elas proporcionam estão ligados na maneira de compreensão da história. Segundo Farina as cores marcam tempo em nossas leituras de mundo:

> As cores constituem estímulos psicológicos para a sensibilidade humana, influindo no indivíduo para gostar ou não de algo, para negar ou afirmar, para se abster ou agir. Muitas preferências sobre as cores se baseiam em associações ou experiências agradáveis tidas no passado e, portanto, torna-se difícil mudar as preferências sobre elas. (FARINA, 2011, p.96)

Assim, pode se dizer que a forma como depreendemos a obra de Lago muito se faz pelas inferências sentimentais e históricas que cada cor possui. Não podendo ser dissociada, portanto, a cor na estruturação do todo significativo.

Outro aspecto relevante ainda nesta obra é distinção feita pela autora, na capa, a respeito da ilustração: "com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos". Como vimos anteriormente o termo "ilustração" ainda não havia aparecido em livros da autora até 1990. Todavia, em *Sua alteza a Divinha*, esta corroboração é citada como autoria da tradição. Mas há de ser notar nos desenhos que permeiam o livro que as imagens tiveram intervenções de Lago. A princesa, por exemplo, tem a cabeça muito maior que o corpo. O Louva-a-deus ora possui pernas longas, ora tem braços longilíneos e moles. Todas as personagens ilustradas, bem como os objetos e bichos, portam características que não são originais ao desenho medieval. A própria figura heroica da narrativa é pincelada como Mendes (2007) chama de o famoso "matuto brasileiro". As escolhas de Lago para moldar suas personagens revelam a escolha de determinados procedimentos no âmbito da ilustração.

Conclusão

Este trabalho buscou entender um pouco sobre o processo de criação artística da autora Ângela Lago. Em particular, a construção narrativa de suas obras feitas a partir da interação entre a linguagem verbal e a linguagem visual.

Referências

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: ___. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

CAMPOS, Augusto. Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Blucher, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

LAGO, Ângela. O Fio do riso. Belo Horizonte:RHJ, 1980.

___. **Sangue de Barata**. Belo Horizonte: RHJ, 1980.

___. **Sua alteza a divinha**. Belo Horizonte: RHJ, 1990.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Título original: Lire l'album; tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MCDOWELL, Myles. **Fiction for Children and Adults**: Some Essential Differences. Children's Literature in Education, n.10, mar.1973.

MENDES, André. **O amor e o diabo em Ângela Lago:** a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador.** São Paulo: DCL, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Um estudo sobre a conscientização dos gestos a partir de investigações somáticas do corpo.

A study about awareness of gestures from the investigations somatics of the body

THIAGO PIQUET DA CUNHA UFF / CAPES

Apresenta-se aqui uma avaliação sobre a disciplina Conformações através do Corpo, ministrada na graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, cujo intuito foi promover investigações somáticas influenciadas por técnicas e fundamentos de renomados das artes cênicas: Rudolf Laban, Pina Bausch, Klauss Vianna e Ohad Naharin, pilares no estudo do corpo que dança; e a visão teórica de Antonin Artaud em Corpo sem Órgãos, somada das investigações desta obra feitas por José Gil em O Corpo Paradoxal.

Palavras-chave: Corpo; Educação Somática; Corpo Cênico; Teatro; Dança

Here is present an evaluation of the discipline Conformações através do Corpo (Conformation through the Body), taught at the Federal University of Fluminense, aims to promote somatic investigations influenced by the techniques and fundamentals of renowned performing arts: Rudolf Laban, Pina Bausch, Klauss Vianna and Ohad Naharin, pillars in the study of the body that dance; and the theoretical vision of Antonin Artaud in Body without Organs, added of the investigations of this work made by Jose Gil in O Corpo Paradoxal (The Paradoxal Body).

Keywords: Body; Somatic Education; Scenic Body; Theater; Dance

Introdução

O presente estudo traz uma avaliação da disciplina *Conformações através do Corpo*, ministrada no curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense [UFF], onde foram propostas aos alunos experimentações de gestos[1] e movimentos[2] com a finalidade de proporcionar a consciência corporal em cada um deste e ampliação de suas expressões artísticas.

A proposta da disciplina era estimular e provocar uma imersão dos participantes em si e, assim, dar início aos processos de criação. Os exercícios tendiam às experimentações sensoriais que buscavam estimular os alunos a reconhecerem suas habilidades e potencialidades individuais através da dança e outras importantes manifestações artísticas. De modo mais complexo, o intuito era demonstrar como estas provocações e investigações somáticas estimularam os alunos a criarem corpos-imagens; corpos-sonoros; corpos-dançantes; corpos-políticos, entre outros.

Além disso, como trabalho final desta disciplina, foi sugerida uma mostra de expressões artísticas criadas pelos próprios estudantes, tendo o Corpo como tema central do trabalho. Nas produções, os discentes identificaram e manifestaram suas vertentes de interesse artístico – dança, música, artes plásticas, etc. Além de apresentar uma resenha crítica que relacionasse o trabalho apresentado com o que fora aprendido na disciplina.

A motivação para a produção desta avaliação vem do retorno profundamente positivo apresentado nestes relatos pessoais, especialmente ao que tange o autoconhecimento e outras transformações psicossociais.

Visão Geral da disciplina Conformações através do Corpo

A característica desta disciplina é definida pelo departamento de Artes da UFF como aula prática e na ementa, elaborada pelo professor, foram feitas as indicações e critérios metodológicos a serem utilizados. Neste caso, foram feitas referências a teóricos, pensadores e artistas, especialmente, da área de dança e teatro, objetivando o campo de atuação ao qual a disciplina viria se apoiar.

As investigações somáticas, cerne desta disciplina, foram elaboradas sob a influência de técnicas e fundamentos de grandes nomes das artes cênicas como: Rudolf Laban, Pina Bausch, Klauss Vianna e Ohad Naharin, complementadas com a compreensão ampliada de corpo, baseada no entendimento sobre *Corpo Paradoxal*, de José Gil e a estreita relação com o *Corpo sem Órgãos* de Antonin Artaud.

Ao longo do primeiro semestre de 2018, foram oferecidas 15 aulas desta disciplina, que permitiu a reunião de: anotações primárias de planejamento de aula; métodos de aplicação das provocações e estímulos sensitivos; fotografias e vídeos de momentos do processo; além de depoimentos dos alunos sobre as experiências vivenciadas e o aprendizado adquirido. Esses materiais serviram também de base para este trabalho documental e suas diretrizes.

Objetivamente, a maioria de educandos participantes da disciplina era oriunda do curso de Artes, havia ainda advindos dos cursos de Produção Cultural, Educação Física, Cinema, Ciências Sociais e História. As vertentes com as quais estes se identificavam variava entre artes cênicas, artes visuais, audiovisual, artes plásticas e música.

Importante destacar que, em todos os encontros, o professor buscou deixar claro aos discentes que a participação nas propostas era livre e, essencialmente, vinculada a um real conforto e satisfação em realizar as atividades propostas. Sendo o objetivo fazer com que estes alunos pudessem reconhecer o corpo e despertar o interesse em se expressar através dele e com o entendimento que cada um absorve o conhecimento de maneiras particular, seria fundamental que se houvesse confiança e bem-estar – conforme as concepções teóricas e posicionamentos artístico-pedagógicos apresentados.

Houve também uma intervenção artística, proposta pelo professor, onde os alunos se deslocaram para uma área externa da sala de aula e se manifestaram artisticamente com o intuito de se perceberem

1 Compreenderemos “gestos” como a intenção inserida no movimento a fim de exprimir um sentimento e/ou uma ideia.

2 Compreenderemos “movimento” como o deslocamento do corpo no espaço.

sinestesicamente[3]. Nesta intervenção, cada aluno compartilhou com aquilo que lhe fosse confortável. Por exemplo, a sonoridade que ditava o ritmo da movimentação era produzida pelos próprios alunos em uma grande roda e, ao centro, aqueles que se sentiram à vontade de se expressar iam se relacionar com aquele outro ambiente ali formado. Alguns alunos apenas registraram a intervenção com fotos e vídeos que foram publicados em suas redes sociais na internet.

Primeiras Impressões e Experimentações

A primeira aula foi de apresentação e socialização, onde cada aluno se apresentou brevemente e apontou sua área de interesse artístico. Foi feita uma contextualização geral sobre as propostas da disciplina. E, assim, deu-se início as atividades, partindo da Dança.

Em cada aula, os educandos eram instigados a fazer com que os gestos e movimentos fossem despertados no corpo e disseminados na sala de aula. Organicamente, surgia uma dança motivada pela produção de um gestual que era baseado na espontaneidade e liberdade dos movimentos realizados no momento do exercício.

Entre os pilares adotados nesta etapa da disciplina estão reflexões do bailarino e coreógrafo brasileiro Klaus Vianna:

> Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir – e é também a realização da comunhão entre os homens. [...] Se a dança é um método de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma fronteira de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2002, p.105)

Esta visão corrobora com, a já dita, liberdade dada aos alunos de se manifestarem conforme seus limites, ideias, essência e conforto pessoal. Assim, respeitando as individualidades, os educandos foram estimulados a, cada um a seu tempo, ampliar perspectivas a respeito da dança e relacionar suas vertentes de interesse com as investigações corporais propostas nas aulas.

Ao final das aulas, os discentes eram direcionados, então, a transformar estas sensações em conjecturas artísticas através de conformações criadas com foco no corpo. Assim, aqueles educandos que tinham maior interesse por desenho, buscaram expressar em desenhos como a percepção do corpo influenciaria nos traços feitos no papel; aqueles cuja aproximação era a fotografia puderam registrar os gestos dos outros alunos; os interessados em música, puderam reproduzir a sonoridade que daria ritmo aos exercícios propostos e entre outros tipos de manifestações.

INVESTIGAÇÕES NO CORPO FÍSICO[4]

Nessa fase, havia uma interseção entre construção teórica e prática de conceitos da fisiologia e anatomia humana, entre diálogo científico e atividade prática.

O professor sempre buscava, no início das aulas, sugestões de gestuais e movimentações que levassem os alunos ao despertar do seu corpo físico de maneira cinestésica, àquela "percepção do próprio corpo, a consciência da postura, do movimento, das partes do corpo e das mudanças no equilíbrio, além de englobar as sensações de movimento e de posição articular" (LENT apud LEAL, 2009).

Entre os exemplos de atividades práticas está uma em que, inicialmente, com o corpo no chão, as orientações eram voltadas para a mobilização e conscientização das articulações, que o professou argumentou ser de extrema importância para produção de movimentos. Como fundamenta Jussara Miller, pesquisadora em dança e especialista em Klauss Vianna:

3 A sinestesia é uma figura de linguagem que consiste na união de termos que expressam diferentes percepções sensoriais.

4 Entendemos aqui que o "corpo físico" é o corpo comum, de matéria, de 'carne e osso'

> [...] as articulações são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. Exploramos as articulações através da pesquisa de movimento, o enfoque anatômico acontecendo como um meio de entendimento e clareza do movimento, não como um fim. (MILLER, 2005, p.72)

Passada essa etapa de mobilização e conscientização das articulações, as orientações foram voltadas para os diferentes tipos de apoios e organização muscular que o corpo ia adquirindo para exercer a mudança de níveis [plano baixo, médio e alto, em relação à altura]. Sendo que, a cada aula, era experimentado um nível diferente e as diversas possibilidades de gestos e movimentos em cada plano. Dentro destas investigações individuais, havia a provocação para que se alternassem a dinâmica dos gestos e amplitude dos movimentos.

Até aqui a pesquisa se concentrou em percepções investigadas no corpo empírico, no corpo comum, físico, de matéria. A ideia era que pudessem explorar o maior número de sensações empíricas e descoberta das potencialidades do corpo físico.

INVESTIGAÇÕES NO ESPAÇO EXTRACORPÓREO

Avançando na experiência de se compreender os limites do corpo físico, foi abordada a ideia de Cinesfera – "termo *labaniano*[5] que designa o volume de espaço que circunda cada corpo em movimento" (KATZ, 2006, p.55) – e a visualização dos diversos sólidos geométricos que poderiam ser circunscritos ao corpo e que ampliavam a compreensão de corpo. Resgatando mais uma forte concepção teórica, apresentada aos estudantes pelo professor, Laban definiu Cinesfera como uma ampliação do corpo que cria um "espaço de interação, integração e investigação com o meio." (LABAN apud BITTENCOURT, 2015, p.33)

Tendo sido abordado esse conceito de Cinesfera, foi sugerido aos alunos que identificassem este espaço extracorpóreo, esse espaço que circunda o corpo empírico, mas que também é considerado corpo, porque está relacionado diretamente com ele. Conforme apresenta a teoria, é um corpo além, está pra fora do limite da pele e é definido por vetores e desenhos geométricos. Uma vez em que é definido um eixo fixo centralizado no corpo físico, pode-se reconhecer a Cinosfera através da ligação dos pontos definidos pela finitude alcançada pelos movimentos dos membros.

O conceito *labaniano*, apresentado durante as aulas, serviu como introdução para direcionar a disciplina para algumas compreensões a respeito do que José Gil fala sobre o *Corpo Paradoxal*. Como quando Gil (2001, p.65) defende que "os movimentos do espaço do corpo não se detêm, portanto, na fronteira do corpo próprio, mas implicam-no por inteiro: se o espaço do corpo se dilatar, por exemplo, a dilatação atingirá o corpo e seu interior."

Assim, o professor buscou que os discentes compreendessem que a cinesfera fosse essa dilatação do corpo empírico que amplia a possibilidade de gestos, ainda no campo-espaço do corpo. E orientou, então, aos alunos a compreenderem este espaço dilatado com a mesma sensibilidade que experimentaram nas percepções dos gestos internos, dos órgãos, das articulações, da musculatura.

As propostas de movimentos foram feitas aos alunos, de maneira com que cada um preenchesse sua cinesfera com micro e macro gestos. Desta forma, foram orientados a desenharem seus movimentos no espaço e "colorirem" sua cinesfera com gestos, na intenção maior de fazer a todos perceber a sutileza da dança existente em cada um, e se sentirem preenchidos dessas sensações. Experiência essa que se espelhou no que Gil diz sobre o ato de dançar:

> Para que a dança comece, é necessário que já não haja espaço interior disponível para o movimento; é necessário que o espaço interior

5 Termo referente a Rudolf Von Laban, considerado por muitos como "o mestre do movimento", foi bailarino, coreógrafo, arquiteto e estudioso do movimento humano, o qual desenvolveu um método pensando na melhora do desenvolvimento global das pessoas. Método este, conhecido por Coreologia, que serviu e serve de inspiração para muitos profissionais que se utilizam do movimento, como ferramenta de trabalho. (SANTOS, A. e SANTOS,T., 2012)

> despose tão estreitamente o espaço exterior que o movimento visto de fora coincida com o movimento vivido ou visto do interior. [...] O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. (GIL, 2001, p.60-61)

Ao se chegar neste ponto, as aulas seguintes se tornaram revisões das investigações somáticas feitas, buscando o entrelaçamento dos conceitos apresentados. Deu-se então a oportunidade dos alunos fomentarem proposições artísticas que envolvessem tanto a movimentação consciente cinestésica, como a corporalmente paradoxal, e apresentar à turma.

INVESTIGAÇÕES DO CORPO FILOSÓFICO

A partir desta etapa, as aulas entraram em uma fase de diálogos, visões, ponto de vista e experimentos sobre a linguagem do corpo. Entre essas perspectivas pode ser vislumbrada, a da professora e coreógrafa argentina Lola Brikman:

> Para ir ao encontro da linguagem do corpo é preciso desenvolver todas as possibilidades do movimento corporal, o que exige a descoberta do próprio corpo pela via da sua sensibilização, vivência e conscientização, ou seja, perceber os aspectos físicos, psíquicos do corpo e suas interpretações. (BRIKMAN, 1989, p.13)

No campo físico, as interpretações já estavam iniciadas e vivenciadas. Assim, foi dado potencial início às discussões no campo da compreensão filosófica do corpo e da dança em prol de uma arte que vai além dos gestos e movimentos corporais.

De modo específico, foram indicados aos alunos dois documentários: *Pina* (2011) e *Gaga – o amor pela dança* (2015).

O primeiro expõe a obra da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch pelo olhar dos bailarinos de sua Companhia a *Tanztheater Wuppertal*. A intenção do professor com este filme foi demonstrar como a combinação de elementos poéticos e cotidianos presentes na dança de Pina influenciaram para que sua arte tivesse repercussão internacional.

A segunda produção cinematográfica apresenta a vida e obra de Ohad Naharin, uma autobiografia deste bailarino e coreógrafo israelense. O filme narra como Naharin se tornou bailarino, sua trajetória pelas mais renomadas companhias de dança do mundo até se tornar o diretor da *Batsheva Dance Company*. E se remete, ainda que brevemente, sobre o método *GAGA*, desenvolvido por ele, que trabalha o movimento instintivo conectando o movimento consciente ao inconsciente, como uma nova maneira de ganhar conhecimento e autoconsciência, através do seu corpo.

Segundo o professor da disciplina, essas maneiras filosóficas de compreender o corpo que dança e as formas de se expressar através de diferentes gestos e movimentos foram, justamente, o que motivou o aprofundamento da disciplina nesta linha de pesquisa. Assim, conforme ele argumenta, tornou-se imprescindível ter como base as reflexões de Klauss, visto que sua compreensão sobre o corpo dançante está em diálogo com estes outros artistas e servindo como alicerce desta disciplina. Argumento esse construído em defesas como a de Jussara Miller quando diz que: "ele [Klauss][6] propôs uma pedagogia do corpo com aspectos filosóficos, ou seja, uma filosofia do corpo que joga luz sobre a dança, o teatro, a saúde e os estudos do corpo expressivo em todos os seus aspectos." (MILLER, 2010, p.44)

Ao mergulhar no campo filosófico, tendo o corpo como objeto de investigação, a disciplina em sua essência se entrelaça com aspectos de Antonin Artaud e nos conceitos abordados de *Corpo sem Órgãos* [CsO]. Dá-se importante ênfase que foi refletido com os alunos pequenos ares desse estudo, visto a profundidade e vastidão que CsO se insere. Uma importante, porém breve, pincelada neste contexto como uma busca incessante de se construir um corpo poroso, aberto à possibilidades, um corpo afetivo que está em processo de descobertas, um corpo orgânico, da natureza, um corpo vida.

Ampliando, Artaud acredita que criar um Corpo sem Órgãos seria indispensável para manter o homem vivo, pois ele daria ao homem o poder

6 Intervenção nossa

da criação, fazendo-o "artista de seu próprio desejo" (ARTAUD apud LINS, 1999, p.48). Ou seja, "é o desejo desejando o desejo" (idem, ibdem). Junto com Guatarri, Deleuze afirma que o CsO "não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao corpo sem órgãos nunca se chega, nunca se acaba de chegar, ele é um limite [...] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades." (DELEUZE e GUATARRI, 1996, p.08-12).

Trazendo este conceito para a aula, segundo o argumento dito pelo professor, buscou-se explorar as mais diversas maneiras de investigações somáticas de tal maneira que se pudesse fazer compreender quais as possibilidades de se criar um "'organismo afetivo' que seria o duplo do corpo físico, uma 'efígie espectral' que o ator saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora" (QUILICI, 2002, p.98). Consideraremos aqui que o corpo sensível deve ser entendido como uma prática que faz do corpo dançante o mesmo que faz com corpo empírico, impedindo de haver diferenciação entre dança e vida.

Resultados e Conclusão

A disciplina *Conformações através do Corpo* realizou 15 encontros cuja frequência média foi de 35 a 40 alunos ao longo do semestre. Esta é uma média de presença bastante elevada dentro do Curso para as disciplinas ministradas pelos professores estagiários. A adesão dos alunos às propostas sugeridas pelo professor demonstrou ser sempre favorável a sua execução, tanto na presença/participação em sala de aula nas múltiplas formas de atividades teóricas e práticas, quanto na leitura dos textos indicados e discussões sobre os filmes assistidos.

Para a avaliação final, cerca de 30 trabalhos foram apresentados, em sua maioria trabalhos individuais. A mostra final continha trabalhos de Performance [cênica, visual, fotográfica e videográfica], leitura de poemas, composições musicais [letras e mixagens], exposição fotográfica, apresentação de vídeos, exibição de desenhos e pinturas, intervenção urbana [colagem de lambe-lambe[7]] e autorretratação da disciplina – registros audiovisuais do desenvolvimento das aulas. Todos os trabalhos apresentavam o Corpo como tema central do seu discurso, mas envolto pela vertente artística que o aluno mais se identificava e, assim, as expressões ocorreram de maneira fluida.

A diversidade das propostas artísticas e as diferentes maneiras de apresentar o corpo dançante se fez fortemente satisfatória com a ementa da disciplina e o objetivo do professor para com os alunos. A compreensão de que a dança vai além de gestos e movimentos, que cada um possui a sua dança particular dentro de si e de que o corpo não está limitado na pele, devendo ser acionado outros dispositivos sensoriais para percebê-lo como um todo, provocou uma consciência extremamente positiva nos alunos, que manifestaram esse entendimento através das resenhas que entregaram avaliando seus trabalhos finais – trechos de alguns destes foram adicionados ao APÊNDICE I.

Referências

BITTENCOURT, Ivana M. **Um estudo da cinesfera como espaço de autonomia do corpo**. Dissertação de mestrado – UFBA. Bahia. 2015

BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo. Summus Editorial, 1989.

DELEUZE, G. e GUATARRI, F. **28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos.** IN: Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Ed. 34 (Coleção TRANS). Rio de Janeiro. 1996. p.08-27.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Lisboa. Relógio D'Água Editores, 2001.

KATZ, Helena. **O corpo e o meme Laban: uma trajetória evolutiva**. IN: PETRELLA, P. e MOMMENSOHN, M. Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo. Summus Editorial, 2006. P.51-60

7 O lambe-lambe é uma técnica ligada ao grafite. Uma vertente da arte de rua que utiliza cartazes como intervenção urbana.

LEAL, Humberto. **A Propriocepção**. In: O Guia do Fisioterapeuta. Online. 2009. Disponível em: http://fisioterapiahumberto.blogspot.com/2009/07/propriocepcao.html. Acesso em: out.2018

LINS, Daniel. **Antonin Artaud:** o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo:** abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo. Dissertação de mestrado – UNICAMP, 2005.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para a construção de um corpo cênico**. São Paulo. Tese de doutorado – UNICAMP, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** o ator e a física dos afetos. SãoPaulo. Sala Preta / p. 96-102. 2002.

SANTOS, T. e SANTOS, A. **Compreendendo os estudos de Laban.** USCS-SP. Resumo de Iniciação Científica do Curso de Educação Física nos Anais do Congresso de IC – 2012. Disponível em: http://www.uscs.edu.br/simposio_congresso/congressoic/trabalhos.php?id=0382&area=Biol%F3gicas. Acesso em: out.2018

VIANNA, Klauss. **A Dança.** 7ª Ed. São Paulo. Summus Editorial, 2002.

Apêndice I

Relato transcrito *ipsis litteris* de alunos que participaram das atividades, apresentado em trabalho conclusivo da disciplina Conformações através do Corpo – Turma A2 / 2018.01 – ministrada no Curso de Graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense.

Lally Monteiro Reis:

"Os exercícios físicos ao longo do semestre foram extremamente valiosos, e pude conhecer melhor a minha capacidade corporal – como explorar minha cinesfera [...] e também os meus limites – como nunca ter confiança de que meu parceiro não irá me deixar tombar no chão [...]. Por fim, um dos pontos mais valiosos da disciplina foi a compreensão do professor em dar liberdade aos alunos para que não fossem obrigados a participar de todas as atividades, caso eles não se sentissem confortáveis. E a autorização e o incentivo para que atuassem da forma que melhor se identificassem, não só nas aulas, mas também na apresentação final."

Felipe do Santos Rodrigues da Costa:

"Saber que não preciso fazer dinâmicas de corpo, por não me sentir à vontade, mas elas estarem sempre abertas se eu me sentir, é algo acalmador. Saber que posso expressar tudo o que sinto assistindo ou mesmo sentindo tais dinâmicas, de fora, sem ser com o corpo, mas com minhas próprias formas de melhor me expressar, seja com desenhos, com voz, ou com textos, é maravilhoso. É reconfortante ter a segurança de que alguém te entende e, principalmente, te respeita, e tal professor me respeita e se importa num nível que me deixa muito confortável. Sei que não consigo me expressar 100%, e que é extremamente difícil pra mim, principalmente se estão me olhando, ou esperando algo de mim, mas é exatamente por poder me expressar de diferentes formas durante as aulas que me sinto livre."

Eduarda Bogo:

"Todos os 'conteúdos' foram tomados por uma grande leveza e simplicidade, mostrando a todos nós que qualquer um é capaz de realizá-los, puramente colocando em prática seus próprios traços. Isso que fez dos encontros tão especiais. Ali, cada um era si mesmo, mas também, juntos a todos os outros colegas, formávamos um conjunto perfeito e ao mesmo tempo maravilhosamente imperfeito."

Mayara da Cunha Pereira Ferreira:

"[...] com a disciplina Conformações Através do Corpo, tive uma experiência muito renovadora, pois, pude não só conhecer o meu corpo e entender o impacto dele sobre o ambiente que ele habita mas também entender a perspectiva artística sobre esse corpo."

Isabela Nunes Barreto Mendonça:

"[...] as aulas me reconectaram com meu lado dançante. Fiz o trabalho em forma de pintura, porque já tinha essa ideia, imagem e conceito na cabeça, e a pintura é o meio que eu mais me sinto a vontade de me expressar. Procurei relacionar bem as duas áreas de uma maneira física. [...] Tudo o que fiz foi passar uma pincelada com o pigmento já diluído em água, e ver as gotas se expandirem e formarem o que elas quisessem ser formadas, [...], cada pincelada de tinta ia encontrando seu lugar, e formando texturas e marcas."

Isadora de Almeida Lobo:

"Essas aulas despertaram um lado de leveza no meu próprio corpo, principalmente a partir dos trabalhos de subida e descida que treinamos. Como chegar na posição em pé, a partir do chão, da forma mais fluida possível?[...] Dancei explorando bastante essas questões de leveza, espirais, saltos e suspensões.[...] também é importante ressaltar esse tema da respiração dentro das aulas, as práticas mais focadas nisso foram muito boas, é um desafio levar a respiração para partes diferentes do corpo. Mas ao mesmo tempo, quanto mais você vai conseguindo, mais você vai vendo o quanto isso é importante e muito útil também no dia a dia."

Caio Silva dos Reis:

"Seguimos cada um com a semente da busca infinita do corpo sem órgãos em nós, corpo esse sendo individual ou coletivo, físico ou político, ou tudo isso junto. E no final de tudo, o caminho é o que importa."

Verônica Alonso Gomes de Souza Rezende:

"Dançar pra mim é além de expressão, é autoconhecimento também, e nessa aula eu pude me ouvir, sentir, tocar, experimentar, conhecer, e reconhecer a mim mesma. Entendi sobre mim e esse foi um dos maiores proveitos que poderia citar.[...] 'Pense antes de fazer o movimento'... desde o dia que eu ouvi a frase proferida pelo professor, eu consegui controlar acontecimentos que durante anos foram indomáveis. Na dança do palco, na dança da vida."

Giovana Esteves Lima:

"As aulas de Conformações Através do Corpo me mostraram ao longo do semestre a importância de despertar o corpo para o mundo, de entender que cada articulação é viva. Percebi o quanto de memória afetiva o corpo carrega e o quão endurecido ficamos quando não trabalhamos isso e não exploramos sua potência máxima."

Livia da Silva Estagne Buriche:

"A proposta que apresentei traz a ideia de um corpo regente de si próprio, onde a música, ritmo, harmonia e letra partem da mesma fonte, onde o eu cantor e o eu instrumento ocupam o mesmo corpo ao mesmo tempo, sendo hora compositor, hora intérprete de si próprio tendo como foco da mensagem a liberdade de expressão partindo de um tema pré determinado ou deixando o corpo falar livremente a partir de seus impulsos próprios e suas bagagens de conhecimentos de técnicas já existentes. [...] Ao professor, deixo aqui registrado toda minha admiração, respeito e agradecimento pela oportunidade de dar voz a minha VOZ, pela sensibilidade e respeito por cada aluno entendendo cada uma de nossas questões e particularidades.

Carla Santana de Oliveira:

"[...] a aula de Conformações Através do Corpo movimentava e resgatava as minhas memórias e afeições sobre as dimensões e possibilidades de um corpo criativo. [...] Nas aulas experimentamos técnicas que possibilitaram criar e ao mesmo tempo ter cuidado e consciência dos gestos feitos. [...] Os trabalhos finais da turma foram, inquestionavelmente, intensos e genuínos. Foram claramente o resultado de uma investigação subjetiva e livre. Cada trabalho independente da linguagem continha gestos autobiográficos, investigações e descobertas. Foi notável ver como cada um absorveu e transformou os aprendizados e vivências em produções artísticas que tocavam o outro. Foi possível se ver através dos trabalhos alheios, se emocionar e se questionar."

O processo de criação de Anna Maria Maiolino: uma discussão referente à estética do inacabado

The creative process of Anna Maria Maiolino: a discussion concerning the aesthetics of the unfinished.

VINÍCIUS DE OLIVEIRA GONÇALVES CNPQ

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a produção artística de Anna Maria Maiolino, artista ítalo-brasileira. Mais especificamente, o estudo focará, no desenvolvimento de uma abordagem para obras que são processuais com o intuito de contribuir na reflexão de uma estética do inacabado. Para isso, será realizado um estudo de caso da série-obra Terra Modelada (1993), afim de encontrar no trabalho poético de Maiolino os pontos de convergência entre processo, obra e inacabamento.

Palavras-chave: Anna Maria Maiolino; processos; inacabamento; argila.

This article proposes a reflection on the artistic production of Anna Maria Maiolino, an Italian-Brazilian artist. More specifically, the study will focus on developing an approach to works that are procedural in order to contribute to the reflection of an aesthetic of the unfinished. For this, a case study of the Terra Modelada (1993) series will be carried out, in order to find in Maiolino's poetic work the points of convergence between process, work and unfinished work.

Keywords: Anna Maria Maiolino; processes; unfinished; clay

Introdução

> "Entre sopros e dobras, a arte pregueada, arqueada, de Anna Maria Maiolino é um experimento e não uma forma; é um devir e não um ser". (LINS, 2016, p.26)

Anna Maria Maiolino (1942), é uma artista ítalo-brasileira e a sua obra constrói uma paisagem sígnica diversa, uma vez que o projeto poético da artista é composto por uma diversidade de temas e formas que atravessam os mais diversos meios de produção artística. Assim, o fenômeno da criação de Maiolino se desenvolve e constitui sua corporeidade por meio de diversos suportes e mídias. Nesse aspecto, a artista atua em um número significativo de linguagens, tanto verbais e visuais como em meios artesanais, industriais e tecnológicos. Destaca-se no desenvolvimento de seu projeto poético o uso da argila, gesso, papel, filmes super-8, câmeras audiovisuais e o próprio corpo da artista. Ao percorrer as diferentes linguagens da arte como a fotografia, a escultura, a pintura, a poesia, a instalação, a performance, o vídeo etc, a artista opera um processo de intersemiose, por meio de procedimentos intertextuais, expandido o discurso de sua obra que se espalha por diferentes materialidades.

O presente artigo pretende destacar na variedade da produção estética da artista, as características processuais e de inerente inacabamento de sua obra. Nesse sentido, não se pretende reivindicar uma abordagem que privilegia a obra em detrimento do processo. O que se demonstra a partir de uma estética do inacabado é a relativização da oposição entre processo e obra. "Toda conclusão é temporária" (LINS, 2016, p.35) Desse modo, partimos do pressuposto de que a obra mostrada publicamente é, potencialmente, uma versão daquilo que ainda pode ser modificado. (Salles, 2006) Assim, podemos observar, fenomenologicamente, três modos de conceber o conceito de processo na obra de Anna Maria Maiolino.

Primeiro: a perspectiva refere-se ao escopo da crítica de processos sob uma perspectiva arqueológica. Transitando entre arquivos em diferentes linguagens como visual-sonora-verbal, a documentação fornece as principais tendências que direcionam a busca do artista durante o gesto de criação. Como demonstra Salles:

> É uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a construção da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 2014, p.22)

Segundo: é possível destacar as obras que evidenciam em si mesmas o seu movimento construtivo, ou seja, explicitam o seu próprio processo de constituição, os vestígios de como foram realizadas. Aqui, o que se apresenta na obra é a proeminência de alguns aspectos da criação, ou seja, a obra em sua própria materialidade revela índices do modo como foi elaborada. Por exemplo, a artista reivindica o estatuto de obra de arte e, expõe publicamente, o molde da escultura, e, não, propriamente, o objeto esculpido. "O processo é tomado como obra." (SALLES, 2006, p.158) Alguns exemplos em que os aspectos do processo de criação estão em evidência são: "Desenhos/Objetos" (1975-2009), "Sombra do Outro" (1993-2005), "Uns e Outros" (1996-2005).

Terceiro: podemos observar as obras que por natureza são processuais, isto é, se desenvolvem e, ao mesmo tempo, transformam-se no curso de sua existência; a própria ação do tempo exerce modificações na obra. As obras denominadas de "artes do tempo" como o teatro, a performance e a dança são eminentemente processuais. Tendo acesso aos documentos do processo de criação, flagramos a obra em uma mobilidade contínua, ou seja, evidencia-se o passado da obra, o que antecede à obra pública e avança-se nas propriedades inerentes à materialidade da obra, à sua efemeridade e o seu movimento de transformação. Essas qualidades próprias de determinadas obras caracterizam um permanente estado provisório, um constante devir onde o processo permanece sempre em aberto. Como exemplo, podemos destacar a instalação permanente "Aqui Estão" (1999), a série "São" (1993-2005) e a série de performances "Entrevidas" (2005) e "inATTO" (2015) que a artista produz até

os dias de hoje. “A obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões” (SALLES, 2006, p.163).

Colocada a diversidade da produção da artista, bem como os modos de observar os aspectos processuais de sua obra, o estudo focará, mais especificamente, a instalação efêmera de argila, realizada in situ, da série “Terra Modelada” (1993).

A obra já foi produzida em diversas ocasiões, ocupando diferentes museus e galerias. Destaque para algumas encenações da obra: “Mais de Mil, da série Terra Modelada (1995) para a exposição itinerante Inside the Visible: an Elliptical Traverse of 20ª Century Art In, Of, and From the Feminine, LCA, Boston, EUA. “Ainda Mais Estes”, da também série, Terra Modelada (1996) na mesma exposição dedicada às produções femininas na Whitechapel Art Gallery, Londres, Reino Unido e “Contínuos”, mesma série, Terra Modelada (2010) na Camden Arts Centre, Londres.

Se observarmos, primeiramente, os títulos da série Terra Modelada (1993), está explícito o movimento de acúmulo e expansão da obra. O título não é explicativo, ao contrário, invoca e reforça relações metafóricas e de correspondência entre as obras. “Mais de Mil” seguido de “Ainda Mais Estes” e, por fim, “Contínuos” constroem uma rede de associação e continuidade no encadeamento entre um trabalho e outro. As reinterpretações da obra indicam esse movimento de progressão da série em argila. Ao percorrer os diferentes espaços expositivos, a artista vai “reintitulando”, “reencenando” e “reacumulando” as obras, montando-as de diferentes modos, incorporando umas às outras e sempre fazendo referência ao prolongamento do discurso. O próprio conceito de “série” remete a uma extensão do projeto estético para além de determinada exibição. Os índices de inacabamento da obra não se encontram apenas no título das instalações, nem tampouco na ideia de seriação, mas aparecem formalmente e conceitualmente no trabalho da artista, como será demonstrado abaixo.

A produção de Maiolino com a massa de argila é marcada como um ponto de virada de sua obra. Como destaca a própria artista em uma entrevista: “meu primeiro encontro com a argila em 1989 provocou dentro de mim uma tempestade/comoção/perturbação”.[1]

Figura 1 Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p.201

Figura 2 Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p.204 e 205.

As esculturas constituem uma obra em série, caracterizada pelo segmento e inacabamento, onde o *work in progress* constitui o núcleo central da produção. “A incorporação do segmento no trabalho permite esticar o tempo de execução ao infinito, mantendo a obra inacabada, em aberto, em eterno progresso.” (LINS, 2016, p.239) Ao modelar a argila a partir de formas básicas, primordiais, Maiolino subtrai a complexidade da escultura e dá destaque ao gesto, à ação da mão que trabalha, da mão que faz e refaz, molda, estica, corta, engrossa ou encurta. São formas orgânicas de volumes e tamanhos diversos; alongadas, finas, grossas, redondas, circulares, fatiadas etc. A produção dos arranjos se repete *ad infinitum*. O que Maiolino reivindica

1 Anna Maria Maiolino in Briony Fer. O molde: o trabalho em argila de Anna Maiolino. <Disponível em: <https://annamariamaiolino.com/> acesso em: 03/10/2018. s.d, s.a.

é o próprio processo de gestação da imagem, o modo como foi produzida e a pura qualidade de que é feita a obra. “O que Anna coloca em questão, através de sua obra, é a possibilidade da criação de imagens que não representem outra coisa senão o seu processo de formação” (DOCTORS in TATAY, 2012, p.161) Isso fica evidente nos rastros que a argila absorve das mãos da artista, plasmando o material por meio da marca do gesto, Maiolino reitera o próprio processo de criação da obra.

Como aponta Santaella:

> Quando essas qualidades não têm nenhum poder de referencialidade em relação ao mundo exterior, elas acabam apontando para o gesto que lhes deu origem. Nessa medida, nas qualidades, ficam inevitavelmente imprimidas as marcas do modo como foram produzidas. É por isso que, na própria qualidade, estão os vestígios dos meios e instrumentos utilizados para a sua realização (SANTAELLA, 2001, p.216)

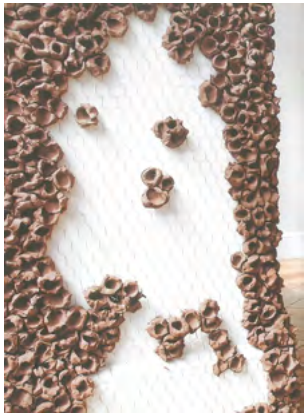


Figura 3 Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p.200

Metaforicamente, no movimento de acumulação da argila – justaposta, pregada, espalhada – no espaço do museu, as formas em sua particular organicidade aludem à defecação, excrementos, fezes, sujeira, lixo. Desse modo, um embate se estabelece ao tencionar o espaço “sagrado” do museu com os aspectos impuros das formas de argila. É uma negociação que se estabelece entre os padrões de argila e o espaço expositivo. A produção em série, a disposição, o rigor das formas e o aspecto *clean* – aqui referindo-se tanto ao museu como à obra – contrasta com as propriedades do material de argila que remete à sujeira, brincadeira, lambança.

Como aponta Lins:

> A argila. O barro. De um limpo quase esterilizado, clínico, a argila em sua arte não é sombra imaginária da merda, do excremento nosso de cada dia, em todo caso, não propositalmente. Ela retira a merda do esgoto ou das fossas, das ruas e campos, cidades ou metrópoles brasileiras não saneadas, e instala-a no palácio da imaginação, mediada por uma arte que pensa e que não é figuração ou redundância vazia. (LINS, 2016, p.74)

As instalações em argila de Maiolino são realizadas como site-specific na medida em que são produzidas exclusivamente para o espaço e de acordo com as características inerentes ao ambiente. Nessa relação, a obra estabelece um íntimo diálogo com o espaço arquitetônico. “Antes de tudo, uma instalação é um lugar, ou melhor, é a ocupação de um lugar, que é tratado pelo artista como um material ou parte de um material que é incorporado ao conceito do trabalho” (SANTAELLA, 2003, p.145)

A experimentação contemporânea dilui, em partes, as fronteiras institucionais e, coloca em destaque, a transitoriedade entre artistas, críticos, curadores, pesquisadores, instituições e atores midiáticos que se entrecruzam e se interpenetram em uma rede de intercâmbios. Nesse sentido, o museu não se configura apenas como um espaço de acervo ou exibição, mas também, de ação transformadora. Salles (2006) nos oferece um percurso interessante para pensar a relação do artista com o espaço da criação. O ateliê do artista, privado e pessoal, é o espaço que absorve aspectos da sociabilidade, de troca e interação, a partir do convívio social do artista com o mundo.

> Em nossa proposta de caminhar do ambiente social para aquele de natureza mais individual, pode-se dizer que, de modo tanto metafórico quanto literal, a rua vai para dentro do escritório de trabalho. O termo escritório está sendo usado em referência a qualquer local de trabalho, independentemente do nome que receba: ateliê, estúdio, redação, sala etc. O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. (SALLES, 2006, p.51)

A arte contemporânea expande as fronteiras do ateliê do artista, e, o percurso que comumente, caminhava unilateralmente, ou seja, do privado ao social, da realização da obra no ateliê, e, posteriormente, à sua transferência para o espaço expositivo, agora, passa a transitar também, de modo inverso, isto é, o museu se transforma em ateliê, espaço de criação, em uma via de mão dupla. É essa modificação nos procedimentos de criação que caracteriza e configura as situações e obras em site-specific. Como demonstra Pequeno:

Figura 4 Fotografia de Anna Maria Maiolino retirada do livro de Daniel Lins – La peau d' Anna – A pele de Anna (2016) p.268

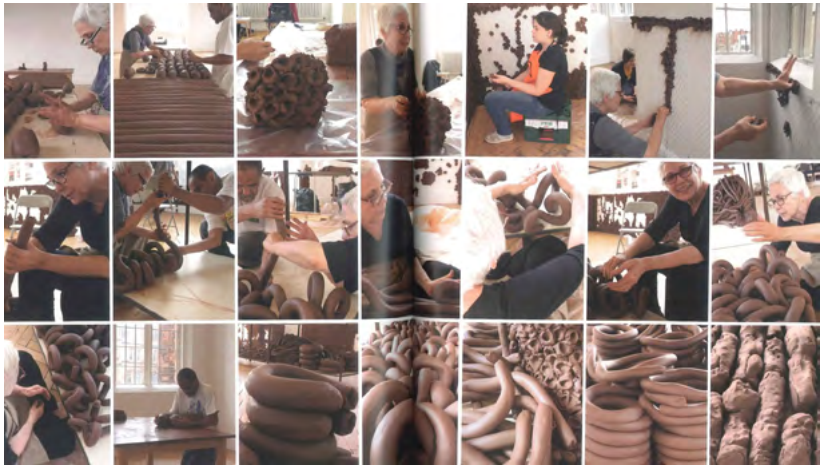


Figura 5 Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p. 198 e 199

> As paredes que isolavam o tradicional (e mesmo mítico) espaço de trabalho do artista ruíram e, hoje, esse local tornou-se mais mental do que físico. É assim que percebemos uma continuidade entre o ateliê e o museu no trabalho de Maiolino, como se constituíssem espaços contíguos cuja mútua contaminação é explorada pela artista. (PEQUENO, p. 218, 2015)

A diluição do ateliê contribui para a construção de obras que não permanecem no espaço expositivo, ou seja, são construídas e em seu próprio projeto já está previsto a sua desmontagem. Nesse aspecto, a produção de Maiolino dribla a cooptação de sua obra pelo sistema de colecionismo, por exemplo. Ainda, os documentos de processo nos fornecem as chaves para explorar essas dinâmicas de criação. No caso da instalação Terra Modela (1993), verificamos a artista, primeiramente, trabalhando em seu ateliê, em uma maquete, e, posteriormente, observamos a montagem da instalação já in situ.

Por meio dos registros de processo, conseguimos acompanhar o fluxo e o desenvolvimento da obra, sua morfogênese que naturalmente incorpora: processo, transformação, movimento, testagem, trabalho, etc. Observamos nesse trânsito, a artista em íntimo contato com o seu projeto poético. Os registros de processo em consonância com a obra detonam questões referente à autoria, experimentação, e as intrínsecas relações entre obra e processo.

O conceito de processo e inacabamento parecem exemplares na medida em que são ferramentas que nos auxiliam a flagrar – o movimento, não a estabilidade – o permanente deslocamento da arte Maioliniana. Ao se apropriar da argila, com suas incontáveis metáforas como o alimento, a digestão, a brincadeira em consonância com a memória milenar que o material carrega, Maiolino apresenta uma obra, forma uma imagem sem a intenção de representar. A manipulação da massa e a sua fixidez na organização dos segmentos pode aludir a uma suposta estabilidade, mas a condição de efemeridade é constitutiva da argila. Isso diz respeito às propriedades inerentes à qualidade do material, ou seja, naturalmente, a argila se desintegrará no curso do tempo. Nas palavras da própria artista: "E falo de ciclos. Na verdade, a argila cumpre o seu destino: ela petrifica e volta a ser pó, e colocando água, ela volta a ser uma boa massa, para seguir trabalhando".[2] A afirmação de Maiolino dá respaldo ao conceito de continuidade da criação. O movimento da argila, de sua preparação, modelagem, organização, exposição e, consequentemente, desintegração e restauração caracteriza um dos aspectos do inacabamento do projeto poético da artista.

> Suas instalações não permitem um efeito totalizante duradouro; pois a massa não será definitivamente convertida em volumes. A argila é obsessivamente partida e dividida, reunida temporariamente como resultado do trabalho, mas sob a regência da transitoriedade: voltará a ser pó. (HERKENHOFF, s.a, p.12)

2 ALBUQUERQUE, Carlos. **Artista brasileira é destaque na Documenta em 2012.** Disponível em: http://www.dw.com/pt-br/artista-brasileira-%C3%A9-destaque-na-documenta-em-2012/a-16032053 Acesso em 26/09/2018.

Ainda, a seriação no trabalho da artista reforça a ideia de um permanente *work in progress*, não só pelas inúmeras montagens da instalação, mas também, pela composição dos segmentos que, normalmente, podem ser modificados, incorporados, transformados ou retirados da obra.

> Anna busca conservar na fixidez, inerente à forma em constituição, sua estrutura movente; sua fluidez. Anna despista este paradoxo – entre a tendência da forma acabada de se congelar fora da estrutura do tempo e a experiência de sua realização, que se dá na ação e, por isso, está em movimento e mutação –, através de uma ideia de produção de imagens ininterruptas. Isto é, estas imagens vão se formalizando como multiplicação da diferenciação, sem começo, meio ou fim. (DOCTORS in TATAY, 2012, p. 159)

Os segmentos são repetidos e constroem paisagens de massas uniformes, em constante repetição. No processo de transformação da argila em obra, temos como aspecto primordial o gesto da mão, artesanal, que por sua singularidade não se repete. Nenhum gesto é igual ao outro, porém, as formas em sua repetição revelam homogeneidades. "O primeiro gesto é uma verdade original" (MAIOLINO in LINS, 2016, p.250) Essa dinâmica nos aproxima da reflexão produzida por Lygia Clark em um de seus escritos, A Propósito do Instante (1965). Como menciona Clark: "o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si"[3]. A repetição das formas configura o igual no diferente; repetição que se repete, mas no próprio ato de repetir-se elabora a diferença. É uma negociação entre Igual/Diferente e a artista resolve a dicotomia brincando com a argila.

3 CLARK. Lygia. *A Propósito do Instante*. Publicado em 1965. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br> acesso em: 27/09/2018.

Figura 6 Fotografia de Mark Ritchie retirada do livro de Daniel Lins – La peau d' Anna – A pele de Anna (2016) p.32-33.

Em uma analogia, podemos aproximar a produção de Maiolino da linha de montagem, no entanto, a artista não produz objetos utilitários, com fins imediatos, produzidos industrialmente por meio de movimentos regulares. Na contramão, a arte maioliniana reivindica a ação libertadora do gesto sempre inaugural como movimento de transformação da arte. "O mais importante do conceito/ação serial na sua obra, não é o seu resultado final, mas a experiência viva do tempo, através da ação da artista, como experimentação do devir." (DOCTORS in TATAY, 2012, p. 159). Como destaca a própria artista:

> Formas básicas produzidas pelas mãos, iguais e diferentes, são adicionadas ao corpo da escultura. Assim como não se repetem na natureza, no igual há o diferente. [...] Pois as formas, uma ao lado da outra na obra, afirmam-se e anulam-se na semelhança e na diferença ao se repetirem. (MAIOLINO in TATAY, 2012, p.52)

Dando destaque às características de alguns aspectos processuais e de inacabamento da obra de Maiolino, o que se observa é a permanente mobilidade de formas; movimento que a arte dos dias de hoje lança como um desafio para a crítica. É necessário captar o fenômeno em sua constante metamorfose.

> "O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses, e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estão em permanentemente em estado provisório" (SALLES, 2006, p.162)

Se debruçar sobre fenômenos em movimento é um desafio e a crítica precisa permanentemente destacar a transitoriedade da experimentação contemporânea. Nesse sentido, a dinâmica processual do trabalho de Maiolino, bem como a constante seriação de sua obra, a flexibilidade dos arranjos, a não permanência a um espaço determinado, a efemeridade da argila e a sua estrutura movente no espaço-tempo configuram uma obra aberta a possibilidades infinitas, em permanente estado de criação. A crítica de processo fornece instrumentos teóricos e lança luzes no fenômeno da mobilidade, preservando as características inerentes de movimento que constitui a obra. Maiolino entrega ao espectador uma obra em processo aberto, e, no limiar do tempo – que antecede e prossegue a obra –, o que observamos ao acompanhar a sua produção artística é uma estética do devir, uma obra imbuída de renovação, transformação e inacabamento.

Referências

CLARK. Lygia. **A Propósito do Instante**. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br> acesso em: 27/09/2018.

DOCTORS, M; MARGULIES, I; POLLOCK, G. **As Nervuras do Devir**. In: Helena Tatay. (Org.). Anna Maria Maiolino. 1ed.: Cosac & Naify, 2012.

FER, Briony. **O molde:** o trabalho em argila de Anna Maiolino. Disponível em: <https://annamariamaiolino.com/> acesso em: 01/10/2018. s.d, s.a.

HERKENHOFF, Paulo. A Trajetória de Maiolino: uma negociação de diferenças. Disponível em: <https://annamariamaiolino.com/> acesso em: 01/10/2018. s.d, s.a.

LINS, Daniel. **A pele de Anna**. Cosac Naify, 2016

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. Sonora, Visual, Verbal. Aplicações na Hipermídia. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** São Paulo, Editora Intermeios, 2014

_____. **Crítica Genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo, Editora EDUC, 2008

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

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino.** Cosac Naify, 2012

Roberto Alencar do desenho à cena e vice-versa: a construção do corpo grotesco

Roberto Alencar from drawing to scene and vice-verse: the construction of the grotesco body

WAGNER MIRANDA DIAS PUC-SP / CAPES

O artigo investiga os percursos de criação do artista do corpo – teatro, dança e performance – Roberto Alencar, refletindo sobre a produção das características do grotesco em seu trajeto criativo, perscrutando os procedimentos que envolvem seu pensamento e prática, destacando as relações entre desenho e corpo. Os conceitos de beleza e de feiura, que estão no âmago das definições do grotesco, têm rendido inúmeros debates e teorias ao longo da história e abrangem diversas áreas de conhecimento. A partir do corpo grotesco, os sistemas morais são subvertidos e distorcidos, e torna-se clara a relação íntima entre a arte, a vida e a morte. Os sentidos que o grotesco propõe servem de modo muito eficiente à análise de alguns processos criativos de Alencar ligados às relações entre seus desenhos de corpos e o corpo que vai para a cena. Seus estudos de corpos prenunciam experiências com o monstruoso e grotesco pelo qual ele se interessa intensamente. Essa análise foi feita a partir do estudo de documentos de processos criativos – cadernos, desenhos e escritos – de Alencar, criados no desenvolvimento de seu trabalho, à luz das teorias de Cecília Almeida Salles sobre crítica de processos de criação, que tem como base a semiótica de C.S. Pierce e propõe diálogos com autores como Victor Hugo, Vsevolod Meyerhold e Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: Processo de criação; Corpo, Desenho; Grotesco; Comunicação.

The article investigates the paths of creation of the body artist – theater, dance and performance – Roberto Alencar, reflecting on the production of the characteristics of the grotesque in his creative path, searching the procedures that involve his thought and practice, highlighting the relationships between drawing and body. The concepts of beauty and ugliness, which are at the heart of the grotesque's definitions, have yielded countless debates and theories throughout history and span multiple areas of knowledge. From the grotesque body, moral systems are subverted and distorted, and the intimate relationship between art, life, and death becomes clear. The senses that the grotesque proposes serve very efficiently to the analysis of some creative processes of Alencar linked to the relations between their drawings of bodies and the body that goes to the scene. His body studies foretell experiments with the monstrous and grotesque for which he is intensely interested. This analysis was made from the study of documents of creative processes – notebooks, drawings and writings – of Alencar, created in the development of his work, in the light of the theories of Cecília Almeida Salles on critique of creation processes, which is based on semiotics of CS Pierce and proposes dialogues with authors such as Victor Hugo, Vsevolod Meyerhold and Mikhail Bakhtin.

Keywords: Creation process; Body, Drawing; Grotesque; Communication.

Roberto Alencar é dançarino, ator e performer - artista do corpo de São Paulo. Em seu processo de criação transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc. Aqui observaremos processos circunscritos a realização de três espetáculos de sua autoria, na cidade de São Paulo: *Um Porco Sentado* (2010), *Alfaiataria dos Gestos* (2012) e *Zoopraxiscópio* (2014) e para as ilustrações que criou para a revista *Murro em Ponta de Faca* em 2010. Ao refletirmos sobre processos de criação, de modo mais geral, não é incomum perceber o uso do atravessamento de linguagens e procedimentos que não pertencem, inicialmente, ao escopo da matéria prima do artista. Ao analisarmos o trajeto de Alencar fica claro que o artista transita com grande consciência por diversas linguagens e procedimentos, por vezes inusitados, como veremos. Segundo Salles:

> O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos "mundos" novos, está relacionada a outras e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2011)

Esses aspectos inferenciais e sistêmicos presentes nos processos criativos de Alencar fornecem à pesquisa uma série de possibilidades de análises. Nesse artigo investigaremos uma pequena parte do processo em que o artista cria desenhos que parecem sublinhar determinados estados do corpo – tanto no desenho do corpo, como no corpo que vai para a cena – relacionados a um sentido de grotesco. O sentido de grotesco, provavelmente, já estava presente desde os primórdios da cultura humana, porém esse termo foi cunhado entre os séculos XV e XVI:

> O termo refere-se a um tipo de motivos pictóricos que se difundiram em Itália entre finais do século XV e as primeiras décadas do século XVI e que foram denominados grotescos porque eram inspirados nas pinturas encontradas nas salas subterrâneas (grutas, em italiano grotte) da Domus Áurea, em Roma. (D'ANGELO, CARCHIA, 1999)

As questões existentes entre as categorias estéticas, biológicas e sociais dos conceitos de Beleza e de Feiura, estão no âmago das definições do grotesco. Victor Hugo, ao discorrer sobre essas questões, esclarece aspectos fundamentais sobre o grotesco:

> O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2002)

Esse sentido de incompletude que o feio propõe, em que "aspectos novos" são apresentados sem cessar, serve de modo muito eficiente à análise dos processos criativos de Alencar ligados às relações entre seus desenhos de corpos e o corpo que vai para a cena. Segundo Meyerhold (2012), "O grotesco tem outra maneira de chegar ao cotidiano. O grotesco aprofunda o cotidiano de tal maneira que ele deixa de ser em si somente natural. " O grotesco é a mistura dos elementos mais díspares e inusitados, da revelação do inesperado e não natural, foge das regras do "certo" e "errado" e tem na exacerbação (hiperbolização) uma característica central. Além disso, no grotesco, algumas partes do corpo são evidenciadas e outras relegadas. Essa divisão do corpo, onde algumas de suas partes são hierarquizadas, trazem questões

interessantes que se colocam de maneira fundamental para uma reflexão acerca do grotesco. Bahktin em seu estudo sobre o grotesco, afirma que:

> Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de animais ou de coisas. Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não consta para nada no grotesco. (BAHKTIN, 1987).

A partir do corpo grotesco, os sistemas morais são subvertidos e distorcidos e torna-se clara a relação íntima entre a arte, a vida e a morte. Em suas pesquisas sobre o trabalho do ator e o grotesco, Meyerhold afirmava que:

> O grotesco, sem compromisso de atender aos detalhes, cria (através da "inverossimilhança convencionada", é claro) toda a plenitude da vida. [...] O grotesco não conhece somente baixo e somente alto. O grotesco molesta o contraste, conscientemente criando a agudeza das contradições e jogando conjuntamente com a particularidade. (MEYERHOLD, 2012).

Nesse sentido, Alencar apresenta nos seus desenhos "estados" do corpo físico/emocionais/formais, em que oposições físicas criam contrastes, talvez pretendendo ampliar os limites do corpo em cena e expandir essa experiência para algo além de um acontecimento acabado. São imagens de corpos onde todas as potências – musculares, ósseas, espaciais, de movimento e gestuais – estão "ligadas" e maximizadas e em que, na transposição da experiência empírica tridimensional para a bidimensionalidade, visa apontar, em suas contradições, o supernatural. Desenhos de corpos potencialmente reativos, ativáveis, latentes, pulsantes, atentos, que tentam captar "estados" do corpo expressivo, porém, extraordinário (ver imagem 1), por sua representação não estar ancorada na reprodução das possibilidades reais do corpo, mas em possibilidades que ultrapassam exageradamente essa qualidade.

Imagem 1 Desenhos de Roberto Alencar, 2010, São Paulo. (Acervo do artista).

Nesses desenhos, Alencar cria imagens de corpos anatomicamente impossíveis para a investigação da natureza dessas representações em que estados de tensão são descomedidos. A falta ou excesso de membros, desproporcionalidades físicas, posições corporais inexequíveis, denunciam que o artista não pretende que a imagem sirva à representação de um corpo real. Esses estudos de corpos já prenunciam experiências com o monstruoso e o grotesco pelo qual ele se interessa intensamente.

Alencar, ao adentrar nas questões do grotesco, nos oferece um universo em que são postas questões que nos levam a refletir acerca do espaço, da cognição e do movimento nos desdobramentos e trânsitos do corpo nas artes contemporâneas e, principalmente nos aspectos dos processos de criação ligados as escolhas de procedimentos e recursos poéticos. Alencar cria uma grande quantidade de desenhos desses corpos grotescos (ver imagem 1), que se configuram, num determinado momento, como hipóteses de possíveis estados do corpo que vai para cena, possibilidades de as formas impossíveis transitarem do desenho à cena. É importante frisar que esses desenhos de corpos têm origem em seus exercícios e treinamentos corporais e se dão do corpo que vai para a cena ao desenho do corpo. Salles se utiliza de Pierce ao pensar sobre esses aspectos inferenciais do signo que geram hipóteses:

> Toda cognição, para Pierce, por definição, está fundada em alguma outra cognição. A natureza inferencial do processo nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses explicativas, a única operação lógica que introduz uma nova ideia. Em termos piercianos estou falando de abdução, que se trata de um dos modos de desenvolvimento do pensamento. (SALLES, 2011)

A teoria de processos de criação de Salles (2011) destaca a importância desses aspectos inferenciais na análise dos procedimentos criativos, como já

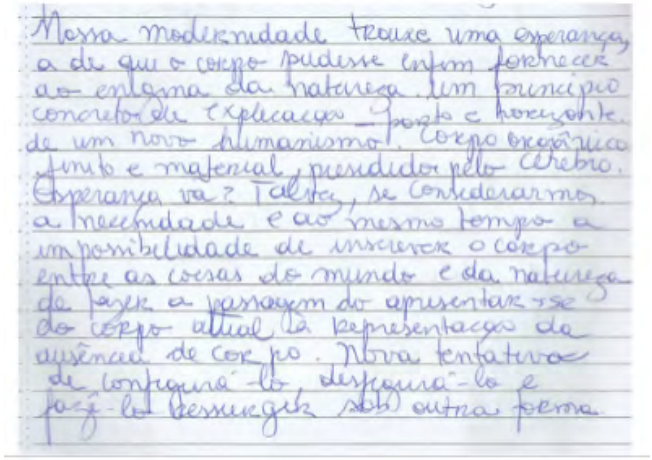

Nossa modernidade trouxe uma esperança,
a de que o corpo pudesse enfim fornecer
ao enigma da natureza um princípio
concreto de explicação – porto e horizonte
de um novo humanismo. Corpo orgânico
finito e material, presidido pelo cérebro.
Esperança vã? Talvez, se considerarmos
a necessidade e ao mesmo tempo a
impossibilidade de inscrever o corpo
entre as coisas do mundo e da natureza
de fazer a passagem do apresentar-se
do corpo atual à representação da
ausência de corpo. Nova tentativa
de configurá-lo, desfigurá-lo e
fazê-lo ressurgir sob outra forma.

Imagem 2 Fragmento de texto do artigo ***O Corpo Desfeito por Francis Bacon***, de Rogério Luz do processo de Um Porco Sentado. (Caderno de ensaio)

vimos, e aponta, ainda, que a formulação de hipóteses é caminho para a entrada de novas ideias. Que hipóteses Alencar levanta ao propor, em seus desenhos, a subversão do corpo naturalmente articulado em corpo monstruoso e impossível e/ou híbrido de animal e homem? O que ele quer ao movimentar essas quimeras? Segundo Bahktim (1987), ao evidenciar partes do corpo e exagerá-las, o grotesco pode apresentar o corpo como cômico, que é risível, ou bizarro, que surpreende, ou ainda, trágico, que amedronta e repugna.

No entanto, ainda que se apresente, regularmente, com características de humor, toca em aspectos do humano que falam a dimensões de fragilidade de nossa existência coletiva profundamente. Um de seus cadernos (ver imagem 2), referente ao processo de *Um Porco Sentado*, em que Alencar se apropria de um trecho do artigo *O Corpo Desfeito por Francis Bacon*, de Rogério Luz (2000), transcrito abaixo, pode nos dar uma pista do que o artista procura.

Transcrição do texto da imagem 2:

> "Nossa modernidade trouxe uma esperança, a de que o corpo pudesse enfim fornecer ao enigma da natureza humana um princípio concreto de explicação – porto e horizonte de um novo humanismo. Corpo orgânico, finito e material, presidido pelo cérebro. Esperança vã? Talvez, se considerarmos a necessidade e ao mesmo tempo a impossibilidade de inscrever o corpo entre as coisas do mundo e da natureza, de fazer a passagem do apresentar-se do corpo atual à representação da ausência de corpo. Nova tentativa de configurá-lo, desfigurá-lo e fazê-lo ressurgir sob outra forma".

As quimeras de Alencar (ver imagens 3) estão a serviço da desconstrução de um universo estabelecido e estático, talvez pretendam "desfigurá-lo e fazê-lo ressurgir sob outra forma". O acionamento desse corpo grotesco propõe movimentar os sentidos para fora de seus vícios e acomodações constantemente. Há que se desfazer de camadas e mais camadas para se atingir o centro. De acordo com Alencar, no texto *Acrobacia da Carne no Trapézio dos Ossos*:

> "Existe incrustado no corpo humano o medo de desabar, de ruir. A civilidade do homem está estruturada em terreno encharcado e sujeito a deslizamentos. Se a casca civilizatória desaba, só o primitivo sobrevive ao soterramento. O homem teme as garras de seu instinto, talvez porque sua face animal seja muito parecida à máscara da Loucura".

Para Meyerhold (2012) "O fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum". As intensidades para que as relações com o público aconteçam de acordo com a necessidade do artista, dão caminhos para a construção da obra: Alencar explicita aspectos de sua relação com o público ao propor uma performance no *Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho*. O artista pretende "Proporcionar um espaço de criação e intercâmbio entre desenho, vídeo, música, corpo e público". Esse aspecto da relação artista /público é observado por Salles

> O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre artista e receptor. [...] Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado. (SALLES, 2011)

Aqui encontramos uma chave esclarecedora de um importante interesse de Alencar pelo grotesco: a relação com o público. Alencar parece lutar contra uma inércia inicial, contra um adormecimento das coisas em seu trabalho e, consequentemente, no mundo. A erupção do personagem, a partir desses procedimentos, aprofunda o trânsito dos significados que são postos na cena. Não há nenhuma estabilidade no jogo artista – público, não se pretende nada fechado ou pronto. A proposta é um "intercâmbio" que deve se dar no sobressalto da atenção e rapidez em que são colocadas as possibilidades e imagens. Uma memória corporal deve ser acionada por parte de quem observa, para que uma ponte se estabeleça. Um laço comunicativo deve ser erigido por ambas as partes.

Imagem 3 Desenhos criados para a revista *Murro em Ponta de Faca1 em 2010*. (Acervo do artista)

Nesse sentido, sobre o espectador da cena contemporânea, Desgranges afirma que:

> O ato do espectador, distante dos limites das teorias da comunicação e reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como constituição de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem. O papel do leitor em arte, assim concebido, muito se aproxima do próprio papel do escritor. (DESGRANGES, 2012).

O processo explicita ao público as dramaturgias do grotesco, o artista instiga posturas autorais e ativas para que interações aconteçam e se estabeleça uma linguagem. Nesses diálogos com o público para a elaboração de linguagem, compreendemos que as propostas de Alencar utilizam possibilidades expressivas do corpo que não se intimidam em transitarem no desconforto, na apresentação da instabilidade da forma, para a construção da cena. Segundo Bahktin, as potências das imagens grotescas estão no movimento, seus significados acontecem sempre nas sobreposições dos polos e na instabilidade da forma:

> A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAHKTIN, 1987)

Esses desenhos parecem focar em possibilidades de representação de um corpo com fisicalidades e ações exacerbadas e impossíveis como modo de indicar/buscar caminhos mais radicais na criação de artificializações, ampliações e desconstrução na ação do corpo que vai para a cena, lançando mão de objetos, figurinos, iluminação, projeções (ver imagem 4). Alencar nos esclarece sobre suas questões acerca da representação do desenho do corpo e do corpo que vai para a cena, no texto do *Projeto de Alfaiataria dos Gestos:*

> "Descobrir o que move estes corpos é o primeiro passo na construção da linguagem que estamos propondo, para num segundo momento

> escolhermos como eles se movem. [...]. Os assuntos citados abaixo são potentes incentivadores na investigação de dinâmicas cênicas e de qualidades de movimento: A forma e a deformação. A figura e a transfiguração. A imobilidade e o movimento. O fluxo e o bloqueio. As forças visíveis e as invisíveis. O orgânico e o autômato. A desconstrução e a organização. O belo e o terrível. O ínfimo e o exuberante. A resistência e a fragilidade. O real e o inventado. A sombra e a claridade. A harmonia e o descompasso. O pensamento e a ação. A fala e a escuta. A carne e o espírito. Queremos encontrar um lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dancem desterritorializados destruindo as grades que aprisionam as ideias e os sentimentos antagônicos em gaiolas separadas. Um corpo humano em verdadeiro devir possui todas estas dicotomias e paradoxos coexistindo. O caos e a ordem estão irmanados e entranhados nas células deste complexo organismo".

Para Meyerhold (2012) "a arte do grotesco é fundamentada na luta entre o conteúdo e a forma". Ao propor essa investigação a partir do enfrentamento de dicotomias próprias do grotesco, como vimos em Bahktin, o artista assume que parte de seu processo criativo se apoia fortemente no embate de oposições físicas e conceituais, como proposta de desnaturalização da forma e pesquisa de possibilidades comunicativas mais sutis. Afinal o que se deseja, num primeiro momento é descobrir "o que move estes corpos" para encontrar esse "lugar no corpo, um estado físico e mental, onde todos estes conceitos dancem desterritorializados" e, no entanto, se a busca desse lugar de desterritorialização está a serviço da criação da "construção da linguagem", de uma comunicação, não pode se descolar totalmente da realidade do mundo objetivo.

> O movimento, interesse intenso de Alencar, é um dos motes mais importantes no estabelecimento do grotesco e Bahktin o relaciona, também, através do uso de dicotomias, com os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco que "efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses aspectos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados. " (BAHKTIM, 1987).

Imagem 4 Cenas do espetáculo *Um Porco Sentado* de 2010. À esquerda, Renata Aspesi; no centro, Roberto Alencar; e à direita, Renata Aspesi. Fotos de Gal Oppido. (Acervo do artista

No espetáculo *Um Porco Sentado* o grotesco se faz presente em vários aspectos da ação. Está, por exemplo, no uso subversivo do corpo dos atuantes, como na cena em que a dançarina Renata Aspesi – personagem "Cara-cabelo" – "caminha" com o corpo "invertido" com uma luva de boxe vestida em seu pé esquerdo, acaba por encaixar um pé na boca de Alencar – personagem "Carpaccio man" (Ver imagem 5, figura à esquerda) ou, ainda, quando Aspesi se veste com folhas de jornal ou de papel de seda, criando um corpo-criatura, em que, por vezes, é impossível se perceber a forma humana (ver imagem 5, figura à direita). Acerca das relações entre espaço, objetos e figurinos na elaboração do grotesco em sua cena Alencar reflete, no texto *Proposta conceitual do Figurino de Um Porco Sentado*, que:

> "O intérprete é instigado a experimentar e explorar novas possibilidades físicas abrindo-se para o abismo do acaso, mas com uma precisão cirúrgica. O movimento começa a ser desconstruído a partir de uma informação concreta, real. É a potência de um fato. E não uma personagem, no sentido psicológico da palavra. A partir destas

deformidades pode-se provocar uma confusão em relação às extremidades do corpo. No deslocamento da figura, mãos e pés se misturam na retina do espectador".

Imagem 5 Cenas do espetáculo *Um Porco Sentado* de 2010. À esquerda, Renata Aspesi e Roberto Alencar; à direita, Renata Aspesi. Fotos Gal Oppido.

É da natureza do corpo grotesco se ancorar firmemente na fisicalidade, na concretude que se estabelece no eterno inacabamento de sua forma (BAKHTIN, 1987) O que encontra eco em características inferenciais dos processos de criação, segundo Salles "O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento". (SALLES, 2011). Ao observarmos os desenhos de Alencar, percebemos que são representações do corpo que estão à espreita, prontas para se materializarem como um corpo vivo presente, em que se coloca a possibilidade de representação de algo tão maior que nós mesmos. Na impossibilidade de se materializarem tridimensionalmente, reside a possibilidade da tridimensionalidade, como vemos nessas imagens de *Zoopraxiscópio* e *Alfaiataria dos Gestos* (ver imagem 6) em que as relações com o desenho são intermediadas pelo corpo, objetos e projeções. Os desenhos pulsam em promessa de vida, sangue. Ao observamos os corpos em cena se relacionando com desenhos, identificamos a materialização dessas forças. Assim, as relações entre os desenhos do corpo e corpo em cena, se materializam nas contradições, possibilidades e impossibilidades das formas e do movimento, em aspectos intimamente relacionados ao sentido do grotesco.

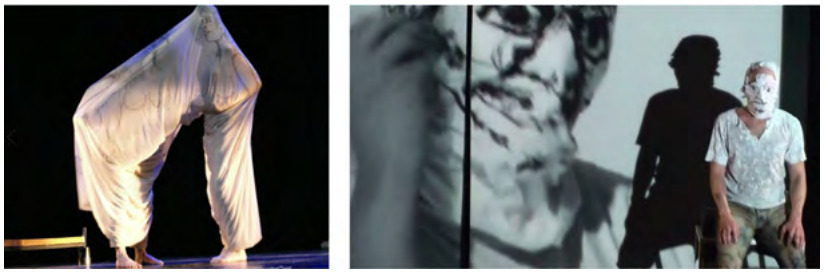


Imagem 6 À esquerda, cena de ***Alfaiataria dos Gestos de 2012***, com Ana Seelaender e Renata Aspesi. Foto de Rogério Marcondes. À direita, cena de ***Zoopraxiscópio de 2014***, com Roberto Alencar. Foto de Domingos Quintiliano.

A procura pelo estabelecimento de uma nova organização que resolva os desafios propostos, muitas vezes por ele mesmo, Alencar pretende apontar tendências que indiquem outros lugares possíveis (internos e externos) propícios para o desenvolvimento para sua arte. Isso se dá na fricção e na geração de movimento entre o conhecido e o desconhecido. O que é desenho pode vir a ser corpo e vice-versa. Alencar não quer um corpo real, quer um corpo superlativo mas verdadeiro, que gere um universo comunicativo onde, nas palavras do artista: "o caos e a ordem estão irmanados e entranhados nas células deste complexo organismo".

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rebelais. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70, 1999.

MEYERHOLD, Vsévolod. Do teatro. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

LUZ, Rogerio. O corpo desfeito por Francis Bacon. Nat. hum., Dez 2000, vol.2, no.2, p.301-328.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Editora Intermeios, 2011.

_____, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

A beleza da dor: reflexões sobre os retirantes de Portinari

The beauty of pain: reflections on portinari retirants

WÂNIA PIMENTEL LEITE SEDUC-TO
MARIA WELLITANIA DE OLIVEIRA SEDUC-TO / UNIG

Este texto é o relato de experiência do "Projeto Expressões Artísticas" e tem a intenção de abordar sobre o processo de criação da arte literária a partir da arte plástica, tendo como foco a produção de poesias embasadas na leitura das telas de Candido Portinari que têm como temática *Os Retirantes*. O trabalho foi desenvolvido de forma interdisciplinar, envolvendo as disciplinas de Artes, Literatura, e ALE – Aperfeiçoamento da Leitura e da Escrita. O público alvo foram os alunos do 1º Ano do Ensino Médio, que leram e apreciaram, através de recursos multimídia, imagens das telas do renomado pintor e poeta. Sensibilizados pelas informações contidas nas telas, os alunos puderam expressar por meio da escrita suas percepções, emoções e o desejo de transformar a realidade social. Durante a execução do projeto, trabalhou-se também, os conceitos de artes, pintura e poesia embasados em teóricos como: Gaston Bachelard (2009) *A poética do devaneio*; Ernest Fischer (2002) *A necessidade da Arte*; Analice Dutra Pillar (2003) *A Educação do Olhar no Ensino das Artes*; Merleau-Ponty (1991) *A linguagem indireta e as do silêncio*, entre outros.

Palavras-chave: Arte; Criação; Poesia; Pintura; Portinari.

This text is an account of the "Artistic Expression Project" experience and it has the objective of addressing the production process of literary art, originated from plastic art, focusing on the production of poetry based on the reading of Candido Portinari's canvas, which have as theme, *Os Retirantes*. It was developed as an interdisciplinary work, involving subjects such as, Art, Literature, and ALE – Reading and Writing Enhancement. The target audience was High School freshmen, who read and appreciated, through multimedia resources, the images of the paintings by the renowned painter and poet. Touched by the information found on the canvas, students were able to express, through their writings, their perception, emotions and the desire to change social reality. During the execution of the project, the concept of art, painting and poetry were also worked, based on theorists such as: Gaston Bachelard (2009) *A poética do devaneio*; Ernest Fischer (2002) *A necessidade da Arte*; Analice Dutra Pillar (2003) *A Educação do Olhar no Ensino das Artes*; Merleau-Ponty (1991) *A linguagem indireta e as do silêncio*, entre outros.

Keywords: Art; Creation; Poetry; Painting; Portinari.

Introdução

A arte, por sua qualidade plurivalente, é penetrável a todas os indivíduos que se permitam interagir com ela, de modo que, ao fazer a leitura de uma obra de arte, o leitor/observador mostra-se capaz de acrescentar-lhe novos sentidos e valores a ela. Assim, a apreensão de uma obra de arte possibilita a criação de novas ideias e de outras produções artísticas pelo leitor/observador que, ao se apropriar da arte, torna-se sensível a desenvolver novas linguagens.

Neste sentido, Fischer (2002) diz que o homem se reconhece através do conhecimento que a arte fornece. A arte, criada com a função trazer equilíbrio ao homem, aproxima-se do estado natural e mostra a necessidades e a importância da harmonia do homem com o mundo que está inserido, dando a ideia de que a arte é imprescindível.

Para Azevedo Júnior (2007), a arte é conhecimento e acompanha o homem desde princípio, sendo mecanismo de expressão de comunicação de suas ideias, sentimentos e vivências. Assim sendo, a arte é uma instrução a ser observada, apreciada, estudada e compreendida por meio das competências e habilidades desenvolvidas pelo homem.

Considerando que o ato de ler é a base da intelectualidade, faz-se necessário a seleção de conteúdos criativos e ambientes atraentes nas salas de aulas, de forma a propiciar melhor desenvolvimento da leitura, por parte dos alunos. Nesta perspectiva, apresentar obras de artes para serem estudadas em sala, é oferecer subsídios para dar vazão à sensibilidade, ao senso crítico e à livre expressão por parte dos estudantes, considerando que a leitura inclui, similarmente, o processo de desenvolvimento de ideias.

Sabe-se que um dos principais propósitos da escola é o de formar leitores críticos culturalmente, e isso envolve todas as formas de utilização da linguagem, sejam elas, verbal ou não-verbal, o importante é a apreensão da leitura. Segundo Souza (2007, p.39), "intervir no processo de leitura significa mediar, estimular, ou ainda, permitir o acesso mais fácil para que se dê o acolhimento de uma obra. Assim, ler uma imagem ou um texto é atribuir-lhes sentido e multiplicar sentidos ao próprio olhar". Sob esta lógica, criou-se o Projeto Expressões Artísticas com a finalidade de trabalhar a leitura e a escrita e, também, a criação de textos poéticos a partir da arte plástica.

Segundo Pillar (2003, p.15), a leitura de uma obra de arte está pautada em: "perceber, compreender, interpretar a trama de cores, texturas, volumes, formas linhas que constituem uma imagem. Perceber objetivamente os elementos presentes na imagem, sua temática, sua estrutura". Dessarte, a proposta do Projeto Expressões Artísticas foi trabalhar a obra de Candido Portinari com foco em algumas telas da série *Os Retirantes*, de forma que os alunos fossem sensibilizados pelas informações contidas nas telas e, depois, fossem estimulados a refletir sobre o contexto social, cultural e histórico apresentados nas mesmas, uma vez que

> tal imagem foi produzida por um sujeito num determinado contexto, numa determinada época, segundo sua visão de mundo. E esta leitura, esta percepção, esta compreensão, esta atribuição de significados vai ser feita por um sujeito que tem uma história de vida, em que objetividade e subjetividade organizam sua forma de apreensão e de apropriação do mundo (PILLAR, 2003, p. 15).

As telas de Portinari, selecionadas para o trabalho, trazem o drama e a tragédia como tema, e a dor estampada no rosto das personagens. Sobre isso, O jornalista Hideo Onaga (1993) comenta que Portinari, ao ser indagado sobre suas temáticas, era enfático ao dizer que pintava a dor e a miséria do povo. Ao observar as telas *Os Retirantes*, vê-se a expressão de sofrimento, angústia e desesperança nos indivíduos pintados por Portinari, o que torna estes sentimentos as características mais marcantes de sua produção, conforme afirma Fabris (1990, p.112): "A deformação expressiva atinge nessa obra dimensões monumentais: mãos e pés vigorosos, rostos deformados pela dor [...]".

Os Retirantes de Portinari são constituídos de elementos figurativos, apresentados em uma 'cor local' que denuncia o flagelo de um povo oprimido socialmente e que traz na aparência física semelhanças com próprio ambiente físico em que vivem. Sobre esses aspectos, Âncora da Luz (1985, p.98) descreve: "O chão ocre, marcado por sombras ou ossadas brancas se harmoniza com o colorido dos corpos dos Retirantes. Os fundos

se apresentam com céus azuis sombrios, entardecidos e horizontes claros". Essa descrição define bem o estado físico dos sujeitos e do espaço, podendo retratar também o estado de espírito exarado na fisionomia triste das pessoas.

O expressionismo nas pinturas de Portinari pode provocar no leitor/observador, um sentimento de impotência diante dos motivos naturais que levaram as pessoas à condição de retirantes. Por outro lado, o leitor/observador é estimulado a manifestar-se sobre as mazelas que afligem, não só os retirantes da seca, mas a sociedade como um todo, seja por sentimento de solidariedade, seja por sentimento de revolta. Certamente eram estes os objetivos de Portinari quando se propôs a pintar a série *Os Retirantes*.

Assim, o Projeto Expressões Artísticas, estimulou os alunos a expressarem, por meio da escrita, suas percepções e emoções sobre *Os Retirantes* em forma de poesia.

Metodologia

Trata-se de um relato de experiência, descritivo, sobre as atividades realizadas no Projeto de Expressões Artísticas, as quais foram desenvolvidas de forma interdisciplinar durante as aulas de Arte, Literatura e Aperfeiçoamento da Leitura e Escrita – ALE.

Na execução das aulas, foi utilizado o modelo didático de sequência básica e sequência expandida de Cosson (2006), as quais são denominadas como exemplos de "possibilidades concretas de organização das estratégias" (p.48). Assim, as aulas foram esquematizadas a partir do planejamento, dividido nas seguintes etapas: 1ª etapa – Motivação; 2ª etapa – Introdução; 3ª etapa – Leitura; 4ª etapa – Produção e etapa final – Socialização.

Tabela 1 Diagrama Conceitual

Motivação – Momento em que os alunos foram preparados para receberem a proposta do projeto.
Introdução – Possibilitou o recebimento do projeto, realizou-se incursões em sua materialidade.
Leitura – Promoveu a discussão das informações, a troca de experiência, criando novas perspectivas nos alunos.
Producão – Os alunos aplicaram o que aprenderam ao longo das aulas, expressando suas percepções e emoções por meio da escrita.
Socialização – Momento em que os alunos fizeram a exposição de suas produções, promovendo novas trocas de experiência.

O projeto foi desenvolvido no Centro de Ensino Médio de Gurupi, com duração de um semestre. Participaram 7 turmas de 1º anos, com 35 alunos cada, sob a regência de 3 professoras das seguintes disciplinas: Arte, Literatura e Aperfeiçoamento da Leitura e Escrita – ALE.

Foram analisadas 20 telas de Portinari, todas da série *Os Retirantes*. Para cada aula foi confeccionado um portfólio com todos os planos de ação, os textos produzidos pelos alunos, fotografias e os resultados alcançados. Este portfólio ficará na biblioteca da escola à disposição dos docentes e discentes para consultas posteriores ao encerramento do projeto.

Resultados e discussões

A análise dos resultados esteia-se na ação interdisciplinar, a partir da metodologia adotada e trabalhada pela equipe docente, com a participação dos alunos dos 1º anos do Ensino Médio.

Na interpretação dos dados, utilizou-se de uma técnica subjetiva para avaliação da leitura e da escrita dos alunos sobre as telas *Os Retirantes* de Portinari, considerando na apreciação dos dados o aspecto qualitativo, em conformidade com a competência e as habilidades desenvolvidas.

Tabela 2 Dos resultados e discussões

PLANO DE AÇÃO **Leitura** – Análise de 20 telas da série *Os Retirantes*, de Candido Portinari.**Escrita** – Produção de textos poéticos a partir da reflexão sobre *Os Retirantes*.	
COMPETÊNCIA: Capacidade de ler e analisar uma obra de arte, construindo novos significados para ela.	
Habilidades Desenvolvidas	Resultados
Conhecer o artista Cândido Portinari; Apreciar as pinturas da série *Os Retirantes*; Identificar elementos que compõe uma pintura artística; Desenvolver a capacidade de observar, analisar e discutir uma obra de arte; Incentivar o respeito ao trabalho artístico; Produzir poemas e texto reflexivos sobre *Os Retirantes* de Portinari; Reconhecer a importância da arte como fonte de conhecimento. Compreender como arte literária pode dialogar com outras formas de arte; Aprimorar as habilidades de leitura e escrita.	A leitura das telas *Os Retirantes* de Portinari promoveu em todos os alunos: Incursão reflexiva sobre flagelo das pessoas que lidam com a seca, e os problemas da vida cotidiana; A reflexão sobre o tempo da criação de uma arte e as questões socioculturais, políticas e históricas que envolvem tais criações; O conhecimento sobre a arte plástica e as possibilidades de diálogos com a arte literária; O prazer de expressar livremente as emoções através da escrita e compartilhar as criações com os colegas.

Na execução do projeto, ministrou-se os conceitos de artes, pintura, literatura e poesia para melhor compreensão da proposta pelos participantes.

As criações poéticas finais das aulas, ajustam-se aos objetivos apresentados pelo projeto. Após a conclusão de cada aula, os poemas foram digitados e colocados no portfólio.

Ao analisar as telas de Portinari, buscou-se direcionar o olhar para as questões sociais que envolvem o flagelo das pessoas que abandonam suas terras áridas em busca de melhores condições de vida, porém, ao longo do caminho, vão colhendo a dor, refletida na fome, na miséria e na morte. E é essa dor, pintada por Portinari, que serviu de elemento de estudo para que os estudantes pudessem recriá-la em outra linguagem, a linguagem da poesia, afinal, "o que distingue essencialmente a criação artística das outras modalidades de conhecimento humano é a qualidade de comunicação entre os seres humanos que a obra de arte propicia, por uma utilização particular das formas de linguagem" (PCN/ARTE, 1997, p.28).

Ressalte-se que as reflexões feitas pelos professores em sala de aula foram pautadas na observação da memória histórica e do conhecimento sobre as desigualdades sociais que se perpetuam ao longo do tempo, como também, ao longo do tempo a literatura vem fazendo o registro dos momentos históricos e dos problemas sociais. Segundo Kosik (2002, p.139), "toda obra de arte é a expressão da realidade, ao mesmo tempo em que cria a realidade". Com base nesta acepção, os participantes do Projeto Expressões Artísticas registraram suas leituras e percepções, retratando a dor dos menos afortunados em poemas que, além de expressarem a solidariedade, fazem denúncias sociais.

Merleau-Ponty, um estudioso da linguagem, ao falar da criação artística, fez leituras analíticas das artes plástica e literária, procurando demonstrar como a expressão artística, tanto na pintura, como no texto literário, destinam-se a um mesmo objetivo, encontrar um significado, o qual se mostrará por meio da arte, uma vez que a arte é uma forma de expressão. Segundo Merleau-Ponty (1991, p. 85), "as vozes da pintura são as vozes do silêncio", afirmação que cabe perfeitamente bem às telas *Os Retirantes*,

por outro lado, as vozes do texto literário são as vozes das palavras, que se expressam por meio da linguagem verbal.

r, portanto, que a arte plástica dialoga com a arte literária e/ou vice-versa. Não só porque são construídas com criatividade e imaginação, mas porque ambas trazem em suas essências uma intenção e uma significação, que são reveladas pela linguagem que cada uma expressa. Neste caso, *Os Retirantes* de Portinari revelam a 'dor' como elemento de significação, pintada, intencionalmente, com beleza nas pinceladas do artista.

Assim, também, pode-se dizer que a 'dor' retratada nas obras de Portinari, é a representação de uma triste realidade, mas ganhou outra conotação quando foi recriada na poesia dos alunos, adquirindo beleza através da linguagem, uma vez que a criação poética floresce a partir de uma "concepção metafórica e mágica da linguagem, por meio da qual a palavra desliza por vários significados, recusando ancorar-se em qualquer valor absoluto e emblemático". (MARTINS, 1995, p. 65). Assim sendo, a linguagem nos poemas foi construída de maneira que a realidade dos indivíduos das telas *Os Retirantes* foi transformada, ganhando nova significação, como diria Ernest Fisher "A poesia tira o homem da realidade, mas o devolve a ela mais enriquecido" (apud YUNES; AGOSTINI, 1998, p.63). Isto pode ser comprovado nos poemas produzidos em sala de aula, pois esses possuem características muito diversas, seus autores utilizaram a criatividade e fizeram uso de diferentes recursos linguísticos, como as figuras de estilo, que além de adornar o texto, serviram para sugerir imagens e símbolos, conferindo maior expressividade às ideias e emoção aos poemas.

Analisar as imagens nas telas de Portinari foi como fazer um mergulho no interior e na mente do artista e, ainda, ser conivente com a sua inventividade. Destarte, a sensibilidade dos alunos encontrou o melhor lugar para manifestar ideias e sentimentos, criando um mundo de imagens que "em sua novidade, abre um porvir de linguagem" no devaneio poético, como disse Bachelard (2009, p. 3,4). Esse teórico, diz que a imagem poética é "uma conquista positiva da palavra" e "a poesia um dos destinos da palavra", portanto, a imagem poética, possibilita a produção de uma linguagem inovadora, capaz de despertar o indivíduo para percepção de um mundo que está além dele. Assim, considera-se que uma imagem bem construída pode ser capaz de transformar o olhar dos sujeitos, proporcionando outra visão, mais ampla, sobre o mundo e a sociedade, nos quais estão inseridos.

Neste mesmo sentido, os Parâmetros Curriculares Nacionais/Artes (1997, p.23) afirma que o aluno passa a conhecer o mundo e criar perspectivas a partir do conhecimento adquirido em arte, pois a arte ensina a visualizar o mundo e ter atitudes flexíveis diante dos fatos que ele apresenta. Por este ângulo, é correto afirmar que a criação está atrelada à busca do conhecimento, ambas são atitudes intrínsecas e a premissa para apreensão e efetivação da "leitura de mundo" é ser flexível. Afinal, "O produto da ação criadora, a inovação, é resultante do acréscimo de novos elementos estruturais ou da modificação de outros" (Idem, p.26).

Considerações finais

O desenvolvimento do Projeto Expressões Artísticas, com os alunos dos 1º anos do Centro de Ensino Médio de Gurupi, permitiu constatar que, para a formação de leitores críticos, conscientes e sensíveis, é preciso trabalhar a leitura de forma interdisciplinar, utilizando-se de diferentes tipos de textos e recursos.

Ao introduzir a proposta do projeto, foi imprescindível fazer uso de um modelo didático, considerando as "possibilidades concretas de organização das estratégias a serem usadas nas aulas", conforme diz Cosson (2006, p.48). Considerando, ainda, que o planejamento foi essencial para facilitar a apreensão do conhecimento pelos alunos e o envolvimento de todos os participantes do processo.

A arte foi indispensável para o desenvolvimento das habilidades de leitura.

Constatou-se, também, que as telas *Os Retirantes*, de Portinari, despertaram a sensibilidade estética e a imaginação dos alunos, estimulando-os a perceberem a realidade recriada nas pinturas e, em contrapartida, recriarem a pintura em forma de poemas.

Constatou-se, ainda, que a arte pode tornar as aulas mais interessante e criativas, pois é uma fonte de inspiração e, sendo assim, a arte corrobora para a evolução da capacidade de expressar, seja qual for a linguagem.

Assim, trabalhar a leitura de obras de arte no contexto escolar, foi de grande relevância para o aprimoramento das aulas de Artes, Literatura e Aperfeiçoamento da Leitura e Escrita – ALE, tendo em vista que a sala de aula é um espaço de expressão e criação, mesmo que seja para dar beleza a 'dor', pois como disse Mircea Eliade (2000), "A criação é um gesto espiritual", e a arte é, simbolicamente, uma representação do mundo, transformado com sensibilidade pelo homem através do conhecimento.

Referências

ÂNCORA DA LUZ, Ângela Azevedo Silva Balloussier. **A Fabulação Trágica de Portinari na fase dos Retirantes.** Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1985.

AZEVEDO JUNIOR, José Garcia de. Apostila de Arte – **Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007.

BACHELAR, Gaston. **A poética do Devaneio**. 2 ed. – Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRASIL, **Parâmetros Curriculares Nacionais:** Arte – Ministério da Educação Fundamental. 3. ed. vol. 6. Brasília: 2001.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

ELIADE, Mircea. **Camões e Eminescu**. Trad. Anca Ferro. Bucareste: Libra, 2000.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MERLEAU-PONTY, M. **A linguagem indireta e as do silêncio**. In: Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ONAGA, Hideo. **Da pampulha às 14 telas da Igreja Matriz de Batatais**. Folha da manhã. São Paulo, 22 de março, 1993. In Revista Eletrônica **Correlatio** n. 17 – Junho de 2010.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. **Imagem e Texto**: Uma experiência de leitura e produção de texto com alunos do Ensino Médio. Londrina, Universidade Estadual de

Londrina – PR, 2007. (tese Doutorado)

YUNES, Márcio Jabur; AGOSTINI, João Carlos. **Técnica ou poética, eis a questão**. São Paulo: Moderna,1998.

Do prototexto ao texto: um estudo teórico sobre o processo de investigação da crítica genética acerca dos manuscritos literários

From prototex to text: a theoretical study on the process of research of genetic critique about the literary manuscripts

YAN PATRICK BRANDEMBURG SIQUEIRA PPGL-UFES / FAPES

A partir de uma revisão teórica a respeito do manuscrito literário, este trabalho pretende investigar de que maneira se organizam os procedimentos geneticistas e como a Crítica Genética, ao abordar essas questões, questiona o valor do "texto" final. Dessa maneira, considerando-se que a obra de arte é sempre um processo inacabado, o manuscrito deixado pelo escritor é o testemunho de que o fechamento do texto em uma unidade coerente pode ser relativizado.

Palavras-chave: Crítica Genética de literatura. Manuscritos literários. Documentos de processo.

Based on a theoretical review of the literary manuscript, this paper intends to investigate how geneticist procedures are organized and how Genetic Criticism, when addressing these questions, questions the value of the final "text". In this way, considering that the work of art is always an unfinished process, the manuscript left by the writer is the testimony that the closure of the text in a coherent unit can be relativized.

Keywords: Genetic criticism of literature. Literary manuscripts. Process documents.

Introdução

Um dos propósitos da Crítica Genética (CG) é demonstrar que a obra de arte tem memória e, sendo assim, não nasce pronta, pois ela é resultado de um processo que exige investimento de tempo, dedicação e disciplina do artista. A CG não torna possível a visualização de todo o processo de criação, contudo, em contato com os indícios deixados pelo artista durante o processo de criação, interpreta as rasuras e rascunhos deixados pelo escritor e permite conhecer melhor o percurso criativo de determinada obra (SALLES, 2008, p 25). De maneira simplória, a pergunta central da CG é: "como é criada uma obra de arte?". Para isso responder, na perspectiva de criação de uma obra literária, organiza os manuscritos (ou, na atualidade, os arquivos no computador) deixados pelo escritor como documentos que registram a memória da criação artística. Encarando-os como indícios do percurso criativo, o geneticista tenta desvendar a obra em seu *vir-a-ser*, estuda a criação por dentro e busca uma história da formação da obra de arte. O objeto de estudo geneticista é, portanto, o "caminho percorrido pelos artistas para chegar (ou quase sempre chegar) às obras" (SALLES, 2008, P. 34).

Colocado dessa maneira, percebe-se que a obra finalizada abandona o lugar central e torna-se apenas uma referência para os estudos. É importante destacar que a CG não pretende substituir a crítica de obra de arte, mas ampliar a visão sobre o objeto artístico. A obra é o elemento propulsor dos estudos genéticos; é a representação mais próxima do que o escritor buscava em seu processo de produção e, sendo assim, é o registro das tomadas de decisões pelas quais o artista optou durante seu processo criativo (SALLES, 2008, p. 61). Ocorre, portanto, uma mudança de interesse da obra publicada para o estudo do trajeto criativo, baseada nos documentos de processo, que o escritor traçou até chegar ao produto final.

Nesse sentido, Louis Hay (2007, p. 42) instrui que é preciso, primeiramente, estudar o manuscrito, em seguida, a escritura e, por último, encontrar o texto inserido na abordagem geneticista. Com isso, o autor esclarece que a primeira virtude do manuscrito é oferecer um limite para o estudo da gênese; considera-o uma ferramenta de limite material, mas não teórico, porque seu tratamento é múltiplo e, até mesmo, interdisciplinar. Ainda afirma que é o manuscrito que deve oferecer as possibilidades teóricas apropriadas para o estudo. Com esses pressupostos, a CG é responsável por relativizar o conceito de texto e seu fechamento em um todo unificado. Contudo, ao buscar melhor compreender a investigação que se parte dos manuscritos literários, vê-se uma diversidade teórica, já apontada por Hay, ao qual este artigo pretende debruçar-se. Apesar da concordância e semelhança na abordagem desses manuscritos, percebe-se uma diversidade teórica que pode enriquecer o debate sobre a leitura de literatura e, como consequência, o questionamento do fechamento de um texto em uma unidade coerente.

O manuscrito literário para a Crítica Genética

Uma característica do manuscrito é que ele obriga os pesquisadores a levar em conta o aleatório e impõe-lhes uma reflexão sobre o heterogêneo. A natureza desses documentos é diversa: anotações, rabiscos, cortes, desenhos, gráficos. Planos e mudanças de percurso são apenas algumas das hipóteses que os críticos podem encontrar. A escritura, não mais linear, é ultrapassada por uma multiplicidade de códigos que leva o pesquisador a, muitas vezes, alterar seus hábitos metodológicos desde o primeiro contato com os materiais da CG (HAY, 2007, P. 42). Além disso, a CG possui um caráter interdisciplinar devido à diversidade de teorias utilizadas em sua concepção. Sendo os documentos e o ponto de vista do geneticista que orientam a abordagem, pode-se pensar em uma multiplicidade de pesquisas até mesmo para um mesmo dossiê genético. O tratamento escolhido funciona como um filtro mediador entre o pesquisador e a pesquisa. Alguns exemplos dessa variedade são as possibilidades de se trabalhar com a Psicanálise lacaniana, a Semiótica peirceana ou, ainda, com a análise das relações transtextuais de Gérard Genette (SALLES, 2008, p. 78).

Essa variedade metodológica, ao mesmo tempo que possibilita entender o processo criativo de múltiplas formas e enriquece o debate, faz com que sejam necessários alguns princípios gerais que possam reger o objeto de estudo genético: a criação artística. Visto que os materiais demonstram o universo criador em seu movimento de elaboração até chegar à obra publicada, Salles (2008, p. 75) defende que a questão primordial e unificadora

das pesquisas é a mobilidade do estudo geneticista. O crítico genético vê a obra de arte como um *gesto inacabado*[1] e deve, portanto, lidar com a continuidade, enxergar que as versões de uma obra devem ser interpretadas de um ponto de vista dinâmico. Se a obra de arte tem uma memória, e uma história, é fundamental considerar que o objeto de estudo, complexo e variado, deve ser encarado como um todo orgânico e móvel.

O manuscrito é encarado pela CG como uma testemunha conservadora de índices externos (históricos), como os materiais que o escritor utilizaria, a exemplo da antiga máquina de escrever, hoje substituída pelos computadores, e internos (individuais), que carregam os traços de tratamento do artista com sua arte. Uma especificidade de tratamento com os manuscritos pela CG está em sua dimensão interpretativa, pois interessa não só identificar os "rascunhos" deixados pelo escritor, mas interpretá-los de forma a compreender seu percurso criativo criado durante a escrita. Ou seja, o crítico genético deve entender seu material de trabalho como móvel, situando os documentos, sempre que possível, em movimento até chegar à obra publicada, e não como documentos estáticos e fechados em si (HAY, 2007, p. 96).

Para o analista de CG, segundo Alfredo Bosi (apud WILLEMART, 1993, p. 12), as diversas versões do mesmo texto são postas lado a lado, ignorando o registro temporal de modo que "uma versão não será vista como causa da seguinte ou consequência da anterior". Isso vai ao encontro da proposição de Salles (2008): o produto final, ou seja, a obra publicada, não é mais importante que as versões anteriores e os rascunhos. Com isso, entende-se que "a última vontade do autor valeria tanto quanto a primeira, a segunda ou a penúltima" (WILLEMART, 1993, p. 12). Desta maneira, pode não importar o caráter evolutivo do estudo desses manuscritos. O geneticista, ao procurar pistas do percurso criativo do escritor, terá de compreender que cada versão de um mesmo texto é uma de suas possibilidades, uma de suas possíveis concretudes em estado de *vir-a-ser*. Assim, o manuscrito é encarado como texto móvel e não fechado, ao mesmo tempo em que cada versão de um mesmo texto expressa uma das potencialidades do que a publicação poderia ter sido.

Nessa perspectiva, Hay (2007, p. 97) questiona: o manuscrito seria um traço de movimento do corpo que escreve ou um resquício do próprio pensamento? Será possível, por meio de um estudo psicológico dos rabiscos do escritor, chegar ao pensamento dele? O estudioso constata que nunca saberemos como, de fato, escreve-se. O manuscrito oferece a realidade dos aspectos gráficos, que não torna possível assegurar que acessamos a realidade do fluxo das operações mentais daquele que escreveu. Afinal, há sempre uma "caixa-preta" inacessível para quem se interessa em estudar os manuscritos, de modo que não interessa à CG averiguar como as decisões foram tomadas dentro da "mente" do escritor. Por outro lado, interessa compreender que os documentos permitem presenciar as decisões tomadas, os cortes realizados e as palavras substituídas. Assim, deduz-se qual foi o caminho – ou os caminhos – traçados pelo escritor até chegar à versão final da obra.

O manuscrito como um gesto inacabado

O termo "manuscrito", comum em outras disciplinas, foi substituído por Salles pelo conceito de *documentos de processo*, pois aquele, segundo a autora, não mais abarcaria a diversidade de materiais utilizados pela CG como possibilidades de seus estudos: as primeiras versões, os rascunhos, os desenhos e rabiscos, as anotações e os esboços caracterizam toda a multiplicidade de documento, inclusive, os digitalizados pelos programas de computador, e não restritamente categorizados como manuscritos, que o geneticista pode encontrar. Esses vestígios materiais são o testemunho de uma criação enquanto processo que sinaliza toda a amplitude de ação do estudo genético. Segundo Salles (2008, p. 40), esses documentos desempenham duas funções gerais no processo criador: o de armazenamento e o de experimentação.

A função de armazenamento é encontrada durante todo o processo criativo quando o artista *armazena* informações que funcionam como auxiliares na construção de sua obra. Assim, essa atividade se dá quando

1 Referência ao livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* de Cecília Almeida Salles que já conta com seis edições no Brasil, tornando-se umas das referências nacionais mais importantes acerca da criação artística.

o geneticista encontra um acompanhamento metalinguístico do processo de criação, ou até mesmo pequenas reflexões e anotações como diários e correspondências (SALLES, 2008, p. 40). Já a experimentação ocorre em operações de caráter preliminar e quando questões de natureza diversa são testadas durante o percurso de criação. São possibilidades do fazer artístico: algumas alternativas são descartadas, outras permanecem até o fim. O artista experimenta, por exemplo, uma particularidade de certa personagem; no entanto, pode abandoná-la para enfatizar outra colocação dentro do enredo que considera mais importante. Essa experimentação também pode ser encontrada em roteiros, planos e rascunhos que o escritor traça para si mesmo como anotações que guiariam seu trabalho (SALLES, 2008, p. 41).

Salles propõe um procedimento metodológico numa tentativa de unificar as diferentes abordagens de CG. O primeiro passo é a coleta de materiais. Essa primeira fase está sempre aberta pela possibilidade de se encontrarem novos dados que podem mudar o foco inicial da pesquisa: o geneticista deve considerar que seu ponto de partida, se tiver algum, pode ser alterado conforme os materiais surgirem. Com a expansão da CG em diversos campos, é difícil propor generalizações sobre como deve ser levada essa pesquisa. No entanto, é cabível presumir que tudo deve ser observado, e o objetivo não deve ser, necessariamente, a publicação desses materiais, mas a futura análise genética (2008, p. 67). Com o dossiê montado, o crítico genético observa os materiais recolhidos e questiona-se: "o que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?" (2008, p. 69). Nesta etapa de observação, é inevitável que a subjetividade do geneticista interfira. Ou até mesmo antes dela: a preparação dos materiais de estudo possivelmente pode ser permeada pelo propósito da pesquisa, caso ele já exista de antemão.

Por fim, Salles (2008, p. 76) esclarece que, para não se deixar envolver demasiadamente, o geneticista procura por explicações, desvenda o possível processo criativo do escritor e busca o que há de singularidade nos materiais recolhidos. Seu ponto de partida é sua percepção desses documentos e o objeto de estudo é que lhe deve fornecer quais são as teorias que melhor cabem para a realização da pesquisa. Parte-se dos documentos para se chegar ao processo criativo; hipóteses são levantadas e testadas e, se concretizadas, tornam-se generalizações que gerenciam a pesquisa. Recomenda também que são as reflexões que interessam e as teorias devem ser usadas como "planos de fundo", de modo que o dossiê genético não se transforme em simples ilustrações delas.

Do prototexto ao texto: a literatura inacabada

Philippe Willemart (1993, p. 16) afirma que a CG se interessa pelo *prototexto*, o qual não é considerado, necessariamente, como a origem da obra literária. O geneticista, numa etapa inicial de seus estudos, constitui e organiza os materiais que tem em mãos e forma seu *dossiê de documentos de processo* ao qual irá se debruçar. Sistematizados os materiais, concebe-se o prototexto: um novo texto produzido dentro do discurso teórico-metodológico do geneticista. Ressalte-se que:

> O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. Como explica D. Ferrer (1998), o crítico genético constrói o prototexto a partir dos manuscritos, com a parcialidade de um ponto de vista crítico, necessariamente, seletivo (SALLES, 2008, p. 62-63).

As formações do dossiê genético e, por consequência, do prototexto, são orientadas a partir do olhar do pesquisador. Como o recorte do material é feito a partir do que o geneticista quer e consegue ver, a subjetividade é inevitável na medida em que o propósito da pesquisa, após ter sido delimitado, norteia as possíveis interpretações que o pesquisador obterá. Como afirma Hay (2007, p. 43), essa interpretação é sempre plural, pois sendo o prototexto[2]

2 Na tradução dos trabalhos de Louis Hay, Cleonice Paes Barreto Mourão optou pelo termo "pré-texto". Entretanto, como a maioria dos estudos utilizados para este trabalho se apoiam na tradução de "prototexto", preferiu-se utilizar essa versão.

um objeto constituído, infere-se a possibilidade de admitir uma pluralidade de construções possíveis, dependendo do objetivo do geneticista.

Em 1972, o conceito de prototexto foi proposto por Bellemin-Noel e tornou possível dar uma unidade coerente ao conjunto de documentos estudados pela CG. Todavia, para Hay (2007, p. 44), o problema teórico do termo foi contrastar a diferença do texto publicado daquele em processo, o que ocasionou na oposição binária de "texto" e "não-texto". Ao se propor estudar essa dissemelhança, Noel se baseou em critérios objetivos: a diferença fundamental estaria no fato de que o "texto" está acabado, portanto, publicado, já o prototexto se fundamentaria em sua própria história e, por seu caráter móvel, não serviria para o mesmo fim. Dessas afirmações, o estudioso pondera outras concepções que podem ser percebidas como plano de fundo: para que um texto seja "texto", são necessários a vontade do autor de publicar, uma coerência interna que a torna possível de ser lida e, por último, o ato da leitura. Assim, tornam-se visíveis critérios maiores como autor, obra, leitor e uma socialidade, que é a inserção do texto na corrente da História. Mas é o caráter flutuante das normas culturais, percebidas pela diferença de épocas históricas, que esses critérios se tornam instáveis. O ato de leitura dos manuscritos literários, por exemplo, que também começam a ser publicados, mesmo contra a vontade de alguns autores, evidencia apenas uma das facetas dessa problemática.

Essas variantes de definições teóricas, acompanhadas de várias versões do mesmo texto e a vontade do autor de, mesmo após a obra publicada, retornar a alterá-la[3], fizeram com que Jacques Petit, em meados dos anos 1970, afirmasse: "o texto não existe". Hay (2007, p. 37) esclarece que essa constatação resulta de uma dimensão particular dentro de uma perspectiva histórica da teoria do texto que questiona, em sintonia com a CG, o valor "fechado" do texto. Para depreender isso, o autor resgata uma breve história da teoria de texto, de forma a integrar a afirmação de Petit e compreendê-la em seu momento histórico.

A primeira definição do termo "texto" é constatada na Idade Média. No Dicionário da Academia Francesa de 1786, o texto é definido como as próprias palavras do autor, consideradas em relação às notas, aos comentários e às glosas (HAY, 2007, p. 37). Deste modo, as primeiras concepções de texto são para diferenciá-lo dos aparatos que o envolvem. A formulação permanece durante anos e outras diferenciações são criadas, como a de texto para a tradução. Hay (2007, p. 38) dá o exemplo dos irmãos Grimm que em seu dicionário alemão, Wörterbuch, definem texto como aquele original, que se opõe à tradução por seu caráter "primitivo" de texto de origem. Pouca coisa mudará até meados do século XX, quando surge uma nova teoria do texto. Os caminhos da pesquisa se propagam de diferentes formas em vários países de maneira que para prosseguir em qualquer investigação, a partir desse período, a maioria dos trabalhos deveriam apresentar previamente qual o conceito de texto que estariam adotando.

Embora a diversidade, o que há de comum nessas novas teorias é a qualidade de texto imutável, puro e formal. Segundo Hay (2007, p. 40), essa unidade permanece como um cordão umbilical desde as origens e as primeiras aparições do conceito. Esse "fechamento do texto" só é questionado a partir de 1970; e a CG, estudando a relação entre texto e gênese, participa deste processo quando demonstra o árduo trabalho de escrita de um escritor e constata as diversas possibilidades para uma mesma produção textual. Deste modo, debruçando-se sobre a obra em seu vir-a-ser, compreende-se que o manuscrito deixado pelo escritor é o testemunho de que o fechamento do texto em uma unidade coerente pode ser questionado. Afinal, o que levaria um escritor a considerar seu texto pronto para a publicação depende de inúmeros fatores. Nesta discussão, a CG também insere também a figura do editor no debate, pois é ele o responsável pelos meios de publicação da obra literária. Ele tem o poder de conceder ou não a publicação e de, ainda, decidir sobre sua forma (o "remanejamento" do texto) e sua difusão.

Com essa visão, é possível realizar uma separação conceitual entre "texto" e "livro", considerando a importância desta visão para compreender

3 Essa vontade é tão perceptível em inúmeros artistas que Cecília Almeida Salles nomeou um de seus principais livros de estudos genéticos de "Gesto inacabado", remetendo a esse desejo de, mesmo após a publicação e exposição da obra ao público, o artista ainda considerar que sua arte ainda necessita de acertos e, portanto, poderia ser considerada como "inacabada".

o processo de criação literária como um todo, e concordar com Hay (2007, p. 27), quando este afirma que "não é o texto que o leitor tem nas mãos: é o livro". Isso demonstra que após o término da atividade escrita, inicia-se outro processo: a editoração. Aqui, é decidida a capa, o material gráfico de impressão, a fonte do texto, o número de caracteres da orelha – assim, o "texto" torna-se o "livro" propriamente dito e se torna capaz de ser lido por uma diversidade de leitores.

Conclusão

"Um poema nunca está acabado, somente abandonado". Essa frase conhecida de Paul Valéry ilustra bem o que Hay (2007, p. 26) constata: a publicação não fecha o livro. São vários os autores que, mesmo após a publicação, sentem o que Mario de Andrade chamou de a *doença estética da imperfeição* (SALLES, 2013, p. 38). Para o poeta, a arte é uma doença que leva o artista a tentar alcançar, por meio da criação, algo que só existe em sua imaginação como uma miragem. Essa plena insatisfação com a própria obra de arte levaria o escritor a sempre fazer outra como forma de saciar o que a anterior não conseguiu. O estudo francês ainda ilustra duas formas básicas que levariam um escritor a terminar uma obra e a publicá-la: a realização, que pode não durar muito, como aponta Mario de Andrade, ou o abandono, como comenta Valéry em sua célebre frase.

Diante dessa multiplicidade teórica acerca do termo, Hay (2007, p. 46) opta por não usar mais o conceito de Texto (no singular), mas o de Textos (no plural), diferenciação também que sinaliza para seu inacabamento. Segundo o autor, "a escritura não vem se consumar no escrito", ou seja, a última versão da escrita, por si só, não torna possível compreender toda a gama de possibilidades que lhe ocorreram durante seu processo de escritura. Hay (2007, p. 26) oferece como exemplo o caso de Kafka, que diz ser "impossível dizer tudo e impossível não dizê-lo", frase que mostra a incapacidade do artista de atingir totalmente seu objetivo e alcançar plenamente a satisfação com sua criação artística. Por fim, embora haja uma diversidade teórica e conceitual a respeito dos manuscritos, percebe-se a validade de sua investigação. De todo o modo, o "texto" torna-se um *possível necessário* – e o ato de escrever é, portanto, um gesto inacabado.

Referências

BOSI, Alfredo. Nos meandros do manuscrito. In: WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária:** crítica genética, crítica pós-moderna? São Paulo: Edusp, 1993. p. 9-14.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores:** questões de crítica genética. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária:** crítica genética, crítica pós-moderna? São Paulo: Edusp, 1993.

IMPLICAÇÕES SOCIAIS E POLÍTICAS NA ARTE

GD#02

Nós – uma arte de ação de Regina Vater na Ditadura Militar

Nós – an art of action by Regina Vater in the Military Dictatorship

ARETHUSA ALMEIDA DE PAULA CLARETIANO CENTRO UNIVERSITÁRIO

Regina Vater (1943-) possui uma obra que dialoga com o seu tempo. Este artigo apresenta sua obra Nós, uma arte de ação que aconteceu em 1973, na praça Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro. O evento propôs uma tarde criativa ao público, que manipulou cordas e barbantes pensando no conceito dos "nós". Dessa forma, ao propor este evento, Regina Vater chama a atenção para a situação social e política do país, dando o tom metafórico e significativo para essa experiência de arte de ação em plena Ditadura Militar brasileira.

Palavras-chave: arte de ação, politica, Ditadura Militar brasileira.

Regina Vater (1943-) has a work that dialogue with it´s own time. This article discuss her work of art Nós, na art of action that happaned in 1973, in Nossa Senhora da Paz Square, in Rio de Janeiro. The event proposed a creative afternon to the public, who manipulated ropes thinking of the concept of "nós" (in english: we or knot). Thus, Regina Vater draws attention to Brazil's social and political situation, givin a metaphorical ans significant tone for this experience of action art in the midst of the Brazilian Military Dictatorship.

Key-Words: art of action, politics, Brazilian Military Dictatorship.

Introdução

Regina Vater (1943-) possui uma obra que dialoga com o seu tempo. Levanta discussões que vai desde o papel social e político do artista, até sua condição de mulher, estrangeira, brasileira, e de ser humano integrado à natureza. Pertence a geração de artistas que produziu e discutiu politicamente os abusos trazidos pela Ditadura Militar instaurada em 1964 no Brasil.

Este artigo apresenta sua obra Nós, uma arte de ação que aconteceu em 1973, na praça Nossa Senhora da Paz, no Rio de Janeiro. Trata-se de um evento em que Regina Vater propõe uma tarde de liberdade criativa ao público: com o aval da prefeitura, levou rolos de cordas e barbantes para que os frequentadores da praça manipulassem, e com a ajuda de uma antropóloga e uma psicóloga, gravou o depoimento de adultos e crianças, perguntando a representação do nó para eles.

A palavra nó tem uma vasta significação quando olhamos no dicionário da língua portuguesa. Vai desde a amarração ou laço feito com corda, barbante ou algum material semelhante, passando por elementos encontrados nas extremidades de plantas, ou a parte mais dura da madeira, até significados morais e de compromissos. Já a palavra "nós" pode significar o plural de nó, ou o pronome pessoal da primeira pessoa do plural. Além disso, temos os elementos corda e barbante que servem tanto para unir, quanto para separar. Conjugando a palavra e os elementos, Regina Vater leva o público a se perguntar sobre seu próprio nó e sobre seus nós: O que é o nó? Quais são os nós de sua vida? Quem somos nós?

Dessa forma, ao propor este evento, Regina Vater chama a atenção para a situação social e política do país, e a ação e o corpo do público, interagindo com as cordas e barbantes, dão o tom metafórico e significativo para essa experiência de arte de ação em plena Ditadura Militar brasileira.

Contexto histórico e artístico:

Ao fim da década de 1940 até a tomada de poder pelos militares brasileiros, com o Golpe de 1964, Brasil passava por um grande crescimento cultural. Tem-se a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e os Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e Rio de Janeiro, em 1948 e 1949, respectivamente. Em 1951, foi inaugurada a I Bienal Internacional de São Paulo, constituindo-se num marco para a arte no país, desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

A partir da primeira edição da Bienal de São Paulo, as ideias concretistas ganham interesse dos artistas brasileiros. O movimento Concretista ganha duas vertentes no país: o grupo Ruptura, em São Paulo, e o grupo Frente, no Rio de Janeiro. Seu programa estético baseava-se no uso de formas geométricas, nas cores primárias e secundárias, e na teoria da Gestalt. O grupo de São Paulo, ao qual pertencia artistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973), Geraldo de Barros(1923-1998) e Luís Sacilotto (1924-2003), primava por uma rigidez estética geométrica. O grupo do Rio de Janeiro, com artistas como Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), parte para uma maior abertura estética buscando a Fenomenologia como base teórica, e a partir disso, fundam o grupo Neoconcreto em 1955.

O Neoconcretismo, que teve como expoentes Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape (1927-2004), o poeta Ferreira Gullar (1930-2016), dentre outros, foi o primeiro movimento aglutinar as poéticas internacionais da época com a subjetividade brasileira. Dessa forma, não era necessário seguir a brasilidade exaltada no Modernismo brasileiro, ou de um programa artístico rígido como no Concretismo, e sim o artista agora tinha liberdade de criação e de experimentação.

Na década de 1950 tem-se também a busca por uma proximidade da arte e da cultura com a população. Os artistas, intelectuais e estudantes universitários se reconhecem como agentes transformadores da sociedade brasileira. São criados os Centros Populares de Cultura (CPC), ligados à União Nacional dos Estudantes, e o Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco, que levavam à população atividades desde a alfabetização até a música e o teatro. Como bem enfatiza Aracy Amaral:

> (...) um fenômeno novo parece se tornar mais nítido: a consideração do "popular" para o meio intelectual e artístico, os meios de comunicação de massa contribuindo vigorosamente para chamar a atenção para a

> necessidade de conscientização e arregimentação de um número maior de pessoas. Consequentemente, o dado "participação", tanto da parte de artistas como de intelectuais, é considerado prioritário, tentando-se através dela, um trabalho comum, tendo de um lado a massa da população brasileira e de outro, o meio intelectual artístico. (AMARAL, 1987, p.315)

Com o Golpe Militar em 1964, os movimentos políticos e culturais se viram impotentes diante de toda a situação. Porém as contestações ao cenário político brasileiro surgem logo entre os estudantes, os artistas e os intelectuais da época. O musical *Opinião*, em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro, foi o primeiro espetáculo como reação ao Golpe Militar. Nas artes visuais, as exposições *Opinião 65 e 66*, e os debates realizados paralelamente à mostra, chamados Proposta 65 e 66, discutiram tanto a situação do cenário artístico brasileiro, quanto a questão política.

Outra exposição de destaque foi a *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967, na qual a obra Tropicália, de Hélio Oiticica, foi apresentada pela primeira vez. Nesta mostra, Oiticica propõe o manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em que estabelece a antiarte como projeto artístico e político a ser seguido pelos artistas brasileiros.

Na música, surge o movimento Tropicalista, e com ele toda uma mudança comportamental, baseada na contracultura europeia e norte-americana. Chico Buarque (1944), jovem compositor, lança suas músicas de protesto contra a Ditadura Militar. No teatro, o Grupo Oficina, de José Celso Martinez Corrêa (1937), provoca o expectador pela temática e violência de suas peças. E no cinema, surge o Cinema Novo, tendo como maior expoente Glauber Rocha (1939-1981).

Vemos, portanto, que o Brasil passou, entre o final da década de 1950 e final da década de 1960, por um grande crescimento no campo da cultura. Porém, a década de 1970 foi marcada pela desaceleração desse processo, em decorrência da promulgação do Ato Institucional Nº 5, AI-5, de dezembro de 1968, fazendo com que a censura se tornasse mais repressora, e a perseguição aos militantes políticos e contrários à ditadura muito mais agressiva.

E é dentro deste contexto histórico que a jovem Regina Vater começa sua produção artística. A artista, ao longo de sua trajetória, possui uma obra que perpassa várias linguagens, que vai desde o desenho e a pintura, até a videoarte e a performance, e por isso a experimentação é uma das grandes características de seu trabalho. O evento *Nós*, parte de toda uma pesquisa que inicia na pintura, com uma temática voltada para a Nova Figuração brasileira e a condição da mulher na sociedade, passa pelo desenho em suportes inusitados, e termina na arte de ação da qual este artigo irá tratar. É a partir dessa liberdade criativa que a artista trará sua contribuição à contestação da condição política e social daquela época.

Nós: uma arte de ação na Ditatura Militar.

Regina Vater inicia sua pesquisa com o tema "nós" na pintura, influenciada pela Nova Figuração brasileira. Foi a partir dessa técnica que a artista inicia seus estudos em arte. Foi aluna de Frank Schaeffer (1917-2008), aprendendo desenho e pintura, entre 1958 a 1962, e estudou com Iberê Camargo (1914-1994), entre os anos de 1963 e 1965. Nas aulas de Iberê Camargo teve como colegas artistas que fizeram parte da Nova Figuração brasileira, como Carlos Vergara (1941), Rubens Guerchman (1942-2008), Antônio Dias (1944), Roberto Magalhães (1940) e Anna Maria Maiolino (1942).

A Nova Figuração brasileira (décadas de 1960 e 1970), influenciada pelo Novo Realismo francês e pela Pop Arte, trouxe discussões sociais, políticas e culturais que envolviam diretamente o contexto histórico do país. As obras das mulheres desse grupo exploravam um viés mais feminista. Mesmo não se considerando uma feminista, Regina Vater se reconhece dentro desta linha de pesquisa, visto seus trabalhos retratarem o corpo da mulher, o desejo, a sensibilidade, a identidade feminina. E é dentro deste contexto artístico, que a artista irá explorar pela primeira vez o termo "nós".

Em 1972, a artista é premiada com o Prêmio de Viagem Internacional do 21º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ganhando a oportunidade de ir para Nova Iorque. Para este salão a artista apresenta o *Tríptico Nós (1972)*, e que consiste na representação de corpos femininos amarrados por cordas, numa referência à sensualidade feminina muitas vezes aprisionada.

Figura 1 Regina Vater. Tríptico Nós, 1972. Acrílico s/tela. Fonte: Acervo da artista.

Partindo desta experiência, as obras seguintes irão transitar neste mesmo labirinto de ideias, expandindo a questão de gênero e reforçando os inúmeros significados semânticos do termo "nós", que pode abarcar: o pronome coletivo, o emaranhado infinito, o que nos prende por vontade, o que nos aprisiona sem desejo, aquilo que nos une, o que nos ata uns aos outros, o que censura e coíbe. Parte também para a busca de novos suportes, mais baratos, e que casavam com esta ideia: desenho em papel de pão, papeis baratos, os nós feitos com cordas e barbantes.

E é com a arte de ação que Regina Vater chega ao salto artístico desta série de trabalhos. Em entrevista, a artista conta que após assistir à peça *Gracias Senõr*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1972, sentiu necessidade de levar o tema "nós" para o público de uma maneira mais direta, através de uma *performance* ou evento.

Assim, surgiu a ideia do evento *Nós*, que primeiro foi pensado para ser realizado na cidade de São Paulo. Para tanto, a artista convidou amigos do teatro para que, junto com ela, colocassem cordas na Rua Direita, no centro, enquanto perguntavam para as pessoas: "O que é o nó para você?". Nesta época, o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP) era dirigido por Walter Zanini (1925-2013), com quem Regina Vater tinha um bom relacionamento e por isso pediu apoio para a realização do evento. Mas diante da proposta e da situação política do país em pleno AI-5, o diretor do museu se recusou a ajudá-la, por medo de uma represália do governo ditatorial.

> Eu sabia que aquele trabalho das mulheres amarradas não tava me satisfazendo...eu queria na verdade fazer uma performance com aquilo...Ah...e eu fui ver a peça do Zé Celso...Gracias, Señor...Nossa aquela peça me tocou...eu não conseguia dormir...foi uma das coisas mais geniais que eu vi na vida...e eu me senti realmente....que ele tinha falado comigo...porque ele colo/na peça ele coloca é....a...no.... naquele governo existiam os catatônicos e os esquizofrênicos...os catatônicos eram aqueles que traba/é aceitavam aquela situação toda e os esquizofrênicos ficavam sem saber o que fazer né...E eu disse assim... eu sou uma esquizofrênica né... eu tenho que resolver esse assunto...e o assunto era resol/resolver através do trabalho né... Aí eu... eu era muito amiga do Masco...que era um rapaz de teatro... com uma...era um... três atores que eram muito amigos... aí eu falei com esse...com essa....essa gente assim... Vocês topam fazer uma performance lá na Rua Direita com a Rua do São Bento... a gente vai lá... amarra tudo... e dá umas cordas entre as árvores e tal... e fica distribuindo... Minha ideia era distribuir... papel como eu já tinha feito né... é: Não...eu não tinha feito isso...eu só fiz isso depois da... depois da ART... eu tô fazendo confusão... Aí eu disse assim... a gente fica perguntando o quê que é o nó pra você e tal... e aí a gente pe/pega essas respostas e tudo e aí até que o povo descobre o quê que é o nó... Aí então... ele disse... Não... não lógico que a gente ajuda e não sei o que lá... Aí eu fui falar com o Zanini... Aí o Zanini... contei a história toda pro Zanini e ele disse assim... Não...eu não vou te ajudar não... Eu não tô a fim de te ajudar a ser presa... Aí então ele disse... Você vai ser presa e não sei o que lá...Aí então eu feneci um pouco né... (PAULA, 2014, p.145)

Porém, a artista não desistiu do projeto e o levou ao Rio de Janeiro. Para tanto, pediu permissão à prefeitura da cidade para realizar, na Praça Nossa Senhora da Paz, uma "tarde de criatividade". Procurou amigos para participar, buscou doação de empresas de cordas e barbantes, e com os frequentadores da praça conseguiu realizar uma tarde de liberdade criativa entre público e artista.

Figura 2 Regina Vater, *Nós*, 1973. Evento. Fonte: Acervo da artista.

Figura 3 Regina Vater, *Nós*, 1973. Evento. Fonte: Acervo da artista.

É interessante destacar que não houve nenhuma intervenção ou censura por parte da polícia. Nenhum policial enxergou naquela ação um ato de subversão ao regime ditatorial. A corda e o barbante são elementos que podem ter vários usos e por isso vários significados, e dessa forma o real significado da ação passou desapercebido tanto pela prefeitura, quanto pelas forças repressoras.

Duas amigas de Regina Vater, uma psicóloga e uma antropóloga, participaram da ação. Coube a elas gravarem depoimentos de crianças e adultos sobre o que era o nó para elas. Um outro amigo fotógrafo fez as imagens. As pessoas que participaram criaram várias intervenções, instalações, *performances*, todas de forma espontânea. De acordo com a fala da artista sobre o dia do evento:

> E apareceu muita gente... era domingo de tarde... e eu consegui os nós e os barbantes de graça... porque eu fui lá...numa fábrica de barbante e nó e eu falei pro cara assim... Ah isso aqui é pra fazer é... é... fazer uma tarde de criatividade com... com as crianças na Praça General O/ na Praça Nossa Senhora da Paz e tal... E aí eu acho inclusive a escolha né... da Praça Nossa Senhora da Paz... com a coisa dos Nós e a época também uma coisa bem... metafórica né... E... aí o cara me deu de presente vários rolos de corda... de barbante... E o negócio era conseguir a licença dos parques e jardins do Rio né... pra poder fazer... porque naquela época tu/até hoje...você tem que pedir... Nossa pra eu convencer o cara dos parques e jardins... Aí no final ele disse assim... Não tá bem... eu enchi tanto o saco do homem que ele disse assim... não tá bem a senhora pode fazer tudo...mas eu não quero nenhum vestígio de corda e de barbante na praça... Aí... no final foi muito engraçado... essa coisa do brasileiro de ganhar né... adora ganhar qualquer coisa... qualquer besteira... Aí então eu disse assim... Po/Olha quem quiser corda e barbante pode levar tudo pra casa... Ficou tudo limpo ((risos))... Aí...mas foi muito divertido porque fi/as... as... a gente chegou com as cordas e aí o pessoal começou a... é... é... eu não mexi... eu não ensinei nada... não pedi nada... as pessoas que fizeram... tinha um cara que se enrolou que nem uma múmia em corda... botou um... a... um pano que vinha na corda "made in Brazil" na cara dele tá entendendo... ele ficou todo assim... enrolado mesmo... na corda... botaram... aí fizeram cama de gato... usaram o corpo como um... como os dedos para fazer uma dança que nem cama de gato... fizeram várias instalações... foi muito legal... muito legal mesmo... e ...graças a Deus que eu tenho registro desse trabalho... que foi uma coisa... ficou muito carioca... que eu acho que em São Paulo seria diferente né... porque São Paulo tem um outro... um outro tom. (PAULA, 2014, p.147)

A palavra "nó" possui vários significados quando procuramos em qualquer dicionário de língua portuguesa: significa desde amarração ou laço feitos com corda, barbante, ou algum material semelhante, passando por elementos encontrados nas extremidades das plantas, ou a parte mais dura da madeira, e até mesmo diz respeito à moralidade e ao compromisso. Já a palavra "nós", pode significar tanto o plural de "nó", quanto o pronome pessoal da primeira pessoa do plural. Temos ainda os elementos corda e barbante que servem tanto para unir, quanto para separar. Conjugando a palavra e os elementos, Regina Vater leva o público a se perguntar sobre seu próprio nó e sobre seus nós: O que é o nó? Quais são os nós de sua vida? Quem somos nós?

A ação, o objeto e o corpo passam a ser motor da subjetividade e significado, e assim a arte se relaciona com o mundo. E como classificar a ação? Conceitual, conceitualismo latino-americano? Happening ou performance? Como amarrar esses "nós" em uma camisa de força conceitual?

As práticas artísticas afastaram-se dos postulados puramente formalistas e da produção do objeto-mercadoria, criando obras de caráter híbrido, nas quais propunha-se a ruptura do limite entre o ficcional e o factual. O artista engajou-se como expectador no intuito de reconectar a arte às circunstâncias materiais dos eventos sociais e políticos. Happenings, fluxus, ações, rituais, demonstrações, direct art, arte destrutiva, event art, body art, foram muitas as denominações dadas pelos artistas, mas por volta dos

Figura 4 Regina Vater. *Nós*. 1973. Evento. Fonte: Acervo da artista.

anos 70 a crítica incorporou todas elas sob a denominação de performance. (MELENDI, 2005, p. 84)

De acordo com Kristine Stiles (STILES, 1998, p. 227) a arte, passa a se associar a outros termos como "arte e política" e "arte e vida". A conexão da arte com outros elementos amplia seus significados. No caso da arte de ação, o corpo é o motor principal da ação: seja o corpo do artista, seja o corpo dos participadores. É a relação do corpo com o objeto, de um corpo com outro, produzindo significados.

A arte de ação proposta por Regina Vater, dentro de um contexto histórico marcado pela Ditadura Militar e pela censura, mostra como a arte pode fazer com que o espectador-participador se veja parte integrante da obra de arte, e através da metáfora, da criatividade, o chama para identificar a condição social e história da qual faz parte.

A imagem acima pode ser considerada uma das mais emblemáticas deste trabalho de Regina Vater. Um homem enrolado em cordas. Seu rosto tampado com um pano escrito "made in Brazil". Outras cordas formam uma teia ao redor desse homem e o prendem em uma árvore. A artista não sabe dizer qual foi a intenção deste participador, porém conclui que a contestação política é evidente. Através da metáfora, e daquela tarde criativa, esse desconhecido participador fez seu desabafo em relação ao Brasil daquela época, em que as pessoas eram presas, e muitas vezes mortas, por expressarem suas opiniões e lutarem pela liberdade.

Referências:

AMARAL, Aracy. **Arte para que?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas/ performances públicas: regras, rituais, símbolos. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (org.). **MIP**: Manifestação Internacional de Performance. Belo Horizonte: CEIA Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005, p. 84.

PAULA, Arethusa Almeida de. Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater. 2014.220f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais.

STILES, Kristine. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, Paul. **Out of actions:** between performance and the object 1949-1979. London:Thames and Hudson, 1998, p.227.

Curaduría y monumento: analogía y crítica de dos conceptos.

Curaduria e monumento: analogia e crítica de dois conceitos

ARNOLL JONATHAN CARDALES GARZÓN PAEC-OEA / PPGA-UFES / CAPES

El siguiente texto analiza el paradigma que da sentido a la idea de monumento desde la conciencia jurídica en tanto afán de permanencia en la antigüedad, señalando dos momentos históricos en relación: la conciencia de "permanencia" en la Europa racionalista-ilustrada en el siglo XVII, junto a los inicios de las "ciencias del museo" (museología) en el siglo XVIII respectivamente. Luego de plantear estas relaciones, se esbozan algunos aspectos resaltando fundamentos teóricos que sustentan patrones civilizatorios en las sociedades afines a la "restauración" y "conservación" moderna.

Palabras claves: monumento, permanencia, memoria, curaduría, conservación.

O texto a seguir analisa o paradigma que dá sentido à ideia do monumento a partir da consciência legal como um desejo de permanência na antiguidade, apontando dois momentos históricos em relação: a consciência da "permanência" na Europa racionalista-iluminista no século XVII, ao lado dos primórdios das "ciências dos museus" (museologia) no século XVIII respectivamente. Depois de propor essas relações, alguns aspectos são delineados destacando fundamentos teóricos que apoiam padrões civilizatórios em sociedades relacionadas à "restauração" e "conservação" modernas.

Palavras-chave: monumento, permanência, memória, curadoria, conservação.

En los comienzos del Estado en la Roma latina, las llamadas *doce tablas*, según palabras de Friedrich Engels (1820-1895) fueron "(...) el monumento más antiguo del derecho que conocemos" (Engels, 2012 [1884]:64). Y si esto fue así, siguiendo a Engels de manera heterodoxa, podemos conjeturar que la conciencia jurídica apareció de la mano a una conciencia de permanencia y memoria en los hombre y mujeres de la *polis*, encarnada en las leyes de la antigüedad –en lo que respecta a su mnemotecnia–, pero más revelador aún, lo que respecta a la conciencia de "bienes hereditarios"[1] pertenecientes a una *gens*, o familia, en el caso de la cultura imperial romana; cuestiones estas que estuvieron muy ligadas al nacimiento del Estado en el imperio romano.

Es así que *Las doce tablas* se establecieron en la conciencia rectora del deber y las normas como fundamentos, tanto lógicos como éticos en un periodo que fundaría las bases operatorias de la posterior Europa como será conocida en la modernidad.

Por otro lado, si se toman en cuenta estos importantes datos, es de notarse que desde sus inicios, la conciencia patrimonial –que en la modernidad estará relacionada al monumento– estuvo ligada al padre *pater* (Watkins, 2011)[2], y es en consecuencia, el nombre que toma el bien heredado por derecho de *gens* al morir éste, aunado a todo el peso que desde los comienzos del Estado romano tuvo la figura masculina dentro del imperio, perpetuándose en la cultura occidental hasta la actualidad. Es entonces el "patrimonio" –palabra que viene del latín *patri-pater* (padre) y *monium* (recibido) – un bien transmitido de generación en generación, en el cual los bienes de una determinada *gens* eran atribuidos en consecuencia a la muerte o concesión del *pater*, a sus hijos y/o parientes varones o patricios de su *gens*, donde la mujer era excluida de toda herencia (Engels, 2012 [1884]). El *pater,* como ya se ha conocido, permeaba todo el pensamiento antiguo, imprimiéndole su lógica que incluso logra mantenerse en el tiempo hasta la actualidad, aunque ha añadido a estos valores uno de carácter moderno: la referencialidad mercantil, muy cercana a una lógica que anula cualquier valor simbólico, por el mero valor de cambio (Hernández, 2008: 311).

La palabra monumento nace del latín *Monumentum* que quiere decir "recuerdo" cuya palabra se forma, de igual modo por un sufijo instrumental *–mentun–* y la raíz *men-/mon* que está presente en verbos como *monere* (advertir, recordar) *mens* –mente-memoria– (Corominas, 1996 [2013]: 391).

Establecer la relación de la etimología del concepto con la lógica de permanencia descrita, proporciona el marco referencial que establece la herencia en tanto valores de sentido *patri*|*mon*|ial y en ese sentido patriarcal, "*mon*|u|*men*tal" y excluyente como lo denota la historia.

Con el nacimiento del museo y su posterior y creciente sofisticación impulsada luego de la revolución francesa, a la par del enciclopedismo racionalista de la Ilustración, empieza el estudio y el auge del museo como proyecto modernizador cónsono con el naciente y nuevo Estado-Nación de la Francia pos Revolución en el siglo XVIII. Aspecto que evidencia lo comentado por la investigadora en arte Latinoamericano Carmen Hernández, a la luz de las ideas del pensador y catedrático alemán Andreas Huyssen (1942) cuando afirma que la función del museo es "prefijar modelos" desde los "dispositivos" de civilización como bien son sus instituciones orientadas a la fijación de una "mnemotecnia" histórica construida previamente (Hernández, 2008:45).

La memoria conservada y "curada". Notas sobre una relación pendular

Muy unido al concepto de monumento, está la concepción de "conservación" y/o "curaduría" ligada en un primer momento al trabajo desarrollado por el llamado "curador" en el campo de la museología en sus comienzos por

1 Asociaciones que se hacen pensando en las relaciones que vendría a tener estos dos aspectos relacionados con el patrimonio tanto en la "persona natural" y la "persona jurídica" en la era moderna (desde la segunda modernidad s. XVII y XVIII, hasta nuestros días).

2 Esta raíz aparece como pəter) en Pokorny, J. (1959). *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch*. Toronto: Editorial Berna: Francke, p. 829. Con la raíz pəter derivan palabras como patricio, patrocinio, patrimonio, patriarca, patria entre otras. Véase también: Roberts, Edward A; Pastor, Bárbara, (1996 [2013]). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza Editorial, p. 134.

aquellos años 90's del siglo XVIII en Estados Unidos[3]. En los monumentos comenzó desde el pensamiento de renovación surgido en el Renacimiento.

El oficio que empezó a ejercerse en Francia, luego de la revolución burguesa de 1789 con la reestructuración republicana, viabilizó el establecimiento de los acervos patrimoniales, comenzando a demandar un cuido que buscó el ordenamiento de sus colecciones para ejemplificar, diseminar y crear, un relato que afirmara la identidad de la naciente república y sus intereses desde un legado histórico proveniente de individualidades poderosas como las pasadas clases sociales representadas en nobles, reyes, príncipes y emperadores; a diferencia de la tradición anglo-americana quienes construyeron sus colecciones a través de un legado impregnado de cierta visión devenida del Naturalismo Ilustrado, como vía a contradecir y separarse de un pasado imperial que les era incómodo y desde ese modelo, empezar a construir un paradigma cultural "propio" (Sánchez Lesmes, 2015).

Con relación al rol del curador ha estado cargado de ambigüedad conceptual. La palabra curador proviene del latín curātor, – ōris, vinculado a la relación curador-conservador, el que tiene cuidado de algo que no está en condición de administrarse por sí mismo (RAE, citado por Sánchez Lemes, 2014)[4]; mientras que la noción de comisario está cargada de una semántica productiva, de autoridad y de límites, articulada a un autor y a modos de organización, como también a procedimientos de difusión y producción.[5]

También podemos sostener que la palabra "curador" (a) proviene de la palabra latina que es comúnmente traducida al español como: aquel que cuida y hasta cura; esta palabra al contener el sufijo "*tor*", partícula "mediadora" que contiene el signo de la acción en la palabra, es y ha sido usado para referirse a la actividad o acción de sanación en la medicina oficial (ejercida por el médico moderno) y no oficial (desde las prácticas "chamánicas" y curanderas ancestrales). En el nivel sintagmático, es articulado como por ejemplo: curador / cura-dor: cura / tor: aquel que cura. En la Edad Media occidental (1220–1250) se relacionaba con la "asistencia que se le presta a un enfermo".[6] "En 1330 aparece el término ´cura´ para identificar al párroco encargado del cuidado espiritual de las almas de sus feligreses" (Hernández, 2008:50).

De la misma forma, este término cambia de lo legal (cuidado de bienes y personas en (1495) al campo artístico en los países anglosajones –como ya se ha mencionado– para describir a la persona que cuida de una colección en museos, como "curador" "curator" o "curatorship". En la actualidad, por curador se entiende aquel que concibe, organiza y supervisa la puesta en escena de una exposición de arte, pero también influencia, legitima, determina e institucionaliza la propia producción y la del artista a partir del discurso creado en tanto curador, como un discurso de "autoridad" en el campo y el sistema artístico.

Paralelo al concepto curador-conservador descrito anteriormente y orientados a planteamientos más de orden teórico-filosóficos que del "artesano-gremial", luego del creciente desarrollo del ánimo conservacionista gracias al proteccionismo impulsado por la nueva república francesa posrevolución, y desde luego en Norteamérica como ya se sugirió, se dieron desarrollos desde el pensamiento en los que se cuentan las obras de John Ruskin (2001 [1849], Eugène Viollet-le-Duc (1860), Camilo Boito (2000 [1893]), Cesare Brandi (1906–1988) y de forma especial, la obra del arquitecto formalista Aloïs Riegl (2013 [1903]; quien reconoce que es el sujeto moderno quien atribuye valores equivocados al llamado monumento[7].

Es por tanto, lo rememorado aquello que determinará la valoración del sujeto presente frente al objeto u obra, intencionado o no, como monumento histórico. De esta manera se ha ido formando una idea "artificial" a través del hecho moderno de la "restauración" contribuyendo así, al mito del progreso

3 Mientras que los especímenes de naturaleza (como es el caso angloamericano) necesitaban de acciones inherentes que "procedieran a la curación" de sus colecciones, los acervos artísticos exigían acciones relativas a la interpretación, lo que devino en el surgimiento de especializaciones profesionales (curador – conservador) y en la diversidad tipológica que caracteriza el universo de los museos.

4 Ídem, p. *108.*

5 *Ibídem*

6 Véase: Corominas. op. Cit., p. 186.

7 Véase: Riegl, Alois. (1987 [1903]). *El culto moderno a los monumentos.* Madrid: Gráficas Muriel, pp. 28–29.

y a la lógica de la "superación" continuada en nuestro tiempo, teniendo como fin en este caso – por ejemplo – salvar de la castración a objetos diversos con acciones restaurativas y embellecedoras frente al paso del tiempo, evitando mostrar las posibles génesis entrópicas, tanto materiales como ideales, de sus propias situaciones temporales de sentido.

Es en la Ilustración donde fue modelizando y creando aquel ideal de "construcción de futuro", edificando y fijando sus modelos. En ese sentido Carmen Hernández, siguiendo al pensador francés Jean-Louis Deótte, nos recuerda que la "tradición" es un acuerdo arbitrario hecho desde los "dispositivos" de civilización como bien son las instituciones orientadas a la fijación de una "mnemotecnia" histórica previamente construida (Hernández, 2008: 45).

La "prótesis" por ejemplo –siguiendo la lógica cartesiana– es hoy, en definitiva, una imagen que define todo este orden ya expuesto para sintetizar una idea que de modo pendular, oscila de manera dialéctica: la mecánica de la memoria "conservada" y aquella que por anómala se ha tendido a "curar"/ olvidar, desde parámetros específicos en la historia occidental, exponiendo así parte del episteme y ética moderna.

Referencias

VEGA CÁRDENAS, Alfredo. (2017) **¿La restauración una disciplina patrimonial? Notas acerca de un cambio de paradigma.** Conserva, (22), 7-23.

COROMINAS, Joan. (1996 [1961]). **Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.** Madrid: Editorial Gredos.

ENGELS, Friedrich. (2012 [1884]). **El origen de la familia, la propiedad privada y el estado.** Hottingen-Zürich: Editorial Progreso, Moscú, según la 4ª edición, digitalización Biblioteca Virtual Espartaco.

HERNÁNDEZ, Carmen. (2008). **La conformación del campo y el canon del arte contemporáneo en Venezuela. Los grandes museos nacionales, su teoría y su práctica.** Tesis doctoral para optar al Título de Doctora en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales – FACES. Universidad Central de Venezuela, Caracas (en proceso de publicación).

WATKINS, C. (2011). **Roots The American Heritage Dictionary indoeuropeas.** Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Sánchez Lesmes, A. (2014). El término curaduría y la acción curatorial (en arte), un breve repaso. **Revista CPC,** (18), 106-116. https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p106-116

Curanderias, fugas e corpo-território em útero urbe

Curanderias, scapes and body-territory in utero urbe

CAROLINA TIEMI TAKIYA TEIXEIRA PPGA-UFES / CAPES

Este é um breve exercício de pensar a contemporaneidade do graffiti feminino no Brasil e suas especificidades no que tange à dinâmica das visibilidades/invisibilidades, com as diversas formas de mediações discursivas e processos criativos que se encarnam em inscrições pela cidade, distribuindo-se desigualmente pelas geografias e espaços de poder. Em um segundo momento, traremos à tona as noções de curanderia de Arnoll Cardales (2017), e aproximações em relação aos encontros da residência artística Útero Urbe, propondo perspectivas em um contexto de sufocamento expressivo.

Palavras-chave: curadoria, feminismo, violência expressiva, pixação, graffiti, curanderia, cartografia, corporalidade, intervenção urbana, sociedade, política.

This is a brief exercise in thinking about the contemporaneity of female graffiti in Brazil and its specificities regarding the dynamics of visibilities/invisibilities, with the various forms of discursive mediation and creative processes that are embodied in inscriptions throughout the city, unequally by the geographies and spaces of power. In a second moment, we will bring to light the notions of curanderia of Arnoll Cardales (2017), and approaches in relation to the meetings of the Utero Urbe artistic residence, proposing perspectives in a context of expressive suffocation.

Keywords: curatorship, feminism, expressive violence, pixação, graffiti, curanderia, cartography, corporality, urban intervention, society, politics.

Com um pé na teoria, outro na rua (uma pequena introdução sobre categorias que se movimentam)

Pisar novamente o solo. Caminhar por entre as noções do sistema da arte que nos sustentam os passos... sustentam?
As breves reflexões a seguir pretendem ser um exercício de revisitar criticamente, a partir dos processos criativos disparados pela residência artística autônoma Útero Urbe, alguns trajetos conceituais para compreender as especificidades do campo das intervenções urbanas, e como flertam com a dinâmica própria do sistema da arte quando estabelecem processos de visibilidade, muitas vezes se aproximando de uma ideia de curadoria ou mesmo quando se configuram institucionalmente nesse sentido. Dentro desse breve exercício de pensar o campo curatorial nas expressões urbanas, vamos adentrar camadas que dizem respeito a modos de legitimação, sistematização e conservação, os diversos modos de mediações discursivas e maneiras de estabelecer processos criativos e sua encarnação em inscrições pela cidade, distribuindo-se desigualmente pelas geografias e espaços de poder, notadamente no que tange às inscrições realizadas por mulheres. Em um segundo momento, e já trazendo as noções "emergenciais" trazidas pelo autor Arnoll Cardales em seu artigo referido, vamos discutir a idéia de curadoria/curanderia e seu campo dinâmico em relação aos encontros femininos em Útero Urbe, e como propõe atravessamentos e perspectivas de fuga em um contexto de sufocamento expressivo. De que forma, carregando um corpo de mulher, faço arte em situações de emergência?

Desobediência tem curadoria?

A necessidade de deslocar a maneira como se investiga e se propõe processos criativos relativos à expressão urbana surge de alguns incômodos com a forma como têm sido concebida nos últimos anos por especialistas, pelas próprias pessoas que atuam como artistas urbanos e pixadores, e pela opinião pública. O graffiti especificamente, é um campo bastante controverso por evocar contradições férteis e se localizar no limiar de uma série de categorias historicamente balizadoras no sistema da arte, embaralhando-as.

Se considerarmos a genealogia da linguagem que surge com mais vigor a partir dos anos 80, e que está em íntima relação com a ascensão do hip hop nos guetos nova-iorquinos – se espalhando posteriormente a outros lugares do mundo, como o Brasil – a primeira evidência bastante reveladora de seu desenvolvimento até nossos dias é de que se trata de uma ação eminentemente ilegal. O graffiti surge e mantém seu vigor intrinsecamente ligado à condição de contravenção. Sua apropriação ou flertes com o sistema da arte, com as políticas públicas e com os movimentos do capital de forma geral produzem híbridos significativos como a construção de políticas públicas ou patrocínio de iniciativas privadas, o slogan, a logomarca, o mural na fachada da loja de madames, o comercial da lanchonete fast food ou sua utilização como vacina anti-pixação[1] em condomínios de classe média, o brotar do sonho dos moleques das ONGs que aterrissam nas periferias para conter a violência e seus alarmantes índices internacionais, o sonho de viver de arte para quem sempre estudou em escolas sucateadas, o terror dos "gambézinhos"[2], o fetiche da Bienal. Decoração ou imagem ardida, alargando a pauta da cidade-caligrafia a níveis arquitetônicos. Graffiti-gourmet[3], graffiti

1 Vou usar aqui uma distinção entre as palavras pichação e pixação. Pichação em geral são as ações de intervenção com tinta em diferentes contextos e sem autorização. Em seu rol podemos incluir as frases cotidianas feita por alguém em um muro, um estêncil político em manifestações ou até mesmo as inscrições feitas no Brasil a partir da década de 60, contra a ditadura - e que são precursoras desse tipo de intervenção no país. A palavra pixação diz respeito a um movimento autônomo surgido a partir dos anos 80 no Brasil, inicialmente em São Paulo mas se espalhando por diversos lugares, muito influenciado pelo movimento punk e pelo hip hop, e surgido das camadas marginalizadas da cidade. Sua característica principal é a tipografia angulosa tradicionalmente conhecida como pixo reto, a prática de escaladas e a insurgência contra a propriedade privada e espaços públicos normatizados. Dentro do movimento da pixação existe um circuito próprio de comunicação, de encontros entre pares e signos que apenas os "iniciados" compartilham.

2 Gambé é uma gíria para designar os policiais civis e militares.

3 Graffiti-gourmet é como ficou conhecido dentro do movimento o graffiti realizado eminentemente por pessoas de classe média ou de camadas pobres que flertam ou que possuem formação em Artes. Se aproximam dos movimentos artísticos e do mercado da arte. Esteticamente primam pelo preciosismo técnico, pelo uso de muitas cores e pela aproximação com uma imagem mais decorativa, comercial. De forma geral, fazem grafftis autorizados e patrocinados.

old-school[4], graffiti-malokêro[5]. Movimentam-se nesse amplo espectro essas e outras personagens, jogando entre si em contextos que flutuam.

Em São Paulo há uma década se acirraram, por exemplo, conflitos em torno de políticas públicas para o graffiti que se estruturam através de uma lógica própria do sistema da arte - taxonômica e conservacionista - promovendo curadorias de caráter bastante ambíguo que estabelecem o que ficaram conhecidos como imensos "Museus a Céu Aberto", como o MAAU (Museu Aberto de Arte Urbana, nos pilares dos canteiros da Av. Cruzeiro do Sul, e a Avenida 23 de Maio, propagandeada como a maior galeria a céu aberto da América Latina). O que esse processo de musealização dissimula é o fato de que, esses espaços - como os referidos à guisa de exemplo - são tradicionalmente lugares de imenso fluxo de intervenções, feitas de forma ilegal, mas que reúnem a diversidade dos estilos e dinâmicas da arte de rua[6]. A partir do momento em que são normatizadas - através de curadorias - pelo Estado com o apoio da iniciativa privada, ocorrem processos que estancam ou até produzem segregações violentas dentro do universo complexo dessas manifestações.

Em sua maioria compostas por artistas já legitimados por sua visibilidade, essas curadorias tendem a reproduzir uma lógica que opera por redes de solidariedade entre pares. Com critérios não muito bem explanados (mesmo se tratando de questões públicas), têm se observado uma viciada reprodução das lógicas de desigualdades sócio-culturais e geográficas constituinte dos fluxos urbanos. Assim, tornam-se mediadores discursivos do campo do graffiti aqueles indivíduos que se apropriam e conseguem manejar os signos próprios da burocratização, dos editais, das infindáveis prestações de contas e capacidades comunicativas frente à sociedade mais ampla. Essas camadas, representantes em sua grande maioria pelo que convencionou-se chamar de *graffiti gourmet*, têm se comportado como verdadeiras castas selecionando trabalhos entre pessoas com as quais têm uma proximidade relacional.

Dois efeitos perversos dessa configuração podem se observar na emergência de uma separação estética entre o que é "feio" e "bonito" em intervenção urbana, gerando uma dinâmica maniqueísta e confundindo a compreensão sobre a história dos diversos estilos que compõe esse campo. É evidente que, em detrimento da consideração de suas origens, grafiteiras ou pixadoras que se utilizam de expressões mais tipográficas (como o pixo reto, as tags[7] e os bombs[8]) acabam por ser muito mais perseguidas, sendo essas formas consideradas mais agressivas. É recorrente e exaustiva a fala de que *"graffiti sim é bonito, essas letras são uma poluição visual, pixação é feio, a pessoa não sabe fazer arte ou etc etc..."*. Esse tipo de narrativa entra em contradição com a própria história do graffiti, que teve seus primórdios fundamentados sobre o estudo e a expressividade da palavra, da assinatura e da miríade de tipografias a serem inventadas, que desembocaram nos mais diversos estilos conhecidos contemporaneamente. Os próprios grafiteiros eram conhecidos como *graffiti writters,* os escritores de rua.

Decorre da criação dessa concepção maniqueísta, o recrudescimento da violência policial contra agentes de uma estética abominável aos olhos do Estado, da mídia e da opinião pública. No mural monumental da Avenida 23 de Maio - o grande Museu a Céu Aberto - o patrocínio de grandes estrelas

4 Ou também Velha Escola: são os graffitis feitos por grafiteiras e grafiteiros pioneiros, e costumam ter regras mais rígidas e tradicionais.

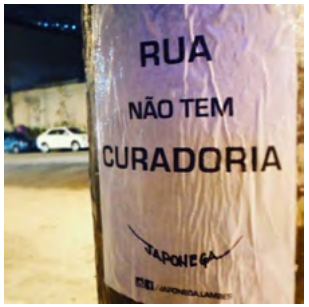
5 São pessoas que fazem graffiti e que vêm de diferentes linhagens e estilos, mas que são de camadas pobres e têm experiência periférica, lidando com as dificuldades do contexto e com a escassez de materiais. Pode-se dizer que existe uma miríade de entrelaçamentos entre eles (como a mistura de graffiti com pixo), mas basicamente atuam na ilegalidade e na margem de políticas públicas, sendo bastante perseguidos pela polícia. O neologismo malokêro vem de maloca, palavra indígena que designa grandes casas de adobe cobertas de palha, e que costumam alojar várias famílias. O termo já foi utilizado pejorativamente para nomear pessoas que habitam favelas, "amontoadas.".

6 Vou usar o termo "arte de rua" para designar o campo diversificado das linguagens de intervenção urbana, que muitas vezes se interpenetram - uma pessoa pode atuar em uma ou mais vertentes, o que é bastante comum. Estão incluídos aí o graffiti, pixação, lambe, estêncil, muralismo, borroco, extintor, balonismo, etc.

7 TAG ou assinatura.

8 Estilo tradicional do graffiti ligado ao hip hop, consiste na assinatura da grafiteira em tipografia na forma de bolhas. É como uma "bomba" no muro, sendo feito com muita rapidez e ocupando grande dimensão na paisagem.

Figura 1 Prefeito Haddad grafita túnel na Avenida Paulista, São Paulo, 2014 (Foto: Reprodução/ Twitter)



Figuras 2 e 3 Intervenções urbanas em resposta às tentativas de cooptação e higienização estética do prefeito João Dória, São Paulo, 2017 (Foto: Reprodução/Twitter).

do graffiti acobertou paralelamente abordagens violentas e encarceramento de grafiteiros marginalizados e pixadores que tradicionalmente pintavam ali, já que esse é um ponto de grande fluxo de intervenções urbanas da cidade há muitos anos.

A rua tem um fluxo. Toda pessoa que grafita (ou pixa) sabe, mais cedo ou mais tarde que a rua não escamoteia o diálogo travado, e apresenta respostas, à sua maneira. Um graffiti no muro tem a potência de revelar as relações sociais nos lugares onde é inserido. Pode ser ninho ou cortar como navalha. Da mesma forma, é preciso entender a temporalidade própria do fluxo urbano que estabelece permanências e efemeridades de acordo com suas relações desiguais pelo território. Dependendo da imagem que se coloca, posso ter um mural apagado em poucas horas. Os murais sofrem cotidianamente intervenções dos passantes, verdadeiros diálogos imagéticos, frases superpostas, disputas simbólicas. A imagem pode, também, ser protegida e fixada, como é o caso de diversas obras de "escritores" antigos, legitimados através da importância histórica criada dentro do próprio movimento.

São esses fluxos coletivos tratados brevemente aqui, que considero se configurarem como verdadeiros instrumentos curatoriais, pois estabelecem visibilidades e invisibilidades, criam e sistematizam discursos, distribuem as diversas formas expressivas pela cidade e determinam sua efemeridade ou conservação, assim como as nuances da relação com o público. Essa lógica, que não se limita a um indivíduo e escolhas baseadas em seu ponto de vista – como nas curadorias tradicionais – intercala vetores como o fluxo de capital e suas desigualdades, a planificação urbana e políticas de exclusão, a cultura de massa, as culturas de resistência periféricas e as férteis e ao mesmo tempo violentas diferenças entre os corpos – e sua ocupação das cidades.

O contraste com uma concepção mais tradicional da noção de curadoria é bastante evidente, como pode-se destacar aqui nas palavras de Aracy Amaral:

> Gostaria de deixar bem clara minha posição sobre o que seja curadoria. Meu parecer é de que curadoria não é apenas uma reunião como por vezes parecem ser certas exposições, verdadeiras "ajuntações" de obras, de determinado grupo, tendências ou artistas. Realizar uma curadoria, a meu ver, deve objetivar a projeção de um determinado enfoque pessoal através das obras a serem selecionadas, sob um tema específico, o curador acompanhando o processo de realização de início ao fim. (AMARAL, 2004)

Gostaria por fim, de tratar mais detidamente sobre um aspecto da dinâmica das intervenções urbanas e seus processos de visibilidade/ invisibilidade que são agenciados mais profundamente pela constituição de gênero dos sujeitos expressivos.

Abrindo caminho com agressividadeUm dos fatos mais corriqueiros - e que aparecem muito nas cartografias realizadas pelo Útero Urbe a serem tratadas posteriormente - é a violência expressiva dos "atropelos". A palavra atropelo, que significa "passar por cima", "colidir" ou "abrir caminho com agressividade", no campo da intervenção urbana, acontece quando uma pessoa cobre ou respinga tinta, danificando o trabalho de outrem que pintou antes. Isso é recorrente quando o trabalho foi feito por uma mulher. São muitas e cotidianas formas de "abrir caminho com agressividade" sofridas pelas grafiteiras, e se pensarmos que um graffiti é a extensão do corpo de uma pessoa... podemos entender que a forma como a sociedade trata os corpos femininos (e os violentam, por tabela), nos dizem muito sobre os atropelos cotidianos.

> A diferencia de la "violencia instrumental", necesaria en la búsqueda de un cierto fin, la violencia expresiva engloba y concierne a unas relaciones determinadas y comprensibles entre los cuerpos, entre las personas, entre las fuerzas sociales de un territorio. Es una violencia que produce reglas implícitas, a través de las cuales circulan consignas de poder (no legales, no evidentes, pero sí efectivas). (SEGATO, 2013)

Tomo de empréstimo a concepção de violência expressiva de Rita Segato (2013), para aludir à maneira como, no caso específico das expressões de rua, o "atropelo" diz respeito a um ato que reforça a solidariedade entre pares, os homens do circuito. Dessa maneira, simbolicamente, danificar o trabalho de uma mulher torna evidente sua fragilização em um meio onde, de maneira "pedagógica", se aprende a postura viril de dominar territórios ocupando grandes áreas com sua assinatura, mesmo se for preciso escalar, correr, conquistar. A violência expressiva torna-se um campo de fortalecimento entre a rede masculina, tradicional e arraigada, espelho de uma lógica patriarcal que vulnerabiliza os corpos femininos e suas expressividades.

Sabemos que a lógica interna do graffiti lida com a intrínseca efemeridade do espaço público. Mas os graffitis feitos por mulheres são extirpados muito mais prontamente do corpo social e da paisagem urbana, caindo na invisibilidade antes mesmos de serem incluídas em historicizações e taxonomias do campo do graffiti, ou até mesmo antes de estabelecer diálogos fecundos com um público mais amplo. Diante da gravidade emergente dessas questões, como disparar processos criativos que transformem os eixos curatoriais desiguais que buscamos relatar aqui?

Corpo-território como busca de significado

A residência artística autônoma Útero Urbe, trata de um percurso que teve como etapa inicial, no ano de 2014, a passagem pelas cidades de Salvador, São Luís do Maranhão e João Pessoa. Após esse primeiro momento passou pela Cidade do México, Medellín, muitos locais na periferia de São Paulo, Vitória... e por aí afora. Chamo de residência artística autônoma por tratar-se de um movimento relativamente orgânico, sem amparo financeiro de editais/patrocínios e, consequentemente, sem o aparato burocrático-normativo referente a eles. Decorre daí que a temporalidade e a espacialidade da residência se regula pelas contingências da rede de apoio que encontrei e que acolheu durante esses anos sua existência material e simbólica. É uma rede notadamente de mulheres pobres e marginalizadas (negras, indígenas, sapatões, trans, etc), mas bastante organizadas politicamente em coletivos feministas, que além de se afetarem pelo processo proposto, são parte indispensável de sua existência.

O intuito das rodas que acontecem durante minha estadia em cada cidade é descortinar as camadas da experiência feminina através de uma cartografia do território-corpo[9], buscando memórias e vivências cotidianas que acessem a relação desses corpos com as ruas e lugares por onde transitam. O espaço privado e o espaço público imbricados em um amplo feixe de relações que são acionados pelas cartografias coletivas revelando traçados e desenhos de traumas, violações, revides e acolhimentos, vêm à tona como narrativa e são canalizados como processo criativo a ser tecido afetivamente pelo grupo. A finalização dessas rodas acontece através de uma breve oficina de graffiti e um "grafitaço"[10] coletivo, materializando toda a gama simbólica disparada no encontro em marcas espalhadas pela cidade.

A precisão de investigar – partindo do nível subjetivo até desembocar nesses agenciamentos macropolíticos – e provocar outros fluxos de visibilidade dentro da linguagem do graffiti, ativa outras arqueologias, memórias, mapas, sensações soterradas no corpo e na experiência de cada mulher participante. É ao mesmo tempo um ato de perscrutar e a pretensão sanadora de uma situação marginalizada. Os muros traçados inventam outro corpo para as mulheres que o inscrevem, inventam outra cidade. Para estancar a sangria de tantas violações sofridas pela experiência feminina no espaço urbano é preciso curar essas feridas abertas.

Mas como driblar a já arraigada lógica de curadoria como prática de autoridade, invertendo os papéis e trazendo para o cenário estas experiências embotadas? Faremos um exercício de travar um diálogo com as noções presentes no artigo de Arnoll Garzón, Del curador clínico al curandeiro chaman como posible practica de sentido (2017), propondo um percurso que revela como a autonomização das funções no campo da Arte é fruto

9 Corpo-território é um termo que uma das participantes usou, durante uma das rodas do Útero Urbe na cidade de São Paulo para se referir à inseparabilidade das noções de corpo, e o território onde habita.

10 Grafitaço é a reunião de pessoas para pintar juntas, tendo se tornado bastante comum entre mulheres, promovendo uma situação mais segura no contexto do espaço público.

Figura 4 Pichação realizada durante o grafitaço do encontro Útero Urbe em João Pessoa, 2014 (Foto: Marília Senlle)

Figura 5 Cartografia sendo realizada em São Luís do Maranhão, durante o encontro Útero Urbe, 2014 (Foto: Marília Senlle)

de uma cisão surgida no bojo da Modernidade, e que coloca a um lado a confraria de especialistas técnicos (artistas, curadores, historiadores, etc), e de outro os praticantes de ofícios menores, que se aproximam de artesanias e habilidades comuns. Os indivíduos comuns, que partilham conhecimentos não-especializados não teriam, segundo essa concepção, suas próprias zonas de mediação discursiva, estando alijados da experiência artística, a não ser como espectadores.

Diante dessa cisão, que é uma fratura no próprio corpo comunitário - na medida em que fragmenta os saberes que antes eram partilhados por todos - o autor propõe o questionamento da urgência das questões a serem abordadas em processos curatoriais: O QUE É URGENTE HOJE, ou, porquê um contradiscurso de emergência? A curadoria, nessa perspectiva, é um labor que constrói narrativas e questiona as existentes, implicando nesse ínterim a tomada consciente de decisões.

Provocar estas cartografias e fazer vir à tona imagens e palavras para serem marcadas nos muros do território faz com que posições petrificadas acerca da mulher como mero objeto de arte, possam ser invertidas. Assim, as participantes que foram socialmente apartadas dos processos de socialização na Arte, tomam posse de uma posição de agência - não como artistas especializadas, mas como ativadoras de um fluxo que está acontecendo coletivamente. As imagens produzidas por mulheres invocam outras noções de ocupação do espaço público, de relação com o corpo feminino reproduzida à exaustão pelos meios de comunicação de massa, veiculadores de um padrão estético hegemônico. Provocam os passantes com novas palavras, frases insurgentes, imagens que expõe corporalidades marginais. Emergir essas camadas do imaginário parte da decisão de assumir os riscos concernentes a esse ato, e se colocar frente ao campo de conflitos próprio da urbanidade.

Durante o encontro, antes de sair para a rua com latas de spray e tinta, é proposta uma conversa sobre a melhor estratégia de inserção das imagens na rua. Quais são os vetores a serem considerados, os perigos e fugas a serem traçadas. Como manter a solidariedade do grupo reunido ali, mesmo em um momento difícil? E existe outra possibilidade de sobrevivência? Diante de minha experiência como grafiteira e ouvindo relatos incansáveis de mulheres à minha volta, observo que as inscrições feitas por uma mulher se tornam subversivas em contextos onde impera a violência expressiva. Talvez por desestabilizar arraigadas hierarquias de gênero, as imagens feitas por corpos femininos se tornam constantemente algo a extirpar da paisagem.

Vivemos uma situação de emergência e fuga: é preciso fazer brotar os conflitos para curar as lacunas abertas durante tantos anos relegadas ao canto branco da página. Fugir das tradicionais formas de agenciamento que têm sido propostas no que se refere a promover formas de sistematização e curadoria é uma maneira de colocar em xeque o vazio das possibilidades de existência da expressão feminina. Processos que subvertem no cerne a noção de especialistas, dotados de uma prática legitimadora, classificatória e afirmativa das instituições de poder às quais se ligam umbilicalmente... Assim como o estancamento da reprodução das desigualdades intrínsecas a esse campo.

Nesse sentido, e para retomar uma prática mais ligada a processos que contornem as cisões das hierarquias em torno do fazer artístico, faço o exercício de pensar os encontros da residência artística tomando de empréstimo a noção de curandeiro de Arnoll Garzón:

> Por otro lado, y –continuando en este mismo orden de ideas– la noción del mal llamado "chamán", o "curandero" a diferencia de las anteriores concepciones positivas y cientificistas, se puede definir –aproximándonos lo más cercano posible a su sentido– como aquel que no impone un saber, una práctica. Él es el encargado de despertar en su grupo étnico, las propias potencias que conectan a cada sujeto con un entorno que no está separado de él, que no es un saber mesiánico, unipersonal y autoritario –al contrario– más que un "líder" dentro de una comunidad, es aquel que manifiesta la libertad de cada sujeto individual dentro del saber grupal en tanto conciencia con su entorno, constituyéndose en multiplicidad heterogénea, es "(…) sacerdote, filósofo, manipulador, marginal convertido en psicólogo, artista y, desde luego, médico" (Perrin, [1992] 1995: 8). (GARZÓN, 2017)

A curadora se assemelharia, na perspectiva do autor, a uma xamã (propondo o que chamou de curanderia), rompendo com a proeminência do ponto de vista de um indivíduo dotado de saber especializado, espraiando-se em processos coletivos e catalizadores da comunidade em que se insere. Não se trataria, portanto, da organização de dinâmicas expositivas girando em torno da escolha de obras pontuais, mas um amalgama de formas grupais e orgânicas. A curandeira não impõe uma sistematização discursiva do mundo, mas age como uma ativadora dentro do grupo, exercendo a prática quase onírica de co-ordenar as imagens, experiências e situações da coletividade onde atua. Assim, esse fluxo age no mundo dos significados em uma sociedade mais ampla como prática que realoca as narrativas e as agências do sistema da arte hegemônica, através de escolhas estratégicas e a manipulação dos riscos concernentes à abertura desses novos trajetos.

A xamã - ou curandeira - sempre foi aquela que, segundo Federici (2017) nas diversas sociedades em que ativa sua perspectiva foi sendo afastada pelos processos colonizatórios da sociedade ocidental como uma pessoa perigosa por ser histérica. A historiografia nos mostra como a existência desses saberes foram sendo paulatinamente colocados em porões, se tornando campos de patologização e perseguição das pessoas que os incorporam. Histeria é, dentro das taxonomias da medicina, uma doença nervosa que teria sua origem no útero, e pode ser definida pelo aparecimento de convulsões, ataques nervosos e pela exacerbada emotividade. Diante disso, então, a perspectiva desse pequeno exercício de pensar possibilidades das intervenções no contexto urbano se delineia como o anseio da retomada de posse desses saberes cindidos do corpo-território útero.

Abrindo outros campos de cura (doria).

Rotas de fuga.

Referências

AMARAL, Aracy. **"História da Arte e Curadoria",** In: CONDURU, R. e PEREIRA, Sonia G. (Org.). Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de Históriua da Arte. Rio de Janeiro: CBHA/UERJ/UFRJ, 2004.

CREANDO, Mujeres. **La Virgen de los deseos.** La Paz/Bolivia: Tinta Limón, 2005.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** São Paulo: Elefante, 2017.

GARZÓN, Arnoll. **Del curador clínico al curandeiro chaman como posible practica de sentido,** 2017. Disponível em: http://www.traficovisual.com/2017/04/29/del-curador-clinico-al-curandero-chaman-como-posible-practica-de-sentido/

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juarez.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

Linha de Corte: considerações sobre o desenho em Splitting de Gordon Matta-Clark[1]

CUT LINE: considerations about drawing on Matta-Clark's Splitting

DIEGO RAYCK DAV-UFES / FAPES

Este artigo discorre sobre a obra Splitting (1974) do artista Gordon Matta-Clark observando como a operação de cortar articula uma relação constitutiva entre as intervenções nas edificações e a instância diagramática do projeto. Esta proposição parte do entendimento do desenho como *processo convulsivo* (Rayck) e da arquitetura como um *aparelho* o qual o artista subverte a programação (Flusser)[1]

.

Palavras-chave: Matta-Clark, corte, desenho, convulsão.

This article discusses Gordon Matta-Clark's work Splitting (1974) regarding how the cutting operation articulates a constitutive relationship between the interventions on buildings and the diagrammatic instance of planning. This proposition assumes drawing as a convulsive process (Rayck) and architecture as an apparatus which the artist subverts the program (Flusser).

Keywords: Matta-Clark, cut, drawing, convulsion.

1 Este artigo deriva da investigação de doutorado do autor desenvolvida na Universidade de Coimbra através de Bolsa de Doutorado Pleno Capes. Como um dos recursos de pesquisa optou-se por (re)desenhar todas as imagens de trabalhos artísticos abordados. As imagens que acompanham estes artigos foram desenvolvidas neste contexto.

A obra de Gordon Matta-Clark constitui-se de reelaborações sobre convenções arquitetônicas, afetando de forma explícita o corpo das edificações. Destas propostas decorrem reverberações contundentes sobre conceitos e práticas implicados nestas convenções. Cada intervenção nas paredes constrói uma crítica, cruzando os âmbitos sociais, psicológicos, econômicos e políticos dos aparelhos arquitetônicos.

O termo aparelho é tomado de Vilém Flusser (2002) em sua proposta de uma filosofia da fotografia. Em sua hipótese, Flusser sustenta a existência constitutiva de uma *programação* própria de cada aparelho desenvolvido, que é responsável pela determinação das potencialidades oferecidas por este a um *funcionário*: aquele a quem se incumbe a tarefa de realizar tais potencialidades do aparelho pré-definidas pelo programa. E o aparelho não se limitaria à cada modelo de máquina fotográfica, ou mesmo a cada paradigma técnico que sucessivamente complexifica e acelera o ritmo processual da fotografia, mas se estenderia à própria indústria da fotografia, ela também um aparelho dentro do modelo produtivo industrial, que por sua vez seria outro aparelho dentro de outro maior, compondo um sistema de ápice indeterminável. Em resumo, um *mise en abyme* de aparelhos projetados por aparelhos em um alienante enclausuramento de seus funcionários através da busca inesgotável da realização de programas pré-determinados.

O que tal hipótese contribui pontualmente para esta reflexão é a possibilidade de traçar um paralelo entre a fotografia e a arquitetura[2], especialmente no que Flusser considera uma oportunidade de transgressão do encadeamento auto-preservativo gerenciado por este sistema. Para o autor, a problematização desta cadeia parece possível pelos "fotógrafos assim chamados experimentais" (Flusser, 2002, p.75), capazes de apropriarem-se da fotografia a ponto de desenvolverem um processo cujas necessidades não podem ser atendidas pela programação dos aparelhos que empregam. Estes fotógrafos conduzem suas experiências até que elas encontrem os limites do programa antes que este possa continuar a expandir-se e respondê-las. Obrigam o aparelho a "produzir imagem informativa que não está em seu programa" (Flusser, 2002, p.76). Esta postura experimental, questionadora e inquieta pode ser identificada na produção artística contemporânea. Não é exclusiva dela mas, nela, é suficientemente relevante para indicar que ao artista cabe potencialmente esta tarefa transgressora. Gordon Matta-Clark atua, analogamente, como um arquiteto experimental; seus interesses excedem as determinações da arquitetura, reelaborando o programa de seus aparelhos a partir das componentes fundamentais. Estas reelaborações envolvem cortes que alteram a configuração das edificações. O artista promove intervenções que explicitam a padronização formal dos edifícios e apontam tanto para suas condicionantes produtivas quanto para suas conseqüências sociais, dada a correspondência estruturante entre elas.

O lugar como um objeto

Em 1974 Matta-Clark obteve a cessão de uma casa prestes a ser demolida, uma vez que apenas o terreno possuía valor imobiliário significativo (Lee, 2001, p.11). Sua proposta visava a continuidade de intervenções arquitetônicas conduzidas desde 1970, nas quais cortara pedaços de parede, piso e teto de edificações de diversas tipologias, afirmando retrospectivamente que os trabalhos não se relacionavam com a estrutura do prédio, mas demandaram "tratar o lugar como um todo, como um objeto" (2006, p.165). Para cortar a casa, ou seja, para desfazer sua integridade, o artista teve primeiro que reconhecê-la. A realização de *Spliting* ocorreu durante um período de seis semanas no qual o artista engenhosamente cortou a casa ao meio e inclinou levemente uma de suas metades (Matta-Clark, 2006, p.136-137). Tal inclinação

2 Flusser, ao procurar definir as especificidades da fotografia, situa sua gênese ao recontar a história da imagem e sua relação com a escrita no estabelecimento da imagem técnica. Uma comparação mais criteriosa da arquitetura com a fotografia, considerando igualmente nesta primeira os desdobramentos entre discurso, objetos e práticas tal qual Flusser faz com a última, constituiria um exercício interessante, mas fora do escopo deste trabalho. Seria necessário, entre outras tarefas, escrutinar sobre as semelhanças e diferenças entre a natureza das práticas dos fotógrafos e arquitetos. Neste caso, se para Flusser (2002, p.19-23) a fotografia mais informa do que efetivamente produz, o que caracteriza a atividade do fotógrafo como um jogo, e não um trabalho, o mesmo poderia ser dito do arquiteto? Ainda assim, aquém destas questões, o paralelo simplesmente proposto já é suficiente para permitir algumas deduções sobre a postura crítica de Matta-Clark em relação à arquitetura, sem mesmo recorrer para a significativa presença de um pensamento fotográfico e fílmico na investigação do artista.

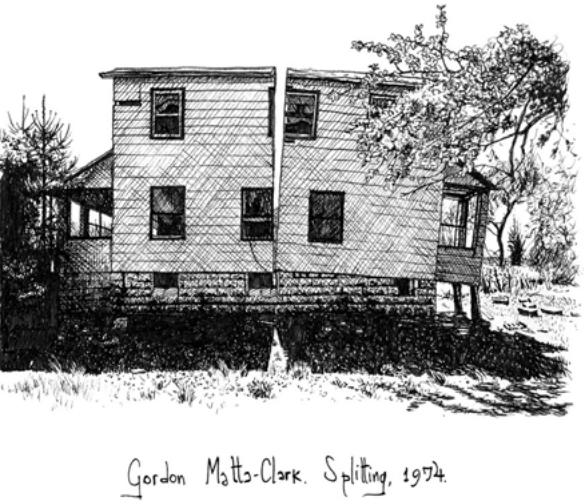


Figura 1 Imagem do autor (1978-). Sem título, 2015. Desenho de nanquim, 14,8 x 21 cm (coleção do artista)

causou uma progressiva ampliação da distância entre ambas as metades quanto mais elas se distanciavam da base de alvenaria.

Dentro e fora

A visão externa da casa partida ao meio era impressionante, e a radicalidade desta ação também afetava a experimentação interna (Figura 1). Para além da componente visual, a experiência no interior envolvia a percepção motora na passagem sobre a fenda, onde um passo reveste-se do perigo do salto sobre um abismo. Os relatos de visitantes[3] à época destacam a desestabilização gerada pelo deslocamento dentro da casa. A alteração do nivelamento no chão pode ser sutil ao olhar, porém é expressiva para a propriocepção. O impacto perceptivo e psicológico deste "abismo" aberto na casa parece diretamente proporcional ao grau de condicionamento à configuração da "idéia da casa tal qual a conhecemos" (Matta-Clark, 2006, p.176).

As idéias de Matta-Clark (2006, p.165-177) sobre arte e suas formas de apresentação, bem como sua crítica à arquitetura, não consideravam exclusivamente a visitação programada de um espectador especializado, mas visavam uma experiência real projetada no contexto social. Sua obra tencionava relacionar-se com a arquitetura em sua realidade, e não usá-la como um suporte escultórico. Diferentemente das situações anteriores de interdição ou clandestinidade das experimentações do artista, a casa de *Splitting* recebeu nos três meses de sua duração visitas organizadas e informais (Matta-Clark, 2006, p.172). Sua satisfação manifesta-se na declaração de que "além da clareza formal atingida quando visto de fora, o edifício permaneceu de pé tempo suficiente para que os visitantes pudessem experimentar toda a complexidade espacial de seu interior" (2006, p.136-37).

3 Os artistas Gerry Hovagymian e Alice Aycock visitaram a obra e fizeram relatos detalhados da sensação abismal e da desorientação espacial relacionados à problematização da estabilidade que se espera de uma casa. Ver Martina Margini (2012) e Lee (2001).

Matta-Clark (2006, p.175) considerava importante que seu trabalho reorganizasse o espaço e destacava que conseguiu fazer isso com o corte sem deixar a casa perder sua identidade. A sua proposta espacial não pretendia ser um marco fundador, mas uma rearticulação a partir do que é dado, uma maneira ativa de refletir sobre os modelos espaciais instaurados culturalmente e que encontram-se em crise. A passagem do interior para o exterior ativada pelo corte tem especial implicação na escala doméstica da casa, pois tensiona os limites entre o público e o privado, conceitos que, na perspectiva crítica de Matta-Clark, haviam se deteriorado sob os interesses econômicos corporativos, resultando uma situação social desumanizada de confinamento e medo.

Fiat lux

Complementando a provocação sinestésica de *Splitting*, a abertura do espaço interno pela fenda expunha à luz natural o interior da casa (Figura 2). O artista considerava o entorno das construções como elemento inalienável de sua condição arquitetônica (2006, p.173-174), tornando os cortes para o exterior uma importante ação para a reconexão deste com o interior em alternativa às soluções tradicionais. A luz está presente em seus textos após 1975[4] , o que sugere uma maior definição da questão a partir deste momento, embora já figurasse como elemento crucial nas obras comentadas pelo artista retrospectivamente e nas desenvolvidas até o fim de sua carreira.
Matta-Clark (2006, p.141) afirmara que "valia deixar entrar luz em um espaço que mantinha parte de seu encanto antes que sua identidade fosse reduzida a pó (...)", afirmação que parece ter um efeito atenuante nas impressões iniciais sobre os aspectos mais perversos ou agressivos de sua obra, aspectos estes que ele não negava[5]. A problematização do modelo de espaço habitado de

4 O texto "The earliest cutout works" não é datado, mas nele o artista comenta que havia realizado W-Hole House há um ano e meio atrás, o que o situa em meados de 1975. Em "Work with abandoned structures", datado de 1975, Matta-Clark faz várias referências à luz nas obras que realizara em anos anteriores.

5 Sobre o assunto consultar as entrevistas para Donald Wall e para o catálogo do International Cultureel Centrum em 1977.

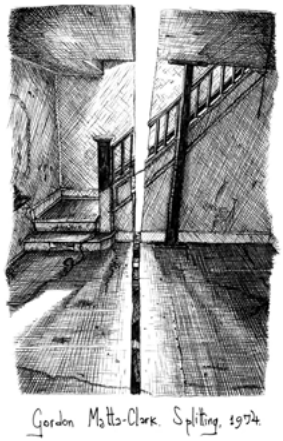


Figura 2 Imagem do autor (1978-). Sem título, 2015. Desenho de nanquim, 14,8 x 21 cm (coleção do artista)

Matta-Clark implicava questões delicadas (público/privado, propriedade, segregação racial, mobilidade urbana) e se estendia a tantos âmbitos (política, economia, história, sociologia, psicologia), que era percebida minimamente como polêmica. Mencionar, no meio desta tensão, uma convocação da luz, que é uma manifestação simbolicamente carregada de valores positivos, era assumir um encontro conflituoso, pois a expectativa ilusória que um apaziguamento que a luz poderia oferecer à crueza do corte desmancharia-se diante da reconfiguração da estrutura construída e seus valores correlatos. Entretanto, este ato também não restringia-se à provocação, já que o discurso de Matta-Clark, idealista mas não ingênuo, expressava seu comprometimento ético, sua dedicação em experimentar alternativas aos modelos que julgava problemáticos.

Splitting

Em inglês *Splitting* possui o sentido de um corte limpo, de uma divisão organizada, intencional e mesmo espontânea, distinguindo-se de vários outros que também referem-se à uma cisão deflagrada por uma descarga destrutiva e instantânea de força. No termo *splitting* a ação (corte) e o resultado (divisão) convergem e confundem-se. Matta-Clark relata que não sabia exatamente o que ia fazer com a construção e que o mais difícil do trabalho foi "conhecer" a casa. Porém, conhecê-la não significava uma observação passiva: "a parte mais difícil de todo o processo foi conhecer o edifício. Parecia necessário atravessá-lo com uma serra elétrica para fazê-lo. As outras idéias foram simples uma vez realizado este processo pesado e lento nas superfícies" (2006, p.176). Conhecer a casa era atuar sobre ela. O corte foi simultaneamente uma estratégia de escopo abstrato e uma realização física, uma ação sobre a materialidade disposta. Muitas descrições da obra, inclusive de Matta-Clark, mencionam informações quantificáveis no projeto: qual o peso da metade inclinada; quantos graus de inclinação; qual a distância entre os dois cortes; quantos dias para realizar o trabalho; quanto tempo ele durou antes da demolição. Dados que buscam conferem detalhamento ao relato e destacam a fisicalidade da situação: "passar semanas e semanas com uma máquina nas mãos como parte de um evento físico faz com que ele seja um trabalho pesado que resulte em brutalidade de linhas precisas..." (Matta-Clark, 2006, p.176)

A brutalidade na componente física do trabalho, o perigo e os constantes desafios atléticos, contrastam com a precisão e unidade do corte final. Há uma tensão entre a resistência material, e seu respectivo trabalho físico, e a objetividade e clareza deste corte, pois ele é tanto intervenção concreta (que demandou aquele trabalho) quanto artifício abstrato (recurso comum do universo gráfico). O corte é elementar no desenho técnico, especialmente nas representações gráficas arquitetônicas. Porém esta presença é sedimentada em um pequeno número de convenções, como as vigentes nas plantas-baixas, com forte compromisso de inteligibilidade. O corte para Matta-Clark (2006, p.174) é uma intervenção investigativa, exploratória. Tendo declarado que seu modo de trabalhar o espaço não se reduzia a uma simples curiosidade sobre os materiais ou a análise das partes, o artista confirmava o interesse pela superfície cortada devido à revelação da estrutura constitutiva do edifício através das bordas onde se veria "o processo autobiográfico" da sua fabricação (2006, p.63). Mas isto não é tudo o que Matta-Clark explorava pelo corte, que ele comparava a uma sonda:

> sim, um corte é muito analítico. É a sonda! A sonda fundamental (...) Inicialmente eu pretendia ir além do visual. É claro, há conseqüências visuais em cortar, e certamente em remover, mas é algo como a fina borda [cortada] do que se via que me interessava tanto, ou talvez mais, do que as vistas que eram criadas (2006, p.167).

A afirmação contrariava a ênfase que alguns comentaristas de sua obra ofereciam sobre a quantidade de informação da casa que é revelada pelo corte em contraste com a simplicidade do corte visto isoladamente no meio gráfico. Na perspectiva do artista, o corte e o que ele revela confundem-se. Matta-Clark, neste primeiro momento, parece olhar para o

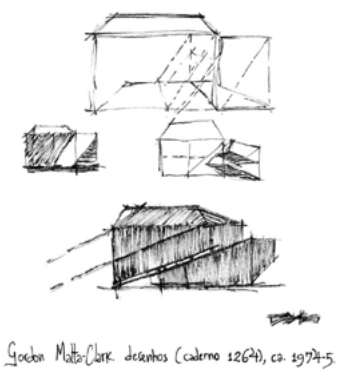


Figura 3 Imagem do autor (1978-). Sem título. 2015. Desenho de nanquim. 14,8 x 21 cm (coleção do artista)

próprio corte e não apenas para as vistas que este gera[6]. A obra foi tanto uma intervenção investigativa quanto transformadora. Sabendo que a casa construída é a projeção material de um desenho (grafismo), ou mesmo uma outra instância de desenho, a transformação que Matta-Clark realiza se dá através das operações e elementos próprios das elaborações gráficas, dos recursos de representação plana de estruturas tridimensionais. Nas obras posteriores, com a progressiva ampliação da escala dos edifícios e da complexidade das intervenções, os relatos de Matta-Clark envolveram cada vez mais a terminologia da geometria. Isto ocorre tanto na tentativa de transmissão da situação espacial específica e distante de seu ouvinte/leitor, quanto pela necessidade de comunicar seu próprio processo de pensamento, impressões, hipóteses, hesitações e objetivos em resposta às características do edifício e situação de trabalho, uma vez que existe um grau considerável de indeterminação em seus projetos.

No caso de *Splitting*, o discurso do artista detém-se neste papel inaugural de uma das primeiras obras cuja edificação é alterada como um todo, dedicando-se significativamente às ponderações sobre a exeqüibilidade do trabalho. Comparativamente, os relatos sobre o corte (limpo, retilíneo e transversal) também são mais concisos neste caso do que nos seguintes, pois o formato e a disposição como intersecciona o volume da casa são muito mais simples do que as proezas praticadas em *Circus* (1978) ou *Office Baroque* (1977).

Tanto em *Splitting* quanto *W-Hole House* (1973) e *Bingo* (1974), o ponto de partida é o centro da estrutura (Matta-Clark, 2006, p.142), mas em *Splitting* o plano do corte faz coincidir os centros das faces atingidas com o próprio centro de todo o volume. O centro, no caso de um objeto que com unidade e coerência, é um ponto estratégico. Abrir este centro é atingir radicalmente esta coerência e Matta-Clark considerava, em *Splitting*, que o corte convertia a casa em "algo manipulado, como um objeto" (2006, p.167).

6 Ver especialmente o depoimento do artista sobre sua percepção de imagens em *Conical Intersect* em "Gordon Matta-Clark: Dilemas". Há hoje uma extensa teorização da obra de Matta-Clark que enfatiza os aspectos foto e videográficos para além do registro, mas como conceitos com repercussão fundamental e operativa em suas intervenções urbanas.

Como evidenciar que manipular algo enfatiza seu aspecto mais objectual? Talvez o corte, operação tão comum à geometria, tenha uma natureza comum com os recursos e conceitos utilizados na casa edificada: as linhas retas, a ortogonalidade, o paralelismo, o arranjo de planos organizando volumes, a predominância dos retângulos. Os cortes do artista lhe permitiam confrontar a superfície, que é "algo facilmente aceitável como limite", perturbando nossas noções de habitação. Simultaneamente, a ação de Matta-Clark é tão própria do desenho quanto a estrutura construída na qual ele intervém, o que é confirmado pelo artista (2006, p.167) quando menciona que estas idéias sobre os efeitos de tais cortes na superfície derivam diretamente de alguns desenhos que vinha desenvolvendo (Figura 3). Tal enunciado alinha-se à sua intervenção, que faz coincidir ação e resultado porque aponta para o próprio mecanismo de modo a evidenciar o desdobramento entre idéia, grafismo e coisa, todos integrando, por suas múltiplas correspondências, um processo de desenho (Rayck, 2017). Por uma compreensão de desenho que busque abarcar em uma mesma perspectiva estes diferentes estados, é preciso que seja observada uma dinâmica entre eles para que a atenção não se fixe isoladamente sobre cada elemento que se relaciona, mas privilegie a própria relação. Quando Matta-Clark corta o edifício, transpondo para a coisa o que comumente é exercitado entre a idéia e o grafismo, opera de maneira crítica o processo convulsivo pelo qual um desenho verte-se em outro (Rayck, 2017). Podemos ver as fotografias e textos de registro do trabalho, verificar os esboços nos cadernos do artista, compreender como se efetivou sua proposta, mas em nossas ponderações a real dimensão disto tudo constrói-se pela verificação de como cada uma destas situações leva à outra de uma maneira que não é mecanicamente causal nem univocamente justificável. Consoante com tal processo de convulsão, a agressividade de seu gesto reflete, muito mais do que uma transgressão às convenções funcionalistas, a natureza turbulenta dos nossos meios de compreender e intervir no mundo.

Do projeto ao experimento e vice-versa

A questão da "passagem" da casa a um objeto através do desenho, pode ser abordada por muitos aspectos. O artista menciona seu interesse sobre o

problema da escala: parte significativa do seu trabalho lidava com a versão do projeto esboçado para o corpo do edifício no momento da intervenção, permitindo-lhe também identificar certa ironia na facilidade com a qual é possível reduzir tal projeto, em termos de intenção, a um esboço gráfico ou resumi-lo em poucas notas escritas (Matta-Clark, 2006, p.167). Um projeto, de acordo com a devida codificação instrumental, realizado em folhas portáteis, disposto à comunicabilidade e ao manuseio, envolve grande esforço físico para ser vertido à sua condição arquitetônica realizada. Ainda assim, ambas as estâncias correspondem-se mutuamente. A divisão da casa da rua Humphrey é uma intervenção muito improvável de ocorrer nesta proporção, mas muito simples, e mesmo banal, de figurar em um caderno de esboços. O que permite lançar a hipótese de que o aspecto manipulado e objectual da casa seja destacado após o corte por aproximá-la visualmente do imaginário especulativo do modo gráfico do desenho, das formas manipuláveis dos sólidos geométricos simples dominantes nos modelos de representação e planejamento.

Experimentando a casa por fora como uma estranha situação arquitetônica (a separação do corte), ou interiormente a partir da transposição do corte, o passo/pulo em seu enfrentamento do abismal (a junção das duas metades), permanece, simultaneamente, a sobreposição dos aspectos despertados nesta intervenção transformadora ("algo manipulável", "objeto", "experimento") com sua a "identidade" original: ao que é característico daquela construção soma-se uma outra obra, um outro projeto.

Neste sentido, o gesto de Matta-Clark é a confirmação inegável de uma presença, de uma intenção. É redundante, mas não desnecessário ou impreciso, dizê-lo incisivo ou marcante. Se a luz libera os espaços diminutos de confinamento (Matta-Clark, 2006, p.142), se converte o edifício em um objeto, é somente através desta "brutalidade de linhas precisas". Ambigüidade, pois a brutalidade capaz de dividir uma estrutura daquela proporção, de vencer a resistência e tessitura dos materiais que a constituem, se dá através de linhas precisas, direcionadas, e não de uma descarga desordenada ou destrutiva de força. É uma liberação articulada, intencional, uma "crítica do funcionalismo", considerando que "liberdade é jogar contra o aparelho" (Flusser, 2002, p. 73-75).

Neste contexto, a ação de desenhar do artista é marca, corte liberador, sonda. É pela convocação da luz que ele reorganiza o desenho da casa e o reposiciona diante de uma outra atmosfera, confere-lhe uma outra visibilidade, pois cortar é dar distância. E esta visibilidade não é apenas conferida à casa, mas ao próprio corte, recai sobre si mesmo. Entretanto, a luz não apenas expõe, ela também deslumbra. Neste momento paradoxal, pois abismal em sua luminosidade, a casa, o corte, a ação do artista deslocando o programa da edificação, rasgam a suposta transparência das convenções nas quais se encontram e submergem todos no processo convulsivo do desenho.

Referências

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEE, Pamela. **Object to be Destroyed:** the work of Gordon Matta-Clark. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2001

MARGINI, Martina. **La Densite du vide** – investigation sur l'idée de lieu dans l'oevre de Gordon Matta-Clark. Memoire Master 1 – Théorie de l'Art Contemporain et Nouveaux Médias – Université Paris VIII, junho de 2012.

MATTA-CLARK, Gordon. Cortando el edificio de la calle Humprey. In. Moure, Gloria (org). **Gordon Matta-Clark**. Madri: MNCARS, 2006. p.165-177

MATTA-CLARK, Gordon. Disecciones de edifícios de Gordon Matta-Clark. In. Moure, Gloria (org). **Gordon Matta-Clark**. Madri: MNCARS, 2006. p. 53-69.

MATTA-CLARK, Gordon. Mi trabajo con estruturas abandonadas. In. Moure, Gloria (org). **Gordon Matta-Clark**. Madri: MNCARS, 2006. p. 141-142.

MATTA-CLARK, Gordon. Mis primeras obras cortadas. In. Moure, Gloria (org). **Gordon Matta-Clark**. Madri: MNCARS, 2006. p.136-137.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista con Gordon Matta-Clark. In. Moure, Gloria (org). **Gordon Matta-Clark**. Madri: MNCARS, 2006. p.317-335.

RAYCK, Diego. "O desenho desenha a si – convulsão, potência e continuum no processo artístico". **Palíndromo**. v. 9, n. 17 (2017): 40-60.

A experiência tradicional como imagem geradora e estratégia de resistência no congo do Espírito Santo

La experiencia tradicional como imagen generadora y estrategia de resistencia en el congo del Espírito Santo

ELISA RAMALHO ORTIGÃO FAPES / CNPQ / PPGA-UFES

Os discursos dos mitos e das toadas da prática tradicional do congo são entendidas como imagens geradoras do processo criativo dessa prática cultural. As relações da modernidade e da contemporaneidade são suspensas no processo da realização performática do congo, de modo a se recriar as condições para que o passado ocupe e preencha de sentido o presente, a partir dos conceitos de Walter Benjamin. Nosso estudo acompanha a Banda de Congo Amores da Lua, da cidade de Vitória, ES.

Palavras Chave: Walter Benjamin. Experiência. Congo capixaba.
Banda de Congo Amores da Lua.

Los discursos de los mitos y de las tocadas de la práctica tradicional del congo son entendidas como imágenes generadoras del proceso creativo de esa práctica cultural. Las relaciones de la modernidad y de la contemporaneidad son suspendidas en el proceso de la realización performática del congo, de modo a recrear las condiciones para que el pasado ocupe y llene de sentido el presente, a partir de los conceptos de Walter Benjamin. Nuestro estudio acompaña a la Banda de Congo Amores de la Luna, de la ciudad de Vitória, ES.

Palabras Clave: Walter Benjamin. Experiencia. Congo capixaba.
Banda de Congo Amores de la Luna.

> O velho da palmeira, aonde canta o sabiá
> O velho da fazenda, de Senhor e de Sinhá
> O velho da fazenda, como é bom de recordar
> Os negro em dia de festa
> Pagamos promessa para os orixás
> (Congo da Serra)

Ao chegar ao Espírito Santo, eu me deparei com a cultura do congo, o que deve ter sido o meu primeiro contato com uma cultura tradicional autêntica. Quando comecei a buscar informações foi um choque ver que praticamente não havia uma bibliografia atualizada sobre o assunto, e o que havia disponível eram autores que tratavam de folclore.

É importante reconhecer que a definição de cultura tradicional não é igual a definição de folclore e, para entender esta distinção, começarei por analisar a história dos conceitos.

Primeiramente, tomemos o conceito de cultura: seu sentido etimológico provém da agricultura: *culter*, cultivar a terra. Pode-se depreender deste sentido prático que cultura é produzida pela ação humana sobre a natureza. Assim, o conceito de cultura não está em oposição ao conceito de natureza, mas, antes, cultura e natureza se completam, pois a cultura modifica a natureza. Com efeito, é através da cultura que a natureza pode ser conhecida e transformada.

O conceito de *Kultur*, a alta cultura européia, toma força na Alemanha do século XVIII, marcada pela *Bildung*, o conceito de educação humanista clássica, que visava formar o homem culto. Contemporâneo a esta crença positiva na possibilidade de aprimoramento humano, surge um novo conceito para sustentar as transformações sociais da época. É o conceito de povo, *Volk*. O termo já era usado para definir um exército, mas o conceito atual de *Volk* surge somente a partir do século XVIII. Para Herder, *Volk* são os falantes de uma língua e conhecedores de suas histórias, conhecidas por *Volksgeist*, o espírito do povo. É o conjunto de lendas e saberes transmitidos por uma língua. O interesse sobre aquilo que pertence ao povo (*Volk*), a descoberta de uma alma popular na literatura tradicional, proliferam-se a partir do século XVIII, e tem, na base do conceito, uma oposição entre cultura do povo (*Volk*) e a cultura erudita, em polos opostos. No século XIX foi cunhado o termo inglês *folklore*, derivado do alemão *Volk*, com o sufixo, *lore* significa fortuna, coleção, saber. No âmbito do conceito de cultura como o ideal da elite, a cultura popular toma o ponto mais baixo na escala de valores. O popular está em uma categoria inferior à cultura erudita.

A visão positivista do século XIX moldou a divisão das ciências naturais e humanas suas ramificações. A crença na educação e na melhoria do homem pautou a utopia marxista e a concepção do comunismo. A sociedade industrial moldou a vida humana pelos padrões da produtividade, considerando-os como uma evolução inexorável.

> O positivismo, a escola autocoscientemente "científica" da Sociologia, revela as leis revolucionárias pelas quais a sociedade industrial está se tornando inexoravelmente mais corporativa, leis que um proletariado indisciplinado precisa reconhecer como não mais violáveis do que as forças que movem as ondas. (Terry Eagleton. **A ideia de cultura**. Unesp: São Paulo, 2003, p. 44)

Nesta visão positiva de cultura, o tradicional precisava ser abandonado e dar lugar ao moderno, ao novo, ao progresso.

A ideia do progresso positivo só começou a ser questionada a partir do século XX com o conceito antropológico de cultura proposto pelo relativismo cultural de Franz Boas, o conceito de funcionalismo e a ideia de trabalho de campo Malinowiski, e o conceito de estruturalismo de Levi Strauss.

No Brasil do inicio do século XX, as comissões de folclore foram criadas na esteira da política integralista de Getúlio Vargas, que visava construir um passado nacional e fixar aquilo que é considerado folclore, protegendo as crenças, lendas e praticas de seu iminente desaparecimento frente à modernização do pais. Este é o cerne do conceito de folclore: ele está sempre em fase de desaparecimento frente à modernização. É uma ideia totalizante que não enxerga o potencial renovador das culturas. Assim, a ideia de culturas plurais e o seus direitos à existência se opõem ao conceito de povo.

No Espírito Santo, o folclorista Guilherme Santos Neves afirma que vê no folclore um "poderoso elo que (este sim!) integra a nossa terra e a nossa gente à gente e à terra de toda a imensa vastidão nacional" (Guilherme Santo Neves, Folclore brasileiro, Espírito Santo, FUNARTE, 1977). O que interessa ao folclorista, e estamos em 1977, é a correspondência com a "alma nacional". A forma de descrição dos aspectos do congo feita pelo folclorista são em uma linguagem que, a meu ver, não disfarça a cegueira para os aspectos culturais diversos. Somente a exterioridade do rito é levada em conta, as Bandas de Congo "são grupos de homens rudes com rudes instrumentos" (NEVES, 1977, p.58)

Retomando o que já foi exposto, o conceito europeu de povo tende a abafar os conceitos de culturas, unificando-os. Reconhecer as diferenças entre as culturas faz ruir o conceito unificador e deixa florescer as culturas das minorias, as culturas étnicas a as culturas tradicionais. "Pluralizar o conceito de cultura não é facilmente compatível com a manutenção de seu caráter positivo." (EAGLETON, 2003, p. 28). As culturas não são mais comparadas em uma escala de valor, e têm o seu direito a existência assegurado.

Creio que fica bem evidente que a minha tomada de posição perante o congo descarta este lugar de um outro culturalmente subdesenvolvido, como regularmente identifico no discurso folclorista, e os mecanismos que busco ter a mão são os da analise de poder das sociedade, junto ao entendimento do congo como expressão estética de um grupo, o que me permite entendê-lo também a partir da teoria estética de Walter Benjamin, ressaltando a sua força prémoderna.

O pesquisador benjaminiano Michel Löwy aponta para a importância da cultura a contrapelo para Walter Benjamin. No âmbito de seus estudos sobre as teses bejaminianas *Sobre o Conceito de História*, o autor franco-brasileiro comenta a barbárie reconhecida como cultura dos espólios de guerra, de que fala a tese de número VII. A acedia, que se manifesta em uma melancolia regressiva, "é um procedimento de identificação afetiva" (BENJAMIN, in LOWY, 2005, p.70) e "esse é o método da empatia" (BENJAMIN, 2012, p.12), diz Benjamin. O materialista histórico deveria então focar a sua empatia nos perdedores, que desfilam como espólio ou "patrimônio cultural" na tradução dada por João Barrento. Benjamin diz que "não há documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie" (BENJAMIN, in LOWY, 2005, p. 70). As tradições imateriais que permaneceram na modernidade cultural trazem um testemunho de seus agentes. São tradições que não dão testemunho de um passado glorioso, mas de um passado escravizado. O ponto de vista do verdadeiro historiador marxista seria, para Benjamin e neste sentido, a perspectiva etnográfica da cultura. A cultura tradicional torna-se o repositório da resistência à reificação total da arte.

A visão benjaminiana da cultura precisa colocar o seu olhar ao lado dos vencidos. "Para integrar a cultura na história da luta de classes, é preciso se colocar desde uma perspectiva revolucionaria/crítica, alimentada pelas imagens dos "ancestrais escravizados" e das "gerações derrotadas" (tese XII)". (LOWY, 2005, p. 24/25). Essa é a perspectiva do escovar a história a contrapelo.

A tradição do congo de São Benedito, nos ensina a empatia com os escravizados, que se mantém como resistência à modernização da cultura como cortejo triunfal. A imagem de São Benedito traz consigo uma força utópica

Tomo, portanto, a meu serviço os conceitos de Foucault e Agamben, e vejo a tradição cultural congueira como um dispositivo. O dispositivo é a instancia que molda a relação dos sujeitos com o mundo (AGAMBEN, 2014). Giorgio Agamben define dispositivo por um conjunto de práticas que determinam as relações do sujeito com as diferentes forças sociais em que ele está inserido. O dispositivo se dá na relação com as instâncias de poder, para que, exatamente, possa haver uma relação com o poder. O poder deve ser entendido como as forças que atuam nas diversas organizações, "a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização" (FOUCAULT, 2014, p. 100); essas forças são onipresentes nas estruturas sociais.

O dispositivo é, portanto, a congregação das "práticas e mecanismos" (idem, p. 32) sociais e históricos, conscientes ou não, como a língua, as linguagens, os estatutos jurídicos, políticos e militares que dão forma a atuação do poder, seja pela forma que o poder oprime e ordena os sujeitos, ou a forma que os sujeitos se organizam perante o poder público. É exatamente através do dispositivo que o indivíduo pode se tornar sujeito,

pois a confrontação com o poder é aquilo que cria a subjetividade, na medida em que o sujeito é aquele que se coloca perante uma instancia de poder: o indivíduo cria uma instância (o dispositivo) que permite que ele se reconheça em relação a um poder maior ou mais abrangente que ele próprio. Nessa relação entre o sujeito e o poder, o dispositivo poderá tanto representar os interesses de um ou de outro, na medida em que é mais ou menos consciente, ou, se usarmos a terminologia de Agamben, ele pode ser mais teológico ou mais profano (idem, p. 45). Como teológico, denomina o filósofo italiano, as instâncias não alcançáveis pelo sujeito, um mecanismo de controle do poder sobre o individuo, sem possibilidade que ele possa tocá-lo ou modificá-lo. E profano, ao contrário, seriam os dispositivos manipulados pelos sujeitos, aqueles que estão ao seu alcance, que existem para uso e benefício do homem. O sujeito é quem tem controle sobre um dispositivo. O congo e a fé em São Benedito representam dispositivos controlados pelos próprios sujeitos que o praticam, constituindo um dispositivo profano (no sentido que Agamben confere ao termo) de resistência. Como um processo de empoderamento e fortalecimento democrático, o processo de patrimonialização buscará também ser uma instrumento de afirmação política dos agentes do congo.

O congo se tornou Patrimônio Cultural Estadual em 2014, junto a diversas outras práticas culturais espírito santenses.A relação do Congo com o poder público, com a grande mídia, e também com os estratos mais elitistas da população capixaba, se encontra naquilo que foi denominado por Walter Benjamin de Estado de Exceção: a regra de exclusão que nega ao congo sua visibilidade e sua existência plena.

O conceito de Estado de Exceção será desenvolvido por Giorgio Agamben, para quem *é o discurso sem referente,* o discurso onde não existe a contextualização. Uma fala que se opõe *àquilo* de que nomeia, relegando-o ao estado de exceção do sem nome: "o estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei" (AGAMBEM, 2003, p. 61) O conceito de estado de exceção está presente, uma vez que o congo não tem existência real para o poder público, surgindo somente nos discursos, nos momentos em que o poder quer fazer desfilar pelas ruas do centro da cidade seu discurso de ficção e ignorar aquilo que seria realmente o congo (as datas, as saídas importantes para o calendário congueiro, os aspectos religiosos e culturais do rito), ignorando os agentes do congos, os mestres e as diferenças entre as bandas. Assim, a lei que rege o congo é a lei suspensa, aquela que não existe, e que afirma positivamente a não existência do objeto referente, ainda que seja sempre proferida dentro de um discurso amigável e protetor.

Nas muitas apresentações que são feitas pelas Bandas, costuma-se não nomeá-las, e ao invés disso é comum o uso da expressão genérica "apresentações de Bandas de Congo". Em muitas festas, as "apresentações das Bandas de Congo" ainda disputam espaço com shows de celebridades da indústria cultural, ou melhor, disputam espaço com a preparação do evento que acontecerá após a fincada ou apresentação da Banda, em uma confusão de blocos carnavalescos com abadas de jovens educados pela indústria cultural, que destoam da bela festa de devoção das bandas tradicionais. A mercantilização da cultura recupera o que já ressaltamos em relação à perspectiva folclorista: Um conceito hegemônico de povo que não permite a existência plural das culturas e a existência diferenças.

Para entender o funcionamento do dispositivo congo tomo a meu serviço os preceitos estéticos de Walter Benjamin para a análise crítica da arte, construindo assim um discurso que aproxima à prática tradicional da reflexão sobre filosofia estética. O congo realiza um cortejo performático religioso, mas a relação com a religiosidade não está presente só neste momento. O sincretismo é uma prática de vida, com determinadas posições éticas e estéticas, que participam em todas as esferas de vida dos sujeitos. Como prática de vida, também se aproxima do conceito de *Weltanschaung*. Nesta visão de mundo peculiar, a vida não está somente pautada pelas relações sociais que regem o trabalho, a família e o indivíduo, pois, como sincretismo, não é somente a esfera desta vida que está em jogo, mas também a relação com os antepassados. Neste contexto, a vida é perpassada pela presença dos antepassados e pela fé nos santos. Esta fé não se filia à denominação católica, ou qualquer instituição religiosa. É antes a certeza de que o santo participa da vida como um antepassado. A fé nos Santos do Congo é semelhante a fé nos Orixás. Os Santos são essas forças ancestrais que interferem no mundo e guiam as decisões morais e éticas.

Meu aprendizado no congo é feito, principalmente, pelo Mestre Ricardo Sales, da Banda de Congo Amores da Lua, do Bairro de Santa Martha, em Vitória, da qual participo desde 2014.

Se a Banda de Congo Amores da Lua chama a atenção pela beleza das suas vestimentas e por sua performance organizada, é porque, para o mestre, a devoção está em todo o conjunto performático. A exuberância da banda está longe de ser uma visada mundana carnavalesca ou mercantil da tradição; é antes uma necessidade da fé e do compromisso de Ricardo com os Santos e as tradições do congo. Este mergulho na tradição traz à tona o anacronismo da existência de uma experiência autêntica da Banda no tempo histórico. Para entendermos este conflito com a contemporaneidade precisamos recuperar o conceito benjaminiano de experiência.

O Mestre do Congo incorpora as características necessárias ao narrador clássico, aquele que transmite a experiência coletiva. A experiência ancestral, surgida quando a individualidade do mestre é esquecida, tal como o oleiro benjaminiano que mergulha a sua mão no barro ao mesmo tempo em que a memória involuntária traz o conhecimento coletivo (idem, p. 205). Cada geração de mestre deixa a sua marca na banda, como o narrador sabe deixar a sua marca na narrativa (idem, p. 205). A suspensão do tempo instituído nas saídas de congo leva a banda a uma experiência mística. Não só o mestre, mas todos, como um sujeito coletivo, passam a conviver ali com os seus antepassados.

O rito de preparação para a performance, chamada de saída de congo, leva os sujeitos a uma outra ordem que permite o abandono de suas individualidades e o mergulho na experiência coletiva. Iniciando a preparação para as saídas, o mestre veste cada dançarina, escolhe os colares que ela vai usar, a coroa e aprova o penteado. É um ritual que exige tempo e concentração: uma a uma as dançarinas se transformam em peças da performance. O abandonar-se ao tempo da experiência não é só uma metáfora literária, mas é um abandono do próprio corpo, o mergulho em um tempo ancestral é também o mergulho no incorpóreo como sujeito coletivo. Ao final da preparação, as rezas chamam a proteção dos Santos que acompanharão todo o percurso. Reza-se, sob o comando do mestre, um Pai Nosso, algumas Ave-Maria, a oração do Anjo da Guarda e as ladainhas dos Santos Protetores. A partir deste momento, e até o regresso, os Santos protegem o grupo.

Este tempo anacrônico que funde o passado e o presente na periferia urbana capitalista do século XXI é a chave para a negação da mercantilização da performance da Banda. Na Banda de Congo Amores da Lua, a cada ano um novo mastro é cortado. Esta cerimônia, a Cortada, rememora o mastro do mito inaugural e se dá no dia de Nossa Senhora da Conceição. No sincretismo, Nossa Senhora da Conceição é Oxum, divindade que rege as chuvas e ciclos da natureza. A Banda vai até a mata, nesta franja urbana, escolhe uma árvore que se tornará o Mastro de São Benedito e a carrega em cortejo até a casa do Mestre para a preparação simbólica. Nessas ocasiões não é só o grupo como um sujeito coletivo que participa da performance, mas também os antigos estão ali presentes: o sujeito coletivo é expandido no tempo, fazendo com que a repetição da representação do rito chame para o grupo a presença dos espíritos dos antigos conguistas e mestres. Benjamin apresenta a imagem de *Kairos* em sua quinta tese *Sobre o conceito de história.* (Benjamin, 2012, p.11). *Kairos* é o instante oportuno, um tempo capaz de inverter o percurso do progresso, interrompendo o tempo contínuo e vazio de *Chronos* que se repete em uma novidade superficial. A Cortada institui o *Kairos*, o tempo fecundo que sempre retorna.

O ritual das festas do congo instituem um nova ordem com o calendário festeiro. O tempo do congo é o tempo da experiência tradicional e autêntica, que se dá no corpo coletivo da Banda de Congo. Nos dias de festas do ciclo dos festejos de congo, na Cortada, na Puxada e Fincada, e na Retirada, é compartilhada uma experiência singular entre os membros da Banda. A prática performática do congo apresenta um ritual de compartilhamento de experiências ancestrais, e as compartilha com os seus próprios ancestrais.

O último bastião da experiência é a morte, que confere sentido à vida, trazendo consigo uma lição moral: o compromisso com o congo é também dado pela morte, de pai para filho. Como na parábola contada por Benjamin no texto *Experiência e pobreza* (2012, p. 85), é no leito de morte que surge a obrigação da continuidade da sabedoria congueira. Para muitos congueiros, a obrigação foi passada no leito de morte do pai, e como vontade derradeira,

não se pode deixar de seguir. A obrigação dos descendentes é não deixar a tradição se perder.

O mestre nasce já preparado para a sua missão, que se concretizará com a morte do ancião. A herança espiritual é passada de pai para filho, avô para neto ou tio para sobrinho. As mulheres também participam da linha sucessória. O novo mestre herda não só a banda, mas também as entidades espirituais dos antepassados, herdando, com isso, as obrigações com os Santos.

A autoridade moral dos mortos sobre a vida marcam as principais festas de congo. Durante as festas do calendário congueiro que, para a maioria das bandas, dividem-se em Cortada, Fincada e Retirada de um mastro (que descreveremos mais tarde), o tempo presente é suspenso, e a fé nos santos e no poder invocador dos tambores, da dança e dos cânticos traz para o rito, aqui e agora, os espíritos dos antepassados. O instante é do *jetztzeit*, o tempo de agora que mergulha no passado e faz com que presente e passado coincidam. Este é o tempo revolucionário de Walter Benjamin: quando o desejo do passado é realizado no presente (idem, p.10). "Um tempo no qual se incrustaram estilhaços do tempo messiânico" (idem, p.20). O rito traz o passado para o presente, e esta concepção anacrônica do tempo é característica de seu sincretismo. São os estilhaços do tempo messiânico benjaminiano que permanecem ativos durante o ciclo do calendário congueiro. O ciclo das festas garante a permanência, um tempo fecundo da experiência tradicional.

Como vimos, os festejos se dividem em três momentos: a Cortada, no dia de Nossa Senhora da Conceição; a Fincada e Puxada, no dia de Natal, quando o Mastro, com a Bandeira de São Benedito, é fincado à porta da igreja; e a Derrubada, no Domingo de Páscoa. Se esses três momentos acontecem sem problemas, os pedidos foram aceitos e os milagres serão realizados. Com exceção da Fincada, que atrai uma multidão, os outros momentos são quase exclusivamente só da banda, havendo pouco público para acompanhar o cortejo. A celebração performática na Cortada e na Derrubada é para os membros iniciados; o cortejo desfila pela cidade com uma beleza que não é para ser consumida pela população mundana, mas só para os devotos de São Benedito e Nossa Senhora. Esta relação anacrônica da performance entre "o público e o privado" (AGAMBEN, 2004, p.78) aproxima-se do conceito de valor de culto da arte que, em Benjamin, deixa de existir na modernidade, sendo substituído pelo valor de exposição (BENJAMIN, 2012a, p. 16). Ainda que haja uma ambiguidade na afirmação da permanência do valor de culto, uma vez que os cortejos são em vias públicas, o entendimento deste evento me parece ser resolvido se levarmos em contra a invisibilidade do congo (AGAMBEN, 2004). Ainda que a Fincada atraia os olhares da mídia de massas, a negação da existência da banda é tão forte que poucas pessoas sabem das outras saídas tradicionais de congo.

Buscar as formas da crítica cultural européia para o entendimento desta manifestação cultural e estética me parece um caminho profícuo a ser percorrido. A cultura do congo, em especial a da Banda de Congo Amores da Lua, sob o comando do Mestre Ricardo Sales, constitui-se como uma forte resistência à lógica da modernidade hegemônica. O congo se fecha e se afasta dos poderes externos sempre que há uma tentativa de dominação. Este movimento é consciente para o Mestre Ricardo, que gostaria de ver reconhecidos a sua tradição e o seu trabalho artístico singular, mas a sua fé não está à venda. Ao contrário do *flâneur*, que se joga heroicamente na modernidade, a vida do mestre é dedicada, citando suas próprias palavras: "primeiramente a Deus e a São Benedito, e depois ao congo e à cultura de antepassados" (NAME, 2016). A Banda de Congo mantém viva uma experiência ancestral que se torna o bastião da resistência à assimilação da cultura congueira pela cultura hegemônica da mercadoria. Em uma evidente paráfrase a Walter Benjamin, podemos dizer que esta experiência compartilhada irá refletir em outros aspectos da vida, principalmente naqueles onde a experiência ainda tem algo a dizer.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. 2ª Ed.

_____ "O que é um dispositivo?". In **O amigo e o que é um dispositivo**. Trad. Vinicius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In **Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção**. Trad. Mariane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 (a).

_____ "Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado". In **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____ **O Anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autentica, 2012.

_____ "O Narrador, Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Unesp: São Paulo, 2003

LÖWY, Michel. "A contrapelo. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin". In **Lutas Sociais**. São Paulo, nº 25/26 p. 20-28, 2010/2011.

_____ **Walter Benjamin:** aviso de incêndio. São Paulo: Boitempo, 2005

FOUCAULT, Michael. **Historia da sexualidade. A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

MONTEIRO, Mariana. **Dança Popular:** Espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

NAME, Jo. "O que é meu vem a mim". Documentário em vídeo, 24 min, 2016. Acessível em: https://youtu.be/txVkV9IjLA4. Acesso em 23/04/2017.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. 2003.

SANTOS NEVES, Guilherme. **Folclore Brasileiro. Espírito Santo.** Funarte: Rio de Janeiro, 1977

FONTE ORAL:

SALES, Ricardo Alves. **Conversas gravadas ao longo do ano de 2016**. Acervo da autora.

A geometria em cartaz: experiências de arte moderna em cartazes russos e norte-americanos

Geometry advertised: experiences of modern art in russian and north american posters

GABRIEL LACERDA GAMA PPGA-UFES
JOSÉ CIRILLO PPGA-UFES / CNPQ / FAPES

Este trabalho pretende apresentar um breve estudo relativo à aplicação de conceitos típicos da Arte Moderna em cartazes da Rússia construtivista e do cinema norte-americano. Veremos os caminhos e princípios que levaram artistas (ou designers) como Rodchenko, El Lissitky e Saul Bass a adotar a utilização de figuras geométricas elementares em suas composições.

Palavras-chave: cartazes; geometria; Construtivismo; Saul Bass.

This paper intends to present a brief study about the application of typical concepts of Modern Art in posters from constructivist Russia and North American cinema. We will see the ways and principles that led some artists (or designers) like Rodchenko, El Lissitky and Saul Bass to adopt the use of elemental geometric figures in their compositions.

Keywords: posters; geometry; Constructivism; Saul Bass.

Introdução

No âmbito das Vanguardas Históricas, os movimentos que experimentaram a partir da segunda década do século XX, o maior radicalismo em relação à racionalização plena da arte se desenvolveram na Holanda e na Rússia (CHIPP, 1993). No que diz respeito aos russos podemos dizer que, inebriados pelo funcionalismo, eficiência e impessoalidade das máquinas e dos materiais, estes artistas, em grande medida, se interessaram por trabalhos que refletissem a concepção a partir do intelecto de uma mente genérica, algo que não sofresse a interferência individual do criador e cujo resultado se aproximasse do que seria o ideal absoluto na arte. Ao buscar "refúgio na forma do quadrado", que juntamente com o triângulo e o círculo compunham os *elementos absolutos fundamentais* (HURLBURT, 1986), Malevich (apud CHIPP, 1993, p.315) encontra na geometria pura a demonstração cabal das relações sublimes e estabelece um novo paradigma na História da Arte.

O comunismo em versão ortogonal: o construtivismo russo

Sob influência das experiências suprematistas, desenvolvia-se quase que paralelamente, também em território Russo, o construtivismo. Este, por sua estreita relação com comunismo e com as lideranças revolucionárias leninistas afastou-se dos ideais abstracionistas, lembremos que o próprio Lênin não era partidário da arte moderna (CHIPP, 1993, p.316), e caminharam em direção ao emprego racional de material útil para solucionar problemas de comunicação e, desta forma, rejeitavam os aspectos mais permanentes da estética em benefício da mensagem (HURLBURT, 1986). Para os construtivistas, a arte era acima de tudo uma ação governamental e o rigorismo formal adotado estava intimamente ligado ao rigor da própria Revolução (ARGAN, 1992). Nas palavras do teórico construtivista Alexei Gan (apud SCHARF, 2000, p.117): " não queremos fazer projetos abstratos, mas tomar problemas concretos como ponto de partida".

O construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, *per se*. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção, profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário – eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte (SCHARF, 2000, p.116).

Se por um lado, o construtivismo, em virtude de sua perspectiva absolutamente materialista e utilitarista, rechaçava o imaginário burguês de arte pela arte; por outro, preservava verdadeira fixação na exploração das figuras geométricas como elementos centrais de composição visual. Alexander Rodchenko, já em 1915, empreendeu uma série de desenhos compostos apenas com régua e compasso. O interesse por essas formas pode ser traduzido como um reflexo do apreço à tecnologia, à economia ótica e à própria expressividade intrínsecas das formas.

A simplicidade das formas também pode ser explorada por seu inequívoco potencial pedagógico. Na série de ilustrações para o livro infantil *A História de Dois Quadrados* (Figura 1), El Lissitzky, em 1922, explora as relações de forças estabelecidas na nova Rússia socialista. Outra caraterística, desta vez no campo semântico, é a do simbolismo primitivo típico das figuras geométricas elementares, tal particularidade tende a apontar para uma certa aura de ordem racional, basta recordar que o regime socialista era pródigo na tarefa de levar ordem a sociedade (SCHARF, 2000).

Outra marcante iniciativa construtivista foi a de retirar da pintura, escultura e arquitetura o status de manifestações artísticas superiores. O chamado "realismo construtivo", assim denominado por Naum Gabo, retoma as questões relativas à socialização da arte e seu papel na construção de uma relação harmoniosa entre o objeto artístico e a produção industrial, movida pelo proletariado, baseada na ciência e técnica. Tal reflexão visava de modo definitivo equiparar as ditas "artes práticas" às Belas Artes, isto, associado ao viés notadamente propagandístico do movimento, contribuiu para o afloramento da distinta vocação cartazística da Rússia pós Revolução.

Vejamos, por exemplo, o pôster *Com a cunha vermelha, golpeie os brancos* (Figura 2) composto em 1919 por El Lissitzky. Nesta litografia, *grosso modo*, o triângulo vermelho funciona como a estilização de uma cunha, que por sua

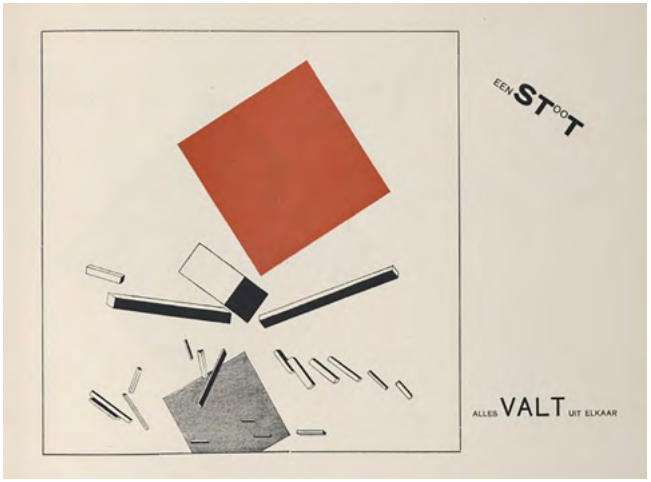


Figura 1 Página do livro *A História de Dois Quadrados de* El Lissitzky, Vitebsky, 1922 (Fonte: thecharnelhouse.org)

Figura 2 Reprodução do cartaz *Com a cunha vermelha, golpeie os brancos* de El Lissitzky, 51 x 62 cm, Rússia, 1919 (Fonte: designishistory.com).

Figura 3 Reprodução do cartaz *Livros* de Alexander Rodchenko, São Petesburgo, 1924 (Fonte: www.worldofartglobal.com).

vez, remete ao exército bolchevique, revolucionário, comunista, vermelho. O grande círculo branco representa as forças czaristas no instante em que são duramente golpeadas pelos revolucionários, não há margem para dúvidas em relação a quem sairá vencedor na batalha ali descrita. Uma linha diagonal divide o cartaz em duas partes, dando-nos a sensação típica de divisão em situações de guerra civil. A área à esquerda é branca, límpida, traz consigo o futuro, um universo de novas possibilidades. O lado direito, por sua vez, é negro, obscuro, ultrapassado e conservador. Figuras geométricas menores estão espalhadas ao longo da peça com o objetivo de construir o cenário belicoso com intensas batalhas espalhadas ao logo do tempo e do território russo. Enfim, "as formas simples o transmitem o choque das duas forças antagônicas na Rússia revolucionária, não com a descritividade narrativa da arte tradicional, mas com a sóbria legibilidade e o simbolismo incipiente que são tão adequados à função do cartaz". (SCHARF, 2000, p.117):

Já no caso de *Livros* (Figura 3), outro pôster clássico do período publicado em 1924, Rodchenko combina imagem fotográfica e texto em um ambiente cuidadosamente construído a partir da justaposição de uma série de figuras geométricas preenchidas com cores sólidas e intensas. No ano de publicação desta peça, a cidade Petrogrado (atual São Petersburgo) teve seu nome alterado para Leningrado em homenagem ao líder soviético. Por esta ocasião, a importante editora situada na cidade teve seu nome modificado de Petrogosizdat (Editora do Estado de Petrogrado) para Lengiz (Editora do Estado de Leningrado). O cartaz surge exatamente para divulgar este representativo órgão estatal e, obviamente, saudar a simbólica mudança em sua designação. Vejamos que, no caso deste impresso, as formas regulares deixam de lado o protagonismo e assumem a missão de moldurar a fotomontagem, ressaltar a informação textual, além de conduzir o olhar do observador ao longo do pôster por meio de um peculiar jogo de planos.

Figura 4 Cartaz de Saul Bass para evento em sua escola, 1936 (Fonte: Saul Bass – A Life in Film and Design).

Figura 5 Cartaz de Saul Bass para a Tylon Products, Nova York, 1945 (Fonte: Saul Bass – A Life in Film and Design).

Os valores comunistas, como sabemos, se consolidaram, ao longo de todo século XX, como contraponto à lógica capitalista ocidental e dividiram o mundo em polos diametralmente opostos. Todavia, as experimentações estéticas vivenciadas nos primeiros anos após a Revolução Russa atravessaram as duras fronteiras impostas pela Guerra Fria e foram revisitadas em soluções visuais aplicadas em ícones inequívocos da economia de massas: os cartazes para o cinema hollywoodiano.

Saul Bass: experiências geométricas em Hollywood

> Saul Bass. Before I ever met him, before we worked together, he was a legend in my eyes. His designs for film titles and company logos and record albums and posters, defined an era. In essence, they founded and distilled the poetry of the modern, industrialized world. They give us a series of crystallized images, expressions of who we were and of the future ahead of us. They were images you could dream on. They still are. (SCORSESE, apud BASS; KIRKHAM, 2011, p. vi)

As palavras de Martin Scorsese demonstram que não é por acaso que Saul Bass (1920–1996) tem seu nome sempre lembrado quando nos referimos a de cartazes para cinema. Seu estilo absolutamente peculiar e inovador o tornaram referência em Hollywood, de modo tal que foi o escolhido para elaboração do projeto de divulgação de premiados filmes de Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, além do próprio Scorsese.

A geometrização do discurso visual já estava presente nos trabalhos mais incipientes de Bass. Em um cartaz destinado a divulgar o evento de apresentação de sua escola à comunidade e as universidades da região, destaca-se a estilização ortogonal de um rosto humano e a presença indiscreta de um compasso que descreve um círculo perfeito (Figura 4). Todavia, já depois de alguns anos produzindo profissionalmente, Bass começou a estudar com Gyorgy Kepes, um designer e professor húngaro amplamente influenciado pela Bauhaus de Weimar. As lições de Kepes, que trabalhou na Alemanha com seu compatriota László Moholy-Nagy, ajudaram a elevar Bass do patamar de um jovem e talentoso designer com algum interesse em Arte Moderna para o de um protagonista das artes aplicadas.

Em 1945, Bass vence seu primeiro prêmio de design dado pelo Clube de Diretores de Arte de Nova York. O trabalho, um anuncio para a Tylon Products (Figura 5), já demonstrava a influência de Kepes e da Bauhaus nas produções de Bass. Todavia, muito embora a base de seu treinamento com Kepes estivesse nos grafismos ao estilo da Bauhaus e na 'Nova Tipografia', Saul aumentou sua familiaridade a outros aspectos do Modernismo Europeu, desde o Cubismo e Construtivismo ao *De Stijl* e Surrealismo" (BASS; KIRKHAM, 2011, p. 9, tradução do autor).

Em pouco tempo, Saul decide desistir de sua promissora carreira em Nova York em direção à nova Meca para jovens designers: Los Angeles. Vários, como Man Ray, Bertold Brecht, Theodor Adorno e os irmãos Eames, haviam feito este mesmo movimento em direção à costa oeste na década de 1940. E, assim, na Califórnia, que acontece o inevitável encontro de Bass com a indústria do cinema.

Sobre sua técnica ficamos com a seguinte definição:

> Bass possuía uma extraordinária habilidade para expressar o núcleo de um projeto com imagens que se tornam glifos, ou sinais figurativos elementares dotados de grande força sugestiva. Embora ele reduzisse as mensagens a simples imagens pictográficas, o seu trabalho não se parece com a tipografia elementar do construtivismo. Formas irregulares são cortadas em papel com tesoura ou desenhadas com pincel. Letras decorativas feitas à mão livre são frequentemente combinadas com tipografia ou caligrafia. Existe uma energia robusta nas suas formas e uma qualidade quase casual na sua execução. Embora as imagens sejam simplificadas a uma expressão mínima, falta-lhes a exatidão da medida ou construção que poderia torná-las rígidas (PERROLAS, 2012).

As peças de Saul Bass, diferentemente dos cartazes tradicionais, contêm simplificadas formas geométricas recheadas de significância, chegando a extremos em que uma única imagem no centro do cartaz é capaz de entregar

Figura 6 Cartaz de Saul Bass para o filme ***O Homem do Braço de Ouro***. (Fonte: United Artists)

uma poderosa mensagem ao observador da peça. Nestes casos, a sofisticação está mais na sutileza da mensagem apresentada que na utilização de meios rebuscados de confecção. Há nestes pôsteres um interesse latente de perturbar o observador, a informação não é tão evidente, a própria discrepância visual estabelecida na comparação com um anúncio tradicional é capaz de fazer com que o espectador tenha dúvidas, inclusive, a respeito da natureza da peça, ou seja, não é tão simples determinar de plano que se está diante de um cartaz de cinema (Figura 6).

Conclusão

Finalmente, vale pontuar que não se trata aqui de apresentar a obra de Saul Bass como uma espécie de desdobramento natural das vanguardas europeias em território norte-americano. Mesmo porque, no período em que Bass iniciava sua produção para os estúdios de Hollywood, os Estados Unidos já vivenciavam o apogeu do expressionismo abstrato de Newman, de Kooning e Polock. Ou seja, ainda que Bass compartilhasse daqueles ideais vanguardistas, qualquer tentativa de reproduzi-los em seu trabalho soaria irremediavelmente ingênuo e anacrônico. Em alguns anos, a Arte nos apresentaria seu condão conceitual e minimal e, mais uma vez, nada disso teria qualquer relação com as composições de Bass, ou com o recentemente nomeado *L.A. Modernism*.

Todavia, a exemplo do que pregavam os construtivistas, e antes deles os movimentos de *Arts and Crafts* e *Art Noveau*, a relação entre as Belas Artes e artes práticas pode percorrer caminhos que tendem a se tangenciar ao longo da história, seja por imposição estatal ou convicção ideológica, seja pela volúpia de um mercado incessantemente ávido por novidades criativas. Desta forma, acreditamos que tanto os russos, quanto Bass, contribuíram decididamente para a pacificação deste entendimento na contemporaneidade.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BASS, J.; KIRKHAM, P. **Saul Bass:** A life in film & design. Londres: Laurence King, 2012.

CHIPP, H. B. et al. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HURLBURT, Allen. **Layout:** o design da página impressa. São Paulo: NBL Editora, 1986.

PERROLAS, M. **Saul Bass:** Vida e Obra. Faculdade de Belas Artes de Lisboa – Design de Comunicação. Disponivel em: <http://dc3.fba.ul.pt/miguel_perrolas/index.html>. Acesso em 20 de agosto de 2018.

SCHARF, A. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000

Relações identitárias: a (e para a) memória das mulheres militantes

Identity relations: the (and for) militants women's memory

GIULIA SOLERA DIAS PUC-CAMPINAS / FAPESP
PAULA ALMOZARA PUC-CAMPINAS / FAPESP

Este texto está baseado na pesquisa de mestrado "Poéticas da memória: arte, mulheres e ditadura" que aborda a memória das mulheres militantes contra a ditadura no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, buscando por intermédio do desenvolvimento de um trabalho autoral poético/visual, determinar as "identidades" dessas mulheres militantes "libertando-as" do esquecimento sistemático que nossa história recente as tem submetido. A pesquisa se utiliza, de modo geral, do método autoetnográfico, que prevê um formato textual heterodoxo, no caso, uma estrutura de "narrativa crônica", para abordar o tema de maneira a constituir uma "poética de investigação" imbricando pesquisa teórica e produção visual na relação que a artista-pesquisadora possui com o objeto.

Palavras-chave: autoetnografia, metodologia, produção visual autoral.

This text is based on the Master's research "Poetics of Memory: Art, Women and Dictatorship", which addresses the memory of militant women against the dictatorship in Brazil between the 1960s and 1970s, seeking through the development of a poetic / visual, to determine the "identities" of these militant women "liberating" them from the systematic oblivion that our recent history has subjected them. The research uses the autoethnographic method to approach the theme in order to constitute a procedural narrative of theoretical research and visual production taking into account the personal relationship that the artist-researcher has with the object.

Keywords: autoetnography, metodology, visual procuction

Introdução

Fazer uma pesquisa interdisciplinar dentro da academia requer uma metodologia que seja capaz de integrar as possibilidades teóricas e práticas propostas. Fazer uma pesquisa em arte, uma área interdisciplinar em sua natureza, significa encontrar um meio de unir a reflexão teórica à produção visual.

Assim, a autoetnografia, se apresentou como uma proposta metodológica viável para a pesquisa de mestrado intitulada *Poéticas da memória: Mulheres, arte e ditadura.* A metodologia pressupõe uma forma de produção de conhecimento, que valoriza a relação pessoal do pesquisador com seu objeto de estudo prevendo, inclusive, que a pesquisa seja apresentada por meio de formatos heterodoxos aos disseminados por uma certa tradição acadêmica, como, por exemplo, os formatos que se valem de linguagens que não apenas a verbal, mas também suportes e ou gêneros literários e narrativos diversos.

A autoetnografia, além de se estabelecer como um método para áreas de Humanas, como as Artes ou as Ciências Sociais, vem sendo utilizada em outras, como as Ciências Biológicas. Em resenha sobre o livro *Handbook of Autoetnography* publicada nos Cadernos de Saúde Pública, os autores Pedro Motta e Nelson Filice apresentam a autoetnografia como uma possibilidade de

> "[...] criticar discursos dominantes e hegemônicos, pautados no poder da colonização ocidental, como, por exemplo, o discurso biomédico, no qual narrativas autoetnográficas de pacientes desafiam o discurso médico que exclui a experiência de seus corpos" (MOTTA e BARROS, 2015, p.1339).

A pesquisa desenvolvida no contexto do mestrado está em uma fase onde se encontra permeada por um texto teoricamente embasado com justaposição de crônicas narrativas, apresentando alguns traços de crônica dissertativa, por meio da qual é feita a reflexão sobre temas contemporâneos de caráter coletivo em relação de diálogo com o individual presente na produção artística e na experiência pessoal da pesquisadora.

A crônica narrativa permite, como o próprio nome sugere, narrar uma história, uma situação do cotidiano em primeira pessoa, apresentando uma visão subjetiva sobre o assunto em questão, enquanto que a crônica dissertativa permite a narração dessas situações de maneira menos racional, apresentando as sensações que o autor possui em relação àquele assunto específico. Sendo assim, o elemento textual entra como uma forma de refletir sobre a situação econômica, política e social do país e a maneira como isso se apresenta na produção artística que envolve linguagens e técnicas das Artes Visuais como gravura, pintura, tipografia, bordado e vídeo-performance, enfatizando as ideias sobre política e feminismo.

Narrativas de si: autoetnografia como método

A metodologia autoetnográfica surgiu na antropologia na década de 1970, mas vem sendo amplamente discutida como uma possibilidade de metodológica de produção de conhecimento por englobar diversas áreas desde a década de 1980 (Blanco, 2012). A autoetnografia permite ao pesquisador abordar seu objeto de estudo para além do caráter cientificista e racional, dando importância e protagonismo ao lado subjetivo do autor por intermédio da "poética de investigação"[1], segundo Brandão (2016), validando o processo e as experiências como e para constituição de conhecimento. Segundo a pesquisadora mexicana Mercedes Blanco (2012, p. 172), "a variedade se apresenta na ênfase que cada autor dá a seu texto, quer dizer, alguns inclinam-se mais para o lado pessoal e outros mostram preferência pela âmbito cultural ou pelo próprio processo criativo *(tradução nossa)."*

Na dissertação *Poéticas da memória: Mulheres, arte e ditadura*, essas variações acontecem de acordo com os rumos que a produção visual segue. Em um primeiro momento, no qual a pesquisa é introduzida, a crônica reflete uma questão atual e cultural, da violência, porém fazendo referência

1 No artigo intitulado "As Humanidades em face das Ciências; as Poéticas em face dos Métodos: provocações e desafios" a autora Ludmila de Lima Brandão aborda "o 'método' como procedimento hegemônico da pesquisa científica, que nos estudos em Humanidades se revela, em termos gerais, inaplicável, podendo e devendo, como propõe este texto, ceder lugar à ideia de 'poéticas de investigação'" (BRANDÃO, 2016, p. 321).

direta aos tempos da Ditadura Militar. Quem viveu aquele período e tem na memória o que aconteceu, imediatamente cria uma associação entre o texto atual e a situação de época, aproximando o leitor e criando um aparente "gap" temporal. Em outro, a crônica trabalha o lado mais pessoal e subjetivo da artista pesquisadora, trazendo suas memórias afetivas para introduzir uma discussão sobre o feminismo. A metodologia autoetnográfica permite isso, pois, segundo Motta e Barros (2015, p. 1339), "procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstrando, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional".

A utilização da crônica justaposta à teoria e/ou a análise sobre a prática artística revela outra característica crucial do uso de uma abordagem autoetnografia: a narrativa. Segundo Blanco (2012), os pesquisadores da autoetnografia enfatizam que a narrativa não deve aparecer como fragmentos ao longo do texto, mas como um texto que se utiliza de alguns recursos narrativos/expressivos que o identificam como autoetnográfico, como a mescla entre questões objetivas e subjetivas. As crônicas apresentadas aqui, pretendem estabelecer e entender de que maneira essa narrativa autoetnográfica pode ser utilizada como forma de produção qualitativa de conhecimento.

CRÔNICA 1: RASTROS DE UM PASSADO PRESENTE

Pensava que poderia ser mais um dia normal dentro do possível, da conjuntura atual onde todos os dias levávamos uma punhalada pelas costas. Era tudo tão comum que já não éramos capazes de nos sentir afetados, a ponto de seguirmos com a nossa rotina inalterada. Aquilo tornou-se o nosso dia-a-dia.

Entretanto, aquele dia seria diferente. A notícia da Intervenção Militar viria para nos saudar como um dos mais chocantes "Bom dia". Disseram que seria a solução para a crise na segurança que transformou a violência em coisa banal e cotidiana. A vida já não valia mais nada havia muito tempo.

O presidente, o Ministro de Segurança e o tal do interventor vieram para a coletiva que anunciou a medida seguindo os moldes clássicos do comportamento da corja: respostas que não deixavam nada claro de como as coisas seriam a partir daquele momento, se tinha um plano, qual era ele e, quanto milhões que a gente já não tem há muito tempo pra dar, isso iria nos custar. O interventor mal se pronunciou e todo mundo percebeu. Noticiou-se mais sobre seu silêncio do que sobre suas ações.

Então veio a chuva. Chuva de discursos pró e contra, de debates com especialistas que tentavam explicar e prever os acontecimentos, matérias e reportagens tentando decifrar o jargão do Presidente Mesóclise e seus anões pro povão entender. Continuamos sem entender.

Vieram homens e mais homens, armas e mais armas, caminhões e mais caminhões que tomaram a cidade de súbito! E a gente seguiu sem entender. Abaixamos a cabeça, impotentes, e seguimos para a nossa rotina esperando pelo melhor. Acordei, passados alguns dias da primeira bomba, com uma ainda pior. Não é possível, executaram alguém dos grandes!

Não tinha dimensão de quem era a moça que fora noticiada como morta junto ao seu motorista no jornal da manhã, mas era possível sentir que a partir dali alguma coisa havia mudado. E não foi só em mim. Executar uma deputada estadual e da maneira como foi não é coisas de gente pequena.

Seu nome era Marielle Franco. Era deputada estadual, ativista pelos direitos humanos, mulher, mãe, negra, mestra e cria de favela. Denunciava abusos cometidos pela polícia, pelo estado, por quem quer que fosse. Era a voz de minorias. Foi uma voz que tentaram calar, mas que a princípio não conseguiram.

A sua execução a transformou em poucas horas em um símbolo que provou nas pessoas sentimentos de basta, manifestados através de protestos e apelos. Disseram que haviam tentado calar Marielle, mas que sua voz agora ecoava no de milhares de outras pessoas. Mas também, houve aqueles que celebraram a sua morte com gritos como: "Comunista bom, é comunista morto!". Espalharam-se boatos sobre como o Comando Vermelho havia influenciado a sua eleição e caluniaram sua imagem argumentando que estava envolvida com o tráfico, pois sua filha seria, supostamente, de um traficante. Mesmo depois de morta, foi vítima da violência que não é só física, é também moral.

Há uma frase de Pollak na qual ele diz que “o enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (1989, p. 9). A única conclusão que posso tirar dessas palavras então é que nossa memória encontra-se com péssimo enquadramento, fora de foco e, pior, talvez até fora do plano. Digo isso pois há algum tempo ninguém se pronuncia sobre o assunto. Autoridades disseram que o caso seria resolvido com prioridade e que os culpados seriam encontrados, julgados e condenados. Ninguém se pronuncia, ninguém vai às ruas e protesta, ninguém mais fala do caso, ninguém mais questiona ninguém.

Parecia 1964 e o que seriam 21 anos de Ditadura Militar, mas não. Eram 54 anos depois, 2018, e o mesmo Estado que agora se diz democrático, mantinha-se calado. Todos voltamos para a nossa rotina. Aceitamos e seguimos em frente, esperando a próxima punhalada.

CRÔNICA 2: UM ASSUNTO DE MULHERES

Certa vez, em um momento de nostalgia, comecei a lembrar das histórias que minha avó contava sobre a família. De como minha bisavó tinha vindo da Bahia, numa carroça, sozinha, com a minha tia-avó mais velha que acabara de nascer no colo, pra encontrar meu bisavô em São Paulo sem nunca ter ao menos saído da cidade dela: Alagoinhas. Lembrei-me de que na cidade grande ela havia tido mais cinco filhos, sendo quatro mulheres e um bendito-fruto, o tio Manoel.

Tenho a sensação de que tudo ao meu redor conspira para essa pesquisa. A situação do país, as reportagens na TV, as exposições de arte que visito, as matérias que leio, as conversas que escuto. Mas nenhuma delas parece exercer maior influência do que a minha memória. Ainda divagando nas memórias que me contam, coloquei especial atenção nas histórias de minhas tias-avós. A mais velha, tia Eunice, trabalhou como merendeira de escola e após a morte de seu marido, o finado Zé Pretinho, passou a administrar sozinha as contas da casa e a educar os seus dois filhos. Tia Claudete, a segunda mais velha, foi muito bem formada e trabalhou até se aposentar no funcionalismo público. Casou-se, mas nunca teve filhos. Foi ela quem sempre sustentou a casa, e assim permanece. Minha avó, conhecida como a memória viva da família, sempre foi a mais sábia também e soube administrar como ninguém a casa, a educação das filhas e principalmente, o marido. Seus estudos eram incompletos, mas sua inteligência estava aquém daquilo que um diploma poderia oferecer. Domou o marido tão bem que nem ele percebeu que, na verdade, quem mandava em tudo mesmo, era ela. Passou muita necessidade, como todos nessa família um dia, mas trabalhou e também, por muito tempo junto a minha mãe, garantiram o sustento da casa costurando. Às vezes o silêncio, uma agulha e uma linha são a melhor arma que uma mulher pode ter.

Por fim, temos Tia Judite e Tia Elizabete. A primeira trabalhou, educou os filhos e mantém-se casada seguindo as leis do sagrado matrimônio com um senhor que dispensa apresentações de tão bom! Tia Elizabete, a caçula, também teve a chance de estudar e realizou o sonho de criança de ser professora. Nunca se casou e nunca teve filhos. Nunca dependeu de ninguém pra nada.

Depois de fazer toda essa viagem histórica, recordei-me dos tempos de escola e do quão pouco eu havia aprendido sobre as mulheres que fizeram a diferença no mundo. Lembrei-me de Cleópatra, que me foi apresentada como a famosa rainha egípcia que havia se relacionado com dois imperadores e morrera com uma picada de cobra; de Joanna D’Arc, a francesa vestida como homem e queimada viva porque queria defender a nação; de Carlota Joaquina e Maria Antonietta, das quais as únicas conquistas, segundo o balãozinho de “Você Sabia?” do final da página do livro escolar eram, respectivamente, ter inventado moda com turbante (porque tinha piolho!) e ter proclamado a famosa frase: “Se não tem pão, que comam brioche!”. Foi só isso. Será que a única chance de uma mulher se fazer lembrada nesse mundo, ao menos numa singela nota de rodapé, é morrendo ou inventando moda?

Minha mãe mesmo quebrou barreiras das quais nem tinha noção. Na escola técnica fez um curso no qual a sala era majoritariamente masculina. Das cinco meninas que entraram, apenas duas terminaram. Ela e uma amiga. Começou a trabalhar em uma empresa na qual a única mulher era ela e que no dia da sua entrevista, fizeram de tudo para sabotá-la. Fez a faculdade, descobriu que estava grávida antes de se casar, divorciou-se anos mais tarde e

Figura 1 "Autor", 2018. *Stills* da vídeo-performance *Rotina de tarefas da Amélia – Lavar*, 5'30" . Fonte: acervo da artista.

Figura 2 Letícia Parente, 1975. Stills de *Marca Registrada*., video performance 10'33". Fonte: https://www.artsy.net/artist/leticnteia-pare

sempre sustentou a família. Ela continua sendo a única representante mulher no cargo na empresa em que trabalha e isso já está para fazer 19 anos.

Optar por não ter filhos ou tê-los, ser sozinha ou não, ser a fonte de renda da família ou ser sustentada, numa época em que o empoderamento feminino vem sendo amplamente discutido, está enraizado em mim e no meu círculo familiar há gerações. A gente só deu nome aos bois.

Poética de investigação

Além do elemento textual, a pesquisa conta ainda com a produção visual e ambas estão intrinsecamente interligadas. As crônicas remetem não só as questões do cotidiano ou lembranças afetivas, mas também as temáticas que permeiam a pesquisa, como: o feminismo, as políticas da memória e as narrativas de si, temas que enredam a produção visual.

A ideia da vídeo performance *Rotina de tarefas da Amélia – Lavar* (Figura 1), surgiu como questionamento sobre "qual seria o papel da mulher na sociedade?". Pensar nessas mulheres que viveram no período da ditadura, mas que não foram às ruas, que não "deram a vida pela causa" talvez por medo, mais do que por conformidade, por sobrevivência mais do que qualquer outro motivo, refletiu-se sobre as mulheres de agora e em como, depois de tanto tempo e algumas conquistas consideráveis, ainda se observa um posicionamento silencioso e por vezes submisso, presas ou escondidas em uma rotina de trabalho dupla ou tripla.

Em *Rotina de tarefas da Amélia – Lavar,* a performer estende roupas e cartazes[2], que são pendurados sequencialmente construindo a narrativa que permeia a ação e o conceito de "estar entre" mundos – submissão e/ou militância – , o trabalho pretende justamente criar uma situação disruptiva sobre a subserviência e o silenciamento feminino pela ideia "non sense" da realização de tarefas domésticas associadas a "figura" da mulher.

A aproximação com o trabalho da artista Letícia Parente nesse caso pareceu necessária e inevitável. Na obra *Marca Registrada* (1974) (Figura 2), a artista, pioneira da vídeo-performance no Brasil, discute algumas questões que estavam presentes na época do regime militar tanto do ponto de vista socioeconômico, como da arte: a convivência diária com a opressão e a ânsia pela abertura política e econômica, a elitização da arte e a possibilidade de restabelecer um diálogo que incluísse as massas, a ideia do nacional-popular. Tudo isso por meio do ato de costurar a sola do pé com a frase *Made in Brasil*. O que se pode fazer com uma agulha e linha em mãos!

A questão da narrativa da memória vem sendo amplamente discutida nesta pesquisa por trabalhos que envolvem técnicas que vão desde a xilogravura, passando pela litografia, serigrafia, pintura e bordado. Assim, explorando as fotografias de arquivos públicos sobre a ditadura buscou-se revelar, um outro olhar sobre as identidades das mulheres militantes que foram vistas como terroristas ou combatentes antes de serem percebidas também como mães, filhas e seres humanos. No trabalho *Helenira Rezende de Souza Nazareth (Para Dulce)* (Figura 3), o pixel é utilizado como elemento visual para discutir a relação de presença/ausência da memória, intermediada pela alteração relacionada a identificação fotográfica. O retrato (e sua alteração) permitiu uma representação simbólica com vistas à ideia de resistência e de um resquício de vida e da lembrança (dos e) das desaparecidas, que os militares dentro dessa história se empenharam em apagar em totalidade, mas a memória insiste em viver nos detalhes.

Figura 3 "Autor", 2018. Título: *Helenira Rezende de Souza Nazareth (Para Dulce). Técnicas: litografia, transferência de imagem fotográfica e bordado. Dimensões* 38,5 cm x 45,5 cm e 44 cm X 45,5cm . Fonte: acervo da artista.

2 Cartazes com palavras de ordem que são ou foram usados em manifestações.

Segundo Sandra Rey (2002, p. 129), uma das maiores dificuldades do artista, em vias de tornar-se um pesquisador, é articular sobre seu trabalho ou proposta. Ainda segundo a autora, "o sensível deve ser constantemente batizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade, e o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear o obra com normas e condutas exteriores a ela" (REY, 2002, p. 129).

Tal como a arte contemporânea que surge para propor discussões mais do que respostas, a autoetnografia vem permitindo à pesquisa apresentar a prática como um gerador de conhecimento e manter a relevância da produção como conteúdo que contribui para discussões na área. "Dito de outra forma, trata-se de impulsionar a *práxis* de uma verdadeira interdisciplinaridade que respeite e valorize em condições iguais uma ampla gama de possibilidades epistemológicas e metodológicas"[3] (BLANCO, 2011, p. 151).

A produção visual unida aos textos narrativos, pretende complementá-los para apresentar mais do que resultados concretos, mas discussões do ponto de vista social, cultural e político sobre as questões determinadas ao longo da pesquisa. Segundo Rey (2002, p. 124):

É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação.

3 Tradução nossa

Referências

BLANCO, Mercedes (a). Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos. **Argumentos (Méx.)**, México , v. 24, n. 67, p. 135-156, dic. 2011 . Disponível em <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300007&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 20 sept. 2018.

BLANCO, Mercedes (b). ¿Autobiografía o autoetnografía?. **Desacatos**, México , n. 38, p. 169-178, abr. 2012 . Disponível em <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2012000100012&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 20 sept. 2018.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. As Humanidades em face das Ciências; as Poéticas em
face dos Métodos: provocações e desafios. **RBPG**, Brasília, v.13, n. 31, p. 321 – 340, maio/ago. 2016. DOI: http://dx.doi.org/10.21713/2358-2332.2016.v13.1173.

MOTTA, Pedro Mourão Roxo da; BARROS, Nelson Filice de. Resenha. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro , v. 31, n. 6, p. 1339-1340, June 2015 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 19 Sept. 2018. http://dx.doi.org/10.1590/0102-311XRE020615.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.

Negro Cosme em movimento: arranjos de uma interação com o site specif theater

Negro Cosme em movimento: arrangements of a interacion witch the site specific theater

JOÃO VICTOR DA SILVA PEREIRA UFMA

Nesta pesquisa proponho refletir acerca da relação da linguagem teatral e o espaço urbano reconhecendo os movimentos e transformações da espacialidade no contexto do espetáculo "Negro Cosme em Movimento", quando vinculada a dramaturgia e encenação do espetáculo. A abordagem se pauta no conceito de teatro *site specific* por meio das apresentações realizadas em espaços de memória que estão historicamente relacionados à revolta da Balaiada e, por conseguinte, destacar o processo criativo dos sujeitos implicados nessa relação.

Palavras-chave: teatro contemporâneo, espaço, memória, processo criativo, site specific theater.

In this research, I propose to reflect on the relation between theater language and urban space, recognizing the movements and transformations of spatiality in the context of the play "Negro Cosme em Movimento", when linked to dramaturgy and enactment of the play. The approach is based on the concept of *site specific theater* through the presentations made in spaces of memory that are historically related to the Balaiada revolt and, therefore, to highlight the creative process of the subjects involved in this relation.

Keywords: contemporary theater; place, memory, creation process, site specific theater.

Uma emergente caminhada de artistas e grupos em direção oposta ao teatro em lugares convencionais desde a década de 1960, onde as relações com o objeto artístico estão se metamorfoseando e eclodindo uma ruptura em determinados condicionamentos da arte moderna, desvenda-se um leque de possibilidades de aproximação da arte, e consequentemente do teatro, com o real. Tal aproximação se deu, não somente no âmbito estético, mas político, cultura e social, onde começa a se questionar as instituições, o lugar da arte, o mercado e o público desta. De certo, começa a se estruturar o que hoje conhecemos por arte contemporânea, onde:

> Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, consequentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria 'cubo branco', puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc. (CARTAXO, 2009)

O que Zalinda Cartaxo atribui às galerias, nas artes visuais, se assemelha às transformações da relação com o prédio teatral, no teatro. Surge aqui um seguimento de apropriação da silhueta da rua para as criações e apresentações teatrais por entender a cidade como um espaço geográfico de multifuncionalidades, de diversos segmentos, de usos sobrepostos que ocasionaram um vislumbramento sob as suas contingências.

Posto isso, entende-se a cidade composta por seus ritmos próprios estabelecidos pelo convívio social, imbuída de uma teatralidade que lhe é inerente – às pessoas que circulam nas ruas rumo a objetivos próprios, vivendo e trabalhando elucidam esta dinâmica – e o teatro, por sua vez, quando se apodera dessa multifacetas urbanas induz a uma inevitável ruptura do fluxo cotidiano ao intervir, invadir e adequar-se a estes espaços no qual o teatro não pertence naturalmente. Propondo assim uma atitude transgressora, uma vez que o espaço multímodo da cidade estava reservado especialmente para suas funções específicas, onde qualquer atividade que esteja deslocada dessa demarcação constitui, de certo modo, uma transgressão.

Essas manifestações artísticas que incidem dessa proximidade da arte com o real, buscam também retomar a reaproximação entre o sujeito e o mundo, ao tempo que se mantém desligados e resistentes ao mercado capitalista que reduz a obra a bens mercadológicos. Nessas características bem se encaixa a ideia de *site-specific theatre*, que nasce de uma ramificação do conceito de *site-specific* modelado nas artes visuais, onde a relação estabelecida entre o espaço e a arte se revela com uma impossibilidade de separação entre a obra e seu *site* de instalação, advinda de seu imediatismo sensorial. Neste conceito o teatro propôs, inicialmente, uma criação dramatúrgica a partir e para um determinado local, um *lugar específico*, onde a obra, que além de se relacionar com a natureza e arquitetura do espaço, o contexto o qual se penetra são enaltecidos, como observa Cartaxo, nos seus estudos sobre *arte nos espaços públicos:*

Toda obra de *site-specific* constrói uma *situação*, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar* determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao *lugar* ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do *lugar:* as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no 'aqui-e-agora', (...) (CARTAXO, p. 4, 2009)

"A arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e *lugar*" (CARTAXO, p.15, 2009) Essa ideia é viva e presente, também, nos trabalhos do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta (MA) – sujeito desta pesquisa. Ao intitularem suas obras como "trabalho em movimento", onde a processualidade da cena se move rumo ao desconhecido, a novas experimentações, onde a cidade é inserida a fim "de aprimorar a criação, garantindo-lhe versatilidade e inovação". (SANTOS, 2013. p. 50), emerge a metodologia do grupo que direciona-se para um prisma experimental de pesquisa em teatro onde a cidade se torna fator importante neste processo,

pois ela que subsidiará a incorporação intelectual da obra, uma vez que o Cena Aberta explora lugares inusitados para o acontecimento teatral. O coordenador e encenador do grupo Luiz Pazzini, explica:

> Está implícito nesta ideia de movimento o conceito de processo, de mostragem de processos. Durante o processo de criação ocorrem apresentações de diversos fragmentos e estes provocam um movimento interno na encenação. Então, monta-se um fragmento do trabalho, que não é definido e que exige uma elaboração, para testar se este funciona diante do público. Não existe uma preocupação em deixar a encenação acabada, ela pode ser mexida, cortada, enxugada ou acrescentada. Então é essa a ideia de movimento, ou seja, o processo exige que a encenação seja modificada de forma contínua, por isso também esta ideia de *in process*, fazendo com que a encenação nunca se finalize.[1]

Diante da colocação de que o grupo se utiliza de espaços inusitados[2] para o acontecimento teatral destaco, dentre os trabalhos do Cena Aberta, para essa trabalho, o espetáculo "Negro Cosme em Movimento", que é fruto de um processo de experimentações, as quais vivenciei *in loco* e que defendo como composto do meu processo de formação e transformação artística, ainda mais por se tratar de uma experiência que 'atravessa', como bem fala Jorge Lorrosa Bondía:

> (...) outro componente fundamental da experiência: sua capacidade de formação e transformação. É experiência aquilo que "nos passa", ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (BONDÍA, p. 26, 2002)

"Negro Cosme em Movimento" mistura realidade e ficção para "representar" a história da Balaiada, revolta acontecida no Maranhão durante o Brasil regencial. O espetáculo foi concebido para apresentações na rua, em especial em espaços tidos como patrimônios históricos e/ou culturais a fim de interrelacioná-los às histórias daquele espaço com a história que está sendo contada por meio da cena, apropriando-se da estrutura material e imaterial daqueles espaços.

A dramaturgia do espetáculo se passa por três cidades-estações: Invasão da Cadeia de Vila da Manga (atual cidade de Nina Rodrigues), A fuga do Prefeito de Caxias e o Enforcamento de Negro Cosme em Itapecuru-Mirim, sendo apresentado em outros estados, nessas três cidades supracitadas e em outras cidades maranhenses. Ao apresentarem nessas cidades-estações onde a história da Balaiada de fato percorreu, em especial na Cadeia[3] de Itapecuru-Mirim (MA) onde Negro Cosme ficou à espera de seu enforcamento em cortejo até a praça de enforcamento[4]; e nas ruínas que rodeiam o prédio do Memorial da Balaiada em Caxias (MA) percebe-se o uso do espaço enquanto alicerce cênico e dramatúrgico, o espaço não só como elemento visual, mas também como elemento perceptual e experiencial.

Abimaelson Santos (2013), que aborda as Transgressões estéticas e Pedagogia do Teatro em seu livro homônimo, explica esse fenômeno quanto à escolha destes espaços pelo Grupo Cena Aberta:

> Explorar as potencialidades do espaço, para o grupo, é uma maneira de lançar um olhar crítico, estético e político sobre a cidade e seus espaços de convivência social, tornando-os verdadeiras cenografias urbanas, transgredindo a ordem cotidiana e instaurando novas relações estéticas com os lugares da cidade. Assim, para o grupo, espaço cênico deve gerar a ação estética. Não se trata de adaptar determinado espetáculo a um lugar não convencional, mas de fazer com que a encenação explore

1 Trecho de entrevista com o Luiz Pazzini extraído de SANTOS, 2013, p.100.

2 Entende-se como espaços inusitados aqueles que de trânsito normal de pessoas ou nichos não habitados, que se tornam espaços teatralizáveis.

3 Atual Casa da Cultura Professor João Silveira, Itapecuru-mirim-MA.

4 Atual Praça do Mercado de Itapecuru-mirim-MA

> todas as dimensões possíveis de um espaço inusitado, relacionando-se com sua história e arquitetura. (SANTOS, 2013, p 104)

Destarte, é nessa abordagem que pauto a relação do espetáculo "Negro Cosme em Movimento" com o conceito de *site specific*, pois a sua singularidade é descortinada no emprego de espaços reais, aproveitados nas suas especificidades físicas, sociais, culturais, patrimoniais e históricas, remetendo a ele uma metáfora para as questões políticas ou sociais mais prementes, onde essa aproximação com o real se torna latente até mesmos nas formas como elas atravessam o fazer teatro criando uma espécie de ressignificação do espaço.

Destaco a importância das escolhas desses espaços, que por sua vez não são espaços comuns, absortos em uma falta de identidade, são espaços embebidos de um potencial histórico e mnemônico onde pode-se, através de um acontecimento artístico, revelarem pessoas, sentimentos, lutas ou vestígios de vida, mostrando-se assim um espaço de lugar. Acredita-se também que com o passar dos anos esses espaços que hoje servem como espaços de usos cotidianos acabam passando despercebidos por gerações que não tiveram contato com as suas histórias e importâncias na luta pela preservação de uma memória. Luiz Pazzini, encenador do espetáculo explicita bem, em entrevista, essa relação levantada por mim interligada ao que se almeja da relação espectador-cena com o espetáculo "Negro Cosme em Movimento":

> (...) vamos pegar um exemplo daquele senhor de mais de oitenta anos, lá de Itapecuru que depois de ver o espetáculo na praça onde Negro Cosme foi enforcado, ele vai fazer toda uma rememoração de um processo que a família dele passou de processo escravagista, que era filho de escravo e que tinha uma figura que batalhou por ele e ele olhava aquele espaço e não sentia, *não tinha uma relação com ele e a partir do momento que ele viu a cena, ele ressignificou o espaço pra ele dentro de um processo de memória, de ancestralidade da relação dele com o espaço, que é ancestral, o espaço tá antes dele, tem uma história de ancestralidade do povo, da vida do povo dele.*[5] (SOUZA, 2017, grifo meu)

A potencialização da dramaturgia e da cena que contam a história da Balaiada só ocorrem enquanto acontecimento nestes espaços de patrimônio histórico propostos pela concepção de encenação, espaços esses que não tinham como finalidade abrigar espetáculos teatrais, mas que se mostraram com grandes probabilidades criativas quando pensadas sobre o seu iminente potencial mnemônico. O interesse do grupo estava em resgatar memórias simbólicas ou uma simbologia do espaço por meio de sua apropriação material e imaterial, que a partir desse inegável entrelace histórico com a dramaturgia do espetáculo em questão fica difícil desassociar a obra de seu espaço-lugar específico.

Quando o grupo era convidado para apresentar o espetáculo nessas cidades fazia questão de se aproximar o máximo de tudo que estava em torno do processo criativo e emocional do seu fazer artístico, assim, por exemplo, enquanto na cidade de Caxias-MA visitamos o quilombo Mandacaru situado na região rural da cidade, onde lá tivemos uma imersão, mesmo que distanciada, na realidade do povo remanescente de escravos do qual falávamos no espetáculo. Aqui começa as questões que envolvem o processo criativo dos agentes inseridos no contexto do espetáculo *site-specific* revelando não só a aproximação da dramaturgia e da cena com o lugar de apresentação, mas a justaposição dos agentes criadores com o todo, o entorno da cidade que estão diretamente ligados ao *site specific* da obra em questão.

As relações agora se intensificam ainda mais enquanto acontecimento teatral. Encenador e atores são agora materiais orgânicos imbuídos de novas sensações, sentimentos e anseios cênicos que levarão a novas experiências no ato da apresentação. Em entrevista com o ator que interpreta a figura de Negro Cosme, o tutor da liberdade, podemos perceber essas nuanças de uma reconfiguração desse acontecimento teatral em site specific:

5 Esta citação compõe uma entrevista realizada com o coordenador e encenador de Grupo Cena Aberta, Luiz Roberto de Souza.

> (...) umas das apresentações mais fortes que eu já fiz no personagem de Negro Cosme aconteceu em Caxias mesmo, quando eu estava em cena e de repente eu olhei pro público e lá estava seu Manuel, que a gente tinha visitado a comunidade dele, o quilombo de Mandacaru e observar toda a situação que ele vive e aí a relação que através do olhar e através da fala que eu estava dando naquele momento instantaneamente veio uma carga de emoção muito forte por tá comunicando pra uma pessoa que batalha, entende? Que está na batalha mesmo e parece que a luta, parece que a batalha aconteceu um dia antes de tudo, assim, parece que não foi em 1839 parece que a batalha ainda é permanente. Então, tá dando uma fala sobre um fato, um personagem que historicamente é muito forte isso vem uma carga emocional muito grande. Acho que essa é uma das apresentações que mais marcaram durante todo esse tempo no espetáculo.[6] (ANDRADE, 2017)

Dito isso, podemos então concluir que a relação com o *site specific* em "Negro Cosme" vai para além da relação dialética da encenação com o espaço, de como elas se interpenetram no contexto material e inteligível, mas também direciona-se e modifica-se na relação contingente dos atuantes com o espaço não obstando os seus habitantes ali inseridos como parte do contexto narrativo da peça. Assim, o espaço passa a ser um deflagrador de produção de presença, onde tudo que lhe é relacionado, seja o material histórico daqueles espaços junto com toda a sua carga energética, seja pela relação proximal com os envolvidos com aqueles lugares de memória.

Por fim, o grupo Cena Aberta se apresenta assim, como um exponencial do teatro contemporâneo maranhense quando retratado da relação do seu PENSAR-FAZER-TEATRO com partículas conceituais que envolvem o espaço como eminentemente político e parte indissociável do seu processo criativo.

6 Esta, compõe uma entrevista com ator do Grupo Cena Aberta, Tiago Pinheiro Andrade.

Referências

ANDRADE, Tiago Pinheiro. Entrevista concedida ao autor. São Luís, 11 de janeiro de 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA E O SABER DE EXPERIÊNCIA. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan-abr, p. 20 – 28, 2002.

CARTAXO, Zalinda. 1. ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**, v. 1, n. 1, 2009.

SANTOS, Abimaelson. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do Teatro**: O Maranhão no século XXI. São Luís: EDUFMA, 2013.

SOUZA, Luiz Roberto de. Entrevista concedida ao autor. São Luís, 16 de janeiro de 2017.

Roupa(s) de gorda(s) para magra(s): narrativas visuais através do vestuário na arte de Elisa Queiroz

Fat clothes (s) to thin person (s): visual narratives through of the apparel in the art of Elisa Queiroz

JÚLIA MELLO PPGAV-EBA /UFRJ / CNPQ
JOSÉ CIRILLO PPGA-UFES / CNPQ / FAPES

Este artigo apresenta uma análise de três produções artísticas de Elisa Queiroz feitas a partir do vestuário. Queiroz foi uma artista corpulenta que possuiu um projeto poético autobiográfico cujas narrativas visuais se direcionavam sobretudo à marginalização do seu corpo na contemporaneidade. Autores como Lou Taylor (2004) e e Didi-Huberman (1998, 2013) foram considerados, permitindo uma transversalidade nas leituras dos trabalhos, resultando no apontamento de questões como a relevância do vestuário para a compreensão de elementos socioculturais e a relação entre arte e moda.

Palavras-chave: arte; corpo; vestuário; imagem; gênero.

This article presents an analysis of three artworks made from clothing by Elisa Queiroz. Queiroz was a fat artist who possessed an autobiographical project whose visual narratives were directed mainly to the marginalization of its body in the contemporaneity. Authors such as Lou Taylor (2004) and Didi-Huberman (1998, 2013) were considered, allowing a transversality in the readings of the works, resulting in the attention of questions such as the relevance of clothing to the understanding of sociocultural elements and the relation between art and fashion.

Kewwords: art; body; clothing; image; gender.

O projeto poético de Queiroz: uma breve introdução

Elisa Queiroz (1970-2011) era uma artista corpulenta que não se identificava com os padrões estéticos dominantes, utilizando como estratégia a sedução e a ironia como proposta de positivação do corpo gordo:

> Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do *desencaixe* que minha corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador (QUEIROZ; MENDES, 1998, s.p, grifo nosso).

A artista estava engajada no debate da diversidade e da reconstrução dos modelos e padrões para o corpo. Tomava esses questionamentos como geradores do seu processo criativo, produzindo narrativas visuais que, no sentido de Didi-Huberman (1998, 2013) e Jaqueline Lins (2010) – ambos os autores em diversos momentos considerando elementos warburguianos – , estão diante do seu tempo e possuem memórias que atravessam vários presentes. Desta forma, as imagens produzidas por Queiroz podem ser entendidas como a leitura que a artista fazia da situação da sua corpulência no contexto ao qual a vivenciava e do esforço que introduzia nos trabalhos para que desdobrassem através da materialidade e fisicalidade as suas reflexões em torno do embate contra os padrões hegemônicos. Suas narrativas funcionam no contexto das descritas por Lins (2010, p. 108), "[...] mediante o confronto de ideias, confronto que permite o surgimento de relações surpreendentes e inesperadas entre, muitas vezes, elementos aparentemente díspares ou distantes".

Segundo Lins (2010), os artistas deixam impressões que contam uma história, pois "a obra é o lugar onde se definiram as suas escolhas, as suas singularidades, é o espaço e o instrumento de abordagem". É nesse sentido, que veremos que o vestuário possui um papel fundamental no projeto poético de Queiroz, funcionando, para tomar de empréstimo os termos de Lins (2010) e Didi-Huberman (1998, 2013) respectivamente, como uma "marca", uma "impressão".

A artista escolhia com cuidado as peças que figuravam nas obras, muitas vezes confeccionando-as ela mesma. Nos primeiros trabalhos, feitos a partir de fotografias do corpo, selecionou lingeries provocantes, rendadas e transparentes para revelar parte dos seios ou nádegas. Nas produções que denominamos de "comestíveis" – tendo em vista a escolha de biscoitos, chás e massa de lasanha para a elaboração dos grandes moisacos – , escolheu *looks* reforçando as transgressões propostas nas cenas citadas de obras do imaginário cultural ocidental. Em *Wonderbra* (2003) costurou imensos sutiãs que comportavam bolas, trazendo à instalação uma discussão de gênero pensada a partir do futebol. Em *Freewilliams* (2004), desenhou os maiôs usados por ela e os demais protagonistas.

Esses e os três trabalhos que veremos a seguir, confirmam a relação da arte com o vestuário proposta por Queiroz e é também interessante pensá-los da mesma forma que Mauad (2010, p. 162) pensa as imagens contemporâneas, embora a autora trate especificamente da fotografia e do tempo fotográfico. Assim, esses objetos ou idealizações de vestes, como nas imagens sugeridas pela autora, trazem uma "[...] pluralidade de desdobramentos do seu vir a ser no espaço social, com suas possíveis existências em outros sujeitos e percepções para além do seu criador". Desta maneira, fica ainda mais clara a compreensão de que a imagem é impossibilitada de representação, como propõe Didi-Huberman (1998, 2013) considerando a sua potência de agência.

Cabe ressaltar que as obras de Queiroz permitem diálogos entre corpo e gênero e a incorformidade dos padrões hegemônicos veiculados nos anúncios de moda e beleza. A ênfase que a artista dá ao vestuário se entrelaça com a possibilidade de conflito diante da potência dos discursos da moda pautados na valorização de corpos magros e esguios, sobretudo o feminino. Assim, há uma evidente provocação de Queiroz com a cultura contemporânea ocidental que Lipovetsky (2016) indica estar vivendo sob uma "tirania das aparências".

Roupa(s) de gorda(s) para magra(s)

Segundo Twigg (2007), a moda carrega um fator ideológico forte e contribui para que a desigualdade possa parecer algo legítimo. Essa desigualdade pode ser facilmente notada em se tratando de gênero, classe, idade e tipo de

Figura 1 Elisa Queiroz. Documento de processo da artista, roupa de gorda para magra, [entre 1990 e 2000]. Fonte: Banco de dados do LEENA.

corpo. Muitas mulheres corpulentas, sobretudo até o início do século XXI onde o *plus-size* ainda não havia tomado grandes proporções, indicavam se sentirem invisíveis pela falta de opção de peças do vestuário. Elisa Queiroz era uma delas e, conforme indicado, sempre ironizava as normatizações dos corpos, criando um embate com a sua corpulência e o que era tido como padrão de beleza ideal.

Lou Taylor (2004) apresenta a relevância do vestuário para a compreensão de elementos socioculturais, através de um levantamento de autores dos estudos culturais que tratam de feminismo, marginalização e subculturas. Segundo Taylor, o vestuário possibilita aprendermos sobre as mudanças dos significados dos produtos culturais em relação às mudanças nas estruturas sociais, no caráter de organizações culturais e em outras formas de cultura. Nesse mote, podemos inferir que a prática artística de Queiroz a partir de elementos vestíveis se traduz na reinvindicação de um espaço para o seu corpo na sociedade, ou seja, na promoção de uma mudança ou de um recondicionamento dos olhares para a sua corpulência.

Os escritos de Taylor (2004) também põem em questão o preconceito no Ocidente em torno dos estudos do vestuário e, segundo comenta, sua rejeição pelos círculos acadêmicos durou mais de um século e meio. A autora indica que somente na década de 1980, em grande parte em função das abordagens da cultura material, começava-se a questionar o porquê de historiadores sociais não olharem para a roupa nos estudos das histórias ou mudanças sociais. Não é difícil também encontrar na história da arte uma desconsideração de análises das vestes nas obras, o que resulta muitas vezes na impossibilidade de leituras mais aprofundadas e que podem inclusive se alinhavar a questões de identidade, gênero e poder.

No caso de Elisa Queiroz, estas questões podem ser transpostas a partir do interesse na possibilidade de transformar corpos e experimentar volumes. Em um projeto não concluido, a artista propôs uma relação entre corpo gordo e magro em peças do vestuário que enfatizavam a abundância. A Figura 1 é um dos croquis do projeto e consiste em dois *looks* de roupas de gordas para magras que poderiam funcionar como uma experiência da vivência dos excessos corpóreos, que de certa forma foram erotizados. A modelo da esquerda aparentemente veste uma cinta liga que sustenta pernas falsas, volumosas, com meia-calça arrastão, relacionando esses membros gordurosos com o fetiche, com a construção do universo feminino como um imaginário de atração pelo toque, pelo tato. Na modelo da direita, Queiroz insinuou gorduras excedentes na região abdominal, supondo uma espécie de prótese em torno da cintura, que dialoga com a sua obra "Abundância estética" (1997) por sugerir uma repetição de barrigas que se dobram e desdobram em torno da cintura.

Os documentos de processo mostram-se relevantes para uma melhor compreensão da intencionalidade da artista. O gesto criador é quase sempre acompanhado de marcas processuais de sua ação, chamadas arquivos da criação – conexões que espelham uma rede de relacionamentos na criação em ato. Para tanto, esses documentos e as obras de uma maneira geral, podem ser considerados na linha da iconologia warburguiana não como "[...] entidades a-históricas, e, sim, [como] realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura (LINS, 2010, p. 104)" e de subculturas.

Lins (2010) comenta sobre a importância de pensarmos a história como uma síntese "[...] de uma montagem como imagem dialética onde o olhar arquivista do sujeito historiador seja guiado por imagens de diferentes temporalidades que residem na memória não como passado mas como presente. Didi-Huberman (1998, 2013) faz uma arqueologia crítica da história da arte e parte da ideia de que as imagens são tidas como sintomas, isto é, como marcas de um trauma inatingível, e por isso sobrevivem e se deslocam no tempo e no espaço. Desta forma, a história deve ser pensada de forma alargada, para além do espaço cultural originário. Isso permite inclusive levarmos em conta que Queiroz, ao escrever a sua história sob o viés artístico, depositou um conteúdo "ficcional", para usar a expressão de Didi-Huberman, assim como o faz um espectador na cisão de *um diante* e de *um dentro* da obra da artista.

Tanto no croqui quanto nas produções a seguir, temos a ideia de um corpo como suporte para a criação de objetos e objetos como suporte para a criação de novos corpos. Em "Camisolas" (1997, Figura 2), Queiroz inscrevia a insatisfação frente ao mercado de moda, que, como julgava,

só fornecia roupas para mulheres gordas que se pareciam com camisolas (QUEIROZ, [entre 1990-2000]).

Figura 2 Elisa Queiroz. "Camisolas". 1997. Técnica mista. Tecido, linha, espuma, impressão fotográfica. 100 x 80 x 60 cm. Fonte: Queiroz, [200-].

Figura 3 Elisa Queiroz. *Intempérie de espaço*. 2002. Instalação. *Ploter*, papelão, tecido e plástico. Fonte: QUEIROZ, [200-].

A instalação traz a frequente padronização das roupas de tamanhos acima do GG, sobretudo na década de 1990. Há uma crítica à falta de visão da moda na época, que, para Queiroz, fornecia peças sem considerar a personalidade das pessoas gordas. Utilizando do artifício da ironia, a artista posiciona imagens de nádegas com calcinhas de diferentes cores na parte traseira das camisolas, insinuando haver ali sensualidade, desejo de mostrar o corpo para além da modelagem "comportada".

"Camisolas" também é um exemplo da variedade de significações em torno do vestuário que, segundo Volpi (2003, p. 245), "[...] tem múltiplas funções cujas origens são complexas, não podendo ser reduzido unicamente à sua funcionalidade". Twigg (2007) complementa a visão do papel cultural do vestuário dizendo que este possui interfaces que permitem aos corpos individuais se adequarem à normas ou sistematizações – ou, no caso de Queiroz, irem contra elas, violando as regras de visibilidade da corpulência.

O poema "Eu e você" no catálogo não publicado da artista disponibilizado pelo LEENA, apresenta questões da subjetividade da artista e nos dá um apoio para a leitura da próxima produção:

> Dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço
> O espaço que me espreme, te sobra,
> A roupa que você veste me aperta.
> Na cadeira que você senta, eu não me levanto.
> A roupa que eu visto, engole você. Nós dois no mesmo espaço?
> (QUEIROZ, [200-], p.7)

Nele, Queiroz parece indicar a importância em pensar o próprio corpo para enxergar o outro e aparenta buscar no corpo gordo uma relação com o espaço, experimentando a tridimensionalidade com o cotidiano. Mais uma vez há o indicativo de um distanciamento das padronizações corpóreas que pode ser reforçado em "Intempérie de espaço" (2002, Figura 3), uma instalação com doses de ironia e ludicidade.

Trata-se de dois cabides, cada um sustentando algo: o da esquerda um vestido e o da direita um corpo gordo com a cabeça de Queiroz. O vestido parece não caber nesse corpo caricaturizado plotado sob uma folha de papelão. O trabalho lembra as brincadeiras de vestir bonecas e recortar e colar roupinhas em desenhos de papel, mas o título indica que o jogo da artista não é assim tão ingênuo. "Intempérie" significa, no sentido figurado, catástrofe, infortúnio. A instalação apresenta um contraste de tamanhos:

vestido estreito e corpo gordo. O vestido combina com o corpo, mas não cabe nele. O espectador fica instigado a vestir esse corpo, mas se intriga ao notar as diferenças de tamanho entre um e outro. Cada um no seu espaço, interagindo sem se unir, pode ser uma das mensagens da obra, que também nos lembra que estamos imersos em uma cultura somática "[...] em vista da qual os corpos ganham visibilidade e inteligibilidade em função de sua materialidade física mais primária, como o volume, a forma e a superfície (RAGO, M.; VEIGA-NETO, A.; 2009, p. 269)".

Por fim, como últimas considerações em se tratando da relação entre arte e moda no projeto poético de Queiroz, podemos apontar o estudo de Silvia Salice (2010) a respeito das aproximações e contaminações das duas áreas. A autora reforça a associação íntima entre moda e arte, descrevendo de um lado, os estilistas com coleções pensadas a partir de obras – um dos casos mais emblemáticos talvez seja o de Yves Saint Laurent, que em 1965 lança o *look* Mondrian – e do outro, artistas que entremeiam materiais, formas e objetos do mundo da moda, como no caso de Queiroz. Porém, para Salice, a inspiração e a contaminação representam apenas alguns dos modos pelos quais o vínculo entre o mundo da moda e o da arte surge. A autora analisa arte e moda como expressões do meio criativo como parte da cultura urbana contemporânea e, embora não nos interesse aprofundarmos nessa questão no momento, cabe ressaltarmos o diálogo que Queiroz buscava com o espaço cultural e mercadológico do corpo gordo que, ao trazer à tona questões sobre o espaço da corpulência dentro de uma peça do vestuário, possibilitava a reflexão das diferenças.

Assim, a porta que nos é aberta diante dos trabalhos analisados, permite compreendermos que há uma espécie de hierarquia dos corpos, que estamos inseridos em uma cultura sustentada por discursos médicos, psicológicos, estéticos, capitalistas, que delimitam o que é ser uma pessoa gorda. Iniciativas como as de Queiroz, de ressignificar o papel desse corpo a partir do vestuário, ironizando elementos da moda e de seu sistema, permite enxergarmos a roupa como um fator subversivo no campo artístico. Indo muito além do papel de experimentação, o vestuário cumpre aqui um papel de confronto social das normas corpóreas.

Conclusão

Analisar as produções artísticas de Queiroz propostas a partir do vestuário abre um novo leque de significações e possibilidades para essas imagens. Pensar a roupa que se coloca como obra partindo de pontos elencados nas questões concernentes a gênero e ao preconceito da corpulência corresponde considerar a interdisciplinaridade comentada por Lou Taylor (2004) no campo dos estudos do vestuário, bem como reconhecer sua complexidade e fascinação. Além disso, pensamos essas produções como objetos finitos que carregam possibilidades infinitas de olhares (DIDI-HUBERMAN, 1998, 2013).

A arte de Queiroz é vinculada a questionamentos cotidianos e à espacialidade e fisicalidade do corpo. Em trabalhos como os citados, a moda que enfatiza formas finas e alongadas é ironizada e a adiposidade surge erotizada e provocante com excessos de volumes e repetições. Vemos as narrativas visuais da artista através de uma vasta e constante reinterpretação de significados de valores culturais embebidos em imaginações metafóricas. A corpulência de Queiroz é então tida como texto e ao mesmo tempo como pano de fundo para a reconstrução da memória da artista.

Por fim, vimos através das produções artísticas, vinculadas a textos sobre a relevância do vestuário para a compreensão de elementos socioculturais, a desnaturalização da imagem como representação e sua função de agenciamento, e a relação entre arte e moda, a possibilidade de abrir caminhos para diálogos referentes à expressão da identidade bem como para a incorformidade da hegemonia de corpos e gêneros na contemporaneidade.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998. Cap.10, "O interminável limiar do olhar".

_____. **Diante da imagem**. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

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

LINS, Jaqueline W. Arte, imagem e memória: reunindo as peças da inelutável cisão do ver. In: **Encantos da imagem**: estâncias para

a pratica historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. P. 103 – 111.

LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza:** rumo a uma civilização sem peso. 1 ed. Barueri: Manole, 2016.

MAUAD; Ana Maria. Imagens contemporâneas: experiência fotográfica e memória no século XX. In: PARANHOS, Kátia R.; LEHMKUHL, Luciane; PARANHOS, Adalberto (Org.). **História e Imagens** – textos visuais e práticas de leituras. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2010.

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

_____. [Entre 1990 e 2000]. Documentos de processo de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo

QUEIROZ, Elisa; MENDES, Neusa (coord.). **Elisa Queiroz**. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário, 1998, s.p. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ aplicexternas/enciclopedia_ic/ index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbe te=1627&cd_ item=16&cd_idioma=28555>. Acesso em: 8 mai. 2013.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-fascista**. 1 ed. São Paulo: Autêntica, 2009.

SALICE, Silvia Mazzucotelli. Simbiosi. Pratiche di collaborazione nella cultura urbana. In. PEDRONI, Marco, VOLONTÉ, Paolo. **Moda e Arte.** Milão: Franco Angeli, 2012. Pp. 155-186.

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history**. Manchester/ New York: Manchester University Press, 2004.

TWIGG, Julia. **Fashion, the body and the age**. Kent: Universy of Kent, 2007. Disponível em: < http://www. clothingandage.org/projects/index.html>. Acesso em: 18 set. 2016.

VOLPI, Maria Cristina. [O vestuário como princípio de leitura do mundo]. Le costume comme principle de lecture du monde. Marie CARANI (ed.). **Visio** – Le visual à l`ere du post-visuel 2 / The visualin the age of the post – visual, vol. 8, 2003. Pp. 245-254.

Uma análise do reflexo social em *Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual – 2011,* de Gustavo Taretto

An analysis of social reflection in Medianeiras: Buenos Aires in the Era of Virtual Love - 2011, by Gustavo Taretto

KETLYN CAROLINE DE SOUZA
CRISTINA MENDES

O presente trabalho busca através do filme Medianeras: Buenos Aires na era do amor Virtual, de Gustavo Taretto (2011), compreender de que maneira os aspectos, apresentados pelo diretor no longa-metragem, podem refletir características da sociedade do século XXI. Buscando, portanto, através de apontamentos acerca da contribuição que o Cinema proporciona para discussões sobre temas que permeiam o cotidiano da sociedade contemporânea compreender de que forma a arquitetura, o indivíduo e seus relacionamentos são representados dentro da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; Refletor Social; Relacionamentos;

This research was related to the film Medianeras: Buenos Aires in the era of virtual love, by Gustavo Taretto (2011), understood as a long-standing figure in the 21st century. Seeking, therefore, through notes on the contribution of Cinema to discussions on themes that permeate the daily life of society, such as the architect, the individual and their relationships are represented within the cinematic language.

Keywords: Movies; Social Reflector; Relationships

Introdução

O Cinema, para além das sequências de imagens que fornecem a sensação de movimento, funciona, entre muitas formas, como refletor social sobre acontecimentos diários; este fenômeno pode ser percebido tanto na própria linguagem cinematográfica quanto nas relações estabelecidas com a sociedade. Muitos filmes, como os grandes clássicos do cinema, são exemplos evidentes de tal constatação, pois costumam apresentar obras embasadas em temas que tratam de acontecimentos sociais, os quais rodeiam e refletem, de alguma maneira, nosso dia a dia.

Renato Mocellin (2002) aponta que o cinema, no afã de aproximar espectador e temática abordada, utiliza a linguagem cinematográfica para elaborar questões que reflitam a sociedade, numa atitude que acaba por romantizar história e vida social. Nessa perspectiva podemos perceber que a forma ficcional romantizada do cinema é uma das estratégias discursivas utilizadas para atingir determinado público alvo. Sobre a relação entre realidade e ficção, Marc Ferro (1977), historiador que apresenta em seus estudos o cinema e a história, nota que os filmes ficcionais não se tornam arquivos menos documentais do que os próprios documentários.

A partir de tais conceitos, buscamos discutir alguns aspectos do filme *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*, lançado por Gustavo Taretto em 2011, pretendendo apontar de que maneira o romance funciona como um reflexo da sociedade do século XXI e como a arquitetura fílmica apresentada contribui para tal feito. O teor das escolhas das imagens, em sua relação com o texto, é o resultado do processo poético levado a cabo pelo diretor argentino; procuramos evidenciar, portanto, características da vida contemporânea explicitadas nas relações estabelecidas entre os protagonistas e a cidade.

Cinema e sociedade

As relações entre cinema e sociedade partem da própria característica da captação de imagens cinematográficas que pressupõe uma espécie de contato direto com a sociedade. Muito embora filmes experimentais e cinemas vanguardistas permaneçam apostando no poder de abstração das imagens, o que se estabeleceu como cinema para as massas é o modelo cuja narrativa pressupõe uma espécie de linearidade, cuja capacidade de compreensão foi estabelecida ao longo de sua história.

Refletor social narrando a própria sociedade a qual se insere, para José Lino Grunnewald (1969, p.4), o cinema é "[...] uma criação industrial, reproduzível em massa e feita para as massas, tanto num sentido de fruição cultural e utilitária, como num sentido de desfechar a catarse coletiva". Mesmo um filme sendo produzido a partir de intenções direcionadas às massas, ele ainda pode trazer questionamentos novos para aqueles que o assistem, uma vez que, ao produzir uma espécie de catarse coletiva, poderia provocar a reflexão ou mudança de toda uma sociedade.

Meio para a representação social de um lugar, o cinema, para Jacques Aumont, teria um objetivo de dimensão quase antropológica, evidenciando representações que determinada sociedade tem de si mesma:

De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituía as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade. (AUMONT, 1995, p. 98)

Aumont evidencia que o cinema é um refletor da sociedade na qual é produzido, funcionando não apenas como distração, mas também como um aparato capaz de excitar reflexões e questionamentos. Através da representação cinematográfica, podemos repensar a sociedade como um todo ou elaborar questões pontuais. O recorte sobre o qual tecemos nossas reflexões acerca do filme de Gustavo Taretto, se concentra na solidão que assola a vida nas grandes cidades e sua relação com as redes midiáticas contemporâneas.

Medianeras, de Gustavo Taretto

Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual é um romance que trata dos encontros e desencontros dos protagonistas Martin (Javier Drolas) e Mariana (Pilar López de Ayala). O diretor busca, em sua poética cinematográfica,

mostrar como a arquitetura do espaço, do lugar onde os indivíduos moram, reflete em seus comportamentos e como isso acaba por dificultar o encontro do casal.

A forte presença arquitetônica é uma das principais características do diretor argentino, que lança mão de imagens de fachadas de edifícios para criar metáforas visuais sobre relacionamentos afetivos e características humanas. Tal característica cinematográfica é tratada por pesquisadores como Fabio Allon dos Santos, que define Arquitetura Fílmica como aquela que abrange "[...] características não apenas espaciais, mas de todas as estruturas socioculturais em que está imersa, projetando-se na tela como uma figura multidimensional da vida" (SANTOS, 2005, p.184).

Considerando o apontamento de Santos, a característica fílmica de Gustavo Taretto, reflete essa figura multidimensional da vida, sendo o filme, um retrato sociocultural dela. *Medianeras*, que mantém uma relação forte com a cidade e o espaço urbano, parece influenciar os personagens de sua narrativa cinematográfica, uma vez que cada um deles, seja Mariana ou Martin, mantém com a cidade uma relação de conflitos e fatores a serem resolvidos.

Reclusos em seus pequenos apartamentos e imersos em meio a conflitos internos, os dois personagens, na metrópole de Buenos Aires, alimentam individualidades e isolamentos que a própria cidade, com suas construções cada vez menores, parece cultivar em seus habitantes. Podemos observar tais apontamentos em partes da primeira parte da narrativa do longa-metragem, onde Martin afirma que:

> Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita. É uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios sem nenhum critério. [...] provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas. Esses prédios que se sucedem sem lógica demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique. (MEDIANERAS, 2011)

A cidade que protagoniza tais episódios, como narra Martin, reflete aspectos sociais de seus indivíduos. As grandes cidades parecem possuir isto como características e como postula Aline Aparecida de Souza Vaz:

> [...] nessa organização do espaço da cidade criamos obstáculos, as leis de convivência que oprimem, que impõe o certo e o errado, que mostram os caminhos a serem seguidos, que nos convencem de proteção, nos trancam em um mundo arquitetonicamente pensado para suprir as necessidades controladoras. (VAZ, 2016, p.05)

Esse mundo definido por Vaz refere-se ao espaço das grandes cidades, com suas quantidades crescentes de prédios e edifícios. Em meio a eles, grande parte da nossa sociedade vive em seus apartamentos ou casas que, para Bob Fear, são lugares que "[...] desenvolvem um caráter para representar nossas inseguranças pessoais e disfunções familiares, servindo de reflexão para nossos próprios comportamentos" (FEAR, 2000 *apud* SANTOS, 2005, p.92). De acordo com o pesquisador, estes lugares seriam capazes de refletir e coagir seus habitantes a um costume e modo de isolamento social.

Em *Medianeras*, os personagens são dois fóbicos sociais, que possuem uma certa dificuldade em se relacionar com o mundo a sua volta. Com isso buscam diversas maneiras de preencher suas vidas e se reencontrar dentro de seu espaço. Martin busca, através de sua atividade como fotógrafo da cidade, redescobrir a urbe; Mariana procura estabelecer um diálogo e um vínculo com seus manequins, numa espécie de compensação à dificuldade de construir relacionamentos com as pessoas ao seu redor.

Ao longo do filme, podemos perceber a busca incessante de ambos os personagens por algo que ainda não definiram, ou definiram de forma equivocada. Buscam, através de redes sociais, encontrar alguém que dê sentido a essa procura, encontrando apenas situações com as quais não se identificam. Um exemplo de tais dificuldades são os encontros criados por sites de relacionamento, os quais, em *Medianeras* são definidos como frustrantes.

Figuras 1 e 2 A esquerda frame de Mariana quebrando sua fachada e a direita, frame de Martin, executando a mesma ação (Fonte: Filme *Medianeras*)

Figura 2 Frame do encontro de Martin e Mariana. (Fonte: Filme *Medianeras*)

Em meio a esses conflitos, os dois personagens procuram quebrar suas *Medianeras,* as fachadas de seus apartamentos, com a possível intenção de, a abrir uma janela, redirecionar o olhar e estabelecer novos vínculos com o espaço. Essa quebra de paredes, que inicia com as fachadas, para Mariana representa alterar um lugar que ninguém nota e no qual se escondem as fragilidades, não apenas da cidade, mas da vida de seus habitantes.

As reflexões sobre a relação da casa com seu morador já foram extensamente investigadas, tamanho seu valor para a qualidade de vida. Adotamos alguns conceitos de Gaston Barchelard (1978), que destaca que nossas casas são uma extensão de nossas vidas, contendo inúmeros elementos passíveis de investigação poética. O termo fachada, que em espanhol se traduz por *medianeras,* adotado por Taretto para o título do filme, representa delimitações espaciais cuja estrutura representa elementos psicológicos fundamentais para a vida, denotando limite e separação. Componente estrutural dos edifícios, logo dos apartamentos e das casas, tais fachadas são também parte do cosmo, enquanto experiência cotidiana vivida por seus habitantes. *Medianeras,* filme no qual a arquitetura é elemento não apenas cenográfico, mas componente narrativo ativo, oferece ao espectador a possibilidade de refletir sobre a organização das cidades e como esta (des) organização influencia seus habitantes. Os espaços hermeticamente pensados, no filme, parecem comprimir seus personagens e as vidas dos personagens parecem ser tão acachapadas quanto tais espaços. A quebra das fachadas (Figuras 1 e 2) reflete a busca por arejamento, na tentativa de permitir a entrada do ar e da visibilidade externas.

A atitude dos personagens redireciona os olhares do casal e evidencia a procura por um relacionamento, o qual, durante boa parte da narrativa parecia ser apenas passível de desencontro. Através da abertura de suas janelas, mais que provocar a ideia de ambientação ou arejamento, provocada por elas, estabelece este novo olhar que leva Mariana finalmente a encontrar "Wally" [1](Martin) na cidade. É neste momento que Martin parece se personificar no personagem do livro de Mariana (Figura 2) e que, estabelece uma relação com aquilo que se entende por amor, representado no filme.

A metáfora da abertura de janelas como abertura para a vida afetiva é estruturada poeticamente por Taretto, numa alusão à possibilidade de enxergarmos novas possibilidades que podem estar vedadas em função da praticidade das construções das metrópoles contemporâneas. Numa abordagem relacionada à história da pintura, uma das fontes em que o cinema costuma se alimentar, as janelas remetem, ainda, à construção do espaço perspectivado renascentista, cuja ordenação por linhas de fuga, visava conduzir o observador à participar, de um espaço privilegiado, construído a partir da racionalização das formas percebidas pelo olho humano.

Sobre conceitos estabelecidos na história do cinema, Paulo Arruda de Menezes (1996, s/p) nota que "O filme reflete os debates da sociedade, os problemas emergentes e as novas estéticas e ideologias". Este olhar sobre o espaço urbano enquanto agente fílmico propõe diversas discussões sobre a maneira como o mesmo é representado, pois, como aponta Leonardo Name, os filmes que atendem a anseios humanos:

> [...]exibem nas telas situações trágicas e conflituosas para estimular [...] o espectador, colocando-o em um processo de ansiedade que o alerta para os males da vida urbana. A cidade, muitas vezes entendida como local repleto de malefícios – criminalidade, poluição, trânsito desgovernado, indivíduos vis – tem no cinema uma representação deste

1 Trata-se de uma série de livros intitulada *Where's Wally?* (Onde está Wally) criada em 1980 pelo ilustrador Martin Handford. O objetivo do livro consiste em que o leitor/observador encontre esses pertences, assim como o próprio Wally que está escondido em meio à ilustração.

> lado caótico, que pode ser vivida como simulação na sala de projeção sem grandes aflições para o espectador. O filme supostamente o prepararia para os sustos reais da metrópole. (NAME, 2003, s/p.)

Medianeras, na tentativa de mostrar um romance do século XXI, apresenta vários desses dilemas apontados por Name. Gustavo Taretto, ao nos preparar para os conflitos que podem ser vividos na metrópole, nos leva a conhecer e desvendar a doçura da busca pelo amor.

Considerações Finais

A metrópole de Buenos Aires, do modo como é representada por Gustavo Taretto, explicita a necessidade de reflexão sobre novos modelos de relacionamentos, demonstrando que, apesar da facilidade proporcionada pela era digital, necessitamos da presença e do contato físico para estabelecermos vínculos e criarmos conexões. Como aponta Leonardo Name, o filme, que nos preparara para os sustos reais da metrópole estimulando nosso processo de catarse, pode também facilitar nossa compreensão da vida em sociedade, explicitando maneiras de tratar as relações afetivas no século XXI.

As construções urbanas, em *Medianeras*, deixam de ser um pano de fundo para os acontecimentos fílmicos, passando a se tornar personagens ativos. Gustavo Taretto, com sua poética, por vezes melancólica, nos faz viajar por uma Buenos Aires que não é vazia: a cidade que esconde sentimentos e os sufoca em ambientes fechados, pode, por vezes, romper com tais paradigmas. Ao quebrar *Medianeras* e abrir novas janelas, ao mesmo tempo se abrem novas possibilidades de existência. Assim como a casa que precisa de espaço para a presença do ar, os seres humanos podem lucrar ao transcender janelas virtuais para, através do contato físico, estabelecer vínculos e cultivar relações de afeto.

Provocar reflexões acerca das trocas de influência entre cinema e sociedade (e vice-versa), é o que buscamos com esta pesquisa. Apontamos a presença da metáfora enquanto veiculadora de conteúdo e evidenciamos a relação entre o espaço da casa e a percepção do corpo físico. Muito embora as reflexões sobre *Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual*, possam se estender por muitos outros caminhos, acreditamos que a abordagem poética do diretor, tenha sido devidamente delineada, tanto no que concerne à possibilidade de fruição fílmica, quanto ao diagnóstico da civilização em que vivemos. O cinema, mote de reflexão sobre a vida, permanece cumprindo um papel fundamental para os estudos socioculturais na contemporaneidade.

Referências

AUMONT, Jacques. **A estética do Filme**. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GRUNNEWALD, José Lino. **A Idéia do Cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema:** imagem e interpretação. Disponível em:< http://www.scielo.br/pdf/ts/v8n2/0103-2070-ts-08-02-0083.pdf> Acesso em: 5 mai 2018.

MOCELLIN, Renato. **O cinema e o ensino da História.** Curitiba: Nova Didática, 2002.

NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade.** Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676> Acesso em: 5 mai 2018.

SANTOS, Fabio Allon dos. **Arquitetura Fílmica.** Curitiba: O Grito em Preto e Branco, 2005.

VAZ, Aline de Souza. **As imagens urbanas que olham e são olhadas para e pelo espectador no filme Medianeras (Gustavo Taretto; 2011).** Disponível em:>http://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-0031-1.pdf> Acesso em: 5 mai 2018.

O fantasma da crítica institucional aparece em *"Playbeckett"*

The ghost of institutional critique appears in Playbeckett

MARCELO FERREIRA UVV

Instigado pelo texto da artista performática americana Andrea Fraser (2008), publicado na Revista Concinnitas do Instituto das Artes da UERJ, em que constata a morte da crítica institucional, referindo-se especificamente ao tipo de trabalho de arte derivado do conceitualismo, interessado em expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições culturais, questionando muitas vezes sua função, reflito sobre a possibilidade de o artista contemporâneo fazer crítica institucional como no séc. XX, em ambientes controlados pelo poder público, que por sua vez financia esses mesmos artistas. Foco na questão que envolve o enfrentamento da sobrevivência com a criação artística e a liberdade de expressão. Como estudo de caso, apresento a criação do espetáculo-manisfesto *PlayBeckett* (2011), da Cia. Teatro Urgente, de tendência pós-dramática, que foi censurado verbalmente por autoridade oficial ao fazer crítica à instituição financiadora do projeto via lei de incentivo. O *stablishment* assustado com o fantasma da crítica que atravessa a cena teatral.

Palavras-chave: Crítica. Sobrevivência. Liberdade. Instituição.

Inspired by the American performance artist Andrea Fraser's text (2008), published in the Concinnitas Magazine of the Institute of Arts of UERJ, which notes the death of institutional criticism, referring specifically to the type of art work derived from conceptualism, interested in exposing the gears political and ideological aspects of cultural institutions, often questioning their function, I reflect on the possibility of the contemporary artist making institutional criticism as in the 20th century, in environments controlled by the public power, which finances these same artists. Focus on the issue of coping with survival with artistic creation and freedom of expression. As a case study, I present the creation of the show-manisfest PlayBeckett (2011), from Cia. Teatro Urgente, with a post-dramatic tendency, which was verbally censured by official authority when criticizing the institution financing the project through an incentive law. The stablishment scared the ghost of criticism going through the theatrical scene.

Keywords: Critical. Survival. Freedom. Institution.

A Instituição

> O fim está no começo e, no entanto, continua-se.
> Samuel Beckett – Endgame

Entre os poucos investimentos na cultura do estado do Espírito Santo, temos o repasse de verbas públicas via editais. Não temos uma Lei de Incentivo Estadual, como em São Paulo, por exemplo. Editais são concursos públicos e a seleção é feita por curadores, em sua maioria de fora do estado e geralmente sem conhecimento do que acontece por aqui. Limita-se a julgar os projetos inscritos em formulário padrão sem que tenha uma entrevista com o proponente – em alguns editais de Cinema isso ocorre. Sendo essa uma das únicas ações de política cultural, de acesso ao apoio do governo estadual, configura-se injusta a forma de seleção que opõe grupos e artistas numa competição por uma verba menor a cada ano.

Na esfera municipal, a lei de incentivo Rubem Braga, não abre edital desde 2015 e se restringe aos moradores de Vitória, assim como a João Bananeira para Cariacica e a Chico Prego na Serra, ignorando e ampliando a distância e as possibilidades para moradores da Grande Vitória, da região metropolitana como um todo, usufruírem dessas leis.

Figura 1 Artistas em Assembleia extraordinária do Conselho Estadual de Cultura do ES. Vitória-ES. 2015. (Acervo do artista)

Em 2015, para ter a aprovação do orçamento para os Editais da Secretaria de Cultura do Estado, artistas, produtores culturais e simpatizantes de outros movimentos sociais ocuparam a área externa da Secretaria na Praia do Suá instalando o *Ocupa Secult*. Barracas foram montadas e um fórum permanente de discussões e performances aconteceu enquanto durou a ação ativista. Foram muitas reuniões extras do Conselho Estadual de Cultura com a presença do Secretário e plateia cheia de artistas de várias áreas, ocasião em que as palavras de ordem e atitudes de revolta, que fazia tempo não presenciava na classe artística, voltaram à ribalta (Figura 1).

Com a pressão, parte do orçamento foi liberada – o máximo que o governo cedeu – e, diante da demora na abertura dos editais e da falta de oportunidades de trabalho e renda, esse orçamento foi aceito pelos artistas e entidades culturais e mais uma vez pudemos protocolar projetos. Dessa vez, com o agravante de que as curadorias, vindas de fora do estado, agora julgam várias categorias de projetos, o que anteriormente era mais setorizado – uma comissão para cada edital –, o que dificulta ainda mais a leitura e análise desses projetos.

Estamos nas esferas pública municipal e estadual, que deveriam gerir a cultura a partir dos impostos que pagamos e a situação é essa.

Ambiente que gera instabilidade e provoca pensar em estratégias, manobras e processos experimentais de criação que engendram questões, desafiam e fazem ressurgir o fantasma da crítica institucional, tida como morta.

A crítica: o caso *PlayBeckett* (2011)

> Sou um artista frustrado.
> Fiz concurso público.
> Sou efetivo da Cultura.
>
> PAUSA
>
> Estou aqui
> Para atrapalhar sua vida.
>
> Marcelo Ferreira, PlayBeckett (2011)

Na história da Crítica Institucional[1], houve um primeiro período histórico em que os artistas estavam majoritariamente em oposição direta às instituições. Num segundo momento, porém, passaram a se entender como parte delas. Dessa forma, nos anos 1980 e 1990, as críticas tornam-se menos "contra" e mais "a partir" do contexto institucional.

Em 2009, a Cia Teatro Urgente, companhia que criei e dirijo desde 2003, teve projeto aprovado pela Lei Rubem Braga, da Prefeitura de Vitória. Tratava-se de *PlayBeckett* (2011) – trocadilho para uma peça toda falada em *playback* e que se refere também a *Play*, uma das obras curtas de Beckett para teatro.

A montagem proposta era uma livre adaptação de três obras do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, mas entre o longo período da aprovação do projeto, a troca de bônus com as empresas e a realização, outras questões emergenciais invadiram meu processo criativo: a questão de se manter uma poética, uma pesquisa de linguagem, enfrentando as comissões que selecionam os projetos, tanto na prefeitura como nas empresas – nos setores de marketing –, assim como o julgamento feito por essas curadorias à realidade local, que é o caso dos editais da SECULT-ES, ampliaram minha indignação, ao constatar também os raros espaços dados na mídia para espetáculos atualmente, a escassez dos espaços teatrais e a consequente falta de pautas para temporadas, o que garantiria a sobrevivência de grupos profissionais mantendo-os em atividade.

Enfim, toda uma série de burocracias e impedimentos que me levaram a decidir "sabotar" a proposta original do projeto aprovado e realizar um manifesto performativo, como uma peça de teatro de tendência pós-dramática, na definição do prof. Hans Thies Lehmann, como sendo um teatro híbrido, no qual outros elementos estéticos compõem a narrativa.

Questionar e criticar são procedimentos das obras de artistas desde meados do século XX e podem nos inspirar insurgências.

1 Expressão criada pelo historiador da arte alemão Benjamin Buchloh, em um artigo da revista October, em 1989.

Em *PlayBeckett*, as cenas foram gravadas em vídeo, tendo a lagoa de Interlagos, em Vila Velha, como locação única. No palco, os atores ainda estavam presentes, porém sempre de costas, imóveis, e o texto era falado em *off*.

A diegese: Um dilúvio. Dois atores isolados. Um manifesto final. Uma incursão ao *backstage* da arte e da cultura. O que dificulta e atrasa a evolução do artista. O que insiste em permanecer o mesmo, o de sempre, o quase aposentando. As referências: além de Beckett, com solilóquios de frases curtas, carregados de pausas, a estética audiovisual remete ao filme *Limite*, de Mário Peixoto.

Os personagens, dois artistas, são vítimas de um dilúvio – na ocasião, o Espirito Santo estava sob chuvas frequentes e intensas, resultado da zona de convergência do Atlântico Sul – e, como iriam morrer, deixam um manifesto final no qual, para usar um termo do momento, "delatam" tudo. As instituições de arte e cultura, as relações de poder, o "rabo preso" dos artistas, incluindo uma autocrítica aos artistas contemporâneos que trabalham com pesquisa de linguagem, o desconhecimento/ignorância do público e o lugar que nos é dado como herméticos na mídia, a indústria cultural que insiste no entretenimento e na manutenção do império da burrice.

o fantasma

Após a estreia de *PlayBeckett* no Teatro Universitário/UFES em 2011, recebi uma ligação do Secretário Executivo da Lei Rubem Braga questionando o fato de eu ter criticado tal Lei na montagem, e ter sido beneficiado pela prefeitura. Argumentei, com a surpresa de ter sido censurado, que havia cumprido com os prazos, já prestado contas do orçamento ganho e expressei na peça o que todos os artistas têm vontade de dizer, que está nas entrelinhas, no inconsciente, no grito contido, ocupando uma posição legitima da arte, o espaço de liberdade.

As outras apresentações da peça ocorreram em Vila Velha, na graduação de Artes Cênicas da Universidade de Vila Velha e em Vitória, na Mostra Paralela de Teatro da Má Companhia, com a exibição apenas do vídeo. *PlayBeckett*, que virou *cult*, cumpriu sua função de autoquestionamento, instituindo uma crítica. Já que somos e fazemos parte das instituições, essa

peça-manifesto representou um espaço de contestação que acredito sempre possível, o de dizer a verdade ao poder. Como disse Andreia Fraser: "O fato de estarmos presos a um campo, entretanto, não significa que não produzimos efeito sobre ele ou que não somos afetados pelo que ocorre além de suas fronteiras [...]" (FRASER, 2008).

Figura 2 *Flyer* promocional de estréia de *PlayBeckett*. 2011. Arte: Ana Lúcia Ferreira. (Acervo do Artista)

Figura 3 Foto de Raphael Newman. Cena de Playbeckett. 2011. (Acervo do Artista)

Figura 4 Foto de Raphael Newman. Cena de Playbeckett. 2011. (Acervo do Artista)

O doutor e professor do Mestrado em Artes da UFES Erly Vieira Júnior assistiu duas apresentações na temporada de estreia no Teatro Universitário (Figura 2), junto com alguns de seus alunos, e escreveu uma resenha, enviada para meu email no dia 15 de junho de 2011, na qual descreve e analisa a obra:

> Num grande lago em preto e branco, vemos dois homens (primeiro as sombras, depois se revelam os corpos), com expressões totalmente esvaziadas, parcialmente imersos na água(figuras 3 e 4). Se os enquadramentos, as vestimentas dos personagens e o reflexo do sol nas ondulações mínimas da água nos remetem a um filme de vanguarda dos anos 20, basta entrar o texto em *off*, com suas frases curtas, secas e contundentes, para que a conexão (temática e estética) com a obra de Samuel Beckett se estabeleça imediata e intimamente: "Nada a fazer. Acabou. Está acabado. Que faremos agora? Silêncio". Contudo, logo em seguida, a narração revela ser de um personagem contemporâneo: um funcionário público, "efetivo da cultura" que, segundo suas próprias palavras, ora está aqui para "atrapalhar sua vida", ora "para curar" (afinal, ele é também um curador – sabe-se lá em qual sentido do termo). Ao fazer menção a situações contemporâneas do circuito de produção cultural local/nacional, o texto começa a provocar, no espectador, uma sensação de perplexidade e esvaziamento dos sentidos bastante próxima à dos textos de Beckett. É aqui que percebemos que o diálogo vai além da mera homenagem temática e visual: *PlayBeckett* aproxima-se intimamente da poética do dramaturgo irlandês por compartilhar também de uma semelhante atitude diante do burocratizado mundo que nos cerca. Transporta-se, aqui, para o contexto supostamente eufórico, democrático e inclusivo do começo das políticas culturais públicas do começo do século XXI, toda uma atitude de mordaz descrença das aparências, de questionamento acerca do esvaziamento de sentidos tão palpável em palavras e jargões que usamos cotidianamente. Se pouco percebemos, em nosso dia-a-dia, o quão automatizados se tornaram esses termos e atitudes do *métier* cultural, em que muitas vezes bancas de seleção e pedidos de patrocínio

> não se diferenciam de um bingo ou galinha gorda, cá está a incômoda voz de um narrador exausto e enfastiado, que se recusa a aceitar o esvaziamento das palavras, a nos devolvê-las com todas as suas arestas. (VIEIRA JÚNIOR, 2011)

E complementa:

> [...] nesse novo preenchimento do vernáculo, valorizando seus sentidos mais afiados, o jogo entre palavra, voz e imagens se faz bastante intenso. Podemos ver isso tanto nos *fades* manuais feitos durante a projeção (denunciando uma vontade da mão em deliberadamente rasurar a trama já esgarçada que sustenta esse mundinho), quanto no contraste entre a atemporalidade das imagens rigorosamente compostas e o *playback* deliciosamente incômodo por onde a voz dos atores ecoa como uma saraivada de projéteis. Aos poucos, a câmera vai revelando a imensidão do lago e a onipresença inevitável da água cujo nível sobe sem parar. Talvez ainda haja tempo para um último suspiro, talvez não. E, diante da iminência da submersão no impensado da vida, talvez nem dê tempo de mandar e-mail agradecendo o convite e deixando para uma próxima oportunidade. (VIEIRA JÚNIOR, 2011) [2]

2 Texto enviado por email pelo autor.

Referências

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica**. In: Concinnitas Revista do Intituto das Artes da UERJ, Rio de Janeiro: Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

VIEIRA JUNIOR, Erly. **Sobre Playbeckett.** Vitória: Resenha crítica não publicada.

LEHMANN, Hans Thies**. Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.

O sentido político de participação em Hélio Oiticica

The political sense of participation in Hélio Oiticica

MÁRCIA CAROLINA RUBIM SIQUEIRA PMS / PPGA-UFES
ANGELA GRANDO PPGA-UFES / FAPES

O trabalho focaliza o sentido político de participação do espectador trazido por Hélio Oiticica a partir da década de 1960 como meio de questionamento a mecanismos de controle na arte e na vida. Faz reflexões sobre o contexto e vivências do artista que se relacionam à proposta de participação do espectador. Discute a relevância da participação para o fomento de reflexões voltadas à transformação social. Por fim, identifica estratégias participativas empregadas na proposição Parangolé.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Espectador/Participador. Parangolé. Arte Contemporânea.

The work focuses on the political sense of participation of the spectator brought by Hélio Oiticica from the 1960s as a means of questioning the mechanisms of control in art and life. Reflections on the context and experiences of the artist that relate to the proposal of participation of the spectator. It discusses the relevance of participation for the promotion of reflections aimed at social transformation. Finally, it identifies participatory strategies employed in the Parangolé proposition.

Keywords: Hélio Oiticica. Spectator/ Participant. Parangolé. Contemporary Art.

Introdução

Na década de 1960, Hélio Oiticica, juntamente com Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros artistas, trouxeram para o cenário brasileiro a concepção "participador" (OITICICA, 1965 a, p. 2). O aprofundamento em textos e proposições do artista, apresentados no desenvolvimento deste trabalho, evidenciam que a participação do espectador proposta por Oiticica estava intrinsecamente relacionada à resistência ao controle ideológico decorrente do colonialismo cultural e do sistema de arte, produtores de condicionamentos favoráveis ao conformismo artístico, social, político, ético no período.

A convivência do artista com a Escola de Samba Mangueira, no Rio de Janeiro, a partir de 1964, pode ser considerada um divisor de águas em sua trajetória artística, uma vez que as experiências por ele vividas na comunidade e no ambiente de favela foram capazes de afetar e potencializar suas motivações sociopolíticas. Oiticica passou a conviver com outras formas de interpretar e vivenciar a arte, o que lhe serviu de espelho para a autorreflexão sobre o seu modo de perceber arte e vida. O condicionamento burguês, a que estava submetido desde a infância, se desfez em decorrência do desequilíbrio resultante desse deslocamento social. Atravessar o asfalto para conviver na favela levou Oiticica ao descrédito nas chamadas camadas sociais. Sendo assim, o artista decide ocupar uma posição "marginal", como ser social no seu sentido total, recusando não só enquadramentos na arte, mas também na vida (OITICICA, 1965 b, p. 2).

Em resposta aos mecanismos opressores de seu tempo, Oiticica desenvolve estratégias participativas, que tinham por finalidade a emancipação e o engajamento do participador, por meio de proposições artísticas que enfatizavam a liberdade, o descondicionamento artístico e social, com o intuito de afetar comportamentos, e consequentemente, colaborar para uma transformação social. O legado do artista não se configura na produção de obras a serem contempladas no museu, mas na sua capacidade de contrapor estruturas de imposição cultural e econômica. Ciente disso, o presente trabalho dialoga sobre a necessidade do sentido político de participação e convida à reflexão sobre estratégias participativas que possam vir a resistir ao uso da arte como discurso persuasivo de controle ideológico pelo colonialismo cultural e pelo sistema de arte questionado por Oiticica.

A metodologia de Michael Baxandall (2006, p.74-78) ao discorrer sobre processos artísticos demonstra que a interpretação de manifestações artísticas, não deve se restringir à materialidade estética, já que a atividade do artista reage às questões do seu tempo-espaço. Nesse sentido, Baxandall busca compreender as diretrizes, os pontos de referência atual e histórico do artista a que se propõe estudar. Em concordância com a metodologia empregada pelo autor, este artigo considera as relações existentes entre: os manuscritos de Oiticica, o contexto da década de 1960, o estado da arte naquele período, as vivências do artista na favela, seu contato com a escola de samba, os problemas a que se propôs resolver, as soluções por ele encontradas em suas proposições artísticas.

Diante do grande volume de produção teórica do artista, o trabalho focaliza recortes de texto disponíveis no Programa Hélio Oiticica (PHO) e na coletânea *Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto* (1986), que demonstram intencionalidades do artista ao propor a participação do espectador a partir da década de 1960. No que se refere à sua prática artística, procura identificar estratégias participativas empregadas no *Parangolé*, uma vez que a proposição evidencia o momento em que o caráter político de participação do espectador se amplia em maior sentido social.

Colonialismo e Sistema de Arte

Oiticica, no manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966 a, p. 2), ao falar do "europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas" que exportam suas culturas compulsivamente, coloca a necessidade de defender o Brasil do domínio exterior, do colonialismo cultural que deseja abolir. Nesse sentido, acredita-se que para romper com o uso da arte como meio de imposição cultural, alienação e exploração comercial seja fundamental a conscientização do participador sobre interesses velados do sistema, por meio de contribuições favoráveis a reflexões como as trazidas a seguir.

Ariano Suassuna, em *Riqueza e Encantos da Cultura Brasileira* (1997), explica que a arte enquanto campo social está presente nos diversos povos, independente das nomenclaturas empregadas pela história da arte eurocêntrica[1]. A supervalorização de culturas economicamente dominantes desqualifica manifestações artísticas de povos que foram subjulgados, os mantendo em condição subalterna que os "invisibiliza" em seu próprio país. A reprodução de modelos de interpretação de arte também tende a ignorar minorias sociais relativas a gênero, condição econômica, crenças etc. Neste contexto, a arte europeia e norte-americana, quase sempre assimilada por mediação fotográfica no Brasil, é mais valorizada que a arte indígena e negra próxima à população. O reconhecimento da arte no cotidiano não convém à classe dominante, já que descentraliza a arte, dilui a ideia de autoria, originalidade, exclusividade, entre outros atributos utilizados para transformar a arte em produto de elevado valor econômico.

Hans Haacke, em *Museos, gestores de la conciencia* (1984, p.4-9) revela que a indústria da arte alimenta interesses velados da indústria cultural, do turismo, do entretenimento, do ensino, dos meios de comunicação, e até mesmo imobiliários. Certamente, não está ao alcance do espectador/participador, o que ocorre por trás dos bastidores do sistema de arte. No entanto, as grandes empresas, cientes do poder de persuasão da arte, investem cada vez mais em instituições artísticas, eventos, exposições *blockbusters*, que visam à audiência, com intuito de associar a sua marca ao fomento da cultura e da educação como meio de publicidade. Não é do interesse do capitalismo vigente abrir mão deste mercado que faz da arte discurso altamente rentável, portanto os gestores institucionais parecem procurar eleger a arte que corresponda aos seus objetivos, descartando as que não lhe trazem retorno financeiro.

Neste contexto, a participação do espectador, absorvida pelo o sistema de arte como "arte participativa", restrita à manipulação de objetos, também pode servir de instrumento de alienação cultural. Empregada como objeto mediador pelo sistema de arte, pode se tornar meio ainda mais eficaz de formação de público consumidor, devido a sua imaterialidade, flexibilidade, alcance, potência interativa, significativa e afetiva. Favorece a criação de condicionamentos a discursos colonizadores dirigidos à venda de produtos e serviços ao ser institucionalizada e descontextualizada.

No catálogo da exposição *Information*, 1970, no MOMA, Oiticica alerta que:

> É importante que a ideia de ambiente, participação, experimentos sensoriais, etc., não sejam limitadas a soluções de objeto; elas devem propor um desenvolvimento de atos de vida e não uma representação a mais (a ideia de 'arte'); novas formas de comunicação; a proposição para um novo comportamento descondicionado [...][2] (OITICICA, 1970, p.1).

Sendo assim, é necessário ressaltar que a participação do espectador proposta por Oiticica, entre outros artistas na década de 1960, parece fomentar comportamentos transformadores, contribuir para a emancipação do participador, e não o seu aprisionamento numa cultura de consumo colonialista e mercadológica.

Participação e Resistência

Os escritos de Oiticica demonstram que o artista propunha uma arte pensante, questionadora, multiplicadora de ideias libertadoras, imersa na realidade e não alheia ao seu tempo-espaço. A participação do espectador,

1 *Eurocentrismo* é a perspectiva de conhecimento que foi elaborada sistematicamente a partir do século XVII na Europa, como expressão e como parte do processo de eurocentralização do padrão de poder colonial/moderno/capitalista. Em outros termos, como expressão das experiências de colonialismo e de colonialidade do poder, das necessidades e experiências do capitalismo e da eurocentralização de tal padrão de poder. Foi mundialmente imposta e admitida nos séculos seguintes, como única racionalidade legítima. Em todo caso, como a racionalidade hegemônica, o modo dominante de produção do conhecimento. Fonte: QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. Revista Novos Rumos, São Paulo, ano 17, n.º37, p.4-28, 2002, p.5.

2 Tradução disponível em: BRAGA, Paula. Oiticica, singularidade, multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 195.

trazida pelo artista, busca despertar o indivíduo para a atuação crítica na arte e na vida. Consiste na possibilidade de transformação social por meio da ação do participador, que sairia da condição passiva dos acontecimentos para uma posição ativa no contexto. Oiticica, em consonância com Ferreira Gullar, explica:

> O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação total do poeta, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influindo e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas idéias, segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc. (OITICICA, 1966 a, p.11-12).

Segundo Oiticica, o artista deve reagir às questões do seu tempo, participando como agente modificador de consciências, no sentido coletivo. Sendo assim, é possível perceber na atuação de Oiticica o desenvolvimento de estratégias de participativas que visam colaborar para o engajamento artístico, social, político, ético dos sujeitos que compõem na sociedade.

> [...] que não bastem à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), [...] que o artista "participe" enfim da sua época, de seu povo (OITICICA,1966 a, p. 12-13).

As reflexões colocadas pelo artista continuam pertinentes hoje, uma vez abrem diálogos sobre possibilidades de participação consciente e crítica de artistas-propositores e de participadores, que assim como Oiticica, desejam colaborar para mudanças na realidade em que estão inseridos. Diante do exposto, neste diálogo que não se esgota, a seguir serão brevemente pontuadas sete estratégias de participativas empregadas no *Parangolé* (FIG 1), relevantes à compreensão do sentido político de participação proposto pelo artista.

FIG 1 Hélio Oiticica Parangolé P 08 Capa 05 – Mangueira, 1965; P 05 Capa 02, 1965; P 25. Capa 21 – Nininha Xoxoba, 1968; P 04 Capa 01, 1964. Image from Ivan Cardoso's film H.O, 1979. Credits: Catalogue Hélio Oiticica. The Body of Color, 2007, p. 317. Fonte: Lucero (2011).

1 Tomar a palavra! – O *Parangolé*, escapava aos critérios e a compreensão da crítica institucionalizada da época. Sob este eixo, Oiticica assume autonomia crítica sobre suas proposições, em constante desenvolvimento, trazendo formulações teóricas independentes, que passam a integrar a sua obra. O artista busca subverter o controle colonialista e do sistema de arte, ao usar a

linguagem hegemônica, os espaços e recursos de comunicação institucionais, como meio para disseminar proposições voltadas à liberdade.

2 Quebrar Paradigmas, Experimentar e Descolonizar – A proposição desobedece a modelos de arte economicamente dominantes, sendo isenta de premissas morais, intelectuais, estéticas, o que reverbera em atuação política e social. O *Parangolé* rompe com o sublime, a representação, a narrativa unilateral, a contemplação, o esteticismo, favoráveis à tentativa racional de transformar a arte em discurso universal de imposição cultural. Com a defesa do experimental Oiticica desprende seu trabalho da moldura institucional pautada em critérios colonialistas, condicionantes, mercadológicos, que reduzem e julgam a arte a partir de pontos de vista específicos. De acordo com Oiticica o "Parangolé é a antiarte por excelência". Mais que manifestação artística, a palavra é colocada pelo artista como um conceito, em que "a não-formulação de conceitos" é o mais importante (OITICICA, 1966 b, p. 2). A total oposição do *Parangolé* aos cânones da crítica formalista desloca o campo da arte no Brasil da mera condição de importador cultural, da subalternidade, e o coloca como referencial.

3 Ampliar Sentidos e Resignificar a Arte – No *Parangolé* há o deslocamento da arte para além dos limites da visão, o que possibilita atribuir outros sentidos à interpretação da arte. A proposição traz a derrubada da intelectualidade que se impõe sobre a criatividade. Por não ser reconhecido pelo repertório simbólico do participador, consiste num meio de apreensão direta do mundo, livre de convenções predeterminadas. A participação sensorial proposta por Oiticica, abrangendo outros canais de percepção do mundo, busca abrir o participador para ele mesmo, num processo de dilatamento interior voltado à libertação dos prejuízos do condicionamento social (OITICICA, 1967, p. 2). A arte, assim como a vida, não deve ser compreendida de forma alienada, fragmentada, e sim em abordagem holística, em que arte, política, economia, ética, se entrelaçam na sociedade. O olhar dirigido, mediado, dificulta a politização do participador, portanto o que se propõe é a integração dos sentidos na arte e na vida. A incorporação do *Parangolé* permitiu a incorporação de conceitos que tensionaram o significado da arte, desestruturando o controle institucional.

4 Desintelectualizar e Enxergar o "Outro" – Na favela, Oiticica descobre a organicidade das construções e manifestações populares, a totalidade da arte presente na Escola de Samba Mangueira, que o leva enxergar a arte na vida do "Outro" e a buscar o esvaziamento da cegueira resultante de seus próprios condicionamentos no modo de interpretar arte e vida. O interesse do artista pela escola de samba potencializou sua necessidade de "desintelectualização", de demolir preconceitos, esteriotipações (OITICICA, 1965 b, p. 1). Suas vivências descondicionantes na favela parecem motivá-lo a propor vivências descondicionantes na arte, conforme se constata no *Parangolé*. Na proposição estética da obra é possível verificar uma arte integral, híbrida, multissensorial, não fragmentada, orgânica, improvisada, coletiva, autônoma, viva, significativa, com potencial para afetar comportamentos, semelhante ao que acontece na escola da samba. Oiticica, por meio do *Parangolé*, parece trazer uma arte permeável, que dialoga com o erudito e o popular, capaz de influenciar o participador, mas que também se desenvolve pela e com a ação dele.

5 Abrir a Obra e Descondicionar – A obra aberta e inacabada, que se constrói pela participação do ativa do espectador, dificulta o aprisionamento da arte em condicionamentos formalistas, como originalidade, autoria, suporte, materiais, ferramentas e técnicas especiais, entre outros critérios que transformam a arte em discurso dirigido pela classe economicamente dominante. Embaralha a posição do artista, do espectador e da obra: o artista de criador para contemplação se torna motivador para a criação; o espectador limitado à contemplação, que assistia de fora, assume a posição de sujeito e coautor no processo criador; e a obra que era autossuficiente passa a necessitar da participação do espectador para existir. O *Parangolé* se constrói com o outro, numa abordagem simultânea, colaborativa e mais horizontalizada. A participação é espontânea, não ritualística, e sem exigência de conhecimento prévio, já que o insumo da obra é a singularidade de

cada participante. Portanto, a participação do leigo é tão legítima quanto à do participador "instruído", o que torna o *Parangolé* mais acessível às camadas populares e com potencial de comunicação em grande escala. A proposição inacabada provoca a ação do espectador, sendo capaz de movê-lo do isolamento contemplativo. O que se propõe no *Parangolé* é a interação que transforma, próxima ao público, significativa, capaz de afetar comportamentos. O que interessa não é a obra finalizada, para ser exposta sob os holofotes do museu, mas a obra aberta à participação, sempre em processo de construção, inesgotável.

6 Combater o Consumo e Desalienar – As imagens rápidas, móveis, com cores e formas variáveis do *Parangolé* se opõem a figura estática e ao consumo da representação simbólica. Com o *Parangolé*, Oiticica desvia a atenção do objeto mediador, passível de esteticismos que transformam a arte em produto, para o comportamento livre e imprevisível do participador, o que possibilita múltiplos resultados. A falta de controle sobre o resultado apresenta resistência à absorção da proposição pelo sistema como obra finalizada, uma vez que está em constante transformação, tanto no que se refere aos materiais quanto aos sujeitos envolvidos na proposição. Também dificulta a criação de categorias e de novos produtos de arte com base em semelhanças morfológicas. A obra não está no material, suporte, objeto utilizado pelo artista em suas proposições, mas nas vivências significativas que o participador carregará dentro de si, no que ele internalizou da experiência proposta pelo artista, e que continua em constante mutação. Portanto, não faz sentido a mercantilização do restou das proposições de Oiticica, já que são apenas fragmentos de processo. Oiticica coloca que "nada significa expor tais peças" (OITICICA, 1966 c, p.76). Segundo o artista, o objeto é uma "passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador" (OITICICA, 1967, p.1). Os materiais "não artísticos" utilizados no *Parangolé* não são destinados à contemplação, mas à provocação, já que consistem numa afronta os cânones do "bom-gosto". Ao trazer o precário para o espaço institucional, Oiticica corrói o prestígio do museu, destinado a "obra-prima", concebida por grandes mestres, com técnicas e insumos privilegiados. O baixo custo e fácil acesso aos materiais empregados na proposição viabiliza seu desenvolvimento em diversos espaços, o que a torna ambulante e descentralizada. O que importa não é a materialidade da obra, mas a sua força reflexiva e alcance. No *Parangolé*, um participador interfere na ação do outro, havendo potencial para trocas, manifestações e diálogos de interesse coletivo e socialmente relevantes.

7 Questionar o conformismo e dar a palavra! – No *Parangolé*, o inconformismo estético se desdobra em inconformismo social (PEDROSA, 1965, p.13), o questionar a arte se estende ao questionar a vida. Em Opinião 65, Oiticica expôs a proibição (CLAVO, 2011, p. 96), ao tentar apresentar o *Parangolé* no MAM do RJ, onde os sambistas foram barrados. A atuação do artista coloca em primeiro plano o sistema excludente de arte, e usa da força do acontecimento, da polêmica provocada, como meio de denúncia social. Oiticica parece remover as cortinas do espetáculo na arte e na vida ao focalizar questões latentes no contexto, trazendo proposições problematizadoras, com potência reflexiva, que partem da realidade do participador. O que se busca não é a contemplação transcendente, o sublime, mas o estar no mundo. Mais uma vez, verifica-se que a obra não está nas vestimentas, na beleza da dança dos sambistas, mas na ação do artista, no engajamento dos participadores, no confronto com estruturas engessadas de pensamento. No *Parangolé*, o discurso não é dado, não se trata de doação ou transferência de conhecimento, mas sim da construção colaborativa do vivenciar arte. A proposição é propícia à formação de redes de relacionamento, em que a narrativa unilateral, linear, historicista dá lugar à produção orgânica de discursos contextualizados entre participadores. Hoje, a aparente leveza e ludicidade do *Parangolé* favorece sua penetração em espaços institucionais. Apesar da absorção alienada pelo sistema, a proposição preserva seu caráter político nos escritos de Oiticica que evidenciam a intencionalidade do artista. Com o *Parangolé*, Oiticica contribui para a desconstrução de estigmas negativos associados à favela, ao posicioná-la como referencial no seu processo criador. Ao mesmo tempo, introduz a experiência do espectador que ficava a margem do discurso de arte

hegemônico, já que seu interesse pelo popular traz visibilidade para minorias invisibilizadas pela classe economicamente dominante. Nesse sentido, a proposição mantém sua denúncia a sistemas opressores, que preservam a desigualdade. O deleite da representação ilusionista é substituído pelo choque de realidade, ao trazer questões que a sociedade insiste em ignorar, abre janelas dentro do sistema de arte para o que acontece no mundo real. As moléstias sociais ao contaminar o espaço asséptico do museu favorece o uso sistema de arte como serviço de comunicação, como meio de dar visibilidade e voz ao participador, podendo contribuir para o seu despertar da anestesia social para o protagonismo em seu contexto.

Conclusão

Os textos e proposições de Oiticica demonstram que o PARTICIPAR proposto pelo artista, consiste em meio de interferir em questões latentes no tempo-espaço. Revelam que a herança deixada pelo artista não são modelos de proposições a serem mecanicamente reproduzidos, mas a sua inesgotável contestação ao controle ideológico e ao conformismo na arte e na vida. As proposições de Oiticica, em constante desenvolvimento, não são destinadas à fabricação de produtos de arte, portanto interpretar seus vestígios como "obras de arte", objetos estetizados ou "arte participativa" resulta numa forma de silenciar a ideologia do artista e de transformar a participação do espectador em estratégia de formação de público consumidor. Os elementos constitutivos e as ferramentas utilizadas por Oiticica vão muito além da cor, forma, tinta, pincel, suporte. O que Oiticica deseja "pintar" é a pulsação do espaço real, ao fazer uso dos instrumentos do sistema de arte como meio de politizar o participador, de compor um cenário artístico e social, em que a participação ativa do espectador é vital. Com o uso da palavra, proposições experimentais, sensoriais, abertas, colaborativas, populares, voltadas ao comportamento, o artista rompe com o aprisionamento conceitual da arte pela crítica institucionalizada, com a estrutura emissão-recepção do colonialismo cultural e do sistema de arte, contribuindo para a resignificação da arte numa abordagem mais horizontal. Em outras palavras, as estratégias participativas empregadas pelo artista são um convite à reflexão sobre a necessidade de participação consciente, engajada e emancipada de artistas e participadores no atual contexto contemporâneo de arte.

Referências

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HAACKE, Hans. Museos, gestores de la conciencia. In: **DDOOSS.** Disponível em http://ddooss.org/articulos/otros/Hans_Haacke.htm. Acesso em: 09 de ago de

2015. [Versão em inglês: HAACKE, Hans. Museums, managers of consciousness (1984). In: ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake. Institutional Critique: an anthology of artists' writings. Cambridge: MIT, 2009].

IÑIGO CLAVO, María. **Amigos y falsos amigos de la teoría y del arte brasileño de los sesenta y setenta.** In: Sur/version, investigación y creación de América Latina y el Caribe. Altamira: Casa de Rómulo Gallegos, nº 1, julho-dezembro de 2011. Disponível em http://www.celarg.org.ve/ Espanol/PDF/81-106-Amigos_y_falsos_amigos-Inigo_clavo.pdf. Acesso em: 09 de agosto 2015.

OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o "Parangolé"**, 1965 a. PHO 0070/64.

OITICICA, Hélio. **A dança na minha experiência**, 1965 b. PHO 0120/65.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade**, 1966 a. PHO 0110/66.

OITICICA, Hélio. **Aparecimento do suprasensorial**, 1967. PHO 0108/67.

OITICICA, Hélio. **Posição e programa;** programa ambiental; posição ética, 1966 b. PHO 0253/66.

OITICICA, Hélio. **Sem título,** 1970. PHO 0324/70. In: MCSHINE, Kynaston, Information, Nova York: MOMA, 1970, p. 103.

OITICICA, Hélio. **10 de abril de 1966 (continuação),** 1966 c. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 75-76.

PEDROSA, Mário. **Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica,** 1965. In: FIGUEIREDO, L.; PAPE, L.; SALOMÃO, W. (Org.). Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, p. 9-13, 1986.

SUASSUNA, Ariano. **Riqueza e encantos da cultura brasileira.** Brasília: UNBTV, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3GR3hoKO18Y. Acesso em: 22 dez 2017.

FONTE DA IMAGEM

LUCERO, María Helena. **'Decolonialidade' na arte latino-americana.** Southern Perspectives, 2011. Disponível em: https://www.southernperspectives.net/author/mariaelena. Acesso em: 11 jun 2018.

As ruínas da opressão na obra de carlos vergara

The ruins of oppression in the work of carlos vergara

MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA USP

Vergara, através de sua prática de aderir tecidos sobre superfícies para recolher as marcas de um lugar, irá descortinar, por detrás da poeira que cobriu o horizonte do Rio de Janeiro, em ocasião da implosão do Complexo Presidiário Frei Caneca, questões que sua visão não permitiu que ficassem soterradas entre escombros. A exposição "Liberdade" é analisada neste texto como um trabalhado diferenciado do artista, na busca de um olhar mais atento para o cuidado com a condição humana, onde a estética, a ética e a política integram-se por meio da potência reflexiva provocada pelo material poético.

Palavras-chave: Carlos Vergara; arte contemporânea; exposição "Liberdade"; estética e política.

Vergara, through his practice of adhering fabrics on surfaces to collect the marks of a place, will uncover, behind the dust that covered the horizon of Rio de Janeiro – at the time of the implosion of the Complexo allowed them to be buried in their debris. The exhibition "Liberdade" is analyzed in this text as a differentiated work of the artist, in the search for a closer look at the care of the human condition, where aesthetics, ethics and politics are integrated through the reflexive power provoked by the poetic material.

Keywords: Carlos Vergara; contemporary art; exhibition "Liberdade"; aesthetics and politics

Introdução

Carlos Vergara é um artista que recolhe as marcas da paisagem sejam elas de terras brasileiras ou de outras mais distantes. Sua trajetória artística pode ser recontada através de percursos, então registrados, a partir de vestígios dos vários lugares por onde passou. As monotipias que executa são relevantes em sua produção artística. Sua prática de aderir tecidos sobre uma superfície, como natureza, areia, cimento, pisos ou parede – para recolher as marcas do lugar – , são sempre reveladoras de um olhar mais apurado, impregnado de reflexão e de certa espiritualidade. Suas criações misturam os campos da ética, da estética e da política. A paisagem torna-se o meio revelador de histórias que, foram e ainda são encobertas por visões que se distanciam da verdade.

Nosso olhar sobre a arte estará voltado neste texto ao conjunto específico de obras que integraram a exposição "Liberdade". Vergara irá descortinar, por detrás da poeira que cobriu o horizonte do Rio de Janeiro – em ocasião da destruição do Complexo Presidiário Frei Caneca – , questões que a visão do artista não permitiu que ficassem soterradas entre os escombros da implosão. Seguindo a verdade, constrói um trabalho que desvia o olhar da natureza e nos coloca entre paredes marcadas por condições desumanas, que em seus fragmentos mostram a passagem de vidas destituídas de liberdade. Uma paisagem fragmentada em que os destroços, entre cimento e ferro retorcido, tornam-se material para criação. Nessa série de trabalhos que fizeram parte da exposição intitulada por ele "Liberdade", Carlos Vergara, através do poder de sua arte de transformar o trágico em poesia, busca uma percepção mais atenta para o cuidado com a condição humana.

A ficção torna-se realidade através do olhar do artista

O interesse pelo tema em questão surge a partir da história do Complexo Presidiário Frei Caneca, construído entre os anos de 1833 e 1850, no Rio de Janeiro, como prisão modelo do Império brasileiro. Em 2010, a memória dos edifícios pertencentes ao complexo foi-se ao chão, quando aconteceu a implosão do último de seus pavilhões, que Carlos Vergara pôde acompanhar da janela de seu ateliê, no bairro de Santa Tereza. A observação do artista ultrapassou o olhar e – com as devidas autorizações – adentrou nesse espaço anteriormente ao momento da implosão. Vergara (2014) conta que, antes de executarem a ação de destruição do prédio, houve a necessidade de uma preparação de todo o edifício, como as ações de retirada das portas das celas, para o aproveitamento do metal para a indústria, e de perfuração de buracos nas paredes, para a colocação da dinamite. Foi então nessas condições, que o artista, como um investigador, adentra nesse espaço sufocante para realizar seus registros.

Segundo Vergara, o Complexo Presidiário era um espaço visto distante, durante muitos anos da janela de seu local de trabalho, e que, através de uma nova proposta a ser incluída no desenvolvimento de seus procedimentos artísticos, transformou-se em vivência, em participação e em um turbilhão de sensações produzidas pelo cenário, que deixava de ser ficção para tornar-se realidade. As sensações um tanto pesadas que o lugar emanava, assim como os registros nas paredes deixados pelas almas aprisionadas que remetiam "ao avesso de ser livre" [1] traziam, conta o artista, uma atmosfera de tristeza e reflexão.

Segundo Frederico Coelho, o artista revela com esta exposição "um espanto perante essa crise permanente de nossa condição humana que atravessa os séculos e o ofício de um artista". E o autor questiona: "Em um mundo pleno de tragédias, o que pode a arte falar diante delas"? (COELHO, 2012, p.3).

> Diante do desaparecimento iminente e inevitável de vestígios materiais daquele complexo de edificações penais, o artista se propôs a acompanhar seu curso e a reter, valendo-se de técnicas variadas que experimentou e desenvolveu ao longo de décadas, rastros da história de disciplinamento afetivo e social urdida naquele espaço [...] Carlos Vergara captura, na superfície de tecidos, restos de chão e

1 *O Avesso de ser livre* é o título dado por Moacir dos Anjos para o texto de sua autoria que faz parte do livro *Liberdade* que se refere a exposição do mesmo nome que aconteceu no Memorial da Resistência em São Paulo e no Parque Lage no Rio de Janeiro onde puderam ser apreciados os trabalhos executados por Carlos Vergara a partir da implosão do Complexo Presidiário Frei Caneca.

> paredes, além de fragmentos de objetos então ainda encontrados no lugar. (ANJOS, 2012, p.2).

Figura 1 Implosão do Complexo Presidiário Frei Caneca, 2010 – Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Vergara "Liberdade", Jornal/ catálogo exposição Memorial da Resistência – São Paulo, 2012, p.19.

O artista envolve-se de forma efetiva com o lugar que fora implodido – que de certa forma conviveu, pois fazia parte da paisagem que podia avistar da janela de seu ateliê. Ao percorrer suas ruínas, recolher os vestígios que restaram nos escombros, para transformá-los em registros de sua arte, permite que a história do local permaneça viva através de suas obras. Assim, a arte, por atuar através da sensibilidade, tem um papel abrangente para falar diante de um mundo pleno de tragédias.

Segundo Moacir dos Anjos (2012, p.42), o artista utilizou meios diversos para "capturar algo que se ausenta, que se desfaz de pronto como coisa física e aos poucos como matéria a ser lembrada". A arte revela sua potência ao mostrar de forma sensível o que seria terrível de ser contado.

O processo de criação

Em uma entrevista[2] com o artista, em julho de 2014, ele relata como surgiu inicialmente, a ideia da construção desse novo trabalho a ser intitulado: "Liberdade". Ao mostrar-lhe a foto do momento da implosão (Figura 1) que selecionara entre as várias imagens de sua obra, guardada em meu computador, o artista relata:

> Tudo começou quando cheguei de manhã no ateliê, abri o jornal e estava assim: "Amanhã 11h15 vão implodir a Frei Caneca". Foi implodido em duas etapas. Esta foi a primeira etapa (fig.1). Aí eu chamei uma equipe e filmei. Entrei em contato para entrar lá. Entrei em contato com o pessoal que estava fazendo a reimplosão. Os blocos que ficaram em pé têm uma preparação de tirar as grades. A implosão, que está na foto, foi primeira que eu filmei. (VERGARA, 2014, informação verbal).

O momento, da destruição do primeiro edifício levou-o a buscar mais de perto todo o processo de apagamento que viria a se instaurar com ele. Porém, o artista não deixou que tudo se reduzisse a pó e procurou registrar as marcas que poderiam deixar viva essa história. Assim, dirigiu-se ao local, onde alguns edifícios estavam sendo preparados para a implosão, e que, porém, poderiam ser percorridos sem nenhum risco. As celas haviam sido retiradas e os buracos que iriam receber a dinamite já se mostravam aparentes. Juntamente com sua equipe, fotografou e filmou o local. As portas das celas espalhadas pelo chão o sugestionaram a jogar sobre elas pó de carvão, para executar suas monotipias. Esteve ali dias e dias. Disse que seu trabalho é sempre uma imersão, e o resultado, sempre uma surpresa. Somente ao retirar o tecido que impregnado com material adesivo é sobreposto sobre o local escolhido, que se torna possível observar o resultado. "O que Vergara nos apresenta são os resquícios, os rastros, os moldes dos corpos, o alarido das celas, as escritas do tempo, os trapos da fuga frustrada, os pôsteres das musas nuas colados nas paredes, os sinais indeléveis da violência e da solidão". (COELHO, 2012, p.3).

As imagens registradas (Figura 2 e 3) revelam a prática do artista. Ele explica: "era uma porta de solitária que estava no chão, que eu joguei pó de carvão um pouco por cima e imprimi" (VERGARA, 2014, informação verbal).

De volta ao seu ateliê, com o material registrado em tecido, trabalha com algumas interferências através de material pictórico ou, dependendo do resultado da impressão, torna-se desnecessária qualquer alteração. Muitos registros, feitos através de fotos, também podem ser modificados durante o processo. A memória de sua vivência no local da implosão permanece, como material de criação: "Pois eu acho que no fundo, aquela sensação lá dentro, de você ficar dias e dias visitando... é muito trágica... tem uma coisa na tragédia humana que é muito pesada. (VERGARA, 2014, informação verbal).

2 Carlos Vergara, em 2014, concedeu entrevista no espaço expositivo Bolsa de Arte, São Paulo, durante a montagem de uma nova exposição de pinturas recentes e algumas esculturas. Em uma longa conversa contou, entre muitas outras fases de seu trabalho, sobre como aconteceu a ideia inicial para a criação da exposição "Liberdade".

Figuras 2 e 3 acima: Carlos Vergara, 2011, monotipia sobre lona crua, 200.5 x 140.5 cm. Fonte: Liberdade/Carlos Vergara, 2012, p.61. Abaixo: Carlos Vergara, 2010, monotipia e pintura sobre lona crua, 230 x 145.5 cm. Fonte: Liberdade/ Carlos Vergara, 2012, p. 63.

Frederico Coelho nos propõe encontrar variados caminhos que nos respondam ao questionamento anteriormente citado: de como a arte pode posicionar-se ao falar sobre um mundo pleno de tragédias. Entre os vários retratos da tragédia humana que não cessam de nos confrontar, não alcançamos respostas precisas. Assim, ao pensarmos em fatos ocorridos no passado, conexões podem ser construídas de forma constante com o momento presente. Contextos, locais e tempos se divergem e se encontram em registros para resgatar a memória do inconcebível.

> Não por ser ápice de tudo o que fez ou por constituir, inversamente, ponto de partida para caminhos não trilhados; tampouco por resumir, de modo celebratório, seus vários inventos formais. O que distingue *Liberdade* é sua adesão irrestrita ao compromisso de colocar o poder de criação a serviço do entendimento crítico de um fato do mundo, tornando visível o que de outra maneira se afasta da vista e recordando o que poderia ser de outra forma esquecido. Compromisso de pôr a arte em proximidade ruidosa e produtiva com a vida que, embora presente em diversos outros momentos de sua produção, tem aqui a veemência de quem deseja o que não conhece ainda. (ANJOS, 2012, p.40).

O compromisso, como nos diz Moacir dos Anjos, de instituir poder à criação no sentido de incorporar a ela o entendimento crítico, a reflexão e a conscientização de um fato são pontos essenciais da arte contemporânea. O processo criativo de Carlos Vergara amplia questões a serem discutidas, recolhidas através de marcas reais, que colocam em pauta reflexões sobre os maus tratos e descuido com a condição humana. Sua prática revela conexões quanto aos procedimentos de trabalhos anteriores, porém, os questionamentos que se inserem nas monotipias e matérias trabalhados para o projeto "Liberdade", tornam-se complexos pelas questões que revelam, onde a ética, a estética e a política, passam a fazer parte de um mesmo todo, e nos direcionam a pensar sobre coisas boas ou ruins. Os materiais recolhidos e resignificados buscam um olhar mais profundo para o conjunto de sua obra, utiliza-se de materiais originais usados nos sistemas carcerários, como as portas das celas com marcas de muitas vidas que por elas passaram, como forma de sacudir o espectador, para tocá-lo mais de perto e daí extrair reflexões. Durante sua trajetória, seus temas sempre estiveram permeados por questões políticas e sociais, através dos quais o artista passa a solicitar um olhar mais atento do espectador. Através das ruínas do prédio implodido, o resgate da memória, de algo que não existe mais, permanecerá registrado nas obras de Carlos Vergara.

> Quando povoa com cores suas telas e desenhos e exibe a força imponente das grades amarelas como molduras da memória, Vergara está nos oferecendo um lugar para respirar dentro de um tema sufocante. Temos em suas imagens as portas abertas para um espaço que nunca desejamos conhecer e a possibilidade de não sucumbir completamente ao nosso projeto consciente de destruição do outro. (COELHO, 2012, p.3-4).

Essa experiência quase arqueológica, de procurar por entre os escombros as marcas e vestígios que envolvem parte da vida de pessoas encarceradas entre as grades amarelas resgatadas por Vergara, contam muitas histórias. Cada uma das portas de aço registra a história de muitos, entre abrir-se e fechar-se através dos giros da chave dos cadeados. Num espaço marcado pelo apagamento, insere-se uma infinidade de questões e reflexões que se deslocam do campo estético para avançar entre os campos da ética e da política.

Segundo Moacir dos Anjos (2012), o projeto "Liberdade" difere-se dos anteriores feitos por Carlos Vergara, apesar de utilizar toda sua prática adquirida em quase cinco décadas de sua trajetória artística. Combina diversos materiais, meios e procedimentos como o vídeo, a instalação, a monotipia, a pintura e a aquarela, como forma de perpetuar o registro de um cenário que revela uma situação singular. Desta forma, surgem muitos fatos interessantes então relacionados com o Complexo Presidiário Frei Caneca, como a permanência nesta instituição de Graciliano Ramos, como

preso político[3]. Foi neste presídio que ele escreveu o livro "Memórias do Cárcere", um relato sobre o período Vargas, em que o autor narra o drama da experiência do encarceramento. Graciliano se pergunta sobre o porquê de estar ali e, procura adivinhar a razão do mecanismo social ter a necessidade de transformar as pessoas em bonecos.

> Afinal que valíamos nós? Estávamos ali mortos, em decomposição, e era razoável evitarem o contágio. Bom que se conservassem longe. Ninguém nos poderia oferecer uma dessas mesquinhas lisonjas indispensáveis na vida social; estávamos diante de uma verdade muito suja, e qualquer aproximação nos originaria vergonha e constrangimento. O resto da humanidade se afastava; no marasmo e no assombro, sentíamos que se afastava em excesso. Impossíveis os entendimentos: muros intransponíveis nos separavam. (RAMOS, Graciliano(1953) apud MELLO, 2012, p.16)

Figura 4 Carlos Vergara. Empilhamento, 1969/2012, papelão corrugado e caixas de papelão dimensões variadas. Fonte: Liberdade/Carlos Vergara, 2012, p.98.

Por influência dos relatos de Graciliano Ramos, Carlos Vergara cria a instalação "Empilhamento", e relata: "no livro do Graciliano Ramos tem uma frase: 'E agora todos nós estamos aqui, sem saber por que, empilhados, transformados em bonecos'" (VERGARA, 2014, informação verbal). Seu trabalho "Empilhamento" está literalmente descrito nesta frase. A ideia de construí-los com papelão, um material barato, frágil e descartável, enfatiza o destrato que um regime autoritário impõe à figura humana, distanciando-se de valores morais e éticos. Para revelar tal situação, o artista dispõe vários bonecos uns sobre os outros, amontoados, idênticos e ocos. Esse trabalho já havia sido apresentado em 1968 no Rio de Janeiro, em 1969 em São Paulo, por duas vezes em uma retrospectiva de sua obra em Porto Alegre e, em 2003, no Instituto Tomie Otakhe, em São Paulo. Porém, na exposição "Liberdade", os bonecos empilhados (Figura 4) tomam novamente seu lugar, como uma reflexão sobre o tratamento desumano de reduzir pessoas a objetos descartáveis.

Vergara (2014) conta que Silviano Santiago escreveu um texto fictício sobre Graciliano Ramos, como se fosse o próprio Graciliano, relatando sobre o dia seguinte de sua liberdade do cárcere. Trata-se de um poema maravilhoso, em que o autor descreve as angústias de Graciliano Ramos, arrasado por quase um ano de prisão, um romance intitulado "Em Liberdade". Partindo desse fato, Vergara pede a colaboração de Silviano Santiago para produzir algo semelhante para sua proposta de trabalho, e assim comenta: "Eu chamei o Silviano, que é meu amigo, que eu conheci na época de 1974, para escrever um texto. E ele ficciona, como se eu estivesse pensando em ir fazer esse trabalho 'Liberdade'" (VERGARA, 2014, informação verbal). Assim, no o livro "Liberdade", sobre a exposição do artista, é apresentado o relato que Silviano fez especialmente sobre o trabalho de Carlos Vergara, descrevendo todo o seu processo criativo. Sua crítica, enquanto escrita ficcional refaz o subjetivismo do próprio Vergara, percorrendo de modo fictício o espaço vivenciado pelo artista. Detalhes então revelados na obra de Vergara podem ser sentidos e imaginados. Silviano parece inserir nesse contexto algumas referências pessoais, que embaralham a experiência vivida do artista e sua própria crítica à instituição prisional, assim como uma denúncia sociocultural.

Percorrer o espaço da exposição significou participar de certa forma deste acontecimento – da implosão do presídio – e, sobretudo, experimentar espaços de privação e de tudo que de mais desumano possa existir. Ao mesmo tempo em que, desejaríamos estar longe de lugares como este, que nos assombram e nos fazem refletir sobre a miséria humana, a mostra "Liberdade" nos colocava do lado de dentro.

O caminhar por entre as grades de cor amarela (Figura 5), ainda com as marcas originais sobre elas – daqueles que permaneceram em um local para nós abominável – , transmitia o peso do ambiente, percebido através do trágico registrado nas celas expostas ou nas monotipias, como o recolhimento dos restos e das coisas que estavam lá, inseridos no registro fotográfico do local.

3 Suspensas as liberdades democráticas, o Estado Novo, de 1937 a 1945, passou a encarcerar aqueles que colocavam em risco a ordem por defenderem ideias comunistas. Graciliano Ramos ficou preso entre os anos de 1936 e 1937. Seu livro teve grande repercussão por ocasião de seu lançamento em 1953 e continua sendo uma referência literária importante.

Figuras 5 e 6 À esquerda: Carlos Vergara. Instalação (celas de ferro e fotografia), 2012 Exposição Liberdade. Fonte: Acervo do artista Carlos Vergara, RJ, 2014. À direita: Carlos Vergara, Instalação com fotografia, Exposição Liberdade. Fonte: Liberdade/Carlos Vergara, 2012, p.27.

Carlos Vergara considera o olhar como alimento da alma. Comenta sobre o poder da música – para ele, um poder ainda maior que o das artes plásticas – , pois possuem a capacidade de nos invadir, despertando áreas desconhecidas para nós mesmos. Mas, muitas obras visuais emitem seus próprios sons. Para ele, as obras de arte exigem um esforço para pensar mais profundamente, e assim, exploram regiões do sublime na medida em que nos surpreendem, pois perpassam o nível material se dirigindo ao espiritual.

A diversidade de meios utilizados por Vergara na criação de seus trabalhos é uma maneira de adequar a ideia ao tema a ser explorado. Muitas de suas pinturas ou monotipias são executadas a partir da natureza. O artista comenta sobre um trabalho que fez em São Miguel das Missões (RS), além de várias considerações históricas, políticas e sociais que o envolveu, guardava um significado quase que espiritual por tratar-se de uma ruína. Para ele, a ruína "guarda uma vibração, que é de outra ordem, de outra energia, de outra dimensão". (VERGARA, 2014, informação verbal).

Em suas monotipias, a fragilidade e a incompletude são reveladas. O artista considera seu trabalho como um sinal. Para ele, todo trabalho depende do espectador: "têm várias formas de fechar os olhos, um é fechar fisicamente e o outro é fechar espiritualmente" (VERGARA, 2014, informação verbal). A paisagem para Vergara é desafiadora, através dela constrói grande parte de suas obras. Comenta sobre o visível e o invisível, para salientar que existem coisas que as pessoas nem sabem que existem, e que não conseguem alcançar. Trabalhar sobre uma área esquecida e revelar este lugar são, para o artista, desafios que o impulsionam a refletir, antes de iniciar o trabalho: "O que vou falar? e como vou falar?". Para ele não há um estilo, cada trabalho pede uma linguagem, busca tanto o sublime sombrio como a beleza sedutora.

Considerações finais

Na contemporaneidade, o artista serve-se de sua produção como ferramenta para questionar fatos, em particular aqueles que parecem inconcebíveis, que não podem ser descritos por palavras. A profundidade e diversidade de discussões que envolvem temas em torno dos direitos humanos e da liberdade encontram na arte um território de ampliação desse debate.

A exposição "Liberdade", ao ocupar o espaço do Memorial da Resistência (2012), adquire um significado ainda maior sobre as questões referidas. Nesse espaço funcionou, até 1983, a seção paulista do departamento de Ordem Política e Social. Portanto, um ambiente que guarda em sua memória uma atmosfera de opressão, a ser relacionada às mesmas que foram registradas pelo artista. Os meios utilizados por Vergara, entre monotipias, pinturas, aquarelas e fotografias incorporadas em suportes conectados com as grades das celas originais (Figura 6), tinham sua completude através de um filme de registro do processo criativo do artista, que foi apresentado como forma de potencializar a reflexão, então proposta ao espectador através do material poético, onde presente e passado se entrelaçavam.

Na exposição "Liberdade", Vergara deixa registrada imagens de um local onde não viveu, mas que foi vivenciado por outros. O artista comenta que, no fundo a arte existe para aumentar a compreensão, uma tentativa de nos equipar de forma mais intensa para compreender melhor a vida, nos

permitindo uma espécie de vivência. “Existe um caldeirão que é a produção cultural, você vai até este caldeirão como em uma feijoada, e se serve, é sua a escolha” (VERGARA, 2014, informação verbal).

Referências

ANJOS, Moacir. O avesso de ser livre. In: VERGARA, Carlos. **Liberdade/Carlos Vergara**. Ensaio crítico Moacir dos Anjos; participação especial Silviano Santiago; versão em inglês Rebecca Atkinson. Rio de Janeiro: Suzy Muniz, 2012. 152p.: il.

COELHO, Frederico. **Liberdades**. In: Carlos Vergara “Liberdade” – Jornal/Catálogo. Exposição Memorial da Resistência, São Paulo, 2012.

MELLO, Marisa. **História da construção do Complexo Presidiário da Frei Caneca – Memórias do Cárcere.** Carlos Vergara “Liberdade” – Jornal/Catálogo. Exposição Memorial da Resistência, São Paulo, 2012.

VERGARA, Carlos. **Liberdade/Carlos Vergara**. Ensaio crítico Moacir dos Anjos; participação especial Silviano Santiago; versão em inglês Rebecca Atkinson. Rio de Janeiro: Suzy Muniz, 2012. 152p.: il.

VERGARA, Carlos. Entrevista Espaço Bolsa de Arte, São Paulo, 2014.

“Corpos” da exterioridade em artes visuais: processos criativos barrados por/em fronteiras[1]

“Bodies” of exteriority in visual arts: creative processes barred by/in frontiers

MARCOS ANTÔNIO BESSA-OLIVEIRA UEMS / NAV(R)E

Este trabalho discutirá processos plástico-criativos em Artes Visuais e experivivências de acadêmicos da UEMS/UUCG que têm fronteiras (múltiplas) que barram suas produções. Fronteira hegemônica separa (Hissa, 2011) o que, descolonial e culturalmente, os “corpos” das/nas exterioridades (Mignolo, 2005) aproximam como “corpoarte” e “corpo-conhecimento”: corpos por/em fronteiras biogeográficas contranarrativos, a discursos hegemônicos, que geram arte, cultura e conhecimentos das suas diferenças coloniais como exterioridades à “natureza” de mundo universal.[1]

Palavras-chave: UEMS; Artes Visuais; Processos Criativos; BIOgeografias; Exterioridades.

This paper will discuss plastic-creative processes in Visual Arts and experivivências of UEMS/UUCG scholars who have (multiple) borders that bar their productions. Hegemonic boundaries separate (Hissa, 2011) what, decolonially and culturally, the “bodies” of the exteriorities (Mignolo, 2005) approximate as “bodyart” and “body-knowledge”: bodies by/on biogeographic frontiers, to hegemonic discourses, which generate art, culture and knowledge of their colonial differences as externalities to the “nature” of the universal world.

Palavras-chave: UEMS; Visual Arts; Creative Processes; BIOgeographies; Exteriors.

1 Este trabalho está vinculado a um Projeto de Pesquisa maior cadastrado na PROPP/UEMS.

Introdução - corpoidentidades

> "Do ponto de vista criollo, o fato de ser criollo e índio ou negro ao mesmo tempo não era um problema que se tinha que resolver. Neste contexto –em relação às comunidades ameríndias e afro-americanas– a consciência nativa branca definiu-se como homogênea e distinta." (Mignolo, 2005, p. 44)

A fronteira é edificada nos lugares, de uma visada moderno-hegemônica, como realidade concreta que separa em lados (Hissa, 2011) as histórias, memórias, experiências, sujeitos e também as práticas culturais resultantes de localidades não europeias. Já de uma perspectiva que se quer aqui em evidencia, mais propriamente dita descolonial e cultural, os "corpos" dos/nos lugares de exterioridades ao pensamento moderno europeu (séc. XIV/XV) e/ou à globalização estadunidense (séc. XIX) – ambos hoje compreendidos como propostas e projetos de universalização e homogeneização de identidades – têm sempre fronteiras edificadas e emergentes o tempo todo que esbarram seus processos de circulação/situação.

Igual, tudo compõe um corpo que é composto por qualquer coisa! Esta é a explicação lógica que traz o Dicionário (2008, p. 194) do termo corpo no sentido tradicional para compreensão deste. Há, desde o século XV, uma tradição que universaliza tudo que entendemos como corpo! Na verdade, aquele pensamento que separou razão da emoção no corpo homogeneíza tudo que sabemos ou achamos que sabemos não somente do corpo, mas sobre todas as coisas das quais pensamos que sabemos! A "consciência branca" foi erigida como única dentro de limites. O cogito cartesiano torna tudo e todos "iguais"! Da ideia de se-paração dos corpos em estado de fronteira, à noção de interioridade e/ou exterioridade aos sistemas, todas as nossas noções/reflexões e entendimentos sobre as coisas do mundo (histórias, memórias, experiências, sujeitos e também as práticas culturais) são tomadas por dicotomias entre o que é certo ou errado! E no caso da Arte, objeto desta questão, entre ser ou não ser estético.

Assim sendo, da visada epistêmica *bio*geográfica (Excluído para não identificação de autoria, 2016) (*bio*-sujeitos, geo-espaços, gráfica-narrativas) – como proposta estética descolonial – as fronteiras que persistem/insistem em continuar barrando esses corpos da exterioridade, também o são espaços de aproximação do que é desta pelas diferenças coloniais dos corpos que sobrevivem através de processos de criação artístico-plástico cultural que a colonialidade do poder contemporâneo insiste em se-parar! Pois, o que é da ordem da interioridade aos projetos de universalização/continuação das coisas, para os "corpos", na perspectiva descolonial aqui em pano de fundo, está na ordem da exterioridade a esses, mas compõem experivivências *bio*geográficas dos sujeitos-corpos *ex*-postos em estado-fronteira.

Os "corpos" em evidência nas Artes Visuais na contemporaneidade tomam das suas exterioridades *bio*geográficas para se evidenciarem e colocarem-se em circulação *por/em* fronteiras (reais e imaginárias), entre as suas exterioridades próprias e as alheias, bem como dentro das interioridades coloniais moderna e contemporânea (Mignolo, 2005). Deste modo, os fazeres em arte da exterioridade tomam na atualidade de narrativas, lugares e sujeitos outros, que não estejam na totalidade inscritos em história e geografia privilegiadas (europeia e/ou estadunidense) por forças discursivas universalizantes, para construções poéticas de suas produções culturais que, mesmo fora da consciência branca hegemônica, geram um saber de ordem local humano.

> A imagem que temos hoje da civilização ocidental é, por um lado, um longo processo de construção do "interior" desse imaginário, desde a transição do Mediterrâneo, como centro, à formação do circuito comercial do Atlântico, assim também como de sua "exterioridade". Isto é, no Ocidente a imagem "interior" construída por letrados e letradas, viajantes, estadistas de todo tipo, funcionários eclesiásticos e pensadores cristãos, esteve sempre acompanhada de um "exterior interno", ou seja, de uma "exterioridade", mas não de um "fora". (Mignolo, 2005, p. 35)

Neste sentido, portanto, entre corpos e fronteiras – situados dentro ou de fora das circunstâncias coloniais modernas e pós-modernas –, nas exterioridades e interioridades, nas Artes Visuais contemporâneas especialmente, este trabalho quer evidenciar processos plástico-criativos de acadêmicos da UEMS/UUCG que são manifestos *nas/das/em* e entre fronteiras que persistem em continuar barrando seus corpos da/na Arte (da interioridade que tem as fronteiras modernas concretas das geografias ou da exterioridade que as tem na atualidade como fronteiras-discursos das colonialidades dos poderes: político, cultural, social e econômico), mas que, ainda sim, são corpos que produzem arte, cultura e conhecimentos a partir de suas próprias *bio*geografias.

Os trabalhos que terão ancoradas as discussões a partir das proposições teórica, metodológica e poética de uma episteme descolonial – que sustenta a ideia de que as micronarrativas foram todas dizimadas e as que sobraram apagadas, do mesmo jeito entende que as experiências dos sujeitos contemporâneos exteriores aos padrões hegemônicos são desconsideradas (Mignolo, 2003) – serão desenvolvidos tomando de um processo de criação de colaboração mútuo entre os acadêmicos e o professor da Disciplina de Artes Visuais (UEMS/UUCG). Tal processo dar-se-á exclusivamente no ambiente do Laboratório de Artes Visuais do Curso de Artes Cênicas da Universidade (LABAV) tendo em vista que esta obrigatoriedade de construção no coletivo busca proporcionar aos acadêmicos um acesso maior de histórias e poéticas pessoais e a processos laborativos (técnico-plástico) de elaboração plástico-contemporâneo.

Esta investigação – desenvolvida anualmente pelo professor da referida disciplina como prática pedagógica – toma da ideia primeira de que a única referência de construção plástico-poética desses acadêmicos está diretamente associada à História da Arte Ocidental com perspectiva europeia. Pois, considerando que a disciplina de Artes Visuais na UEMS é ministrada no segundo semestre do primeiro ano do curso de graduação em Artes Cênicas – Licenciatura – e que a disciplina de História da Arte é ministrada no primeiro semestre deste mesmo ano, a produção criativa para esses jovens estudantes das Artes ainda encontra-se muito ou basicamente ancorada em histórias universais hegemônicas para a produção artística (Cristianismo, Grandes Impérios e Civilizações ou em Lugares específicos), bem como em técnicas tradicionais de construção plástica (pintura, escultura e desenho) e nunca em suas experivivências particulares: "corpos" da exterioridade.

> Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gosto e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (Salles, 1998, p. 37)

Mais ainda na construção plástica que se quer aqui em evidência, as experivivências *bio*geográficas dos corpos em confrontos diários, "um projeto pessoal, singular e único" é condição fundamental para fazer evidenciar *histórias locais* em detrimentos de narrativas lineares que são sem relação com as biografias desses sujeitos.

Igualmente esta investigação acadêmica de processos criativos dá-se levando em consideração que a experiência artística desses acadêmicos, quase na totalidade, ainda vincula-se a uma noção de estética relacionada puramente ao belo/prazer corpóreo. Mesmo que por mais que a disciplina de História da Arte, trabalhada no primeiro semestre do curso, (ministrada pelo mesmo professor que faz a investigação na disciplina de Artes Visuais) tenha um cunho epistemológico que reflexiona teorias outras para a história da arte dos diferentes lugares (sociológica, antropológica, filosófica, etc), os acadêmicos geralmente ainda têm grandes dificuldades de desvincularem-se do fazer artístico em artes plásticas (ou mesmo nas artes da cena) relacionado a uma única História da Arte. No campo investigativo dos processos criativo-estéticos, que no caso da disciplina busca a construção a partir da sensibilidade *bio*geográfica, portanto, compreende-se que

> Este projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os

> documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas. (Salles, 1998, p. 37)

Quer dizer, este trabalho tem como intenção fazer emergir e discutir processos plástico-criativos em Artes Visuais e experivivências *bio*geográficas de acadêmicos da UEMS/UUCG que tiveram e têm fronteiras (múltiplas) que barram a circulação, a expressão de suas produções, os seus corpos, tendo em vista ainda que esses estudantes têm, do princípio básico da formação acadêmica deles em curso, o corpo como "objeto" fundamental de criação, produção e trabalho "plástico". Assim, o "corpo" da exterioridade aqui é também um corpo interior aos sujeitos *outros* envolvidos no processo de criação plástico-colaborativo. Cerca de 40 indivíduos "diferentes" trabalhando em conjunto diariamente no LABAV, a fim de proporcionar/absorver experivivências biogeográficas *outras*.

Dessa forma, a ideia é, do mesmo modo, fazer evidenciar processos de "corpoarte" e "corpo-conhecimento", que *são* fronteiras como organismos *bio*geográficos artísticos e contranarrativos às fronteiras concretas e discursivas na Arte da atualidade, a partir da adoção de uma episteme descolonial que prioriza exatamente o conceito das diferenças coloniais e das sensibilidades *bio*geográficas como exterioridades à "natureza" moderna de mundo, arte, cultura e conhecimentos impostos para a construção de processos artísticos que se dão nas interioridades desses corpos em/de/entre fronteiras. Portanto, falamos aqui de corpos *por/em* fronteiras *bio*geográficas como contranarrativos, aos discursos universais hegemônicos, que geram arte, cultura e conhecimentos das suas diferenças coloniais e suas sensibilidades como exterioridades à "natureza" de mundo e identidades iguais/homogêneas que nos são ainda impostas.

Experivivências – histórias, memórias, biogeografias – como criação

> "Nem tudo é sempre passível de se reduzir a fórmulas de alquimia, à combinação aritmética de ingredientes que asseguram a receita justa, a posologia eficaz. Mesmo se lembrasse de tudo aquilo que se reuniu para compor uma simples tomada, não conseguiria corporificar o momento de agregação magnética que no fim mistura tudo." (Salles, 1998, p. 12)

Nem tudo é possível de descrição literal! Descrição como redução à explicação lógica das coisas do corpo, da alma, as histórias, memórias, as biografias, igualmente das experivivências no ato da criação. Criação artística também é um ato subjetivo! Neste sentido, tomamos experiência e vivência juntos, experivivências, a fim de aproximar mais a primeira da segunda como ponto de partida do ato criativo e, do mesmo modo, para processos de criação de narrativas, em um ambiente de trabalho comum (colaborativo) – técnico e poético – como opção outra de criação artístico-plástico de diferentes sujeitos de diferenças coloniais em um contexto acadêmico disciplinar universitário. Criar/narrar deste lugar da diferença é fazer emergir histórias, memórias e biografias inscritas no lugar da exterioridade aos modelos.

O corpo é, distante da ideia primeira de razão e emoção dissociados, organismo subjetivo inexplicável logicamente. O corpo é espaço/lugar de experivivências em que se misturam histórias, memórias e biografia (marcas) da diferença de diferentes modos. O corpo é lugar de arquivo e memória que a lógica cartesiana logrou em anular para fortalecimento de padrões de história, memória e corpo que uma razão universal insiste em reforçar para anular corpos diferentes da atualidade. Da perspectiva aqui em questão, corpos da diferença colonial, os corpos ocupam lugar da exterioridade ao padrão moderno e pós-moderno de corpo – persistente ainda na atualidade por uma visada supremacista de raça, gênero e classe, mesmo nos lugares que não as detém – por insistência da razão em detrimento da emoção.

O "corpo" para os trabalhos plásticos também é e deve ser metáfora, abstrato, irreal, inexistente, símbolo, marca, cicatriz, dúvidas, certezas,

situações, possibilidade, simbólico, etc, etc, etc... Pois, na circunstância aqui esperada, para confecção de projetos artístico-plásticos de acadêmicos do Curso de Artes Cênicas da UEMS/UUCG, o corpo se constitui também como qualquer interrogação (pela dúvida do que seja meu próprio corpo): "coisa" que não se explica tão facilmente quanto uma descrição dicionarista, que ocupe um espaço específico/privilegiado e que tem, muitas vezes, impedimentos ou disponibilidade de ação entre e fora dos e de limites e fronteiras que a atualidade impõe aos "corpos" múltiplos. O corpo deve ser tomado como lugar de possibilidades de experivivências: experiências e vivências.

Quer dizer, portanto, que "corpo", para o processo criativo solicitado desses indivíduos, não está circunscrito único e exclusivamente na materialidade humana, animal, objeto, coisa acabada. Um corpo que não se constitui em materialidade, para nossos projetos, também é um corpo! Mas "corpos" para nós são, portanto, possibilidades de construções plásticas a partir de nossas experivivências que são múltiplas, diferentes, divergentes, convergentes e às vezes até mesmo iguais. O "corpo" está e é Natureza! Eu vejo "corpos" com e como naturezas específicas! Mas "uma" natureza distinta da colonialidade histórica e/ou contemporânea que nos são impostas como naturais:

> A conseqüência é que o capitalismo, como a modernidade, aparece como um fenômeno europeu e não planetário, do qual todo o mundo é partícipe, mas com distintas posições de poder. Isto é, a colonialidade do poder é o eixo que organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza. (Mignolo, 2005, p. 36)

Um corpo da experivivência que se constitui no *entre* – mas no entre porque está circunstanciado – às coisas do mundo natural imposto. Este é o corpo que buscamos construir nos projetos artístico-plásticos da disciplina de Artes Visuais neste ano de 2018. Um corpo que talvez não tenha a materialidade descrita no dicionário. Mas, em contrapartida, estarão para a ideia de corpo que busca materializar, tomando de metáforas, invenções ou *inventações*, por exemplo: as materialidades *bio*geográficas que cada um de nós visualizou nos espaços-mundos onde e de onde experienciamos os mundos. Assim, os projetos não necessariamente devem retratar corpos humanos, animais ou objetos específicos – fugir da obviedade é condição para a construção plástica da visualidade buscada – pois, os corpos buscados sequer precisam ter materialidade reconhecida pelos sistemas – político, econômico, social e cultural – estabelecidos na cultura contemporânea para existirem: "O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores." (Salles, 1998, p. 28)

Assim, portanto, entende-se aqui que existem "corpos" perfeitos (?); "corpos" imperfeitos (?); "corpos" expostos; "corpos" *ex*-postos; "corpos" impostos; "corpos" (im)postos; "corpos" livres (?); "corpos" presos; "corpo cênico pedagógico"; "corpo estranho"; "corpo primitivo"; "corpo neg(r)ado"; "(de)corposição"; corpos históricos; corpos do presente; "corpos futuro"; "corpos androides"; "corpos pós-humanos"; corpos (in)finitos... Porque tem corpo que não é corpo! A verdade é que se quer entendido que "corpo", neste contexto, não está restrito a nenhum lugar discursivo qualquer imposto por sistemas quaisquer que delimitam a ação dessa ideia de "corpos" das exterioridades. Tratamos de corpos sem barras!

Portanto, as barreiras, fronteiras, limites, cercas, muros, celas, grades, prisões, vozes, ordens, mesmo liberdades, que supostamente (de)limitam qualquer ação natural de "corpo", selecionadas para os Projetos devem ser postas em dúvida. Pois, entende-se ainda, nesta conjunção, que os "corpos" estão sempre (de)limitados por algum discurso que os es/am. Solicitou-se, nesse sentido, dos Projetos que emergirão desta disciplina, o rompimento de qualquer ideia de (de)limitação das ações dos "corpos" desses sujeitos. Por seguinte, "uma poética de fronteira escuta a fronteira do lado de dentro e do lado de fora, acompanha o movimento incerto de seu corpo movediço e as histórias locais que dele se despregam". (Nolasco, 2018, p. 63) Do mesmo modo, por conseguinte, os "corpoarte" e "corpo-conhecimento" desses projetos geram arte, cultura e conhecimentos indistintamente de estarem impostos à situação de exterioridades de sistemas controladores porque se movimentam.

> Há numerosos exemplos que podem ser invocados aqui, a partir do século XVI, e fundamentalmente nos Andes e na Mesoamérica (Adorno, 1986; Gruzinski, 1988; Florescano, 1994; McCormack, 1991). Prefiro, no entanto, recorrer a exemplos mais recentes, nos quais a modernidade/colonialidade persistem em sua duplicidade; tanto na densidade do imaginário hegemônico através de suas transformações, mas também na coexistência no presente de articulações passadas, como nas constantes adaptações e transformações na da exterioridade colonial planetária. Exterioridade que não é necessariamente fora do Ocidente (o que significaria uma total falta de contato), que no entanto é exterioridade exterior e exterioridade interior (as formas de resistência e de oposição traçam a exterioridade interior do sistema). Esta duplicidade encaixa-se muito bem na maneira como, por exemplo, tanto o Estado espanhol quanto diversos Estados das Américas celebraram os quinhentos anos de seu descobrimento frente aos movimentos e intelectuais indígenas que reescrevem a história, que protestaram contra a celebração. (Mignolo, 2005, p. 38-39)

A fronteira, como dito, é espaço de se-pa-ra-(a)ção e (de)limitação de lugares geográficos quando percebida da ótica da exclusão. Das vistas do Poder a fronteira e o limite são imposições de separação das diferenças e dos diferentes – dos "corpos" que estamos pondo em construção – neste contexto disciplinar que se quer indisciplinado na produção de arte, cultura e conhecimentos outros através dos projetos. Portanto, a fronteira e o limite são também reais e imaginários: a fronteira brota dos lugares que são naturais para separar e aproximar as coisas que são diferentes. Os limites são constituições demarcatórias que nos são (im)postas como gerenciadores de nossas ações corpóreas. Um corpo somente circula entre limites se autorizado pelos donos dos limites. Os limites estão entre as fronteiras que são erigidas pelos poderes – na contemporaneidade – a fim de separar os que são diferentes dos que eles querem como igualdades a esses mesmos sistemas de poderes. Mas afinal, então, que liberdade é essa que supostamente temos dentro de tantas fronteiras e limites que nos são impostos cotidianamente aos "corpos"? São as fronteiras e limites que imprimem, cada um a seu modo/(su) jeito, exterioridades!

> Conheci um poeta que ia para a Europa para tomar banho de civilização e *modernizar-se*. Voltava e escrevia seus poemas que já estavam predestinados a fazer grande sucesso nos meios acadêmicos e editoriais. Sem ignorar nada, fiz a opção de voltar-me para a fronteira-Sul, lugar onde *sou, tenho e estou,* e, ao invés de ela me ensinar a me *modernizar*, ensinou-me a *naturalizar-me*. O poeta-fronteira *naturaliza-se* no corpo e no verso. (Nolasco, 2018, c/c)

Em Mato Grosso do Sul, nosso *lócus* de enunciação dessas argumentações de corpos da exterioridade, do mesmo modo, as produções artísticas, na sua grande maioria, estão ancoradas em "corpos" que foram compostos no sistema moderno de produção de arte, cultura e conhecimentos. E, obviamente, não estou tratando corpo neste contexto no sentido restrito do termo: corpo humano. Quero fazer evidenciar, por exemplo, a constituição de corpos que contornam e são contornados – qualquer tipo de objeto é um corpo, já dissera a ciência – por limites e fronteiras discursivos e que, por conseguinte, essas ainda fazem valer representações estereotipadas dos corpos das diferenças. A representação do outro está sempre na perspectiva do sujeito que observa, nunca da ótica do observado (Hall, 2016). Neste sentido, falo de corpos artísticos que não têm representação porque também não têm voz ou vez em um sistema em que cada vez mais as diferenças são aparelhos para promoção da exclusão. Assim, "[...] a colonialidade do poder está vinculada com a concentração na Europa do capital, dos assalariados, do mercado de capital, enfim, da sociedade e da cultura associadas a essas determinações." (Quijano, 2005, p. 125)

Projetos e processos de criação - considerações *bio*geográficas[2]

> "O artista, como seu primeiro leitor, faz a biografia ela obra na medida em que pode interferir e assim o faz quando sente necessidade e, como conseqüência, novas formas vão surgindo. Ele é agente e testemunha do ato criador. É nessa interferência que observamos o ato criador como uma trajetória ele experimentações." (Salles, 1998, 43-44)

Exterioridade é, em princípio, estar de fora de alguma coisa! Mas, o é também, para os Projetos desenvolvidos na disciplina de Artes Visuais (2018), o mesmo que estar dentro de algum "corpo" que ocupa lugar de exterioridade! Pois, se estamos crentes na ideia de que existem discursos que impedem as ações dos "corpos", do mesmo modo também podemos dizer que têm discursos que permitem e até (re)forçam as ações desses mesmos "corpos" de exterioridades. Quero dizer: a exterioridade estaria, concomitantemente, para o exterior e para a interioridade de discursos que nos são impostos e *ex*-postos cotidianamente. Entendendo que ora um impede, ora outro permite, sendo assim – discursos que (de)limitam – as ações desses "corpos", sabemos que a ideia de liberdade também é uma falácia da modernidade. Pois, se existe liberdade para os "corpos", deveriam existir limites e fronteiras que esbarram esses corpos estranhos ao corpo moderno? Numa questão assim, exterioridade é algo que se põe de fora de do que quer as coisas todas do lado de dentro! Padrões, modelos, espécies, normas, regras, raças, gêneros, classes, cores, religiões, etc...

Nessa ordem, processos artístico-plásticos que tomam de Corpos Trans a Corpos Evangélico-cristãos compõem os Projetos que estão em construção colaborativa na disciplina de Artes Visuais – 2018 da UEMS. Igualmente passando por corpos humanos e vários outros corpos objetos também, esses tomados como "corpoarte" e "corpo-conhecimento" – que geram arte, cultura e conhecimentos outros desconhecidos pelos sistemas das Artes Visuais, por exemplo –, estão sendo desenvolvidos no ambiente do LABAV para atenção às discussões aqui estabelecidas. Em suportes vários, de fotografia à pintura, passando por escultura, desenho, crochês e identicidades LGBT+, argila, gesso, massa plástica e papel machê, entre alguns outros corpos e suportes plástico-criativos não tradicionalmente conhecidos, as exterioridades e experivivências dos acadêmicos (histórias, memórias, experiências, sujeitos outros locais e de outros lugares nacionais) vêm à tona nessa convivência disciplinar de modo indisciplinado: o natural deixa de ser natureza para ter reconhecido o lugar de imposição discursiva aos corpos da exterioridade que habitam o lugar da exclusão à Natureza.

A epistemologia descolonial *bio*geográfica como opção para desenvolver as produções artísticas de lugares/corpos relegados à exterioridade dos pensamentos moderno e pós-moderno está disposta em retomar as questões de Natureza perdidas no espaço-tempo da modernidade. Quer dizer, à medida que o homem supostamente viu-se capaz de dominar a Natureza, aquela revidou e ainda revida sob o aspecto da falta: falta de água, falta de ar, falta de produção de alimento e falta de recursos naturais. Em contrapartida, ao re-tomar a noção de que o homem deve con-viver em harmonia com a Natureza – igualmente o homem ser, viver, sentir, saber e fazer da condição de homem de-fronteira – é valer das ideias e narrativas socioculturais como características *bio*geográficas da sua constituições de *quemsoueu*. Assim, por exemplo, lembrando de MS, o boi não estaria mais na ordem de bovinocultura ou bovinoculturismo como características estilísticas de arte, mas na seara de BoiCultura = BoiNatureza que tem perspectiva descolonial; portanto, o Bovinoculturismo e até mesmo a Bovinocultura = Moderno ou noção Pós-moderna de mundos estão aqui também por se relacionar à discussão principal posta aqui nas entrelinhas de todo o trabalho: Historiografia Colonial X *Bio*geografia Descolonial como modos outros de produzir "corpos" nas Artes.

> Preciso dizer o óbvio: no meu país o maior desrespeito com o cidadão e trabalhador é o tempo que ele espera nas filas públicas. [...] Quando

2 A ideia é levar para a apresentação deste trabalho no evento imagens dos Projetos Artístico-Plásticos que estão sendo desenvolvidos na disciplina, pois, considerando a data para envio deste trabalho completo, os mesmos ainda estão em fase inicial de desenvolvimento da plástica não cabendo ainda registros fotográficos desses.

> me canso dessa vidinha citadina medíocre e ordinária, como acontece agora, volto-me para perto do coração da fronteira para banhar-me no oráculo que me limpa da civilização ocidental do mundo urbano. (Nolasco, 2018, p. 34-35)

Referências

BESSA, M. A.. "Corpos" da exterioridade nas arte visuais: processos criativos barrados por/em fronteiras". In: ____. Disciplina de Artes Visuais – texto-tema das aulas de Artes Visuais do 1º ano da Graduação do Curso de Artes Cênicas – UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UUCG – Unidade Campo Grande. Campo Grande, MS, 2018, p.1 – ∞. (Texto no Prelo)

BESSA, M. A.. "Biogeografias Ocidentais/Orientais: (i)migrações do *bios* e das epistemologias artísticas no *front*". In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Ocidente/Oriente: migrações. v. 8. n. 15. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun., 2016, p. 97-144.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HISSA, Cássio E. Viana. (Org.). **Conversações**: de artes e de ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas).

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dado da Língua Portuguesa S/C Ltda. 3. ed.. ver.. e aum.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/Projetos globais:** colonialidade, saberes subalterno e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D.. "A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade". In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005, p. 35-54. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf – acessado em: 03 de outubro de 2018.

MIGNOLO, Walter D.. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política". In: **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf – acessado em: 22 de junho de 2018.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Oráculo da fronteira**. São Paulo: Intermeios, 2018.

QUIJANO, Anibal. "Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina". In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2005, p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf – acessado em: 03 de outubro de 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

Artifícios e artificialidades: explorando situações no lago paranoá em Brasília

Artificial and artificialities: exploring situations in paranoá lake in Brasília

MARCOS ANTONY COSTA PINHEIRO UNB

O trabalho apresentado pretende discutir o direito à cidade a fim de debater sobre espaços de poder. Aspectos inerentes à arquitetura modernista que forma a construção de Brasília fundamentam a discussão. Neste projeto urbanístico, o Lago Paranoá foi construído para uso público e atualmente o acesso ainda se encontra restrito. Como contraposição e a fim de dar visibilidade à essa restrição, crio situações que buscam alterar a paisagem por meio de esculturas flutuantes que visam ocupar o Lago Paranoá.

Palavras chaves: Espaço urbano; Direito à cidade; Escultura; Brasília

The presented work intends to discuss the right to the city in order to debate about spaces of power. Inherent aspects of the modernist architecture that forms the construction of Brasília base the dicussion. In the mentioned urbanistic project, the Paranoá's Lake was designed and built for public use and nowadays it has restricted access. To contrast and give visibility to this restrictions I create situations that intend to modify the landscape through the use of floating sculptures that aim to occupy Paranoá's Lake.

Keywords: urban space; right to the city; sculpture; Brasilia

Introdução

Brasília surge de um gesto simples entre um cruzamento de eixos (Figura 1) e se configura como uma cidade projetada que no início de sua construção carregou um sentimento de progresso cujo propósito foi o de ocupar a parte central do país. Seu desenho urbano é regido pelas propostas do urbanismo moderno da época, assim que, elementos como a planificação e o zoneamento em escalas no qual as moradias são setorizadas, o centro administrativo e as áreas destinadas ao lazer em que o contato com a natureza é privilegiado, são pontos importantes dentro da abordagem de sua construção como cidade. O Lago Paranoá é um elemento fundamental da escala bucólica e foi planejado para conter orlas livres para que a população tivesse acesso, em suas margens se encontrariam apenas ambientes destinados à recreação (como é o caso dos clubes, píer e os locais de banhos).

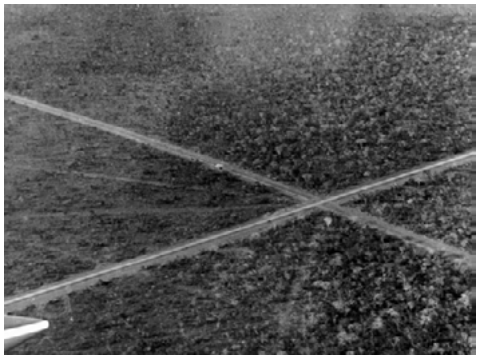


Figura 1 Fotografia de Mário Fontenelle, Cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário, Distrito Federal, 1957. (Fonte: Arquivo Público do DF, 1957)

Figura 2 Vista aérea descrevendo a orla do bairro Lago Sul, Distrito Federal, 2018. (Fonte: Google maps)

Uma das propostas da construção do lago Paranoá é também a de amenizar a condição climática, possibilitando mais umidade ao ar nos períodos de menos pluviosidade pois, a cidade se localiza no planalto central brasileiro. Houve tentativa de preservação da orla do lago para que a mesma se mantivesse inabitada a fim de possibilitar seu uso para o lazer da população urbana. A lei orgânica do Distrito Federal (2000) é clara ao destacar como princípio da ocupação urbana "a prevalência do interesse coletivo sobre o individual e do interesse público sobre o privado". Brasília no seu ideário modernista concebeu a organização do espaço objetivando proporcionar um novo tipo de vivência para uma população que viria residir neste espaço, com uma setorização de funções urbanas privilegiando o trânsito entre essas áreas.

A carta de Atenas é soberana para entendermos como o desenho modernista projetava a cidade criando uma relação com a paisagem natural. Nesta mesma carta, é definida a necessidade de zoneamento como elemento síntese do urbanismo modernista. Esta premissa se deu a partir da distribuição espacial das atividades urbanas para criar o funcionamento da cidade, no qual fazem parte a habitação, o trabalho, a circulação e a recreação. Possibilitando assim a conformação urbana a partir da relação espaço-função.

Aspectos provenientes do modo de produção industrial incidem na forma como o urbanismo moderno planejou o espaço, separando os setores da cidade e os atrelando ao desempenho das funções específicas. Em sua construção, Brasília gerou um grande deslocamento de trabalhadores vindos em grande parte do nordeste para o grande canteiro de obras que foi criado no planalto central. Destas grandes hordas de trabalhadores que se deslocaram para a capital foram gestadas cidades que o poder público taxou como "invasões" e tratou de erradicá-las, se movimentando para estabelecê-las longe do perímetro da Capital Federal.

O propósito governamental se deu a partir de um gesto higienista cujo intuito era o de proteger a cidade construída das habitações orgânicas gestadas por segmentos sociais das classes menos favorecidas. Seguindo a cartilha que configurou os espaços de Brasília, o vislumbre do espírito automobilístico presente na década de 60 (e que hoje explica os grandes problemas em ofertar um transporte público de qualidade) acabou sendo um delimitador e um impedimento ao livre trânsito de pessoas dispostas a se refrescarem nas poucas margens do Lago em que o acesso livre ao público ainda é permitido. A quase a totalidade das margens do Lago foram ocupada por invasões da elite de Brasília. Essa camada social possui lotes que avançam sobre as margens criando praias particulares, tais imóveis são designados como "ponta de picolé". (Figura 2)

Explorando os artifícios

Ao nos debruçarmos sobre a história que abrange a construção de Brasília e a construção do lago Paranoá, a principal problematização feita se direciona à inacessibilidade de outras faixas econômicas aos benefícios ofertados pelo Lago. Tal fato denuncia a privatização em aliança à complacência do poder público local. Em seus estudos sobre o espaço urbano, Henri Lefebvre

conjectura que a cidade nada mais é do que a "projeção da sociedade sobre o espaço" (LEFEBVRE). O autor afirma que a cidade não se limita à configurações físicas e espaciais, mas também é capaz de abranger a questão social. De forma que o fenômeno "cidade" está diretamente ligado ao estudo das relações de classe e de propriedade.
Dessa maneira, o espaço urbano seria um campo de relações que interage com o humano e cria reflexos em sua produção; o espaço físico antes de ser urbano é um espaço social. Neste espaço transformado os indivíduos desenvolvem suas atividades, constroem suas histórias, suas interações e elaboram suas vidas, sendo notório o fato de que o homem se transforma nesse mesmo processo de interagir no espaço.

É nessa interação com o espaço que se revela uma necessidade de garantir o espaço cidade para todos, moldando dessa maneira um desenvolvimento social, econômico e ambiental. A ocupação do espaço urbano pode ser lida como reveladora das lutas de classes. Conclamando o direito à cidade, o direito à participação no espaço urbano, no qual o interesse coletivo se dá acima de interesse privado.

Lefebvre define o direto à cidade não através de uma concepção arcaica de cidade, mas através da vida urbana e das vivências provocadas dentro do seio da cidade. Os locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno destes locais. Ainda sobre essa questão, o autor trata o direito à cidade como um problema de transformação do espaço urbano, direito coletivo de ocupação e uso e transformação do espaço da cidade. Deste modo, a disponibilidade de recursos urbanos não basta, é necessário que estes estejam acessíveis à coletividade e sejam fatores das relações desenvolvidas no meio urbano.

A partir dessa relação, o direito à cidade pauta-se como um direito coletivo ao meio ambiente urbano, alicerçado em sua função social de desenvolvimento pleno da pontencilaide humana. É preciso refletir sobre essa qualidade para o lazer/recreação, que por sua vez aparece na legislação brasileira como um direito social e, dessa forma, se configura como um direito que exige do poder público uma ação positiva para assegurar à toda a faixa da população o acesso e a possibilidade de usufruto a fim de propiciar uma melhor qualidade de vida.

A maneira como o Lago se tornou restrito ao público, demonstra os artifícios que foram criados por uma elite que se apropriou de um patrimônio público, este que na legislação configura-se como pertencente a todos, pertencente ao coletivo e não a um determinado grupo ou indivíduo, uma vez que esse patrimônio público é parte do meio ambiente e do projeto urbanístico que se encontra tombado. Na descrição inicial do projeto concebido por Lúcio Costa, consta o desejo de ter o Lago Paranoá como um espaço público de acesso democrático.

Criando artificialidades

A privatização/obstrução do uso do Lago Paranoá é o mais claro processo de artifício para alijar uma grande maioria de um patrimônio público. Frente a isso, reflito sobre esta esfera de poder a partir de provocações de Michel de Certeau que define sua base empírica através de reflexões sobre caminhadas pela cidade. O autor se debruça sobre práticas e artes da vida cotidiana, elencando o homem ordinário, o homem comum como seu principal vetor. Dessa maneira, procuro trazer um foco para investigar determinadas estruturas do agir cotidiano, tendo como base de investigação desse agir, lances táticos e situacionais que formam as artes do fazer. Para Certeau o cotidiano é um movimento que se estabelece entre as regularidades sociais e entre os procedimentos que se criam para atingir esse controle.

As combinações dentro dessa esfera de jogo, as táticas e as estratégias criam uma ativação dentro da rotina cotidiana e são capazes de formar um agir de certa forma bélico: "(..) chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição cientifica) pode ser isolado" (CERTEAU 1998)

Assim, as estratégias são as práticas que postulam "um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio, sendo portanto, a estratégia pelo postulado de um poder" (CERTEAU 1998). As táticas por sua vez são sistemas de astúcias que se infiltram na heterogeneidade social, elas se esquivam, se

impõem. A tática pode ser vista como uma ação calculada que é determinada pelas falhas que as conjunturas de poder vão abrindo. Criando assim, as artificialidades que irão operar criando surpresas, surgindo em lugares aonde menos se espera.

Moro na cidade de Itapoã[1] e grande parte do caminho que leva ao centro da capital margeia o Lago Paranoá. O surgimento de minha cidade faz parte de um processo histórico de construção: a vila Paranoá. A vila surgiu pela pressão popular de um grupo de operários que trabalharam na construção da barragem do Paranoá. (contenção que permitiu represar as águas para que o lago artificial fosse criado). O que no início era apenas um acampamento operário se transformou em cidade. Pelos relatos da época, essa vila já na fase final da obra se apresentava como uma cidade já quase consolidada possuindo um viés mais orgânico, destoando do rigor arquitetônico presente na Capital. Por ferir interesses para região a cidade foi retirada a força pelo poder público e transferida para longe das margens do Lago. Devido ao seu crescimento urbano ao longo do tempo, a cidade do Paranoá por expansão resultou em uma outra cidade: o Itapoã ao qual me refiro no início do parágrafo.

Ao refletir sobre esses processos que carregam essa história de vida do lugar e observando sua ligação com a Capital, meu intuito é de interferir nessa realidade pelo viés poético. Deste modo, gerei uma ação que afronta essa normativa que restringe o acesso ao Lago. Neste trabalho reflito o que seria da organização da cidade fundada na racionalização da vida sem a intervenção de seus agentes construindo abstratos e absurdos. Levando como estética a própria arquitetura popular, que é um contrassenso à racionalidade modernista, apropriando-me de processos construtivos como os barracos presentes nas periferias que regem o tecido urbano das periferias presentes aqui em nossa capital.

Essa apropriação construtiva consistiu na construção de esculturas flutuantes com dimensões variadas que tinham por propósito serem depositadas para existirem à deriva dentro do Lago. Foi feito um estudo para construir o núcleo da mesma, para que pudesse armazenar ar e este possibilitar a peça mesmo considerando a disposição do peso dos seus elementos, viesse a flutuar a escultura. Para criar estas artificialidades utilizei madeira *Pinnus* na construção, para que o processo de duração da obra fosse ditado pela lógica do material. Essas obras constituem uma série que recebe o título de *"Vai malandra"* (Figura 3).

O *"Vai malandra"* (Figura 4) é uma ação da margem para o centro, uma criação de um embate contra a predominância, um atentado à normalidade. Enquanto obra site, utiliza-se do espaço controlado para existir na sua dimensão estrutural de "flutuar", isso a torna excêntrica, lúdica, tosca. Provoca surpresas por sua mera aleatoriedade dentro da paisagem controlada, chamando atenção para a reinvenção da esfera cotidiana da paisagem.

Aqui, o penetrar, o invadir, o marcar, o criar outros espaços livres anárquicos. (Figura 5). É criando um mote auto estruturador para esta ação de improviso, uma espacialização popular beirando o espírito colorido do carnavalesco, que aqui também faço referência ao *Funk* presente nas periferias. Parte-se de um movimento onde a voz da massa que se vê contemplada pelo funk busca, além da diversão, ver sua representação nas ambiguidades que cercam seu cotidiano, algo que reflita seu jeito de existir e ser.

Na sua ginga que permeia seu cotidiano, nas falas, nos modos, em suas construções. Por isso o viés construtivo da estrutura flutuante em uma Capital onde tem-se a segunda maior frota de lanchas. O espírito individual preservado pela ótica automobilística da cidade moderna, transcende para águas do Lago Paranoá. O errante navegador, parafraseando Michel de Certeau: navegar "(..) é perder o lugar. É o processo indefinido de estar ausente e em busca de um próprio" (CERTEAU 1998). Navegar como forma

1 A invasão do Itapoã foi iniciada no final da década de 90 mas, o ano de 2001 foi marcado pela chegada de famílias oriundas de outros Estados e da Região Administrativa do Paranoá. A expectativa de regularização estimulou o crescimento do núcleo. A Região Administrativa de Itapoã está localizada em uma área entre o Paranoá e Sobradinho - que era detentora de grande parte das terras onde Itapoã se localiza hoje. Em 06/11/2012, a Secretaria de Patrimônio da União do Ministério do Planejamento fez a doação do terreno para o Governo do Distrito Federal. Em 2003, foi criada a subadministração vinculada ao Paranoá, por meio da aprovação do Projeto de Lei nº 698/2003. Em 18/11/2004, a Câmara Legislativa aprovou, em 1º turno, a criação da RA XXVIII, sendo oficializada em 03 de janeiro de 2005 Fonte: CODEPLAN-DF

Figura 3 Estudos: "Vai malandra", Brasília, Distrito Federal, 2018. (Acervo do artista)

de penetrar no espaço da cidade! Por quê voltar a se perguntar pelos espaços? O próprio Certeau coloca o espaço correspondendo à ausência de posições definidas, possibilidade que abre para um ordenamento móvel que traz maneiras distintas de tecer experiências espaciais na vida cotidiana. (Figura 6)

Referências

COSTA, Lúcio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília:** Brasília Cidade que inventei. ArPDF, CODEPLAN, DePHA. Brasília: GDF, 1991.

DO DISTRITO, CODEPLAN-Companhia de Planejamento. Federal. **Pesquisa distrital por amostra de domicílios do Distrito Federal,** 2013.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano:** artes de fazer.

FEDERAL, Distrito. Lei Orgânica do Distrito Federal. 2000.

LEFEBVRE, Henri; FORTUNA, Carlos. **O direito à cidade.** São Paulo: Centauro, 2001.

PAVIANI, Aldo. **Brasília, a metrópole em crise: ensaios sobre urbanização.** Editora UnB, 1988.

Figura 4, 5, 6 e 7 Série: "Vai malandra", Brasília, Distrito Federal, 2018. (Acervo do artista)

Arte contemporânea e questões sociais: desafios no processo de ensino e aprendizagem

Contemporary art and social issues: challenges in the teaching and learning process

MARINILSE NETTO UNICHAPECO
SONIA MONEGO UNICHAPECO
MARCIA MORENO UNICHAPECO
RICARDO DE GARLET UNICHAPECO
SUZAMARA C. DA SILVA UNICHAPECO

Este trabalho expõe uma experiência desenvolvida com estudantes de uma escola estadual na cidade de Chapecó-SC. Foram realizadas atividades envolvendo a arte contemporânea e obras dos artistas Joseph Beuys, Eduardo Kac e Damien Hirst relacionando-as ao cuidado e a proteção dos animais. Como resultados as atividades promoveram novos conhecimentos sobre a arte contemporânea e geraram experiências expressivas. Ao perceberem como a arte pode ser um meio para reflexões sobre as questões sociais, professores e alunos constroem espaços significativos de ensino e de aprendizagem.

Palavras-chave: Arte contemporânea, arte e meio social, ensino e aprendizagem.

This work presents an experience developed with students of a state school in the city of Chapecó-SC. Activities were carried out involving contemporary art and works by artists Joseph Beuys, Eduardo Kac and Damien Hirst relating them to the care and protection of animals. As a result the activities promoted new knowledge about contemporary art and generated expressive experiences. By realizing how art can be a medium for reflections on social issues, teachers and students construct meaningful spaces of teaching and learning.

Keywords: contemporary ar, art and social environmen, teaching and learning.

Introdução

O ensino de arte contemporânea requer uma mudança na concepção de educadores e exige que estes, ao abordá-la em processos que envolvam ensino e aprendizagem, encontrem meios adequados para promover a mediação interpretativa de significados, das qualidades estéticas e dos códigos simbólicos. Este é, sem dúvida, um grande desafio sentido pela maioria dos arte/educadores que encaram a difícil tarefa de criar situações em que os alunos sintam-se motivados e encorajados a aprender sobre arte, dando sentido aos novos conceitos apresentados a eles.

A proposta tangenciou as histórias de vida de três artistas contemporâneos expondo como estes relacionam as linguagens artísticas e a relação com o espectador, dando ênfase ao uso e exposição de animais em suas obras. A sociedade atual vem discutindo questões relacionadas à proteção e ética animal, desde os cuidados dispensados pelos tutores a animais domésticos, até o uso de animais para pesquisas científicas. Estes temas foram tratados como 'disparadores' para estabelecer o primeiro contato com os alunos.

Na metodologia usada para apresentar os conteúdos sobre a arte contemporânea aos estudantes, os temas foram traduzidos por meio de aulas dialogadas que os levaram a observar e compreender as obras "I like America and America likes me" de Joseph Beuys, "GFP Bunny" de Eduardo Kac e "A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo" de Damien Hirst, sendo inicialmente, como modo de chamar a atenção dos mesmos, dada ênfase para a questão da presença de animais nas obras. Neste percurso os estudantes foram direcionados para refletir sobre várias questões como: cuidado e respeito aos animais *versus* maus tratos; uso de animais em laboratório para fins científicos, a presença de animais na arte, suas proposições poéticas e estéticas; questões éticas relacionadas ao manuseio de material genético, ou seja, os estudantes foram incentivados a debater e expor suas opiniões construindo com os colegas um ambiente de conhecimento e interação.

Joseph Beuys, Eduardo Kac e Damien Hirst: Coiote, Coelho e Tubarão

Joseph Beuys é reconhecido por ter produzido uma grande e diversa obra a qual propõe um pensamento de integração artística. Desenhos, esculturas, *performances*, ações de caráter político e educativo compõe seu trabalho.

> O passado polêmico do artista como integrante da Juventude hitlerista e aviador da Luftwaffe na Segunda Guerra Mundial, bem como os eventos decorrentes do desastre aéreo sofrido em 1944, transformaram-se em uma espécie de mito – o resgate e cura do piloto por uma tribo tártara que manteve seu corpo envolto em gordura animal e feltro – e contribuíram para que Beuys fosse um defensor das propriedades curativas da arte, crença expressa em suas performances ritualísticas. (BORTULUCCE, 2013, p. 413).

O artista busca nos anos de 1960 elaborar a 'Teoria da Plástica' na qual segundo Rosenthal (2011, p.112) "defendia a ideia da arte não apenas como parte integral da vida, mas formadora do processo de organização social". Nesta visão, ainda de acordo com a autora, "(...). Cultura, Política e Educação passariam a ser compreendidas como Escultura social pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano" (p.112).

> Na década de 1960, Beuys amplia este horizonte e passa apresentar concretamente esses materiais a partir de trabalhos de grande escala e de suas atuações no movimento Fluxus, com o desenvolvimento do seu complexo sistema de ações. Estas, por se apresentarem de modo razoavelmente indefinido, ou seja, uma mistura entre teatro, concerto musical e performance artística, permitia uma maior abertura, que tendia a colocar estes elementos materiais (sempre presentes nestas atuações) igualmente num local indefinido. (ROSENTHAL, 2011, p. 120).

Foi em 1963 que o artista mostrou "a sua primeira ação utilizando concretamente a gordura (...)" A gordura, o feltro, o mel e outros elementos

foram usados “para demonstrações de sua concepção da passagem de forças materiais orgânicas em movimento para formas ordenadas; a passagem do estado quente ao estado frio, do caos para a forma”. (ROSENTHAL, 2011, p.119). Também para Bortulucce (2013, p.414) o uso desses materiais “remete aos episódios da vida do artista, que através de sua atividade artística atribuiu novo significado para sua vivência na guerra: as suas obras falam de uma guerra interior, mais silenciosa, aquela travada no íntimo dos homens.”

Em 1974 o artista resgata esses materiais e os usa na *performance* intitulada “I like America and America Likes Me” (Eu gosto da América e a América gosta de mim). Na obra o artista interage com o animal durante dias na galeria de René Block. “Beuys e o coiote viveram juntos por dias e muitas vezes o animal mostrava-se agressivo com o artista, que tentava persuadi-lo para torná-lo dócil. Era uma metáfora da dominação do homem branco sobre os índios”, cita Rosenthal (2011, p.124). De acordo com Bortulucce (2013, p.414) “o que no princípio parecia ser – e de fato era – um ato perigoso – ao final do quinto dia tornou-se um convívio um pouco mais amistoso, com o coiote, em raros momentos, dormindo tranquilamente próximo ao artista.”

> Nessa ação, mais conhecida como ação Coiote, Beuys expandiu os significados de seus elementos materiais para a dimensão de crítica histórica e social: para o artista a soma elementos materiais + acontecimentos históricos causaria uma removimentação desses acontecimentos através do pensamento das pessoas. (ROSENTHAL, 2011, p. 123).

Segundo Farthing (2011, p.513) “o coiote era considerado uma divindade pelos nativos, e a *performance* xamânica de Beuys ilustrava a degradação da cultura indígena, no que era uma crítica ao imperialismo americano e à guerra do Vietnã.” Contribuindo, para Goldberg (2006, p.141), “os rituais incluíam uma série de interações com o coiote, que ia sendo apresentado aos materiais – feltro, bengala, luvas, lanterna elétrica e um exemplar do Wall Street Journal (a edição do dia) – sobre os quais o animal pisava e urinava, como que reconhecendo, a seu próprio modo, a presença humana”.

> A presença dos animais nas obras de Beuys é constante (...). Beuys acreditava que os animais eram capazes de compreender as verdades da arte devido à sua proximidade com a terra. Lebres e coiotes nos falam de arquétipos masculinos e femininos, de fertilidade e força, da relação com o espaço natural e sobre o ciclo de vida e morte, memória e coletividade, rito e civilização. São símbolos de nossos instintos, de nossos impulsos primeiros e mais profundos. (BORTULUCCE, 2013, p. 414-5).

“Se no início da carreira do artista o elemento material estava apenas expresso a partir de representações, analogias e símbolos, contidos em seus desenhos e pequenos objetos, ele estava, de qualquer modo, contido dentro do trabalho de arte.” (ROSENTHAL, 2011, p. 123). Joseph Beuys discute temas importantes em suas obras e pode-se reconhecê-los observando os elementos e materiais recorrentes com uma simbologia própria nas *performances* do artista.

> A arte performática surgiu de várias fontes – a arte, os musicais, o vaudeville, a dança, o teatro, o rock’n’roll, os musicais, o cinema, o circo, o cabaré, a cultura dos clubes, o ativismo político, etc. – e, nos anos 70, tornou-se um gênero bem estabelecido, com sua própria história. (DEMPSEY, 2010, p. 225).

Segundo Goldberg (2006), a *performance* era a expressão de artistas que não queriam ficar simplesmente limitados e seguindo algo estabelecido no mundo da arte, mas aqueles que queriam colocar a sua arte diretamente em contato com o público. “É um tipo de arte que tende a satisfazer um círculo pequeno, íntimo, ou que é encomendada como uma ‘intervenção’ maluca no mundo; não como um evento principal num dos maiores museus de arte moderna do mundo.” (GOMPERTZ, 2013, p. 332). “A ação I Like América and América Like me sustenta-se sobre três pilares: o primeiro é a movimentação dos fatos históricos; o segundo é a discussão de novas formas de linguagens; e

o terceiro seria o conceito de ferida e, consequentemente, de cura através da arte" (ROSENTHAL, 2011, p.125).

> A arte performática havia estabelecido que um artista podia ser o meio para a sua arte; Beuys levou essa ideia adiante e tornou-se a obra de arte. Sua persona quando executava uma performance e o eu que exibia 'fora do palco' eram exatamente iguais. E como sua obra não tinha nenhum estilo facilmente identificável (...), Beuys como personalidade tornou-se fator unificante. (GOMPERTZ, 2013, p. 344).

Eduardo Kac é também um artista visual e *performer*. O brasileiro, desde cedo, mostrou-se motivado a romper com as convenções culturais, sociais e artísticas. Segundo Silveira (2006, p.12) "Kac põe em xeque as fronteiras que separam a atividade poética e criativa do homem da investigação científica" e sua obra "(...) não se restringe à investigação de um domínio específico dentro das fronteiras interdisciplinares da arte" cita Covas (2009, p.11). "Pioneiro de novas nomenclaturas para a arte, Kac concebeu e desenvolveu projetos inovadores e muitas vezes polêmicos, sangrando limites e propondo novos olhares para a obra e também novos comportamentos para o público." (SILVEIRA, 2006, p. 28).

O artista é precursor no campo da *holografia*[1] e da arte da telepresença[2], além de dedicar-se a pesquisas com a arte eletrônica e arte transgênica. Em relação ao conceito de arte transgênica,

> Preocupações éticas são primordiais em qualquer trabalho de arte, e elas se tornam mais cruciais do que nunca no contexto da bioarte. Da perspectiva da comunicação interespécies, a arte transgênica clama por uma relação dialógica entre artista, criatura, e aqueles que entram em contato com ela. (KAC, 2004, p. 37).

Sua obra provoca um deslocamento do olhar dos objetos estéticos para os processos de concepção de sua arte. Kac acentua o uso da genética em arte, pois, de acordo com Covas (2009, p.16) "o artista entende a genética não apenas como química, mas também como algo informacional, o mistério desvendado do código permite ao artista refazer a realidade através de uma nova lógica."

Definida pela relação entre artista, público e organismo transgênico, na obra "GFP Bunny" (2000) o artista fez uma modificação genética em uma coelha introduzindo em seu DNA uma proteína fluorescente conhecida como GFP, descoberta pelo japonês Osamu Shimonura em 1962. O resultado foi a reprodução de um ser vivo modificado geneticamente o que faz com que o animal brilhe ao entrar em contato com luz azul. Com essa performance *metacientífica*, Kac pretendia questionar as ações e as relações do homem com a natureza. (SILVEIRA, 2006, p. 15).

Considerada uma obra que ampliou os limites conceituais e artísticos, a criação da coelha Alba consagrou Kac na mídia internacional e gerou polêmica devido às implicações éticas envolvidas, pois associado à condição de animal de estimação ou ainda, usado como alimento, o coelho foi elevado ao *status* de obra de arte. Ainda de acordo com Silveira (2006, p. 80) "a coelha fluorescente Alba tal como veio a ser entendida, na verdade, nunca existiu: o projeto deveria ter sido apresentado por Kac em Avignon, na França, no ano de 2000 (...) porém o animal não foi liberado (...) e jamais deixou o laboratório aonde foi criado." Vale ressaltar, para o autor citado, "entre verdades e mentiras, a obra *GFP Bunny* transformou-se em um fenômeno, muito mais artístico e performático que científico". (p. 15).

Para o artista, "esses animais devem ser amados e criados exatamente como qualquer outro animal. O resultado dos processos da arte transgênica

1 Holografia tem origem grega 'holos': todo, inteiro e 'grafos': sinal, escrita. "É um método de registro integral com relevo e profundidade. Um holograma é uma figura tridimensional obtida por registro, em película própria, dos efeitos da sobreposição de duas ondas (figura e interferência) provenientes de uma mesma fonte luminosa (raios laser)" sendo uma onda direta e outra refletida pelo objeto na película. Disponível: http://web.ist.utl.pt/ist169881/CAV/. Acesso em 23 de junho de 2018.

2 "O termo refere-se a uma solução de comunicação de vídeo em alta definição, onde os elementos sonoros, visuais e físicos de um ambiente de reunião são projetados para criar uma experiência Imersiva." Disponível: http://lt.idg.com.br/Netglobe/Telepresen%C3%A7a.pdf. Acesso em 23 de junho de 2018.

devem ser criaturas saudáveis capazes de um desenvolvimento tão normal quanto qualquer outra criatura de espécies próximas". (KAC, 2004, p.40).

No que tange a possíveis debates, a obra de Eduardo Kac provoca reflexões conflitantes ao mesmo tempo em que propõe novas compreensões conceituais. Ao apresentar seres transgênicos o artista leva-nos a pensar quais são as implicações e como isso pode afetar e transformar nossa relação com o planeta. A arte de Kac confronta modelos e visões de mundo já cristalizados e lança um alerta para os limites da ciência e da arte no uso de animais. Estas questões também estão presentes na obra de Damien Hirst.

Na instalação intitulada "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Liring" (A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo, de 1991), que tornou-se mais conhecida como a 'obra do tubarão', o artista expõe um tubarão-tigre de aproximadamente 4,3 metros mergulhado em formol. O modo em que o tubarão foi centralizado no cubo dá a impressão de que ele está vivo, mesmo com a ausência de movimentos. "O título sugestivo pode levar-nos a dissertar sobre a inexorabilidade da morte e, paradoxalmente, é este mesmo título que dá vida a esta obra" salienta Costa (2013, p. 07).

Talvez essa obra cause, em primeira instância, estranhamento para o público, mas, para o artista, o tubarão morto simplesmente entraria em decomposição no mar ou na areia anonimamente, enquanto aqui, mesmo morto, ele nasce na obra de arte. "Essa atitude crítica a morte e à fragmentação corporal do apodrecido é um ponto focal em diversos trabalhos de Hirst e vai de encontro ao princípio alquímico da transformação da matéria", reflete Figueiredo (2015, p. 08).

"Quase sempre, Hirst é contestado por falta de ética. As suas ideias são transgressivas, chocam várias facções da sociedade e fazem dele um dos artistas mais comentados durante a transição entre os séculos XIX e XX" cita Costa (2013, p. 05). Contudo, segundo Figueiredo (2015, p.10), "Hirst nos evoca um pensamento completamente deslocado, isto é, apesar de os animais dissecados e em suspensão no formol parecerem ser os elementos centrais de sua escultura, eles não são o foco do trabalho."

> As imagens de horror que este artista utiliza e o desafio ético que nos lança fazem com que se comentem as suas obras. Estamos na era da arte conceptual, e o seu conceito de morte, a sua forma de tratar o horrível – e de tratar, por vezes, o que poderíamos achar intratável – intriga-nos, desafia-nos. (COSTA, 2013, p. 07).

Hirst utiliza caixas de vidros como se fossem vitrines, referência ao minimalismo e a determinada fase do artista alemão Joseph Beuys, considerado por Gompertz (2013, p.393) "(...) entusiasta das vitrines – gabinetes de vidros para exibir objetos – , em que colocava toda espécie de esquisitice (...)". Suas obras debatem sobre crenças e desafios contemporâneos e sobre as experiências humanas, mas Hirst demonstra uma atitude "(...) empresarial, uma mentalidade positiva, destemida, 'farei como bem entender'", cita Gompertz (2013, p.393).

É inegável a evidência da ciência em sua obra, pois nas palavras do artista a ciência se tornou a nova religião de muitas pessoas. Através da exposição de animais dilacerados e expostos em formol, a violência é outra questão que pode ser relacionada à obra de Hirst. Ainda neste sentido, pode-se questionar a permanência da obra em espaços públicos e como se dá a recepção da obra por diferentes tipos de público.

Arte contemporânea e a experiência na escola

Na metodologia usada para apresentar os conteúdos sobre a arte contemporânea aos estudantes, os temas foram traduzidos por meio de aulas dialogadas que os levaram a observar e compreender as obras "I like America and America likes me" de Joseph Beuys, "GFP Bunny" de Eduardo Kac e "A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo" de Damien Hirst, sendo inicialmente, como modo de chamar a atenção dos mesmos, dada ênfase para a questão da presença de animais nas obras.

Após, as histórias de vidas dos artistas foram exploradas destacando, em cada um deles, fatos que pudessem atrair a atenção de todos. Neste percurso os estudantes foram direcionados para refletir sobre várias questões como: cuidado e respeito aos animais *versus* maus tratos; uso de animais

em laboratório para fins científicos, a presença de animais na arte, suas proposições poéticas e estéticas; questões éticas relacionadas ao manuseio de material genético, ou seja, os estudantes foram incentivados a debater e expor suas opiniões construindo com os colegas um ambiente de conhecimento e interação.

Na sequência foram apresentados aos estudantes os vídeos "Medo de Arte Contemporânea" e a *performance* de Joseph Beuys na obra "I like America and America likes me". Sobre o primeiro vídeo, os estudantes gostaram da forma simples como as pessoas explicavam o que entendiam sobre arte contemporânea. Já no segundo vídeo os estudantes destacaram com curiosidade e certo espanto, a relação do artista com o animal, o uso da capa, do cajado, a reação do animal, do artista e do público.

Apesar de demonstrar dificuldades em ensaiar as primeiras interpretações sobre arte contemporânea (pois afirmaram desconhecer o tema) aos poucos, os estudantes foram percebendo relações no seu cotidiano e se sentindo mais confortáveis e interessados em participar da etapa seguinte. O desafio que foi dado a eles era a criação de *performances* relacionadas às suas percepções sobre a arte contemporânea e que as apresentassem em sala de aula. Contudo, a ideia não foi aceita de imediato por eles, pois alegaram sentir vergonha de se expor perante os colegas e a professora. Então, no coletivo, foi acordado que os estudantes utilizariam os celulares e poderiam fazer vídeos de suas *performances*. Neste sentido, houve a necessidade de retomar estudos sobre as linguagens contemporâneas, fazendo referência a vídeo-arte.

Os estudantes debateram possíveis temas, ressignificando o que haviam visto e compreendido, preparando-se para as criações. Os modos como os animais são expostos pelos artistas em suas obras trouxe inquietações para a turma de jovens estudantes e foram muitas as contribuições (no debate) a partir do tema, mostrando que a estratégia de atrai-los para as discussões a partir desse repertório, havia sido bem sucedida. Os temas propostos pelos grupos explicitaram questões próximas de sua realidade e preocupação.

No desenvolvimento das atividades que incluem a experimentação segundo Ferraz e Fusari (2010, p.71) descobre-se quais "são os interesses, vivências, linguagens, modos de conhecimento de arte e práticas de vida de seus alunos." Pode-se perceber, portanto, que a função criadora da arte está relacionada a questões sociais. Tem origem na realidade dos estudantes e respondem, nas atividades apresentadas pelos grupos, por temas que mais os afetam. Assuntos que os estudantes tentam compreender e que estão presentes tanto no ambiente familiar quanto escolar.

Após o término das apresentações, houve um novo momento para a reflexão. A turma se mostrou motivada para novos desafios. Os estudantes aprenderam que a arte contemporânea é multidisciplinar, que o artista contemporâneo propõe discussões a partir de questões que elege como importantes e que possuem significado para ele. Concordando com Barbosa e Cunha (2010, p.212), "(...) nas aulas de Arte, não basta apenas propor e desenvolver atividades; é preciso desenvolver o pensamento artístico, diversificando-as, contextualizando-as, motivando a curiosidade e a investigação." A partir desses pressupostos, ou seja, processos de ensino e de aprendizagem que envolva conhecer, pensar e produzir, o arte-educador deve estar aberto a questionamentos e então ele será desafiador e desafiado, será propositor, mas também deverá estar disposto a aprender com os alunos.

Considerações Finais

A experiência resultou em um processo em que o resultado final não se constituiu o principal objeto artístico, mas os diferentes momentos de elaboração de novos conhecimentos, sobretudo sobre as linguagens contemporâneas. Durante o processo de ensino e de aprendizagem foi possível vivenciar as potencialidades que a arte contemporânea pode trazer para o ambiente escolar. A arte na escola implica possibilitar novas práticas em que os estudantes se sintam encorajados a interagir e participar. O movimento de conhecer, experimentar e debater arte foi contínuo e desafiador. Entre as múltiplas possibilidades educativas, a arte opera como consciência, como reflexão crítica e estética, como pensamento transformador, gerador de mudanças.

É preciso repensar práticas pedagógicas que tem como metodologia e fins os estilos clássicos já consagrados. Se por vezes, a arte contemporânea torna-se de difícil compreensão é certo também que, pela variedade de temas e linguagens o contexto oferece uma miríade de oportunidades para novas e desafiadoras proposições artísticas. Cabe ao arte-educador oferecer meios e métodos variados, sobretudo, motivar os estudantes a buscarem a expressão que melhor responde as suas experimentações e vivências.

Referências

BARBOSA, Ana M.; CUNHA, Fernanda P. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BORTULUCCE, Vanessa B. Arte como catarse: as performances de Joseph Beuys e a ressignificação do mundo. **IX EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE** – UNICAMP, São Paulo, p.413-16, 2013.

COSTA, Helga S. A dimensão ética no trabalho artístico de Damien Hirst. **Estrema:** Revista Interdisciplinar de Humanidades, n. 2, 2013, 26p.

COVAS, Iara M. Eduardo Kac: uma poética da criação. **Dissertação.** Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009, 90p.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERRAZ, Maria H. C. de T.; FUSARI, Maria F. de R. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2010.

FIGUEIREDO, Henrique G. Morte e transmutação: Damien Hirst e as alquimias contemporâneas na obra de arte. **Estação Científica,** n.13, 2015, 14p.

GOLDBERG, Rose L. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMPERTZ, Will**. Isso é arte**? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KAC, Eduardo. Arte Transgênica. **Revista Ars**, v.2, n.3, p. 37-45, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **Revista Ars**, v.9, n.18, p.110-133, 2011.

SILVEIRA, Marcelo T. O DNA da criação artística em Eduardo Kac: uma engenharia construtora e reveladora de limites. **Dissertação.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre, 2006.

Artes visuais e deficiência visual: um olhar inclusivo a partir do atendimento educacional especializado (AEE)

Artes visuales y deficiencia visual: una mirada inclusiva a partir del atendimiento educacional especializado (aee)

RITA LÉA SIQUEIRA UFES

O artigo evidencia as práticas pedagógicas do ensino de Artes Visuais no contexto da inclusão de estudantes deficientes visuais na Educação Básica. Oferecendo aos arte – educadores refletir sobre a aprendizagem e destacando o papel do educador na elaboração de ações considerando os conteúdos fundamentais das Artes. Pesquisa de natureza qualitativa e campo no espaço escolar. Os métodos de abordagem: análise de documentos, bibliografias, e aporte teórico de Demo (2009), Barbosa (2011).

Palavras-Chave: Atendimento Educacional Especializado. Artes. Deficiência Visual. Inclusão. Práticas Pedagógicas.

El artículo evidencia las prácticas pedagógicas de la enseñanza de Artes Visuales en el contexto de la inclusión de estudiantes deficientes visuales en la Educación Básica. Ofreciendo a los arte – educadores reflexionar sobre el aprendizaje y destacando el papel del educador en la elaboración de acciones considerando los contenidos fundamentales de las Artes. Investigación de naturaleza cualitativa y campo en el espacio escolar. Los métodos de abordaje: análisis de documentos, bibliografías, y aporte teórico de Demo (2009), Barbosa (2011).

Palabras clave: Atención Educativa Especializada. Artes. Deficiencia visual. Inclusión. Prácticas pedagógicas.

Introdução

Pesquisar a Arte no contexto escolar é perceber um campo diversificado no que se referem às abordagens, concepções e metodologias. Os sujeitos envolvidos no contexto escolar carregam consigo aptidões e formas próprias de pensar e desenvolver a arte que foram agregadas ao longo da sua vida. Os documentos oficiais responsáveis em apresentar diretrizes, os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN elucidam que a aprendizagem artística envolve um conjunto de diferentes tipos de conhecimentos, contribuindo para o desenvolvimento da criação de significações, e percepção estética, caracterizando individualmente uma maneira de ordenar e dar sentido a experiência humana. Desta forma o estudante tem a possibilidade de desenvolver sensibilidade, percepção e imaginação. No Ensino Fundamental, foco da pesquisa, o estudante desenvolverá sua competência estética e artística nas diversas modalidades da área de Arte por meio da apreciação e análise do espaço o qual estão inseridos, contribuindo assim para o processo de criação, e experiência estética além de conhecimento e significados conforme destacado no PCN de artes. (BRASIL, 1997).

Diante da diretriz apresentada, surge um tripé: apreciar, produzir e contextualizar, como norteador do processo de ensino e aprendizagem que é importantíssimo para o desenvolvimento do estudante. Entendendo que apreciar está relacionado à análise que se faz da produção, interpretando conforme os próprios conhecimentos, e o contextualizar, já sugerem o trabalho produzido, inserido no contexto histórico sócio cultural. Concomitantemente a estas transformações que a sociedade moderna tem vivenciado, está a educação inclusiva que vem sofrendo ao longo dos anos várias transformações: antigamente oferecida exclusivamente em espaços específicos como as associações e institutos, mas com o passar dos anos a necessidade de inserir estudantes com deficiência na rede regular de ensino impulsionou a elaboração de leis e decretos a favor da educação inclusiva além de ações pedagógicas como o Atendimento Educacional Especializado – AEE que auxilia a prática educativa como suporte na educação de estudantes com necessidades educativas especiais.

A investigação parte do pressuposto que o ensino de artes pode contribuir na formação dos sujeitos, possibilitando o melhor conhecimento das emoções e sentimentos. Neste contexto esta pesquisa guiou-se a partir do seguinte questionamento: as práticas pedagógicas no ensino de artes visuais podem contribuir na efetivação da inclusão e aprendizagem de estudantes com deficiência visual?

Para o alcance dos objetivos foram observadas e analisadas as práticas pedagógicas na sala regular e de Atendimento Educacional Especializado – AEE em escola municipal, em Aracruz – ES.

Breve trajetória do ensino de arte e suas transformações

No século XX, os docentes trabalhavam o ensino da arte com exercícios e modelos selecionados de manuais e livros didáticos, com o objetivo de que os estudantes dominassem algumas técnicas, neste início de trajetória o ensino estava focado no produto e não com o processo artístico. Em 1971, a arte é incluída no currículo escolar por obrigatoriedade da LDB 5692/71, visando à incorporação "[...] de atividades artísticas com ênfase no processo expressivo e criativo dos alunos" (Fusari; Ferraz, 2001). Logo, a arte incorpora o cenário educacional como uma "atividade educativa", e não disciplina. Ainda assim, a obrigatoriedade do ensino de arte pela lei, não garantiu que, de fato, os indivíduos no contexto escolar da época tivessem acesso ao ensino de arte, devido a fatores diversos, principalmente a falta de profissionais preparados para atender a esta demanda e o contexto do ensino vivido no país não permitia um aprofundamento do sentido artístico e estético.

Nos anos 80 surge a Arte-Educação, movimento que ajudaria a resolver um problema crucial na vida do professor de arte: o problema de identidade, pois não estava bem definido o que fazia um professor de arte. Diante de tantas incertezas e desconfortos o termo Arte-Educação normatizaria a área do conhecimento que lida especificamente com as questões voltadas ao ensino da arte e os envolvidos diretamente nessa nova concepção denominar-se-iam Arte-Educadores. Porém, se por um lado a Arte-Educação ajudaria a resolver o problema de identidade, por outro lado colocaria em xeque toda a prática dos professores. A Arte-Educação mobilizou vários educadores,

permitindo a ampliação e discussões sobre o compromisso, a valorização e o aprimoramento do professor, além de multiplicar no país as novas idéias, tais como mudanças de concepções de atuação com arte (Brasil, 1997).

A Arte-Educação deu novos encaminhamentos pedagógicos ao ensino de arte retomando a integração do fazer artístico, a apreciação da obra de arte e sua contextualização histórica. Essa integração entre o fazer, a apreciação e a contextualização artística são oriundas da Proposta Triangular para o Ensino de Arte, desenvolvida por Ana Mae Barbosa[1], abordagem esta que torna a arte não só um instrumento de expressão de sentimentos, mas principalmente um componente de sua herança cultural (Barbosa, 2010). Encontrando nesses elementos de integração o caminho para a compressão estética e enriquecimento cultural.

Neste sentido o conhecimento da história da arte faz-se necessário para que o docente selecione o que ensinar em sala de aula, de modo que essa escolha leve a compreensão da arte não como um evento isolado, mas relacionado com uma determinada época e local. Nessas propostas pedagógicas feitas pelo docente, os estudantes perceberão as qualidades das formas artísticas. Assim fica claro que a abordagem possibilita que o fazer artístico chegue ao estudante como uma forma de auto-expressão, refletindo sua cultura, uma vez que o estudante já está de posse dos fatores históricos e estéticos que envolvem a produção artística (Barbosa, 2010).

Educação - Arte e o estudante com deficiência visual

Sendo a educação um fenômeno específico da espécie humana que nos permite distinguir entre o modo histórico e cultural de existir dos seres humanos do modo natural de existir dos outros seres vivos, é possível dialogar a respeito da Educação de estudantes com deficiência visual com um olhar inclusivo que se concilia com uma educação para todos e com ensino especializado.

1 Arte educadora – arte educadora brasileira, idealizadora de a Proposta Triangular na década de 80, conhecida atualmente por "Abordagem Triangular"

No início da década de 90 dois documentos importantes no cenário mundial formaram o marco da elaboração das políticas públicas da educação inclusiva: a Declaração Mundial sobre Educação para Todos (1990) e a Declaração de Salamanca (1994), mas de acordo com especialistas no assunto, é preciso primeiramente compreender que a deficiência visual engloba uma variedade de condições orgânicas e sensoriais que têm conseqüências diferentes no desempenho visual dos sujeitos. Desde pequenas alterações na acuidade visual até a ausência de percepção de luz. (Laplane e Batista, 2003).

No contexto de uma escola inclusiva e em sala regular com estudantes deficientes visuais, é possível ocorrer o aprendizado da arte, desde que os docentes elaborem ações de ensino direcionadas as dimensões sensoriais dos estudantes e não exclusivamente a visão, ou audição, ou fala, como é regularmente visto no espaço escolar. Utilizando todos os sentidos, de forma generosa, reflexiva, agradável, lúdica e fomentando o aprendizado incluindo a todos em um processo da aquisição e fixação dos conteúdos através dos sentidos, fazendo com que o estudante aprenda utilizando ao mesmo tempo vários canais de percepção.

De acordo com o artista plástico e professor (Ballestero, 2003), é no cérebro que as informações se processam e se concretizam, formando um conceito mais complexo acerca do objeto estudado, como a textura, o cheiro e a forma que este objeto possui. (Coimbra 2003) destaca que o uso de estímulos sensoriais com o propósito de transformá-los em percepção e construção de significados depende, assim, de que aquele portador possa viver ativamente as experiências de aprendizagem, usando o contato com seu próprio corpo e dos seus pares, pois a imagem ou consciência corporal fornece informações mais consistentes e instáveis, possibilitando a organização das suas ações no tempo e espaço.

Percepção, imaginação no ensino de Arte

A palavra percepção assume relevância por abranger em seu significado a ideia de relações de cada ser com o mundo, e com seus semelhantes. Arnheim,(2004), afirma que nenhuma pessoa dotada de um sistema nervoso normal apreende

a forma alinhavando os retalhos da copia de suas partes (...). Ainda segundo o autor, o pensamento e a percepção não podem operar separadamente e neste processo de percepção, intuição está sempre presente. Nesta linha de pensamento o artista cria um mundo, oferecendo-o ao espectador e este atua como um ativo examinador, envolvido em um jogo de sensações e percepções. Sendo assim, a percepção é o processo que tem a marca da cultura e nessas relações e trocas de significados, os seres humanos aprendem códigos para perceber o mundo e criam códigos novos para esta percepção.

Para Ostrower (2007) as possibilidades, normas e materiais próprios a cada área de trabalho, ao mesmo tempo em que limitam, também orientam a criação. Entendemos que para o docente, o desafio está no planejamento e propostas nas quais os estudantes sejam provocados a pensar; a relacionar conceito próprio, e claro, de cada linguagem artística; a selecionar elementos simbólicos que expressem suas intenções; a explicitar critérios desta seleção; a expressar, sem receio de cometerem equívocos, *"insights"* e inspirações intuitivas, permitindo que os estudantes desenvolvam a capacidade de leitura e diálogo com contextos e tempos os quais devem criar respostas, soluções, hipóteses e artes. Logo, ao propor uma experiência estética para não videntes, esse diálogo entre o objeto artístico e o público se torna ainda mais importante. Sendo a mediação do objeto ou a experiência artística o ponto chave, o docente e o espaço escolar se deparam talvez com o seu maior desafio, que nos parece não estar na estrutura física ou em recursos pedagógicos, mas em seu pensar a experiência estética em sua complexidade, perpassando um espaço contextualizado especialmente pela falta da visão, apresentada não como condição restritiva, mas como um espaço aberto a reflexões, possibilidades, descobertas e experimentações. Quando se consegue não delimitar a cegueira como esfera condicionante, dilatam-se as possibilidades de troca e aprendizado, a partir do entendimento de que a inclusão se realiza na diversidade, na potencialidade do diálogo entre o corpo e o ambiente. (Dewey, 2010), alarga a experiência artística, em direção oposta aos conceitos tradicionais, uma vez que entende o corpo e sua relação com o objeto de arte através de outros parâmetros, tradicionalmente estabelecidos entre corpo, mente, emoção e razão.

Lygia Clark: a arte além da visão em busca de uma proposta inclusiva no ensino de arte

Em suas obras (Clark, 1964) ressalta a importância do tatear, do experimentar a arte, estabelecendo um vínculo com a vida e a intenção de desvincular o lugar do espectador dentro da instituição Arte, e aproximá-lo de um estado, onde o mundo se molda e está em constante transformação. Propondo assim a relação da vida com as sensações que pode ser inserida no ensino de Arte com o estudante deficiente visual, possibilitando a estes, percepções concretas do mundo, quanto na produção quanto na tateação de materiais e da obra em si, oportunizando que o estudante construa sua identidade pessoal e social da arte.

A partir daí nos apropriamos desta possibilidade da arte educação efetivar a condição de mediador e propositor no espaço escolar e o ponto de partida e fator motivador foi sem dúvida, perceber como não existe padronização da cegueira, e como ela se manifesta através de diferentes processos, ampliando, e ao mesmo tempo, relativizando as possibilidades de interação. Foi importante saber da acuidade visual de cada um, da experiência anterior com a arte, das preferências e aptidões, e o que desejavam ou esperavam das proposições. Estávamos frente a mais um desafio: perceber e conciliar as diferenças de percepção, os processos de "cegar" para possibilitar, assim, uma experiência significativa com a arte.

Vale ressaltar que o contexto da pesquisa, parte das práticas pedagógicas na sala de atendimento educacional especializado – AEE que "é um serviço da educação especial que identifica, elabora, e organiza recursos pedagógicos e de acessibilidade, visando minimizar ou eliminar barreiras para a plena participação dos estudantes considerando suas necessidades específicas." (SEESP/MEC, 2008) e ampliando essas práticas para o contexto da sala regular de ensino.

Para tanto, sugerimos o primeiro contato dos estudantes com as proposições da artista Lygia Clark e suas instalações e obras completamente interativas como fio condutor das propostas educativas, por entender que havia uma substituição do suporte, este deixa de ser parede e passa a ser o espaço inteiro. Mas acreditamos, ainda, não se tratar apenas de uma questão espacial, mas uma relação entre espaço, corpo e outro corpo. (Clark, 1970)

Figura 1 Fotografia do autor, Pintura com massa de modelar, O BOSQUE, Aracruz, 2018.

Figura 2 Fotografia do autor, Técnica com Sagu O BOSQUE, Aracruz, 2018.

Figura 3 Fotografia do autor, Pintura com massa de modelar, O BOSQUE, Aracruz, 2018.

Figura 4 Fotografia do autor, Técnica com Sagu O BOSQUE, Aracruz, 2018.

destaca que o objeto era indispensável entre a sensação e o participante, oportunizando a este o encontro de seu próprio corpo por meio de sensações táteis realizadas com objetos exteriores.

Sendo assim, apresentamos Nostalgia do corpo, Clark (1970), onde a artista cria objetos que funcionam como entidades vivas, como partes de um corpo que manipulamos e reconhecemos. Destacamos ainda a proposição de Clark (1964), com o Livro Sensorial, onde ela cria várias páginas de sacos plásticos e coloca materiais com diversas texturas, pesos e tamanhos e o participante pode estimular seu pensamento pelo toque. Tendo como base motivadora estas experiências, propusemos ações pedagógicas, para que a inclusão dos estudantes deficientes visuais na sala regular de ensino: conduzimos os estudantes videntes e com deficiência visual á uma visita ao bosque, um espaço pertencente a escola, considerado área verde, usado pelos estudantes videntes no intervalo das aulas. Interessante registrar que este espaço, nunca tinha sido explorado pelos estudantes deficientes visuais, por ser um terreno irregular, de terra, com folhagens, galhos pelo chão, pedrinhas, mas que o acesso se dá por meio de escadas largas de alvenaria com corrimão nos dois sentidos, o que, com alguns cuidados básicos, não colocava em risco a integridade física dos estudantes.

Nesta experiência o objetivo foi proporcionar aos estudantes com deficiência visual, o contato com um espaço desconhecido, para que eles pudessem registrar em sua mente as imagens desta experiência. Durante o processo foi possível observar que cada estudante tinha apreciado sentido e iniciado seu processo criativo, por meio de outros sentidos que não a visão. De acordo com Cirillo (2009), podemos entender este momento como "prática de linguagens que contribuem para a construção de um sistema de signos que invadem a percepção, capaz de se estabelecer como gerador de imagens, que irão impulsionar o processo de criação".

O resultado dessa proposta foi registrado na sala de Atendimento Educacional Especializado e na sala regular de ensino, por meio de uma técnica de pintura com massa de modelar, resultando em trabalhos, como a (FIGURAS 1 e 2), de um estudante diagnosticado com retinopatia óptica hereditária de

Leber[2] e as (FIGURAS 3 e 4) e de estudantes videntes. Todos os estudantes receberam um suporte de papel Paraná e cola branca e preta, e sagu[3].

A pesquisa apontou que as propostas pedagógicas e a utilização de fatores desencadeadores de imagens, elencados na Proposta Triangular, além da experiência estética e o diálogo entre o objeto artístico e os estudantes foram fundamentais para a criação dos trabalhos.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como propósito abordar sobre a inclusão de estudantes com deficiência visual no ensino de Arte no contexto escolar. Durante esse processo, surgiram questões a respeito de como a inclusão se deu ao longo dos tempos, ressaltando o direito à educação, no entanto, percebemos um caminhar ainda lento, no processo de aceitação e busca da educação inclusiva. Ficou evidente a importância de entender as dificuldades e as limitações dos estudantes com deficiência visual, ou seja, entender como esses enxergam, resultando em adequações, adaptações e modificações que possam suprir as necessidades desses estudantes e da mesma forma atender aos estudantes videntes. Para tanto as atividades propostas teve como aporte teórico e experimentações as obras de Lygia Clark, nas quais ela trabalha com o tocar e manipular a obra, proporcionando uma experiência única e uma construção critica em relação a cada obra de Arte.

A pesquisa realizada em torno do ensino das artes visuais para estudantes com deficiência visual conclui que este é um tema ainda pouco explorado. Sendo assim, pode-se dizer que o ensino das artes visuais para estudantes cegos é um processo longo, e que exige do arte – educador paciência, interesse e vontade de aprender a ensinar, além de serem necessárias políticas públicas que respaldem o educador, para que este trabalho seja possível, levando em conta que além do estudante de inclusão, ainda existem os estudantes da sala regular que também precisam ser assistidos.

2 Doença causada por alterações no DNA mitocondrial.

3 Fécula de mandioca, que por sua vez é um subproduto da moagem do tubérculo para a confecção de farinha.

Referências

ARNHEIM, R. Arte e percepção visual. Trad. Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo: Pioneira, 2004.

BARBOSA, A. M. **Arte na educação para todos. V Congresso Nacional de Arte Educação na Escola para Todos.** Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 06-09 de novembro 2000. Disponível em: <http://www.arteducacao.pro.br/>. Acesso em: 11outubro de2017.

_____, A.M. e CUNHA, Fernanda Pereira da (Orgs.). **Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. "**Atendimento Educacional Especializado** – Deficiência Visual /elaboração: Sá, Elizabet Dias de... [et al.]. Secretaria de Educação Especial – Brasília: SEESP, 2007. 1ª edição

_____. Ministério da Educação. "**Diretrizes nacionais para educação especial na educação básica**. Secretaria de Educação Especial – Brasília: SEESP, 2001.

_____. Ministério da Educação e do Desporto. **Parâmetros curriculares nacionais: arte** / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____. Educação Inclusiva. **Decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005** – Art. 22. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm Acesso em: 09 out.2015.

BALLESTERO-ALVAREZ, José Alfonso. **Multisensorialidade no ensino de desenho a cegos** – 2003. 121 f. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo 2003.

CIRILLO, j. **Arqueologias da criação: reflexões sobre o processo de criação nas artes**. IN CIRILLO, J.; GRANDO, A. Arqueologias da Criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

COIMBRA, Ivanê Dantas. **A inclusão do portador de deficiência visual na escola regular.** Salvador: EDUFBA, 2003.

CLARK, Lygia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em: 07 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

DEWEY, John. Ter uma Experiência. In Arte como experiência. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

FUSARI, M. F. R; FERRAZ, M. H. C. T. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2001.

LAPLANE, Adriana Lia Friszman de; BATISTA, Cecília Guarnieri. Ver, não ver e aprender: a participação de crianças com baixa visão e cegueira na escola. Caderno Cedes, Campinas, vol.28, n.75, Mai/Ago. 2008. Disponível em: HTTP://www.cedes.unicamp.br. Acesso em: 5 agos. 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 21ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

El pasado presentificado y la indiferencia en la serie *Strude* de Trine Sondergaard

Indifference and the presentified past in Strude series by Trine Sondergaard`

SANDRO DE SOUZA NOVAES UNIVERSIDAD DE GRANADA

Trine Sondergaard es una artista contemporánea danesa que vive y trabaja en Copenhague, Dinamarca. Su medio de expresión es la fotografía, Trine expresa en su obra una gran precisión y una sensibilidad que traspasa la simplicidad del retrato e intensifican nuestra conformada percepción de la realidad. Aquí vamos a centrarnos en su serie Strude, que se inició en el ano de 2007 y demuestra el interés de la artista en una determinada vestimenta femenina de la cultura de una isla en la región de Dinamarca, la isla de Fano. Además, como propone el título de este articulo vamos discurrir sobre la idea de indiferencia y cuestiones acerca del pasado presentificado, expresadas en sus obras.

Palabras clave: fotografía, indiferencia, arte contemporáneo, tiempo, vestimenta.

Trine Sondergaard é uma artista contemporánea que vive e trabalha em Copenhague, Dinamarca. Trine trabalha com fotografía e expressa em suas obras grande precisão e uma enorme sensibilidade que atravessa a simplicidade do retrato e intensifica nossa já conformada percepção da realidad. Nesse escrito vamos nos centrar em sua série: Strude que teve início em 2007 e demonstra o interesse da artista em uma determinada vestimenta feminina da cultura da ilha de Fano, região da Dinamarca. Além disso, como propõe o título desse escrito, vamos discutir sobre as questões da indiferença e a presentificação do passado expressadas nas suas obras.

Palavras-chave: fotografía, indiferença, arte contemporánea, tempo, vestimenta.

Origen y Producción

Trine Sondergaard es una artista contemporánea danesa que vive y trabaja en Copenhague, Dinamarca. Su medio de expresión es la fotografía, Trine expresa en su obra una gran precisión y una sensibilidad que traspasa la simplicidad del retrato e intensifican nuestra conformada percepción de la realidad. La artista empezó a trabajar con pintura por creer (equivocadamente) como tantas personas, que la pintura es el medio artístico más expresivo y de mayor importancia ella comenta: "Cuando empecé yo quería ser un "artista de verdad" uno de esos que estudiaron en una academia de bellas artes y que trabajan con pinturas de verdad"[1]. Luego Sondergaard percibió que trabajando con fotografía podría expresar, a través del aparato sus fuertes aspiraciones compositivas y su fascinación por los colores. Así, de pronto, la fotografía se convirtió en el soporte final de sus creaciones. La artista posee una trayectoria de más de veinte años y parece no tener predilección solamente por el tema de la figura humana, pues su producción además de extensa es muy variada, Sondergaard trabaja con fotografías de arquitectura, paisaje, abstracción y personas.

Aquí vamos a centrarnos en su serie *Strude*, que se inició en el ano de 2007 y demuestra el interés de la artista en una determinada vestimenta femenina de la cultura de una isla en la región de Dinamarca, la isla de Fano. *Strude* es una pieza que esconde la mayor parte do rostro de las mujeres, fue usado en un tiempo pasado y le servía para proteger contra las intemperies en cuanto trabajaban en el campo. Dotadas de colores y símbolos específicos estas vestimentas son un espectáculo aparte, tienen significados obscuros para nosotros, simples observadores del trabajo de Sondergaard. Sino para los habitantes de Fano, estas vestimentas hablan su propia lengua, son códigos que representan una tradición que remete a tempos pasados y que en un determinado periodo del año son recordadas por la fiesta del pueblo de Sønderho. En ese día festivo los habitantes de la isla se transportan en el tiempo para un lugar perdido no espacio-tiempo pasado a través de la vestimenta.

1 Entrevista disponible en: www.ahornmagazine.com/issue_6/interview_sondergaard/interview_sondergaard.html

Características compositivas

En la serie de fotografias *Strude*, Sondegaard parece subvertir la tesis de Novallis que afirma que "todo lo que ojo me mira"[2] aquí podemos también trazar un paralelo con la famosa expresión de James Joyce en su romance *Ulysses* que fue apropiada por Georges Didi-Huberman, que, a su vez, llamo su libro de *Lo que vemos, lo que nos mira.* De esa forma, por sugerencia, nos atrevemos a decir que en las fotografías de la serie *Strude* "lo que vemos no es lo que nos mira". En esta serie la artista nos muestra una colección de fotografías en colores tradicionalmente impresas en soportes aparentemente convencionales. Bajo una primera mirada, los trabajos parecen retratos, pues todos respectan una composición padrón: un fondo gris con una iluminación que se repite en todas las imágenes, personas colocadas en un mismo ángulo y en una posición casi igual. De pronto somos llevados al pasado nos remitiendo a los aspectos de las pinturas figurativas de retratos Barrocos o Flamencos, como por ejemplo la famosa obra de Vermeer *La joven de la perla* (Fig. 02) con la diferencia de la mirada. Las fotografías de *Strude* son como se estuviéramos mirando un álbum de familia ajena, retratos de desconocidos, donde las personas perecen tristes mirando para fuera del encuadramiento, evitando el contacto visual con nosotros como se tuviéramos, como la Medusa, la facultad de transformar en piedra el que nos mira. En términos de composición las fotografías respectan una neutralidad de dislocamiento, pues los objetos de su estructura se ponen en el medio del encuadramiento y como los colores son en su mayoría neutra nos remite a uns cierta sobriedad visual. (Fig. 03)

En general los trabajos no causan disturbios o confusión en el momento de aprehensión, son, como ya fue dicho, composiciones agradables, figurativas que tienes como objeto principal personas reales, fácilmente entendidas

2 Bachelard, G. A poética do devaneio, 1996 – pag. 178

Fig. 01 Trine Sondergaard, Strude #22, Fotografía. 2007-2010. Fuente: *http://trinesondergaard.com/work/strude/*

Fig. 02 Johannes Vermeer, La joven de la perla – Óleo sobre tela, 46.5 × 40cm. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/La_joven_de_la_perla

Fig. 03 *Trine Sondergaard, Strude #19, fotografía. 2007-2010.* Fuente: *http://trinesondergaard.com/work/strude/*

> Los conceptos no son sólo herramientas. Plantean problemas subyacentes de instrumentalismo, realismo y nominalismo, así como la posibilidad de interacción entre el analista y el objeto. Precisamente porque viajan entre las palabras ordinarias y las teorías condensadas, los conceptos pueden provocar y facilitar la reflexión y el debate a todos los niveles metodológicos en las humanidades. (BAL, p. 37, 2008)

Las obras de Sondergaard estimulan al pensamiento y generan un tipo de conocimiento específico sobre el asunto en cuestión.

visualmente. Si no, bajo una mirada más cuidadosa, el modo como la artista pone sus modelos ya nos empieza a causar curiosidad y cuestionamientos y nos remite de inmediato a personas insatisfechas con algo, tristes, pensativas o humilladas que sienten vergüenza de mirarnos directamente.

De esta forma luego empiezan nuestras indagaciones, pues todas están vestidas con trajes inusuales, que aluden a alguna tradición o algo así. Son ropas muy bien trabajadas, como si estas mujeres participaran de algún tipo de conmemoración, luego, cuando nos damos cuenta de esas diferencias empiezan los cuestionamientos de orígenes filosóficas y semánticas generadas por las imágenes. En ese exacto momento, cuando ocurre ese encuentro del objeto aquí como fotografía con su carga conceptual comenzamos a percibir de qué manera esos trabajos se insertan en la corriente artística contemporánea, pues la materialidad no se encierra como un fin en sí misma y presupone cuestionamientos epistemológicos. Son imágenes conceptuales pues funcionan como instrumentos que estrechan las distancias entre el fruidor y la obra. Como nos sugiere Mieke Bal:

El retrato de la indiferencia

En toda la serie *Strude* no hay ninguna fotografía donde la modelo mira directamente el espectador. Las miradas no se cruzan nunca, no hay cambio, confidencia, reconocimiento, familiaridad. Eso es lo que nos incomoda, nos hace olvidar el tiempo y principalmente de nosotros como personas visibles, como alguien que habita el mismo mundo y al mismo tiempo que aquellas mujeres con sus rostros escondidos. Sondegaard usa el retrato como forma de subvertir ese mismo medio, puede decirse que la artista crea no-retratos, a través de "narrativas con actores que pueden ser focalizadores internos"[3] que **no** corresponden al focalizador externo simplemente por no mirar en los ojos de ese fruidor de la obra. En general los retratos son imágenes indiciáis por naturaleza, que generan una complicidad entre el retratado y el fruidor a través del encuentro de las miradas, el espectador vaga por la superficie de la

3 BAL, M. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, CENDEAC Murcia. 2008

fotografía buscando el punto clave que es el rostro para compartir la mirada en busca de un significado , Sondergaard en esta serie bloquea esa relación cuando pide que sus modelos desvíen la mirada, su interés está más allá de ese contacto visual, su foco es la introversión y el espacio mental que está más allá de la imagen. Luego podemos hacer un enlace con la pintura "La dama del armiño" (Fig. 04) de Leonardo da Vinci. En esta pintura el personaje no te miras, mira para algún lugar más allá, que está fuera del cuadro y que, al mismo tiempo, tiene la imperturbabilidad solemne de una estatua antigua.

Luego nos remite también a la famosa pintura "Betty" (Fig. 05) del pintor germánico contemporáneo Gerhard Richter. Esta pintura es un retrato de su hija, pero no podemos ver a su rostro. Ella evita mirar para fuera del cuadro, y así como las imágenes de Sondergaard produce una incomodidad, como se evitase el contacto con nuestros ojos, haciendo que sintamos una molesta sensación de desconocimiento mutuo. Y una serie de preguntas como: ¿Qué están mirando ellas? ¿Por qué se esconden? ¿Por qué nos evitan? ¿Creen que son mejores que yo? ¿O sienten vergüenza?

Las obras de Sondegaard se van contra la convención de lo que se dijo acerca de los retratos. Como ya fue mencionado antes, bajo una mirada rápida y sin reflexión: son retratos; posen todos los atributos para ser reconocidos como tal, todos tienen el mismo formato, la misma cantidad de luz, el ángulo del encuadramiento del fotógrafo es lo mismo, pero, como subraya la artista "no hay aquí una descripción personal de las modelos retratadas, no hay aquí o reconocimiento", el cambio necesario para estarnos en el mismo momento espacio-temporal.

Con la indiferencia en la no-mirada de las mujeres de sus obras en la serie *Strude*, Sondegaard destruye la lógica implantada en nuestra cultura de que visión y conocimiento son una sola cosa y están íntimamente conectados.

La artista también toca otros puntos llaves de la cultura moderna como ella mismo dijo: "el poder de la vigilancia, los debates en torno al burka y la prohibición de las máscaras". En resumen, sus imágenes discuten acerca de la represión de la libertad, los debates sobre el cuerpo y el patriarcado.

Fig. 05 Gerhard Richter. *Betty*. Óleo sobre Lienzo,102 x 72 cm, 1988. Fuente: www.gerhard-richter.com/

Fig. 04 Leonardo da Vinci. *La dama de Armiño*. 54,8 x 40,3 cm. Óleo sobre madera, 1940. Fuente: es.wikipedia.org/wiki/La_dama_del_armiño

Fig. 06 Trine Sondergaard. Strude #12. Fotografía. 2007-2010. Fuente*: http://trinesondergaard.com/work/strude/*

El pasado presentificado

Según Thierry De Duve: para Roland Barthes, la fotografía no se contenta en deshacer las categorías usuales del tiempo, ella produce una nueva categoría de espacio-tiempo, una "conjunción ilógica entre lo aquí y lo otrora"[4]. En *Strude*, Sondergaard deconstruye nuestra noción de instante que está vinculada al apretar del botón de la cámara fotográfica que suspende (o paraliza)

4 DE DUVE, Thierry, *Pose et Instantané, ou Le Paradoxe Photographique*, (trad. do autor). In Essais Datés I: 1974/1986, Éditions de La Diférence, Paris, França, 1987, p. 21.

el tiempo y o comprime en una superficie bidimensional. En este contexto la artista preséntanos fotografías silenciosas de mujeres aparentemente inmóviles, donde busca registrar la duración del tiempo de los momentos que se cruzan conceptualmente: el pasado y el presente.

El pasado representado por las vestimentas y las modelos como personificación real de un acontecimiento del presente momento (Fig. 06). "Un acontecimiento, por muy insignificante que sea, siempre ocupa un *tiempo* en la realidad"[5]

Sobre las cuestiones relacionadas con la temporalidad, la intención de la artista, más allá de todo lo que fue dicho anteriormente, es registrar la duración, la manera como los tiempos se interconectan en la consciencia del observador de sus obras, no el tiempo como nos es enseñado, como una sucesión de instantes que se substituyen linear mente conforme podría nos afirmar Aristóteles[6]. Para ella esa duración es tiempo experimentado, que la artista construye a través de ritmo impuesto por la casi repetición de la pose por las modelos o mismo por un juego de posibilidades formales criado por las lentes de la cámara. Según el resumen del sitio web *www.artnet.com* acerca de la exposición las mujeres presentadas en las fotografías de Sondergaard parecen existir en un mundo antiguo, sus modos de vestir las trasporta para una era perdida:

Esas fotografías de mujeres contemporáneo a nosotros, clásicamente colocadas, sentadas en un cuarto donde los significantes cronológicos fueran eliminados, reflejan el interés de la artista en la percepción del espectador de las imágenes torna evidente que esas imágenes son en facto cargadas de críticas contra la actual polémica del velamiento, la incongruencia entre la ropa y el período de tiempo y la mirada indiferente, provocan en observador a pausar su tiempo, para contemplar las imágenes y sus significados [7]

Es importante recordar que la artista no tiene interés en hacer un estudio etnográfico o tipográfico, sino enfocar los estadios de ánimo y elementos casi imperceptibles; cuanto se puede ver o apercibir lo que he dicho y lo que no he dicho, lo que se expone y lo que no a través de sus creaciones artísticas.

5 BAL, M. Teoría de la narrativa: Introducción a la narratología, Pag. 14

6 En Su libro *Física*, Aristóteles concibe el tiempo como una sucesión infinita de instantes

7 ARNET. *Trine Søndergaard: Strude*: 2010 – Recuperdo de http://www.artnet.com/galleries/bruce-silverstein/trine-s%C3%B8ndergaard-strude/

Referencias

ARISTÓTELES. (1995a). **Física**. Madrid: Gredos.

BAL, Mieke. **Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje**, CENDEAC Murcia. 2008

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología**. Ediciones Cátedra, S. A., .1990

Bachelard, Gaston. **A poética do devaneio**, São Paulo: Martins Fontes, **1996**

DE DUVE, Thierry, **Pose et Instantané, ou Le Paradoxe Photographique.** In Essais Datés I: 1974/1986, Éditions de La Diférence, Paris, França, 1987

DUVE, Thierry de. **Quando a forma se transformou em atitude – e além.** Em Arte & Ensaios n. 10. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Annablume, 2011.

L'ambassade, um filme anônimo e re-encontrado

L'ambassade, an anonymous and re-encountered film

YURIE YAGINUMA UFES
ALINE DIAS DAV-UFES / FAPES

O artigo aborda a articulação do filme ficcional *L'Ambassade* (1973), de Chris Marker, veiculado como documento anônimo encontrado numa embaixada após um golpe militar e as ressonâncias de sua projeção durante as ocupações estudantis de 2016. A reflexão aborda o filme a partir das políticas da verdade atreladas ao conceito de documento (Steyerl, 2004) e dos prolongamentos do cinema na experiência do espectador (Rancière, 2012).

Palavras-chave: filme ficcional; documento; Chris Marker; ocupações; experiência do espectador.

The article analysis the articulation of the ficcional film *L'Ambassade* (1973) of Chris Marker, presented as anonymous document found at an embassy after a military coup and the film's resonances from the experience of its projection during the students occupations of 2016 in educational institutions. Therefore the reflection approaches the politics of truth attached to the concept of document (Steyerl, 2004) and the prolongation of cinema in the spectator's experience (Rancière, 2012).

Keywords: fictional film; Chris Marker; document; occupations; viewer experience.

O filme *L'Ambassade* [A Embaixada] (1973), de Chris Marker, é abordado neste texto a partir da situação fílmica de sua inscrição, exibição e da experiência de (re)encontro com o trabalho. Leva-se em consideração, aqui, as relações que o filme tensiona sobre dois aspectos: a articulação do filme ficcional veiculado como documento anônimo encontrado numa embaixada de um país que acabou de sofrer um golpe militar, e as relações que foram produzidas a partir da própria experiência das autoras/espectadoras assistindo-o em uma projeção de filmes realizada durantes as ocupações estudantis de 2016 em instituições de ensino.

As ocupações

Gostaria de começar falando de um esforço contra um movimento interior de esquecimento meu, autora-estudante. Correndo ainda o risco de falar de um movimento coletivo: apagamos. Ou então nem chegamos a dar-lhes vida: às imagens daqueles momentos que faziam muito lembrar estados de exceção. De tempo suspenso, como chamaria Chris Marker.

Em 2016 inúmeras escolas e universidades públicas de todo país foram ocupadas por estudantes em protestos contra o processo de sucateamento da educação que naquele ano se iniciava, e que hoje estamos começando a ver seus efeitos agravarem-se. O movimento, iniciado pelos estudantes secundaristas, levantou-se, sobretudo, contra os projetos de lei da reforma do ensino médio e do teto de gastos públicos. No contexto da universidade em questão, em outubro daquele ano, alguns prédios foram ocupados e suas atividades acadêmicas foram suspensas dando lugar a um novo calendário de atividades organizadas pelos próprios estudantes.

Nesta proposta de autogestão, que seguiu o modelo das ocupações dos estudantes secundaristas, outros modos de ocupar e viver o espaço estavam sendo testados, experimentados, criticados e, por muitas vezes, ameaçados por ordens de reintegração de posse violentas. O clima apreensivo das primeiras semanas era vivido ao lado de formas experimentais de conceber e ocupar um espaço de ensino: contínuas assembléias, rodas de debate, oficinas e projeções de filmes.

Uma das atividades que ocorreu neste momento foi uma exibição de filmes organizada por professoras do Departamento de Artes na sala que virara a nova entrada do prédio voltada para o campus da universidade. Um dos filmes exibidos nesta sessão foi *A Embaixada* de Chris Marker.

Era a primeira vez que assistia, e provavelmente que todos assistiam, a este filme. O seu contexto de recepção não podia — nunca pode — deixar de corrompê-lo, de atravessá-lo e de afetar a experiência da sessão. Este filme, inicialmente não assinado pelo cineasta, data de 1974 e trata de um testemunho ficcionalizado, um documento criado para denunciar o golpe de estado no Chile que acontecera no ano anterior. Uma narrativa é contada pela voz *over* de um dos personagens, como uma espécie de diário dos refugiados nesta embaixada, descrevendo as pessoas que chegavam, suas relações, atividades, angústias e debates políticos. Todo o ar de enclausuramento e tensão é criado pela descrição do anônimo narrador e, enquanto assistia, uma série de imagens outras ressoava e se projetava ao lado do filme, naquela sala cujas portas ficavam constantemente abertas no prédio ocupado.

As projeções

Um aluno me conta das imagens que filmou durante as ocupações na universidade. Conta que a câmera estragou e a fita mini-dv onde as gravou ficou presa no equipamento. Uma *memória infiel e obstinada*, a desta fita, comentou a autora-estudante. A partir desta conversa sobre as imagens retidas, penso nas indagações que eu, autora-professora, durante as ocupações, mantinha sobre modos de aproximação, apoio aos estudantes e interlocução neste potente momento de autogestão dos que ativamente ocupavam o espaço de ensino? E pensava, sobretudo, nas imagens, ainda não mostradas, ainda a serem produzidas: como filmar? como montar? como narrar a complexidade da experiência, fora da superexposição e da violência repressora das imagens correntemente vinculadas na mídia? Como resistir ao apagamento e potencializar a produção de imagens comprometidas com a partilha e a memória, mesmo e porque precária, destas experiências disruptivas?

A convite dos alunos, participei de dois encontros formulados e realizados com colegas professores na universidade onde recém ingressara como docente. Os encontros envolveram conversas a partir da projeção de filmes, dentre eles, *A Embaixada*[1]. Na primeira sessão[2], além de destacar a posição política e o papel da montagem na construção dos filmes, subvertendo os códigos imagéticos convencionais do documentário, a conversa incidiu sobre a importância da produção de imagens do/no contexto de ocupação pelos/para estudantes, numa tentativa de estimular a formulação de imagens destas experiências a partir do ponto de vista dos próprios estudantes.

Embora não tenham sido realizados novos encontros, tampouco apresentadas imagens especificamente produzidas neste contexto, estes dois encontros e o que deles restaram como potência, desencadearam a formulação de um projeto de extensão, realizado com colegas docentes e estudantes[3]. Fundada na projeção de filmes e conversas, a proposta propõe um espaço-tempo especificamente dedicado à produção audiovisual de artistas e cineastas, ampliando a projeção de fragmentos fílmicos orientados à sala de aula e, sobretudo, explorando este estar junto-e-sozinho, estado de introspecção compartilhada que a experiência fílmica potencializa e que está, em certa medida, relacionada com a própria condição dos protagonistas da ocupação em 2016 e do filme de Marker.

A Embaixada

A primeira cartela do filme, em tela preta, anuncia: *filme encontrado em uma embaixada* (Figura 1). Segue-se, na voz *over* que marca a narração: *Este não é um filme. São notas registradas dia a dia, na verdade comentários de outras notas escritas quando não filmava* (tradução conforme Marker, 2009, p. 108). Estas duas frases antecipam e, ao mesmo tempo, "traem" o filme a que assistimos, afirmando, contraditoriamente, que o filme não é um filme. Ressonando em Magritte e Broodthaers, e mais recentemente Panahi e Akerman[4], escutamos o narrador situar o filme em paradoxal reflexividade acerca das próprias condições de produção e do contexto de onde parte e intervém. Prescindindo de créditos, o filme sinaliza, ainda, as sutis contradições que serão colocadas ao espectador em relação ao estatuto documental que Marker aciona e sobre o qual estabelece torções.

Produzido em super-8, o cineasta explora as características formais, técnicas e contextuais deste formato de uso amador, vide o caráter leve e acessível dos equipamentos, fácil manuseio e custos reduzidos. Marker tira partido do estatuto da imagem em função do meio de produção (considerando seu aspecto imediato, não-manipulado) e de suas características visuais, com enquadramentos instáveis, movimentos e tremores característicos da câmera na mão, granulação da imagem, entre outros recursos que evidenciam o registro direto que marca a imagem documental e que a diferencia do código ficcional.

O filme acompanha o cotidiano de um grupo de pessoas politicamente ativas e confinadas no interior de uma embaixada por uma semana, sem uma precisa indicação temporal ou geográfica. Assisitindo ao filme, na década de 2010, observamos desavisados a narrativa deste anônimo grupo

1 A indicação, tradução e legendagem do filme foi realizada por colega docente com quem eu formulara o programa desta sessão (não mencionada nominalmente neste momento para evitar identificação de autoria).

2 Acompanhando *A Embaixada*, exibimos um trecho do longa de ficção *A Casa Vazia*, de Kim Ki-duk e *Cildo Meireles*, documentário de Wilson Coutinho. O cuidado que marca as ocupações temporárias e clandestinas de espaços que não pertencem ao protagonista do filme de Ki-duk, realizando anonimamente pequenos reparos e trabalhos domésticos, contrapunha-se ao engajamento político dos filmes de Coutinho e Marker, ambos da década de 1970. Enquanto o documentário sobre a obra de Cildo Meireles apropria-se de imagens de outros contextos da cultura visual, imagens ficcionais produzidas por Marker 'falam' do contexto político latino-americano deste mesmo período.

3 O projeto envolve três professoras e quatro alunas de graduação*, e está em curso deste 2017. A proposta relaciona as projeções, o espaço do campus onde são exibidos os filmes e a dimensão conceitual dos cruzamentos entre linguagens que pautam a produção contemporânea. Além da exibição de filmes, a arquitetura dos edifícios do campus também foi tema de discussão durante as ocupações, protagonizada por uma das professoras envolvidas (* título e participantes não são diretamente citado para evitar identificação de autoria).

4 Respectivamente: *Ceci n'est pas une pipe* (1929); *Ceci n'est pas un objet d'art, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (1972); *In film nist* (2011), *No home movie* (2015).

Figura 1 Chris Marker, frame do filme *A Embaixada*, 1974.

Figura 2 e 3 Chris Marker, frames do filme *A Embaixada*, 1974.

de refugiados políticos, destacando que, no momento de sua produção e recepção em 1974 e inserido na filmografia ativista do cineasta, a referência ao golpe de estado chileno era perfeitamente identificável (Aguiar, 2013). Sublinhando a importância das embaixadas (sobretudo na figura do diplomata sueco Edelstam) neste contexto, o Chile é referência central ao longo da narrativa, espécie de "extracampo do filme" (Aguiar, 2013, p. 254), embora o país não seja citado diretamente, mas através de menções a execuções em estádios, ataques a escolas, das expressões no informe oficial e personagens baseados em pessoas reais[5].

Evitando o som direto, emblemático da produção documental, Marker situa a narrativa a partir da ótica do narrador não-identificado, cuja posição sobrepõe e conflui a de narrador, operador da câmera e do próprio realizador. Este sujeito que filma e comenta as imagens captadas é também um refugiado, implicado na reclusão forçada e no engajamento político que a narrativa desenvolve. Autor das imagens e do texto falado, sua voz apresenta os personagens em comentários, como ele indica de partida, escritos nos momentos em que não filmava.

A relação entre a câmera subjetiva que acompanha os protagonistas e a narração que os descreve, observando gestos e relatando diálogos, assume um papel fundamental. A voz *over* não atua na imagem no momento de sua captura, mas evoca uma espécie de tradução, ligeiramente deslocada do tempo da imagem. Como as legendas das fotografias e as etiquetas das obras de arte, a voz nos documentários estabelece uma vinculação entre imagem e real e circunscreve seu contexto, na medida em que narrar compreende a operação de atribuir sentido.

O contexto discursivo do narrador enquadra e orienta o sentido de cada imagem para além da sua evidência imediata. Como os códigos de representação tomados deliberadamente do super-8, a narrativa e a montagem são estratégias centrais na formulação do filme. Esta etapa de edição, posterior à rodagem das imagens é, segundo Aguiar (2013, p. 247), mais importante que a gravação, pois formula o sentido do filme a partir de fragmentos provenientes de contextos díspares. Em entrevista, Marker sinaliza a importância da teoria de Kuleshov, paradigmática da montagem que constitui o cinema como operação reflexiva e evidencia que a construção do sentido reside na interação entre os planos e destes com o que está fora do filme (e não intrinsecamente em cada imagem).

Articulando o filme como um diário, Marker aproxima filmar e narrar. Embora trate-se de imagens ficcionais, produzidas pelo cineasta no apartamento de um amigo, sem roteiro prévio, o filme afirma-se como um documento. É a fim de construir este documento que Marker reúne as pessoas, filmando sua chegada, recepcionadas por Lou, que assume o papel real/ficcional de anfitriã/secretária da embaixada. A câmera acompanha e registra as conversas, as refeições e algumas situações propostas pelo realizador, como o advogado que dorme, o embaixador que passa aspirador e o grupo que assiste ao informe oficial do governo chileno (Figura 2 e 3). Nesta cena, as pessoas, algumas diretamente envolvidas na situação política chilena, assistem de fato ao informe televisivo, embora a imagem que vêem não seja mostrada para o espectador senão na voz do narrador que, por sua vez, mobiliza frases literalmente presentes nos discursos chilenos oficiais pós-golpe.

Evitando a encenação ou qualquer informação prévia aos participantes sobre a estrutura/objetivo das filmagens, Marker busca certo naturalismo dos gestos das pessoas que, não-atores, participam destes encontros. Posteriormente, mediante narração e montagem, estes participantes vêm a assumir os papéis de si próprios ou de personagens ficcionais ou de personagens reais (como Carole, que interpreta a si mesma, Carole Roussopoulos, feminista e amiga do cineasta). Marker parece buscar certa

5 Para uma análise detalhada dos personagens e protagonistas reais, incluindo suas ocupações sociais como espécie de teatralização da esquerda francesa, ver a pesquisa de Aguiar (2013).

"verdade" da imagem, para, justamente, ressignificá-la mediante os artifícios de montagem/narração. Em uma cena importante, são teatralizadas as discordâncias da esquerda francesa em personagens-chave: estudantes, artistas, anarquistas, nenhum operário.[6]

Nesta tortuosa ficção anunciada como documento, ou neste documento ficcional, Chris Marker mobiliza uma série de estratégias que colocam em dúvida o que costumamos entender como registro, uma vez em que as operações de documentar, encenar, enquadrar e conduzir estão em permanente suspensão, em constante reposicionamento. A naturalidade criada pelo cineasta pretende *forjar* como documento a tensa e urgente situação política do Chile. Na ausência de registros audiovisuais disponíveis, Marker formula imagens para discutir e denunciar a situação dos sujeitos perseguidos e executados sob o regime ditatorial. Integrando uma série de táticas ativistas de solidariedade aos exilados e de construção e difusão de contra-informação ao discurso hegemônico, Marker constrói, paradoxalmente via ficção, um documento. Um documento que assume um papel político que visibiliza e denuncia a vulnerabilidade destes sujeitos confinados na embaixada sob um regime de censura e opressão.

A tensão entre imagens documentais e ficcionais em *A Embaixada* pode ser articulada com o pensamento de Hito Steyerl (2004) a respeito das formas de poder e das políticas da verdade que estão atreladas ao conceito de documento. Os artifícios desta montagem e os comentários adicionados pelo narrador vão confundir e entrelaçar a situação ficcional da desconhecida embaixada no anônimo país com efeitos naturalistas comuns aos registros documentais e amadores e com dados sutis que remetem a casos reais dos anos 1973-74 no Chile. Esta confusão das fronteiras documental e ficcional formula denúncias às violências advindas do golpe e agencia críticas e reflexões sobre os próprios conflitos entre partidos e movimentos sociais da esquerda chilena, francesa e mundial daquele momento histórico[7].

Ao final dos 20 minutos de filme, uma cena marca fortemente o espectador: por uma janela, quando os refugiados obtêm o salvo-conduto para partir, a câmera mostra o espaço urbano e, ao longe, a imagem da Torre Eiffel. Esta imagem de Paris, ao final da narrativa, *desmente* a rede de referências construídas sobre o Chile. Concluímos, com estranhamento, que o filme não é sobre o Chile apenas, e tampouco, um documento. Com isso percebemos que *A Embaixada* não propõe a descrição de uma verdade autêntica que, como afirma Steyerl (2004), produz consonância com a política da verdade que controla e dita os modos de ver. Ao invés de "informar" e encerrar o saber sobre as repressões dos golpes militares no contexto latino-americano, ao abrir sulcos no documental, Marker vai tratar de denúncias, reflexões e correlações que mobilizam e desconcertam as compreensões daqueles que vêem o filme.

A Embaixada em 2016: prolongamentos

As idas e voltas entre documental e ficcional reverberam no filme, a partir da retomada e apresentação de *A Embaixada* em outro espaço-tempo, 43 anos depois de sua produção: o espaço de ensino ocupado. Em ressonância aos acontecimentos políticos da década de 70, quando da sua produção, o filme é reexibido no momento atual, especificamente em 2016, quando nós, autoras-espectadoras, vivíamos também um golpe de estado.

Neste sentido, o filme de Marker potencializa uma relação com produções artísticas recentes, como o vídeo *Escolas* (2016), realizado pela artista Graziela Kunsch durante as ocupações secundaristas do final de 2015 em São Paulo. Neste vídeo, a artista apresenta um recurso de montagem simples: 26 fotografias com duração de oito segundos cada, algumas que ela registrou e outras provenientes das páginas nas redes sociais das próprias

6 Para esta cena, Marker (Apud Aguiar, 2013) relata ter lançado mão da estratégia de reunir e filmar o encontro de amigos com posições radicais pró-palestina e pró-israel, de modo a impregnar o filme com as autênticas expressões de uma exasperada discussão para, depois, na narração, deslocar os argumentos para o contexto do filme.

7 À abordagem de (Aguiar, 2013), Leonel (2015) discorda e problematiza a centralidade que a autora atribui às dissidências internas da esquerda francesa em sua interpretação do filme de Marker.

ocupações. A sucessão das imagens, apresentadas sem áudio, é um silencioso testemunho que, como *A Embaixada*, denuncia formas repressoras de instituições e governos disciplinares e mostra o que propuseram os estudantes nas ocupações para a constituição de novas formas de viver e ocupar esses espaços, reconhecendo-se como sujeitos (e não objetos) das práticas educativas.

A ambiguidade do gênero cinematográfico de *A Embaixada*, analisada por Aguiar (2013), insinua-se também na ambiguidade espacial que o filme mobiliza com a referência à França na cena final, onde o documento fora filmado. Espécie de alerta, este deslocamento efetuado por Marker não apenas problematiza a dimensão de registro reivindicada pelo próprio filme, mas assimila a tarefa ética de fazer resistência ao sistema repressor que formula "as imagens verdadeiras", como o narrador descreve sarcasticamente os informes oficiais de Pinochet. Imagens e discursos oficiais que silenciam e apagam com radical violência quaisquer enunciações dissidentes em nome desta política da verdade de que fala Steyerl (2004).

O filme ambienta-se, então, simultaneamente no Chile, na França da década de 70, no Brasil da década de 60 e 70, no Brasil de 2016, no que a história lamentavelmente repete, nas repercussões imprecisas que o cinema produz. De acordo com Jacques Rancière (2012), o cinema não se limita aos planos e procedimentos que compõem formal ou tecnicamente cada filme, mas inclui os efeitos das imagens projetadas e o modo como se prolongam nos espectadores. Como produção de imagens, espetáculo, aparelho ideológico, conceito de arte, teoria do movimento e do pensamento, o cinema é, ainda,

> o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. (RANCIÈRE, 2012, p. 14)

Da mesma forma como Rancière (2012) se refere a um outro filme que é recomposto pelas percepções, emoções, memórias e palavras do espectador, as imagens de *A Embaixada* ecoaram no contexto de exibição da instituição de ensino ocupada, naquela sala de portas abertas para o campus, tornando-se outras pelas conexões que invisivelmente se mobilizavam. Um prolongamento atravessava a tela e o seu contexto de inscrição produzindo toda sorte de distanciamentos e aproximações entre dois estados de exceção e de tempos suspensos, muito distantes e semelhantes entre si: o dos militantes refugiados na embaixada desconhecida esperando o salvo-conduto, e o dos estudantes ocupantes das escolas e universidades que experimentavam tanto o temor da repressão latente, quanto a autonomia pela primeira vez conquistada.

A Embaixada, ao tornar incerto o seu local de ambientação e tomando a *dúvida* como *fermento* (Grélier, 1986, p.17), potencializa sua ativação em qualquer tempo e qualquer lugar onde forças repressoras voltem a agir. Como analisa Aguiar (2013), na falta de documentos reais e na necessidade da denúncia, da fala, Marker fabrica o seu próprio documento, em solidário compromisso com a resistência de sujeitos silenciados. Neste sentido, o filme faz-nos refletir sobre as presenças e ausências das imagens nas situações extremas e na necessidade de falar sobre elas.

Iniciamos o artigo refletindo e perguntando sobre estas imagens que faltam de uma memória recente da nossa instituição de ensino, da nossa luta e resistência às atuais condições e políticas educacionais. As perguntas que nos propomos aqui são sobre esta memória infiel e obstinada de uma fita mini-dv presa à câmera. Voltamos as perguntas para o combate ao esquecimento que acompanha o apagamento histórico que sempre persegue os movimentos de luta popular — caso não se constituam narrativas fabricadas pelos seus próprios participantes. Longe de tentar responder a tais indagações, o texto procura construir parte desta narrativa a partir dos prolongamentos e reflexões que a experiência cinematográfica de *A Embaixada* pode compartilhar com estes novos modos de ocupar o espaço de ensino que foram propostos pelos movimentos de estudantes em 2016, e como então narrar esses modos de resistir, denunciar e projetar.

Referências

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O Chile na obra de Chris Marker**: um olhar para a Unidade Popular desde a França. 2013. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GRÉLIER, Robert. "O Bestiário de Chris Marker". In. MARKER, Chris. **O Bestiário de Chris Marker**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. **Percursos da formação de Chris Marker**: cinema militante, dissidência e profanação. 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARKER, Chris. **Bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro/Brasília/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

MARKER, Chris. **O Bestiário de Chris Marker**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **As Distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

STEYERL, Hito. La política de la verdad: documentalismo em el ámbito artístico. In: 'FICCIONS' documentals. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2004.

FILME

L'AMBASSADE. Direção: Chris Marker. Paris: Slon, 1973.

ASPECTOS DA SUBJETIVIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA, O PROPOSITOR E O PÚBLICO

GD#03

Expediente de Paulo Bruscky: intervalos entre projeto e registro, ateliê e arquivo

Paulo Bruscky's "Expediente": interval between project and documentation, studio and archive

ALINE MARIA DIAS DAV-UFES / CAPES

O artigo aborda a obra "Expediente", que compreende o deslocamento e instalação do ambiente de trabalho de um funcionário do museu, desempenhando suas funções rotineiras no espaço de exposição. Investigando os contextos de formulação, rejeição, exibição, premiação e ingresso na coleção MAM-SP, o texto – reflete sobre a relação entre projeto/registro e os intervalos entre ateliê/arquivo, destacando a relação arte e vida, o engajamento político e a participação do espectador.

Palavras-chave: arte e vida; instalação; projeto/registro; ateliê/arquivo.

The article discusses "Expediente", artwork that consists of the displacement and installation of the work environment of a museum employee to the exhibition space, where he performs his routine functions. Investigating the contexts of formulation, rejection, exhibition, award and acquisition by the MAM-SP collection, the article reflects on the relation between project / documentation and the intervals between studio / archive, highlighting the art and life relation, political engagement and spectator participation.

Keywords: art and life; installation; project/documentation; studio/archive.

It would be enough to consider the spot where I am as some other spot[1].

"A proposta consiste em colocar um bureau, máquina de escrever, cesto de lixo, etc., com um funcionário do museu no recinto interno da exposição. O funcionário realizará suas tarefas cotidianas durante todo o período do XXXI Salão Oficial de Arte, cumprindo seu horário de 8 horas por semana, dando uma visão ao público de um outro aspecto do museu em suas atividades"[2].

As fotografias mostram mesa, cadeira, computador, telefone, impressora, fios e cabos, papéis, cesto de lixo, uma bolsa, mural e folha-ponto fixada na parede. E o funcionário[3] (Figura 1). Com o título de "Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco", o projeto foi concebido em 1978 e realizado pela primeira vez em 2005, na 29a edição do Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Felipe Chaimovich, ao qual decorre o ingresso da obra na coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)[4]. O trabalho consiste no deslocamento e instalação do ambiente de trabalho de um funcionário do museu, que passa a desempenhar suas funções e atividades rotineiras no espaço de exposição.

1 Franz Kafka citado por Roni Horn, *Kafka's Palindrome*, 1991 in *Roni Horn*, Lynne Cook, Roni Horn, Louise Neri, Thierry De Duve et al. (London: Phaidon, 2000).

2 Carta datilografada, originalmente encaminhada ao Museu do Estado de Pernambuco, com data de 1 set 1978, assinada pelo artista. A cópia da proposta integra a documentação da obra e é apresentada junto ao trabalho no espaço de exposição. (Bruscky, 1978, Arquivo do MAM-SP, acesso facultado por Cristiane Gonçalves, São Paulo, fev. 2014).

3 Washington de Carvalho Neves, assessor de imprensa do MAM-SP, foi protagonista do trabalho em 2005. A obra vem contando com diferentes participantes a cada nova apresentação.

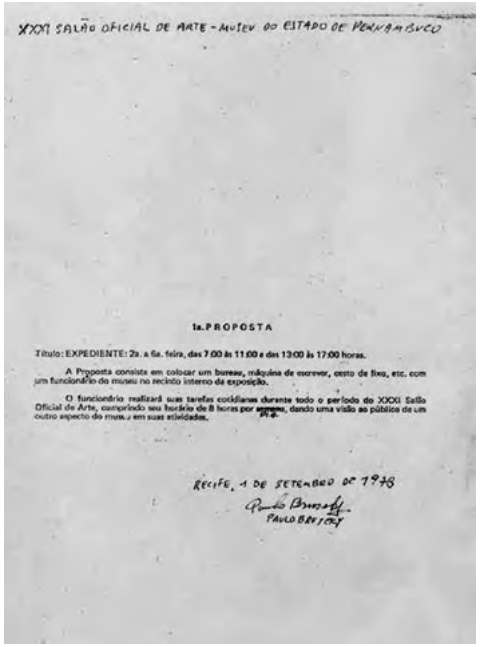
4 A produção de Bruscky integra a coleção de diversas instituições de arte, majoritariamente, mediante doações. Especificamente no MAM-SP, "Expediente" é a única obra adquirida, mediante premiação, entre as demais peças do artista que integram este acervo, até o momento de formulação desta pesquisa.

Figura 1 Paulo Bruscky. "Expediente". 1978/05. Vista da exposição ***Panorama 2005*** (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005).

A produção de Bruscky "desafia os rótulos", na qual qualquer "definição é insuficiente", envolvendo tortuosa catalogação e a "inoperância das categorias" (Freire, 2006), em função dos meios, lugares, materiais e linguagens mobilizados pelo artista. A pesquisadora Cristina Freire enumera: "multimídia, inventor, educador, poeta, fotógrafo, arquivista, editor, curador" e, em seguida, lista as linguagens de que Bruscky tira partido: projetos de performances, objetos, esculturas, instalações multimídia, livros de artista, poesia visual, fotografias, filmes, vídeos, assim como em várias invenções (Freire, 2007, p.51), acrescentando-se "xerografia, arte correio, experiências com eletrocefalograma, outdoor" (Bruscky, 1987).

Com uma extensa produção, iniciada no final dos anos sessenta, a obra de Bruscky vem sendo crescentemente reposicionada na arte brasileira. Atuando nas bordas do circuito oficial, sua obra multifacetada deflagra a limitação dos modelos explicativos, demandando a revisão e reflexão das

terminologias estabelecidas. A arte conceitual a qual vincula-se o artista, segundo Freire (2006; 2009), deve ser usada com ressalva, uma vez que solicita ampliar o sentido do conceitual no contexto latino-americano em que a documentação de projetos e ações integram uma obra que responde e intervém em uma situação política opressora[5]. O trabalho de Bruscky envolve o posicionamento contestatório, desestabilizando modos instituídos e mobilizando o desejo de ampliação do sensível.


XXXI SALÃO OFICIAL DE ARTE - MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO

1a. PROPOSTA

Título: EXPEDIENTE: 2a. a 6a. feira, das 7:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas.

A Proposta consiste em colocar um bureau, máquina de escrever, cesto de lixo, etc. com um funcionário do museu no recinto interno da exposição.

O funcionário realizará suas tarefas cotidianas durante todo o período do XXXI Salão Oficial de Arte, cumprindo seu horário de 8 horas por semana, dando uma visão ao público de um outro aspecto do mus.. em suas atividades.

RECIFE, 1 DE SETEMBRO DE 1978

PAULO BRUSCKY

Figura 2 Paulo Bruscky. "Expediente: 2a a 6a feira, das 17:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas", carta datilografada / cópia da proposta. (Arquivo MAM-SP).

No contexto da cidade de Recife, periférica no rarefeito circuito artístico brasileiro da década de setenta, "Expediente" foi recusado[6] no Salão Oficial de Pernambuco, indicação que o artista mantém no título do trabalho. A retomada de projetos rejeitados, testemunhos de um pensamento que supõe e exige uma crítica institucional (Freire, 2006, p.37) e sua atuação nas margens do circuito legitimador não representa uma recusa radical ao sistema de arte oficial (vide a insistência em enviar mesmo sendo recorrentemente desaprovado) mas um esforço para ampliar os possíveis espaços da obra e atuação do artista. Esta dimensão propositiva e instituinte revela-se em iniciativas ligadas à arte-correio, intervenções urbanas, exposições em espaços fora do circuito artístico (livrarias, vitrines de lojas, o hospital onde trabalhava) e atuação alargada do artista enquanto agente ativo no cenário local (organizando mostras e festivais). Menos um rompimento deliberado com o museu, esta postura contesta a suposta exclusividade do lugar de exposição, num contexto complexo e instável, que envolve não apenas a marginalidade do circuito nacional (Recife) e internacional (Brasil), bem como formas alternativas de participar deste circuito (as correspondências, por exemplo).

Burlando o isolamento, suas ações endereçam a censura do regime ditatorial, a precariedade institucional e a rigidez de fronteiras disciplinares, suportes artísticos e papéis atribuídos a artista e público. O contato com outros artistas, acesso à informação e difusão via arte-correio, o desejo de outras formas de participação, o envolvimento com a esfera pública (nas intervenções urbanas e anúncios em jornais) e a ênfase na ideia (e suas mutáveis formalizações) colocam em pauta a relação arte e vida, o engajamento político e uma crítica ao mercado.

"Expediente" incorpora no título e na sua datação o intervalo entre projeto e realização, destacando a barra (/) que situa o trabalho entre tempos distintos: 1978/2005. Entre os contextos de formulação, rejeição, exibição, premiação e ingresso na coleção do MAM-SP, o trabalho ancora-se na especificidade (e no deslocamento) que lhe (in)forma.

Sem anular sua remota/futura versão como intervenção, instalação ou performance, alguns projetos do artista vem sendo apresentados sob a forma de documentação (registro fotográfico ou projeto) em exposições e publicações. Entretanto, especificamente "Expediente" é incorporado ao acervo do MAM-SP como uma instalação, que corresponde ao reposicionamento de um funcionário e execução de suas atividades no espaço expositivo, com todas as implicações desencadeadas. Para efetiva realização da peça na exposição, o museu conta com a descrição textual da proposta (Figura 2), prescindindo de desenho ou esquema gráfico que oriente sua montagem.

Articulados, projeto e registro condensam diferentes relações com a temporalidade, apontando na documentação uma torsão temporal heterogênea e reversível entre passado, presente e futuro (Groys, 2007). A complexidade temporal teorizada por Groys e a (i)materialidade de sua incessante atualização, com contingências e indeterminações para a coleção, problematiza a acepção tradicional de estabilidade de obra, vide a inexistência de uma materialidade duradoura.

5 Sobre a exigência de problematizar a aplicação de termos não autóctones as práticas locais sem perder uma plataforma comum de comunicação da narrativa da história da arte internacional ver: Freire (2006, p.29-30); Freire; Longoni (2009).

6 "Fui recusado a minha vida toda. Foram raros os salões de que participei (...) Os salões eram importantes, mas ao mesmo tempo, eu fazia minhas intervenções urbanas e a arte correio", comenta o artista (Bruscky, 2009, p.15). Bruscky ganhou o 1º Prêmio no Salão de Pernambuco, com obra "O Guerrilheiro", não exposta por intervenção do Exército (Bruscky, 2003).

A obra altera, deste modo, o papel da exposição e sua relação com a coleção, constituindo um lugar de visibilidade e de produção da obra que, por sua vez, assimila a dimensão discursiva de projeto ou instrução. A coleção passa a ser matriz de possíveis atualizações da obra (como projeto) e, ao mesmo tempo, as exposições realizadas implicam a construção de um histórico (como registros). Situada no intervalo entre o realizado/realizável, a coleção aproxima-se do ateliê e do arquivo dos trabalhos. Cada exposição multiplica as possíveis atualizações do trabalho sem esgotar sua potência, como o elucidativo o exemplo de Aristóteles retomado por Agamben (2007) indica: a potência de executar uma peça musical não esgota-se em cada performance de um pianista. Ao assumir a condição de projeto, o trabalho não se reduz ao documento, mas amplia o alcance espaço-temporal de cada situação expositiva ou condição formal.

A instrução que potencializa a obra de Bruscky é sucinta e objetiva, aspecto recorrente em outros trabalhos.[7] Apesar de sintética, a descrição é precisa e eficaz na compreensão de seu conceito e do funcionamento do trabalho em termos operacionais. Furtando-se de controlar demasiado os efeitos desencadeados quando de sua montagem, a proposição compreende a intencionalidade e a abertura, constituída por uma provocação simples, irônica e potencialmente perturbadora.

Na proposta, o ambiente de trabalho é descrito, incluindo cesto de lixo e máquina de escrever, seguido de um emblemático "etc", que indica a flexibilidade e adesão às especificidades e usos de cada espaço-tempo (Figura 3 e 4). Uma vez que apenas exemplifica um ambiente de trabalho, a descrição autoriza a atualização dos materiais, mobiliário e equipamentos de trabalho, permitindo trocar a máquina de escrever historicamente situada em 1978 pelo computador em 2005.

Figura 3 e 4 Vista da exposição *Paulo Bruscky*, 2014 (Chaimovich, 2014)

O deslocamento físico do ambiente fechado e reservado de trabalho ("confinado", como descreve um dos protagonistas (Neves, 2007, p.247) desencadeia uma produção de sentido e altera a sua condição de visibilidade. O funcionário trabalha, mas fora de lugar. Entre a rotina de trabalho e encenação de si mesmo, incômodo e estranhamento, é parte do funcionamento do museu que o trabalho expõe, interrogando o que implica expor.

Além do esgarçamento do que constitui (e negociando o que pode constituir) a produção artística, "Expediente" pontua a relação do artista com a instituição e o formato expositivo, sublinhando a arte como "forma de ver" e tarefa de "deseducação" (Bruscky, 2014), o que inclui subverter, inserir ruídos e desnaturalizar comportamentos e expectativas correntes. Sem a inserção de uma obra materialmente estável, supostamente produzida no espaço-tempo do ateliê do artista e antecedendo à exposição, o trabalho propõe intervir no funcionamento ´normal´ do museu, alterando a distribuição dos lugares de trabalho e de exposição – o que não se restringe ao funcionário mas a logística envolvida neste deslocamento.

Ao pôr em jogo o museu e a forma expositiva, a obra se endereça também à dimensão burocrática e administrativa da instituição. Assimilando os mecanismos de escolha e operacionalização do trabalho pelo MAM-SP, "Expediente" renegocia a inteligibilidade da obra de arte e do trabalho

7 O conceito de "partitura" é desenvolvido por Freire (2006, p.66-8), que também aponta a relação entre palavra e texto na obra de Bruscky como um "*site-specific* verbal".

dos funcionários que protagonizam o trabalho de Bruscky justamente ao desempenhar o ´seu´ trabalho, embora frequentemente confundidos pelo público com segurança, atendente, boneco (Neves, 2007; Gonçalves, 2014). Nesta situação, o museu não se restringe ao papel de "guardião" e/ou "produtor" da peça, mas é tomado como lugar e meio, assunto e objeto de intervenção, exposição e reflexão.

O desconcerto da reação do público se estende ao funcionário, que estranha a sua própria exposição. Quando situa a si e ao trabalho de Bruscky na exposição, um dos funcionários comenta a nova posição (fora do ambiente de trabalho, dentro de uma obra) e discorre sobre as reações de colegas, do público e as suas próprias, ao integrar (ou dar corpo) a uma proposta artística (Neves, 2007).

Ao expor e provocar o museu, ´bagunçando´ os regimes de visibilidade e os lugares instituídos, Bruscky indissocia arte e vida e reivindica contribuir para uma alteração na percepção (coletiva/individual) do mundo. Como separar o sujeito e o funcionário, o trabalho desempenhado e a tarefa de estar na obra? Como despersonalizar o funcionário? Ao sair do trabalho, como deixar "de existir dentro do corpo" da obra? Levando em conta a "busca quase quixotesca da ampliação das sensibilidades" (Freire, 2007, p.51) que o artista propõe, a intervenção desencadeia efeitos no público e no participante.

O trabalho provocativo e recusado em salão oficial na década de 70 não oblitera as alterações de sentido implicadas no ´retardo´ de sua apresentação, no reconhecimento tardio de premiação e ingresso na coleção do MAM-SP. O conceito de deslocamento presente no modo operacional do trabalho (através do reposicionamento do funcionário na exposição), ressoa na sua dimensão temporal (o intervalo entre projeto e exposição) e contextual (a história do trabalho, as abordagens curatoriais que lhe endereçam, os sentidos que articula).

Como abordar as respostas e posições invocadas pelo trabalho em cada exposição, contexto e endereçamento ao ingressar na coleção? "Expediente" vem sendo apresentado em curadorias que reexaminam a história institucional, procurando intervir nas narrativas expositivas. Em "Panorama dos panoramas", (MAM-SP, 2008) o trabalho foi situado no percurso da instituição, especificamente através das premiações derivadas desta exposição. As mostras "MAM 60", 2008 e "O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis", (MAM-SP, 2012), embora com enfoques curatoriais e escalas distintas, alinharam "Expediente" à tentativa de provocar e reexaminar o museu, destacando a relação do contemporâneo com o passado e problematizando a rotina institucional. Em "MAM 60", o deslocamento para o espaço de exposição implicava não deslocar-se apenas para uma sala contígua, mas para outro edifício vizinho (Figura 5).

Figura 5 Paulo Bruscky. "Expediente". Vista da exposição "MAM 60", 2008. (Acesso 31 mai. 2015, https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3038176723/in/photostream/)

Diferentemente da participação do artista na 26a Bienal de São Paulo, 2004, em que o deslocamento do seu ateliê, integralmente transportado e remontado na exposição[8], como uma instalação, implicou uma interdição de uso, "Expediente" afirma-se na funcionalidade do escritório. Assim como o impacto da presença dos objetos difere de documentação fotográfica/textual, a instalação também difere da funcionalidade de um ateliê ou arquivo, cujos objetos, trabalhos e livros respondem a uma série de usos e sentidos que não se restringem a sua percepção cenicamente situada em um estado ´original´ de sobreposição e desordem apenas entrevisto pelas aberturas, sem possibilidade de consulta.

8 Divulgado como o trabalho mais caro da Bienal a produção envolveu transporte de mais de 300 caixas, cerca de 5 mil livros e objetos a fim de apresentar cada centímetro e detalhe do apartamento de cerca de 60m2 do artista situado na cidade de Recife.

A relação entre ateliê e arquivo é importante na produção do artista e reitera, notadamente, um fluxo processual bidirecional. No ateliê, o artista arquiva e faz confluir o que lhe importa, publicações, trabalhos, fragmentos, imagens que mobilizam o seu interesse, coletados e concentrados neste espaço de trabalho e arquivo. E, ao mesmo tempo, é do ateliê que são projetadas suas ideias e obras (Anjos, 2004). Bruscky não utiliza o espaço do ateliê para produzir objetos de modo tradicional, mas mantém sua produção em relação com o material arquivado (seja por concentração ou derivação)[9]. A relevância de seu arquivo, "parte de sua obra, funde-se e confunde-se com ela" (Freire, 2006), situa a participação do artista na função mnemônica social (flagrantemente enfraquecida no contexto institucional brasileiro). A mútua relação entre ateliê-arquivo indica, ainda, a desestruturação da separação entre os pólos de enunciado/recepção da produção artística, a reordenação geográfica de um contexto de suposto isolamento, censura em regime ditatorial e (in)subordinação aos centros hegemônicos. A constituição de arquivos neste contexto é singularmente potente, pois assume-se como crítica institucional ao propor formas e espaços alternativos de memória da arte contemporânea (Freire, 2006, p.169, 181).

Deste modo, podemos interrogar se a recriação cênica dos cômodos, louças de banheiro, objetos dispersos e bagunçados e inclusão de uma fotografia da vista da janela (uma paisagem ´igual´ a de Recife), ao simular e obliterar o uso e legibilidade do ateliê/arquivo, trai a importância do processo e do acervo, sobretudo quando este carece de apoio institucional para sua conservação e acesso[10].

9 Anjos (2004) destaca sua postura de desafiar a ordem e os métodos de classificação, a valorização das contiguidades, da impropriedade de organizar, da "mobilidade potencialmente infinda" dos sentidos e a importância do chão como espaço de desclassificação.

10 Segundo o artista, o Banco Itaú manifestou interesse em financiar a catalogação e digitalização do seu acervo de 70 mil itens de arte internacional. "Eu já tinha esse projeto há sete anos e o submeti a editais na Petrobras e no Ministério da Cultura, mas ele foi rejeitado" (Bruscky, 2014(b)).

Figura 6 Paulo Bruscky, "Expediente", detalhe da obra na exposição "Paulo Bruscky". 2014. Fotografia de Daniel e Bil Lühmann. (Arquivo da autora).

A noção de ateliê/arquivo no trabalho de Bruscky e os desafios que coloca a sua apresentação e difusão, pode ser deslocada para a relação entre coleção/exposição no museu, tomado como espaço de produção (ateliê) e arquivo (através dos registros e projetos), ressaltando o caráter dinâmico da memória: em movimento, eruptivo, envolvendo carga afetiva, reconstrução, diálogos e negociações quanto a seu acesso e permanência.

Queixando-se da institucionalização de seu trabalho ´histórico´ em ´atraso´, o artista argumenta-se "contemporâneo de si próprio" e sinaliza a defasagem na assimilação da produção artística (Bruscky, 2009). A incorporação de "Expediente" como projeto (e não como registro) indica o compromisso do museu não apenas com a legitimação e documentação do passado mas reitera o compromisso com suas futuras apresentações, de certo modo, testemunhando a transferência da noção eminentemente disciplinar/proibitiva do museu (Figura 6) para uma relação colaborativa com o artista.

A coprodução de trabalhos não-realizados, aproximação de movimentos próprios do artista (como o envio de trabalhos via correio ao museu durante a exposição retrospectiva do artista no MAM-SP em 2014), realização de intervenções e performances presenciais registradas em vídeo simultânea à apresentação de registros de eventos passados, parece indicar a complexidade temporal que pauta tanto a produção artística quanto a função do museu.

O trabalho de Bruscky parece indagar: uma ideia perde sua dimensão projetual quando é realizada? "Expediente" comporta a potência de ser reatualizado e que, simultaneamente, gerar registros e documentações

em suportes variados? Estas interrogações indicam que a ideia persiste à impermanência dos suportes, todos (papéis, telas, pessoas, contratos) findáveis. Ao pensar o lugar dos conceitos e da memória, o trabalho de Bruscky convoca repensar o papel do museu na conservação e transmissão, articulando modos de atualização da obra e duração das formas projetuais/documentais que não são necessariamente excludentes ou irreversíveis.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

ANJOS, Moacir dos. "O Ateliê como Arquivo". In. **26a Bienal de São Paulo Artistas Convidados.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

BRUSCKY, Paulo "Expediente: 2a a 6a feira, das 17:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00 horas". Carta datilografada, 1978. Arquivo MAM-SP.

BRUSCKY, Paulo, "Bienal recria fábrica de idéias de Paulo Bruscky", depoimento a Fabio Cypriano, Folha de S. Paulo, 25 dez 2003.

BRUSCKY, Paulo. "Em outra vida acho que fui arquivista", entrevista concedida a Simone Michelin, Felipe Scovino, Maria Luisa Tavora, Ivair Reinaldim e Ronald Duarte **Arte & Ensaios,** n. 19 (2009): 15.

BRUSCKY, Paulo. "A deseducação de Paulo Bruscky" entrevista a Antônio Sérgio Bessa, **Expediente** n.3 (2014).

BRUSCKY, Paulo. "Obras do artista plástico Paulo Bruscky serão catalogadas e digitalizadas" **Diário de Pernambuco,** 15 jul. 2014(b).

BRUSCKY, Paulo. carta a Comissão de Arte do Panorama, 1987, datilografada. Arquivo MAM-SP.

CHAIMOVICH, Felipe (org.). **Paulo Bruscky.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.), **Conceitualismos do Sul/Sur.** São Paulo: Anablume; MAC-USP; AECID, 2009.

FREIRE, Cristina. "Paulo Bruscky" In. **Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky arte, arquivo e utopia.** São Paulo: s.n., 2006.

GONÇALVES, Cristiane, Coordenadora de Acervo MAM-SP (em 2014), Entrevista concedida a autora. São Paulo, 12 e 13 fev. 2014.

GROYS, Boris. "Da solidão do projeto" in Pérez, Miguel von Hafe (org.) **Propostas da Arte Portuguesa. Posição: 2007**. Porto: Fundação de Serralves, 2007.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. **O retorno da coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012.

Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Panorama da Arte Brasileira 2005.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Panorama dos Panoramas.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

NEVES, Washington de Carvalho, "Paulo Bruscky", In. **Obras Comentadas da Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

A crítica de processos na perspectiva da continuidade da criação no espectador

The processes criticism in the continuity perspective of the creation in the spectator

ANA PATRÍCIA Q. CARNEIRO DOURADO PUC-SP / CAPES / CNPQ
PAULA M. DE ARAUJO PUC-SP / CAPES / CNPQ
WAGNER MIRANDA DIAS PUC-SP / CAPES / CNPQ

Um dos temas caros à crítica de processos, conforme proposta por Cecilia Almeida Salles, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, é o das práticas comunicativas. Sob este viés, a teórica aponta para a criação como "uma tendência para o outro em vários sentidos" (SALLES, 2002, p. 68). Aqui, trazemos um estudo que tem o potencial de revelar algumas dimensões dessas práticas, no que diz respeito especialmente ao desejo do encontro com o espectador. Além da crítica de processos de Salles, outros teóricos colaboram para essa investigação, entre eles, Gilbert Simondon, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Vincent Colapietro e Charles Sanders Peirce, esses dois últimos em diálogo direto com Salles. Trata-se de um esforço que exemplifica os trabalhos multidisciplinares desenvolvidos no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (CNPq) da PUC-SP, em diferentes linguagens e sob diversos enfoques da criação. Acreditamos que, ao assumir a obra como catalisadora de fenômenos culturais, agregados por um sujeito, nos afastamos da "tentação de compreender os processos criativos na relação direta entre o fato vivido e a obra ficcional" (SALLES, 2006, p. 70), e é isso o que buscamos aqui, tomando como elo a relação com o espectador e o referencial da crítica de processos.

Palavras-chave: crítica de processos; redes de criação; práticas comunicativas; sujeitos; criação.

One of the main themes to the theory of creation processes, as proposed by Cecilia Almeida Salles, is that of communicative practices. Under this bias, the author points to creation as "tendency towards the other in several ways" (SALLES, 2002, p. 68). Here, we bring a study that aims to show some dimensions of these practices, especially in regards to the desire of encounter with the viewer. In addition to Salles' criticism of processes, other theorists collaborate in this investigation – among them Gilbert Simondon, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, as well as Vincent Colapietro and Charles Sanders Peirce, with whom Salles stablishes dialogue. It is an effort that exemplifies the multidisciplinary works developed by the Research Group on Processes of Creation (CNPq) at PUC-SP, in different artistic languages and under several approaches to creation. We believe that by taking the work of art as a catalyst for cultural phenomena, aggregated by subject, we take distance from the "temptation to understand the creative processes in the strict relation between lived fact and the fictional work" (SALLES, 2006, p. 70), and this is what we seek here, choosing as starting point the relations between author and viewer.

Keywords: theory of creation processes; creation networks; communicative practices; subject; creation.

Introdução

Ao iniciarmos esta reflexão, é importante pontuar que esta é uma pesquisa que surge do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, ligado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP). No âmbito do grupo, circulam modos de pensar gerais em relação aos processos criativos, tendo como base a multiplicidade de olhares sobre os diferentes objetos de estudo, de diferentes áreas, que se dão nas discussões do grupo, à procura de recorrências e nexos que apontem, ao mesmo tempo, tanto para as generalidades como para as especificidades de cada processo.

Formado por pesquisadores que investigam processos de criação em linguagens diversas, o grupo tem ancoragem na crítica de processos, criada por sua coordenadora Cecilia Almeida Salles, em diálogo com a semiótica, tal como formulada por Charles Sanders Peirce, e que considera em seus conceitos o sujeito e a função comunicativa da criação.

A abordagem da fenomenologia peirceana aponta para as perspectivas de fluxo e de movimento, o que refuta o cartesianismo e a oposição sujeito x objeto. Tratamos, assim, de percepções. "Peirce nos livrou da crença de que o sujeito é algo isolado, envolto numa aura de autonomia, senhor de pensamentos sob seu perfeito controle" (SANTAELLA, 2012, p. 116).

Sem começo e sem fim, esse corpo guarnecido de intelecto age, cria e transforma, enquanto é, ele mesmo, objeto – no sentido gramatical – e transformado. Ou seja, entendemo-nos e tornamo-nos autoconscientes enquanto percebemos o mundo, em interação – sensível e cognitiva – com o outro e com os fenômenos em geral, conforme Peirce desenvolve nos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade[1].

Com isso, temos respaldo teórico para tratar a criação como fenômeno catalisador de percepções, sendo o próprio projeto poético a busca pela materialização das transformações perceptivas no contato do sujeito com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Estamos assim em pleno campo das redes de criação (SALLES, 2006), das interações entre/intra universos semânticos; campo esse que descarta a suposta verticalidade na relação entre autor e espectador e que propõe a ideia de obra enquanto substrato de mediação.

Neste artigo, abordaremos então a criação como fenômeno perceptivo, situando os sujeitos – autor e espectador – nessa condição ativa e transformadora.

Conceitos de sujeito e de criação: a criação como fenômeno perceptivo

De partida, é preciso esclarecer o conceito de sujeito aqui trazido. O sujeito é aquele moldado pelos hábitos que o precedem, expressão de gestos imemoriais, resultado da cultura e, simultaneamente, intervenção na cultura.

Esse indivíduo ambíguo, híbrido e complexo em nada se aproxima da subjetividade ideal, estanque. Esse conceito acerca do sujeito encontra eco em diversos pensadores contemporâneos. Entre eles, Edgar Morin, Gilbert Simondon e Vincent Colapietro.

Segundo Simondon, por exemplo, não existe um indivíduo acabado e pronto, existem processos de individuação. O defasamento de si acontece continuamente e, assim, o sujeito se define sempre na relação.

> A concepção de ser sobre o qual repousa este estudo é a seguinte: o ser não possui uma unidade de identidade, que é a do estudo estável em que nenhuma transformação é possível, o ser possui unidade transdutora, isto é, ele pode defasar-se em relação a si próprio, ultrapassar a si próprio de um lado e de outro de seu centro. (SIMONDON, 2003. p. 110).

1 "Parece, então, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento". (CP, 1.377, *apud* IBRI, 1992, p. 14).

Para Simondon, o processo de individuação é de emergência de singularidades, de transformação, pois não existe um indivíduo acabado e pronto, o que encontra afinidade com Morin, quando este trata do sujeito como ser complexo, inserido e ator do processo cultural.

> As sociedades só existem e as culturas só se formam, conservam, transmitem e desenvolvem através das interações cerebrais/espirituais entre os indivíduos. A cultura, que caracteriza as sociedades humanas, é organizada/organizadora via o veículo cognitivo da linguagem, a partir do capital cognitivo coletivo dos conhecimentos adquiridos, das competências aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica [...]. (MORIN, 2011, p. 19).

E, por isso, o sujeito é processual. Para Peirce, "[...] todo estado de consciência é uma inferência: de modo que a vida não é senão uma sequência de inferências ou um fluxo de pensamentos" (PEIRCE, 2010, p. 306). As relações com o mundo criam as redes, proposições coletivas e, a partir dessa percepção, se articula a ideia do outro e de si mesmo. Assim como o sujeito, o percebido segue a ordem do instável: tudo está, nada é. Colapietro, ao construir o conceito de *self*, nos diz que

> Para Peirce, o *self* é um signo. A forma como ele elabora as implicações desta visão sugere uma estrutura ampla para o entendimento da subjetividade humana. [...] Além disso, Peirce insiste em que uma pessoa não é completa enquanto ele ou ela for individual: a pessoa é essencialmente um possível membro de sociedade (5.402 n2). Não apenas o sujeito é um possível membro de comunidade; a pessoa como sujeito tem a própria forma de comunidade (5.421). (COLAPIETRO, 2014, p. 84).

Assim, encontramos amparo para afirmar que nenhum processo é individual, *o self é sujeito-comunidade*. Se a constituição subjetiva é coletiva, assim se dão, também, os processos de criação. Salles estabelece vínculos teóricos fundamentais ao transpor as ideias de Morin e Colapietro para o contexto da criação com o conceito de "redes de criação". A teórica assinala que inexiste a produção isolada, a ideia primeira, afirmando que a ancestralidade dos processos e a intricada trama de relações entre artista, interlocutores e contexto é responsável por trazer a coletividade para toda produção.

> A partir dessas questões, vejo os agentes em criação em meio à multiplicidade de interações e diálogos – sujeitos constituídos e situados – que encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. [...] Trata-se de um conceito de *autoria em rede.* (SALLES, 2017, p. 39-40).

Isso posto, entendemos que esse sujeito-comunidade é compatível com o sinequismo sígnico: temos que todo signo tende a gerar outros tantos em progressão infinita e em relação inferencial. O sujeito-autor, portanto, ele mesmo signo e em rede, encontra-se em um processo que o altera e o ultrapassa. Salles indica a ponte entre autoria e sinequismo quando nos diz que

> Essa abordagem de autoria dialoga, de modo explícito, com o conceito de criação, desenvolvido em nossa discussão, que se sustenta em seu aspecto relacional. Como dissemos, é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. (2006, p. 152).

As interações que visam à interface artística são, portanto, de natureza comunicativa, cultural, coletiva e contínua.

Criação, comunicação e transformação no encontro com o outro

Ao tratarmos o sujeito e a criação nesses termos, temos explícito seu caráter comunicativo e transformador. Transpondo essa reflexão para o atual contexto acadêmico, marcado por discussões sobre a teoria da imagem, podemos destacar a contribuição de Rancière. Quando o teórico aborda os três modos de ser das imagens – *nua, ostensiva e metamórfica* – ele coloca implícito como ponto de distinção entre eles o tipo de interação entre autores e espectadores.

Sobre as *imagens nuas*, ele nos diz que aquilo que as une é "o testemunho de uma realidade a qual comumente se admite que não tolera outra forma de apresentação" (2012, p. 32). Já a *imagem ostensiva* é descrita como "a presença obtusa que interrompe histórias e discursos e se torna a potência luminosa de um face a face" (Ibid., p. 33); por fim, a *imagem metamórfica* joga com a "ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças" (Ibid., p. 34), operando uma "redisposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes" em uma "dupla metamorfose [...]: a imagem como cifra da história e a imagem como interrupção" (Ibid., p. 34 e 35). É importante ressaltar que esses três regimes de interação mediados pela imagem não aparecem isoladamente.

> Imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica: três formas da *imagéité*, três maneiras de vincular e desvincular *o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença* [...]. Ora, é significativo que nenhuma das três formas assim definida possa funcionar encerrada em sua própria lógica. Cada uma delas encontra em seu funcionamento um ponto de *indecibilidade* que a obriga a tomar alguma coisa emprestada das outras (Ibid., p. 36, grifos nossos).

Ou seja, não estamos falando de uma classificação que encerra a discussão sobre determinada imagem, mas do reconhecimento de diferentes formas de mostrar e de interpretar e, ainda, da indeterminância e do movimento como constantes. Podemos, portanto, entender que a criação tem finalidade expressiva e que o processo, posto em marcha por esse sujeito sobredeterminado e em rede, se desenrola em direção à interlocução, ao dar-a-ver e à transformação.

> Pensemos nas interações responsáveis pela geração de novas ideias ou possibilidades de obras. O processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras. De um modo geral, poderíamos observar essas inferências sob o ponto de vista da transformação (ou transformações) que opera(m), na medida em que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (Morin, 2002b, p. 72). Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear. (SALLES, 2006, p. 34).

A criação, portanto, não se encerra na autoria; as relações inferenciais seguem, em transformação, rumo à contemplação; o espectador participa do ato criador. E esse movimento do dar-a-ver faz parte do pensamento criativo. Tudo aquilo que é feito, na forma e no tempo em que é feito, assim o é para ser visto, pois "O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado" (SALLES, 2011 p. 48). Por isso, a intenção de publicação de uma obra passa a ser tão relevante para os processos de criação quanto o percurso feito até que ela seja publicada, posto que lhe é parte integrante. A tentativa, o ensaio e o experimento são conduzidos como parte de um processo que visa a uma interface comunicativa. Mesmo o descarte, o erro e o acidente, nesse sentido, são também orientados à publicação. Por publicação entendamos como tornar público, em diálogo, diante de um interlocutor.

O encontro mediado pela obra é, portanto, comunicativo, o que não significa, contudo, que resultados sejam controláveis. A necessidade de dar-a-ver e de contemplar, por sua vez, não implica em antevisão, em uma premonição determinante que elimina erros, acasos e memórias involuntárias, mas trata-se da força motriz que coloca em marcha o processo de criação, em ambas as extremidades – autoral e contemplativa – com todas as suas incertezas.

William Kentridge, em recente entrevista, deu uma declaração que explicita como ele, artista, percebe o jogo entre dar-a-ver e contemplação como elemento que orienta suas práticas:

> Se você dá a mesma fotografia a duas pessoas, cada uma dirá coisas diferentes. Isso significa que só podem estar falando de si mesmas. Não veem a fotografia, veem a si mesmas. Por isso uma das funções do artista é lembrar o espectador que quando olha uma obra não está vendo uma verdade, mas uma projeção[2]. (2018, s.p.).

Em outras palavras, a existência do espectador está presente na criação, plasmada no processo autoral do dar-a-ver. A existência do autor, igualmente, se faz presente no ato cognitivo e contemplativo de fazer elaborações, de interpretar os feitos de outras pessoas. O si mesmo e o outro fazem parte dessa projeção que orienta o criar e o contemplar. Por isso, as posições autor e espectador não são estanques e se constroem, também, na própria inversão de papéis. Existe uma troca viva que situa a criação e a contemplação nos trânsitos em rede.

Colapietro, em evento realizado em São Paulo, em novembro de 2017, sob o título de *17° Encontro Internacional sobre Pragmatismo*, trouxe em sua fala a prolífica discussão sobre a leitura diante dos arquivos peirceanos: "*reading is a form of dreaming, albeit a very distinctive or singular form, since dreaming in this case is under the influence of authorial instruction*"[3].

Atribuímos, por isso, a essa troca – de instruir e de ler – a qualidade *interpretativa* e assumimos que ela define a articulação entre imaginação e lógica que ocorre quando autor e espectador se deparam com a imagem, um complexo aparato material que condensa as transformações perceptivas do processo de produção e serve de marco materialmente disposto na cadeia da progressão sígnica. A partir dela, transformações perceptivas continuam a ocorrer naquele que olha.

O querer ler e interpretar signos oferecidos à contemplação coloca em curso um esforço cognitivo que naturalmente aciona as instâncias perceptivas e reminiscências do inconsciente. Ler, portanto, é transformar e atualizar – a começar por si próprio – acatando as instruções autorais como gatilhos de seus próprios mecanismos; é aceitar a provocação para um confronto de ideias, memórias, universos semânticos, contextos, fatos e sensações que já perdemos de vista e que nos surpreendem na forma de memórias involuntárias.

Vamos a exemplos dessa formulação em diferentes linguagens. O processo de trabalho com o roteiro no cinema, por exemplo, experimenta características muito importantes do processo criativo da leitura de que falou Colapietro (2017). A leitura é ela mesma um processo criativo:

> Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma: nesse processo, o "cinema mental" da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmera permitirá o registro e a moviola a montagem. Esse "cinema mental" funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 2008, p. 99).

2 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html>. Acesso em: 10 mar. 2018.

3 Em tradução livre: "A leitura é um tipo de sonho, embora seja uma forma muito distintiva ou singular, já que o sonho neste caso está sob a influência da instrução autoral".

Flávio Desgranges, ao falar da criação no teatro, também situa o espectador:

> As estratégias adotadas pelos artistas em processo são definidas a partir da relevância e da pertinência de seus interesses, de questões e procedimentos, mais ou menos coordenados, que os criadores propõem para si mesmos, e que podem estar intimamente relacionadas com as inquietações, os riscos e desafios que os artistas sugerem ao público posteriormente. [...] Esta analogia do mito de Édipo com o processo de investigação que se lança (e é lançado) ao espectador em ato de leitura – semelhante ao do artista em ato de criação –, nos possibilita pensar sobre a necessária implicação do sujeito em processo criativo em face das questões que o atormentam. (DESGRANGES, 2017, p. 23 e 27)

É pela pesquisa que o autor tenta satisfazer a própria busca enquanto, simultaneamente, testa formas de suscitar a busca alheia. Esclarece-se, contudo, que não se trata de um exercício das teorias da recepção, posto que o direcionamento proposto pelo autor não tem contornos que coincidem exatamente ao sentido da obra.

Temos dois *selfs* em contato mediado pela obra, configurando com isso um exercício de identidade e de alteridade – por meio daquilo que criamos e lemos, do conhecimento que transformamos, em interação, estamos em contato com formas de subjetivação, entre elas as nossas e as do outro.

Na imagem de arte, qualquer que seja a linguagem pela qual ela se materializa, o dar-a-ver é marcado pelo escape à obviedade, bem como pela existência de iscas à imaginação alheia. Disso resulta, por exemplo, a ineficiência das tentativas de atribuir-lhes determinado sentido, sobre o que Didi-Huberman nos fala:

> [...] o conteúdo se dispersa florescendo, espalhando-se por toda parte, e a "essência" só se fixa na matéria nonsensical do significante. O que impede de abreviar a imagem ou retê-la em qualquer caixa que seja. Pois a imagem retida em caixa – a da Ideia, por exemplo – é como água morta, água privada de sua capacidade de transbordar. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 232).

O que transborda é aquilo que está além do autor e de suas instruções. É o espectador que tem o poder de fazer a imagem – verbal, cênica, pictórica, fotográfica etc. – exceder o universo autoral e de, a partir de seu próprio universo semântico, atualizá-la – com seus sonhos, memórias e imaginações – realizando sua potência.

Colocando as ideias assim, fica evidente que os processos de criação não são estanques à etapa prévia à publicação. A imagem, obra, um gesto inacabado (SALLES, 2011), segue como signo em progressão e, nesse sentido, o espectador também participa do criar, e dá continuidade à criação ao interpretar e participar do jogo entre identidade e alteridade.

Considerações finais

É, portanto, a complexidade de escolhas autorais – de linguagem, procedimento, forma, estética e apresentação – que provoca a atividade criativa do espectador. Temos a transição do universo autoral, com toda sua potência interpretativa realizada em obra, para o universo do espectador, no qual essa potência será atualizada. São incontáveis os encontros críticos que o espectador pode ter com a mesma imagem ao longo dos anos – e, consequentemente, os diferentes sentidos que cada um deles produzirá.

Pensamento e criação, enquanto esforços de produção sígnica e de formas de subjetivação, são movimentos; signos e ideias são gerados e geradores ao longo dos processos perceptivos e cognitivos. O valor da incerteza, do indeterminado e das surpresas que se revelam durante o processo é combustível da atividade criadora, seja no ato de produção ou de contemplação.

Concluímos que a experiência do processo de criação é inacabada e constituída em duas dimensões: a do autor, que negocia com as linguagens para transformar a imagem em materialidade; e a do espectador, que participa da constituição da imagem em sua continuidade sígnica. Não há porque,

então, desconsiderarmos a autoria ou a contemplação nas discussões sobre o processo de criação. Ao contrário, elas são as responsáveis por esse encontro mediado pela imagem.

Referências

CALVINO, Ítalo. Visualidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self:** uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

DESGRANGES, Flávio. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana (Orgs.). **O ato do espectador**. São Paulo-Florianópolis: Hucitec, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

MORIN, Edgar. **O método 4:** as ideias. Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. 1ª ed. São Paulo: Contraponto, 2012.

SALLES, Cecilia A. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos da criação:** arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte,2010.

_____. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5ª ed. São Paulo: Intermeios,2011.

_____. **Processos de criação em grupo:** diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SIMONDON, Gilbert. **A gênese do indivíduo**. Tradução: Ivana Medeiros. In: Cadernos de subjetividade: o reencantamento do concreto. São Paulo: EDUC/Hucitec, 2003.

No Rules, on Rules.
Ou “no regras, on regras”

CARLOS EDUARDO BORGES DAV-UFES

Ao reunirem as letras das palavras “rules” e “regras” e as escreverem no pátio do Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2018, os participantes do acontecimento “No rules, on rules”, vestindo camisas com as letras N e O impressas na frente e/ou nas costas, tem um entendimento inusitado da relação entre as imagens formadas pelas palavras escritas e aquelas produzidas pelo movimento de seus corpos. Esse entendimento-ação deriva de uma proposta de pensar a temporalidade do próprio acontecimento.

Palavras chave: Imagem, Palavra, Ação, Entendimentação.

When putting together the letters of the words “rules” and rules and writing them on the yard of the Contemporary Art Museum of Niteroi in 2018, the participants, dressing T-shirts with the letters N and O impressed on their back and/or front, have an unusual comprehension of the relation among the images formed by the words written and those produced by the movement of their bodies. This action understanding derives from a proposal of thinking the temporality of the own happening.

Keywords: Image, Word, Action, Entendimentação (action-understanding).

No Rules, On Rules. Ou "no regras, on regras"

O acontecimento "No rules, On rules", foi uma proposta artística apresentada no Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2018 (Estado de Alerta)[1]. Esse acontecimento do pátio do MAC – Niterói (Figura 1) foi uma reedição modificada da experiência de 2015, realizada no ContemporãoVix e que, por sua vez, foi um desenvolvimento de uma instalação de 1997[2]. É uma atividade de um projeto que trata da relação das palavras com as imagens; no caso aquelas provocadas pela própria ação artística.

Nessa apresentação as imagens formadas na reunião das letras escrevendo as palavras "Rules" e "Regras", conduzem a certo entendimento, e pretendem a reflexão sobre a relação entre essas palavras, escritas pelas letras de madeira em algum momento e depois dispersas, e aquelas formadas intermitentemente pelo movimento dos presentes vestindo camisas com as letras on e no. Essa ligação momentânea e reflexiva, possível com a ideia de regras e com todo o aparato envolvido, desde a ação até o manuseio sempre possível de seus registros, é feita a partir de uma reunião de pessoas ligadas profissionalmente à produção de imagens. E se contextualiza, segundo regras não escritas.

Figura 1 No rules, on rules. Detalhe. Fotografia do autor. MAC – Niterói, 2018.

Especificidades do MAC

Para essa ação foram convidados amigos do proponente[3] por visitas e telefonemas anteriores ao evento. A cada um foi confiada uma das letras das palavras "regras" e "rules", feitas de madeira fina, em corte lazer, com 1 metro cada. No dia e horário da ação, os convidados trouxeram suas letras[4] e se reuniram no pátio do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC). No acontecimento, próximo ao local do solo aonde são dispostas as letras, foi colocada uma mesa com algumas bebidas e alimentos oferecidos aos participantes. Esses receberam e vestiram as camisas com as letras N e O, impressas na frente e nas costas aleatoriamente e reuniram as letras de

1 Texto explicativo do projeto: "Para cada convidado será entregue uma letra da palavra RULES ou da palavra REGRAS, construídas em madeira leve (com 1 metro de altura em proporção e feitos em corte lazer). Esses convidados deverão chegar ao local na data e horário previamente determinado, vestindo a camisa e trazendo a letra que lhe foi confiada. No evento, essas pessoas se reúnem, escrevem as palavras Rules e Regras juntando as letras transportadas, celebram o acontecimento (encontro) comendo, bebendo e compartilhando o que cada um trouxer. Recolhem as letras (ou deixam até o fim do evento se assim interessar à organização) e vão embora".

2 A instalação consistia de cerca de 2000 letras presentes no título em variados tamanhos feitas em acrílico, indo do incolor ao azul. Fixadas a uma rede de pesca que saía de uma caixa de acrílico de fundo espelhado (dando a ideia de continuidade), e cuja tampa era o título. Essa rede-suporte saia da caixa passava por baixo das letras-tampa e, após assumir a forma de uma onda (presa pelo meio), se espalhava sobre o chão.

3 Os convidados foram artistas, professores e pessoas ligadas à arte que perdem contato no mundo globalizado, digital e raramente se encontram pessoalmente.

4 O atelier do artista visual Marcelo Caldas serviu de base para a produção e última distribuição das letras.

madeira. Em seguida, escreveram de diversas formas as palavras regras e rules sobre o chão, conforme lhes foi pedido. Naquele instante às palavras “no” e “on”, formadas pelos movimentos dos corpos se juntaram às palavras “rules” e “regras”, escritas pelas letras em formas manipuláveis. Depois disso, os presentes interagiram livremente com essas letras de madeira.

Figura 2 No rules, on rules. Pisando em regras, detalhe. Fotografia de Marcelo Caldas. MAC – Niterói, 2018.

Figura 3 No rules, on rules. Experimentos – detalhe. Fotografia de Marcelo Caldas. MAC – Niterói, 2018.

Figura 4 No rules, on rules. Construções, detalhe. Fotografia do autor. MAC – Niterói, 2018.

Figura 5 No rules, on rules. A “batalha” – detalhe. Fotografia de Marcelo Caldas. MAC – Niterói, 2018.

Sua resistência e flexibilidade implicaram em uma ação para evidenciar possíveis modos de uso das letras: o proponente atravessou a frase, pisando sobre as letras dispostas sobre o solo, já desfazendo esta construção (Figura 2). Logo um participante (Figura 3), apanhou e atirou uma, que se depositou sobre o solo após cortar o ar rodopiando circularmente sobre si mesma. Essas ações foram seguidas e compartilhadas por vários interessados em andar sobre as letras componentes das palavras regras e rules ou de experimentar as formas possíveis de combinação desses módulos (Figura 4). Essa interação se mostrou bastante lúdica e terminou em uma “guerra” de letras, nas quais as mesmas eram arremessadas umas em direção às outras entre alguns convidados (Figura 5).

Contrastando com esses momentos, aqueles reservados a alimentação implicaram em comportamento social, ajudaram a evidenciar a relação dos presentes com o conceito de “regras” (rules), e incentivaram a conversa sobre questões do próprio acontecimento. Quando se evidenciou que, mesmo pisando literalmente em regras, todos estavam relacionados e subordinados a diversas delas, ainda que no papel de público participante e ativador de significados.

Os momentos nos quais as letras foram reunidas, formando as palavras pretendidas, geraram indagações nas conversas posteriores; a partir desse “entendimento” da relação entre essas palavras escritas e aquelas formadas pelos movimentos das ações dos corpos dos presentes (no e on). Um entendimento que se dá na mente de cada um, porém dependente e desenvolvida em conjunto com um grupo determinado de pessoas, e inserida no contexto social desse mesmo grupo. Algo que ocorre por meio de pensamentos gerados por imagens “guiadas” pelas palavras, entre a multiplicidade dessas imagens formadas pelas ações, previstas ou não. Que ordenam as formas de certo modo e por alguns instantes como palavras, revelando algo breve e de algum modo surpreendente, como o descobrir de algum conteúdo novo após o uso de uma chave. De algum desvendar. Uma sensação estética e ética, ligada à compreensão de algo além do escrito e das imagens evidentes. Possibilitado pelas ações, pelo tempo e envolvimento em comunhão, e com algum propósito, para o qual, palavras não bastam

para explicar. E talvez por isso, provocador de conversas entre os presentes sobre essa compreensão. Assim pretende a construção de instantes estéticos reflexivos e com pretensões a desdobramentos.

A entendimentação

Considero que essa experiência de percepção visual e verbal concomitante e esse entendimento, dependente das imagens, da ação e das palavras envolvidas, transcendem em algum instante o sentido atingido, tanto através da simples visualidade da ação (o conjunto de todas as imagens formadas durante elas e daquelas geradas pela imaginação, de modo intencional ou não e do seu registro) quanto pelo da simples leitura da frase. Resultando em algo compreendido além do que é imediatamente evidente. Esse momento fugaz de compreensão, que se dá através de algum esforço relaxado do nosso corpo em uma experiência (de arte), é o que chamo de entendimento-ação ("entendimentação").

Considero que esse instante fica escondido, como a desculpa para essa reunião dos interessados, e se "revela" ao longo da duração da ação, e seu processo gerativo implicou nesse caso, em uma reflexão pelos presentes sobre o próprio meio da arte, a partir dos diversos referenciais envolvidos.

Pressupostos

Esse experimento é parte de pesquisa de tese de doutorado que trata da relação das imagens e palavras por meio da ação artística. Nela são apresentados os termos "tempo liso" e "tempo estriado" em analogia com os termos "espaço liso" e "espaço estriado"; de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

No projeto o instante de tempo de compreensão, na recepção e percepção das propostas de arte, no limite da relação entre o verbal e o visual, é referido e considerado como de "tempo estriado", ou seja, o momento em que se daria essa percepção transcendente ao seu próprio significado, ou de algo além do evidente. Que levaria o pretenso receptor dessas propostas a se abstrair do espaço e do tempo presente da ação fenomenológica por uma fração de segundos.

Assim como o termo tempo estriado foi proposto como analogia ao termo "espaço estriado", nessa lógica de substituição dos termos equivalentes, ao "espaço liso" (também postulado por esses pensadores) corresponde o "tempo liso", considerado como o tempo cronológico e da ação como um todo.

Portanto, esse acontecimento, como outros do projeto, pretendeu possibilitar essa experiência, talvez capaz de provocar no instante de sua compreensão plena pelos presentes, a sensação breve e fugaz de ausência da percepção do espaço tempo circundante que foi pensado em analogia como aqueles da descrição de Michel Fried[5], considerado na tese para a vivência de tempos estriados. Um momento inserido, dependente do tempo cronológico da experiência. Do tempo liso como considerado com base no pensamento de Robert Morris[6].

Essas experiências perceptivas tomadas do debate dos anos sessenta são conjugadas e confrontadas como ferramentas para o objetivo da proposta, que pressupõe o emprego de ambas essas percepções. Implicando no paradoxo da provocação ao tempo (e espaço) estriado, ser dependente de uma ação no tempo (e espaço) liso.

Nesses termos, o instante perceptivo destacado por Fried, depende para ser alcançado nesse acontecimento, do tempo da vivência do trabalho, de sua interação com o receptor (público), no tempo cronológico em que o acontecimento se dá, como considerado no pensamento de Morris. Esses termos da teoria e do debate[7], provocado pelo surgimento do Minimalismo, foram tomados por analogia à abordagem (Houayek, 2011) que toma como um

5 FRIED, MICHAEL – Arte e Objetidade – Arte & Ensaios número 9 – PPGAV-EBA/ UFRJ Tradução Milton Machado. Rio de Janeiro 2002.

6 MORRIS, ROBERT. O Tempo presente do espaço. In; FERREIRA, GLÓRIA& COTRIN, CECÍLIA (org.): Escritos de Artistas: anos 60/70. Tradução Pedro Sussenkind; Jorge Zahar Editor, Rio de janeiro, 2009.

7 Fragmentos sobre a percepção temporal na recepção de trabalhos nos textos "O tempo presente do Espaço" Robert Morris e "Arte e Objetidade" de Michael Fried.

ponto de agenciamento (outro termo de Deleuze e Guattari), a passagem da arte moderna para a contemporânea[8].

A partir dessa reflexão foram desenvolvidas as relações com o espaço, do ponto de vista temporal, sendo as propostas visuais hipóteses verificativas. Assim a pesquisa objetiva produzir trabalhos nos quais essa percepção e esse entendimento, dependendo das palavras, imagens e ações envolvidas, se tornam possíveis.

O termo "entendimentação", que se estabelece sobre o raciocínio desenvolvido em nessa Tese, necessita desse tempo, desse instante de "sintonia", de conjugação entre imagens (conduzidas por) palavras, que as propostas práticas hipoteticamente pretendem provocar. Durante essa sintonia, na conjugação de palavras, imagens (nos movimento das letras) e da ação (corpos-letras), surge esse momento, nomeado a partir do acontecimento do MAC, de entendimento durante a ação ou "entendimentação".

As práticas propostas como resultantes dessa pretensão, não podem certificar se a sintonia e o entendimento pretendidos são ou serão alcançados, porém tencionam provocar e explicitar esses instantes. Considerados semelhantes a outros identificados em experiências vividas na elaboração dessa teoria, em obras de arte conhecidas nacional e internacionalmente, e consideradas provocadoras de experiências similares e muito mais potentes. Que foram tomadas como parâmetro para estabelecer esse tipo de análise e direcionar essas práticas.

8 Apresentada por Hugo Houayek. Ele toma os conceitos de Gilles Deleuze e Felix Guattari de espaço liso, espaço estriado e máquina de guerra e seu uso a história da Guerra para ilustrar a dinâmica das fronteiras, transportando-as para a discussão entre os espaços das artes. Desenvolve a relação com a prática da pintura e apresenta a noção do crítico Clement Greenberg de pintura como voltada para puramente a questão planar. Situa o debate entre essa posição e a as práticas pictóricas no campo expandido, como proposto por Rosalind Krauss. Associa esse período de transição da chamada arte moderna para a pós-moderna e ao uso da máquina de guerra no debate entre as duas distintas posições sobre a pintura.

Nesse sentido os trabalhos da série No Rules On Rules são parte dessa pesquisa dependentes da presença física do fruidor, ao qual propõe experiências mentais e estéticas concomitantes.

Em 2015 essa compreensão, esse entendimento-ação ("entendimentação") acontecia quando os visitantes adentravam o espaço no qual havia a palavra "rules" adesivadas no chão de uma sala e, sua tradução, "regras", no solo de outra. Nesse caso o instante pretendido surgia na sequência de tempo relacionada à certa sequência de ações condicionadas, semelhantes, por sua vez, com algumas vividas ao seguir o roteiro de visitas de um museu. Nesse caso os participantes eram induzidos a pisar nas regras fixadas no chão, enquanto formavam aleatoriamente negações e afirmações, com as camisas e os movimentos naturais dos corpos condicionados nesse espaço.

Em cada experiência participativa ocorrem diversas ações, envolvendo posturas e relações imprevisíveis.

As diversas compreensões

No acontecimento do pátio do MAC, as letras carregadas e deixadas sobre o solo (ou em local próximo) no instante de compartilhamento dos alimentos e bebidas, formaram a frase "No rules, On rules" e o equivalente em nossa língua, ainda que mal-entendidas como "regras ligadas" e "no" regras. Nesse momento os presentes percebem a formação das palavras em sua relação com o espaço, com o movimento e talvez com o tempo. Nessas experiências é possível pensar ainda na associação sugerida pela experiência à ambiguidade apresentada pelo que chamamos de arte: o fato de não possui regras, mas no instante que algo é produzido como arte está sujeito a julgamentos com regras, mais ou menos explícitas e variantes segundo cada época e sociedade. A apresentação envolvendo um museu de arte e um encontro de pesquisadores contribuiu então como uma sugestão para essa associação.

Essas questões foram discutidas oralmente com os convidados, evidenciando essa dimensão verbal do acontecimento que se insere na relação com o espaço-tempo. As palavras "regras" e "rules" dispostas sobre o solo evidenciavam essa questão para os presentes. Incluindo aqueles que literal e intencionalmente pisaram em regras e mesmo assim, perceberam a presença

de mecanismos de controle, disciplina e segurança. Porém esse intervalo de tempo liso, dedicado à ação e aos conceitos evidenciados, revelava também o próprio papel do público participante como ativador e agente de significados físicos e mentais inseridos no seu tempo e espaço[9].

Referências

DELEUSE, Gilles & GUATTARI, Felix. Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 5 Tradução Peter Pelbert e Janice Caifa. Editora 34; Coleção Trans. São Paulo 2012.

FRIED, Michael – Arte e Objetidade – Arte & Ensaios número 9 – PPGAV-EBA/UFRJ Tradução Milton Machado. Rio de Janeiro 2002.

HOUAYEK, Hugo. Pintura como ato de Fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo. Apicuri; Coleção Pensamento em Arte. Rio de Janeiro, 2011.

MORRIS, Robert. O Tempo presente do espaço. In; FERREIRA, Glória& COTRIN, Cecília (org.): Escritos de Artistas: anos 60/70. Tradução Pedro Sussenkind; Jorge Zahar Editor, Rio de janeiro, 2009.

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

9 A ação teve a temporalidade do Happening e a informação verbal a precedeu e integrou. Pretende em textos como esse sua continuidade como processo.

Caminhada e escuta como disparadoras de uma poética de experiência para viver na zona *A rua, o ateliê, a montagem*

Walk and listen as triggers of a poetic experience to live in the zone the street, the studio, the edition

CRISTIANO SOUTO SANT'ANNA PPGAV-UFRGS / CAPES

O artigo apresenta dois trabalhos do autor, Pequena história da Zona e Luminária solução de forma-conteúdo, o cotidiano de ateliê do artista, as relações entre essas obras e as práticas poéticas na região da Avenida Farrapos, em Porto Alegre.
Atravessado pela noção de experiência, o artista desenvolveu uma rotina de convívio e uma poética da experiência, que resultou no compartilhamento de saberes articulados no ateliê e galeria.
O artigo ainda desenvolve o conceito de Zona, delimitado como a região física da Avenida Farrapos, mas ampliando o sentido para zona de bagunça, de meretrício, zona imaginária.

Palavras-chave: experiência, escuta, zona, narrativa, fotografia

This article presents two works by the author, Small Story of the Zone and SpotLight solution of form-content, the routine of the artist's studio, the relations between these works and the poetic practices in the region of Farrapos Avenue, in Porto Alegre.
Crossed by the notion of experience, the artist developed a routine of conviviality and a poetics of experience, which resulted in the sharing of articulated knowledges in the studio and gallery.
The article develops the concept of Zona, delimited as the physical region of Farrapos Avenue, but extending the sense to a zone of mess, of prostitution, imaginary zone.

Keywords: experience, listening, zone, narrative, photograph

Sentado na sala do meu ateliê, braços cruzados, a uma distância de 3 metros, observo as cinco fotografias na parede. Daqui onde estou elas se apresentam como manchas vermelhas e negras fortes, grudadas com imãs sobre a tinta cinza magnética. Em minha mesa se espalham uma confusão de textos impressos, livros, conta de luz, isqueiro, um "scanner", moedas, o computador onde digito, paro, cruzo os braços, olho a parede, volto a digitar. Nesse momento minha mente foge desse espaço e vai para onde tudo começou.

Caminhar

Desci do ônibus na rodoviária de Porto Alegre. Vim do bairro Bom Fim retomar uma rotina que iniciei há três anos. Tenho caminhado e fotografado a região da Avenida Farrapos, em Porto Alegre. É um domingo de manhã. Re-encontro o mesmo espaço vazio, de portas fechadas, que escolhi para meus percursos em 2016. Nessas horas a cidade se apresenta como um esqueleto para mim. Sem o movimento de comércio da semana, é possível ver o que ela me mostra em camadas. Sandra Pesavento diz que "a cidade sempre se dá a ver pela materialidade de sua arquitetura ou pelo traçado de suas ruas, mas também se dá a ler pela possibilidade de enxergar, nela, o passado de outras cidades contidas na cidade presente". (PESAVENTO, 2007) Enquanto caminho, percebo as histórias gravadas na estrutura de concreto e pelo chão. A região da Avenida Farrapos, uma das vias mais movimentadas de Porto Alegre, é lugar habitado por muitos grupos sociais e que assistiu a diversos ciclos econômicos que deixaram suas marcas e hoje se conectam em um território. Caminhar por aqui é perceber esses rastros, esses resquícios arqueológicos: uma pichação, uma janela que se fecha em tijolos, uma entrada de garagem que faz às vezes de marquise e casa. Como uma sobreposição de poeira, é possível olhar as cidades do passado na cidade atual. É possível também ver as pessoas nela.

Faz meses que meu ateliê é uma bagunça, uma zona de papéis, fotografias, livros,. Uma confusão onde tropeço e quase caio às vezes. Todas as minhas caminhadas pela Farrapos, as conversas, experiências, fotografias que raspei daquele lugar vieram se depositar aqui. De forma desordenada, ou numa lógica incompreensível para mim, o lugar me envolve de tal maneira que é quase caótico às vezes, uma zona.

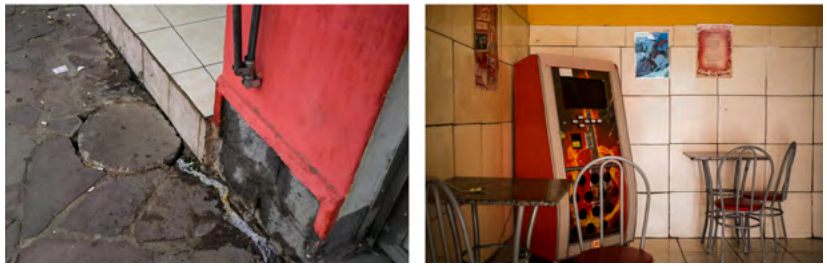


Figura 1 Díptico sem título. 2016. Fotografia do autor.

ZONA

Uma busca no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* apresenta a palavra zona como uma região delimitada, faixa, região com características particulares; local de prostituição; bagunça, desordem (Houaiss, 2010). No site *Dicionário Informal* a origem etimológica da palavra, no sentido de zona de meretrício, está "no hebraico ZONÁ (= prostituta), decorrendo desta analogia toda e qualquer definição com o intuito de referência a bagunça, cabaré, bordel, etc." (https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/zona/994). A zona é simbólica, sentimental também. "A sua musa refugia-se numa zona de sentimentos mais imprecisos", fala Jacinto Prado Coelho a cerca da poesia de Rosalia de Castro.

A região, território, espaço que tenho percorrido nos últimos anos, aguçando os ouvidos e o olhar, foi definido pelo poder público como 4º distrito, cortado por três avenidas (Av. Farrapos, Av. Voluntários da Pátria e Av. Cristóvão Colombo), que a econômica local chama área degradada da cidade, disponível para a especulação imobiliária e de um imaginário de insegurança e criminalidade, que a recente migração de produtores, artistas, ativistas culturais nomeou como Distrito C(ultural), é uma zona. Não área, nem território, mas Zona de Contaminação, Zona de Atrito onde coisas diferentes convivem, negociam, se confundem e fundem.

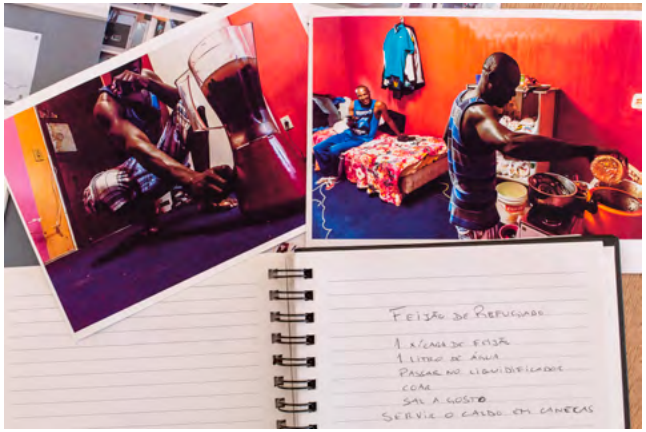


Figura 2 *Feijão de Refugiado*. 2018. Fotografia do autor.

Figura 3 *Almoço com Roland e Inel*. 2018. Fotografia do autor.

Ela é também um modo de ser e usar. Tornar-se parte dela é algo comportamental e relacional. É nessa zona que caminho, paro, escuto: a Zona Farrapos. Uma sensação de sufocamento me toma e eu sou obrigado a levantar. Dou a volta na mesa e me aproximo daquelas manchas na parede. Agora posso ver. As manchas ganham formas. São cinco fotografias dispostas lado a lado. Uma pequena história de experiência com dois amigos que encontrei na Zona. Percebo, e lembro, aquele dia com Roland e Inel, esses dois imigrantes haitianos que receberam um fotógrafo brasileiro para almoçar.

PARAR E ESCUTAR

A primeira vez que encontrei Roland e Inel foi na frente da casa deles, enquanto cortavam o cabelo um do outro. Agora estou sentado na cama do quarto deles. Inel preparando o nosso almoço. Já estava de saída quando Roland me olhou e disse: se come sozinho não é amigo. Tive que ficar. Feliz com aquilo. Comemos arroz, frango e feijão, preparado de uma forma que nunca tinha visto. Inel separou uma xícara de grãos, cozinhou e depois misturou com um litro de água no liquidificador. Uma forma inteligente de fazer render a comida em tempos de dificuldade. Guardei a receita e anotei: Feijão de Refugiado.

Nossa relação começou há seis meses e ainda não sei muito bem o que pensam de mim. Todas as vezes em que estive em sua casa, Roland me recebeu com um sorriso. Imagino que sorri sempre que não entende algo que é dito. Inel, mais baixo, tem um olhar entre curioso e desconfiado. Algo que estuda sem se entregar. A barreira da língua é terrível. Achei que meus dois semestres de estudos na Aliança Francesa dariam conta de uma comunicação básica. A questão é que eles não falam francês. O Haiti foi o primeiro país da América Latina a proclamar a independência. Fez isso numa guerra sangrenta em que, ao menos tempo, decretou o fim da escravidão. Literalmente expulsaram os franceses para o mar. Seus antepassados se rebelaram contra os senhores das fazendas e da Europa. Tudo assim, de uma vez só. Natural que distorcessem a língua do opressor. Resultado: não entendo quase nada do que dizem.

Sou um estranho aqui. Alguém que se aproximou com o propósito de conhecê-los e admito que, se fosse comigo, ficaria muito desconfiado. Estamos dispostos, mas numa Zona de Atrito (ZANATTA). Experimentamos, nós três, o que Claudia Zanatta, trazendo o conceito da biologia, define como um Ecótono. Essa região de encontro entre dois biomas distintos, campo e floresta, por exemplo. O que acontece nessa zona limítrofe são disputas por territórios, plantas que competem, mas no centro dessa intersecção, surge algo novo. Algo que não pode ser dito nem campo, nem floresta, mas um novo ambiente que é o resultado desse encontro. Do contato de um artista (fotógrafo, mestrando) com dois imigrantes haitianos (motoristas de caminhão no país de origem, trabalhadores da limpeza na Santa Casa de Misericórdia) algo de atrito surge sempre, algo de dúvida sobre intenções e entendimentos, de curiosidade, e algo novo.

Na parede do ateliê, essa pequena sequência de fotos apresenta um detalhe das roupas penduradas e refletidas no espelho do quarto dos meus amigos, Inel ligando o liquidificador, essas mesmas fotografias saindo da impressora, uma cena geral da casa deles (um quartinho de três por quatro metros) e as fotos refotografadas na parede. É como viver a experiência de novo. Sentir o gosto do feijão enquanto imprimo as fotos, coloco na parede, ordeno, fotografo mais uma vez, de novo imprimo. Essa narrativa em abismo ajuda a decantar as diversas camadas que raspei das caminhadas e paradas. Ajuda a buscar entendimento e sentido nessa experiência.

Agora penso que apresentar as fotografias no contexto da relação fora-dentro-fora do ateliê é expor as evidências de que o que está em questão

não é a visão do outro, mas a visão sobre a visão. É montagem momentânea, mas se estabelece como uma escolha de olhar sobre a experiência no lugar, projetando-se sobre um novo lugar (o ateliê), como uma nova experiência. É o mesmo que dizer que essas imagens, colocadas lado a lado, ganham significados que, ainda que conectados ao momento em que as fiz, se desdobram aqui pela possibilidade de reordenar, cortar, editar, montar.

Pequena história da Zona e Luminária solução de forma-conteúdo

Seis meses haviam se passado desde que almoçamos pela primeira vez, quando tive que preparar um trabalho para exposição coletiva na Pinacoteca do Instituto de Artes. Estava envolvido com a minha Zona. Tomando café com Seu Antônio, catador da Vila dos Papeleiros, lendo *Arte como experiência*, de John Dewey, *A Educação do An-Artista*, de Allan Kaprow, cercado dos *Andróides com Defeito*, do Tom Zé, e a ideia de transpor para a galeria a experiência vivida na Farrapos, uma Farrapos que se deslocava constantemente entre meu ateliê e o lugar onde Roland e Inel vivem, me parecia uma atividade sem sentido para a pesquisa que estava desenvolvendo. Aliás, como se transpõe uma experiência? Não se transpõe. A experiência é vivida, sentida, única e pessoal. Melhor é dizer narrar. Pensando em Walter Benjamin e seu texto *O Narrador* (1995), olhar para essa proposta colocando-se nesse papel: aquele que conta o que viveu. Mas isso também não me encantava. O fato é que eu não estava nem um pouco animado com a ideia de fazer algo para aquelas paredes brancas. Naquele momento, toda minha inquietação vinha do convívio com as pessoas da Farrapos.

Diante do problema, pensei naquelas cinco fotos na parede do ateliê. Nessa reconstrução da experiência, em forma narrativa, que se estabelecia, para mim, como uma nova experiência. Uma re-vivência da Zona.

Para a exposição, imprimi uma fotografia 90cm x 140cm, que pus na parede, e produzi um livro de artista, sobre uma pequena prateleira. Durante a montagem à tarde, no mesmo dia da abertura, minha primeira opção era prender a foto com ímãs, como referência à forma como edito nas paredes do ateliê. Parecia óbvia a referência a uma narrativa em abismo. A fotografia da fotografia. Olhei em volta e percebi pelo menos mais cinco trabalhos que estavam sendo montados com o mesmo recurso. Recolhi os ímãs e colei a foto direto na parede sem muito cuidado, feliz em me libertar daquela referência teórica fácil e das soluções de montagem da moda.

Olhei para a fotografia, o livro, resolvi deixar a luz apenas projetada sobre a prateleirinha. Queria que a parede se perdesse na obscuridade. Peguei um tubo de plástico, envolvi em fita isolante e colei junto à lâmpada. Solução encontrada com o que tinha à mão, uma improvisação, uma gambiarra. Aquilo que Milton Santos definiu como solução de forma-conteúdo, "um híbrido de materialidade e relações sociais" (SANTOS, 2006). A vida na Zona, com poucos recursos, exige criatividade para resolver problemas com o que se tem por perto, como o feijão de Inel. Sem perceber, estava dando materialidade a relações sociais aprendidas no cotidiano.

Quando voltei à noite, hora da abertura da exposição, a gambiarra que havia feito para projetar a luz tinha sido retirada. Esquentou, saiu fumaça e queimou dois disjuntores da galeria. Fiquei sabendo que, por pouco, meu trabalho não tinha posto fogo no prédio todo. Comentei com minha orientadora de mestrado e ela, com um olhar doce que parece estar sempre sorrindo, disse: põe uma latinha de refri.

A proposta disparou algo e passei a semana trabalhando. Fiz daquela galeria meu ateliê. Peguei uma latinha, de Coca-Cola, fui bebendo até o Instituto de Artes e disse ao pessoal que iria colocá-la na lâmpada para direcionar a luz. Não gostaram muito da ideia. Eu já havia quase posto fogo no prédio. Queriam chamar um eletricista. No fim aceitaram e pus a lata na lâmpada, que passou a se chamar *Luminária solução de forma-conteúdo. O conteúdo, no caso, bebi*. Depois, apareci com algumas fotos que estavam jogadas sobre minha mesa, alguns pregos e um barbante vermelho. Fui pregando as fotografias sobre a fotografia maior, amarrando com o barbante. Ligando, conectando, contando a história. Dei um passo pra trás e achei interessante essa outra forma de contar. No livro, linear, uma foto após a outra; na parede, caótica, conduzida por uma linha vermelha que não se sabe onde começa ou termina. Instaurou-se a *Pequena história da Zona*.

Figura 4 Montagem de *Pequena história da Zona* e *Solução de forma-conteúdo* na exposição na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2018. Fotografia do autor.

Figura 5 Montagem de *Pequena história da Zona* na exposição na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2018. Fotografia do autor.

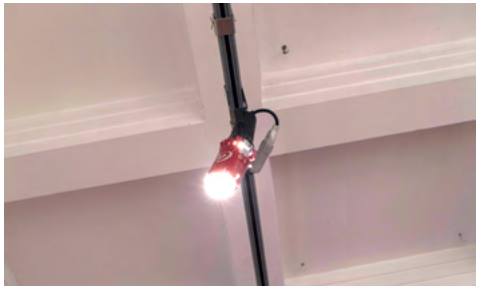


Figura 6 Montagem de *Solução de forma-conteúdo* na exposição na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2018. Fotografia do autor.

Tanto do ponto de vista da contação de história, através das fotografias em um livro fotográfico de autor, como da utilização de soluções de montagem que se conectam a práticas próprias do lugar, esses dois trabalhos relacionam imagens e saberes aprendidos para materializar uma obra narrativa visual, em livro e na parede, barbantes vermelhos, que tecem e conectam impressões, e uma lata de coca-cola, que faz as vezes de luminária, numa resolução de forma que adensa conteúdos poéticos gerando soluções de vida que são, ao mesmo tempo, artísticas e práticas.

Pensando a Experiência

Jorge Larrosa Bondía, em seu artigo *Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência* (2002), afirma que "a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca". Em espanhol, sua língua materna, diz que "se nos passa", que tem, ao mesmo tempo, o sentido de acontece a nós e nos atravessa. É algo vivido e não informado. Ela produz um tipo de conhecimento singular e particular.

Aqui, isso que é a obra, é também, de minha parte, o documento de uma introjeção dos modos de ser e usar a Zona. O cantor Tom Zé, no encarte do seu disco Defeito de Fabricação (1999), afirma que "o Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de "andróides", quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Mas revelam alguns "defeitos" inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar" (ZÉ, 1999). Esses andróides com defeito de fabricação são os que formulam soluções na adversidade.

Na experiência cotidiana da região que escolhi para conhecer, passei a perceber modos de fazer que se aproximam da ideia de Tom Zé e daquele híbrido entre forma e conteúdo apontado por Milton Santos. Esses saberes compartilhados foram disparadores de um processo de fazer artístico que tem muito do *modus operandi* da Zona. Por fim, a galeria tornou-se esse lugar de narrativa da experiência, em dois trabalhos que relacionam camadas de significados pelas imagens, mas também relato de uma experiência em andamento através da sua solução de montagem.

Ainda Pensando a Experiência e o Risco Instrumental

Suely Rolnik, em seu artigo *Antropofagia Zumbie* (2018), aponta para o risco de uma instrumentalização do outro. Para ela, nossa tradição antropofágica, inaugurada na cultura por Oswald de Andrade e seu *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1928), não garante "a vitalidade da sociedade". Ir à Zona, aprender com Roland e Inel, perceber o quanto essa experiência mudou o modo de funcionar dentro do trabalho, não é o mesmo que dizer que há uma troca efetiva, que algo de novo se criou entre nós. Não é, ainda, dizer que aquela nova espécie de planta se gerou a partir do Ecótono.

Do nosso encontro surgiu sim outra coisa. Quando me aproximo de Roland e Inel, na sua vida cotidiana, aquele lugar é algo novo e desperta o novo da experiência em mim, me atravessa. Para eles, o novo se dá nesse choque de ter alguém de outro mundo interessado por algo tão banal que eles tem a oferecer. Como artista, traduziu-se uma série de soluções poéticas, duas delas estão aqui. A eles, não sei. É importante perceber uma certa

unilateralidade desses trabalhos, sob pena de nos tornarmos românticos de uma alteridade que olha o outro a partir de um lugar etnocêntrico.

Hélio Oiticica, que teve seu trabalho transformado pelo contato com a favela carioca durante a década de 1960, afirmava em seu livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986), que:

> "a posição com referência a uma 'ambientação' e a consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador" (OITICICA, 1986, p. 78).

É a partir dessa experiência que o artista transcende o quadro pictórico e passa a produzir trabalhos como os *Parangolés*.

Pensando em Oiticica e na forma como a experiência na Zona vem influenciando meu trabalho, percebo que o critério de seleção acontece de forma bastante intuitiva. Larrosa fala de saberes da experiência como individuais e únicos. Uma mesma experiência produz saberes diferentes em indivíduos distintos. Rolnik afirma que os critérios de seleção de um sistema de valores estão ligados a uma noção prática:

> "se esse sistema funciona, com que funciona, em que medida mobiliza ou não potências particulares e em que medida proporciona os meios para criar mundos. Isso não vale para o sistema como um todo, somente para alguns de seus fragmentos que podem ser articulados, de maneiratotalmente inescrupulosa, com fragmentos de outrossistemas." (ROLNIK, 2008, p. 2)

A utilidade define a absorção ou não de determinado dado de uma cultura. No meu caso, a experiência de comer *Feijão de Refugiado* disparou um modo de fazer que incluiu barbantes, latas e pregos, numa montagem absolutamente instintiva, da qual só tomei consciência quando me afastei e olhei para tudo na parede.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. In: Revista de Antropofagia, ano 1, n. 1, p. 3 e 7, São Paulo, maio de 1928.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 197 – 221, 1985.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In: Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20 – 28, Rio de Janeiro, 2002.

COELHO, Jacinto Prado. **Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística e Literária**. Porto: Editora do Minho. 1978.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.**Rio de Janeiro: Rocco. 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002. Data de acesso: 01/04/2017.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zombie**. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf. Data de acesso: 29/05/2018.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Edusp, 2008.

ZÉ, Tom. **Defeito de Fabricação**. Rio de Janeiro: Trama, 1999.

ZANATTA, Cláudia. **Ecótono e Efeitos de Borda: Arte e Comunidade como Zonas de Atrito**. Disponível em: https://campoearte.files.wordpress.com /2015/05/ecc3b3tono-e-efeitos-de-borda.pdf Data de acesso: 17/06/2018.

A desconstrução da imagem das princesas Disney na obra Fallen Princesses de Dina Goldstein

The desconstruction of the image of the princesses Disney in the work Fallen Princesses by Dina Goldstein

DANIELA MENEGHELLI PPGA-UFES / CAPES

O presente artigo trata da desconstrução da imagem das princesas do cinema de animação da Disney através da série fotográfica *"Fallen Princesses"* da artista surrealista pop Dina Goldstein, produzida em Vancouver, no Canadá, entre 2007 e 2009. A artista, a partir do seu trabalho com fotografia, reconstrói o universo simbólico das princesas presente no imaginário de milhões de meninas no mundo ocidental e parece propor uma revisão da realidade a partir do "felizes para sempre".

Palavras-chave: Princesas, Disney, Fallen Princesses, Dina Goldstein.

The present article deals with the deconstruction of the image of the Disney animated film princesses through the series "Fallen Princesses" of the pop surrealist artist Dina Goldstein, produced in Vancouver, Canada, between 2007 and 2009. The artist, from her work with photography, reconstructs the symbolic universe of the princesses present in the imaginary of millions of girls in the Western world and seems to propose a revision of reality from the "happily ever after".

Keywords: Princesses, Disney, Fallen Princesses, Dina Goldstein.

Introdução

Dina Goldstein nasceu em Israel em 1969 e emigrou para o Canadá em 1976. Estudou História da Arte e Fotografia na faculdade Langara em Vancouver, e completou seus estudos em 1993. Começou sua carreira com o jornalismo fotográfico e documentário (1993-2000), e posteriormente fez trabalhos editoriais encomendados por revistas e para agências de propaganda entre 2000 a 2009.

Segundo Montgomery (2016) a artista se tornou mãe aos 35 e aos 40 anos, depois de vencer um período de infertilidade. Buscando passar mais tempo com a primeira filha, Jordan, trabalhou apenas em eventos de fins de semana por cerca de um ano. Jordan a inspirou a criar sua primeira série em larga escala, "Fallen Princesses", objeto da nossa pesquisa. Em 2009 com o nascimento da segunda filha, Zoe, Goldstein decide se tornar artista em tempo integral e abre o XX Studio em Vancouver.

Goldstein integra o movimento Surrealista Pop, também conhecido como Lowbrow Art, que surgiu na Califórnia na década de 1980, e que, segundo Dumka (2009), surgiu da cena underground de Los Angeles. Este movimento procura elevar o período do minimalismo e da arte conceitual e superar a negação das abstrações e do trabalho figurativo. Por outro lado, o Surrealismo Pop aspira absorver a identidade cultural pop com significado, magia, realidades sombrias e encantos selvagens.

Para Kim (2010) o Surrealismo Pop foi assim nomeado por Kirsten Anderson, da galeria Roq La Rue em Seatle, para definir os artistas deste movimento que misturam técnica com imagens fantásticas e narrativas visualmente enérgicas. As obras do Surrealismo Pop são representadas por pinturas, fotografias, brinquedos, arte digital, entre outras, e embora não tenha abrangência internacional como seus percussores, acreditamos ser importante está explicação para compreensão do nosso objeto.

O problema que gerou a obra da nossa pesquisa a série "Fallen Princesses" surgiu quando Jordan, então com três anos, foi exposta ao mundo das princesas Disney, ao mesmo tempo em que a mãe da artista foi diagnosticada com câncer de mama. Goldstein começou então a refletir como as princesas perfeitas da Disney passariam por problemas como doenças e vícios e como seriam suas vidas depois do "felizes para sempre"[1]. (Goldstein, 2009).

Segundo a artista, a série não tem a intenção de produzir uma estética que reflita sobre os padrões atuais de beleza, mas evocar sentimentos e empatia do observador. Goldstein declara que pretende questionar as utopias das animações fílmicas, e completa que suas imagens começam a partir de onde a história terminou no cinema. (Goldstein, 2009). O contraste abrupto da fantasia versus realidade empurra o espectador a questionar e desmistificar os ideiais e sonhos de vida impostos pelo contexto social.

O tema desta pesquisa é a representação do imaginário estético, simbólico, cultural e social das princesas na contemporaneidade e vamos estudá-lo através do objeto estético "Fallen Princesses" produzido por Goldstein entre 2007 e 2009, cujo tema central é o imaginário das princesas das animações cinematográficas e produtos pós-fílmicos que a Disney produz e lança no mercado mundial por quase um século.

Fallen Princesses

A série "Fallen Princesses" (2007-2009) cria metáforas com os personagens dos contos de fadas, instigando o espectador a contemplar a vida real: sonhos fracassados, vícios, câncer, a extinção da cultura indígena, a poluição, a guerra e a perseguição da juventude eterna. Tudo isso usando os códigos visuais e estéticos estabelecidos pela Disney:

> Fallen Princesses localiza as personagens em cenários contemporâneos. Em todas as imagens a princesa é situada em um ambiente que articula o seu conflito. O "felizes para sempre" é substituído por um desfecho realista que evoca problemáticas atuais. (GOSDTEIN, 2009, s/p, tradução nossa).

A série é composta por dez fotografias de princesas de contos de fadas: Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho, Bela Adormecida, Jasmine, Ariel,

1 Depoimento da artista disponível em no site:www.dinagoldstein.com

Bela, A Princesa e a Ervilha, Pocahontas, Cinderela e Rapunzel. Embora os cenários sejam contemporâneos, as princesas são retratadas usando as roupas que as caracterizam nas animações, fato que contribui para a evocação de um repertório imagético socialmente partilhado da personagem.

As fotografias que abordam o uso da narrativa, que contam uma história através de uma imagem, são geralmente descritas como fotografias de quadros (*tableau photography*) ou quadros-vivos (*tableau-vivant photography*), que segundo Cotton (2010) são denominadas assim porque os elementos reproduzidos e até o ângulo preciso da câmera são montados antecipadamente e reunidos para expressar uma ideia já elaborada para criar uma imagem.

Podemos dizer, assim, que "Fallen Princesses" é uma série de fotografias de quadro-vivo encenado, pois as imagens possuem cenas estilizadas o suficiente para acreditarmos que tratam-se de um acontecimento coreografado. Além disso cada imagem tem uma narrativa inteira condensada, e são independentes entre si. Cotton (2010) argumenta que neste tipo de abordagem, tudo é reunido e pensado com o expresso propósito de realizar determinada foto:

> O uso de um grupo de atores, assistentes e técnicos, necessário a criação de um quadro vivo, redefine o fotógrafo como um maestro conduzindo um elenco e uma equipe de apoio, no papel mais de condutor principal do que de produtor isolado. Nessa medida, seu trabalho lembra o do diretor de cinema que interliga criativamente fantasias e realidades coletivas (COTTON, 2010, p. 51).

Cotton (2010) acrescenta que a fotografia encenada não almeja provocar o mesmo efeito dos filmes. O cinema, o conto de fadas, a pintura figurativa servem como pontos de referência para que o expectador aceite a fotografia como uma mescla imaginativa de fatos e ficção. A retórica das imagens de "Fallen Princeses" provém da linguagem cinematográfica e, desta forma, a relação entre as fotos e as animações correlatas é facilmente percebida.

"Fallen Princesses" parece misturar e distorcer as narrativas ficcionais, além de apresentar uma narrativa pop alternativa para as personagens. De acordo com Reis (2013) o caráter subversivo da construção das cenas – seja por meio de cenografia ou de montagem – explica o nome da série que pode ser traduzido grosso modo como "Princesas Decadentes".

De acordo com o site fallenprincesses.com"[2] o projeto foi concluído em 2009 e exibido pela primeira vez na Buschlen Mowatt Gallery em Vancouver. Em seguida a artista o compartilhou em um site de fotografia chamado JPG. com[3].A série se tornou viral, sendo exibida em centenas de blogs e publicações em vários países do mundo, e em galerias e museus no Canadá, Estados Unidos, França, Itália, índia, Reino Unido e Polônia.

Segundo Lefevre (2013) a série ganhou atenção na imprensa e na mídia on-line no seu lançamento em 2009. Em 2013, a série voltou à rede com as imagens sendo compartilhadas por usuários do Facebook e Twitter. A repercussão da obra provocou inúmeras críticas e um novo e diferente discurso em torno dos modelos de vida pregados pela sociedade contemporânea e a ilusão dos contos de fadas de princesas.

Para Goldstein a série ainda desfruta do entusiasmo da comunidade online e têm uma grande base de fãs na sua página no Facebook e na sua conta no Instagram[4] (Goldstein, 2016). Em 2011, a artista publicou um livro sobre a série com ensaios, artigos, entrevistas, conversas on-line, processo de produção e curiosidades do projeto. Em abril deste ano, Goldstein comemorou os dez anos da série com uma ação promocional na sua conta no Instagram[5].

2 Site da série "Fallen Princesses": http://www.fallenprincesses.com/

3 Não localizamos este site na web.

4 Depoimento da artista no site www.dinagoldstein.com

5 A artista comemorou os 10 anos da série com um quiz promocional, cujo prêmio era um pôster de Snowy (2008), no formato de 0,90 x0,60cm. Dez participantes venceram a competição e receberam as obras em casa.

Estudo de caso Snowy

Para o estudo de caso adaptamos o método de análise de imagem proposto pela Universitat Jaume I de Castelló da Espanha, presente em www.analisisfotografia.uji.es[6]. De acordo com o site, o projeto oferece um caminho metodológico para o estudo da imagem artística, mais especificamente da fotografia, que contribua para o entendimento do significado da obra.

Segundo o método é possível estabelecer níveis de análise da imagem fotográfica, desde sua materialidade, a relação com o contexto histórico cultural, até um nível interpretativo da obra. A metodologia apresenta quatro níveis de análise: nível contextual, morfológico, compositivo e enunciativo. O primeiro nível, denominado contextual, tem por objetivo recolher as informações sobre o autor, as técnicas utilizadas, o momento histórico, e o movimento artístico ou escola fotográfica.

O nível morfológico é uma descrição do objeto fotográfico, o que está representado e o que é possível inferir à partir de uma primeira leitura da imagem e dos elementos técnicos que compõem a cena, como: luz, cor e contraste. Já o nível compositivo examina como se relacionam os elementos à partir de um ponto de vista sintático, configurando uma estrutura interna na imagem. Estão inclusos aqui os elementos escalares (perspectiva, profundidade, proporção) e os elementos dinâmicos (tensão, ritmo, trajeto visual).

Finalizamos a análise com o nível enunciativo cujo objetivo é conhecer a ideologia implícita da imagem e a visão do mundo que transmite. Neste sentido faremos uma interpretação global do texto fotográfico, de carácter subjetivo, procurando a articulação dos aspectos analisados na construção de uma leitura fundamentada . Vamos assim apresentar a imagem e o estudo de caso.

Figura 1 Snowy. Fallen Princesses. GOLDESTEIN, Diana. 2008. Fonte site fallenprincesses.com

6 Este trabalho de investigação foi realizado entre os anos de 2001 e 2004, e os estudos foram financiados pela Convocatoria de Proyectos de Investigación BANCAJA-UJI de la Universidad Jaume I, código I201-2001, dirigido por el Dr. Rafael López Lita, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad y coordinado por el Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad, y el Grupo de Investigación *"ITACA-UJI" (Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual)*. Site: http://www.analisisfotografia.uji.es/

NÍVEL CONTEXTUAL

DADOS GERAIS	
TÍTULO	Snowy
AUTOR	Dina Goldstein
NACIONALIDADE	Israel
ANO	1969
PROCEDÊNCIA IMAGEM	Site: www.fallenprincesses.com
GÉNERO	Fotografia artística
GÉNERO 2	Não procede
GÉNERO 3	Não procede
MOVIMENTO	Surrealismo Pop

PARÁMETROS TÉCNICOS	
P/B – COR	Cor
FORMATO	714x 493 pxls
CÂMERA	Câmera digital de médio formato da marca Hasselblad
SUPORTE	Fotografia digital
OBJETIVAS	Informação não disponível. Supomos que foi usada uma objetiva normal, padrão 35mm (câmeras full frame).
OUTRAS INFORMAÇÕES	Imagem pertencente a série Fallen Princesses, presente nos sites: www.fallenprincesses.com e www.dinagoldstein.com
COMENTÁRIOS	Fonte das informações: www.dinagolstein.com e revista PhotoLife

NÍVEL MORFOLÓGICO

O cenário é uma sala de estar de uma casa do subúrbio, os personagens da cena são: um homem, uma mulher, quatro crianças e um cão. No fundo da imagem há uma parede com textura de pedra e madeira, uma lareira aparentemente em desuso e duas plantas, uma em cada lateral, que parecem ser da espécie pata-de-elefante – que praticamente não exige cuidados e manutenção, e alcança altos valores no mercado de plantas ornamentais (Jardineiro.net, 2014).

O carpete está sujo e desbotado, vários objetos estão espalhados pelo chão, o vestido da mulher está descorado e a calça do homem está furada. Com exceção do bebê ao fundo que está brincando, as crianças demonstram irritação e desconforto e estão com as fraldas aparentemente encharcadas. O cão come os salgadinhos do chão, a menina agarra a saia da mulher, que segura os dois bebês no colo, e encara a câmera e o espectador.

Analisando a aparência e as roupas do casal, deduzimos serem Branca de Neve e o Príncipe Encantado, esse pensamento é formado por reconhecimento e memorização dos personagens da Disney. O príncipe está assistindo uma partida de polo na tv, sentado relaxadamente numa poltrona de *capitone* com os pés em uma almofada, e uma lata de cerveja Bitburger na mão e um pacote de chips Kettle ao lado. Ao seu redor uma mesa de mármore e um quadro com moldura rococó.

Já próximo a Branca de Neve temos uma janela com cortina de voal, uma tv de tubo (popular nos anos 1990), e uma mesa fazendo a função de rack, ou seja, apenas objetos simples e de baixo custo. Em relação à iluminação da fotografia, é possível perceber o uso de luzes artificiais iluminando os personagens e objetos. Isto é notado pelas sombras presentes na cena; há sombras mais nítidas que outras no chão e nas paredes, o que testemunha a existência de mais de uma fonte de luz.

A cor é também um dos elementos importantes da imagem, através da cor das roupas, por exemplo, reconhecemos as personagens principais. O desgaste na cor dos elementos, como a saia da princesa e o carpete, nos permite dizer que trata-se de uma família desorganizada e descuidada do ambiente familiar. Conseguimos inferir também que as cores dos objetos que compõem o cenário, nos tons de bege, marrom e cinza, foram escolhidos para harmonização cromática e contraste entre as cores usadas pelos personagens: azul, amarelo e vermelho que são as cores que se destacam na composição.

NÍVEL COMPOSITIVO

Seguindo para o nível compositivo, podemos destacar, primeiramente, o uso da perspectiva para compor a cena. Esta perspectiva, com ponto de fuga no fundo à esquerda da imagem, ajuda a criar os planos da fotografia e a guiar o olhar do espectador. O que nos chama mais atenção, por estar em primeiro plano e nos olhando diretamente é Branca de Neve, seguida pelos dois bebês no seu colo, e a partir daí, nosso olhar vaga pela fotografia, seguindo a linha do ponto de fuga a esquerda, e retomando a Branca de Neve.

A fotografia possui um ritmo marcado pela disposição dos personagens e objetos na cena, reforçada pela perspectiva da foto. Ao mesmo tempo que em que nosso olhar percorre a imagem, o ritmo ajuda a passar uma sensação de movimento à cena. O enquadramento da foto é na horizontal, e o fotógrafo se posicionando de baixo para cima, reforça uma leitura de opressão. O posicionamento descentralizado da personagem principal também induz uma tensão a medida que o olho tenta criar seu próprio equilíbrio.

Analisando a construção da fotografia e seus elementos, detectamos uma performance e encenação, marca característica de fotografias de quadro vivo das séries de Goldstein. A cena foi cuidadosamente elaborada e todos os elementos exercem uma função determinada, conforme observamos também nas outras imagens da série, demonstrando conexão ao conceito criado para "Fallen Princesses".

NÍVEL ENUNCIATIVO

Começando pelo título, Branca de Neve em inglês é "Snow White", mas o nome dado a obra é "Snowy", um diminutivo que aponta com certa ironia uma relação de intimidade com o espectador, reforçando que a personagem é como um "velha amiga" do público, e evidenciando o título como um elemento da obra.

Branca de Neve olha diretamente para a câmera e para o espectador, com uma expressão séria mas que demonstra frustação e decepção. Como o ângulo da foto é de baixo para cima, a personagem está ainda mais inferiorizada, o que provoca um olhar com certa superioridade e tristeza no espectador, ao ver a princesa idealizada da sua infância passando por problemas do mundo real.

A princesa usa um vestido desbotado e está descalça, demonstrando um certo descuido com a aparência; entretando ela está penteada e maquiada. A aparência frágil e desalinhada, não esconde o corpo magro e a beleza da modelo, que segue o padrão estético dos Estúdios Disney, padrão este que está presente em nove das dez das imagens da série, cujas princesas apesar dos dramas individuais, são magras, belas, bem vestidas, penteadas e maquiadas.

Três das quatro crianças demandam simultânemante a atenção da princesa, enquanto o príncipe permanece alheio a família ocupando quase um papel de figuração na cena, bem diferente do que acontece nas animações em que os príncipes são o centro das atenções e salvam as princesas de suas mazelas e infortúnios. Além disso, o príncipe vê cavalos na tv, animais estes conhecidos como signos de virilidade e poder dos personagens de masculinos nos filmes. Já o cão, da raça buldogue francês, parece demandar mais atenção e cuidados da Branca, ao contrário dos animais das histórias de princesas que reforçam sua docilidade e gentileza e as ajudam a resolver seus problemas.

A totalidade a imagem parece enunciar os lados do homem e da mulher na sociedade contemporânea, marcando uma relação com muitas questões tradicionais sobre os papéis de gênero e casamento. A mulher está em um lugar de submissão, demonstrando decepção e desamparo, com a responsabilidade de cuidar dos filhos e da casa. Enquanto o homem apenas descansa em num lugar neutro com certa nobreza. A disparidade do status da realeza e das mulheres do dia a dia é escancarada na face da princesa, que sem servos, e com um príncipe desinteressado, não parece viver o “felizes para sempre”.

Considerações finais

Segundo Baxandall (2006) o autor de um artefato histórico se defronta com um problema cuja solução final é o objeto que ele produz e nos apresenta. Na busca da compreensão desse objeto, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema e as circunstâncias específicas que levaram o autor a resolvê-lo. Mas a reconstrução não refaz a experiência do autor; ela será sempre uma simplificação ao que é conceitualizável, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir.

Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro.” (BAXANDALL, 2006)

Ao tratarmos do tema da representação das princesas na contemporaneidade, delimitando o objeto de estudo na obra Snowy (2008), presente na série “Fallen Princesses” (2007-2009), conseguimos identificar a desconstrução da imagem clássica das princesas Disney através da releitura de Dina Goldstein, que com humor satiriza a fantasia romântica do “felizes para sempre” com o retrato da vida casada de Branca de Neve bem diferente do imaginário coletivo.

Reconhecemos na imagem representações políticas e de gênero, vividos por uma família de classe média baixa, na qual ainda é delegado à mulher a responsabilidade e o papel de cuidar dos filhos e da casa. Percebemos também que mesmo com toda a crítica, o padrão estético de beleza Disney está presente na obra. Ainda neste contexto, nos indagamos se as noções de realeza e riqueza são dominantes para a felicidade desta princesa e das mulheres de uma forma geral.

Em suma, buscamos neste artigo estudar os processos de significação decorrentes da interpretação de imagens, utilizando a metodologia de análise da Universitat Jaime I. Não pretendemos esgotar as possibilidades de leitura, pelo contrário, buscamos levantar algumas questões pertinentes a análise de imagens para compreensão da dinâmica do processo de criação nas mídias contemporâneas. Se avaliarmos as outras imagens da série, será que

descobriremos novos e diferentes elementos de desconstrução? Este pode ser tema para um próximo artigo.

Referências

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COTTON, C. **A Fotografia como Arte Contemporânea.** 1a edicao ed. Sao Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DUMKA Barry. **Pop Surrealism Dina Goldstein and the Revolution in the Contemporary Art.** 2009. Disponível em: < www.dinagoldstein.com> Acesso em fevereiro de 2018.

FALLEN PRINCESSES. Disponível em: <www.fallenprincesses.com>. Acesso em novembro/2017.

JARDINEIRO. **Pata-de-elefante – Beaucarnea recurvata.** Disponível em <https://www.jardineiro.net/plantas/pata-de-elefante-beaucarnea-recurvata.html> Acesso em 13/12/2017.

KIM, Seung Lim. **Pop Surrealism.** Fashion Institute of Tecnology. August 2010. Estados Unidos, ProQuest LLC, 2015.

LEFEVRE, Sarah T. Parlow. **Princesses and perspective:** Feminist perspectives by incongruity in Dina Goldstein's Fallen Princesses. Presented at the National Communication Association Convention in Washington, D.C. Nov. 24, 2013.

MONTGOMERY, Jenny. **Dina goldstein merging humour and pop culture to make a point.** Revista PhotoLife, Canadá, edição Outubro/Novembro, p. 32-38, 2016.

REIS, Ana Carolina Gonçalves et all. **Fallen Princesses de Dina Goldstein:** uma proposta de análise de imagens. In: Imagem e Discurso. Belo Horizonte. Faculdades de Letras UFMG, 2103.

FILME

Branca de neve e os sete anões. Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1937. 1 DVD.

IMAGEM

Figura 1. **Snowy**. Fallen Princesses. GOLDESTEIN, Diana. 2008. Disponível em: <https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses/> Acesso em janeiro de 2018.

Antes de sair: a memória das coisas

Before you leave: the memory of things

FLÁVIA SANGIORGI DALLA BERNARDINA PPGA-UFES

Trata-se da análise crítica da exposição Antes de Sair, do artista Luiz Ernesto, realizada no Paço Imperial (RJ) em março de 2017, com organização e curadoria do próprio. O artista expõe fotografias do apartamento da família em vias de esvaziamento, acompanhadas de textos poéticos, devidamente emoldurados, que acompanham as imagens e enigmatizam seus sentidos, permitindo áreas de manobra para a invenção. Pontua-se, na análise da exposição, sobre a questão da transmissão e como a mesma se opera através das palavras e das imagens na contemporaneidade.

Palavras-chave: memória, transmissão, imagem, palavra.

This is the critical analysis of the exhibition Before the Exit, by the artist Luiz Ernesto, held in Paço Imperial (RJ) in March 2017, with the organization and curation of his own. The artist exposes photographs of the family apartment in the process of emptying them, accompanied by poetic texts, duly framed, that accompany the images and enigmatize their senses, allowing areas of maneuver for the invention. In the analysis of the exposition, the question of transmission is analyzed and how it operates through words and images in contemporary times.

Key words: memory, transmission, image, word.

Prelúdio

> As coisas, acostumadas aos seus donos, haviam esperado em vão pelo seu retorno. Os quadros escurecidos pela poeira, os abajures com as cúpulas amareladas, as fruteiras de prata enegrecidas, as toalhas de linho com seus bordados redesenhados pelas traças desapareciam pouco a pouco à medida que folhas de jornal velho as embrulhavam. Eram agora fragmentos desmantelados, de uma história que terminava e na qual se vivera a ilusão de perenidade. A serenidade melancólica do apartamento augurava o seu futuro: seria esvaziado e vendido. (LUIZ ERNESTO, 2017)

Trata-se do prelúdio da exposição "Antes de sair", do artista Luiz Ernesto, que ocupou a sala "Academia dos Seletos", no Paço Imperial (RJ) em março de 2017. Com organização do próprio artista, o mesmo afirma que não houve curadoria. Entretanto, está nítido que a curadoria foi realizada pelo próprio artista, considerando que a disposição das imagens e textos no espaço expositivo compõem a obra.

Aproprio-me, e, portanto, aumento um ponto ao título da exposição - Antes de sair: a memória das coisas. Hoje, nesse depois que é agora, vejo que o título ainda está incompleto, assim como, ao contar ou recontar uma história, sempre inventamos algo em torno do que falta. Talvez melhor seria, "Antes de sair: a memória das coisas esquecidas."

As fotografias expostas são do apartamento da família do artista, que estava - à época do registro - em vias de esvaziamento, e onde o mesmo realiza uma espécie de inventário dos objetos que ali habitaram. De início, a ideia era registrar as imagens do local para arquivo pessoal. Todavia, as coisas, na medida em que eram retiradas de seus lugares habituais passaram a evocar histórias desconhecidas ou inventadas.

As imagens não mostram muito do apartamento – o pé de um piano de cauda, o corredor, uma cadeira na cozinha, a antessala, o lustre. O texto, de autoria do próprio artista, é apresentado em molduras antigas, assim como as fotografias, e faz o papel de criar novas imagens, aquelas que não estão dadas a ver.

Pela maneira como estão expostos, o artista assume que valoriza os intervalos e os espaços entre uma imagem e outra, entre um texto e uma imagem, para que nessa respiração, a montagem apresente graus de visibilidade que opere alguma imaginação do espectador.

Antes de sair é antes de mais nada o registro de uma lembrança falha, que vem aos pedaços, um ato de invenção. Na fala do próprio artista, "mais do que falar de um lugar e de objetos, ela fala da finitude, da perda, e em última instância da morte."[1]

O passado e os respectivos usos que damos a ele dizem respeito aos modos de encarar a finitude e desde o ano 2000, o artista desenvolve trabalhos que relacionam a imagem às palavras.

Da antessala à cozinha, passando pelas coisas pequenas e as coisas no limbo, o artista reconta essa história a partir das insignificâncias, do que não é visto, da desimportância dos espaços de passagem, das coisas acostumadas.

Quando o artista se vale da palavra para materializar uma espécie de testemunho – ou testamento - do que deixará de existir, ele evidencia que as imagens por si só não bastam para operar a transmissão. É necessário fazer o uso da palavra. Mas não é de qualquer palavra que estamos falando...

Estas avançam não para cercar os objetos, congelando-os para um fim específico, mas para, através da poesia, ganhar outros usos e sentidos. Uma operação que parte do meio do caminho, e coloca a língua a serviço da recriação da realidade e não da sua mera descrição.

1 Entrevista concedida pelo artista Luiz Ernesto ao Canal Arte (www.canal-arte.com), publicado em 07 de Abril de 2017.

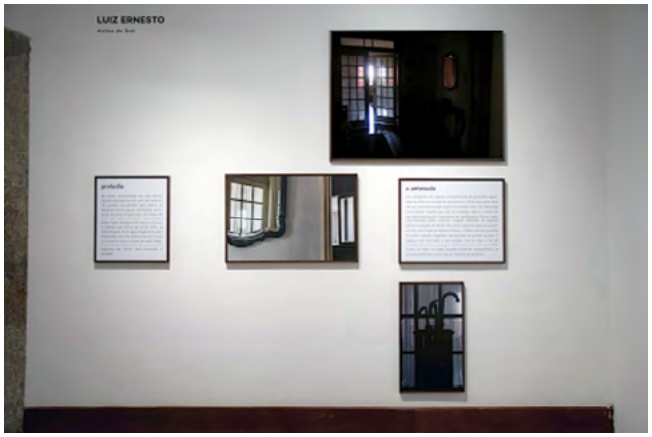


Figura 1 Vista da exposição Antes de Sair, artista Luiz Ernesto – sala "Academia dos Seletos", Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 02 Vista da exposição Antes de Sair, artista Luiz Ernesto, sala "Academia dos Seletos", Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 3 Vista da exposição Antes de Sair, artista Luiz Ernesto – sala "Academia dos Seletos", Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 4 Imagem da obra " A compoteira", Exposição Antes de Sair, artista Luiz Ernesto, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 5 Imagem da obra " As coisas pequenas", Exposição Antes de Sair, artista Luiz Ernesto, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017.

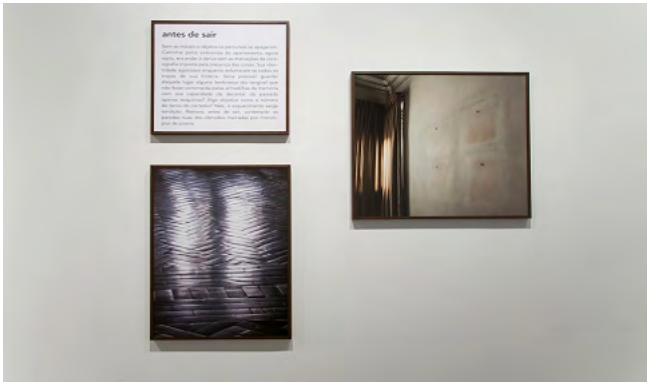


Figura 6 Imagem da obra " Antes de sair", Exposição Antes de Sair, artista Luiz Ernesto, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017.

Um exemplo é quando o artista fala da compoteira:

> Algumas coisas convivem conosco por tanto tempo que se tornam invisíveis. Foi assim com a compoteira de opalina. De um azul-cobalto intenso, era circundada por ornamentos de prata. Durante anos, repousou sobre a pequena mesa em semi-círculo do menor cômodo do apartamento. Ali, sem que lhe fosse dada qualquer importância, servia para guardar recibos de contas e outras quinquilharias. Um acontecimento fortuito a resgatou de sua existência rarefeita: um antiquário, em uma visita atestara o seu valor. Migrou então para a vitrine da sala do piano junto com os objetos importantes da casa. Sua notoriedade repentina reavivou detalhes inusitados e enigmáticos velados até então pelo hábito: um cervo em prata, com chifres pontiagudos, encimava sua tampa arredondada servindo-lhe de alça. No topo de sua colina azul, o animal não parecia se orgulhar de sua posição. Melancólico e desconfiado olhava para trás, como alguém que busca na distância turva fragmentos espalhados de seu próprio passado.[2]

O Corredor

Francisco Régis Lopes no texto Cultura Material e escrita da história: a imposição da palavra na exposição do objeto (2010), aponta que na área dos usos da memória, a relação entre a velocidade e o prazer das relações de consumo indicam que vivemos novas maneiras de usar o passado, vide as enxurradas de biografias e autobiografias nas gôndolas das livrarias.

No processo de musealização a palavra cerca o objeto, atribuindo-lhe uma existência específica, para atender a certas demandas. Isso evidencia o que Walter Benjamin trata como o fracasso da experiência e a perda da capacidade de narrar. Se pensarmos que em uma sociedade com memória coletiva comum, compartilhada, não haveria necessidade de peças identificadas, que nomeiem aquilo que já é conhecido.

Se por um lado, na história, temos a impossibilidade de dizer – em virtude da magnitude de certos traumas, por outro lado nos degladiamos com o excesso de lembrança.

Algumas questões me ocorrem: uma delas - e talvez a primordial para justificar a escolha do tema, é o motivo pelo qual as memórias desse outro, de objetos que nunca fizeram parte do meu cotidiano, me conectam a ele, e me convocam de tal maneira que me sinto impossibilitada de sair do espaço expositivo.

Aponto algumas reflexões que partem da exposição do artista Luiz Ernesto, mas que avançam na obra de Walter Benjamin (2011) e circundam a possível diferenciação – talvez por mim inventada – entre rastro e vestígio, sobretudo com relação à escrita como fundação de memória.

No caso da memória apresentada pelo artista, o vazio que os objetos deixam em sua petrificação resta, nas fotografias, por demais reforçado. No caso, a palavra não excede, mas desprograma, desinforma, amolece e dá vida. Quando um outro uso é vislumbrado – os objetos elevados à condição de narradores transformam aquilo que poderia ser excesso, em resto.

As questões sobre vestígio e rastro avançarei mais adiante, sobretudo a partir do relato de Benjamin no texto Experiência e Pobreza (2011) sobre o quarto burguês dos anos 1880, como um lugar onde não há nada a fazer ali, tamanho o excesso de descrições, objetos e adjetivos, uma espécie de aconchego construído.

Antes disso, e remetendo às questões da experiência em Benjamin – na tentativa de descolar algumas camadas dos enigmas que oferece em seus textos – se de fato, perdemos a capacidade de narrar, perdemos igualmente a capacidade de transmitir? Como se opera a transmissão na contemporaneidade?

Benjamin, quando fala do fim da experiência, enfrenta alguns pontos cruciais: a continuidade entre as gerações, a palavra compartilhada numa tradição comum e a questão das viagens como fonte de experiência autêntica, embora reconheça sua impossibilidade na nossa (pós) modernidade, como se

2 Texto retirado da obra " A compoteira", exposição *Antes de Sair*, artista Luiz Ernesto, Paço Imperial, abril de 2017.

estivéssemos incapacitados de compartilhar o comum. Carentes de rastros, carentes de experiência.

Será que esta – a experiência – tal como vivenciamos hoje, de fato opera a transmissão, no sentido de criar pontos em comum, laços, aqueles necessários para vincular escrevente e leitor, artista e espectador, interlocutor e ouvinte?

Em se tratando da escrita como lugar de memória, ao que parece, esta deixa muito menos espaços vazios – por assim dizer, rastros – que a oralidade, justamente pela possibilidade de transcrever a realidade e assim encurtar o vão entre a aparência e a realidade.

Aqui, uma via em direção ao texto de Vilém Flusser, Pretextos para Poesia (1985), onde trata de dois eventos que considera cruciais para a história da escrita alfabética: (i) o primeiro, na metade do segundo milênio A.C, que foi a mecanização da escrita através da criação das letras, do alfabeto, o que liberou o escrevente da barreira da imagem, e abriu caminho para o discurso linear codificado: "escrever passou a ser alinhar letras, para com elas formar palavras, com estas sentenças, e com estas discursos" (FLUSSER, 1985); (ii) o segundo, com a criação da imprensa, e o fato de as letras serem manipuláveis e multiplicáveis mecanicamente, o que emancipou o escrevente da barreira material e abriu caminho rumo à informação pura.

Escrever deixa de ser desenhar letras para manipular máquinas, sendo que o valor do que é escrito não está mais na coisa em si, mas na informação que ela carrega. A escrita à serviço da informação, adequada, formatada, para a democratização do alfabeto, para a generalização do pensamento linear discursivo. Excesso de vestígios e falta de rastros.

Isso sem mencionar a relação do corpo com o ato de escrever, a modificação do embate do corpo com a letra, o enfrentamento com a pena, que implica numa diferença de velocidade e por conseguinte, de perdas, frente às formas de escrever atuais – sem mencionar os ideogramas chineses, que passam ao largo de uma codificação, mas exprimem um conceito, uma ação.

Retomo a rota com Benjamin, em O Narrador (2011), quando, bem antes de Flusser elabora tais digressões e aponta a morte da narrativa pelo surgimento dos romances.

Ora, se pensarmos que os romances se vinculam à criação da imprensa e ao suporte livro, faz sentido tal afirmativa. Com a imprensa, tem início o declínio da tradição oral, da experiência passada de pessoa para pessoa, da possibilidade de se deixar rastros para surgimento de uma palavra em comum. O comum que se opera na perda e não na transcrição fidedigna do que foi recebido pelo narrador.

Quando passamos à reprodução mecânica da escrita, codificamos excessivamente e adequamos a escrita ao meio em que será veiculada – hoje isso sendo levado às últimas consequências, vide os limites de caracteres em espaços para publicação, os 140 caracteres do twitter, as limitações da escrita nas redes sociais – colocando-a à serviço da informação. Perdemos, na medida em que avançamos, a capacidade de deixar rastros, essenciais para que a transmissão se opere.

Jean Marie Gagnebin[3] em o O rastro e a cicatriz: metáforas da memória (2014) aponta que escrita e rastro por certo tempo foram utilizadas como sinônimos. A escrita por muito tempo foi considerada o traço mais duradouro, que sobrevive inclusive à morte do autor. Não por acaso, a palavra sema significa originariamente "túmulo" para depois, significar "signo". Como pontua Gagnebin, "túmulo, signo, palavra, escrita, todos lutam contra o esquecimento" (GAGNEBIN, 2014, pg, 112).

Nesse ponto surge o que Benjamin denomina, como "casa de vidro" e "espaços de pelúcia". Tais ambiências descritas pelo autor em Experiência e Pobreza (2011), tratam do apagamento, da frieza (no caso do vidro) e do excesso, da artificialidade (no caso da pelúcia). O primeiro, materializado na arquitetura moderna de Adolf Loos e Le Corbusier, tendo o vidro como suporte, material frio e duro, no qual nada se fixa, nem adere; lugares difíceis de deixar rastros. Já os espaços de pelúcia, caracterizados pelo excesso de bibelôs, trata-se do lugar onde não se tem nada a fazer, nos dizeres de Benjamin, " pois não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante

3 GAGNEBIN, Jean Marie. Lembrar, escrever, esquecer. "O rastro e a cicatriz: metáfora da memória." 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009

não tivesse deixado seus vestígios (BENJAMIN, 2011) – e é desse trecho que traço a possível diferenciação, ainda que sutil, entre rastro e vestígio. Um espaço altamente adequado ao que está dentro, mas não ao seu interior.

Vestígio assume aqui o caráter daquilo que foi criado, programado para adequar-se ao meio, e por isso, peca pelo excesso ou pelo apagamento dos traços. Transita em dois extremos, assim como o castelo de vidro e o espaço de pelúcia, citado por Benjamin.

O rastro está no equívoco, no esquecimento, no que está para sempre perdido, talvez como uma única via possível de reinvenção. Ele convoca à manutenção do mistério, vulnerabilidade necessária para aproximação com a humanidade que nos habita.

Nesse sentido Gagnebin é categórica:

> enquanto os signos, sobretudo os signos linguísticos, tentam transmitir uma mensagem relacionada às intenções, às convicções, aos desejos do seu autor, o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança. (GAGNEBIN, 2014, pg, 115).

Voltando à exposição e à pergunta lançada no início: como se opera a transmissão se carentes estamos de uma palavra comum que nos constitua e nos conecte? O quê da memória de um estranho me convoca e me remete à uma memória inexistente em mim, de um lustre que nunca vi, um corredor que não pisei, do piano de cauda que jamais tocarei e da compoteira usada para guardar as contas a pagar que não são as minhas?

Parece que a possibilidade de transmissão se dá nas bordas do ser, no que Jean-Luc Nancy, em a Comunidade Inoperante (2006), trata como uma existência fora de nós mesmos, de seres que se convocam e se reconhecem nos limites de sua finitude. Onde não mais sou, ou no limite do eu, me encontro com o outro. Esse espaço vazio que evidencia o rastro e onde, através de alguma invenção, conecto-me ao outro. Uma abertura para a palavra comum. Assim como é na poesia, escrita enigmática, que opera na borda da letra e denuncia a presença de um ausente.

Antes de sair

De algum modo, esse apartamento possuía vestígios de alguém que o habitou, “um ambiente imutável que exalava a segurança da previsibilidade”, como escreve o artista em um dos textos expostos. Um lugar de coisas pequenas e coisas no limbo, que em dias de faxina reapareciam e retomavam os seus lugares habituais.

A sua desocupação permitiu que alguém recolhesse os rastros deixados na normalidade dos excessos, para não mostrá-los nas imagens, e conduzi-los através de um texto poético. Imagens e escrita, que deixam para trás restos não intencionais, apontando uma via possível para a demolição de castelos de vidro, ou a varredura dos espaços de pelúcia, permitindo, assim, ver o seu interior, e não somente ao que está dentro.

O que está dentro talvez esteja aprisionado. Mas o que está no interior avança para fora, carregando rastros em público, para ganhar outros “interiores”. Traços como enigmas, que não se sabe ao certo o que são, ou o que poderiam ser, senão sob a condição vulnerável de invenção a partir de um tempo presente. Na desmecanização das palavras, a transmissão possui espaço suficiente de manobra para seguir seu curso. É preciso não saber, para transmitir.

Antes de sair, as palavras que criaram a última imagem, da casa que não mais existe:

> Sem os móveis e os objetos, os percursos se apagaram. Caminhar pelos ambientes do apartamento, agora vazio, era andar à deriva, sem as marcações da coreografia imposta pela presença das coisas. Sua identidade agonizava, enquanto esfumavam-se todos os traços de sua história. Seria possível guardar daquele lugar, alguma lembrança tão tangível que não fosse corrompida pelas armadilhas da memória com sua capacidade de decantar do passado apenas resquícios? Algo objetivo como o número de tacos do corredor? Não, o esquecimento exige rendição. Restava, antes de sair, contemplar as paredes nuas dos cômodos marcadas por monotipias de poeira. (LUIZ ERNESTO, 2017)

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura (Obras escolhidas, v.1);** tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Prétextos para a poesia** in Caderno Rioarte, ano 1, nº 3, 1985, p.18.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, escrever, esquecer. "**O rastro e a cicatriz: metáforas da memória." 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante.** Trad. João Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

RAMOS, F.R.L. **Cultura material e escrita da história: a imposição da palavra na exposição do objeto**. In: SaragFassaBenechetirt; Rafael Zamorano Bezzera, Aline Montenegro Magalhães. (Org.). Museus e Comunicação: exposição como objeto de estudo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições do Museu Histórico Nacional, 2010, v. 1, p. 155-175.

REFERÊNCIAS EM MEIO ELETRÔNICO

Site Canal Arte (www.canal-arte.com), entrevista concedida pelo artista Luiz Ernesto em 07 de Abril de 2017. Acesso no endereço https://www.youtube.com/watch?v=DI3rsOKOutI, em 10 de Agosto de 2018.

Os baldios à luz do telescópio: alegorias de Mariana Sissia

Urban wastelands viewed from telescope: allegories of Mariana Sissia

GABRIEL MORAIS MEDEIROS CAPES

Este trabalho discute os sentidos do terreno baldio na série de gravuras de Sistema de defensa de mí misma (2009-11), da argentina Mariana Sissia (1980). Para buscarmos as possibilidades de interpretação desse motivo, recorreremos, dialogicamente, aos escritores Jorge Luis Borges e Rodolfo Walsh. Concluiremos que os espaços de construção abandonados e as ruínas da cidade são alegorias de sensações de ameaça.

Palavras-chave: Sissia; artes visuais; baldio; J. L. Borges; R. Walsh.

This paper discusses the meanings of urban wastelands in the series of drawings from Sistema de defensa de mí misma, of the Argentinian artist Mariana Sissia. In order to search for interpretation possibilities of this motif, we will recur, dialogically, to Jorge Luis Borges and Rodolfo Walsh. We shall conclude that abandoned building sites and city ruins are allegories of sensations of threat.

Keywords: Sissia; visual arts; wastelands; J. L. Borges; R. Walsh.

1.

Quando Yvonne Weskott comentou, panoramicamente, a obra de Mariana Sissia[1], a crítica parece ter chegado ao seu coração alegórico. Uma poética baseada nas "ruínas ao reverso" seria a primeira tendência pictórica das estranhas gravuras a grafite do trabalho *Sistema de defensa de mí misma* (2009–11). Figuram nesta série canteiros de obras devolutos, em que tobogãs sem sentido descambam em fossas pelo chão; skateparks cujos hemisférios calcados na terra lembram esvaziadas e longínquas crateras lunares; fendas, frinchas, rachaduras, fronteiras ao redor das quais o nada ladeia com o nada; andaimes bambos e êxuis; piscinas de plástico recém-instaladas sobre ícones de pedras e solos flutuantes, seccionados pela lateral, como uma hibridização absurda (de clave quase surrealística) entre um mapa da crosta terrestre e um manual industrial automático para a construção de parques de diversões fantasmagóricos; trepa-trepas e gangorras como vestígios arcaicos e fossilizados de um mundo abandonado há muito, ou após uma recente (e ao mesmo tempo antiga) hecatombe inexplicável. No entanto, em nenhuma das imagens se vê alguém, nunca, em qualquer lugar. A obsessão a que convergem todos esses *sistemas estranhos* parece ser a da escavação de *fronteiras-trincheiras*, a demarcação de um dentro e um fora, de um dispositivo de segurança para um espectro, de um *bunker de vidro*, a céu aberto, num cenário de decadência urbana.

Contra o quê, exatamente, não se sabe. Defesa projetada para quem ou para que fantasma, igualmente se desconhece. Uma coisa, no entanto, é extraível dessas considerações: não é exatamente a urbanidade que é evocada pela obra de Mariana. O abandono, o inacabado, o despovoado sugerem, naturalmente, uma conotação de uma ambiência periférica, distante, como se os *frottages* da artista argentina recuperassem planisférios e escalas de sítios arqueológicos que já não interessem a ninguém, nem a vândalos nem a turistas. Em algumas gravuras da série, exíguas florestinhas pouco a pouco engolidas por gigantescos buracos, de erosões mecânicas, de vértices nítidos e retilíneos evocam, naturalmente, uma sensação de *fim de trajeto*. Abandono, periferia, vaziez, limites entre natureza e restos de civilização refratada, entre urbano e rural. Se buscarmos deduzir, de todos esses elementos, um paradigma que os categorize, que os unifique, podemos sugerir, talvez, a tópica do *terreno baldio*[2]. *Sistema de defensa de mí misma*, por essa razão, tem em sua medula um *cerne baldio*, e seus mapas de calor cinzentos e suas legendas são mapeáveis, acreditamos, a partir dessa categoria central de ambiência.

O terreno baldio é, evidentemente, um espaço paradoxal: é possuído e abandonado a um tempo; é campo da lei e convite à invasão-subversão, à quebra dessa mesma lei; é espaço futuro, cuja imagem, todavia, vale mais como fotografia do passado, como ativação psicológica do arruinado. É quadrilátero que supõe uma planta, uma maquete abstrata; tem-se apenas, porém, os vestígios cimentados de tubulões fósseis. É espaço urbano; sua predominância, contudo, dá-se nos ambientes em que as cidades, centrais ou periféricas, começam a rarear, a acabar, a sumir rumo ao descampado. Mais especialmente no contexto latino-americano, são os terrenos baldios os continentais monumentos da corrupção, os totens do não-Estado, os desérticos *cemitérios de elefantes*. No terreno baldio, os alambrados tornam privado o que se largou, e tornam público o impedimento à livre circulação dos transeuntes. São espaços reservados para ninguém, são pistas de dança

1 Reproduzimos as palavras da crítica em que nos baseamos, sobremaneira: "Creo que esta idea de lo foráneo es una constante en Mariana, presentes en suas obras anteriores de piletas de lona, skateparks, toboganes que me remiten a la noción antirromántica de Robert Smithson de 'ruinas en reverso'. Me refiero a estos parajes de restos industriales que quedaron a medio hacer, como promesas inconclusas y que despiertan tanta extrañeza. En las obras posteriores, las imágenes parecen registros de algun territorio lejano tomados por un telescopio extraviado. Son como fósiles de una civilización extinguida [de] la cual somos su único testigo, y hay una exigencia natural o una llamada a reinterpretarlos y devolverles un sentido". In: *I never did anything out of the blue. Conversación entre Yvonne Kook Weskott y Tulio de Sagastizabal*, p. 4. Disponível em http://marianasissia.com/texto/i-never-did-anything-out-of-the-blue. Os grifos da citação são nossos.

2 Sobre *Sistema de defensa de mí misma*, escreve Eduardo Stupía, no texto *Materia meditada*: "todo aporta al funcionamiento de inusitadas anécdotas y tensiones atemperadas, con el factor humano *in absentia*, **baldíos de residuos cosmopolitas** y desechos melancólicos, fanáticamente expuestos a la blancura tórrida de un plano que es territorio y espacio, y a la vez **fuerza negativa**". In: Sissia, M. *Mental Landscape*. Buenos Aires: KBB, p. 12. O grifo é nosso.

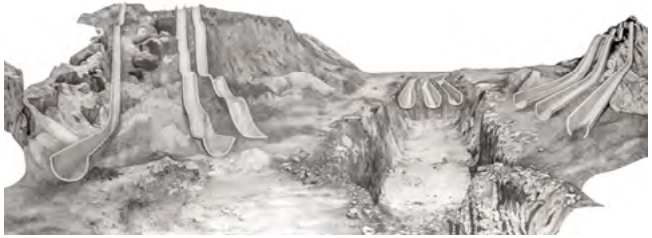


Figura 1 Mariana Sissia. Sistema Tobogán II (2010). Grafite sobre papel, 90 x 180 cm. Fonte da imagem: http://marianasissia.com/trabajo/sistema-de-defensa-de-mi-misma-2009-2010.

Figura 2 Mariana Sissia. En otro mundo la belleza es extraña #3 (2012). Grafite sobre papel, 140 x 250 cm. Galeria Sendrós, Buenos Aires. Fonte da imagem: http://marianasissia.com/trabajo/en-otro-mundo-la-belleza-es-extrana-2011-2012.

de assombrações; são talvez os sinais mais eloquentes do mal-estar de um mundo hipermoderno, descentralizado em seus não-lugares[3].

O segundo ponto sobre o qual gostaríamos de discorrer dirá respeito às paisagens topográficas, orográficas; às ondas de grafite que reproduzem superfícies planetárias vistas de longe, e que exsurgem fantasmaticamente, como sonares de um mundo morto, como banais transmissões alienígenas, tediosas, sem choque. Como *cascos de gliptodonte* que, como um sonho e um milagre, revelam-se após um temporal, junto aos barrancos e taludes, como se descreve num conto de Walsh[4]. O escritor foi fuzilado pela polícia de Buenos Aires em 1977, três anos antes de Mariana Sissia nascer; talvez haja alguma conexão entre a narrativa imagética walshiana e a pictografia discursiva sissiana, se é que é lícito atribuir-lhes essas adjetivações.

Por um lado, os terrenos baldios de Sissia são categorias de ambiência que segredam vestígios superficiais, sêmicos; sua perscrutação atenta poderá trazer alguma resposta, através de uma arqueologia da devastação[5]. Por outro viés, as obras de *En otro mundo la belleza es extraña* (2011–12) propõem uma escópica a respeito da terra, da rocha e da fenomenologia da matéria; propõem-lhes uma consideração (*con-sideratio*) de ordem mais cosmológica.

Falemos em primeiro lugar da imagem dos terrenos baldios na tradição literária argentina do século XX. Em sequência, busquemos contrapontos literários para estabelecermos uma tentativa de sondagem das metáforas *alienígenas* (no sentido de *alheias, de alhures, alienadas, estranhas, estrangeiras*) a partir da principal insistência temático-icônica de Sissia: a terra, o terroso, as camadas de pedra, a constância do mineral[6] e a regularidade de suas perfurações. Realizados tais procedimentos, talvez consigamos nos aproximar, heuristicamente, de certos veios, de certos lençóis ctônicos que se ocultam no traço padronizado da desenhista. As imagens a seguir, enfim, resumem nossos dois campos de análise.

2.

No campo da história literária, cumpre ressaltar que a polissêmica do terreno baldio será especialmente recorrente na literatura argentina do século XX. Tanto o terreno baldio, em que se mesclam demarcação e abandono, civilização e sua ausência, construção e virtualidade, quanto seus derivados analógicos (a cerca, a rua que desemboca no campo, a periferia, o subúrbio, os bairros distantes, a urbanização e o despovoamento rural, a cidade em construção, a gentrificação, a luta de classes, a fronteira da barbárie, a

3 Diz Marc Augé: "Hoje, não é nos locais superpopulosos, onde se cruzam, ignorando-se, milhares de itinerários individuais, que subsiste algo do encanto vago dos **terrenos baldios** e dos canteiros de obras, das estações e das salas de espera, onde os passos se perdem, de todos os lugares de acaso e de encontro, onde se pode sentir de maneira fugidia a possibilidade mantida de aventura, o sentido que só se tem de 'deixar acontecer'?. Cf. Augé, M. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2017, p. 8. Grifo nosso.

4 "Lembra: o morro onde apareceu o casco do gliptodonte desemborcado, cheio de água da chuva. Lembra: a noite em que só achamos as rédeas amarradas na cerca e tivemos que voltar a pé pelo meio dos juncos. Lembra: o espinhel cheio de traíras". In: Walsh, R. *Essa mulher e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 34,

5 Nosso conceito de postura arqueológica se deve a Didi-Huberman. Cf. Huberman, G. *Cascas*: São Paulo, 34, 2017, p. 35. Visitando o museu de Auschwitz, escreve: "Convém olhar como um arqueólogo: nesta vegetação repousa uma imensa desolação humana; nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o horror das chacinas coletivas das câmaras de gás".

6 "[...] los dibujos de Mariana Sissia se inscriben en una cierta tradición que adscribe un potencial dramático a lo mineral". Cf. León, A. P. *Perfil* (n. p.; 2012). Disponível em http://marianasissia.com/texto/perfil.

cidade versus o pampa, a colônia e a metrópole, a América Latina etc) serão reconstituíveis a partir de alguns versos do jovem Jorge Luis Borges e de mais um trecho de Rodolfo Walsh. O terreno baldio surgirá na obra desses escritores de duas gerações distintas com sentidos quase diametralmente opostos, e essa constatação importará para melhor calibrarmos o que enxergamos nas gravuras de uma artista de fim de século, no que diz respeito à mesma cenarização. Tomemos, como exemplo inicial, o poema de abertura do livro *Luna de enfrente* (Borges, 1925), intitulado *Calle con almacén rosado*[7]:

Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
y es como una sequía husmeando lluvia.
Ya todos los caminos están cerca,
y hasta el camino del milagro.
El viento trae el alba entorpecida.
El alba es nuestro miedo de hacer cosas distintas y se nos viene encima.
Toda la santa noche he caminado
y su inquietud me deja
en esta calle que es cualquiera.
Aquí otra vez la seguridad de la llanura
en el horizonte
y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres
y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde.
Es familiar como un recuerdo la esquina
con esos largos zócalos y la promesa de un patio[8].
¡Qué lindo atestiguarte, calle de siempre, ya que te miraron tan pocas cosas mis días!
Ya la luz raya el aire.
Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua
y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.
Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
almacén que en la punta de la noche eres claro.
Pienso y se me hace voz ante las casas
la confesión de mi pobreza:
no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,
pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires
y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle.
Calle grande y sufrida,
eres la única música de que sabe mi vida.

O poema é, todo ele, eivado de imagens suburbanas em forte clave exortativa e sentimental. Trata-se de um livro de teor nacionalista: num prólogo de 1969, mais de quarenta anos após a publicação de *Luna de enfrente*, Borges escreveu que a necessidade de ser moderno e a necessidade de ser um *argentino autêntico* ("olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino") norteavam-lhe, principalmente, no momento da escrita do livro. Não saiamos, entretanto, de nosso assunto principal. Como poema-estandarte do livro, *Calle con almacén rosado* estabelece-lhe os eixos sêmicos principais, funcionando como uma espécie de índice da obra como um todo. Ora, logo se percebe a mais romântica das imagens, em pleno século das vanguardas: "*y el almacén tan claro como la luna nueva de ayer tarde.*" Unem-se aqui os elementos-chave do *subúrbio* e da popularidade, da Buenos Aires dos anos 1920 (metonimizadas pelo *armazém*) e toda sua sublimação sentimental. Róseo como a lua rosadinha, ei-nos aí um armazém cuja memória é ao mesmo tempo empolgada e saudosa, como um emblema lírico do subúrbio típico portenho. É o "bairro solidário" e romântico de que fala Canclini, em nossa epígrafe, em contraposição à "ruína ao reverso, antirromântica" de *Sistema de defensa de mí misma*.

A concentração desse lirismo a encontraremos nas linhas que antecedem, imediatamente, a descrição do armazém: *Aquí otra vez la seguridad de la llanura/ en el horizonte/ y el terreno baldío que se deshace en yuyos y alambres*". Temos aqui o terreno baldio, só que de uma forma muito diversa, em sua configuração, da que ocorre comumente na obra de Mariana Sissia. Em Borges, o terreno baldio é uma espécie de sinédoque da *planura*, do pampa, a marca máxima da nação (e da tradição literária de viés nacionalista, desde o século XIX). O terreno baldio

7 Borges, J. L. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 63.

8 Grifo nosso.

parece ser apenas uma amostragem, um pequeno aquário de paredes aéreas em que campo e cidade confluem, harmoniosamente: afinal, do terreno baldio se mira, com fascinação, a segurança da firme terra urbanizante, e os largos horizontes violáceos e rosáceos, que insuflam de frescor róseo as paredes caiadas do armazenzinho. O terreno baldio, nesse poema-índice, é uma fonte, uma nascente fértil, de onde a vida parece germinar, como metáfora do acelerado crescimento econômico de Buenos Aires e seus subúrbios. O baldio é seu *lençol freático*.

O terreno baldio parece desfazer-se entre ervas daninhas (*yuyos*) e alambres, mas não se trata de uma imagem de decadência. Como vimos, é essa imagem que, em gradação, nos conduzirá à contemplação do encantador prediozinho do armazém. Por essa razão, o terreno baldio parece, aqui, ser antes um signo harmônico; não nos surge como pegada ou detrito de uma cidade abandonada, como na obra de Mariana; não surge como um choque inquietante: do contrário, parece o terreno baldio anunciar o armazém, o marco da civilização, da conquista da natureza, da chegada da cidade, com suas barbas fertilizadoras, aos rincões onde antes só havia silêncio. Estamos na fase ingênua de Borges. O terreno baldio é apenas o indicador do progresso, o polegar afirmativo que pode ser apontado em direção à lua, e às telúricas luzinhas do armazém a se fechar, às seis da tarde de um subúrbio bonaerense, há quase cem anos. Para Borges, o terreno baldio é uma tela lunar. Os alambrados e as ervas daninhas não causam angústia ou sensação de desleixo ou desamparo; antes, parecem ser uma meada, um *tracejado-síntese* da própria cidade efervescente. Natureza em estado bruto (*yuyo*) aos poucos sendo cerceada e domada pelos *alambres*. O signo desta Buenos Aires nascente, em que se acredita, em suma, é o de uma poça d'água onde se misturam pó de cimento, estrelas e guimbas de cigarros, alegremente. O elemento humano é forte, conquistador, intrépido, emocionado; ao redor dos baldios, as obras seguem a todo vapor, supomos. Além de sua promessa futura, o terreno baldio é também responsável por memórias harmônicas, *bairrais*. Que não geram o inquietante, como os confins urbanos de Sissia; não se escoram no *Unheimliche*, contudo no *Heimliche*. No aconchegante, no âmbito do pertencimento. É lindo testemunhá-lo, em clave que beira o kitsch ("que lindo atestiguarte").

3.

Trinta e dois anos depois a situação do país será bastante diferente. Começam a aparecer nas letras da vizinha república veementes denúncias do funcionamento aparelhado de um Estado nacional assassino e policial, que prenunciará a ditadura de 1976. O grande marco da geração pós-borgiana será um livro de reportagem-denúncia detetivesco, publicado enquanto Jorge Luis Borges estava, ainda, em plena atividade intelectual. Trata-se de *Operação Massacre*, de 1957, de Rodolfo Walsh. Alterada a situação político-econômica argentina, a literatura passa a se povoar, ainda que irregularmente, uma pluralidade de vozes que se centram não apenas no *épico/exortativo/folclórico*, mas no *político/crítico/jornalístico*. Se de fato possui algum sentido a proposição teórica que aqui colocamos, devemos procurar, dessa maneira, as imagens do terreno baldio em Walsh, e sondar se nelas existe, em confrontação com Borges, uma alteração sêmica significativa, que reflita, na parte e no pormenor do fragmento, o processo totalitário ao qual caminhava (e no qual já estava, em larga medida, nos anos cinquenta) o país. Se se revelar coerente nossa busca, no terreno baldio walshiano encontraremos *cápsulas de munição*, ao invés das *nesgas de lua* borgianas. Valas, no que deveriam ser fundações domésticas. Calabouços no que deveriam ser os porões de um armazém. Ao trecho:

> Uma tarde, pois, tomamos o trem para José León Suárez, levamos uma câmera e um mapinha que Livraga nos desenhara a lápis, mapa minucioso de motorista de ônibus, com as estradas e as passagens de nível, um arvoredo assinalado um 'x', onde foi a coisa. Caminhamos umas oito quadras por uma estrada pavimentada, ao entardecer avistamos aquela escura e alta fileira de eucaliptos que pareceu ao executor Rodríguez Moreno 'um lugar apropriado para o fim em vista', isto é, para o fim de liquidá-los, e nos deparamos com um mar de latas e miragens. A ideia de que um lugar assim não pode estar tão tranquilo, tão silencioso e esquecido ao pôr do sol, sem que ninguém

> vigie a história aprisionada no monturo cortado pela ilusória maré de metais mortos que brilham reflexivamente, não será a menos enganosa dessas miragens. Mas Enriqueta diz: 'Foi aqui', e se senta no chão com naturalidade para que eu lhe tire uma foto de piquenique, quando passa pela estrada um homem alto e sombrio, com um cão grande e sombrio. Não sei por que vemos essas coisas. Mas foi aqui, e o relato de Livraga corre agora com mais força, o caminho aqui, a sanga ali, e por toda a parte o lixo e a noite.

Em Walsh, o terreno baldio se torna a vala, o local do crime. O local de abate, o campo de execução. Nos baldios das cidades, nas faldas dos bairros, aquele que se munir de espírito detetivesco coletará os indícios e será conduzido à cena do crime, à coisa. A periferia da cidade, portanto, é a ambiência onde se enterram as ossadas; torna-se um *Lager*[9], um espaço de barbárie; o *callejón*, a *bocacalle*, o *patio baldío* deixam de ser, agora, as estelas de um mundo que apontava em direção a algo positivo; recobrem-se, em Walsh, de fantasmagorias, atulhados de detritos, de chorumes, monturos, de signos negativos soterrantes (*um mar de latas*). Se muda o baldio e a periferia, é que se alterou também a cidade, evidentemente. De epicentro da civilização centrífuga, a cidade passa a ser ralo, sorvedouro da barbárie, *centrípeta*, em contexto de fascismo policial. Chegamos ao efeito moderno e generalizante que Benjamin já percebera ao estudar a Paris do Segundo Império: *subúrbio* e *desaparecimento de pessoas* são um sistema de vasos comunicantes[10].

Os baldios de Walsh facilmente são uma conexão com o *inframundo incógnito*, para retomarmos as palavras de Stupía[11]. As *laruae* e os *lemuri* que se encerram em seu peito ctônico são os vultos da memória histórica, sob o signo do trauma e do assassinato. Em Borges, os vestígios dos terrenos baldios podiam ser descartados, em prol da urbanização. Na área descrita por Walsh, as evidências devem ser recuperadas, arqueologicamente, a despeito da vigilância da polícia. No jornalista walshiano, fundir-se-ão os tipos do detetive, do arqueólogo, do literato, do fugitivo, do guerrilheiro. Se quisermos incurtir-lhe uma dimensão benjaminiana, o tipo do *apache, do delinquente* é-lhe vestível, também. Sua arena de ação, seu campo de jogo, seu auditório não são as esquinas da velha Paris, os intestinos urbanos onde o flâneur procurava *algo, procurava um crime*. São os campos de futebol da periferia, os arredores dos riachos, os poços espúrios negligenciados pelas retroescavadeiras. O terreno baldio é o local em que, numa fantasmática caça ao tesouro, alguém achará a cruzinha, o derradeiro *x*. Devemos procurar essa cruz, ou a alegoria dessa cruz, na obra de Sissia?

Não podemos afirmar, no entanto, que os inframundos de Sissia e Walsh são calabouços cujas galerias se conectam. Tampouco são de configuração idêntica o baldio-lixão de Walsh e os canteiros de obras interditadas de Mariana. Estes são de clima asséptico. Não apenas não contêm referentes humanos, como não apresentam qualquer sinal de contato direto de homens ou mulheres com o meio. Como já dissemos, as alterações nos terrenos e nos cercados que a pictografia sissiana nos descreve são comunicações mecânicas, são traços de deglutição automática. São cortes e recortes num chão racionalizado. Não há monturos, latas amassadas, garrafas quebradas, lixeiras em forma de palhaço, seringas hospitalares. Não há arcadas dentárias nem fogos-fátuos. Os parques cadavéricos, em Mariana Sissia, estão muito bem conservados, como carcaças pré-históricas sepultadas no dorso bojudo das geleiras.

Não há nada de *recente atividade orgânica* nas paragens que Mariana aclimata, com seus lápis bem apontados, sobre delicado papel. Ainda que mais

9 Cf. Huberman, op. cit., p. 97.

10 "Ainda em 1864 se pode ler sobre o bairro dos marceneiros, Saint-Antoine: 'Quando se pergunta a um habitante desse subúrbio por sua morada, ele dirá sempre o nome da casa onde mora, e nunca o frio número oficial'. Com o tempo, tal resistência de nada serviu para compensar, através de uma complexa rede de registros, a perda de vestígios provocada pelo desaparecimento de pessoas na massa das grandes cidades." Cf. Benjamin, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 49.

11 Op. cit., p. 10.

ligadas às máquinas, as cicatrizes arenosas de *Sistema de defensa de mí misma* evocam, também, os motores desaparecidos. Onde as betoneiras, os tratores, as perfuratrizes? Onde o caminhão que traz a apara dos andaimes, as estradas de acesso ao terreno? Já não sabemos. Seu mundo certamente não é humano, embora deva ter sido abandonado por humanos; só que não é exatamente maquínico, mais uma vez, se seguirmos esse ponto de vista. A inquietação sugerida por *Sistema de defensa* talvez advenha dessa perspectiva da ruína e do baldio. Ruínas perfeitas, incólumes, ordenadas; entre seus umbrais esconsos, somos carentes de *homens e de máquinas*. Em Walsh, éramos carentes de desaparecidos, e, por extensão, de justiça social, de julgamento, de denúncia, e de formas de resistência ao poder. São carências distintas, espelhadas por baldios diversos, aparentemente quietos como o descanso da película de água sobre umas lajes recém-nascidas.

Finalmente, o inquietante de Sissia também pode residir no eixo puramente *material*, em nova oposição ao *resgate da vítima* pela investigação walshiana, de natureza *ético-moral*. Toda a negatividade da topografia de escombros e de seus mapas de parquinhos apocalípticos, toda sua escavação cirúrgica pode ocasionar uma constatação tautológica de que a *terra é terra*, e quando se corta a rocha, s*e chega apenas no rochoso*[12]. Para Walsh, do contrário, a terra nunca será apenas terra. Será sempre depósito da história, montanha de ruínas, onde se deve penetrar com a pá ou o bisturi, em busca de redenção, do desvendar do crime histórico.

12 Bachelard apud Stupía: “el hombre pode escarbar en la roca, pero nunca encontrará otra cosa que lo rocoso”. Op. cit., p. 11.

Paralelos entre ser, presença e encontro na arte da performance

Parallels between being, presence and meeting in the art of performance

MARIA DE FÁTIMA GONZAGA UFES

Para esta comunicação, evoco a Performance Art. cuja característica principal é a presença do artista na obra em tempo real e o uso do corpo como suporte em ações efêmeras. Investigo a presença do propositor e participação do espectador nas obras The Artist is Present e 512 Hours para identificar as reações do público e sua repercussão. O indivíduo em contato com suas potencialidades alcança a compreensão dos anseios, interpretação e representação do vivido, do desejado, do proibido, da utopia.

Palavras-chave: arte; espectador; participação; presença; ser.

For this communication, I mention Performance Art whose main characteristic is the presence of the artist in the real-time work and the use of the body as support in ephemeral actions. I investigate the presence of the proposer and participation of the viewer in the works The Artist is Present and 512 Hours to identify the reactions of the public and its repercussion. The individual in contact with his potential reaches the understanding of the yearnings, interpretation and representation of the lived, the desired, the forbidden, the utopia.

Keywords: art; viewer; participation; presence; to be.

Figura 1 *Projeto da sala de exibição no MoMA.* Disponível em http://www.villagevoice.com/news/pippin-barr-man-behind-the-marina-abramovic-video-game-weighs-in-on-his-creation-6711775, acesso em 10.08.2015.

A arte da performance e Marina Abramovic

O contato do sujeito com sua individualidade e potencialidades de percepção e expressão pode provocar uma mudança de postura. A arte passa de estática e contemplativa para a interação, fica mais próxima do cotidiano e contribui para o enriquecimento da linguagem e comunicação interpessoal. As obras, por sua vez, passam a articular diferentes linguagens, desafiando as classificações habituais e pondo em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. A percepção do observador, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta passa, consequentemente, a ser explorada como um acelerador de novas ideias. A obra de arte da *performance* é cuidadosa e meticulosamente projetada pelo artista para acontecer em tempo e local definidos permitindo questionamentos e reflexões acerca dos acontecimentos. É uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A ação acontece no presente, em tempo "real". Em contato direto com o público o artista trabalha com o "aqui agora". A presença como mediação da fluência da obra ganha significado e cria uma espécie de comunhão com o público que agora não está apenas como espectador e sim como participante e colaborador, compondo e complementando a obra que passa a incorporar cada um dos que por ela passa. O espectador compõe a identidade da obra e torna-se responsável por ela. Ele participa da atmosfera e da significação da obra no espaço e imerge em emoções predominantemente individuais.

Neste artigo proponho desenvolver aspectos práticos e teóricos de trabalhos citados que se baseiam na linguagem do corpo, suas representações, motivações, figurações e reconfigurações identitárias e seus modos de mediação com o mundo. Importante também é aprofundar a compreensão do aspecto da interação com o observador, sua importância influência para a arte contemporânea.

A obra da artista performática Marina Abramovic (1946), nascida na Sérvia, Belgrado cuja especificidade parece ser tentar ultrapassar os limites físicos e mentais do ser humano, tem o corpo como objeto essencial e como aspecto relevante a participação do público em algumas de suas apresentações, complementando-as. Abramovic é uma artista *performer* consagrada por suas ações provocativas, ousadas e feministas e hoje vive em Nova Iorque. Ganhadora de diversos prêmios em vários lugares do mundo como o Golden Lion na XLVII Bienal em Veneza em 1997, Associação Internacional de Críticos de Arte em 2003, Doutor Honoris Causa em Artes, Reino Unido em 2009, Doutorado Honorário de Artes, Cuba em 2012, entre outros ela transita pelo mundo da arte desde os anos 70. Estudou na Academia de belas Artes de Belgrado e iniciou sua carreira realizando obras de arte. Em quatro décadas produziu performances, fotografias, vídeos e filmes nos quais explora as relações entre o artista e a plateia, os limites do corpo e as possibilidades da mente e rompendo as fronteiras das artes visuais. Para esse artigo a metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica e também a experiência vivenciada em campo na apresentação da artista no Brasil da mostra *Terra Comunal–Marina Abramovic+MAI*, SESC/SP, 2015.

A Artista está Presente

A mostra *The Artist is Present*, apresentada em 2010, no *Museum of Modern Art* (MoMA), Nova Iorque, foi organizada pelo curador do museu, o alemão Klaus Biesenbach (1967) que pela primeira vez recebeu essa modalidade artística. Com essa obra abrem-se novos rumos para a discussão em torno do conceito de museologia e do seu papel na contemporaneidade e na vida da sociedade, sinalizando para o surgimento de novas concepções, pois "o artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo". (DELEUZE E GATTARI, 1992, p.227).

Foi possível observar que a possibilidade de sentar-se com a artista nutriu as pessoas com a ideia de que se poderia ir além da contemplação passiva. Sentar-se com alguém é partilhar a presença do outro. As mostras citadas corporificam e completam a vulnerabilidade e abertura da artista diante desse público, agora provocado, transformado e convertido em co-criador da obra. A presença como mediação da fluência da obra ganha significado e cria uma espécie de comunhão com o público que agora não está apenas como espectador e sim como participante e colaborador complementando a obra que passa a incorporar cada um dos que por ela

Figura 2 *Marina e Ulay.*
Fonte: http://petitchou.tumblr.com/post/40083103775/marina-abramovi%C4%87-ulay-breathing-in-breathing, acesso em 11.08.15.

passa. Ele participa da atmosfera e significação da obra no espaço e imerge em emoções predominantemente individuais.

The Artist is Present foi uma retrospectiva da obra da artista e durante o tempo de permanência, ela realizou uma performance em que ficou sentada em uma cadeira[1], imóvel e em silêncio, convidando os visitantes a sentarem-se à sua frente e a manter contato visual, sem limite de tempo[2]. A artista apresentou-se durante 736 horas, ao final das quais havia mantido contato visual com 1675 pares de olhos. A mostra aconteceu no período de 9 de Março a 31 de maio e a artista esteve presente no museu de 9 horas da manhã às cinco horas da tarde. Nesse período transitaram pelo museu cerca de 750 mil pessoas. A mesa, considerada por Marina Abramovic como uma barreira desnecessária, foi removida após a metade do tempo da mostra.

O público nessa performance, uma vez que é retirado de sua posição passiva, é estimulado para além da contemplação a se envolver objetiva e subjetivamente no evento e, muitas vezes, ganha formas de participador, interventor, problematizador, pois se depara com uma arte multifacetada que evoca aspectos do cotidiano, criando uma confusão entre a realidade e a arte. Ele é provocado, transformado, convidado a atuar, deixando de ser só público e convertido em co-criador da obra.

Para a artista Rita Gusmão[3] "o funcionamento da obra de arte é um complexo que não poderá ser reduzido apenas à decifração de signos. O espectador é o elo que possibilita que as várias funções da obra se articulem e se realizem." O público que participou da *performance* do MoMA compõe-se de pessoas de todas as idades provenientes de todos os lugares do mundo. Na sua fala a artista diz que performance é vida e provoca mudanças nela mesma e nas pessoas. Normalmente esse público é sempre visto como um grupo, não como indivíduos, mas Abramovic cria uma situação individual, de um para um, ou seja, dela com o espectador.

Arthur Danto (1924–2013)[4] afirma à imprensa (*The New York Times*, 2010) que essa obra é "um espaço limitado por uma fita que perfaz um quadrado no chão. Fora do quadrado uma equipe de filmagens e os visitantes que formam uma fila. O espaço interior é o espaço do artista. Marina Abramovic e o MoMA trouxeram a magia de volta à arte." Danto comparou a figura da artista nessa obra com uma escultura de Giacometti.

Para compreender uma obra de tamanha repercussão no mundo das artes precisamos ir além da percepção. Como a fruição contemplativa na *performance* ocorre de diferentes modos, participar e vivenciar o momento presente em que ela ocorre traz para as pessoas um composto de percepções e sensações até então ocultas.

O trabalho de Marina Abramovic no MoMA foi um aflorar de emoções. A definição de Carl Jung (1987) para o modelo da psique como uma sequência de camadas vem ajudar nessa compreensão. A camada mais externa seria referente à sensação e recebe informações do mundo dos objetos exteriores. Logo abaixo estaria o pensamento, onde estão o que recebemos pelos sentidos e onde lhes é atribuído um nome." A seguir, surgirá em relação a elas um sentimento. E no final teremos uma certa consciência do destino das coisas percebidas, bem como a maneira como elas se desenrolam no presente. E a intuição, que nos faz ver o que está acontecendo nos cantinhos

1 Por uma questão de segurança, a cadeira que a artista ocupou durante a mostra era provida no assento de um orifício e abaixo um pequeno reservatório em material plástico escondido pelas laterais de madeira.

2 Em média nos museus as pessoas se detêm 20 segundos em frente a uma obra de arte ou 30 segundos no caso da famosa pintura Mona Lisa de Leonardo da Vinci, produzida da entre 1503–1506 e que faz parte do acervo do Museu do Louvre, Paris. No caso da performance do MoMA essa média subiu para 20 minutos.

3 3 Rita Gusmão é atriz, videasta, performática, encenadora e pesquisadora em linguagem teatral; mestra em Multimeios pela Unicamp/SP: professora de Curso de Graduação em Teatro/Escola de Belas Artes/UFMG; Diretora do Centro Cultural UFMG.

4 Arthur Coleman Danto, filósofo e crítico de arte americano, foi professor emérito de filosofia na Universidade de Columbia e crítico de arte de 1984 a 2009. Autor de vários livros sobre filosofia analítica e filosofia da arte; vencedor do Prêmio da Crítica do Livro Nacional de Crítica em 1990, bem como Le Prix Philosophie de "The Madonna of the Future". disponível em: http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/,acesso em 20.08.15

mais escondidos." (op.cit.: pp.38/40). Também segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) no livro *O que é a filosofia,* a arte se conserva em si e independe do artista, do espectador ou do material do qual é composta. Os autores falam dos *perceptos* como as descrições e situações vividas ou imaginadas pelos artistas e ajudam as pessoas a ver o mundo de outra forma e dos *afectos* como o modo de sentir e existir que atuam sobre a vida daqueles que os observam. As sensações são vistas como o encontro desses elementos que se combinam.

Terra Comunal+MAI

Parafraseando a artista a *performance* é uma arte baseada no tempo e está acontecendo em determinados momento e lugar. Se você não prestar atenção, já perdeu. É necessário estar atento aos acontecimentos e perceber a possibilidade de vivenciar sensações onde a obra está acontecendo. Tive a oportunidade de visitar a retrospectiva *Terra Comunal-Marina Abramovic+MAI (Marina Abramovic Institute)* da artista no SESC Pompéia em São Paulo com curadoria de Jochen Volz que esteve aberta no período de 10 de março a 10 de maio de 2015. A primeira parte da exposição reuniu três instalações da artista: *The House with the Ocean View (*A Casa com Vista para o Mar), Nova York, em 2002; *The Artist is Present (*A Artista está Presente), com as duas cadeiras da exposição no MoMA, em Nova Iorque, e projeções onde se viu de um lado o público que participou da performance em 2010 e, do outro Marina Abramovic olhando cada um deles; e *512 Hours* (512 Horas), Serpentine Gallery, Londres, 2014.

A curadoria foi de Jochen Volz e a primeira parte da exposição continha vídeos de *performances* históricas da artista e os Objetos Transitórios, adquiridos nas visitas de Abramovic ao Brasil, desde 1989, nas quais pesquisou minerais e pedras preciosas e suas influências no corpo.

A segunda parte do projeto proporcionou-me experienciar e participando do Método Abramovic, praticando uma série de atividades imersivas durante um período de duas horas. Oito artistas brasileiros realizaram performances autorais de longa duração durante a exposição. Houve ainda um espaço dedicado ao aprofundamento de pesquisa sobre performances e arte imaterial, denominado Space In Between (Espaço Entre), onde aconteceram palestras e atividades com artistas e convidados de diferentes áreas. Os encontros com Marina Abramovic no Teatro também integraram a segunda parte do projeto.

Considerações acerca das duas obras

Assim o que pudemos concluir em relação às reações do público presente em *The Artist is Present* é que os comportamentos e emoções se revelaram de diferentes maneiras **Admiração e respeito** quando Klaus Biesenbach, o último participante a sentar-se com Abramovic, relatou que acredita ser a exibição um autorretrato, pois Abramovic criou um espaço carismático. O **choro** apareceu pois, sentar-se com alguém é partilhar a presença do outro); **críticas diversas**, inclusive chuva de papel picado com um manifesto escrito sem autoria: "Temos vindo a sentar-nos com Marina, a puta da Babilônia, e vamos confessar. Discurso supérfluo. Forma pura contra forma pura. O reflexo de um vazio total de valor. Temos vivido como os últimos espectadores antes da crucificação". Concluindo com a frase: "Sentamo-nos como apóstolos em sua mesa. E nossa indiferença lhe atraiçoa.".

Também houve **constrangimento** quando uma mulher despiu-se diante da artista demonstrando paixão e **emoções** à flor da pele especialmente quando Ulay, parceiro e companheiro da artista na arte e na vida por 12 anos senta-se à frente da artista após 23 anos de afastamento. **Felicidade, imitação de comportamento** nos trajes por ela usados pela artista nas apresentações; **mudança de comportamento** diante da obra de arte e sentimento de **orgulho**, quando a mãe de uma criança que participou o abraça comovida e orgulhosa pela coragem do filho por ter se apresentado à mesa da artista. **Presença, atuação ou composição de um personagem**? Essa foi a pergunta e conclusão de James Edward Franco(1978), EUA, ator, comediante, roteirista, produtor cinematográfico e escritor, interagindo com algumas pessoas no museu fala de sua participação. De alguma maneira com todo mundo ao redor estava consciente de sua presença. A conexão entre artista e espectador é muito forte fazendo com que a concentração se faça por completo. Diferente de uma atuação. o similar é que tem muita gente

observando. Também houve demonstração de **sarcasmo** e um **registro permanente** de um homem com o número 21 tatuado no braço que exibia como um troféu por ter se sentado vinte e uma vezes com a artista. Também surgiram **questionamentos sobre o significado da arte**.

Ao iniciar minhas pesquisas nesse campo tive que transitar pela história da arte da *performance* reunindo materiais de que fornecessem dados significativos. Agucei com a visitação a essa mostra o olhar crítico e ter participado das atividades propostas no "Método Abramovic", apresentado pela primeira vez, trouxe melhor compreensão em relação aos aspectos da *performance* e a intenção da artista ao falar do estar no presente como essencial para o ser humano. O "Método Abramovic" foi inventado a partir das buscas individuais da artista como primeiro passo para a vivência do presente.

Figura 3 Caminhada dos grupos na sala, MAI, SESC/SP, 2015. Fonte: www.google.com.br/search?q=metodo+abramovic+sesc+são+paulo&rlz=1C1GGRV

Após ouvir as instruções dos colaboradores fui convidada a adentrar um grande espaço deixando todos os seus pertences lá fora em locais apropriados.

Nas salas havia vários cristais adaptados em mesas, cadeiras e em suportes horizontais. O silêncio se fazia e pudemos caminha em grupos com a condução da equipe. Estive em cada sala passando e recebendo energia das pessoas e dos cristais experimentando o tempo de estar comigo mesma, a quietude e a ausência de necessidades. Para a artista "vivemos num mundo de constantes distrações". (Catálogo da exposição *Terra Comunal+MAI*. São Paulo, SESC, 2015).

Figura 4 Sala de Objetos Transitórios horizontais. MAI, SESC/SP, 2015. Fonte: www.google.com.br/search?q=metodo+abramovic+sesc+são+paulo&rlz=1C1GGRV

O *performer* demonstra possuir um poder de interação e conexão extraordinários com o público. Segundo Deleuze e Guattari, o artista é mostrador e inventor de afectos, em relação com as percepções ou visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele dá para as pessoas com eles se transformam.

O estabelecimento do contato apenas com o olhar, sem palavras, gestos, instruções ou esclarecimento sobre o que pode acontecer possibilita que artista e espectador possam vivenciar emoções sensações peculiares e individuais advindas da troca subjetiva e da poética entre os sujeitos. Seguindo esses pensamentos observam que para a arte se revelar é necessário que se filtre a realidade. O tempo e o espaço, o "território", é algo específico, pois é um tempo compreendido entre o momento de emoção e "o que

conserva a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos". (DELEUZE, GUATTARI, 1992..., P.213).

Figura 5 A *performer* Marina Abramovic em auditório teatro SESC/SP, 2015. /www.google.com.br/search?q=metodo+abramovic+sesc+são+paulo&rlz=1C1GGRV

O artista performático não representa um personagem, mas apresenta-se como pessoa do mundo e sua relação com o espectador ganha proximidade. Nela o artista transmite uma mensagem a ser apreendida pelo público que aceita uma configuração de troca na qual os dois, artista e espectador se relacionam. Essa relação que é a essência da obra de arte da performance vai mais além da divisão entre emissor e receptor da obra de arte, desenvolvendo-se de sujeito para sujeito. Nas palavras de Danilo Miranda, diretor do SESC em São Paulo "a experiência do encontro com a arte renova o sentido da experiência humana. "(Catálogo da Exposição *Terra Comunal-Marina Abramovic+MAI*, 2015).

Ocupando espaços de galerias e museus a arte da performance atravessa os caminhos da história para adentrar aos grandes espaços e refúgios das artes em todas as suas modalidades. A abertura do MoMA em 2010 para a arte da performance é um marco para essa modalidade no campo das artes. O sucesso e repercussão das obras mais recentes de Abramovic traduz o significado da *performance* para a história da arte na contemporaneidade.

O estudo sobre o assunto é vasto e não termina aqui. Para Abramovic a única forma de viver a vida é aceitar a morte como etapa final. Até lá, com novas *performances* ou repetições de antigas obras, estaremos sempre perante uma artista que já fez história no campo das artes.

Referências

AKERS, M. Documentário A Show of Force, 2012, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bNIGSFmilTc, acesso em 11.08.15,

BIESENBACH, K. **Marina Abramovic: The Artist is Present**. Editora New York MoMa – The Museum of Modern Art, 2010.

DANTO, A. **Sitting whit Marina**, Artigo para o jornal The New York Times, disponível em http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?_r=0, acesso em 10.08.2015.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. O que é a Filosofia. Editora 34. São Paulo:1992.

A arte de Desaparecer: o miraculoso segundo Bas Dan Ader

The Art of Desapearing: the miraculous according to Bas Jan Ader

PAULO ROBERTO DE CARVALHO BARBOSA DAV-UFES

Este artigo analisa “Em busca do miraculoso”, última obra do holandês Bas Jan Ader. Nesta deriva artística, Ader entra num barco para velejar dos Estados Unidos até a Irlanda, mas afunda no meio do caminho. Não se sabe se “Em busca do miraculoso” foi um suicídio programado, mas está claro que Ader dispôs-se a enfrentar a imprevisibilidade envolvida no projeto. Se o trabalho terminou com o desaparecimento do holandês, “Em busca do miraculoso” pode ser entendida como um modo poético de morrer, na exata contramão dos morreres modernos.

Palavras-chave: deriva, Bas Jan Ader, desmaterialização

This paper deals with “In search of the miraculous”, last work of the Dutch Bas Jan Ader. In this artistic drift, Ader enters a boat to seal from United States to Ireland, but sank in the middle of the path. It is not known whether “In Search of the Miraculous” was a programmed suicide, but it is clear that Ader decided to face the unpredictability involved in such a project. If the work ended with the artist’s disappearing, “In Search of the Miraculous” can be understood as a poetic way of dying, in the exact opposite of modern dyings.

Keywords: drift, Bas Jan Ader, dematerialization

Em 9 de julho de 1975, um artista holandês de 33 anos realizou uma ação artística consistindo em fazer-se ao mar pelo litoral leste dos Estados Unidos, a fim de chegar à costa oeste da Irlanda. A deriva deu-se a bordo de um barco a vela de 4m de comprimento, batizado de "Onda do mar". Se tivesse alcançado seu destino, "Onda do mar" teria batido o recorde de menor embarcação a cruzar o Atlântico Norte e aportar na Europa, seguindo pela corrente do Golfo. Não foi, porém, o que ocorreu. O barco perdeu seu tripulante pelo meio do caminho, aparecendo quebrado na costa sul da Irlanda, nove meses após deixar os Estados Unidos. O corpo do artista jamais foi localizado.

Não se sabe como Bas Jan Ader encontrou a morte. Rumores de que seu barco explodiu em algum ponto do trajeto não restam confirmados. Entre 1962 e 1963, Ader guiara o catamarã "Felicidad", do Marrocos à Califórnia, passando pelo Canal do Panamá.[1] Era navegador experimentado, e a nova travessia pelo Atlântico não oferecia surpresas, tendo se cercado dos cuidados necessários. Seu irmão Erik Ader, também marinheiro experiente, presume que "Onda do mar" tenha enfrentado mau tempo ao longo do périplo, o que fez com que Ader fosse derrubado, e o barco seguisse a pique pelo Atlântico. A suposição baseia-se em entrevistas com pessoas que recolheram "Onda do mar" numa praia irlandesa, pouco antes de a embarcação ser furtada por populares.

O projeto original de "Em busca do miraculoso" por certo não incluía o desaparecimento de Ader nas águas do Atlântico. A possibilidade de "Onda do mar" naufragar, de qualquer modo, não estava subtraída ao horizonte conceitual do artista, que teve no não controle das coisas uma das molas de seu trabalho. Ader nutria fascínio pelo trágico; cultuava o modelo do herói que "toma a decisão consciente de seguir adiante com o plano que inevitavelmente conduzirá à sua ruína" (Verwoert, 2006). Teria o artista ensaiado uma saída voluntária da vida, deixando-se tragar pelo Atlântico? Teria sucumbido a um acidente fatal, ao tentar realizar a proeza inédita? Que sentidos é possível extrair desta experiência-limite, capaz de trabalhar a ideia da morte de maneira tão extrema?

Ader não é um artista fácil, e "Em busca do miraculoso" mais propõe perguntas do que enseja respostas. Este artigo debruça-se sobre interrogações suscitadas pela última ação artística de Bas Jan Ader. Discute-se aqui a arte tal como percebida pelo artista, buscando-se em alguma medida alargar essa percepção. Da deriva última do holandês, retira-se o que ela apresenta como contribuição às discussões sobre arte na contemporaneidade. Visita-se, nesse movimento, o território das prospecções possíveis, filtrando desta que foi uma viagem para morte aquilo que ela deixa entrever como hipótese, para além de vê-la como *fait divers*. Para um tal percurso, faz-se aqui uma passagem pela filosofia, em busca de pistas que possam contribuir para apreender a enigmática desaparição do artista holandês.

Criando quedas

Bas Jan Ader nasceu na província de Groeningen, em 1942, filho de um casal de missionários calvinistas. O pai deu fuga a judeus holandeses na Segunda Guerra, tendo sido, por isso, executado pela ocupação nazista em 1944. Criado pela mãe – que recebeu indenização do Estado holandês após a morte do marido –, Ader teve aulas de arte durante a adolescência na Gerrit Rietveld Academy, em Amsterdã, e também nos Estados Unidos, num programa de estudos no exterior. Concluiu o Bacharelado em Artes na Faculdade de Arte e Design Otis em 1965, para depois cursar Filosofia na Claremont Graduate University, formando-se em 1967. No ano seguinte, passou a lecionar em instituições de Los Angeles, interagindo com o ambiente artístico da Costa Oeste, àquela altura ainda provinciano, mas já recebendo influxos de artistas dispostos a confrontar o modernismo clássico.

Na universidade, Ader foi aluno irreverente. Usou uma única folha de papel durante um ano inteiro para seus desenhos no curso de Arte, desmanchado-a sucessivamente a fim de abrigar novos desenhos. Influenciada pela *pop art*, a primeira exposição aconteceu logo em seguida a ter-se graduado, produção essa mais tarde renegada. A tendência a radicalizar seu fazer artístico insinuou-se para o holandês quando entrou em contato com

1 Ader foi contratado como única tripulação no Felicidad, um veleiro de 45 pés, cujo capitão se mostrou perigosamente incompetente. Depois de uma difícil viagem de 11 meses pelo Atlântico e pelo Canal do Panamá, Ader chegou a Los Angeles, onde viveu pelos próximos 12 anos.

o trabalho de artistas europeus e estadunidenses interessados em trabalhos tendo o corpo como suporte. As ações no que então se denominava *body art* incluíam expor-se a situações extremas, como oferecer o braço a um tiro de espingarda (Chris Burden), autoflagelar-se com lâminas (Gunter Brus), morder-se a fim de deixar marcas fundas na pele (Vito Acconci).

É desse período a mais conhecida *performance* do holandês, *I'm so sad to tell you* (1970), registrada num curta em que Ader aparece chorando sem qualquer razão aparente. O pranto angustiado anuncia-se já no título da ação, informando que o artista está triste demais para dizer porquê. Magnificada na tela, a face de Ader surge a debulhar-se em lágrimas, sem maiores explicações. O pranto, inútil como momento catártico de um filme (já que isolado de outros planos), marca a presença de um estranho *pathos* no ecrã, ali onde tragédia é só o que menos se espera ver. Dor é o que se nota na face deste jovem europeu nascido dos escombros do pós-guerra, colhido por jorro súbito de emoção vindo de regiões remotas da alma.

Outra conhecida *performance* de Ader foi postar-se numa sala durante quinze minutos para ler revista contendo texto intitulado "O garoto que caiu nas cataratas do Niágara", enquanto bebe um copo d'água. Nesta ação de 1972, presentifica-se o interesse do artista por abordar as forças capazes de sujeitar o corpo humano às leis do imprevisto, como a força da gravidade. A *performance* alude à queda de um garoto naquela cachoeira, narrada no texto. O texto conta a história de bote de pesca que velejava e em dado momento virou. Tripulavam a embarcação um menino, sua irmã e o motorista do barco, colhidos pela correnteza e levados cachoeira abaixo. Como o garoto vestia colete salva-vidas, sobreviveu. Também a irmã foi salva, o mesmo não ocorrendo, porém, com o motorista do barco, morto na queda. A *performance* "The boy who fell over Niagara falls" mostra a queda já tomando conta do imaginário de Ader, que daria centralidade à temática em seus trabalhos subsequentes.

Foi pela virada para os anos 70 que Bas jan Ader decidiu dar destaque ao ato de cair em suas ações artísticas. Tomava notas, rabiscava desenhos e colecionava notícias sobre quedas de suicidas e sobre acidentes fatais. É desse período a declaração à jornalista Betty Van Garrel, de que seria um "fascinado pela tragédia contida no ato de fracassar." "A queda é o fracasso", afirmou então o artista (*apud* Dumbadze, 2013), maquinando situações em que pudesse submeter seu corpo aos imperativos da gravidade. Para além de gesto autoflagelatório, a queda era a forma que Ader encontrava para mostrar como o corpo estaria à mercê de forças invisíveis, num mundo cada vez mais inclinado ao absurdo.

É possível conferir, na internet, registros, em filme e fotografia, das *performances* de Ader tendo a queda como tema. O artista registrou-se caindo propositalmente do telhado de sua casa (*Fall I*, 1970); de uma bicicleta em pleno movimento para dentro de um canal d'água (*Fall II*, 1971); do galho de uma árvore alta num riacho (*Broken fall – organic*, 1971). Nessas ações artísticas, Ader dispõe-se ao risco, cai de maneira decidida e por pouco não se machuca. Com efeito, o ferir-se não é um aspecto determinante do trabalho do holandês, cujas *performances* de modo nenhum miravam a autodestruição. Daí a parte final dessas quedas nunca aparecer nos vídeos, já que danos físicos estão incluídos fora das motivações de Ader, mais preocupado com o conceito embutido nessas ações.

Vale notar que Bas Jan Ader não aderiu completamente à *body art*. Evitava ações violentas, autoflagelos ou pinturas sobre o corpo, típicos aos artistas da *body art*, empenhados numa política de transgressão, em geral levada para cenários públicos. Ader entendia suas *performances* como não se dando tão-somente na esfera corporal, mas preferivelmente fora dela, nas concepções que as orientavam e as levavam a se materializar. O corpo remanescia objeto desses conceitos, sendo impelido, por exemplo, a chorar sem qualquer razão, como em *I'm so sad to tell you*, ou a cair verticalmente, empurrado pela gravidade, que "se fazia mestre sobre si", como declarou certa vez. Em Ader o corpo não presta-se a peça de contemplação extática ou a arena de enfrentamento aberto do *establishment*. Antes, é algo suscetível ao entorno, instância frágil e provisória, a um só tempo móvel e inerte, mais recolhido do que público, entregue às leis da natureza e tangido por forças invisíveis que o conduzem a destinos impensados.

Desvio pelo conceitual

Em que seara artística trafegava Ader? Nos anos 1960, artistas descontentes com o modernismo clássico procuraram desviar-se das práticas convencionais. *Performances*, *happenings* e derivas estéticas eram possibilidades não inscritas no sistema artístico, então considerado inservível, porque tornado viciado pelas leis do mercado. Formulavam-se então teorias para essas novas práticas, afloradas a partir do posicionamento dos artistas frente às suas questões. Notadamente a crítica Lucy Lippard cunhou uma expressão capaz de dar conta do fazer desses artistas, cujo traço comum, para Lippard, era a prescindibilidade do objeto artístico. O termo adotado por Lippard – "desmaterialização" – sugeria o fim de uma ideia de arte na qual o foco recaía sobre a concretude do produto final, valendo mais o discurso sobre a prática do que um trabalho feito para ser exposto e sacralizado em galerias e museus.

Tanto Ader quanto os artistas da *body art* trafegaram pela "desmaterialização do objeto de arte", com a diferença de que o holandês levou esse projeto um pouco mais além. Após entrar em contato com tais ideias, imprimiu uma faceta mais iconoclasta ao seu trabalho. Destruiu a maior parte de sua arte visual, aprofundando-se em seus reais propósitos como artista. Interessou-se em discutir não mais aspectos plásticos, mas a experiência existencial em si mesma. Identificou-se muito de perto, nesse sentido, com a ideia de que a arte deve funcionar tão-somente como veículo para as razões do artista, para além de ter uma concretude material. Era assim que o trabalho de Ader evitava os imperativos de mercado para fundar-se numa visão de mundo perpassada de filosofia existencialista, extraída da leitura de filósofos como Hegel e Albert Camus.

Para Ader, obras retinianas não serviam senão à reafirmação do sistema artístico. O desvio da arte convencional devia passar, então, pela busca de práticas cuja finalidade não se sustentasse na tradicional relação obra-espectador. As derivas foram outra das vertentes encontradas pelos artistas dos anos 1970 para criticar o grande armazém no qual a arte àquela altura se tornara. Tratava-se de uma prática tributária do situacionismo, movimento que buscava criar situações visando à organização coletiva de ambientes, a partir de um jogo de acontecimentos. O ápice das derivas no trabalho de Ader foi a travessia marítima que o levou ao fundo do oceano, concebida como segunda parte de uma trilogia tendo o título geral de "Em busca do miraculoso". O tríptico se comporia ainda de outras duas derivas terrestres – a primeira, nos Estados Unidos, e a terceira e última, na Irlanda, espelhando a primeira. Pelos motivos já conhecidos, somente a primeira dessas três ações pôde se concluir em sua completude, conforme o projeto original do artista.

"Em busca do miraculoso" coroava o propósito de Ader de levar a arte para a própria vida, abrindo mão das instituições que a manipulam para fins capitalistas. Daí a escassez de dados deixados pelo holandês, limitados a fotografias da primeira deriva, em Cabo Cod, e de anotações esparsas sobre a segunda e terceira partes do tríptico. Segundo se sabe, a subida a bordo de "Onda do mar" seria o ponto de partida para um encontro de Ader com energias interiores. O título "Em busca do miraculoso" baseava-se no livro homônimo do filósofo esotérico P.D. Ouspensky, augurando a busca interna dos indivíduos como fator de libertação dos ditames sociais. Tratava-se, pois, para o artista, de uma caminhada filosófica, quem sabe de um percurso para o abandono consciente de velhos eus, de uma partida solitária e voluntariosa para um exílio no qual pudesse encontrar uma parte perdida de si mesmo.

Para realizar sua deriva atlântica, Ader examinou as condições metereológicas. Estudou o percurso marítimo, procurou antecipar o que encontraria pela frente. Treinou também velejar em pequenos barcos, demorando algum tempo até encontrar o seu próprio. Uma vez comprado "Onda do mar", abasteceu-o de comida, água, e comunicou aos amigos e à esposa quando teria início a jornada. Em sua arquitetura geral – cruzar o mar num barquinho, de um continente a outro –, "Em busca do miraculoso" poderia parecer a olhos apressados o desafio intrépido – e fracassado – de alguém disposto a criar uma efeméride atlética. A ação, porém, nada teve que ver com a tentativa de estabelecer um novo e aborrecido marco esportivo. Pelo contrário, significava o embarque para uma jornada sem outra utilidade que não palmilhar caminhos intocados, tanto na arte quanto no horizonte marítimo.

Sobre a derradeira ação artística de Ader, há pouca informação. Restam as fotos da primeira parte do projeto, realizada nos Estados Unidos, e umas

poucas fotos do holandês embarcando em "Onda do mar", que deixa um píer no porto de Chatham, em Cabo Cod, num dia de sol. Nas 12 fotos da primeira deriva, vê-se Ader caminhando à noite pelas ruas de Cabo Cod. A deambulação termina como que sem término, de maneira aberta, na praia, com Ader dando seguimento à caminhada entrando vestido nas águas do mar, cujas ondas quebram-se sobre o artista. Difícil não perceber aí uma imagem premonitória do infausto que sobrevirá na segunda parte da trilogia, quando Ader sobe para seu barco minúsculo, sendo em seguida engolido pelo Atlântico Norte e devorado pelos peixes.

"Em busca do miraculoso" termina, pois, sem que se conclua o tríptico, cujo significado mais exato precipita-se com Ader para o fundo do oceano. O artista não revelou a quem quer que fosse as suas intenções com a deriva. Deixou claro aos amigos, de todo modo, que não embarcava para um suicídio. Se assim é, a hipótese de o pequeno "Onda do mar" soçobrar não deixou de anunciar-se em seus cálculos. Entrar para o ínfimo bote foi portanto como aceitar ser colhido pelas intempéries, caso essas viessem. De algum modo a morte esperava Ader, e Ader, se não a esperava, anteviu-a no cenário das possibilidades. Afogar-se nas águas do Atlântico, sem dúvida, não resultou de cálculo. Mas lançar-se ao mar no frágil "Onda do mar" configurou como um perigoso e consciente flerte com a morte.

Desaparece então o artista, e dessa maneira nada óbvia. Desde logo, não está-se diante aqui do martírio por uma causa. Ader não fez um haraquiri, uma autoimolação em praça pública, um libelo político fatal. Seu afogamento tem algo de inquietante: um artista solitário veleja para entregar-se ao extravio, independentemente do risco envolvido na empreitada. Faz isso para experimentar os limites da experiência artística, sem saber o que disso resultará. Está-se, pois, em pleno território do imprevisto, do acidente, da imperfeição – valores cultivados por Ader. Trata-se, como de resto em boa parte da obra do holandês, de uma entrega inercial àquilo que a sorte é capaz de trazer, desde a queda do telhado de uma casa, passando pela queda numa retreta urbana, até o afogamento em alto mar.

O miraculoso segundo Ader

"Em busca do miraculoso" é um trânsito pelo improvável, embarque do artista para um percurso de propósitos pouco definidos mesmo para si. Esse mergulho para o nada realiza, afinal, um projeto radical de desmaterialização da obra, tal como propugnavam os artistas conceituais. "Em busca do miraculoso" enfrentou-se com o horizonte de mistério oferecido pelo oceano: o miraculoso estaria, como se depreende do ideário de Ader, no deparar-se com esta área negativa a que uma ação tendo o alto mar como cenário há sempre de conduzir. Urgia ver o que havia lá, no ponto mais remoto do oceano incógnito, fronteira onde a razão encontra o seu limite, dando lugar ao imponderável, inscrito na imensidão estúrdia do mar.

Para o filósofo Albert Camus, o absurdo nasce de uma antinomia, de um divórcio fundamental entre o homem "e a realidade que o espera" (2018). Se o absurdo é o que pode nos aguardar em qualquer esquina, residirá, com maior certeza, numa deambulação oceano adentro. Romper a barreira do racional, cruzar a linha para o ignoto: assim Ader encontrou a sua forma de desmaterializar-se. Esta deriva para a morte – tanto faz se escolhida, ou se miseravelmente acidental – consistiu antes num ato artístico-filosófico: o artista podia também desaparecer, sugere Ader, bastando, para tanto, ir ao encontro do adverso. "Em busca do miraculoso" projeta-se, pois, no raro gesto da morte simbólica, não por uma causa, mas para absolutamente nada. Em sua radicalidade, a deriva última de Bas Jan Ader transgride a previsibilidade do morrer e fecha-se em nota poética, com o corpo do artista lançado às profundezas e desfeito em matéria aquática.

Certas ações artísticas dão-se no campo da experiência. São desvios, caminhadas na direção contrária à que leva à missão salvacionista moderna. Ações assim pensadas penetram territórios áridos, lá onde não se espera que haja arte. Mas onde não está a arte, dizem alguns, é onde ela há de estar. Uma tal arte, desestetizada e no limite de sua definição, impõe, de qualquer modo, algum verbo. É preciso discurso para que o trabalho se erija, para que dê sua direção ao público, por menor que esse venha a ser, por mais imprecisa que seja essa direção. Onde, o trabalho de Ader, senão na formulação de uma narrativa aberta, quem sabe ensaiadamente acidental, quem sabe não

delineada para o afundamento nas águas do Atlântico, mas sem dúvida arquitetada para o artista perder-se?

A narrativa, sabe-se, é aquilo que mantém o homem de pé. Nunca será a mesma para dois seres humanos, pois cada qual tem a sua própria cota de cenários trágicos. Trata-se, tão só, da base textual com a qual transitamos pelo mundo, da forma provisória de resistir a um mundo que se nos apresenta como fundamentalmente absurdo. Assim poderia pensar também Camus, de onde Ader retira inspiração para suas experiências com o fracasso – este fracasso a que se sucumbe por se estar ereto. A gravidade é já uma derrota, diria Ader, assim também a força que traga coisas redemoinho abaixo. A narrativa que oferece o artista holandês é, pois, a de que a vida, a despeito do que impõe o mundo contemporâneo, não tem forma precisa, estando sua mecânica antes no incerto, no duvidoso, no indecidido.

Ader acreditava, enfim, num novo tipo de arte. Discípulo de Duchamp, via a arte como passível de reorientar-se no modo como funcionava, como era olhada, como deveria interagir com o público. Seu gesto derradeiro produz um questionamento da obra como objeto, para dela revelar sentidos que brotam da experiência. Está-se longe, aqui, da produção de uma peça para ser contemplada num museu. O que a deriva final de Ader narra é a saída de cena do artista, realizada no ato de desmaterializar-se a si mesma. Se a morte não foi convidada a tomar parte em tal evento, acompanhou-o com real interesse. Entraria em cena para concluir a arriscada jornada marítima, se tivesse uma chance – e assim o fez. Se a deriva derradeira de Ader não constituiu ação pensada para coroar um suicídio, abriu a porta para que a morte pudesse encerrar de maneira inesperada a busca do artista pelo miraculoso.

Se "Em busca do miraculoso" autorizava o artista a perder-se no caminho, Ader não recusou a deixa e lançou-se às consequências que a deriva seria capaz de trazer. Como bom seguidor de Camus, porém, o artista jamais proporia o suicídio como modo de escapar aos "grilhões da existência", tal como se poderia pensar. De modo nenhum a jornada marítima do holandês coroava uma defesa da morte como solução para problemas perfunctórios. Seu desaparecimento em alto mar recai, com mais acerto, no território da ação artística que inclui o imprevisto. O artista apontava para o fiasco do homem diante de forças maiores que si próprio. Forças, por sua vez, condutoras à imprevisibilidade e espécie de fuga possível do estar no mundo na contemporaneidade, quando a razão técnica cerca toda sorte de imprevisão.

É sempre o outro quem morre. Não há como narrar a própra morte, já que o resultado dessa experiência extrema é a aniquilação do ser. Morre-se de modo solitário, em nota pessoal e intransferível. O evento último do ser humano incide, pois, no incognoscível, ainda que certeza palpável. Impõe-se perguntar, portanto, o que exatamente é a morte. A morte pode ser entendida como um fato natural, e a esse processo humano de acabamento do corpo, tão importante quanto nascer, o homem tem tanto direito quanto tem sobre a vida. Há modos e modos de morrer, no entanto: morre-se de causas naturais, por acidente, por determinação de outrem ou por escolha própria, sendo esse último método quase sempre alvo de tabu.

Sobre o morrer pelas próprias mãos, filósofos debruçam-se pelo menos desde o romano Sêneca. Em Cartas a Lucíolo, VIII, epístola 70, Sêneca defende o suicídio em determinadas circunstâncias, a exemplo daquele autoinfligido por um escravo sistematicamente torturado por general romano (o próprio Sêneca foi implicado num tal episódio, tendo cortado os pulsos após a perseguição de Nero sobre si, condenando-o à morte). Também o francês Montaigne, no século XVI, refletiu sobre a morte voluntária no ensaio "Costume da Ilha de Quios". Suas observações convergem com as de Sêneca, na medida em que autorizam o que se poderia chamar de suicídio meritório:

> A morte não é o remédio de uma única doença, é a receita contra todos os males. É um porto seguro que não deve ser temido, mas sim procurado. Dá na mesma se um homem busca o fim de sua existência ou se o sofre; deixe-o ter seu último dia ou que espere por ele; de onde vier, é sempre o último. Qualquer que seja o lugar onde o fio se rompa, nada resta depois. Quanto mais voluntária, mais bonita é a morte. (Ensaios, Livro II, capítulo 3).

A modernidade obriga o ser humano a modos de morrer cada vez mais antinaturais. A norma para a etapa final do homem é agora morrer sem a necessária ritualização desse momento, sempre mais entregue aos cuidados da ciência médica. Muito embora pareça-nos a mais correta forma de morrer, morrer entubado é antes uma morte que causa terror. A morte de Ader, abreviada, na contracorrente das marés, em sintonia com as suas elucubrações, em nada faz lembrar os morreres modernos. Foi um gesto-limite, intuído e como que anunciado em suas primeiras *performances*, uma possibilidade de sua poética radical, abandonando a ideia de representação em nome da pureza do conceito.

Transitar pelo indizível, eis a forma que Ader encontrou para retirar-se do trivial, encetando uma deriva cujo foco foi o seu desaparecimento – escolhido, ou miseravelmente acidental. Ato artístico-filosófico de encontrar o adverso, "Em busca do miraculoso" inscreve-se no raro gesto da morte simbólica, legível como emblema de um modo de morrer completamente fora das regras. Como que anunciado já em suas primeiras *performances*, o gesto-limite do artista desobedece, em sua radicalidade, mesmo à categoria do suicídio: "Em busca do miraculoso" escapa da morte voluntária tradicional e gloriosa, para fechar-se com o corpo do artista engolido pelo mar, em face uma imprevisão.

Ars moriendi

A deriva atlântica de Ader jogava foco sobre a sua experiência, sobre seu caminhar no mundo como artista e indivíduo. "Em busca do miraculoso" desafiava o previsível da cotidianidade, o estar-se em postura confortável, embora submetido a toda sorte de coerção imposta pelo sistema. Ader permitiu-se ao extravio, desviou-se de rumo – algo que um atleta em busca de quebrar um recorde, por exemplo, jamais faria. Nesta resoluta flutuação pelo risco, o miraculoso configurou-se em um modo particular de enfrentar-se com a existência, absurda, tal como entendida por Ader – e por Camus. Para esse filósofo, o absurdo nasceria de um divórcio fundamental entre o homem "e a realidade que o espera". Ader ampliou em grau máximo esse divórcio, a fim de potencializar os riscos que o existir implica. Em alto mar, não estaria à mercê das forças do sistema: seu corpo flutuaria, entregue às ondas e às marés.

Para Ader, enfim, arte é exercício de liberdade: destila-se na fronteira entre o concreto e o transcendente, ali onde intui-se, mais do que se vê. Não um "criador da modernidade", como o futurista Marinetti postulava ser a missão do artista moderno, Ader preferiu a contramão da criação em seu sentido convencional. Levou a arte para a própria vida, tornada campo de experiências. Deriva-limite, "Em busca do miraculoso" explorou o território de incerteza sobre a definição da arte, tal como a botara em dúvida já Duchamp: se não se sabe ao certo o que arte é, vale embaralhar gêneros e meios, redefinir a abrangência artística a cada novo trabalho, penetrar nas frestas que o conceito deixa entrever. Trânsito pelo nada, "Em busca do miraculoso" dá a ver um pós-artista que encena seu desaparecimento como para dizer que, se a arte pode descartar o objeto, tampouco já precisa de um demiurgo. "Em busca do miraculoso"ainda hoje repercute, sendo lembrada como denegação radical da arte retiniana, da obra e do próprio autor.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea, uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CAMUS, Albert, **O mito de Sísifo**, Rio de Janeiro: Record, 2018.

DUMBADZE, Alexander. **Bas Jan Ader: Death Is Elsewhere**, Chicago: University of Chicago Press, 2013.

FOUCAULT, Michel. "Direito de morte e poder sobre a vida", **História da sexualidade – a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

GIDDENS, Anthony. **Em defesa da sociologia. Ensaios, interpretações e tréplicas**. São Paulo: Unesp, 1996.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance, do futurismo ao presente**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTAIGNE, Michel de. "Costumbre de la isla de Cea", **Ensaios**, Livro II, capítulo III. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne—0/html/. Acesso em: 20/03/2018.

VERWOERT, Jan. **In search of miraculous**. Londres: Afterall Books, 2006.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

WOOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac Naif, 2002.

O processo poético de Peter Zumthor

The poetic process of Peter Zumthor

VANISA ALMEIDA SILVA PROARQ-UFRJ / FAPERJ / CAPES

Em seu processo de criação, o arquiteto suíço Peter Zumthor trabalha com desenhos e modelos que, ademais de meios de materialização de ideias, apresentam força expressiva de objetos artísticos. A partir de tais documentos de registro, além de relatos e entrevistas publicados pelo arquiteto, buscamos compreender seus procedimentos e estratégias, bem como as influências recebidas que teriam tornado sua construção possível, tendo em vista uma aproximação ao que seria próprio à sua poética.

Palavras-chave: Peter Zumthor; processo criativo; arquitetura contemporânea

On his creative process, the Swiss architect Peter Zumthor works with drawings and models that present expressive force of artistic objects, besides means of materialization of ideas. From these registration documents, in addition to reports and interviews published by the architect, we seek to understand its procedures and strategies, as well as the influences received that would have made its construction possible, in view of an approximation to what would be inherent to its poetics.

Keywords: Peter Zumthor; creative process; contemporary architecture

Introdução

Em seus escritos, o arquiteto suíço Peter Zumthor evidencia o contato do público com a arquitetura como foco central de seu trabalho. Como consequência, em suas obras é possível identificar entre as características de sua abordagem, poéticas da simplicidade, do silêncio e do lugar: no cuidado com a tectônica, na integração com o entorno, no uso de formas volumétricas simples, no interesse pelas qualidades sensoriais dos materiais, luz e cor.

A aparente simplicidade de seus edifícios, por vezes rotulados minimalistas, ocultaria um minucioso trabalho com as condicionantes de projeto, demandando tempo de planejamento muitas vezes medido em anos. Suas obras envolveriam longos processos de estudo e articulação das relações entre o edifício, seus usos, seu entorno e suas partes constituintes, onde cada detalhe se relacionaria com o todo, sem se sobrepor em hierarquia ou importância, em edifícios percebidos como um conjunto integrado em suas partes.

Zumthor trata da construção como uma intervenção em um contexto prévio, tanto histórico, como natural. O arquiteto defende uma busca de significação no diálogo entre o novo e o existente. Tal processo de busca teria lugar em um trabalho de percepção do sítio, de reconhecimento da paisagem, sem perder de vista as necessidades do tempo presente. Ele trabalharia as relações entre a obra e a paisagem e a obra e o homem contemporâneo na construção dessa significação. Da mesma forma, o cuidado na escolha e no trabalho com os materiais, luzes e cores participaria na construção da significação da obra pelo arquiteto.

Zumthor (1990), em conferência, defende que a arquitetura é sobre *construção, estrutura e materiais,* aspectos pelos quais ela se expressaria. No entanto, não se apropria dos materiais como simples meios de expressão. Ele busca, em seu discurso, encará-los a partir de uma escuta e pertença, de um entrar em sintonia com eles para permitir que ganhem voz, em uma correspondência à linguagem que lhes seria própria.

Tal discurso participaria da ideia de que seu trabalho estaria concentrado no cuidado com a escolha e composição dos materiais, pois, para ele, no contexto do objeto arquitetônico, os materiais podem assumir qualidades poéticas. Contudo, "para tal efeito é necessário criar no próprio objeto uma coerência de forma e sentido: uma vez que os materiais em si não são poéticos." (ZUMTHOR, 2009. p.09)

Nossa investigação busca responder como Zumthor traduziria essas questões em seu trabalho, construindo aproximações ao seu método em possíveis formas de abordar seu processo poético. Para isso, procuramos conhecer alguns dos procedimentos e estratégias utilizadas em seu processo de criação a partir de relatos, entrevistas e documentos de registro, como aquarelas, maquetes, desenhos técnicos e croquis, publicados pelo arquiteto.

Tais documentos seriam recursos importantes durante a elaboração dos estudos antecedentes ao objeto final, uma vez que, tornariam palpáveis, materializariam as intenções imaginadas pelo autor, constituindo instrumentos de organização e comunicação de ideias, que possibilitariam a evolução do processo. Processo este em que tais elementos seriam fundamentais para revelar o contato sujeito-objeto e o fazer criativo como exercício.

Buscamos investigar o processo criativo de Zumthor com o objetivo de compreender seus procedimentos e estratégias utilizadas, bem como as implicações no resultado expressivo de sua obra, buscando entender a relação que o arquiteto constrói com eles, seu papel em relação aos processos imaginativos que envolvem e a contribuição que trazem a cada fase do processo.

Dessa forma, propomos o estudo dos processos de expressão e experimentação do arquiteto durante a fase de projeto, onde pode-se fazer uma leitura do emprego da expressão da materialidade, do trabalho com os detalhes, das atmosferas buscadas, da relação com o contexto de implantação da obra, do papel das referências e da atitude reflexiva do arquiteto.

Recursos de expressão

Abordaremos aqui, o processo de criação como atividade que mobiliza diferentes suportes em caráter experimental, buscando identificar a singularidade da poética de Zumthor. Sendo assim, serão estudados os recursos de expressão do arquiteto, os materiais utilizados e os documentos

desenvolvidos ao longo das etapas do processo criativo, que auxiliam no registro e na experimentação de ideias.

Tais documentos são recursos importantes durante a elaboração dos estudos que darão origem ao objeto final, uma vez que, tornam palpáveis, materializam as intenções imaginadas pelo autor, constituindo instrumentos de organização e comunicação de ideias, que possibilitariam a evolução do processo. Em arquitetura, são comumente representados por croquis, maquetes, aquarelas e perspectivas.

No processo de Zumthor, uma característica marcante de tais documentos é o fato de possuírem uma grande força expressiva. Em suas maquetes e aquarelas, por exemplo, as formas e materiais utilizados não correspondem, necessariamente, de maneira verossimilhante aos elementos do futuro edifício. Em sua elaboração, o objetivo do arquiteto seria representar, a partir de recursos próprios à linguagem utilizada, como cores, formas e texturas, as sensações que ele pretende imprimir no objeto final.

Para atingir tal objetivo, Zumthor busca adequar as suas necessidades a forma de uso dos meios tradicionais de expressão da arquitetura enquanto processo. Documentos como plantas, croquis e maquetes atuariam como expressão de um conceito ou ideia de projeto usando como meio técnicas de outras linguagens artísticas, como a pintura e a escultura. É o que ocorre com o uso expressivo das cores em suas aquarelas e dos materiais em suas maquetes, empregados de forma a comunicar seu conceito em cada projeto, e não com o objetivo de ilustrar a aparência visual final da obra.

O contraste de cores utilizado na aquarela do projeto de unidades autônomas adicionais para hospedagem, como expansão da *Pension Briol*, na Itália, (figura 1) ilustra com clareza essa ideia. Zumthor utiliza cores quentes e frias para marcar uma diferença de gradação entre espaços externos e internos. O azul marca o vazio exterior e a vegetação no entorno; em um tom de ocre são marcadas áreas de acesso, que conformam espaços intermediários entre interior e exterior; e o vermelho, marcando a terra, o solo, e a área mais resguardada do edifício.

A gradação entre cores quentes, em contraste com o azul, frio, evoca uma gradação no acolhimento e intimidade dos espaços. Estas características são representadas, sugeridas e insinuadas pelo uso do vermelho, tom mais quente, que pode ser interpretado como carregado com essa significação nesse contexto específico.

Compreendemos as aquarelas de processo do arquiteto como objetos elaborados em etapas que partem de estudos já iniciados acerca das características espaciais do edifício. São um meio para a humanização das plantas, tem liberdade expressiva nas cores, mas com um controle

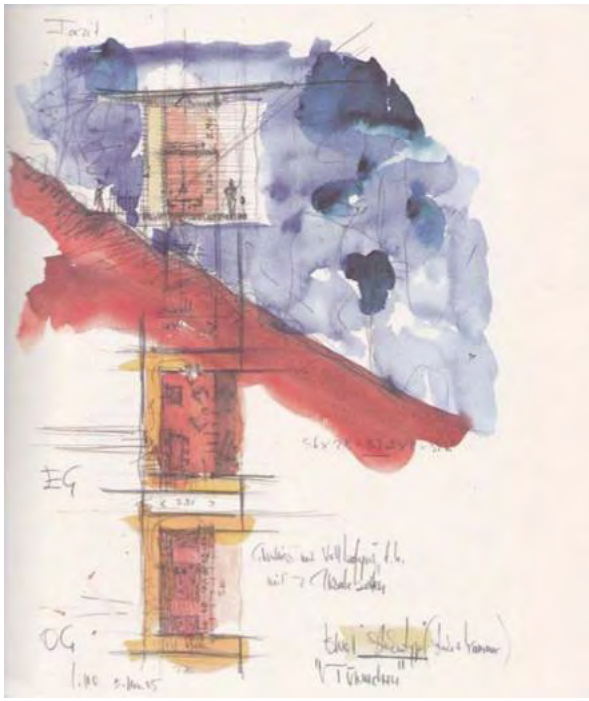


Figura 1 Aquarela. *Pension Briol.* (ZUMTHOR, 2014, p. 146)

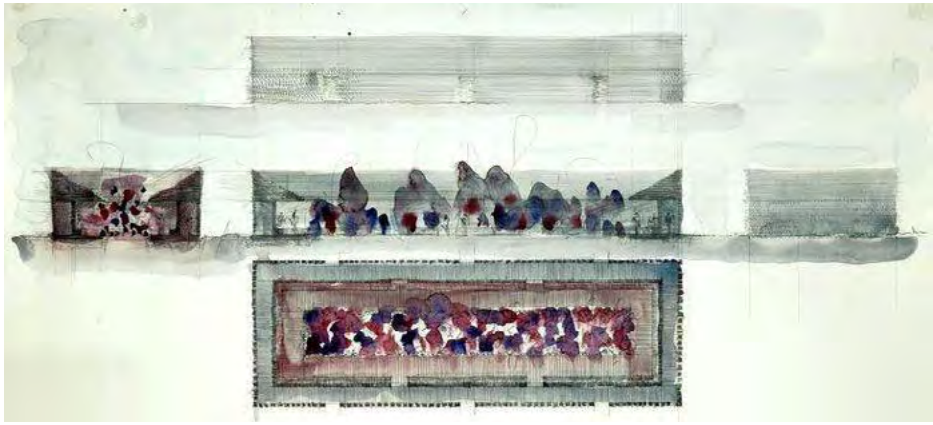


Figura 2 Aquarela. *Serpentine Gallery Pavilion.* (ZUMTHOR, 2014, p. 124)

marcado pela forma já em definição. Elas surgiriam como instrumento de expressão das sensações que o arquiteto teria a intenção de provocar como efeito final da obra construída.

Para tal, Zumthor buscaria registrar as sensações que perpassariam a imagem que persegue em sua mente durante a elaboração do objeto, através do uso expressivo das cores, que não representariam de forma análoga ao real os elementos que compõem o edifício. Não haveria essa preocupação nesse momento. Ele usaria as cores para expressar a sua intenção em relação à atmosfera que pretende criar.

Em uma das aquarelas para o pavilhão temporário para a *Serpentine Gallery* em 2011 (figura 2) os fechamentos e corredores de acesso ao edifício são representados em cinza, em contraste com o jardim e a área coberta que se abre para o pátio interno e que recebe luz natural. Esta aparece em planta marcada por uma aguada diluída em tom de magenta, enquanto a vegetação do jardim é marcada por manchas em tons mais e menos fortes do mesmo magenta e de roxo. O desenho, então, ilustraria a ideia de um *hortus conclusus* pretendida pelo arquiteto. Um jardim expressivo, encerrado em um invólucro de expressão sóbria, conformando um espaço de contemplação, onde a arquitetura apenas emolduraria o paisagismo e as sensações envolvidas em sua vivência.

Já nas maquetes, a principal linguagem explorada, além da cor, é a expressão da materialidade. Nos modelos elaborados para o projeto do *Nomads of Atacama Hotel* em San Pedro de Atacama, no Chile, Zumthor busca uma mimetização com o lugar de implantação da obra. É possível reconhecer nas maquetes as características que ele destaca em relação ao sítio:

A escala da paisagem me cativou. Tudo é grande e parece grande; tudo é longe e de longo alcance. O vulcão Licancabur, extinto, domina a silhueta da cordilheira dos Andes ao fundo. A vegetação esparsa, com árvores raquíticas e tufos isolados de grama, dificilmente incentivaria os viajantes a uma pausa: pode-se ver que o deserto está à mercê do vento, dirigindo a areia antes dele. (ZUMTHOR, 2014. p. 10, tradução nossa)

O arquiteto busca reproduzir, em seus modelos (figura 3), o clima de aridez e imensidão do deserto, através da base seca, de cor pastel, e da representação da vegetação esparsa, com galhos retorcidos. Esses recursos criam uma ambiência que o ajuda a experimentar as sensações que envolvem o sítio com maior veracidade. A maquete como parte de seu campo de operações, de investigação, é entendida como um recurso de mediação entre as sensações existentes e as sensações pretendidas.

Sua preocupação com os detalhes, e com a criação de atmosferas e ambiências, presente em seu discurso, aparece em maquetes, onde ao trabalhar a escala do usuário, o arquiteto busca representar os usos dos ambientes nos modelos através da inclusão de mobiliário (figura 3 e 4). Contudo, o mobiliário está presente em maquetes que, simultaneamente, representam o edifício como um todo, mesmo sendo ambas as escalas tão distantes. Tal associação de escalas ajuda o arquiteto a se imaginar nos espaços, ensaiar como seria a vida acontecendo nesse lugar, planejando cada parte sem se alienar da totalidade do conjunto.

Para alcançar a expressividade pretendida, Zumthor escolhe de forma cuidadosa os materiais a serem usados nas maquetes. Em uma delas, usa base em argila com galhos secos, representando as características do entorno (figura 3). Esse modelo inclui apenas o térreo, com a setorização do programa que acontece sob a estrutura principal. Estão presentes a posição da piscina, do pátio interno, as passarelas que conectam esses ambientes ao restante do edifício, e o mobiliário, que aparece em escala reduzida, marcando pequenos grupos de usos dos espaços gerados sob a estrutura e as relações de proporção entre o edifício e os futuros usuários.

Em outro modelo (figura 3), a base parece pigmentada com tinta de aquarela, no espaço correspondente ao jardim no pátio central do edifício, que floresce quando chove. Nesse modelo, o edifício é representado seccionado ao meio, deixando ver em uma das partes as passarelas que representam a ligação entre interior e exterior. O pátio central é representado como um “oásis” no deserto, com a presença da vegetação em manchas pigmentadas, em contraste com a aridez do entorno, e a presença dos canais por onde chega a água em vincos marcando a base, com os quais as passarelas dialogam com sua forma orgânica.

Figura 3 Desenho e maquetes. *Nomads of Atacama Hotel*. (ZUMTHOR, 2014. p. 14)

Figura 4 Maquete. *Nomads of Atacama Hotel*. (ZUMTHOR, 2014. p. 21)

Já na figura 4, que aparece como vista da maquete trabalhada com a representação do entorno ao fundo, o edifício está representado em sua volumetria, porém, o modelo não inclui os fechamentos. Estão presentes apenas a massa e as escalas humanas com o mobiliário. Assim, configura-se como um estudo de cheios, vazios e expressão da materialidade, articulados com a escala do usuário. O mobiliário auxilia a simular como a expressão volumétrica e a linguagem do material dialogam com as espacialidades que se pretende criar.

Esta mesma estratégia de representação também ocorre em modelos elaborados para o projeto *Chivelstone House*, na Inglaterra, onde o mobiliário também está presente em etapa de estudos volumétricos. Nos dois casos chama atenção a presença de mobiliário em maquetes ainda esquemáticas, em estudos preliminares. Contudo, tal atitude é justificável pela defesa de Zumthor da criação de ambiências, atmosferas, a partir do que considera como próprio da arquitetura: materiais, estrutura e construção.

Há também, neste projeto, a intenção em construir uma mimetização com o lugar, o que tem forte expressão na figura 5, além de estar presente em sua fala:

> Seus materiais básicos são os materiais e as cores da região: pedra, concreto compactado, e madeira. A paisagem é enquadrada por grandes janelas nos quartos. A sala de estar (...) é envidraçada por toda superfície externa e a paisagem flui através dela. (ZUMTHOR, 2014. p. 52, tradução nossa)

Guiado por essa intenção de diálogo com o lugar, Zumthor escolhe tanto os materiais que serão empregados no edifício como também os que compõem seus modelos: pedra, argila, areia e arame. Este último é usado para representar as árvores do terreno, que circundam a residência e se destacam na paisagem de vegetação rasteira (figura 5). O arquiteto busca reproduzir nas maquetes o clima do entorno, já que, pretende alcançar com o projeto, uma construção que valorize e se integre a esse clima:

> A vista da paisagem verde de Devon, com suas colinas suaves, tem um efeito calmante. (...) O ponto na colina tem uma serenidade alegre, que parece derivar de sua história. (ZUMTHOR, 2014. p. 52, tradução nossa)

Este contato próximo de Zumthor com os materiais se dá ao longo de todo o processo. Sua busca pela expressão já está presente desde os primeiros desenhos, muitas vezes mais livres, soltos, espontâneos. É o caso da figura 6, aparentemente em giz pastel, meio que permite uma expressão livre, pouco controlada em relação a formas e dimensões, como seria em um desenho técnico. Aqui, o contato com esse tipo de material, permite uma fluidez na expressão, processo semelhante também permitido pelo trabalho com modelos em argila. São materiais que acolhem diversas possibilidades de exploração plástica, em consonância com o caráter de pouca definição e nitidez das ideias nessas etapas.

Durante todo seu processo, Zumthor precisa tocar os materiais, ter um contato muito próximo com eles, sentir a expressão que teriam isolados e em

Figura 5 Maquete. *Chivelstone House.* Disponível em: ‹http://www.living-architecture.co.uk/the-houses/a-secular-retreat/tariff/› Acesso: 21/04/2016

Figura 6 Desenho. *Termas de Vals.* (ZUMTHOR, 2014, p. 42)

conjunto, ou trabalhados, para ir evoluindo sua ideia. A escolha de cada tipo de suporte e sua forma de mobilização, trabalho ou tratamento, ocorre de acordo com o caráter da ideia que ele pretende expressar e experienciar. Quanto menos nítida e definida a ideia, maior é a liberdade de trabalho com o suporte. Na medida em que a imagem em sua mente se torna mais definida, delineada, com mais caráter, o arquiteto aumenta o controle sobre os suportes, como no caso das aquarelas.

Considerações finais

Como características gerais de seu processo onde a experiência teria papel central, podemos destacar além da forte expressividade e caráter experimental em modelos conceituais de maquetes e desenhos – onde usa os suportes para testar ideias, ter um contato muito próximo com o material, senti-lo, tocá-lo – a presença de longas reflexões para alcançar o resultado pretendido, chegando a uma composição bastante densa, fruto de um longo processo.

Ademais, há sempre uma forte definição conceitual, fundamentada em uma intenção de busca pela essência, envolta por uma dimensão sensível, que se construiria ao longo do processo, a partir da própria obra. Tal conceituação, expressa e percebida, seria enriquecida de camadas e caráter durante o desenvolvimento do trabalho e não se deixaria perder de vista por seu grande rigor e precisão, marcando uma liberdade expressiva com condicionantes bem definidos.

Assim, a defesa de algumas atitudes recorrentes em seu discurso como o trabalho com grande rigor e precisão, longos processos reflexivos, a valorização de sensações através da expressividade de materiais e a experimentação desses materiais se evidenciam em seus documentos de processo. Tais atitudes recorrentes seriam os meios através dos quais Zumthor atenderia às motivações de seu trabalho.

Referencias

ZUMTHOR, P. **Pensar a Arquitectura.** Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ZUMTHOR, P. **Peter Zumthor:** Buildings and Projects 1985-2013. Verlag Scheidegger and Spiess, 2014.

ZUMTHOR, P. **Discursos sobre Arquitectura:** Arquitecto Peter Zumthor – Conferência. Universidade do Porto, 1990. Acesso: 04/2016. Disponível em: http://tv.up.pt/videos/zfrqsooi

ARTE PÚBLICA NO CONTEXTO DOS PAÍSES IBERO-AMERICANOS:
TEORIAS E PROCESSOS

GD#04

Grafite: arte urbana, arte da rua

Graffiti: urban art, street art

ERNANDES ZANON PPGA-UFES / FAPES

O presente artigo tem por objetivo discutir o grafite como autêntica manifestação da arte urbana, contextualizando historicamente seu surgimento em nível mundial, no Brasil e na Universidade Federal do Espírito Santo, e usado como uma maneira de protesto político e ato transgressor. O grafite será abordado como prática política dentro de uma comunidade como produção artística e reflexão do espaço urbano, a partir da realização do Festival Original Graffiti Espírito Santo – Origraffes.

Palavras-chave: Grafite, pichação, arte urbana, borda, Origraffes

This article aims to discuss graphite as an authentic manifestation of urban art, historically contextualizing its emergence worldwide, in Brazil and the Federal University of Espírito Santo, and used as a way of political protest and transgressive act. The graffiti will be approached as a political practice within a community as an artistic production and reflection of the urban space, starting from the Original Graffiti Festival Espírito Santo – Origraffes.

Keywords: graffiti, urban art, border, Origraffes

Introdução

Inicialmente como manifestação de rebeldia e da expressão nas ruas por meio textual, símbolos e desenhos, o grafite e a pichação se confundem em sua origem, e tornando-se quando se espalham pelo mundo, inseparáveis em seus motivos e expressões.

Figura 1 Pichação de grupos políticos, em São Paulo, nos anos 1960. Fonte: https://grafitearte.wordpress.com/historia-do-grafite/

Figura 2 Grafite na rua em São Paulo/Br. Fonte: http://suvacodecobrahiphop.blogspot.com/2012/10/a-voz-da-rua.html

O termo "grafite", em português, já foi uma expressão utilizada para se falar de forma genérica sobre as inscrições urbanas. Ao longo de décadas, com a emergência da arte de rua ou urbana, apareceram termos que distinguem e que falam sobre abordagens e técnicas diversas. Grafite e pichação, no Brasil, são os mais usados, mas existem outros termos como *tag*, *throw-up*, estêncil e lambe-lambe.

A pichação é uma característica e um conceito brasileiro, que designa as inscrições urbanas com letras estilizadas e personalizadas, com poucas cores e de rápida execução e reprodução, focado no ato transgressor e marginal de protesto e de identificação. A pichação, tem forte referência em São Paulo, onde o termo pixo com "x" é uma característica local.

A pichação foge de qualquer forma de controle e recusa a institucionalização, impondo-se como uma resistência às imposições estéticas, atacando também frontalmente a propriedade privada, assim como as instituições do estado, inclusive suas representações artísticas patrimoniais materiais.

A pichação no Brasil tem forte traço político, sendo a luta contra a ditadura que começou na década de 60, um marco da manifestação com a inscrição "abaixo a ditadura" e onde a pretensão era ideológica e de combate, sem preocupação estética, com objetivo de comunicar.

O grafite na cidade

O grafite e a pichação resistem a padronização da estrutura da cidade, suas legislações e divisões, seus espaços impostos de expressão e comunicação, transgredindo toda
a organização urbana, impondo-se na paisagem como intervenções artísticas urbanas, e como uma forma de aproximar essas manifestações das pessoas que transitam pelas ruas. O grafite hoje já visto e conceituado como arte contemporânea, faz com que boa parte da população
das cidades que não frequenta espaços expositivos tenha contato com expressões artísticas e artistas, do próprio local ou de outros lugares. Essas manifestações também ocupam
um espaço visual provocando um estranhamento inusitado para o observador, que é surpreendido com um jogo comunicacional e fazendo com que ele se questione cotidianamente com o que está vendo ou acontecendo, já que muitos grafites e pichações relatam ou retratam o que acontece no mundo globalizado de hoje, numa sintonia signica mundial

O grafite em seu processo de desenvolvimento e ocupação artística tem se inserido no rol da chamada arte urbana e tangencia o espectro da arte pública, podendo ser financiado pelo Estado, por instituições ou pelo setor privado, mas, também, tendo como característica principal a efemeridade e a não permissão para sua realização. Ou seja, ele é essencialmente infrator, quando não se enquadra na chamada arte pública. Já arte urbana é uma manifestação de rua, com livre acesso, onde os artistas urbanos expressam ideias e estilos muitas vezes anonimamente e ilegalmente, ou seja, sem permissão, inserindo-se em meio aos outdoors, placas e painéis publicitários, provocando curiosidade e controvérsia de quem olha e se intriga com aquilo.

Por ser gratuita, a arte urbana se projeta com características distintas sendo uma das principais a de renegar o sistema artístico formado por museus e galerias, bem como as formas e suportes tradicionais da arte, tendo as paredes e muros na rua como seu suporte de expressão artística, aberta a interferências e amplamente democrático. Teve um grande impulso na segunda metade do século XX, com artistas que realizaram intervenções

urbanas adotando técnicas diferenciadas, contribuindo assim para que o grafite se propagasse pelo mundo.

De acordo com Silva-e-Silva (2008), as primeiras manifestações do grafite foram em uma rebelião política nas ruas de Paris em 1968:

> A referida explosão mundial desta manifestação cultural ocorreu em 1968 e teve como epicentro a França. Um dispositivo simbólico que naquele momento histórico - Paris de maio de 1968 foi manipulado pela massa popular constituída, majoritariamente, por estudantes e trabalhadores revoltados e revoltosos com a situação socioeconômica da França (Silva-e-Silva, 2008 p.216).

Porém, conforme Drumond (2012), em Nova York na década de 70, nas ruas degradadas do Harlem em confronto com a elite da Broadway, lado a lado, surge essa expressão gráfica mostrando que essa realidade marginal estava ali, coexistindo num mesmo lugar. Surgido como um movimento considerado "ilícito" por muitos, encabeçado por adolescentes que deixavam sua marca em vagões de metrô e fachadas de prédios, o grafite explodiu em Nova York nos anos 1970.

Figura 3 Grafite no metrô de Nova Iorque, década de 1970. Fonte: http://www.hoya.com.br/blog/nova-york-dos-anos-70-e-80/

Nova York é ainda hoje é uma referência mundial de cultura urbana, com intervenções criativas que influenciam o resto do mundo. Nos anos 1970 a cidade era tomada pelo grafite caótico, nem sempre ao ar livre, pelos estilos excêntricos e até pelo crime e violência.

Esse movimento juvenil de gangues foi uma explosão de revolta, invadindo as ruas e expondo o descaso aos problemas sociais e revelando um outro lado da cidade de Nova Iorque, negando seu sistema urbano organizado e planejado. E foi assim que os desenhos em metrôs se disseminaram pelo mundo, dando ainda mais fama para a cidade.

Décadas depois, o grafite saiu do seu gueto, o metrô e as ruas, foi para as galerias e museus de arte, incorporando-se em coleções privadas e decorando com seus rabiscos e signos os mais variados objetos de consumo, como cadernos, mochilas, tênis e canecas. A maioria das obras da época não sobreviveu, especialmente depois de uma campanha da prefeitura para "limpar" a cidade, no fim dos anos 1980.

Um dos grafiteiros mais famosos deste período foi Jean Michel Basquiat, nascido no Haiti. Grafitava as paredes e muros de Nova York com ícones da cultura e consumo americanos e signos representando variadas culturas. Seus grafites refletiam suas preocupações, com a opressão e o racismo. Com 21 anos participou da sua primeira coletiva em Nova York, com o apoio de Andy Warhol, e a partir daí virou celebridade revelado pela grande mídia norte-americana. Morreu prematuramente em virtude de depressão e drogas.

O grafite no Brasil

No Brasil, a partir da segunda metade dos anos de 1970, surgem vários artistas intervindo nas ruas usando a técnica do grafite e do estêncil, com frases e imagens inspiradas na vida nas histórias em quadrinhos, em referência a Arte Pop. O coletivo 3nós3, se destacou na época, misturando instalações efêmeras produzidas com material industrial com grafite, intervindo na paisagem urbana de São Paulo. O artista Alex Vallauri, no final dos anos de 1970, se destacou trabalhando com a técnica do estêncil, e começou a se popularizar com a imagem de uma bota que ele pintava com tinta preta em vários locais da cidade de São Paulo. Utilizando essa imagem e com outras que ele desenvolveu depois, Vallauri criou uma curiosidade nas pessoas que transitavam nos locais onde as imagens eram grafitadas, chamando inclusive a atenção da imprensa que passou a divulgar suas ações de grafitagem. Com isso, seu trabalho de intervenção foi reconhecido pelo sistema artístico, indo para 02 bienais de arte, disseminando o estêncil como uma técnica de grafite.

O coletivo de grafiteiros TupiNãoDá, também foi importante para difundir o grafite no Brasil. O coletivo teve grande atividade nos anos de 1980 desmistificando os símbolos culturais e a propaganda que ocupava as

ruas, ou intervindo em fachadas deterioradas de prédios abandonados na cidade de São Paulo.

O grafite na Ufes

O grafite foi o detonador de uma ruptura cultural e educacional ocorrida na Universidade Federal do Espírito Santo, a partir da primeira metade da década de 1980, com o movimento Balão Mágico. Atuando em diversas frentes com performance, pichação, *happening*, rádios livres, vídeo, teatro e dança, utilizando as linguagens artísticas como ativismos em atitudes comportamentais de desobediência ao estabelecido, o movimento buscava questionar toda uma postura conservadora da produção artística, da universidade e da sociedade capixaba, em plena abertura política.

O Balão Mágico era um movimento anárquico e fora dos padrões formais de organização das entidades representativas de estudantes da Ufes, formado por estudantes de Comunicação Social e Artes fazia pichações, para reivindicar melhorias na estrutura física, no ensino, pela democratização da universidade, questionar e propor novas linguagens artísticas e debater temas que geravam e geram muita polêmica até hoje. O choque no conservadorismo dominante na universidade foi brutal.

O hoje professor de Estética da Ufes, na época estudante e participante do Balão Mágico, Cleber Carminati relembra

> com o processo de abertura nós começamos a ter mais acesso a informações de organizações e movimentos de autogestão. A gente via um processo de transição entre um regime autoritário e um regime democrático; a gente não era uma organização que tinha hierarquia, era uma autogestão, uma organização em cima de um projeto cultural.

O grafite, na época expresso como pichação, fugia do conceito tradicional estético e chocava a visão e o comportamento asséptico da universidade, que cultivava o belo como ideal estético, por isto o movimento era tratado como uma coisa feia e suja.

Figura 4 Alex Vallauri (1949 - 1987) grafite, "A Rainha do Frango Assado", 1985. Fonte: https://acervo.estadao.com.br/noticias/

Figura 5 Grafite do Balão Mágico no Centro de Artes da Ufes/1984. Fonte: http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-balao-magico/

O grafite na borda

A borda se coloca como área periférica em relação ao centro, local da cidade de proliferação de grupos e manifestações artísticas diversas, produzidas pela mistura de referências culturais regionais das mais diversas origens, influenciando os processos artísticos contemporâneos. O grafite talvez seja uma das expressões mais marcantes desse movimento, desmascarando a falsa ideia de um hibridismo cultural como elemento democratizante e equalizador das diferenças sociais, propiciando um florescimento de práticas culturais ligadas ao segmento jovem, em sintonia mundial, mas com características locais.

A borda na configuração da cultura contemporânea aparece como uma relação contraditória, que envolve diversidade, transgressão, autoafirmação e expressão, que não apenas passa a ser percebida pela cultura preponderante, como passa a ser consumida na cidade.

Um exemplo dessa configuração, e já consolidado como arte urbana, o Festival Original Graffiti Espírito Santo - Origraffes, realizado em julho de 2018, no bairro Feu Rosa, na Serra/ES, reuniu mais de 140 artistas de 15 estados, num encontro que reuniu artistas urbanos locais e nacionais, com intuito de realizar pinturas colaborativas. O projeto, que surgiu em 2016 com o objetivo de movimentar a cena da arte urbana capixaba, chegou à sua terceira edição este ano.

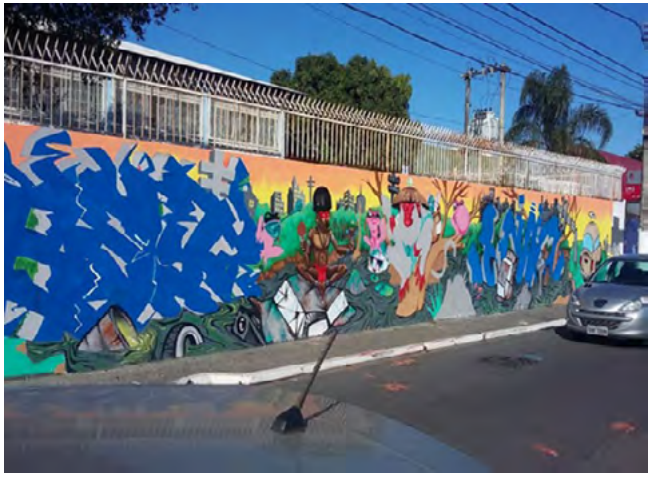


Figura 6 Grafites no bairro Feu Rosa – Origraffes 2018. Fonte: https://www.google.com.br/search?q=origraffes+grafites&rlz

De acordo com Starley Bonfim Silva, morador do bairro, um dos idealizadores do festival e que atua também como curador, o campo para o grafite no Estado é vasto e tem muito potencial. “Hoje, já temos muitas iniciativas, por meio de projetos sociais, com oficinas, cursos e encontros, que são muito importantes para fomentar a arte. Quem chegou nos anos 1980 teve que abrir muitas portas. Hoje, o grafite já está consolidado como arte contemporânea”, afirma.

Starley, recentemente, fez a curadoria da exposição “UJUZI”, no Museu Capixaba do Negro “Verônica da Pas”, cuja proposta era promover um resgate da tradição de comunicação imagética africana através de linguagens atuais como o mapping, artes plásticas e grafite.

Ainda de acordo com Starley, a presença dos grafiteiros de todo país no festival proporciona uma interação coletiva. “É uma troca de experiências entre artistas de diversos seguimentos na criação de murais coletivos., fazendo grafites, ao vivo, para apreciação da galera”, enfatiza.

O festival estabelece uma linha curatorial ainda incipiente, sem critérios estabelecidos e programáticos. É uma primeira experiência em nível organizativo, propondo um percurso pelo bairro, tendo a Praça Central, com os paredões do ginásio poliesportivo e os muros das duas escolas de entorno como centro irradiador, sendo que toda ação do evento ocorre dentro de uma comunidade como produção artística e reflexão do espaço urbano. Os grafites representam temas diversas, já que não havia uma linha temática estabelecida.

O Origraffes, inicialmente, deve ser entendido como um movimento de contínua mudança do espaço da cidade onde está inserido, com sua desigualdade social, seus espaços abandonados, sua periferia marginal, que mostra que a cidade se forma muito além dos espaços de planejamento urbano. Apropriando-se do grafite, essa periferia marginal faz um grito de resistência a esse abandono, a essa falta de sensibilidade para olhar para esses espaços, não vazios, mas cheios de arte e artistas. Posando de ousado, o festival, praticamente realizado com recursos financeiros e materiais mínimos, se consolida como o mais importante e maior evento de cultura urbana do estado e do país.

Considerações finais

Inicialmente um gesto de rebeldia e expressão das ruas através de símbolos, desenhos, marcas e palavras, originalmente o grafite e a pichação se confundem, e se tornam inconfundíveis em seus atos e expressões.

Como legítima arte da rua, o grafite estabelece um diálogo em entre rua e pessoas, ocorre verdadeiramente como uma forma de pertencimento do lugar, que estampa o que a segregação da sociedade esconde atrás de seus muros.

Nos anos 1960, o grafite ficou bastante popular na revolta de 1968 em Paris, e no combate à ditadura que se inicia no Brasil, sendo usado como pichação para imprimir palavras de ordem e protesto nos muros da cidade. No ano seguinte, as latinhas de spray começaram a dominar as ruas de Nova York, para uma outra função bem diferente: demarcar territórios de gangues que traficavam drogas.

Na Nova York dos anos 70, nascia a arte do grafite. Uma arte nascida nas bordas da cidade, como um movimento cultural. Desde então, uma batalha vem sendo travada nas grandes cidades: tratar os murais de grafite como arte ou como vandalismo?

O grafite, hoje, é, sobretudo, uma produção que pulsa uma vivacidade, tomando e inventando espaços e percursos fora do estabelecido, criando um ambiente de artístico, político e até crítico, estremecendo e confrontando num movimento de enfrentamento, de transformação social. É um gesto que busca experiências práticas e reflexivas que provocam e instigam o outro a se libertar.

O Origraffes nos leva a uma reflexão sobre os muros, a cidade e as pessoas, e traz um território diverso e extenso para análises e reflexões, e esse artigo utilizou-se desse espaço para analisar a arte urbana mediada pelo grafite, sua ressignificação dos lugares, a requalificação e reflexão das pessoas sobre o seu pertencer ao lugar, ao seu grupo e ao estar no coletivo.

Referências

DRUMOND, B. Revista Retrós. Fumec, 24 de junho de 2012. Acesso em 25 de julho de 2018. Disponível em: http://revistaretrosfumec.blogspot.com.br/2012/06/breve-historia-sobre-o-surgimento-do.html

GEHL, J. **Cidade para pessoas.** Tradução Anita Di Marco. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA-E-SILVA, Willian da. **A Trajetória do graffiti mundial.** Acesso em 24 de julho de 2018. Disponível em: Revista Ohun: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Wiliam_Silva.pdf, 2008.

COMÉRIO, Letícia. **Série Memórias: Balão Mágico.** Universo Ufes Reporter. 16 de dezembro de 2013. Acesso em 24 de julho de 2018. Disponível em: http://universo.ufes.br/blog/2013/12/serie-memorias-balao-magico/.

Arte pública capixaba: a relação de (des)afeto da comunidade da região do caparaó por meio de esculturas sobre a história política local inseridas em espaço de natureza.

Public Art: (no) affect relationship between nature and polical history at Caparaó, Brazil

GABRIELA FERREIRA LUCIO PPGA-UFES / LEENA / CAPES
JOSE CIRILLO PPGA-UFES / CNPQ / CAPES

A pesquisa consiste na análise das mediações entre Arte e Política a partir de duas esculturas do contexto da Arte Pública Capixaba, inseridas na Região do Caparaó (interior, em espaço de natureza) e diretamente relacionadas à Guerrilha que ocorreu nesse lugar entre 1967-68. A singularidade dessas esculturas se expressa por meio de estabelecer possibilidades de estudo do campo de Arte-Política e Arte-Antropologia.

Palavras-chave: arte, escultura, Guerrilha do Caparaó, Política e História.

The research consists of the analysis of the mediations between Art and Politics from two sculptures of the context of the Public Art Capixaba, inserted in the Region of Caparaó (inland, in space of nature) and directly related to the Guerrilla that occurred in this place between 1967-68. The singularity of these sculptures is expressed by means of establishing possibilities of study of the field of Art-Politics and Art-Anthropology.

Keywords: Art, Sculpture, Guerrilla of Caparaó, Politics and History.

Introdução

Ao ter que refletir, e escrever, sobre o tema da arte pública e suas relações de afeto no Espírito Santo, a descoberta de uma produção situada em espaço de natureza, especificamente no interior do Estado, permitiu algumas considerações iniciais: como essas obras se instauram nesses locais? Estabelecem algum tipo de relação sensível com a paisagem? Correspondem a algum conceito ligado a arte e natureza? Possuem algum caráter afetivo e político? O fato histórico dessa região provoca reflexões ou posicionamentos sobre o presente?

Para compreender essas questões, foi estabelecido o contato com o artista José Ribeiro Sobrinho, responsável por duas esculturas que fazem alusão, ou homenageiam a Guerrilha do Caparaó, em uma gruta em Irupi, região capixaba do Caparaó. Assim, essas obras parecem permitir uma interface entre arte e política, que permeia o contexto capixaba do período da Ditadura Militar brasileira, abarcando questões históricas por meio de manifestação artística e relações de alteridade.

No contexto da Ditadura Militar no Brasil, segundo Guimarães (2006) o início de 1967, teria ocorrido a primeira tentativa séria de abertura de uma frente de guerrilha rural. A operação estreitamente ligada a Leonel Brizola (exilado no Uruguai após o golpe) desenvolveu-se na Serra de Caparaó entre Minas Gerais e Espírito Santo. Diante desse contexto da região do Caparaó, 1967 foi marcada por confrontos contra a Ditadura Militar. Em 31 de outubro de 1967 nasce José Ribeiro Sobrinho, que é autodidata e desenvolve trabalhos artísticos na região, ou seja, não possui formação acadêmica relacionada à Arte. Ele se apresenta como pintor artístico, publicitário, escultor, desenhista, técnico em contabilidade, restaurador, eletricista e pedreiro. Ele é o responsável pelas esculturas que retratam o momento histórico da guerrilha, localizadas na gruta São Quirino, contando um pouco do desfecho deste episódio.

A particularidade dessa pesquisa consiste na avaliação da relação de afeto estabelecida entre essas esculturas e a comunidade local, tendo em vista que grande parte da população daquela época se viu em um cenário de conflito sem participar ativamente do contexto de guerrilha, embora existam relatos de ter sido comum certo desconforto e medo com a presença desses guerrilheiros na comunidade.

A criação dessas duas esculturas, em 2013, parece resultar de algo que não condiz com a impressão primeira da comunidade em relação à guerrilha, seus personagens e signos. Nesse sentido, há uma busca para compreender as relações entre afetividade, desafetividade ou indiferença que possam ser proporcionadas pelas esculturas entre o fato histórico do Caparaó. Essa investigação abarca o campo da arte no que se refere à conceitualização, funcionalidade e o espaço público ocupado pela arte no âmbito político. Assim, os eixos dessa pesquisa são basicamente constituídos por estudos que envolvem a arte, história e política.

O poder de narrar ou construir a própria história foi negado a grupos sociais que historicamente foram marginalizados e na atualidade lutam por espaço e reconhecimento de pertencimento da sociedade. Mesmo sendo difícil de ser entendida, essa memória coletiva pode ser observada em representações do passado, cuja marca é a recorrência e repetitividade, sendo esta representação aceita dentro ou fora de um grupo significativo. Assim, o uso da história oral possui muita importância para criar um registro sobre como a população se relaciona com as esculturas e o contexto da Guerrilha do Caparaó. Diante dessa perspectiva, como ocorre a interação entre a arte, o território (incluindo a população) e o fato histórico?

A relação de (des)afeto da arte como intervenção política no contexto da Guerrilha do Caparaó

A particularidade da região do Caparaó Capixaba descreve realidades vivenciadas por seus moradores ao longo dos anos. A presença de esculturas neste cenário, sendo uma expressão artística visual que transcende idiomas e fronteiras.

Diante do momento político em que o Brasil enfrenta, o contexto sobre a ditadura militar torna-se ferramenta indispensável para o entendimento de alguns desdobramentos do presente. Com isso, entender as manifestações acerca do debate político, as relações existentes em espaços de disputas e a discussão sobre as esferas do público e privado no campo da arte pública

que, em síntese, faz parte dos problemas políticos, sociais e também das manifestações artísticas materializadas nessas obras em estudo. Nesse sentido, parece refletir certo tipo de tensão ou de zonas liminares entre os sujeitos e a paisagem. Essas zonas liminares "definem-se como zonas de tensão física ou visual de espaços públicos e privados, espaços segregados e espaços abertos, construções formais e apropriações informais, espaços legislados e ocupações" (Cirillo; Rodriguéz; Vanegas, 2011, p. 387).

A concepção de território para Dallabrida e Becker (2016) permeia o território como espaço apropriado de poder, e a partir das relações de poder estabelecidas, o espaço é inevitavelmente transformado. As territorialidades, por sua vez, constituem-se como a dominação de grupos que atuam nesse espaço transformado e apropriando-o.

Portanto, compreender as representações de um fato histórico mediante uma intervenção artística no cenário capixaba torna-se uma possível maneira de relacionar os segmentos políticos e sociais desse território, dando voz àqueles que vivenciaram o fato e como transpassaram para as gerações seguintes tais representações.

Para executar essa pesquisa alguns procedimentos metodológicos precisam ser realizados para sua efetivação, tais como: levantar e catalogar os documentos pessoais e coletivos (orais ou materiais) da comunidade; investigar no campo da Arte por meio de pesquisa bibliográfica como ocorrem as mediações existentes entre a obra e o espectador, bem como seu significado e significante; levantar representações de teóricos do campo da arte para identificar as relações entre arte-política e arte-antropologia; contextualizar os ordenamentos sócio-políticos da Guerrilha do Caparaó; identificar as representações sobre ocupação (intervenções) de espaços públicos e suas nuances.

Este trabalho também é norteado por procedimentos metodológicos de caráter exploratório, que permite maior aproximação entre a pesquisa e o tema, segundo Gil (2008). São distinguidas, a priori, três fases de desenvolvimento deste trabalho, sendo a primeira o levantamento e rastreamento de fontes bibliográficas promovendo uma literatura do tema embasada em análises que perfazem o campo do saber da arte, história e o político.

A partir do conceito *tradição inventada*, utilizado pelo historiador Eric Hobsbawn objetiva-se compreender os elementos e mecanismos que permitam a repetição das representações através das gerações, dessa forma "a característica principal da tradição inventada é que ela estabelece uma relação artificial com o passado. E a tradição tem como função legitimar alguns valores através da repetição do rito. Portanto, a identidade é construída e reconstruída" (SILVA, 2006, p.405-408).

Com isso, podemos ainda considerar que um monumento a uma memória ou sujeito é sempre uma invenção, uma metáfora do sujeito ou fato, claramente idealizado, uma representação.

No intuito de entender os sentidos existentes nas relações de memória e esquecimento presentes no conceito de monumento Riegl (1987) afirma que é preciso buscar os aspectos que muitas vezes estão ocultos na memória sensível e social de uma comunidade. Logo, uma das possibilidades de entendimento de memória pode ser interpretada como a presença do passado e mais ainda, que toda memória individual tem um caráter coletivo e é uma representação do passado. Entretanto, para Portelli (2006) a classificação de memória dá-se como um núcleo moldado no tempo e no espaço histórico e social. Assim, os sujeitos elaboram suas representações utilizando fatos e alegando que são fatos. E utilizam os fatos organizando-os de acordo com suas representações.

O estudo da memória é de suma importância para esta pesquisa, por isso outro autor de destaque na área que também será utilizado é Pollack (1992) que entende que as nuances da memória selecionam, constroem, desconstroem e reconstroem, partindo sempre de necessidades do presente, sejam estas individuais ou coletivas. Esta seleção pode ser feita consciente ou inconscientemente, podendo também ser influenciada pelo espaço-tempo em que o sujeito está inserido.

De acordo com Bourdieu (1989), na tradição neo-kantiana o poder simbólico pode ser definido como diferentes universos simbólicos, mito, língua, arte, ciência, como instrumentos de conhecimento e construção do mundo. Essa leitura permite um paralelo específico com o objeto (esculturas) que encontra-se em espaço público como uma intervenção do artista no

território, que encaminha o debate para o campo da arte sobre as concepções de esferas públicas, tendo em vista que elas precisam ser relativizadas pois os valores e a razão são construídos para massificar e não defendem o coletivo, bem como o juízo de gosto.

Com isso, Kosuth (2006) contribui para as discussões que envolvem a estética, considerando que ele não se opõe à estética, mas entende que a arte não pode se limitar a análise estética. Vale ressaltar que as esculturas trabalhadas nessa pesquisa parecem possibilitar o debate sobre arte formalista e arte conceitual, na medida em que o tema representado formalmente se estende para além de sua mera representação. De acordo com Kosuth (2006), a palavra arte não pode ser considerada um adjetivo (positivo), pois ela já teria um julgamento.

No texto intitulado *Sobre Políticas Estéticas*, de Jacques Rancière, o foco do debate está concentrado da relação arte e política, consequentemente as questões de funcionalidade, sentidos e possibilidades de transformações (Rancière, 2005). Essas relações teóricas auxiliam o entendimento do arcabouço teórico da arte, estabelecendo uma fusão com a intervenção da escultura que faz o recorte de um contexto histórico que parece possuir significados para a população local, por conseguinte, expressaria o posicionamento desses grupos no mundo, permitindo uma possibilidade de aproximação entre arte e cultura no contexto da arte pública.

Ainda no entendimento da ocupação de espaços públicos Deutsche (2008) analisa a ligação entre arte e a cultura/político, que ocorre a partir da década de 1970, além de tecer crítica sobre o isolamento das instituições e possibilidades de se fazer arte sem espaços físicos ou pré-estabelecido e determinados, enfatizando as possibilidades de criação e/ou percepção e ocupação dos chamados espaços públicos. Especificamente para esta pesquisa, essa ideia contribui para a análise de como o artista José Sobrinho ocupa o espaço público (de natureza), tendo em vista que as esculturas estão localizadas na Gruta de São Quirino, em Irupi-ES, fora do escopo do espaço urbano. Embora este espaço não seja de acesso imediato, numa lógica urbana, essas esculturas parecem provocar reações diferenciadas entre a população, ou seja, as esculturas de José Sobrinho parecem que não são institucionalizadas oficialmente, permitindo que sejam criadas considerações sobre a ocupação de espaços e ao mesmo tempo sobre o dissenso que é estabelecido e as potencialidades de debate a partir delas.

A temática sobre o antagonismo presente na estrutura democrática é embasado por Mouffe (2007) para promover a compreensão dos elementos que aproximam ou distanciam as pessoas da comunidade em relação às esculturas do artista – um sentimento de medo dos guerrilheiros de um lado e, de outro, uma homenagem aos guerrilheiros, evidenciada com o monumento. A autora elabora sobre o espaço público e a arte, consequentemente, sobre a relação entre arte e política. Com isso, o contexto correspondente ao conflito e suas representações podem ser estudadas conforme as proposições de dessa autora.

Deste modo, a composição do referencial teórico busca estabelecer diálogo com as teorias já mencionadas e também se destinará ao levantamento de uma bibliografia historiográfica sobre o contexto brasileiro da Guerrilha do Caparaó, tendo em vista que o enquadramento histórico tem que ser transportado junto com a obra, para a promoção do seu entendimento como monumento. As áreas de arte, história e política são elementos estruturantes para a pesquisa, tendo em vista as possíveis contribuições e especificidades de cada área de conhecimento. A relação entre essas áreas permite que possam ser desenvolvidas possibilidades do saber. No que se refere à análise efetiva dos documentos visuais captados como imagens da obra, documentos de processo, dentre outros, busca-se compreender as tendências e intencionalidades que permearam o processo de criação da obra, bem como os modos como são estabelecidos, ou podem estabelecer, aquilo que Linch (1997) chama de imaginabilidade, ou aquela capacidade que as imagens têm de gerar uma imagem mental forte que permite aos sujeitos identificá-la como pertencente, ou não, ao seu conjunto de afetos, e a permanecer como monumento.

Considerações Parciais

O projeto de pesquisa apresentado foi elaborado pretendendo estabelecer um diálogo entre os eixos da arte, história e o político, com ênfase entre a mediação da arte e um contexto determinado. Dessa forma, foram indicadas

as estruturas teóricas que norteiam o desenvolvimento da pesquisa. É válido destacar a importância de envolver mais áreas do conhecimento, promovendo uma transversalidade.

Diante da conjuntura que o Brasil atravessa faz-se necessário a produção de análises que estabeleçam conexões com o passado e proporcionem reflexões do presente. A contextualização do fato histórico da Guerrilha do Caparaó será apresentada com os contrapontos de fontes como documentos oficiais, jornais e produções acadêmicas sobre a temática. Essa escolha reforça o compromisso do trabalho de compreender as representações da época e da atualidade, tendo em vista que essas representações como as representações da própria comunidade são objetos de análises. Assim, entender como a arte pode atuar como um dispositivo que possa executar essa mediação se configura como o objetivo dessa produção.

Portanto, é esperado que após a conclusão da dissertação, essa produção possa contribuir para os estudos sobre Arte Pública Capixaba, tendo como aspecto a arte como dispositivo para uma possível evocação do passado, com possíveis reconfigurações de representações.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CIRILLO, A. J.; RODRIGUÉZ, TE (Org.) ; VANEGAS, C. (Org.) . Arte Público y Espacios Políticos. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. v. 2. 615p .

DALLABRIDA, V.R.; BECKER, D.F. Dinâmica territorial do desenvolvimento. In: Governo do Estado do Estado do Espírito Santo. **Folclore**. Disponível em: http://www.es.gov.br/EspiritoSanto/Paginas/folclore.aspx. Em: 06 jul. 2016.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Agorafobia.** Col. Quaderns portàtils. Barcelona: MACBA, 2008. Disponível em http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche. Arquivo consultado em 10 de março de 2017.

GIL, Antonio C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2008.

GUIMARÃES, Plínio Ferreira. **Caparaó, a lembrança do medo:** a memória dos moradores da região da Serra do Caparaó sobre o primeiro movimento de luta armada contra a ditadura militar – a guerrilha do Caparaó / Plínio Ferreira Guimarães. – 2006. 205f.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas, Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

LYNCH, K. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MOUFFE, Chantal. Por una política de identidad democrática. In: **Prácticas artísticas y democracia agonística.** Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

POLLACK, Michael. **Memória e Identidade Social.** Revista Estudos Históricos, Rio de janeiro, vol5, Nº 10,1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1941> Acesso em: 20 jul. 2016.p. 201-205.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.) **Usos & Abusos da História Oral.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.103-130.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas estéticas. In: Sobre políticas estéticas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RIEGL, Alois. **El Culto Moderno a los Monumentos.** Barcelona: Visor, 1987.

SILVA, Kalina Vanderlei. Dicionário de Conceitos históricos. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

Da intenção à autonomia da obra: o trajeto de uma monumentalização não intencional em Guarapari

Of the intention to the autonomy of the work: the path of a non-intentional monumentalization in Guarapari

MARCELA BELO LEENA-UFES
CILIANI CELANTE PMV / LEENA-UFES

A proposta deste artigo é analisar as singularidades da arte pública no Espírito Santo, especialmente no que diz respeito aos objetos escultóricos de origem popular. Estes objetos, que não foram concebidos como monumentos intencionais e não possuem originalmente uma função memorizadora, conseguiram angariar da sociedade valores supostamente dignos de preservação. Este artigo versará sobre um objeto em especial, o Tigrão de Guarapari/ES, uma peça tridimensional em grande escala, construída em fibra de vidro. Assim, situaremos conceitualmente o trajeto de ressignificação de um objeto no espaço urbano através da memória coletiva.

Palavra-chave: arte pública; monumentos não intencionais; kitsch e grotesco

The purpose of this article is to analyze the singularities of public art in Espírito Santo, especially with regard to sculptural objects of popular origin. These objects, which were not conceived as intentional monuments and did not originally have a memorizing function, were able to raise values supposedly worthy of preservation from society. This article will be about a special object, the Tiger of Guarapari / ES, a large-scale three-dimensional piece, built of fiberglass. Thus, we conceptually locate the path of re-signification of an object in urban space through collective memory.

Keywords: public art; unintentional monuments; kitsch and grotesque

Figuras 1a e 1b Casal gotinha da Esso; e Slogan do Posto Esso "Ponha um Tigre no seu carro!". Fonte: http://opasgarage.blogspot.com (acima)) e http://carissimascatrevagens.blogspot.com.br (abaixo)

Introdução

Na grande malha social, os lugares da cidade se constituem em espaços captadores de realidades, tornando possível que qualquer ambiente da cidade possua uma potência ebulidora de formação e/ou ressignificação das formas de vida que ali acontecem. É interessante notar que o poder de atração e convergência de alguns lugares o tornam significativamente capazes de promover vivências que se correspondem em intenção, tornando certos ambientes em espaços consumidores de identidade, ou seja, espaços que pela manifestação do coletivo, se sustentam e principalmente se preservam por mais tempo em relação a outros. Esse potencial de atração e convergência pode se dar por vários motivos, desde comerciais, religiosos, turísticos, naturais, etc. Porém, é a memória coletiva que determina o tipo de sentimento que se fará em cada ambiente, dando a este, sentido e características aquém de sua finalidade, determinando sua forma de uso e influenciando em sua permanência. Neste sentido, podemos dizer que todo aparato da cidade, desde as construções humanas ou naturais são ícones culturais a disposição das formas de vivência.

O Tigre da Esso

Fundada por John D. Rockefeller em 1882, a Standart Oil Trust, uma empresa petrolífera americana daria origem a Standart Oil, S.O, cuja abreviação fonética é "ESSO", que se tornou, no século XX, a marca de uma grande multinacional distribuidora de gasolina e óleo diesel. A empresa teve por muitos anos a figura de duas simpáticas gotinhas representando a marca (figura 1a), até serem gradualmente substituídas por um imponente tigre, por volta de 1950. Duas versões tentam explicar a escolha de um tigre "garoto-propaganda", uma delas diz que já em 1900 na Noruega, um tigre associado à marca surge estampando nos galões de gasolina da Esso naquele país e posteriormente foi ganhando a mídia impressa em outros lugares da Europa; a outra, narra a mirabolante situação de um tigre que fugido de um circo nos Estados Unidos, alojou-se, sorrateiramente, dentro de um carro enquanto abastecia num posto Esso e ao dar partida no veículo, o motorista saiu a toda velocidade ao perceber a presença do animal (figura 1b), relacionando daí em diante a gasolina Esso como garantia de eficácia e potência.

Não se sabe exatamente sobre a veracidade de alguma das versões, fato é que em 1959, o tigre consolida-se como a marca da companhia, simbolizando força, potência e velocidade. O slogan *"Put a Tiger in your tank"* (coloque um tigre em seu tanque) se popularizou e foi convertido em animação, alavancando de forma muito eficaz os produtos Esso.

O Tigrão de Guarapari

No Brasil, no ano de 1972, para reforçar a campanha da marca, a empresa construiu alguns tigres em fibra de vidro, cuja finalidade era percorrer o Brasil, à medida que novos postos eram inaugurados. Esse mascote se constituía na imagem de um tigre de aproximadamente 5 metros de altura, em pé, numa posição ereta (figura 2). De feições simpáticas e braços abertos, um exemplar é trazido para a inauguração de um posto Esso em Cobilândia, Vila Velha/ES, sendo em seguida emprestado para a cidade de Guarapari para o empresário Dino Simões, dono do posto Dino, que o afixou em frente ao estabelecimento.

Durante a sua permanência foi observado que a população local, e, principalmente, os turistas vindos de todo o Brasil, e até do exterior, fizeram dele um ponto turístico obrigatório para fotos e referência em Guarapari. Tamanho foi seu sucesso que o Sr. Dino reivindicou a permanência definitiva do Tigre em Guarapari. Mais uma vez atendido, o Tigre ficou definitivamente em sua cidade, passando a ser patrimônio de Guarapari,

Figura 2 Tigrão de Guarapari (cerca de 1973). Fonte: www.guaraparivirtual.com.br

onde permanece há 46 anos. Sobre esse episódio o dono do posto, Sr Dino, relata como tudo aconteceu:

> Em 1972 fui a Vitória parabenizar o Adir Bachour, que era dono do Posto Esso de Cobilândia. Chegando lá, vi o tigre cheio de gente em volta, tirando foto. Pedi que ele me emprestasse o Tigre para passar uns 10 dias em Guarapari. Ele me disse: Leve isso daqui, que só está me atrapalhando. Peguei um caminhão, pus em cima e trouxe para cá. Foi sucesso de público. (SIMÕES, 2016)

O posto Dino que tutoria a obra, apelidada de "Tigrão" pelos moradores e visitantes, localiza-se estrategicamente na entrada de Guarapari e não é difícil imaginar os motivos da popularidade da obra na década de 1970. Afinal, o potente tigre da Esso estampava uma expressiva rotatividade de propaganda no Brasil, em gradual substituição ao meigo casal de gotinhas representantes da marca até então. A cantora Evinha incluía o tigre Esso em uma de suas canções em 1969 e o famoso repórter Esso estava em todas as casas através do rádio ou televisão. Além do aparato midiático da época, uma escultura figurativa e relativamente grande nesta cidade não era algo tão comum. O tigre se acomodou, inicialmente, num posto de gasolina já bastante popular na região. Tempos depois, o Tigrão atravessou a rua e se fixou junto à subida da ponte, onde está até hoje, num espaço particular.

4A construção de um monumento espontâneo

Dentro desse respeitoso contexto e reinado, o que o Tigrão não sabia é que ele acabara de ser capturado! Capturado da redoma e lançado na selva das possibilidades. Ao longo da história das imagens afixadas nas cidades, vemos que algumas possuem fins bem específicos de comemoração e/ou preservação da memória, como no caso dos monumentos intencionais, para tal função concebidos. Riegl (1987) considera verdadeiramente monumento as obras que possuem desde sua concepção uma função memorizadora, no sentido de eternizar uma certa memória coletiva, certos atos ou acontecimentos, os quais chama de monumentos intencionais, por seu valor de rememoração intencional.

De outro modo, algumas obras, das mais variadas funções e existências, tomam para si a afeição popular, conseguindo, assim, adentrar no status das obras preservadas e reconhecidas. Riegl distingui as obras concebidas originalmente sem esse propósito, mas que a sociedade atribui valores supostamente dignos de preservação, os quais denomina de monumentos não intencionais. Essas obras, Riegl não as enquadram em seu conceito de monumento, mas considera sua elevação a tal denominação: "(...) o caráter e o significado de monumento não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos" (RIEGL, 1987). Ambas categorias (monumentos intencionais ou não intencionais) podem se apresentar como monumentos históricos ou artísticos reconhecidos, posteriormente, pela arte ou pela história.

Esta ultima categoria, os chamados monumentos não intencionais, foram evocados pela memória coletiva e pelo conjunto das memórias individuais que convergem para a mesma obra, objeto este que em sua origem, nunca intencionou a afetividade social, mas que de certa forma, segundo Nora (1993), se constituiu num "lugar de memória". Segundo este autor, os lugares de memória são definidos a partir de um critério simbólico: "só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica".

Assim, os tigres mascotes da Esso foram criados com o fim bem específico de demarcar, sinalizar e comemorar a inauguração de novas filiais de postos de gasolina. Porém, estes atributos funcionais, características de um monumento intencional, ali não se aplicam. Não estão a serviço da memória, mas simplesmente de um marketing de venda proposital; entretanto, ainda assim, não descaracterizam o contexto comemorativo, do qual este exemplar fora domadamente desviado ao longo dos 46 anos.

Relocado de seu local de propósito em Vila Velha, em meio a uma missão inaugural de mais um posto Esso, a escultura chega a Guarapari, onde se vê iniciado de forma espontânea e gradual, porém incisivo, em um processo de desconstrução de sua aura. E, a medida em que ele vai se despojando de seu simbolismo comercial, ele se reveste de sentido identitário

local. Desta forma, o tigre embaixador da grande Esso, é, em várias situações, caracterizado para representar o próprio estabelecimento e seu nome fantasia (posto Dino), ou para acompanhar o público em suas festas temáticas e situações ocasionais como a Copa do Mundo, Olimpíadas, natal, feiras, festas locais, campanhas de saúde, campanhas publicitárias, etc. Vestiu bermuda, trocou várias camisas, experimentou cores e acessórios, como boné, bandeiras e até a tocha olímpica (figura 3). Podemos observar nas imagens que, não respeitando as regras de preservação das características de uma marca, teve o tórax tosado para melhor aderir as oportunas intervenções em seu visual.

Figura 3 Tigrão de Guarapari. Fibra de vidro policromada. Busca aleatória no site Google com o tag "tigrão de Guarapari". Fonte: Banco de Dados do LEENA-UFES e site guaraparivirtual.com.br

Devido a sua importância para a população, foi lembrado até no carnaval de Guarapari. Em 2007, o bloco Amigos da Fonte narrou os feitos de Dino Simões e o Tigrão entrou na avenida, fisicamente (através de uma réplica) e no refrão da marcha carnavalesca, como pode ser observado no refrão abaixo:

... O Tigrão na avenida (que legal)
A gaitinha tocando (sensacional)
É o Dino Simões Pádua alegrando o carnaval...

Deixando para trás os anos dourados, a década de 1990 veiculou os últimos comerciais com o "garoto tigre propaganda" e em 2011, a marca Esso foi absorvida pela Shell, assim, todos os postos no Brasil de bandeira Esso migraram de marca. Aparentemente aqui se encerraria o encargo geral da obra (BAXANDALL, 2006). A esta altura, porém, o tigre da Esso em Guarapari já havia há muitos anos se esvaziado de sua função original e se convertido numa outra identidade já sedimentada pela memória coletiva: um grotesco gato gigante a beira da estrada que, interrompido em sua missão de continuar a tradição de uma grande marca, se reduz a um preservado objeto kitsch em espaço público, da mesma maneira que chaveiros, miniaturas e bonecos do mesmo estiveram presentes em várias residenciais (figura 4).

De símbolo do poder aquisitivo de quem podia ter um carro em meados do século XX, agora é símbolo do transeunte, do visitante, do andarilho que se aninha em sua sombra. Não mais símbolo de uma elite, mas agora símbolo de toda uma cidade. A ilusão do imponente tigre da Esso é agora na verdade o querido Tigrão de Guarapari.

Em abril de 2011, o vereador Joaquim Capristrano de Souza protocolou um requerimento (nº 235/2011), junto à Câmara Municipal de Guarapari, solicitando o reconhecimento do Tigrão como patrimônio cultural da cidade. Embora o processo ainda tramite em passos lentos, a população já outorgou a situação da obra, muitas vezes se referindo a ela como patrimônio afetivo da cidade.

Na análise dos objetos encontrados no decorrer da pesquisa, dentre eles o Tigrão de Guarapari, buscamos compreende-los como fenômenos urbanos

Figura 4 Souvenirs. Busca aleatória no site Google com o tag "miniaturas tigre da Esso". Fonte: Banco de Dados do LEENA-UFES.

que compartilham de uma certa estética externa ao sistema hegemônico das artes. Assim, tratamos esses objetos a partir das mediações que se estruturam em seu entorno material e simbólico. Acreditamos estar nos aproximando das questões e mediações que levam a vontade popular a atribuir significado e legibilidade memorial a estes objetos. Sua análise também nos permitiu uma aproximação de como eles dialogam com uma estética kitsch e como muitos deles, centrados em um modo construtivo que prima pela feiura, se enquadram em um gosto que converge para a estética do grotesco.

Essa estética popular foi tratada com base nos estudos de Abraham Moles (1986), no texto *O Kitsch: A Arte da Felicidade*, no qual o autor conceitua o kitsch como o princípio de inadequação, ou seja, uma distância com a funcionalidade do produto, ou poderíamos dizer, uma descontextualizarão desse objeto, ou ainda uma apropriação do seu uso. Para Moles, o objeto é ao mesmo tempo bem e mal situado, ou porque ele é bem acabado e errado, ou porque a concepção original do produto é desvirtuada do princípio de totalização.

De modo geral, sobre o aspecto de uma certa feiura de boa parte desses objetos partimos do principio de que beleza como valor estético é um atributo da cultura – como tal híbrido e flexível. Tomando a *História da Feiura* de Umberto Eco (2007) na qual o autor discorre sobre as relações antagônicas no belo no ocidente, assim como os textos de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), no livro *O Império do Grotesco*, no qual os autores enquadram o grotesco como uma categoria estética dotada de lógica própria, não legitimada pela teoria hegemônica da arte. A partir desses autores, trabalhamos com a compreensão de que há nesses objetos uma certa propensão ao bizarro e ao vulgar, evidenciando que o grotesco é capaz de subverter o sentido estabelecido das coisas evidenciando aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo, capaz, no caso desses objetos aqui analisados, de estabelecer uma certa noção de pertencimento no imaginário urbano que o circunscreve.

Inserir esse conjunto de objetos em uma possível categoria do Kitsch e Grotesco foi uma estratégia para enquadrar no campo da arte a possibilidade de seu debate, uma vez que há uma inegável desconsideração por entender objetos de origem popular no campo teórico e conceitual dos estudos nas artes.

O caso aqui em estudo, o Tigrão de Guarapari, encontra-se nas bordas do fenômeno estético entendido como arte. Mas, ele está ali, na paisagem. É um objeto da vontade popular nas bordas da cultura e da arte oficial.

Considerações Finais

Quando pensamos o monumento em seu aspecto simbólico, vemos certamente que este não se resume aos valores sugeridos pela forma ou motivo ali expresso, mas os inclui numa dimensão identitária coletiva, onde se torna possível perceber uma interface colaborativa no devir do monumento, por se caracterizar como relação social que encontra na memória coletiva sua trama de sustentação.

O monumento não depende apenas da investidura do ser e da instauração da arte. Ele depende em ultima instancia, sempre, da outorga dos humanos. Sem essa outorga, sem essa ratificação, por mais excelente que a obra seja, essa obra é para ninguém, se ninguém lhe infundir, se ninguém lhe associar sua carga emotiva ou sua vivência intencional (ABREU, 2003 p. 11).

O monumento não intencional surge, assim, por uma construção emotiva tecida sobre um tempo não cronológico, mas um tempo rítmico, colaborativo e pulsante, socialmente fruído e operado a todo instante nas bases da emoção e da cognição, um tempo qualitativo que se faz sobre o tempo de Cronos. De livre característica e concepção, o monumento não intencional não nasce de um impulso histórico, mas esculpe-se na história corrente das afetividades.

Referências

ABREU, José Guilherme. **A Problemática do Monumento Moderno: Escultura Pública e Espaço Público – para um estudo transdisciplinar,** in Boletim interativo da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte, n.01, dezembro de 2003.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção.** Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

ECO, Umberto (org). **História da Feiura.** Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

LYNCH, Kevin. **A imagem da Cidade.** [s/ trad]. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade.** Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 3.ed. 1986.

Nora, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares.** Trad. Yara Khoury. Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

RIEGL, A. **Culto Moderno a los Monumentos.** Madrid: Visor, 1987.

SIMÕES, Dino. **Entrevista, 2016.** Acesso em 01 de outubro de 2016. www.ijsn.es.gov.br/ConteudoDigital/20160825_aj09179_municipio_guarapari_02.pdf

SODRÉ, Muniz.; PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Muamad, 2002.

O ensino da arte através do estudo do patrimonio: os azulejos da Matriz de São Francisco de Assis

Art teaching through the study of patrimony: the tiles of São Francisco de Assis Church

NAYANE COELHO DE LAIA IFES / ESCOLA ELZA LEMOS ANDREATTA
ELOIZA MARA ROSSONI IFES / ESCOLA ELZA LEMOS ANDREATTA
JOSY PEREIRA SILVA IFES / ESCOLA ELZA LEMOS ANDREATTA

O trabalho relata uma breve introdução do contexto histórico da edificação da Igreja Católica Matriz São Francisco de Assis e discorre sobre os elementos artístico presentes no templo. Aponta as especificidades do patrimônio artístico e cultural, pelo âmbito religioso e sociocultural, traz como analise principal, um painel de azulejo com estilo português, que tem como referência de reprodução a obra do artista brasileiro Victor Meireles, localizado no portal principal da Matriz, considerado arte pública e que se encontra sem registros de autoria.

Palavras-chave: Arte Religiosa; Patrimônio; Ensino de Arte; Painel de Azulejos.

The paper reports a brief introduction to the historical context of the building of the Catholic Church of St. Francis of Assisi and discusses the artistic elements present in the temple. It points out the specificities of the artistic and cultural patrimony, by the religious and sociocultural scope, brings as main analysis, a panel of tile with Portuguese style, whose reference of reproduction is the work of the Brazilian artist Victor Meireles, located in the main portal of the Matrix, considered public art and is found without authorial records.

Keywords: Religious Art; Patrimony; Art Teaching; Tile Panel.

Introdução

O encantamento pela arte e as narrativas presentes em cada igreja apresentada no decorrer do curso de graduação a partir da história da arte no Brasil, serviram de norteadores para inquietações iniciais da pesquisa. A partir desses apontamentos, buscamos na Matriz São Francisco de Assis, situada na cidade de Barra de São Francisco-ES (cidade de uma das autoras), indícios de possíveis relíquias e/ou formas, que contemplassem em suas raízes históricas, referências que pudessem e poderão abrir diálogo com a história da arte, potencializando o seu ensino nos espaços de educação formal ,e também servindo de aporte teórico-prático para exposições de aulas nos espaços de educação não-formal na própria comunidade, bem como para toda a população local que ainda não conhece a história deste patrimônio arquitêtonio, religioso e cultural.

Assim, baseado em Cipriani (2003), supervisor provincial da Congregação Passionista que relata a origem e o início da atuação da mesma no estado do Espírito Santo. Em Andrade (2015) um dos párocos do tempo pesquisado, hoje Bispo de Floriano no Piauí, fala do início e da edificação da Matriz São Francisco de Assis. E na entrevista, concedida pelo senhor Manoel Ribeiro de andrade, um senhor de 90 anos[1] que foi um dos pedreiros que ajudaram no processo da edificação, me baseio para uma breve introdução sobre o templo.

No que concernea arte em solo capixaba, me baseio em Lopes (1997). Ott (1993) e Cavalcante (2006) que discorre sobre a arte de pintar azulejos, que baseia a análise artística que fundamenta o artigo, o painel de azulejos.

Inaugurada em 1969 pela Congregação Passionista, a Matriz São Francisco de Assis (Figura 1), localizada na cidade de Barra de São Francisco, noroeste do estado do Espírito Santo, possui características arquitetônicas de igrejas italianas. Isso se deu por influência da origem da mesma congregação que fundou o templo no local[2].

1 Nasceu em 1926 e faleceu recentemente após a conclusão desta pesquisa no dia 25 de Março de 2017.

2 A congregação Passionista foi fundada em 1720 por São Paulo da Cruz, na Italia.

Muitos dos sujeitos com os quais pudemos já dialogar, a arquitetura religiosa aqui explorada como objeto de estudo teve como inspiração uma igreja italiana, o Santuário San Gabriele.

Nos primeiros achados da pesquisa, identificamos um grande entusiasta da construção da Matriz - o Pe. Alfredo Sabetta – que influenciou bastante a partir do seu desejo de seguir o modelo arquitetônico do santuário de San Grabrile na Itália, (Isola del Gran Sasso).

Angariando apoio e recursos vindos da Europa, participações sociais das comunidades no local, não faltou mão de obra para o desenvolvimento da construção da Matriz, até culminar na sua inauguração em 1969.

Ao longo dos anos a paróquia mantém viva as tradições e conservação da arquitetura igreja, embora não seja tombada pelo Instituto Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio artístico e cultural. O templo atrai os olhos do expectador que se encanta com a beleza monumental.

Painel de Azulejo com estilo português

De acordo com Ott (1993), baseando em costumes orientais de enfeitar paredes com tapetes, entretanto não se deu esse caso porque os maometanos não podiam representar figuras humanas em mesquitas para não cair na idolatria, como os judeus praticavam costume, porém, abandonado pelo cristianismo, abrindo assim novamente as portas para o politeísmo praticado por muitos católicos que realmente adoravam os santos, retratando também cenas históricas e/ou bíblicas, como é o caso do painel da Matriz são Francisco de Assis.

De acordo com Ott (1993), o primeiro azulejo-quadro datado com segurança na base do Livro dos Guardiões do convento de São Francisco da Bahia, entre 1705 – 1707, é a última Ceia retratada na cabeceira do refeitório do dito cenóbio (figura 2). Certamente copiado de uma estampa antiga.

Ott (1993. p. 67). Ott ainda afirma, que os franciscanos que indubitavelmente foram os maiores apaixonados pelos azulejos. Na Matriz São Francisco de Assis de Barra de São Francisco-ES, os Passionistas também adotaram essa ideia decorativa para o templo.

Painel de azulejos com estilo português na Matriz São Francisco de Assis

É no portal principal da Matriz (figura 3), através do painel de azulejo com estilo português (figura 5), que está a ação analítica com relação artística abordada neste artigo. Percebemos que há grandes semelhanças com a composição da obra "Primeira Missa" do artista de Victor Meirelles (figura 4), podemos visualizar as mesmas características na cruz de madeira, as posições dos índios entre outras características que evidenciam suas relações com a obra artística.

Em entrevista, o Sr. Manoel Ribeiro de Andrade[3] um dos muitos que atuaram na edificação do templo (Matriz são Francisco de Assis) disse que não trabalhou nessa arte, mas, para que esse painel de azulejos ficasse pronto, ele relata que, a pedido do padre Alfredo[4], veio uma pessoa de fora da cidade (não sabe dizer o nome dessa pessoa) e fez esse trabalho durante a noite. Os azulejos já vieram previamente pintados e queimados, essa pessoa teria apenas fixado os azulejos na parede. Certamente quando chegaram para trabalhar em mutirões no dia seguinte, visualizaram o painel de azulejos que havia sido fixado no local. Cabe ressaltar que não identificamos o artista responsável pelo painel de azulejos, nele não há assinatura.

Lopes (1997. p.132) relata que muitos Pintores e/ou artistas espírito-santenses permanecem, até hoje, como ilustres desconhecidos, pouco se pesquisou e se guardou das obras produzidas e/ou localizadas no estado do Espírito Santo. A pintura capixaba continuou ligada a uma tradição naturalista, centrada na paisagem de recantos e marinhas, e evidentemente, retratos de personalidades, quase sempre pintados por encomenda. Nunca se soube quem eram esses artistas. Lopes (1997. p. 138) ainda fala que, tanto os artistas capixabas, como também os pintores viajantes que aqui estiveram impossibilitados de viver exclusivamente da pintura, faziam anúncios nos jornais locais, oferecendo os seus serviços para decoração de ambientes, cenários para teatro, pintura em tecidos, leques almofadas e sombrinhas, além de lecionarem nos próprios ateliês e em escolas públicas e privadas. Entre as peculiaridades, alguns artistas através de caráter itinerante. Estes não se fixavam muito tempo numa mesma cidade ou localidade, pois, à medida que as solicitações e encomendas de trabalho diminuíam, mudava-se para outra região da província. Fixaram-se aqui alguns imigrantes italianos, que exerceram a atividade de pintores e decoradores de maneira mais estável em razão de sua condição de imigrados, muito requisitados pela perfeição de seus trabalhos, pouco se sabe sobre a sua formação, acreditamos que fossem geralmente autodidatas, ou continuadores de uma atividade profissional familiar. Aprendia o ofício com os pais, tios ou outros parentes. Sendo estes originários de classes sociais humildes, daí serem pouco conhecidos socialmente. Lopes (1997. p.141).

Não direcionando as pinturas em azulejos, mas todo tipo de arte capixaba, e/ou presente em solo capixaba, Lopes (1997) fala da pintura em geral, mesmo que tenha sido feita por algum artista de outro estado, fixado ou de passagem em solo espírito-santense, e que existe uma precariedade de informações sobre os artistas e suas respectivas obras.

Enfatizando sobre a pintura em azulejos, Otto (1993, p.67), aborda que os pintores portugueses bons, responsáveis por difundirem tal arte, eram raros os que trabalhavam com pinturas em telas ou em taboas. Mais raros ainda, reforça o autor, eram os que trabalhavam na argila, pois exigia uma pintura muito rápida e segura, não admitindo correções como na outra, (pintura em tela e taboa), o que caracteriza a pintura em azulejo uma arte de difícil e escassa produção.

Muitos destes trabalhos espalhados pelas cidades são de autores desconhecidos, despertam a curiosidade e atraem a atenção do expectador, como podemos citar o painel de azulejos da Matriz São Francisco de Assis.

De acordo com Cavalcante (2006, p. 15):

3 O Senhor Manoel Ribeiro de Andrade foi um dos pedreiros que atuou em quase toda construção da igreja, em entrevista concedida (gravação de áudio) no dia 10 de setembro de 2016, relatou os fatos supracitados, o mesmo faleceu no início de 2017.

4 Padre Alfredo (Passionista), foi um dos responsáveis por toda edificação da Matriz São Francisco de Assis. O templo começou a ser construído em 1964, concluído e inaugurado em 1969. Fonte: Andrade (2015) e Cipriani (2003).

> O professor de português Reinaldo dos Santos que foi o primeiro a revelar aos compatriotas toda a imensa riqueza da azulejaria no Brasil, disse em uma conferência em Lisboa (Portugal) em 1948, que "O sorriso azul dos azulejos constitui certamente um dos mais decorativos e mais largamente empregados nos conventos e igrejas do Brasil e são uma das assinaturas do nosso Barroco e do espírito decorativo da arte portuguesa".

Cavalcante (2006, p. 17) ainda afirma que os recursos recebidos pelas ordens religiosas se refletiam no embelezamento dos templos como o ouro que tanto enriquece as talhas das igrejas, capelas, nas esculturas sacras popularmente conhecidas como Barrocas, nas pinturas e também na azulejaria, esta em maior parte, encontradas na região do litoral brasileiro.

Assim como Cavalcante (2006) descreve a importância dos azulejos como arte decorativa, no portal principal da matriz, está localizado um painel de azulejo com estilo português, nas cores azul e branca, que, em diálogo com Cavalcante (2006), sorri e acolhe a quem adentra a Matriz São Francisco de Assis. Nesse painel, está a ação de análise com relação artística plástica e percebe-se que há grandes semelhanças com a composição da obra "Primeira Missa", do artista Vitor Meirelles. Além disso, podemos visualizar as mesmas características na cruz de madeira, as posições em que se colocam os índios, os europeus, o padre, a vegetação no entorno, a montanha ao fundo (Monte Pascoal, que, de acordo com a história, teria sido a primeira porção de terra avistada pelos portugueses no descobrimento do Brasil) e entre outras características que evidenciam suas relações com a obra artística.

A primeira missa no Brasil foi celebrada pelo franciscano Frei Henrique de Coimbra em 26 de abril de 1500, ao afincar uma cruz de madeira em um banco de areia na cidade de Porto Seguro, localizada no estado da Bahia, onde os portugueses tomaram posse daquele lugar conhecido como Ilha de Vera Cruz.

O artista brasileiro Vitor Meirelles pintou, em 1860, um quadro que retrata a primeira missa celebrada no Brasil, conforme Pero Vaz de Caminha descreve na carta que se destinou ao Rei, contendo, em sua composição, portugueses e índios em meio à natureza, num ato de celebração religiosa[5].

Em toda arquitetura do templo (Matriz São Francisco de Assis) existem artefatos como: vitrais, capteis, colunas, cobugós com formato polilobado, desenhos simbólicos no piso do corredor, cúpula, esculturas entre outros elementos, que podem ser relacionados ao contexto artístico e da história da arte, sendo passíveis de análises que contribuam para o seu ensino, em especial no contexto sociocultural. Neste artigo, dialogo apenas sobre o painel de azulejos como propósito de analise artística quando diagnosticamos uma mera reprodução de uma grande e famosa obra de arte de um artista brasileiro.

A Matriz, carregada de elementos que se relacionam a arte, pode ser base e objeto de estudo no ensino da arte para toda a região, sendo possível disseminar a história do patrimônio em questão juntamente com as artes que compõem o templo em escolas da região, potencializando o ensino das aulas de arte de forma direta com a arte empregada no templo, uma vez que na região, questões artísticas culturais são escassas. E auxilia também, na formação de apreciadores e leitores de obra de arte. Acreditamos ainda, que movimentos investigativos como este, somado às vozes que compõe o cenário investigativo sobre o ensino da arte no Brasil podem chamar a atenção e fortalecer o caráter discursivo na cultura regional e nacional, democratizando assim, o acesso ao conhecimento sobre o contexto artístico, cultural e histórico brasileiro.

A construção da imponente Matriz São Francisco de Assis, pode ser considerada um marco na história da cidade. Por esse motivo, destaco a importância deste estudo para a compreensão da identidade local, a cultura que se desenvolveu em torno das tradições da igreja católica.

Resgatar a história da Matriz São Francisco de Assis, é conscientizar a importância de se preservar o monumento e a sua história junto à comunidade, destacando a atuação dos sacerdotes da congregação

5 Disponível em:<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/missa1.htm> Acesso em 01/09/2015 as 21:34 horas

passionista, que muito lutaram para que o templo fosse erguido e inaugurado em 1969, e posteriormente preservado pelos párocos Diocesanos.

A matriz sendo um elemento importante para os que residem no local e todo o seu processo de edificação, está presente na memória individual e coletiva, como afirma Rocha (2012) apud Le Goff (2007), "a memória acaba por estabelecer um "vinculo" entre as gerações humanas e o "tempo histórico que as acompanha". Este vínculo que se torna afetivo, possibilita que essa população passe a se enxergar como "sujeitos da história", que possuem assim como direitos, também deveres para com a sua localidade". Compreende-se que resgatando a história deste templo, possa contribuir para que gerações futuras, tenham conhecimento desta narrativa, não a deixando se perder com o tempo.

Referências

ANDRADE, Pe Valter. **História da Paróquia São Francisco de Assis de Barra de São Francisco – ES.** Barra de são Francisco-ES, 2015

CAVALANTE, Silvia Tigre de Holanda. **O azulejo na Arquitetura Religiosa de Pernambuco.** Séculos XVII e XVIII. São Paulo, 2006, Metalivros.

CIPRIANI, Pe. Giovanni. **Síntese histórica do Vicariato Passionista Nossa Senhora da Vitória;** Jardim América, Cariacica – ES, 2003.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no Espírito santo do Século XIX a Primeira República.** Vitória: Ed. do Autor, 1997.

OTT, Carlos. **História das Artes Plásticas da Bahia (1550 – 1900).** Volume III Pintura Bahia 1993.

WEB REFERÊNCIA

http://educaterra.terra.com.br/voltaire/500br/missa1.htm Acesso em 01/09/2015 as 21:34 horas.

HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA:
DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS EM TEMPOS DE CRISE

GD**#05**

A Invenção do Bispo: a crítica de arte como elemento legitimador

The invention of the Bispo: the art critical as a legitimate element

ANA DE ALMEIDA PPGA / UFES

Este artigo apresenta os aspectos historiográficos sobre a invenção de artistas viabilizada por críticos de arte. O Impressionismo e o Expressionismo Abstrato exemplificam diferentes maneiras na qual essa legitimação foi construída. O crítico Frederico Morais assume a invenção de Arthur Bispo do Rosário como artista. O teórico brasileiro defende o diálogo entre o trabalho realizado por Bispo – diagnosticado esquizofrênico-paranoide e internado à época em um manicômio carioca – e arte contemporânea. Curador de suas primeiras exposições, Morais atribui à obra de Bispo referenciais artísticos consagrados, a fim de legitimá-lo no sistema da arte.

Palavras-chave: crítica de arte, Frederico Morais, Arthur Bispo do Rosário, arte contemporânea.

This article presents the historiographic aspects about the invention of artists made possible by art critics. Impressionism and Abstract Expressionism exemplify different ways in which this legitimation has been constructed. The critic Frederico Morais assumes the invention of Arthur Bispo do Rosário as an artist. The brazilian theorist defends the dialogue between the work done by Bispo – diagnosed as schizophrenic-paranoid and hospitalized at the time in a carioca madhouse – and contemporary art. Curator of his first exhibitions, he attributes to the work of Bispo consecrated artistic references, in order to legitimize him in the art system.

Keywords: art critic, Frederico Morais, Arthur Bispo do Rosário, contemporary art.

Introdução

O conceito de crítica está atrelado, desde sua raiz etimológica, ao julgamento. A partir da estética kantiana no século XVIII até meados do século XX, a crítica de arte atuou fundamentada em aspectos puramente formais e vinculada a um julgamento de gosto universalizado. Com uma abordagem moralizada endereçada ao público, a função de ver e fazer ver surge como princípio para o crítico (CHAGAS, 2012, p. 20).

Marcel Duchamp, considerado por muitos o predecessor do que seria considerado arte contemporânea, acreditava no poder do indivíduo criador: "não acredito em arte, acredito em artista" (THORNTON, 2015, p. 15). Quando, em 1917, ousa imputar um viés artístico a um mictório industrial, atribui aos artistas em geral a autoridade para validar o que é ou não é arte. Esse conceito foi melhor absorvido a partir da década de 1960, quando o juízo de qualidade crítica se tornou fluido, propiciando uma gama imensa de possibilidades: tudo pode ser arte. De modo que os próprios artistas puderam estabelecer os próprios padrões de excelência.

Entretanto, houve (e ainda há) uma figura que personifica o poder de qualificar e, por consequência, legitimar o que é considerado arte, a saber, o crítico – com influência suficiente para criar um artista institucionalizado, reconhecido e renomado. Como critério, essa figura que se expressa através da crítica de arte poderia analisar a relevância da obra e o "magnetismo" incutido ao personagem que se tornaria artista.

No período que conhecemos como arte moderna, encontramos dois exemplos nítidos da influência da crítica como fator legitimador: no Impressionismo e no Expressionismo Abstrato. Apesar dos impressionistas encontrarem embasamento legítimo para adentrar o sistema artístico através do cunho teórico de Charles Baudelaire (1821-1867), fundamentalmente foi a abordagem depreciativa do artigo de Louis Leroy (1812-1885) que tornou a obra dos rejeitados do *Salon* de 1974, conhecida. Por outro lado, a pintura dos expressionistas abstratos, para Clement Greenberg (1909-1994), sintetizaria seus conceitos formalistas que, através da não-representação[1], tornar-se-ia a expressão mais pura da arte.

Esses precedentes historiográficos no modernismo nos levam a compreender diferentes metodologias que a crítica utilizou para que um indivíduo (e/ou movimento) passe a alcançar o *status* artístico. Frederico Morais (1936-), crítico brasileiro, lança mão de sua experiência institucional e constrói um diálogo entre o trabalho realizado por Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) – diagnosticado esquizofrênico-paranoide e internado à época em um manicômio carioca – e arte contemporânea.

A primeira impressão

> Eu pinto aquilo que eu vejo, e não aquilo que para os outros é agradável ver[2].

Para iniciar a reflexão sobre os elementos validadores da crítica, destacarei o Impressionismo, impulso artístico sediado na França que ocorreu a partir da segunda metade do século XIX. Pintores que se encaixavam neste "movimento" renegaram os valores aristocráticos da academia e, portanto, desconstruíram o caráter simbólico academicista e representaram o mundo através de uma ótica cientificista.

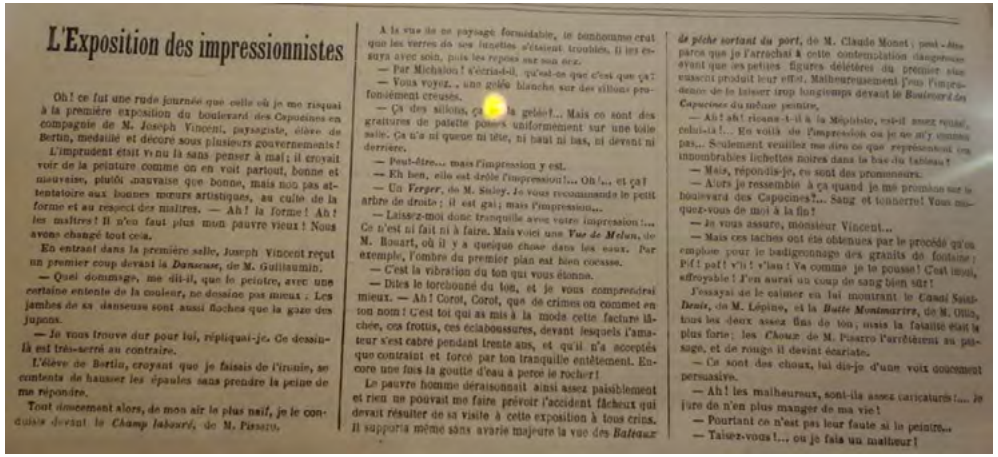
Por terem pinturas que fugiam dos vieses acadêmicos, a crítica recebe com estranheza esse embate. Louis Leroy (1812-1885), crítico parisiense, cunhou o termo *impressionista* quando escreveu o artigo *L'Exposition* dês *impressionnistes* [fig. 1], para o jornal francês *Le Charivari* acerca de um grupo de artistas – na qual se identificavam como *Société Anonyme* dês *Peintres*,

1 A não-representação, aqui, se diferencia do não figurativismo já antes utilizado por Piet Mondrian (1872-1944) e Wassily Kandinsk (1866-1944).

2 *"Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir"*, frase dita por Edouard Manet que sintetiza o espírito do que chamamos de Impressionismo.

Sculpteurs, Graveurs, etc.[3] – que, por terem sido negados no Salon de Paris de 1874, expõem suas pinturas no *Boulevard* dês *Capucines* em 15 de abril de 1874. O *debút* foi recebido por Leroy de forma negativa:

Impressão. Estava certo disso. Até estava dizendo a mim mesmo: se fiquei impressionado, tem de haver algo impressionante nisso... e que liberdade, que trabalho manual fluido! Um papel de parede chinfrim é mais bem-acabado do que essa paisagem! (LEROY apud SAMU, 2004)



L'Exposition des impressionnistes

Oh! ce fut une rude journée que celle où je me risquai à la première exposition du boulevard des Capucines en compagnie de M. Joseph Vincent, paysagiste, élève de Bertin, médaillé et décoré sous plusieurs gouvernements!

L'imprudent était venu là sans penser à mal; il croyait voir de la peinture comme on en voit partout, bonne et mauvaise, plutôt mauvaise que bonne, mais non pas attentatoire aux bonnes mœurs artistiques, au culte de la forme et au respect des maîtres. — Ah! la forme! Ah! les maîtres! Il n'en faut plus mon pauvre vieux! Nous avons changé tout cela.

En entrant dans la première salle, Joseph Vincent reçut un premier coup devant la *Danseuse*, de M. Guillaumin.

— Quel dommage, me dit-il, que le peintre, avec une certaine entente de la couleur, ne dessine pas mieux; les jambes de sa danseuse sont aussi flasques que la gaze des jupons.

— Je vous trouve dur pour lui, répliquai-je. Ce dessin-là est très-serré au contraire.

L'élève de Bertin, croyant que je faisais de l'ironie, se contenta de hausser les épaules sans prendre la peine de me répondre.

Tout doucement alors, de mon air le plus naïf, je le conduisis devant le *Champ labouré*, de M. Pissarro.

A la vue de ce paysage formidable, le bonhomme crut que les verres de ses lunettes s'étaient troubles. Il les essuya avec soin, puis les reposa sur son nez.

— Par Michalon! s'écria-t-il, qu'est-ce que c'est que ça?

— Vous voyez... une gelée blanche sur des sillons profondément creusés.

— Ça des sillons, ça la gelée!... Mais ce sont des gratteures de palette posées uniformément sur une toile sale. Ça n'a ni queue ni tête, ni haut ni bas, ni devant ni derrière.

— Peut-être... mais l'impression y est.

— Eh bien, elle est drôle l'impression!... Oh!... et ça?

— Un *Verger*, de M. Sisley. Je vous recommande le petit arbre de droite; il est gai; mais l'impression...

— Laissez-moi donc tranquille avec votre impression!... Ce n'est ni fait ni à faire. Mais voici une *Vue de Melun*, de M. Rouart, où il y a quelque chose dans les eaux. Par exemple, l'ombre du premier plan est bien cocasse.

— C'est la vibration du ton qui vous étonne.

— Dites le torchonné du ton, et je vous comprendrai mieux. — Ah! Corot, Corot, que de crimes on commet en ton nom! C'est toi qui as mis à la mode cette facture hâchée, ces frotis, ces éclaboussures, devant lesquels l'amateur s'est cabré pendant trente ans, et qu'il n'a acceptés que contraint et forcé par ton tranquille entêtement. Encore une fois la goutte d'eau a percé le rocher!

Le pauvre homme déraisonnait ainsi assez paisiblement et rien ne pouvait me faire prévoir l'accident fâcheux qui devait résulter de sa visite à cette exposition à tous crins. Il supporta même sans avarie majeure la vue des *Bateaux de pêche sortant du port*, de M. Claude Monet; peut-être parce que je l'arrachai à cette contemplation dangereuse avant que les petites figures délétères du premier plan eussent produit leur effet. Malheureusement j'eus l'imprudence de le laisser trop longtemps devant le *Boulevard des Capucines* du même peintre.

— Ah! ah! riions-nous il y a un instant, quand nous étions à la Méphitite, nous étions assez naïfs, en vérité!... En voilà de l'impression où je ne m'y connais pas... Seulement veuillez me dire ce que représentent ces innombrables lichettes noires dans le bas du tableau?

— Mais, répondis-je, ce sont des promeneurs.

— Alors je ressemble à ça quand je me promène sur le boulevard des Capucines?... Sang et tonnerre! Vous moquez-vous de moi à la fin?

— Je vous assure, monsieur Vincent...

— Mais ces taches ont été obtenues par le procédé qu'on emploie pour le badigeonnage des grands de fontaine: Pif! paf! v'là! v'lan! Va comme je te pousse! C'est inouï, effroyable! J'en aurai un coup de sang bien sûr!

J'essayai de le calmer en lui montrant le *Canal Saint-Denis*, de M. Lépine, et la *Butte Montmartre*, de M. Ottin, tous les deux assez fins de ton, mais la faiblesse était la plus forte; les *Choux* de M. Pissarro l'arrêtèrent au passage, et de rouge il devint écarlate.

— Ce sont des choux, lui dis-je d'une voix concentré persuasive.

— Ah! les malheureux, sont-ils assez caricaturés!... Je jure de n'en plus manger de ma vie!

— Pourtant ce n'est pas leur faute si le peintre...

— Taisez-vous!... ou je fais un malheur!

Figura 1 *L'Exposition* dês *impressionnistes*, artigo de Louis Leroy, publicado no jornal *Le Charivari* em 25 de abril de 1874. Fonte: spectacles-selection.com

Tendo em vista a impossibilidade destes artistas de exporem suas obras no *Salon* de 1874 – considerado o único local de prestígio para a arte parisiense na época (SAMU, 2004) –, se iniciou o processo da legitimação dos pintores que seguiam por este viés pictórico modernista. A construção da palavra Impressionismo, por sua vez, derivou do título da obra *Impression, soleil levant* do pintor francês Claude Monet (1840-1926). Apesar da nomenclatura surgir de forma pejorativa, o grupo adotou o termo *impressionnistes*[4] e, por consequência, o Impressionismo.

Além de evidenciarem a tinta espessa sobre a tela, os impressionistas se concentraram em apresentar o cotidiano moderno da vida parisiense: cenas de lazer (cafés, bares, balés), paisagens (trens, construções, natureza). O que os artistas representavam em suas telas era a arte do seu tempo atual, através da "sensibilidade visual, científica e filosófica" (FROTA, 2015, p. 5). Este repertório visual condizia com a teoria moderna de Charles Baudelaire (1821-1867). Conforme o ensaio *O pintor da vida moderna*, o teórico se ateve em atribuir uma reflexão crítica sobre a pintura do presente:

> [...] O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 2006, p. 851)

Tal historicidade alude para o fato de que o Impressionismo tenha surgido a partir de uma "invenção" da crítica parisiense. Representando o tempo presente, apresentando a peculiaridade do transitório, do efêmero e

3 Esses foram os artistas que participaram da exposição no Boulevard dês Capucines, em 1874: Zacharie Astruc, Antoine-Ferdinand Attendu, Édouard Béliard, Eugène Boudin, Félix Braquemond, Édouard Brandon, Pierre-Isidore Bureau, Adolphe-Félix Cals, Paul Cézanne, Gustave Colin, Louis Debras, Edgar Degas, Jean-Baptiste Armand Guillaumin, Louis LaTouche, Ludovic-Napoléon Lepic, Stanislas Lepine, Jean-Baptiste-Léopold Levert, Alfred Meyer, Auguste De Molins, Claude Monet, Mademoiselle Berthe Morisot, Mulot-Durivage, Joseph DeNittis, Auguste-Louis-Marie Ottin, Léon-Auguste Ottin, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Stanislas-Henri Rouart, Léopold Robert, Alfred Sisley.

4 O coletivo de artistas reuniu suas pinturas em oito exposições entre os anos de 1874 e 1886, com um grupo variando entre nove e trinta expositores. Posteriormente, diferenças ideológicas e filosóficas entre os participantes fizeram o coletivo se diluir em busca de pesquisas pictóricas independentes. Entretanto, os impressionistas foram consolidados na história da arte ocidental quando subverteram as premissas da academia, uma vez que se eximiram de representar cenas mitológicas, históricas e idealizadas, comuns na arte acadêmica.

Figura 2 *Jackson Pollock, is he the greatest living painter in the United States?*,publicado na revista *Life* em Agosto de 1949. Fonte: books.google.co.uk

do contingente, os artistas impressionistas transgrediram as rédeas da crítica negativa e, sob a teoria baudelairiana, romperam o elo com a tradição e introduziram novos trajetos de possibilidades artísticas que despontariam em um futuro próximo.

A última expressão

Pintura é auto-descoberta. Todo pintor pinta o que ele é[5].

Considerando os impressionistas como uma invenção que incitou uma brisa modernista à arte, os expressionistas abstratos fecham o ciclo de maneira análoga, instigando à arte ventos contemporâneos. A recusa dos estilos e técnicas artísticas tradicionais, assim como a postura crítica em relação à sociedade e ao *status quo* americano, aproximou um coletivo heterogêneo de pintores e escultores.

Seus principais representantes foram: o armênio Arshile Gorky (1904-1948), o canadense Philip Guston (1913-1980), o holandês Willem de Kooning (1904-1997), o russo Mark Rothko (1903-1970), e os norte-americanos Clyfford Still (1904-1980) e Jackson Pollock (1912-1956). Este último, estrategicamente, tornou-se o símbolo do movimento expressionista abstrato[6] americano em detrimento da produção artística mundial. Clement Greenberg, um dos mais influentes teóricos da arte do século XX, desponta como o crítico responsável por efetivar tal esquema, exaltando e sintetizando a pintura moderna através de Pollock e sua imposta genialidade.

O pintor norte-americano foi pauta do artigo *Jackson Pollock, is he the greatest living painter in the United States?,* de três páginas na *Life Magazine* [fig. 2], em agosto de 1949. O ineditismo desse fato possibilitou ao público o conhecimento de suas pinturas e, para Pollock, a inserção no circuito social nova-iorquino. Por outro lado, a consagração no circuito artístico mundial foi viabilizada através das teorias de Greenberg e Harold Rosenberg (1906-1978). Ambos foram críticos que exerceram um papel fundamental sobre a reflexão analítica da arte neste período.

A pintura do Expressionismo Abstrato, para Greenberg, sintetizaria conceitos formalistas, isto é, o estado puro da arte, pois acreditava que a espinha dorsal da arte pictórica moderna buscava: a bidimensionalidade da pintura e a exímia separação das representações tridimensionais – que ficaria a cargo apenas da escultura (GREENBERG, 1975, p. 104). Rosenberg[7], por outro lado, evidenciou o ato criativo, argumentando que os expressionistas abstratos apresentavam as cicatrizes do contexto global conflituoso através do hibridismo entre o suporte tradicional (tela) e gestos performáticos. Suas conexões apontaram que existia elo entre a arte e vida, ligação esta que Greenberg desconsiderava. O embate entre os críticos se devia ao fato de Rosenberg superestimar o processo da pintura no Expressionismo Abstrato, questão que levava a discussão sobre a obra finalizada, secundária.

Entretanto, apesar da discrepância analítica de ambos os críticos sobre a arte expressionista abstrata, as discussões fomentaram a consolidação da pintura americana mediante o cenário artístico da época. Criaram seu símbolo personificado, a saber, Pollock, no qual as incessantes discussões sobre suas pinturas convergiriam no estopim de uma revolução artística com ressonâncias mundiais: a queda do modernismo.

5 "*Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is*", frase dita por Jackson Pollock.

6 Tiveram concretas influências do automatismo surrealista, e encontraram no intuitivo e no inconsciente a base da criatividade artística, atravessada com a intensa presença do corpo e dos gestos no processo de construção da pintura. Essa combinação resulta em formas orgânicas, que se distancia da abstração geométrica, e enfatiza as conexões entre arte e vida, entre arte e natureza.

7 O crítico é o autor do ensaio de 1952, *The American Action Painters*, logo, foi o responsável por validar a nomenclatura *action painters* na historia da arte ocidental. No texto, o crítico apresenta uma reflexão analítica sobre o processo pictórico na pintura de Pollock e De Kooning, destacando o aspecto inovador da ação sobre a obra de arte dos expressionistas abstratos, na qual tornaram o ato de pintar e a pintura em si, elementos indissociáveis, reiterando a ascensão (e por consequência, a superioridade) da pintura americana sobre a arte mundial.

Em meio ao delírio

Eu escuto uma voz, e essa voz me obriga a fazer tudo isso.[8]

Longe do berço da arte impressionista e distante do emblemático Expressionismo Abstrato, um novo artista foi criado: "Arthur Bispo do Rosário, o artista que eu inventei" (MORAIS, 2013, p. 23). Frederico Morais, autor dessa sentença, descobre em meio ao caos de um manicômio carioca, um indivíduo que, sob delírio, persistia em expressar sua subjetividade em um local onde toda manifestação humana era podada com eletroconvulsoterapia e lobotomia.

O ano era 1980, quando Samuel Weiner Filho (1955-1984) exibia em sua reportagem realizada para o programa televisivo *Fantástico*, a forma lastimável e desumana que os internos da Colônia Juliano Moreira[9] viviam. A matéria é fruto de um repentino interesse midiático sobre a vida dentro dos manicômios, uma vez que o final da década de 1970 foi marcado por uma série de questionamentos acerca do regime asilar instituído nos hospitais psiquiátricos.

Morais, ao assistir a reportagem, despertou para a figura de "um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a uma barafunda de objetos os mais variados, bordando palavras, nomes, datas, imagens" (MORAIS, 2013, p. 23). Responsável pelo Departamento de Artes Plásticas do MAM/RJ, o crítico, em 1982, realizou a mostra À margem da vida, onde reuniu os trabalhos realizados por presidiários, idosos de asilos, crianças da FUNABEM e pacientes psiquiátricos. Nela, Bispo, que permitiu a exposição de quinze estandartes, foi incluído pela primeira vez no sistema da arte.

Figura 3 *Arthur Bispo do Rosário*, 1985. Walter Firmo. (Fonte: culturissima.com)

Figuras 4 e 5 *Manto da Apresentação*, sem data. À esquerda, a frente do *Manto*, à direita, o avesso do *Manto*. Fonte: museubispodorosario.com

8 Bispo responde a pergunta de uma mulher anônima que o visita em sua cela forte na Colônia Juliano Moreira. Esta entrevista está registrada no documentário *O prisioneiro da passagem*(1982), de Hugo Denizart.

9 Colônia Juliano Moreira foi um manicômio localizado no bairro de Jacarepaguá na cidade do Rio de Janeiro.

Bispo, sergipano, ao cruzar os portões da Colônia Juliano Moreira em 1939, defronta-se com uma frase com a qual dialogaria nos próximos cinquenta anos de sua vida: "*práxis omnia vincit* (o trabalho tudo vence)" (HIDALGO, 2011, p. 12). Sob a névoa da loucura, em 1967, inicia uma corrida contra o tempo ao receber uma missão proferida pelas vozes que escutava: representar os trabalhos existentes na Terra. Sua produção, que posteriormente foi catalogada em mais de 800 peças, foi manufaturada com o material que poderia ser encontrado às margens do manicômio.

> DENIZART: E essas miniaturas são representações?
> BISPO: É material existente na terra dos Homens.
> DENIZART: É uma representação de tudo que existe na Terra?
> BISPO: É, são trabalhos que existem. (DENIZART, 1982).

Entretanto, o operário do delírio nos deixou sua arte como herança de seu ofício. O sistema artístico incorporou seus objetos como obras de arte para salvá-los de uma possível pilhagem após a morte de Bispo, que veio a falecer em 1989 (BARRETO, 2015, p.10). O passo seguinte para consolidação artística foi, no mesmo ano, realizar a primeira exposição individual *Registros de minha passagem pela Terra,* que aconteceu na Escola de Artes Visuais, do Parque Lage. Foram expostos aproximadamente 500 trabalhos, entre eles: estandartes, fardões, faixas de misses e objetos. Morais, a partir deste momento, consolida sua invenção:

> O catálogo sob a forma de um tablóide, trazia três textos de minha autoria (um esboço de biografia, uma análise crítica de sua obra e Uma história de amor) [...]. A exposição foi o marco inicial do que eu chamei [acima] de invenção de Bispo do Rosário como artista. (MORAIS, 2013, p. 23)

E se o artifício foi oportuno, o modo como houve a institucionalização artística foi, e continua sendo, discutível. A reflexão maior é a classificação por similitudes plásticas, como Morais aludiu no catálogo: "[...] a obra realizada por Arthur Bispo transita com absoluta naturalidade e competência, no território da arte mais contemporânea" (MORAIS, 1990, p. 21). O crítico também relaciona o trabalho do sergipano ao renomado dadaísta: "comecemos por aproximá-lo de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje" (MORAIS apud HIDALGO, 2012, p. 145). Entretanto, as ligações entre Duchamp e Bispo, são questionáveis, mesmo que essas aproximações produzam, ainda hoje, ressonâncias em grande parte da bibliografia sobre esse assunto.

Ferreira Gullar (1930–2016), crítico maranhense, se indagou sobre tais questões acerca do estatuto dos objetos de Bispo na crítica de Morais. Gullar profere sua opinião com relação à vinculação da poética do sergipano às vanguardas modernistas e arte contemporânea sob os moldes com que foi concretizada:

> [...]'essa associação inapropriada dá margem a uma série de equívocos'. Para Gullar, é incorreto apresentar Bispo como um 'artista revolucionário, consciente da necessidade de romper com as formas artísticas existentes' e, consequentemente, 'como uma espécie de precursor da chamada arte contemporânea'. Afinal, Bispo não possuía nenhum conhecimento desses experimentos (por exemplo, dos *ready mades* de Marcel Duchamp) e nunca pretendeu uma carreira na arte. Gullar continua: 'Associar a obra desse artista à chamada arte contemporânea é ignorar a origem e a natureza de ambas as manifestações'. (GULLAR apud KABAÑAS, 2018; p. 98)

É certo que, a legitimação dos trabalhos de Bispo, assim como a consolidação do seu nome como um artista relevante à arte contemporânea brasileira, necessitou que as transformações que ocorreram nas vanguardas modernistas fossem absorvidas pelo sistema da arte. Uma vez que, a existência dos *ready-mades* tenha permitido que seus objetos pudessem ser vistos por um viés artístico, do mesmo modo, os conceitos pertinentes a *Art Brut* de Jean Dubuffet permitiram à persona Bispo a possibilidade da identidade de artista.

Assim, a reflexão acerca da possibilidade dos objetos de Bispo serem considerados arte parte do princípio de que: se as transformações do século XX não ocorressem – considerando, por exemplo, a absorção da cultura cotidiana, os mecanismos de apropriação, etc. –, a obra de Bispo continuaria envolta no anonimato dentro de um manicômio e toda a invenção de Morais seria, de fato, utópica. Entretanto, vale ressaltar que o crítico atuou de maneira formalista, quando, em meio a uma produção de objetos que foram resultados de décadas de sofrimento psíquico, Morais exaltou a autonomia artística de suas obras, e submergiu a relação arte-vida como o fomento da produção de Bispo.

Conclusão

Considerando a criação como o motor funcional da arte, os críticos do modernismo detiveram subliminarmente o "título de artistas", de modo que exerceram o poder de criar outros artistas (e movimentos artísticos) mediante o respaldo de suas teorias. Por outro lado, na arte contemporânea, como Duchamp profetizara, os artistas detêm a voz sobre suas obras e usufruem da liberdade do hibridismo de papéis, unindo sob aspectos genéricos, os perfis de artistas e teóricos – ainda que alguns críticos possuam esse traço legitimador modernista. Por certo, muitos artistas no modernismo puderam falar sobre seu processo criativo e partilharam as pesquisas teóricas que imprimiam em suas respectivas linguagens artísticas. Os manifestos, por exemplo, tornaram-se comuns em determinados movimentos, a fim de divulgarem seus propósitos, ideias e reflexões pessoais sobre a arte.

Ressalto que a crítica de arte ainda retém para si artefatos legitimadores: a influência institucional que permite que indivíduos alcancem o *status* de artistas; voz ativa nas mídias específicas que concedem aos artistas o reconhecimento social; relacionamento com *marchands* que permitem contrapartidas econômicas como resultado do ofício criativo; e por último, a atribuição da teoria por trás da criação, imprescindível à inclusão historiográfica na arte contemporânea.

Tais artefatos impulsionaram o "prestígio" como característica da crítica de arte, capaz de contaminar e influenciar a opinião pública através de olhares parciais. Poder este que tornaram os críticos qualificados a registrarem o Impressionismo, o Expressionismo Abstrato na história da arte ocidental, assim como, de sobrelevar indivíduos, como Arthur Bispo do Rosário – construindo poéticas e inventando artistas.

Referências

BARRETO, Waldir. **A margem da poética**. Vitória: UFES- Revista Farol, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. In: Charles Baudelaire poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CHAGAS, Tamara Silva. **Da crítica à nova crítica**: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais. Dissertação (Mestrado em Artes). 159f. Vitória: UFES, 2012.

GREENBERG, Clement. **A pintura moderna**. In BATTCOCK, Gregory (org.), **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: O senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

MORAIS, Frederico. A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In **Registros da minha passagem pela Terra:** Arthur Bispo do Rosário, 17- 25. Ex. cat., São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **Arthur Bispo do Rosário:** arte além da loucura. [organização e prefácio Flávia Corpas]. 1ª Ed. Rio de Janeiro: NAU Livre Galeria, 2013.

O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário. Realização: Hugo Denizart, Direção: Maria Alves de Lima, Produção: CNPI, Rio de Janeiro, 1982. 1 videocassete (74min).

RIBEIRO, Fernando. **Action painting, happening e performance art:** Da ação como fator significante à ação como obra nas artes visuais. Revista Visualidades, Goiânia, v. 8, n. 2, 2010.

SAMU, Margaret. **Impressionism: Art and Modernity**. In: Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm> Acesso em: 01/08/2018.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2015.

Experimentações de procedimentos curatoriais

Experimentations of curatorial procedures

ANANDA CARVALHO DAV / UFES

O presente artigo busca observar procedimentos curatoriais que consideram outras possibilidades de seleção e organização de exposições, assim como questionam o papel do curador. Para tanto, observa as mostras "6a. Jovem Arte Contemporânea" e "Temporada de Projetos na Temporada de Projetos". Os procedimentos curatoriais são analisados a partir de relatos dos curadores destas exposições à luz da teoria dos processos de criação em rede proposta por Cecilia Almeida Salles.

Palavras-chave: Curadoria; procedimentos curatoriais; arte contemporânea; processos de criação.

This article aims to observe curatorial procedures that consider other possibilities of selection and organization of exhibitions, as well as question the curator's role. It presents a reading of the exhibitions "6a. Jovem Arte Contemporânea" and "Temporada de Projetos na Temporada de Projetos". The curatorial procedures are analyzed based on reports from these exhibitions in the light of the theory of the network creation processes proposed by Cecilia Almeida Salles.

Keywords: Curatorship; curatorial procedures; contemporary art; creation process.

Frequentemente, as ações dos curadores são percebidas sob uma aura de autoridade. Uma das justificativas para esta interpretação é por conta de uma genérica compreensão em que a atividade restringe-se a escolher o que entra ou não entra em uma exposição. Entretanto, pode-se observar a multiplicidade e a flexibilidade do papel do curador como um autor de proposições. Numa tentativa de repensar os modelos tradicionais de exibição de arte, o presente artigo busca observar procedimentos curatoriais de exposições contemporâneas que ampliam-se para práticas de experimentação. Aqui busca-se por objetos que consideram outras possibilidades de seleção e organização, questionando o papel do curador.

A leitura de procedimentos curatoriais parte de Cecilia Almeida Salles que propõe uma teoria de crítica aos processos de criação na qual os princípios norteadores são os nós da rede. Para a autora, os procedimentos são tendências que, de alguma forma, repetem-se no estudo de determinado objeto:

> Os *recursos criativos* são os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, *modos de transformação*. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há *limites ou restrições* que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Toda ação sobre as matérias-primas gera *seleções e tomadas de decisão*. O artista tem as ferramentas como instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação (SALLES, 2010, p. 32, grifos meus).

Na proposição de Salles, é possível substituir a palavra "artista" pela palavra "curador". Desse modo, pode-se compreender que os procedimentos curatoriais são os "modos de transformação" que um curador utiliza, ou as ações que um curador realiza para desenvolver uma exposição ao tomar decisões a partir de certos "limites ou restrições". Essas seleções ou tomadas de decisão são regidas por critérios que dizem respeito ao projeto curatorial em questão e ao modo como este será materializado na exposição de acordo com a relação estabelecida com os artistas, com o espaço expositivo e com os outros elementos que compõem o circuito da arte contemporânea.

A partir desta interpretação teórica sobre procedimentos curatoriais, este artigo se concentra em um procedimento específico: exposições que procuram desconstruir os formatos tradicionais de seleção. Desse modo, observa-se curadores que dissolvem sua autoridade ao propor uma espécie de co-autoria e compartilhamento nos processos de criação de uma exposição.

"6ª. Jovem Arte Contemporânea"

No contexto de transformações de linguagens dos anos 1960 e 1970, a "6ª. Jovem Arte Contemporânea", realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP em 1972, procurou inovar ressaltando o caráter processual do trabalho artístico e a presença dos artistas no museu. Na época, o museu era dirigido pelo curador Walter Zanini que, a partir de uma ideia do artista Donato Ferrari e com a colaboração dos professores Raphael Buongermino Netto e Laonte Klawa, dividiu o espaço de exposições temporárias do museu (cerca de 1.000 m2) em 84 lotes de diferentes dimensões. Esses espaços foram sorteados entre os inscritos, já que não havia possibilidade de incluir todos os candidatos. Para participar, era necessário apresentar uma proposta por escrito e comprometer-se a cumprir um cronograma de desenvolvimento dos trabalhos durante o período expositivo (ZANINI, 1972). "A JAC-72 era uma mostra livre, de caráter conceitual, em sentido amplo, com obras de natureza muito efêmera, construídas no interior do museu e abertas a todo tipo de material e técnicas" (ZANINI, 2010, p. 188). Apesar do caráter experimental da mostra e da ausência de um júri de seleção dos participantes, havia procedimentos curatoriais ou princípios direcionadores (como as regras de inscrição citadas a cima) que organizavam o processo de criação da exposição.

Os artistas sorteados ocuparam o museu durante as duas semanas do evento. O catálogo apresentou uma lista de inscritos e participantes, sendo que os nomes dos últimos foram grafados com letras maiúsculas como critério de diferenciação. De acordo com Cristina Freire, o procedimento curatorial que regeu a 6ª. JAC possibilitou "confronto, colaboração, auxílio, permuta, construção e destruição, além do discurso permanente entre os

participantes, [que] concretizou a *autoria coletiva da exposição*" (FREIRE, 2006, p. 27, grifo meu). A 6ª. JAC desenvolveu-se, então, a partir da convivência, do confronto e do diálogo que emergiram da ideia de conjunto em contraposição à tradicional ação individual. Do público demandou-se também uma participação mais ativa, que não se esgotava nos tradicionais eventos de abertura e encerramento de exposição.

Para analisar a "6ª. Jovem Arte Contemporânea", é preciso relembrar o trabalho de um dos pioneiros da curadoria no Brasil: Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP entre 1963 e 1978. Nos textos de Zanini, o questionamento sobre o objeto do museu de arte contemporânea ou o "museu do agora" é tema recorrente: fala de um museu em transição que conjuga a sua função de recepção, "seleção e preservação da obra tradicional" com uma nova atitude que estreita as relações com os artistas e seus respectivos processos de criação. Diante das manifestações artísticas mais efêmeras que se desenvolviam naquela época, o curador defendia que o museu não poderia mais manter a sua posição passiva de um júri à espera da obra de arte pronta e deveria se estabelecer como "*coautor*, ao lado do artista" (ZANINI, 2013b, p. 115 e 2013a, p. 112, grifo meu). Como um laboratório, seus espaços seriam ativados através da presença dos artistas, das experimentações e dos encontros multidisciplinares.

Também é importante observar as exposições anteriores do projeto Jovem Arte Contemporânea, que consistia em chamadas abertas para jovens artistas, com júri e prêmio aquisição. A partir de 1967, o museu organizou a "Jovem arte contemporânea" (JAC), que inicialmente incluía "escultura, pintura e objetos *afins*" (ZANINI, 1967, grifo meu). Vale observar como os regulamentos das mostras acompanhavam as transformações constantes das linguagens artísticas daquela época. Em 1969, o edital da "3ª. Exposição Jovem Arte Contemporânea" previa a inscrição de "escultura, pintura e objetos em *todas* as implicações estéticas, técnicas e matéricas" (MUSEU, 1969, grifo meu). No decorrer do período de apenas dois anos, o que era definido por "objetos afins" foi ampliado para "todas as implicações" das linguagens conhecidas.

Já em 1971, a "5ª. Exposição Jovem Arte Contemporânea" recebeu uma grande quantidade de inscrições de obras efêmeras. Segundo Dária Jaremtchuk (1999, p. 45), "a imaterialidade dos trabalhos não permitia que fossem enquadrados no esquema de seleção e premiação dos júris tradicionais". O catálogo da "5ª. Exposição Jovem Arte Contemporânea" informa que alguns membros do júri chegaram a sugerir que "todos os artistas fossem aceitos em vista das implicações subjetivas do julgamento e do seu dirigismo cultural" (MUSEU, 1971). Apesar da seleção ter sido mantida, o catálogo procurou dar visualidade a essa discussão. Ao mesmo tempo, a problemática aponta para as proposições ocorridas na 6ª. JAC.

A "6ª. Jovem Arte Contemporânea" ficou conhecida como exposição sem curadoria. Entretanto, seus organizadores provocaram um ruído do que naturalmente espera-se de uma trabalho curatorial: selecionar artistas. Não se pode afirmar que esta mostra não tinha uma curadoria. A exposição englobava um procedimento curatorial que consistia nos princípios direcionadores elaborados por Zanini e pela equipe do MAC-USP.

"Temporada de Projetos na Temporada de Projetos"

Para continuar a discussão deste artigo, pode-se observar como este procedimento emerge em uma proposta mais recente: "Temporada de Projetos na Temporada de Projetos", idealizada por Luiza Proença e Roberto Winter e realizada no Paço das Artes em 2009. Os curadores partiram do texto "A Solidão do Projeto" (*The Loneliness of the Project*) de Boris Groys, para pensar a constante demanda da produção de projetos na contemporaneidade e, mais especificamente, no campo das artes visuais e no edital Temporada de Projetos promovido pelo Paço das Artes. Neste caso, assim como em outros editais neste formato, "é inacessível ao público a origem das obras apresentadas, ou seja, a etapa inicial da produção artística (projeto) costuma ser velada já que as obras de arte geralmente são apresentadas como um produto acabado" (PROENÇA e WINTER, 2009a).

Com essa justificativa, Proença e Winter propuseram procedimentos curatoriais que consistiam na exposição de 151 projetos (selecionados ou não pelo edital do total de 321 inscritos), encontros, oficinas e palestras sobre a

produção de projetos, além de um site que buscava criar diálogos entre os envolvidos e relatar o próprio processo de desenvolvimento da exposição. Ao trazer os projetos para o espaço expositivo, os curadores ofereciam a possibilidade destes se constituírem como obra, gerando "a oportunidade de efetivar uma etapa do processo de criação e permitir algum tipo de retorno aos artistas" (PROENÇA e WINTER, 2009b). Os projetos exibidos podiam "conter uma parte da obra que nunca poderá se concretizar (e as vezes até substituí-la) e também fornecer acesso a essa parte da produção das obras que é geralmente revelada apenas ao júri" (PROENÇA apud CARRAMASCHI, 2009).

A forma como Proença e Winter desenvolveram os procedimentos curatoriais buscava a possibilidade de repensar a curadoria e seu processo de organização. A curadoria também baseava-se na organização de ações, não envolvia apenas conceitos para serem dialogados ou relacionados com os trabalhos artísticos no espaço expositivo. Procurava ampliar este contexto por meio de discussões de "curadorias que incluam os processos de seleção e análise de projetos, bem como elaborem novas formas de apresentar e mediar arte" (PROENÇA e WINTER, 2009b). Desse modo, os procedimentos curatoriais englobaram uma perspectiva metalinguística, já que refletiu sobre as especificidades das ações que caracterizam a organização de exposições, esfumaçando as fronteiras entre o processo curatorial, o processo artístico e o processo de recepção.

Considerações finais

Ao observar as exposições citadas, pode-se observar que a autoria curatorial consiste em princípios direcionadores que procuram desconstruir os formatos tradicionais do que se espera de uma seleção para uma exibição. Nestes casos, apesar das distinções de tempo e local de realização, os procedimentos curatoriais organizam e/ou estabelecem regras, mas não limitam totalmente os acontecimentos. Ou seja, podem ser compreendidos como uma ferramenta que inicia com normas – ou pressupostos curatoriais – mas que caminha em direção ao inesperado. Na medida em que não se pode prever o resultado final da curadoria, esses procedimentos também podem ser utilizados pelo curador para questionar as suas próprias ações nas exposições.

> É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção para seu modo específico de ação. Assim, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede que vai se construindo ao longo do processo de criação (SALLES, 2010, p. 225).

Desse modo, nos exemplos apresentados neste artigo, a dissolução da autoria emerge para evidenciar a proposição e a criação de relações. O curador não é um autor, no sentido isolado, da exposição. O processo de criação da exposição depende das conexões que curadores e artistas estabelecem, possibilitando colaborações entre ambos.

Referências

CARRAMASCHI, Ana Elisa. **Relato da mesa: Espaços, intercâmbios e cooperação no âmbito da arte.** In: Paço das Artes [site]. 2009. Disponível em <http://pacodasartes.org.br/notas/3siacpa_espacosintercambios.aspx>. Acesso em 28abr2014.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JAREMTCHUK, Dária. **Jovem arte contemporânea no MAC DA USP**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MUSEU de Arte Contemporânea da USP. **5ª. Exposição jovem arte contemporânea** [Catálogo de exposição]. São Paulo: MAC-USP, 1971.

_____. **3ª. Exposição jovem arte contemporânea** [Catálogo de exposição]. São Paulo: MAC-USP, 1969.

PROENÇA, Luiza e WINTER, Roberto. **Temporada de projetos na temporada de projetos**. In: Paço das Artes [site]. 2009a. Disponível em <http://pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2009/curadoria.aspx>. Acesso em 28abr2014.

_____. **Projeto inicial**. In: Temporada de projetos na temporada de projetos [site]. 2009b. Disponível em <http://projetosnatemporada.org/projeto/>. Acesso em 28abr2014.

SALLES, Cecilia Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

ZANINI, Walter. *Introversão, extroversão do Museu de Arte Contemporânea*. In: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, MAC-USP, 2013a.

_____. *O museu e o artista*. In: FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, MAC-USP, 2013b.

_____. *Entrevista com Walter Zanini*. 2003. Entrevistadores: Hans Ulrich Obrist, Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

_____. *Novas potencialidades*. In: MUSEU de Arte Contemporânea da USP. **6ª. Exposição jovem arte contemporânea** [Catálogo de exposição]. São Paulo, 1972.

_____. *Apresentação: I Exposição Jovem arte contemporânea*. In: MUSEU de Arte Contemporânea da USP. **Exposição jovem arte contemporânea 1** [Catálogo de exposição]. São Paulo, 1967.

Alberto Greco e a herança informalista na Arte Argentina

Alberto Greco and the informalist heritage in Argentinean art

ANGELA GRANDO PPGA-UFES / FAPES
RODRIGO HIPÓLITO FAEV

A partir do retrospecto dos debates. nas fronteiras da modernidade, sobre a arte na Argentina, elencamos os elementos que demonstram a especificidade do contexto de surgimento das primeiras vanguardas locais, na segunda metade da década de 1950. Ante as condições históricas específicas do cenário argentino, compreendemos as contradições em torno do surgimento do Movimento Informalista, assim como sua relevância para a continuidade da experimentação que engendra a arte contemporânea local.

Palavras-chave: Informalismo Argentino, Alberto Greco, Década de 1950, Genealogias da Arte Contemporânea.

From the retrospective of the debates on the frontiers of modernity to art in Argentina, we have highlighted the elements that demonstrate the specificity of the context of the emergence of the first local avant-gardes, in the second half of the 1950s. Faced with the specific historical conditions of the Argentinean scene, we understand the contradictions surrounding the emergence of the Informalist Movement, as well as its relevance for the continuity of the experimentation that engenders contemporary local art.

Keywords: Argentinean Informalism, Alberto Greco, 1950s, Genealogies of Contemporary Art.

Introdução

Em 16 de agosto de 1959, o diretor do Museu de Arte Decorativa Nacional da Argentina e primeiro diretor do improvisado Museu de Arte Moderna, Rafael Squirru, publica "Sobre o Informalismo", no jornal Clarín (1959). O texto surge como uma resposta e uma tentativa de compreensão de um movimento que se expandia pela Buenos Aires da segunda metade da década de 1950, mas também como uma tentativa de compreensão das bases e intenções daqueles pintores. A única mostra oficial a receber o nome de "Movimento Informalista" havia sido inaugurada há pouco, naquele ano, o que não significa que os processos de desenvolvimento dos artistas que a integravam, fossem tão imediatos. Sob o título de "Movimento Informalista", a Galeria Van Riel expôs os trabalhos de Kenneth Kemble, Alberto Greco, Luis Alberto Wells, Enrique Barilari, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli e Towas. Grande parte desses nomes serão relevantes para as transformações vanguardistas do ambiente artístico argentino da década de 1960.

Após essa mostra, de 1959, esses e outros nomes, em seu entorno, realizarão exposições individuais e coletivas, reconhecidas no histórico do Informalismo argentino, porém, nenhuma outra que almejasse a aglutinação e a compreensão das ideias, influências, bases e possíveis consequências do movimento. De fato, não se pode negar uma frustração, por parte de alguns daqueles artistas, que primeiro se atiçaram na febre informalista portenha, com os caminhos que a pintura tomava. Naqueles anos, os debates em torno das possibilidades da abstração para a construção de vanguardas propriamente argentinas auxiliaram no alastramento de propostas informalistas (GIUNTA, 2001, p. 126), com uso de materiais não tradicionais, distanciamento da "arte bem-feita" e do objeto agradável aos olhos, artistas como Alberto Greco almejam um revolucionar das novas produções locais, o qual não seguiu como o esperado. Ao comentar "*Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades*.", Greco se queixa de que os caminhos daquele movimento levaram para uma espécie de produção "decorativa, fácil e que não suportava ver duas vezes" (LONGONI, 2004, p. 35).

As esperanças frustradas de Alberto Greco e de outros artistas vinculados aos primeiros momentos do Movimento Informalista argentino refletem os desejos e o cenário complexo que se instaurou no país após a Revolução Libertadora de 1955. Os dez anos que antecederam a queda de Perón, representaram, para a modernidade argentina, uma época de afastamento e desinformação com relação às vertentes mais recentes de interesse nas artes. Em 19 de setembro de 1945, sob os ares da vitória do países Aliados sobre o Eixo nazi-fascista, a *Plaza Congreso* foi tomada pela marcha da Constituição e Liberdade, organizada por diversos setores progressistas. Dois dias antes, o Salão Independente abria sua mostra, na *calle* Florida, em oposição do Salão Nacional (GIUNTA, 2001, p. 47). Tal oposição não significava a apresentação de qualquer conjunto de trabalhos que desse a ver saídas vanguardistas minimamente organizadas por parte dos artistas renegados do Salão Nacional. Como apontou, na época, o pintor Antonio Berni, na *Revista Antinazi*, em 27 de setembro de 1945 (Idem, p. 48), o Salão Independente serviria de marco para a representação de um desejo por liberdade expressiva que se distanciava do "esteticismo" e buscava quebrar as correntes que prendiam a produção de arte argentina nas fronteiras do "purismo".

Naquele mesmo ano, é possível percebermos o acirramento das disputadas por validação da pintura abstrata ante o domínio figurativista. Em 08 de outubro, a abstração geométrica concreta se vê representada na mostra *Art Concret Invencion*, composta por peças musicais, esculturas, pinturas e poemas. Em novembro, forma-se a *Associación Arte Concreto Invención*, que abre mostra em dezembro e publica o *Manifesto Invencionista* em março do ano seguinte. Os nomes ali presentes formarão o Grupo Madí, que ganhará reconhecimento internacional ao participar do Salão Novas Realidades, em 1948, em Paris. Junto com a eleição de Perón, em 1946, seguiu-se mais uma desilusão dos artistas concretos, que almejavam ganhar as paredes dos salões franceses.

O trânsito da "capital" moderna de Paris para Nova Iorque, ainda que não fosse condizente com os anseios europeus dos portenhos, coincidia com a postura mantida pela revista *Sur*, encabeçada por Victoria Ocampo. Com um lugar bem marcado em sua crítica ao nazismo e, simultaneamente, ao

uso da arte como propaganda ideológica, nos anos de guerra, *Sur* alinhava-se a proposta norte-americana para uma arte de livre expressão. Ainda que a posição dos Invencionistas e do Grupo Madí não fosse necessariamente rumo à abstração, mas sim a negação de qualquer ilusão, o periódico e os artistas concretos compartilhariam de um mesmo nicho de resistência ao "exílio interno", promovido pelo governo Perón.

Após a ascensão peronista, intelectuais como Victoria Ocampo foram presos ou, como Romero Brest, impedidos de trabalhar com condições mínimas. Os gritos de "*Alpargatas sí, libros no!*", que ecoaram frente a Universidad de La Plata, em 17 de outubro de 1945, apontavam para o destino inevitável dos intelectuais liberais e progressistas. Afastado de seu cargo de professor, Romero Brest, que publicava, para o desenvolvimento da arte moderna argentina, desde o começo da década, o *Boletín* da Colegio Libre de Estudios Superiores, tem seu campo de comunicação reduzido ao diário do Partido Socialista, *La Vanguardía*. Os anos de cursos livres e oficinas voltadas para "métodos modernos" no CLES, junto de Julio E. Payró, haviam passado e, pelos dez anos seguintes, os acessos dos artistas às vertentes mais recentes de investigação sofrerão com as mesmas dificuldades colocada para a exibição de trabalhos abstratos. Encarnado no então ministro da Educação, Oscar Ivanisevich, o olhar de uma elite tradicionalista repudiava a pintura abstrata com tons similares aos usados para apontar a "arte degenerada" na Alemanha, anos antes (GIUNTA, 2001, p. 66). Com um nítido posicionamento antimoderno, Ivanisevich exige, no Salão Nacional de 1948, que um dos trabalhos que lhe desagrava, "*Sol en el angulo*", de Emilio Pettoruti, fosse excluído. Já no salão do ano seguinte, Ivanisevich realiza um discurso que desfaz quaisquer dúvidas sobre seus intentos de extirpar a pintura abstrata do país. "*El arte abstracto permitía, desde su perspectiva, construir prácticamente, un manual de patologías*." (Idem, p. 67).

Quando dizemos que artistas modernos argentinos promoviam, entre a década de 1940 e metade da década seguinte, uma espécie de resistência, é a seu posicionamento frente e tais posturas oficiais que nos referimos. Excluídas as possibilidades de debate, exibição e produção de arte moderna nas instituições e espaços oficiais, resta aos artistas o planejamento de um programa de tornasse possível o rompimento de tal bloqueio por meios independentes. Empreendimentos como Altamira, Escuela Libre de Artes Plásticas, aberta por Brest, Lúcio Fontana e Emilio Pettoruti, em 1946, e a revista *Ver y Estimar*, dirigida e inaugurada por Brest, em 1948, serão responsáveis por promover a entrada e o debate de questões modernas no ceio da Argentina peronista (cf. GIUNTA; COSTA, 2005). Próximo ao que havia realizado a revista *Sur*, *Ver y Estimar* desponta como um periódico vinculado ao que Brest defendia em sua conferência itinerante "*Acerca del llamado 'Arte Social'*" (GIUNTA, 2001, p. 82), na qual defende que as produções de arte não devem ser colocadas como simples instrumentos para a produção e manutenção de outros conhecimentos e lutas sociais, embora possuam seu papel para uma sociedade livre.

A disputa entre instituições oficiais e independentes se acirra em 1949, quando da abertura de duas mostras conflitantes. Enquanto o Museu Nacional de Belas Artes inaugurava "*De Manet a nuestros días*", o Instituto de Arte Moderno abria "*Arte Abstracto*", com curadoria de Leon Degand. Como um reflexo da mostra "Do figurativismo ao abstracionismo", trazida para o Brasil pelo crítico belga, "*Arte Abstracto*" intentava promover didaticamente a discussão sobre a validade da abstração frente a certo ativismo figurativista (FABRIS, 2010). No entanto, diferente da exposição ocorrida no Brasil, que contava com nomes firmes de uma defesa de pesquisas abstracionistas, como Waldemar Cordeiro e Cícero Dias, a mostra argentina não reunia um só nome local e, mesmo dos artistas brasileiros, manteve apenas o nome de Cícero Dias. Essa diferenciação e algumas declarações de Degand levaram a críticas de ambos os lados, tanto das visões portenhas mais tradicionais quanto da resistência modernista. Das páginas de *Sur*, Payró escrevia, em julho de 1949, sobre os equívocos de se intitular a mostra com uma referência direta a arte abstrata, quando, a seu ver, não passavam de produções "não figurativas" ou "não objetivas". Diferente de outros cenários, incluso o brasileiro, na Argentina da década de 1940, era necessária a diferenciação, dado o histórico da arte concreta, que não se promulgava abstrata, mas sim "não objetiva" ou "não figurativa". Tal discussão se estenderá pelos anos seguintes, embora, como adiantava

o próprio Payró, em resposta às palavras do crítico Guillermo de Torre, dificilmente um debate promovido por alguns intelectuais de Buenos Aires poderiam, naquele momento, influenciar nos termos adotados pela crítica de arte internacional, notadamente aquela lotada nos EUA (PAYRÓ, 1951).

Apesar das muitas contendas sobre minúcias modernistas, o que os críticos da resistência já compreendiam era a proeminência inevitável da abstração. Aos primeiros anos da década de 1950 marcaram uma mudança de postura das instituições oficiais com relação à abstração. Essa mudança, embora não refletisse uma alteração do gosto das elites tradicionalistas, se alinhava com os objetivos de abertura internacional do país. É justo estipular a participação argentina na Bienal Internacional de São Paulo de 1953 como um marco da aceitação dos artistas abstratos. A nova imagem nacional argentina teria que se distanciar das paisagens bucólicas de planícies gaúchas e demonstrar que sua cultura estava entrosada com as tendências "centrais" do sistema da arte (GIUNTA, 2001, p. 76). O tipo de internacionalismo que passa a ser professado na Argentina se mostra similar ao defendido por Brest, desde a fundação de *Ver y Estimar*. A abertura, proposta a partir de 1953, se dá num sentido tanto de receber influências estrangeiras quanto de produzir uma arte e um pensamento local que pudessem ser exportados como modelos universais, com uma referência direta ao ideal parisiense:

> El arte europeo, en nuestro siglo, se ha transformado en arte universal; y si París ha hejercido el más alto magisterio que le haya sido asignado a ciudad alguna en la historia de la humandad, es porque durante cincunta años ha sido el crisol de las teorías estéticas universalistas (BREST, 1948, p. 11).

Impedido de realizar esse projeto internacionalista de modo prático, Romero Brest o colocará em marcha nas páginas de *Ver y Estimar*, através da participação de críticos e artistas "de fora", tanto aqueles que não estavam residentes em Buenos Aires quanto os estrangeiros que nela se encontravam. Tais contatos relacionam-se com seu reconhecimento fora das fronteiras argentinas, palpável pela sua participação como jurado na Bienal Internacional de São Paulo de 1951 e no concurso londrino para a definição do Monumento ao Prisioneiro Desconhecido, em 1953 (GIUNTA, ano, p. 79). Junto a essa concepção internacionalista, devemos sublinhar o entendimento de Brest para os caminhos da arte abstrata. Suas colocações em "*La pintura europea contemporánea (1900-1950)*", publicado em 1952, resumem sua posição sobre os caminhos da pintura a partir do seu retrospecto de críticas e da revisão histórica do tema. Brest conclui que o projeto posto em prática para a continuidade da arte moderna era aquele que se definia por uma arte racional, abstrata e capaz de integrar diversas práticas e meios (KATZENSTEIN, 2004, p. 81). Sua postura a respeito do abstracionismo é determinante para o ambiente cultural argentino da segunda metade da década de 1950, posto que terá a chance de colocar seu projeto em prática. Após o golpe militar que retira Perón do governo, em setembro de 1955, Brest encerra os trabalhos da revista *Ver y Estimar* e ressurge para as instituições oficiais como interventor do Museu Nacional de Belas Artes.

A disparada vanguardista

Junto a Revolução Libertadora, o ambiente político cultural argentino mergulha numa fase de eufórica disposição pelo novo. As direções a serem tomadas por artistas e críticos apontavam para harmonia entre as instituições públicas e privadas e valorização da liberdade de criação, assim como da abertura para cenários internacionais e a experimentação das linguagens mais recentes. "*Novedad, juventud y internacionalismo serán los ejes a partir de los cuales irán organizándose, cada vez con maior direcionalidad, los proyectos institucionales*." (GIUNTA, 2001, p. 88-89). Na descrição desse cenário, deve ser incluído um inevitável desejo por renovação, certo desligamento de formas passadas e um possível encontro com uma nova estética, que pudesse representar a grandiosidade de um povo argentino liberto, como já comentado sobre o projeto internacionalista de Brest. Mas, diferente do que ele pensava, na segunda metade da década de 1950, a abstração geométrica não representava o que havia de mais vanguardista. Outro ponto repensado se firmava sobre possibilidade de exportar para o restante do mundo uma "arte argentina". Essas e outras questões se tornaram patentes após o envio

do bloco de artistas argentinos para a Bienal Internacional de Veneza de 1956. Sem a possibilidade de construir uma curadoria que fosse simultaneamente vanguardista e fizesse jus aos artistas desprestigiados durante a ditadura peronista, Brest e Payró optam por escolher trabalhos de artistas mais jovens, porém, mais afeitos às tendências recentes da produção, o que gera atrito (GIUNTA, ano, p. 94-95).

Dessa maneira, o suposto clima de harmonia pós restabelecimento das liberdades individuais se desfazia entre os diversos interesses e compreensões dos destinos da arte argentina. É nesse cenário, com tal embate de vontades e projetos amplos para a arte local, que despontam os movimentos vanguardistas da arte contemporânea argentina. Embora, para uma parcela da literatura, seja precoce falar em arte contemporânea ao sul geopolítico antes da metade da década de 1960, as palavras do crítico conservador Carlos A. Foglia, em seu livro "*Arte y Mistificación*" (1958), já demonstra o embate entre um conjunto de produções então consagradas e as novas estéticas e propostas, que visam "romper" com paradigmas recentes não apenas na aparência dos trabalhos, mas em suas conexões com cenários políticos.

Diversos movimentos se desencadeiam no interior de tais ares de renovação. Os mais prestigiados, promissores e propagandeados talvez tenham sido o Movimento Espartaco e o Movimento Informalista (cf. HOYOS, 2012). O primeiro dialogava fortemente com as tradições de uma "arte social", desde os muralistas mexicanos ao ativismo do Partido Comunista local, e teve uma jornada razoavelmente longa, com encerramento de atividades em 1968, isto é, após um novo golpe político da direta conservadora argentina e o recrudescimento das perseguições e censura. Quase em oposição, o Movimento Informalista possuiu vida curta e não seria exagero considerar que suas atividades, como grupo, se encerraram ainda no início de 1960.

Outra diferença significativa do Movimento Informalista argentino com relação as demais vanguardas e esforços que despontam no país, naquele final de década, diz respeito a uma maior variedade de correntes internas e às heranças históricas requisitadas por seus integrantes. Em outubro de 1957, abre-se, na Galeria Pizarro, uma mostra coletiva sob o título de "*Siete Pintores Abstractos*", estes eram Clorindo Testa, Josefina Robirosa, Kazuya Sakai, Martha Peluffo, Osvaldo Borda, Rómulo Macció e Víctor Chab. Com trabalhos que fugiam da geometrização e passeavam entre o lírico e a expressividade carreada dos acúmulos de pigmentos, o grupo dos sete pintores continuou suas atividades coletivas no correr de 1958. Aliados ao periódico *Boa*, seus discursos dialogavam com as aspirações de uma nova "internacional surrealista", encabeçada pelo poeta, crítico e diretor-editor da revista, Julio Llinás. De formação surrealista distanciada pelas condições limitadas das relações internacionais argentinas nas décadas anteriores, Llinás viaja à Paris, em 1952, com a intenção de se aproximar dos surrealistas "míticos", como Breton. A situação desse movimento, no entanto, é de um estado de fratura e dissolução, assim como de boa parte do cenário francês pós-guerra. Aproximado do poeta Edouard Jaguer e do grupo que atua em torno da revista *PHASES*, Llinás retorna à Buenos Aires com a intenção de firmar, na capital portenha, um marco do internacionalismo da abstração não-geométrica. A exposição dos "*Siete Pintores Abstractos*" e a publicação da revista *Boa*, que terá apenas três números, precede o que ocorrerá, pouco depois, no Brasil, sob o impulso de Walter Zanini (cf. RIBEIRO, 1997, p. 38). Quase em simultaneidade com as ações de Llinás e dos demais nomes em torno da revista *Boa*, o Grupo de San Isidro, formado por Jorge López Anaya, Jorge Martin y Mario Valencia, desenvolvem e apresentam os seus "*cosos*", também em franca oposição à abstração geométrica, porém, com um ideário oriundo das propostas de antiarte Dada (LÓPEZ ANAYA, 2003). Embora a atividade do Grupo de San Isidro tenha sido restrita e provavelmente não ultrapasse finais de 1957, não é difícil perceber a influência desse ideário nos nomes mais proeminentes do Movimento Informalista.

No IV Salón de la Asociación de arte Nuevo, aberto na Galeria Pizarro, em 1958, Kenneth Kemble já se destacava pelo uso de materiais de refugo, como restos de roupas sujas, em colagens que tanto se afastavam da abstração geométrica quanto da lírica, do expressionismo abstrato ou mesmo da concepção de pintura residente na Buenos Aires daquele momento. Dado o desejo de renovação que imperava nos primeiros anos posteriores a Revolução Libertadora, é significativo que os diretores da Asociación de

Arte Nuevo tenham requisitado a Kemble que enviasse outros trabalhos para a mostra, mais condizentes com a estética dos demais participantes. Com a recusa do pedido, o artista foi restringido a exibir apenas um trabalho, ainda feito pela colagem de trapos sujos, porém, construído no ano anterior e de aparência um pouco menos arrojada (LÓPEZ ANAYA, 1998).

Embora haja diferenças substanciais entre os processos e a estética de cada um dos informalistas argentinos, sua reunião se dá através de posicionamentos muito próximos e nítidos, como a recusa das tradições e modelos contemplativos, o distanciamento das possibilidades decorativas da abstração, notadamente da geométrica, a assimilação do discurso antiarte Dada e a identificação com o sentimento de reconstrução do campo da pintura europeia. Durante os anos de 1957–58, quase todos os nomes que integram a mostra "*Movimento Informalista*", na Galeria Van Riel, realizam exposição individuais dentro e fora da Argentina. Esse é o caso de Alberto Greco, que havia passado pelo Brasil e exposto na Petit Galerie.

Além do Informalismo de Greco

Como indicado acima, a experiência de Alberto Greco no Brasil lapida uma consciência maior sobre a extensão da poética informalista e de suas pretensões para além da pintura vanguardista local. No Brasil, além do contato com os ambientes paulistano e carioca, que eram revolvidos pelo debate em torno dos concretismos, Greco abre portas para pensar seu processo como uma figura capaz de intervir no contexto mais amplo das artes plásticas argentinas. Em seu retorno, leva consigo trabalhos que formam a mostra "*9 artistas de San Pablo*" (GARCÍA, 2010, p. 1000). Em diálogo com as colagens de Kenneth Kemble, Greco agregava, aos seus trabalhos feitos com materiais não tradicionais (dentifrício, borra de café, tapumes, papelão), a ação do tempo. Ao deixar que suas telas sofressem com a chuva, o sol, o mofo e o desgaste inerente aos materiais perecíeis, o artista era coerente com a efemeridade que marcava suas peças desde suas pichações por banheiros públicos, ainda em 1954 (cf. HIPÓLITO; GRANDO, 2016). Embora as informações sobre as preocupações do jovem Alberto Greco sejam poucas, em março de 1955, registra-se aquela que talvez tenha sido sua primeira mostra individual, composta por guaches, na Galeria La Roue, em Paris. O artista já se encontrava como residente na França desde o ano anterior e a espécie de abstração desenvolvida em suas aquarelas demonstra uma aproximação com a abstração lírica, proeminente na Paris daquele começo de década. Embora pudéssemos retornar até as experiências dos anos 1930, de Jean Debuffet, para falarmos dos interesses informalistas na França, em começos dos anos 1950, as movimentações se davam em torno da defesa do crítico e curador Michel Tapié, com sua publicação "*Un art autre*", em 1952 (cf. HARRISON; WOOD, 1999, p. 619). O texto, em parte, baseava-se nas escolhas presentes na mostra "*Signifiants de l'Informel*", no Studio Fachetti, que contava com trabalhos de Jean Fautrier, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Iaroslav Serpan, Marcel Michaux e Dubuffet, a qual havia ocorrido em 1951. As palavras de Tapié dialogavam diretamente com as defesas de Harold Rosenberg (1952) com relação a "*action painting*" norte-americana, no que concernia ao desenvolvimento de uma crítica baseada nos elementos rítmicos da composição, assim como na valorização da pintura como uma linguagem com elementos intrínsecos e com um pressuposto essencialismo.

Quando pensamos fora das fronteiras e dos contextos específicos dos países nos quais a abstração não-geométrica se desenvolvia naquele momento, o termo Informalismo pode conter uma miríade de iniciativas: *art brüt*, abstração lírica, abstração gestual, pintura matérica, tachismo, etc. No caso do Tachismo, sua popularização se dá na França, partir de 1954, pelas palavras do crítico Charles Estienne, que relacionava a liberdade gestual com as pesquisas surrealistas, principalmente com o automatismo, mas também com o contato e a influência dos elementos naturais e orgânicos (LOPÉZ ANAYA, 2003). É o Tachismo de Estienne que está em voga quando da primeira passagem de Greco por Paris. Ao retornar para a Argentina, o futuro informalista já está atualizado acerca das vertentes que pulsam fora do território argentino e que, a partir da Revolução Libertadora, serão alvos do já referenciado desejo pelo novo e pelo internacionalismo, que impulsiona as vanguardas locais. Após a mostra "*Movimento Informalista*", na Van Riel, se seguirá uma segunda, no Museu Sívori, com curadoria de Rafael Squirru, que aproveitara o texto anteriormente publicado sobre a primeira mostra para

o catálogo. A interpretação "psicologizante" de Squirru, que versa sobre o sentido de forma e remonta a pensamentos orientalistas, repete, em parte, a visão de Estienne sobre o Tachismo, a qual já havia sido divulgada por Greco desde sua volta de Paris.

Após uma última mostra de Greco e Pucciarelli, na Galeria Pizarro, em 1960, é razoável estipular a dissolução do Movimento Informalista argentino. No entanto, estes artistas encontram-se, ainda, no centro de uma efervescente cena vanguardista. Alberto Greco, especificamente, continuará suas pesquisas rumo a um Informalismo que intervém na realidade de maneiras efêmeras e radicais. Com sua postura iconoclasta, performática, radical e de fundo dadaístas, Greco constrói seu "movimento de um homem só", com a divulgação do "*Manifesto del Arte Vivo Dito*", em 1962, e segue um caminho inevitável até sua trágica morte (cf. HIPÓLITO; PEDRONI, 2014).

Algumas Heranças

Em fins de 1961, após Greco e Pucciriarelli terem se estabelecido na Europa, Kenneth Kemble encabeça aquele que será um derradeiro evento informalista argentino, mesmo que exceda as ações do Movimento Informalista. Junto a Enrique Barilari, Antonio Seguí, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Luis Wells, Olga López e Silvia Torras, Kemble promove a mostra "*Arte Destructivo*", na Galeria Lirolay. O panfleto de divulgação da mostra trazia uma charrete destruída após um acidente, o que indicava muito do caos que os visitantes encontrariam no interior da galeria. Sem qualquer indicação da autoria, encontravam-se objetos quebrados, parcialmente destruídos, pinturas atiradas aos cantos, fotografias dos artistas participantes com seus rostos deformados e uma série de experimentações sonoras que iam da leitura de trechos de livros e poemas ao som da destruição das peças (cf. LÓPEZ ANAYA, 2003). Com um resgate da influência Dada sobre os primeiros informalistas portenhos, "*Arte Destructivo*" dava o tom de uma ainda maior radicalização da experimentação das vanguardas sessentistas.

Já do ateliê que Alberto Grecco dividia com Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé e Romulo Macció, durante o pulsante ano de 1959, surgirá o núcleo da Nova Figuração argentina (ABREU, 2013, p. 40). Em agosto de 1961 abre-se a mostra "*Otra Figuración*", na Galeria Peuser, com seis pintores, dos quais Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Rómulo Macció y Jorge de la Veja formaram um coletivo de artista que continuará a produzir e expor juntos e com diretrizes próximas, até 1965. Para essa mostra, Greco havia sido convidado, mas, declina da ideia, ainda que as conversas de ateliê lhe aproximassem.

Tanto Greco quanto os artistas que formam a *Otra Figuración* não aceitam uma discussão sobre a pintura que considere a dicotomia abstração/figuração. Como vimos, os debates em torno dos caminhos mais interessantes para a "nova" argentina da década de 1950 seguiram a memória de discussões anteriores, que envolviam tanto uma tradição figurativa da "arte social" quanto uma tradição de ruptura da abstração geométrica, razão pela qual o Movimento Informalista não foi facilmente aceito como uma possibilidade viável naquele momento.

> Las exposiciones de los grupos informalistas fueron atacadas, en primer lugar, porque se consideró que no traían la esperada novedad: eran um camino equivocado y regressivo que no hacia más que remitir, en forma desfasada, a la irreverencia dadaísta que, por otra parte, nunca habia gozado de mucha legitimidad em Buenos Aires. El segundo aspecto – quizás el más importante – es que fue visto como una práctica contraproducente, en tanto atacaba el concepto de forma y de composición. La percepción más fuerte era que si se aceptaba esto, se aceptaría todo, lo cual implicaba abandonar um território ya conquistado, para reemplazarlo por un camino sin reglas, em el que todo, es decir, cualquier cosa, valdría. (GIUNTA, ano, p. 123-124).

Mesmo Romero Brest, não aceita com facilidade as posições informalistas e se preocupará em estabelecer diferenças entre aquele grupo e *Outra Figuración*, no catálogo da primeira mostra. No entanto, a proximidade se tornava mais evidente. Do Movimento Informalista, muito pelos diálogos com Alberto Greco, os artistas da Nova Figuração e, notadamente, Luis Felipe Noé, herdaram a atitude frente aos paradigmas vigentes tanto no sistema

da arte quanto na sociedade de modo amplo, mas também procedimentos e materiais. Essa atitude era marcada por uma visão específica sobre

> la problemática del hombre, la sensación misma de vivir, que surge de oscuras fuentes del espíritu, allí donde reside lo aparentemente inexplicable, que se abarca con el nombre vago de inconsciente, y donde campean las emociones, los impulsos, los deseos, todo el universo de lo no racional. En esos misteriosos territórios lleva la voz cantante la imaginación, que prescinde la razón. (PELLEGRINI, 1967, p. 77)

Ambos os grupos se movem por uma busca existencialista que não nega sua origem surrealista, como também já indicado aqui. Tal rastro se mostra também no procedimento do desenho e da pintura por automatismo psíquico, que marca tanto o Movimento Informalista quanto os processos iniciais da *Outra Figuración*. Outros elementos, como a valorização do gestual, da composição orgânica e por materiais diversos, perecíveis e "não-artísticos", apontam para a proximidade entre os dois movimentos. Como maior distinção, estaria a relevância da temática e de um compromisso social próprio de um discurso humanista, presente no grupo de Noé e dificilmente verificável no de Greco. (cf. CABRERA, 2008).

Considerações Finais

Uma análise da importância da década de 1950 para o andamento das vanguardas e da arte contemporânea argentina merece um espaço vasto e um aprofundamento em suas questões histórico-sociais. Quanto mais nos aproximamos dos fluxos de acontecimentos que permitiram e tornaram complexos os processos de formação de novos grupos, coletivos, instituições e projetos após a Revolução Libertadora, mais percebemos sua intimidade com os cenários brasileiros, nossas discussões, preocupações e também com os desenvolvimentos de nossa arte contemporânea. Como vimos, nas páginas acima, o contexto de surgimento do Movimento Informalista argentino o diferencia dos debates em torno da especificidade da linguagem pictórica, estabelecidos nos EUA e na Europa, no correr daquela década. Embora assimile noções básicas de ambos os cenários, pelas experiências de Júlio Llinás e Alberto Greco na França, respectivamente envolvidos com o surrealismo do grupo *PHASES* e com o Tachismo de Charles Estienne, o Movimento Informalista argentino bebe da antiarte Dada e responde aos desejos de uma sociedade ilhada por dez anos de ditadura. Os debates em torno da validade da pintura abstrata, marcantes para a década de 1940, e a esperança de um projeto como o de Romero Brest, para a abstração geométrica, estendiam as realizações informalistas para muito além da pesquisa pictórica, mas como um risco de ruptura das expectativas de uma "arte nova" para todo um sistema da arte recentemente liberto e em processo de internacionalização. Tais condições são, em parte, responsáveis pela assimilação dessa postura e desses procedimentos pelo grupo *Otra Figuración* e também pela abertura dos anos 1960 para experimentalismos mais radicais, como se vê em *Arte Destructivo*.

Referências

ABREU, Simone Rocha de. **Um olhar sobre as produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Orientação: Dilma de Melo e Silva). São Paulo: USP, 2013.

BREST, Romero. El Arte Argentino e El Arte Universal. **Ver y Estimar**: cuadernos de crítica artística, ano 1, n. 1. Buenos Aires, 1948. Disponível em: <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/10>. Acesso em 04 out. 2018.

CABRERA, Estefanía Tamburrino. **Análisis crítico-descriptivo de la Nueva Figuración argentina 1961-1965. Ernesto Deira, Rómulo Macció, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé**. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes: Departamento de Teoría e Historia del Arte. (orientação: Guadalupe Álvarez de Araya Cid). Santiago: Universidad de Chile, 2008. Disponível em: <http://repositorio.uchile.cl/tesis/

uchile/2008/tamburrino_e/sources/tamburrino_e.pdf>. Acesso em 03 out. 2018.

FABRIS, Annateresa. Realismo Versus Formalismo: Um Debate Ideológico. **Baleia na Rede**: Estudos em Arte e Sociedade, Revista virtual do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura. Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, Campus de Marília, v.1, n. 7, 2010, p. 310-327.

FOGLIA, Carlos A. **Arte y Mistificación**. Buenos Aires: edição do autor, 1958.

GARCÍA, María Amalia. Alberto Greco y el Brasil: Contactos regionales y abordajes compa-rativos. **Anais do XXX Colóquio do CBHA** – Arte > Obra > Fluxos. Rio de Janeiro/Petrópolis: CBHA, 2010, pp. 998-1004.

GIUNTA, Andrea; Laura Malosetti (orgs). **Arte de posguerra**: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Buenos Aires: Paidós, 2005.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in Theory 1900-1990**: an anthology of changing ideas. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1999.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana. Reativando Estratégias Poéticas: a experiência 'RE-vivo dito' e o conjunto de épocas. In: **Seminário Ibero-americano Poéticas da Criação ES**, 2014, Vitória. Poéticas da Criação, E.S. 2014. Seminário sobre o processo de criação nas Artes. São Paulo: Intermeios, 2014. v. 1. p. 403-409. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2014/12/13/reativando-estrategias-poeticas-a-experiencia-re-vivo-dito-e-o-conjunto-de-epocas/>. Acesso em 05 out. 2018.

_____; GRANDO, Angela. Alberto Greco: Intervencionista Informalista?. In: **25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2016, Porto Alegre, RS. A arte: seus espaços e/em nosso tempo, Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria, RS: ANPAP/PPGART-UFRGS, 2016. v. 1. p. 678-692.

HOYOS, Eduardo Bute Sánchez de. Apuntes, fuentes y reflexiones estéticas para el estudio del movimiento Espartaco (Argentina 1959-1968). Laboratorio de Arte 24 (2012), pp. 635-665. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/arte/24/t2_art_14.pdf>. Acesso em 12 ago. 2018.

KATZENSTEIN, Inés (ed.). **Listen, Here, Now!**: Argentine Art of the 1960s : Writings of the Avant-garde. New York: Museum Of Modern Art, 2004.

LONGONI, Ana. **Vanguardia y revolución**: Ideas y prácticas artístico-políticas em Argentina de los años '60/'70 Vol. 1. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes. (orientador: Enrique Oteiza). Buenos Aires: Faculdad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. **Informalismo en Argentina** [en línea]. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, agosto de 2003. Disponível em: <http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/ 3_definicion_i.php>. Acesso em 01 out. 2018.

_____. **Kenneth Kemble**: la gran ruptura. (texto para a mostra "La Gran Ruptura". Centro Recoleta, Buenos Aires, 11 de novembro a 13 de dezembro de 1998). 1998. Disponível em: <http://kennethkemble.com/index.php/publicaciones/54-la-gran-ruptura>. Acesso em 04 out. 2018.

PAYRO, Julio E. "¿Arte abstracto o arte no objetivo?: carta abierta a Guillermo de Torre." **Sur** (Buenos Aires), no. 202 (August 1951): 87–91. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/742838/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 03 out. 2018.

PELLEGRINI, Aldo. **Panorama de la pintura Argentina contemporánea**. Buenos Aires, Paidós, 1967.

ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. **Art News**, 51/8, Dec., 1952, pp. 22-23/48-50. Disponível em: <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf>. Acesso em 03 out. 2018.

SQUIRRU, Rafael. Sobre el informalismo. **Clarín** (Buenos Aires), August 16, 1959, 7. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/741850/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em 04 out. 2018.

A proposta curatorial de Paulo Herkenhoff em: *Evandro Teixeira: A constituição do mundo*

The curatorial proposal by Paulo Herkenhoff in: Evandro Teixeira: a constituição do mundo.

ARLANE GOMES MARINHO PPGA-UFES

O presente artigo tem como objetivo analisar a proposta curatorial de Paulo Herkenhoff na exposição Evandro Teixeira: a constituição do mundo, realizada em 2015, no Museu de Arte do Rio de Janeiro. Para isso, se fez necessário contextualizar o processo de produção de alguns trabalhos do fotógrafo, particularmente, projetos que marcaram a trajetória do artista, como as imagens realizadas durante a ditadura militar no Brasil, os ensaios sobre Canudos e Vidas Secas.

Palavras-chave: Curadoria, fotografia, Paulo Herkenhoff, Evandro Teixeira.

This article aims to analyze the curatorial proposal of Paulo Herkenhoff in the exhibition Evandro Teixeira: a constituição do mundo, held in 2015, at the Museu de Arte do Rio de Janeiro. For that, it was necessary to contextualize the process of producing some of the photographer's works, particularly, projects that marked the trajectory of the artist, such as the images made during the military dictatorship in Brazil, the essays on Canudos and Vidas Secas.

Keywords: Curatorship, photography, Paulo Herkenhoff, Evandro Teixeira.

Introdução

A exposição *Evandro Teixeira: a constituição do mundo*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, aconteceu em 2015, no Museu de Arte do Rio de Janeiro. Herkenhoff possui extensa experiência no campo da curadoria, com trabalhos de destaque em instituições de referência, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de Nova York, além de assinar como curador-geral da 24a Bienal de São Paulo (1998), conhecida por ser uma das melhores edições, também chamada de "Bienal da Antropofagia" [1].

A exposição reuniu mais de 150 fotografias que marcaram quase seis décadas de dedicação, luta e resistência. Características constantes da obra de Evandro Teixeira. Vale salientar que, a mostra agrupou uma série de exposições nas quais, ressaltou a importância do fotojornalismo para a biografia do Brasil, como *Kurt Klagsbrunn, um fotógrafo humanista no Rio* e *Ângulos da Notícia – 90 anos de jornalismo em O Globo* [2].

No estudo a seguir, buscaremos analisar algumas produções de Teixeira, como por exemplo: as imagens realizadas durante a Ditadura Militar (1964-1985), além dos ensaios como *Canudos* (1997) e *Vidas Secas* (2008). Essa monografia pretende ainda ressaltar a abordagem curatorial de Herkenhoff, no que se refere à valorização dos aspectos jornalísticos da imagem de Teixeira, as quais são interpretadas aqui como forma de resistência, além das características poéticas e estéticas que possibilitam eliminar as barreiras que distanciam as imagens de cunho documental das imagens artísticas.

1 Informações presentes na página virtual da Bienal de São Paulo. Disponível em:< http://www.bienal.org.br/exposicoes/24bienal> Acesso em: 29 de julho de 2018.

2 Informação retirada do release da exposição *Evandro Teixeira: a constituição do mundo,* disponível no site do Museo de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Em:< http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/release_evandro_teixeira.pdf> Acesso em: 16 de julho de 2018. Saliento que, não foi possível ter acesso ao catálogo da exposição, pois o MAR ainda não possui os catálogos digitalizados, apenas para consulta em sua biblioteca, sendo assim, por motivos de localização geográfica não tivemos acesso.

Trajetórias ditatoriais para censurar o olhar

A década de 1960 não se caracterizou apenas pelas transformações no campo da arte; na política brasileira também aconteceriam câmbios dolorosos, interferindo em diversos setores da sociedade. Em maio de 1964 o país sofre um golpe de Estado que destituiu o presidente João Goulart, instaurando uma ditadura militar que viria a durar 21 anos (HABERT 1992, p.8). Mais de duas décadas de dor, censuras, torturas e prisões; principalmente após a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, esse ano foi marcado por diversos acontecimentos, não só no nosso país, mas no mundo.

O movimento estudantil mostrava sua força e os operários entravam em greve constantemente, isto é, uma parcela da sociedade começava a ter ciência real dos acontecimentos da política brasileira. Diante disso, o governo militar se sentiu ameaçado. Sendo assim, decreta o AI-5, justificando ser uma medida de segurança nacional. Perseguiram e censuraram intensamente não só estudantes e operários, mas também a arte, a imprensa e os meios de comunicação, pois os ditadores acreditavam que esses eram "subversivos", por lhe fazerem oposição.

Os jornalistas tinham que encontrar meios alternativos e/ou subversivos de transmitir a informação sem despertar a atenção do governo; os jornais estavam constantemente controlados, reportagens eram proibidas, toda e qualquer notícia corria o risco de ser vetada. Nas redações dos periódicos, de maior visibilidade, era comum encontrar um militar atento a tudo que era discutido naquele ambiente.

No início da década de 70 temas como, "anistia, clero, educação, índios, liberdade de imprensa, subversão, sucessão presidencial", eram proibidos, tal determinação teve validade até janeiro de 1973 (FICO, 2001, p.169). Diante de tantas restrições, como usar a fotografia como arma contra os ditadores? Como os fotojornalistas conseguiram trabalhar diante de tamanha perseguição? No desejo de transmitir informações verdadeiras sobre a real situação do país, não restou outra opção a não ser, subverter, driblar ou correr dos militares. Foi nesse contexto histórico que Evandro Teixeira registrou cenas da história recente do país.

Correndo com a câmera na mão.

Em uma entrevista de Teixeira concedida a Paulo César Boni em 2012, ao ser questionado sobre seu trabalho durante a ditadura, o fotógrafo afirmou que era contra o golpe e que, não podia deixar de documentar aquele momento. Segundo ele, era a sua forma de lutar contra ditadura. Teixeira relata as dificuldades que enfrentou para conseguir capturar uma de suas imagens:

> Quando cheguei à Cinelândia eu ainda fotografei aquele estudante de medicina caindo. Ele bateu a cabeça no meio fio, em frente ao Teatro Municipal, deu um berro horroroso e morreu ali mesmo. E os policiais atrás de mim, mas não me pegaram não [...]. Veja que coisa: correndo da polícia, sem tempo de preparar a câmera para nada, consegui fazer uma fotografia que virou um símbolo da luta contra a ditadura militar no Brasil. (TEIXEIRA, 2012, p.239).

A imagem do jovem (Figura 1) que Teixeira descreve, representa a existência de uma força contrária ao regime, que lutou não com armas de fogo ou com cassetetes, mas com bolinhas de gude, máquinas fotográficas, poesias, músicas, peças de teatro, isto é, com muita arte e pensamentos críticos sobre aquela situação.

Logo após Teixeira conseguir capturar a imagem (Figura 1), o jovem morreu. A ditadura calou mais uma voz que reivindicava liberdade. Mas, a fotografia estava ali, em meio ao conflito, possibilitando que aquela voz silenciada de um estudante, de alguma forma fosse "escutada" pelas futuras gerações. Um exemplo, dessa escuta é o eco que sentimos por meio da imagem fotográfica de Teixeira, a angústia desse grito silenciado se intensifica ao encontramos essa foto nas paredes de um museu, despertando nossa reflexão.

Os ditadores buscaram diversos meios para censurar a imprensa e arte, apesar disso, houve momentos em que alguns deles pareciam não saber interpretar textos e fotos. Um exemplo é uma fotografia, também de Teixeira que, Herkenhoff teve o cuidado de expor, na qual traz a imagem de libélulas na ponta de algumas baionetas. O fotógrafo explica:

> Ela foi publicada na primeira página do *Jornal do Brasil*, mas o general não gostou nem um pouco. Ele questionou o por quê dos "besourinhos", como chamou as libélulas. Mas acho que ele ficou mais furioso porque a fotografia das baionetas com as libélulas foi publicada grande, na primeira página, e a dele, inaugurando a exposição, foi publicada em tamanho menor, no interior do jornal. (TEIXEIRA, 2012, p. 240).

Diante do depoimento de Teixeira, percebemos que o general não tinha entendido as mensagens subliminares existente na imagem (Figura 2). O fotógrafo munido, não com armas de fogo, mas com criatividade e um olhar atento, conseguiu registrar a delicadeza da natureza, podendo ser interpretada como pedido sensível de liberdade e a paz, em um momento que era de guerra contra a democracia.

A fotografia mostrou e informou a dura realidade dos anos de chumbo do Brasil. Teixeira sabia da importância do seu trabalho naquele momento e assumiu "o compromisso de registrar imagens que revelassem às arbitrariedades e as injustiças dos governos militares que tomaram de assalto a democracia do nosso país" (TEIXEIRA, 2007, p.117).

A denúncia continua...

Em 1997, Teixeira visita Canudos com objetivo de fotografar o cenário que assistiu ao extermínio de sua população; entrevistou os moradores, ativando suas lembranças sobre o passado sangrento daquele lugar; além de registrar a Canudos de cem anos depois, mas que ainda sentia os momentos dolorosos da guerrilha[3].

Luta e resistência são características recorrentes nos trabalhos do fotógrafo e com as imagens sobre Canudos não seria diferente. Na figura 3, é possível notar a simplicidade e a coragem do nordestino que vive nas regiões mais secas, lutando diariamente pela sobrevivência em meio a uma paisagem cinza, mas que a esperança não morre.

3 Informações presentes no livro *Canudos 100 anos*, com fotografias de Evandro Teixeira e texto de Ivana Bentes (1997).

Outro projeto também lembrado na curadoria de Herkenhoff, foi o ensaio realizado em 2008, a convite da editora Record, para ser publicado junto com a reedição da obra literária de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, original de 1938. As imagens foram realizadas em Alagoas e Pernambuco[4]. O ensaio "não se trata de um trabalho de ilustração do texto do escritor alagoano, mas de um processo de cruzamento de referências, que ora são justapostas, ora se sobrepõem." (SILVA; LEITE, 2014, p.186).

Com esse ensaio, o fotógrafo nos mostra mais uma face do Brasil que sente na pele a repressão. A proibição, nesse caso, acontece sem agressões físicas, prisões ou impedimento de manifestação; e sim pela inexistência de políticas públicas voltadas para educação, saúde e oportunidades de emprego para as regiões do Nordeste aonde água não chega com frequência, obrigando a população a migrar em busca de condições melhores para sobreviver.

Dessa forma, é possível observar nas imagens fotográficas de Teixeira a presença da resistência, seja lutando contra o regime ditador ou contra o desejo de extermínio de um povo que, escolheu viver de forma autônoma, cansado de ser esquecido pelo governo, ou ainda; a luta para fugir da fome. Na verdade, não são batalhas diferentes, o combate é o mesmo.

A proposta de curadoria

Atuação relevante na área da pesquisa e da crítica na arte brasileira, "ícone no campo da curadoria, nome máximo atual do Brasil: Paulo Herkenhoff" (TEJO, 2010, p.159), seu olhar enquanto curador, muito favoreceu e continuará favorecendo o desenvolvimento lúcido da arte no país. Além de ser um profissional respeitado por sua contribuição e produção de conhecimento para teoria e história da arte, com prestígio nacional e internacional. Nesse item, analisaremos sua função de curador, particularmente, na exposição aqui mencionada.

4 Informações presente no artigo *Vidas Secas: o Sertão nas Fotografias de Evandro Teixeira*. (2014). Disponível em:< http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/17515/15776> Acesso em: 23 de julho de 2018.

Antes de refletiremos sobre o projeto curatorial, vale salientar quais são as características do trabalho do curador. Dentre tantas definições, utilizaremos aquela que acreditamos se relacionar com a proposta analisada nesta monografia.

> O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre suas relações com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexão. Um curador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com a obra de arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista. (LEONZINI, 2010, p. 10).

Quando Herkenhoff se predispõe a curar a exposição analisada, percebe-se seu empenho em estabelecer relação entre seu ponto de vista enquanto curador e a produção do artista, além de constituir um paralelo com a estética do fotógrafo e os acontecimentos do mundo, particularmente, com o contexto brasileiro. Possibilitando dessa forma, conexões não só com as questões políticas, mas também com os aspectos estéticos do universo artístico, por meio de um profundo estudo, embasado na história e teoria da arte. O processo de pesquisa, adotado por ele, para entender e sentir a obra de um artista é caracterizado por intensas pesquisas; suas propostas, escolhas e as relações que estabelece com a obra, não surgem de um olhar superficial.

> Herkenhoff passa anos pesquisando, levantando material, escrevendo e refletindo sobre temáticas e artistas que o interessam. Suas visitas a ateliês de artistas duram um dia inteiro. Ele carrega vários cadernos Moleskine que são preenchidos com novos dados e referências. (TEJO, 2010, p. 159).

Ousamos afirmar que ao curar a mostra citada, ele valorizou aspectos que caracterizam uma imagem como jornalística, além de possibilitar a esse ramo da fotografia visibilidade e relevância, como linguagem artística. Desde

já, se faz necessário ressaltar tal característica de sua proposta curatorial, afinal, antes do destino da imagem técnica ser para fins informativos, é uma fotografia; fato que por si só, já permite diálogo com os critérios da arte; apesar de alguns pesquisadores da área não pensarem desta forma. Herkenhoff não negou os aspectos informativos das imagens técnicas de Teixeira, mas também não as privou de seu caráter artístico, sensível e poético.

"O fotojornalismo como sistema de resistência política[5]", essa frase foi pronunciada por Herkenhoff na Roda de Conversa de Galeria, na abertura da exposição analisada. Acreditamos que essa fala do curador resume o universo de algumas produções do fotógrafo e também alguns pontos de vista adotados por sua curadoria. Principalmente, quando se refere às produções do período ditatorial brasileiro, a tragédia de Canudos e ao ensaio para reimpressão do livro *Vidas Secas*. A proposta curatorial possibilitou visibilidade a esse caráter de resistência, denuncia e subversão que, estão presentes nos trabalhos do fotógrafo; tanto naqueles destinados à publicação na imprensa quanto aos que foram realizados para fins artísticos. Podemos relacionar esse híbrido – fotografia como registro jornalístico/artístico – com o pensamente de André Roullié, quando afirma que "bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte." (2009, p.235-236) Sendo assim, arisca-se afirmar que, o projeto de curadoria procurou por meio da reconstituição da trajetória fotográfica de Teixeira, introduzir o fotojornalismo como agente ativo na construção e conservação da história do país, além de revelar esse ramo da fotográfica como sistema de resistência política e artística.

Ao longo dos depoimentos de Herkenhoff e Teixeira na abertura da exposição, compreende-se que o processo de realização da mostra foi colaborativo e com intenso estudo, incorporando as escolhas do curador e também do artista. Inclusive, é notório o olhar sensível do mediador, ao perceber a nuance do processo de construção de algumas imagens registradas pelo fotógrafo.

Quando Herkenhoff se refere a algumas produções do artista, ressalta pontos importantes, como por exemplo, ao explanar sobre o ensaio de Canudos (1997), ele sinaliza a presença da construção sensível e política nas composições visuais do autor. Já no projeto Vidas Secas (2008), o curador menciona o poder de transmissão do drama social brasileiro por meio do "olho câmera, junção de dois órgãos", que possui Teixeira. Quanto às fotografias marcantes da ditadura militar, chamou a atenção para o modo como o fotógrafo registrou a crise democrática que o país vivenciou naquele momento, e que infelizmente se apresenta tanto nas imagens de Canudos quando de Vidas Secas[6].

Apesar de evidenciar esse olho câmera, denunciador e insatisfeito com os problemas sociais do nosso país, a curadoria também releva que esse mesmo olho permite ao receptor contemplar imagens inusitadas, intimistas e cotidianas. Herkenhoff ressalta ainda, o poder da simbologia de algumas fotografias, possibilitando ultrapassar os limites do fotojornalismo. A proposta de curadoria nos mostra a sua capacidade enquanto curador de "pensar além dos cânones, do estabelecido, e está sempre atento às entrelinhas" (TEJO, 2010, p. 160).

Considerações finais.

A abordagem curatorial de Herkenhoff é alicerçada na valorização do percurso fotográfico de Teixeira, ressaltando o caráter polissêmico de algumas produções, o poder de subversão, resistência e luta que se expressam nas suas imagens, possibilitando ao público refletir sobre questões sociais que, marcaram a história do Brasil. Além, de proporcionar às obras a merecida visibilidade tanto dentro do campo institucional quanto na área teórica e prática das artes visuais.

As referências aos aspectos políticos foram contempladas na proposta do curador, porém sem negar a sensibilidade estética e poética da obra do

5 Informação retirada do vídeo que Herkenhoff e Teixeira apresentam a abertura da exposição citada. Disponível em:< http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=2846> Acesso em: 22 de julho de 2018.

6 Idem.

fotógrafo que, em sua experiência como fotojornalista, conseguiu capturar momentos de dor, mas também cenas sublimes. Dessa maneira, nos questionamos: será que realmente existem critérios que excluem os aspectos jornalísticos de uma imagem fotográfica dos aspectos artísticos? Na obra de Teixeira, por meio do olhar de Herkenhoff, essa separação não existe. O equilíbrio da proposta curatorial com as características estéticas da obra do artista, possibilitou ao espectador entender e sentir as diferentes fases do trabalho de Teixeira, além de relacioná-las com alguns acontecimentos marcantes da história do país.

Referências

FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar:** espionagem e polícia política. Rio de Janeiro. Record, 2001.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira.** São Paulo: Editora Ática, 1992.

LEONZINI, Nessia. Apresentação. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação. 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SILVA, Carla Adelina Craveiro e LEITE, Marcelo Eduardo. **Vidas Secas:** o Sertão nas Fotografias de Evandro Teixeira. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v. 10, n.17, p.177-194, jul./dez. 2014. Disponível em:< http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/17515/15776> Acesso em 23 de julho de 2018

TEIXEIRA, Evandro. **A fotografia a serviço da luta contra a ditadura militar no Brasil.** Entrevista a Paulo Cesar Boni. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v. 8, n.12, p.217-252, jan./jun. 2012 . Disponívelem:<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11936> Acesso em: 20 de julho de 2018.

TEIXEIRA, Evandro. **Canudos 100 anos.** Rio de Janeiro: Textual, 1997.

TEJO, Cristiane. Não se nasce curador, torna-se curador. In: **Sobre o ofício do curador.** Alexandre Dias Ramos (Org.). Porto Alegre: Zouk, 2010.

Curadoria no Centro Cultural de Belém: desafios e possibilidades

Curatorship in the Centro Cultural de Belém: challenges and possibilities

CLÁUDIA MATOS PEREIRA FBAUL -LISBOA
LUÍS JORGE GONÇALVES FBAUL -LISBOA

Este artigo pretende refletir sobre as questões que envolvem os projetos de curadoria do CCB, a partir de pesquisa e de uma entrevista com o Presidente da Fundação Centro Cultural de Belém e do Conselho de Administração: Elísio Summavielle. Esta abordagem terá como foco principal os desafios da curadoria e as possibilidades futuras da gestão cultural.

Palavras chave: Curadoria, Arte, Imagem e Cultura, CCB, Gestão Cultural.

This article intends to reflect on the issues surrounding the CCB's curatorial projects, based on research and an interview with the President of the Fundação Centro Cultural de Belém and the Administrative Council: Elísio Summavielle. This approach will focus on the challenges of curatorship and the future possibilities of cultural management.

Keywords: Curatorship, Art, Image and Culture, CCB, Cultural Management.

O CCB - espaço dinâmico de sinapses com a cidade

CCB: uma *Cidade Aberta* em Lisboa – trata-se de um Centro Cultural[1] com 97 mil metros quadrados de área construída, onde seis hectares dividem-se por duas ruas internas e unem-se pelo caminho José Saramago, homenageando o poeta e escritor. É uma pequenina cidade com áreas de convívio, relax, lazer, conhecimento e entretenimento, que dispõe de uma nobre Praça central e jardins, lagos, pontes, rampas, ruas e demais praças em que se caminha com liberdade. Esta concepção-idealização estabelece uma interligação com a Praça do Império, ressaltando o ideário inovador, que busca a conexão interior-exterior visando a dinâmica da convivência e a mescla entre o cotidiano da cidade e o cotidiano cultural. Imagine agora o seu dia-a-dia, desde o seu despertar matinal saboreando arte e cultura... Este território de produção, criação e arte é gerador de sinapses culturais que almejam um entrelaçamento por toda a região lisboeta. É o berço para a concretização dos sonhos de abraçar a cidade simultaneamente, sendo abraçado por ela.

O Centro Cultural de Belém – CCB em Lisboa, classificado desde 2002 como monumento de interesse público[2], foi construído a partir de um projeto iniciado em 1988.

Conforme dados disponibilizados em seu site oficial, sua estrutura arquitetônica abrigou em 1992, a presidência portuguesa da União Europeia. Em 1993 transformou-se em centro cultural e também em centro de conferências. É um complexo cultural que conta com espaços dedicados a exposições temporárias, auditório para apresentações musicais, óperas e performances (Figura 1). Em sua concepção originária foram previstas a construção de cinco módulos: Centro de Reuniões, Centro de Espetáculos, Centro de Exposições, Zona Hoteleira e Equipamento Complementar. Foram edificados somente os três primeiros módulos. O terceiro destes, o Centro de Exposições abriga desde 2007, a Fundação de Arte Moderna e Contemporânea Museu Coleção Berardo. Este monumento é classificado como Imóvel de Interesse Público e está indexado na base de dados do IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico), sob a referência 72418. É um grande edifício assinado pelos arquitetos Vittorio Gregotti, de Itália, e Manuel Salgado, de Portugal (CCB, 2018).

Figura 1 Lisboa – Centro Cultural de Belém. Fonte: By Concierge.2C [CC BY-SA 3.0 ‹https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0›], from Wikimedia Commons.

O Centro de Reuniões foi idealizado para abrigar reuniões e congressos diversos, com disponibilidade de equipamentos e estruturas específicas para os eventos. Este espaço abrange também os serviços gerais de funcionamento do CCB, oferecendo opções como: um restaurante, lojas, dois bares e duas garagens abertas a usuários.

1 "O Centro Cultural de Belém é gerido por uma Fundação que tem por objetivo a promoção da cultura, desenvolvendo a criação e a difusão em todas as suas especificidades, do teatro à dança, da música clássica ao jazz, da ópera ao cinema. Como atividade complementar, o CCB oferece-se também como um centro para a realização de conferências e reuniões profissionais". Fonte: site oficial CCB.

2 O Centro Cultural de Belém é classificado desde 2002 como monumento de interesse público, através do Decreto n.º 5/2002, DR, 1.ª série-B, n.º 42 de 19 de fevereiro de 2002, incluído na Zona Especial de Proteção do Mosteiro de Santa Maria de Belém.

O Centro de Espetáculos, o segundo módulo, é o centro fulcral da produção e apresentação artística e cultural do CCB. Dispõe de três salas (de diferentes dimensões) prontamente equipadas para alojar espetáculos diversos, como ópera, cinema, ballet, teatro e concertos musicais. Este espaço contém o Grande Auditório (para 1429 lugares), o Pequeno Auditório (para 348 lugares) e a Sala de Ensaio (com 72 lugares). A estrutura ainda comporta as salas de apoio à produção e preparação dos espetáculos.

O Centro de Exposições, terceiro módulo, dispõe de um conjunto habilitado com áreas destinadas a exposições, distribuídas em quatro galerias designadas às produções/exposições de: artes plásticas, *design*, instalações, fotografia e arquitetura. Este centro também engloba uma cafetaria, lojas e ainda, um espaço dedicado ao armazenamento e tratamento de peças de arte. A partir de junho de 2007, o Centro de Exposições acolhe a Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Museu Coleção Berardo (CCB, 2018).

Elísio Summavielle - o caminho até à *Cidade Aberta* - CCB

A partir de uma entrevista realizada no CCB em 18 de setembro de 2018, com o Presidente Elísio Summavielle, é possível perceber mais de perto, os desafios que envolvem a gestão e a vocação direcionada à Cultura.
Sobre a sua chegada ao CCB, Elísio Summavielle relembra dizendo ser uma história longa, pois são 37 anos de atividade no setor cultural, com predominância no Patrimônio Cultural que é a sua área de formação, mais específica em História e História da Arquitetura. Ele comenta:

> Trabalhei muitos anos em recuperação do Património, mas o meu percurso é multifacetado, tenho várias experiências profissionais muito interessantes e na administração pública sempre, mas também, com uma experiência no poder local, que foi extremamente importante na minha vida. Entre 1990 e 1996, eu estive na Câmara Municipal de Lisboa, no pelouro da Cultura, precisamente quando tudo estava ainda por fazer nas dinâmicas culturais da cidade, tive a sorte e o privilégio de ser Comissário, época em que Lisboa foi capital europeia da Cultura, em 1994. Numa área de responsabilidade que era de intervenção urbana, juntaram-se muitas componentes, desde exposições nos espaços culturais municipais, a própria intervenção num eixo grande da cidade, que chamamos a sétima colina, que é no Centro Histórico, na zona que vai do Largo do Rato até o Cais do Sodré. Isso enriqueceu muito a minha experiência, porque tive que lidar com todos os setores da área cultural e também da atividade urbana. Esta intervenção tocou muito a zona do Bairro Alto, foi ali que começou na altura, a "movida" que hoje já excede aquilo que seria desejável, na minha opinião, mas foi aí que se juntaram muitas vontades, muitas áreas díspares. Tudo isso culminou num projeto no sentido de por aquela zona da cidade no mapa cultural dos lisboetas e de quem os visitava. Isso hoje é uma marca que perdura e basta lá ir e ver o que se passa (Summavielle, 2018).

Logo após, Elísio Summavielle regressou em 1996 à área dos monumentos. Esteve na Direção Geral dos Edifícios dos Monumentos Nacionais, muito baseada em intervenções em Patrimônio, em recuperação de Monumentos classificados. As atividades iam desde segurar muralhas aos castelos até fazer coberturas em edifícios antigos ou intervenções assumidamente contemporâneas. A seguir, regressou ao Ministério da Cultura, ou seja, à casa de onde ele havia saído, o IPPAR (Instituto Português de Arqueologia e Instituto Português do Património Arquitectónico), foi presidente do IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico) e da atual Direção-Geral do Património Cultural. Ele relata: "inesperadamente, em minha vida, vim parar na Fundação Centro Cultural de Belém, em 2016, que é onde estou hoje. Portanto, eu me considero dentro da área da Cultura, um homem – como dizem os médicos – um médico de clínica geral". Complementa ao dizer: "não me considero um especialista em nada especificadamente, um pouco mais na área de arquitetura, mas toquei vários instrumentos em toda a minha vida. Este desafio do CCB é algo novo, em que junta várias componentes" (Summavielle, 2018).

Segundo Elísio Summavielle (2018), há que se compreender a concepção do edifício e de sua arquitetura que configuram o lema de *"CCB Cidade Aberta,"* como o próprio autor Vitório Gregotti idealizou. O próprio CCB é

uma pequenina cidade ortogonal com uma pequena avenida principal, ruas, confluências, espaços e jardins. Para ele, há um desafio em tirar partido desta arquitetura para captar também novos públicos e revela ser fundamental: "criar hábitos de permanência, porque o CCB está numa zona ocidental da cidade, muito visitada durante o dia por turistas, que vêm aqui, aos monumentos à volta e a partir das 6h da tarde, quando fecham os Museus e os monumentos, a área é um deserto". Portanto, ele conclui: "é necessário trazer público ao CCB, diversificar a oferta".

Este Presidente relata que a oferta ao público foi se consolidando, ao longo dos anos, com marcas muito importantes nesta Casa como: os *Dias da Música*, que são Festivais intensos (que eles continuam, e que possuem um público fiel), a *Fábrica das Artes* para as crianças (terem os primeiros contactos com o teatro, com a música, com a dança) e complementa: "trazer outras áreas, outros públicos ao CCB, como foi o caso do cinema, que não era hábito nesta Casa, tem sido um sucesso". Ele então, exemplifica: "há a *pop music* com grupos jovens emergentes que estão a surgir, para além da música erudita clássica, temos também a música popular, com certa qualidade, porque sempre procuramos encontrar alguma qualidade nesta oferta, mais teatro, mais dança..." Portanto, há que se equilibrar a programação, em função da própria arquitetura e das condições físicas neste Monumento. Este, já está classificado e é, segundo Elísio Summavielle (2018), "um Monumento magnífico, portanto é um desafio interessantíssimo".

Dinâmicas culturais e a busca da centralidade

Em um sentido mais amplo, conforme aborda Elísio Summavielle (2018) as dinâmicas culturais em Lisboa cresceram imensamente desde 1994, houve a Expo 98, "que foi um momento fantástico da vida da cidade, em que se recuperou um território que era ocupado por uma grande lixeira e que se fez cidade". Pouco a pouco, o fenômeno do turismo começou a crescer e ele afirma que "atualmente a oferta cultural na cidade é enorme, competitiva, mas é bom que assim seja". Que desafios que isso traz ao CCB? Para ele, em primeiro lugar "é criar e dar mais centralidade ao CCB e à sua zona envolvente, ou seja, puxar a cidade para Ocidente. Belém já foi concelho, mas é Lisboa hoje. Portanto, o que queremos é incentivar e coordenar uma mudança urbana". O Município é o responsável pela política de cidade e, segundo Elísio Summavielle (2018), "tem sido muito boa esta articulação que temos com o Município, que está mais próxima do CCB como nunca esteve, de forma que um equipamento de excelência como este, possa ser também, uma centralidade permanente na vida cultural da cidade".

Desafios da Gestão Cultural

Além da busca de uma centralidade cultural permanente, o desafio da gestão do CCB enfrenta questões muito prosaicas, como a sustentabilidade financeira desta Fundação, "que possui grandes encargos. Fazer isso sem criar buracos de prejuízo, e de *flops* financeiros, exige uma gestão muito cuidada e rigorosa, portanto a programação cultural é aquela que é possível, não é a desejável" (Summavielle, 2018).

É um Centro Cultural com encargos pesadíssimos para manter seu funcionamento (salários, limpeza, segurança, eletricidade e água). "Só para se ter a Casa a trabalhar custa hoje cerca de 8,3 milhões de euros por ano e o Estado só coloca 7 milhões de euros. É preciso ultrapassar os 7 milhões na receita, para termos alguma liberdade de movimento, e sem os constrangimentos do Estado. Esse é um desafio importantíssimo" (Summavielle, 2018).

Elísio Summavielle (2018) relata um sonho: "obviamente, queríamos subir a fasquia e, por exemplo, eu gostaria de ter a Filarmónica de Nova York em Lisboa, mas não temos possibilidade", e reflete: "apesar da excelência do edifício, da excelência do nosso grande auditório, do nosso pequeno auditório e dos equipamentos. Portanto, para isso é preciso obter receita: que estamos a trabalhar neste sentido".

A estratégia para ampliar a receita se concentra na potencialização dos terrenos e na conclusão do projeto inicial de Vitório Gregotti, que nunca foi concluído até o momento – os módulos 4 e 5. "Estas duas edificações serão um hotel e uma galeria comercial, que trarão à Fundação um rendimento bastante simpático, que nos permitirá navegar com maior tranquilidade", afirma Elísio Summavielle (2018). O grande desafio deste mandato que

terminará no próximo ano é este concurso público internacional, de direitos de superfície, que será lançado, provavelmente, em finais de outubro de 2018. Esta iniciativa "trará ao CCB um rendimento para se pensar no futuro, sem esta aflição das contas todos os meses, mas a captação de públicos é fundamental" (Summavielle, 2018).

Elísio Summavielle (2018) pretende "subir a fasquia na oferta cultural". Para ele, é fundamental "fidelizar públicos, investir em comunicação. Hoje em dia a comunicação é a base de qualquer gestão – é saber comunicar para fora". Ele comenta que "qualquer telemóvel nos dá acesso a tudo e a mais alguma coisa". Portanto, explica que se pode aproveitar muito do que se faz na Casa, registrando as atividades em canais de *streaming* e sinal aberto (telefonia, internet) como por exemplo em Portugal, as empresas: MEO, a NOS, saindo para fora das paredes do CCB. Desta forma, tornar pública a atividade, para também atrair mais público, é um desafio diário. Ele complementa dizendo que é crucial "apostar na comunicação e apostar na melhoria da oferta cultural".

Uma Gestão Criativa - pensando fora da caixa

Elísio Summavielle, em sua gestão, tem procurado alargar este conceito da *Cidade Aberta* na própria programação do CCB, de acordo com suas características, mas também para fora do CCB. É uma visão e um pensamento criativo-expansivo.

Ele exemplifica uma iniciativa anterior ao seu ingresso ao CCB, dizendo que existe um programa na rádio TSF, há 14 anos, que se chama *Encontros com o Património*. Descreve então: "é um programa que tenho muito orgulho em ter sido eu a assinar o protocolo com a TSF. Eu era do IPPAR na altura, o IGESPAR, e agora este programa vai se mantendo, porque possui um público certo e fiel". Ele comenta ainda: "os programas oscilam, uns melhores outros piores, mas é certo que a TSF tem audiência, senão o programa não existiria mais" (Summavielle, 2018).

Quando Elísio Summavielle chegou ao CCB, juntamente com sua equipe, pensou em fazer um programa semelhante. Ele relembra: "alguém propôs fazer um programa na rádio sobre livros, porque temos um setor de literatura e pensamento, de conferências e blogs de histórias, etc, e pensamos em fazer um programa quinzenal sobre livros. Sugeriram na TSF". Naquele momento ele disse não, porque havia tido uma outra ideia para atingir mais um outro público. Summavielle comenta: "eu disse não vamos para a TSF, porque estes já estão, vamos para a Rádio Renascença. O público que ouve a Renascença não é um público da elite, é um público alargado, mais generalista, portanto, mais popular" (Summavielle, 2018).

Ele foi à Rádio Renascença propor o seguinte desafio: "vamos falar sobre livros, faz-se um programa gravado ao vivo no CCB, quinzenalmente, depois transmitido uma vez por semana, ou de 15 em 15 dias. Eles aceitaram e o programa é o *Obra Aberta*" (Summavielle, 2018). Trata-se de um programa gravado no CCB e depois e transmitido na Rádio Renascença quinzenalmente. Os áudios podem ser reproduzidos gratuitamente na internet, ao acessar *Renascença – Obra Aberta*.

Este programa tem sido um sucesso, segundo Elísio Summavielle (2018). Esta iniciativa cria a possibilidade de um público ouvinte, um público diferenciado que talvez nunca tenha ido ao CCB (com o estigma do elitismo e da cultura para as elites) e que começa, pouco a pouco, a ir a este espaço para conhecê-lo. Sobre o cinema – apesar do CCB possuir o equipamento para a projeção de cinema no grande do auditório, só era utilizado anteriormente para estreias, ou alugavam às empresas para passarem filmes, etc. Elísio Summavielle (2018) disse: "isso não...Vamos fazer cinema no CCB uma vez por mês. As pessoas têm saudades dos grandes salões de cinema, sem cheiro à pipoca, com antigamente, com intervalo, com folha de sala a explicar o que é o filme...Passamos filmes com mais de 40 anos, só". Ele comenta que tem sido um sucesso no grande auditório, com filmes muito atrativos – ícones do cinema – e relata: "eu ouço as pessoas a dizer no intervalo, que afinal isso é muito bonito, e eu aqui nunca tinha vindo..." Portanto, há um público que é necessário atrair ao CCB, porque de algum modo, este Centro estava estigmatizado, com a forte ligação do espaço à música clássica erudita. Ele complementa dizendo que havia pouco bailado, comparado ao nicho da música erudita clássica, muito fixado ao espaço.

"O potencial desta Casa é diferente. Deve abrir e criar hábitos, mesmo para pessoas que venham aqui passear, mesmo que não seja para ver uma exposição, ou concerto, mas que usem estes espaços", afirma Elísio Summavielle (2018). Há também uma gelataria, esplanadas que vão para o jardim, e ele deseja que as pessoas desfrutem do jardim, da *Fábrica de Artes* para as crianças, que também tem realizado algumas atividades para fora do CCB.

Desta forma, a ideia da *Cidade Aberta* é um lema, uma meta, um desafio e uma implementação constante nesta Gestão Criativa. Conforme nos fala Elísio Summavielle (2018) "democratizar a Cultura é o objetivo, mas mantendo alguns padrões de qualidade, isso tem que ser sempre".

Perspectivas de futuro para o CCB

O foco do CCB direciona-se para a sustentabilidade e para valorização da oferta cultural. Almeja-se "ser uma referência no Mapa da Vida Cultural da cidade e do país e, se possível, da própria Europa, porque há potencial para isso" declara Elísio Summavielle (2018). Para ele, sonhar é fundamental, com perspectivas de futuro, mas a médio e a longo prazos. "O desafio que é trabalhar numa Casa dessas é fascinante a todos os níveis: é um monumento fantástico, com expressão, que traduz o sentido de viver, de passear, de estar e de conhecer".

Que este desejo de ser uma referência cultural europeia possa se tornar realidade para as pessoas que venham ao CCB, sabendo que em um determinado dia, de um ano tal, irá acontecer determinado evento, atividade ou espetáculo atrativo, cujo destaque se torne visivelmente marcante na oferta cultural da Europa (Summavielle, 2018).

Desafios da curadoria

Jonh Cage disse que "a curadoria deveria ser um serviço público". Duchamp afirmou que "um curador não deve ficar no meio do caminho". Félix Fénéon dizia que "o curador deveria ser como uma passarela". Anne D'Harnoncourt revela: "acho que os curadores abrem os olhos das pessoas para o prazer da arte, para a força da arte, para o seu caráter subversivo, qualquer que seja ele" (Obrist, 2008).

Harald Szeermann definiu as funções de *Ausstellungsmacher*, que é a pessoa que organiza uma exposição, como: "administrador, amador, autor de introduções, bibliotecário, gerente e contador, animador, conservador, financista e diplomata. Esta lista aumenta, se incluímos as funções de vigilante, transportador, comunicador e pesquisador (Obrist, 2008). Mas poderá haver também uma comunhão entre pessoas com diferentes habilidades para se compor uma equipe, em um projeto de Gestão Cultural.

Há também o *Shadow Curator* (Sacramento; Zeiske, 2010) que é um convidado/eleito por um curador, para a instituição de arte que o convida a desenvolver uma investigação crítica sobre o modelo curatorial que lá existe. Essa nova abordagem metodológica promove autorreflexão, mudanças, inovação e diálogo, trabalhando em igualdade absoluta. Mapeia o processo curatorial através da consulta e crítica dos pressupostos da instituição. Ao deparar-se com uma prática, destaca as oportunidades de desenvolvimento crítico.

Conforme aborda Obrist, o curador deve encorajar a polinização cruzada entre as disciplinas. "Muita coisa pode acontecer quando as pessoas conversam", afirma. Ao investigar as relações entre as artes e as ciências, pode-se gerar "constelações de conhecimento" novas e produtivas. "Trata-se de alcançar muitas comunidades e povos diferentes", diz Obrist, "para que as pessoas locais e globalmente possam desfrutar de uma experiência extraordinária" (Obrist *apud* Bonomi, 2011).

Independentemente de como o papel curatorial é delineado, o avanço digital e a cultura digital, as interfaces e novas tecnologias, ao mesmo tempo em que introduzem oportunidades interessantes e talvez profundas, podem também ser percebidas como pressões competitivas na arena da cultura (Dietz, 1998).

Dentro da perspectiva de elevar a oferta cultural e comunicar, é evidente que a curadoria hoje, enquanto Gestão Cultural, obriga a que as pessoas sejam formadas em diversas áreas, ou que tenham um mínimo de formação. "Há quem saiba muito da História da Arte, ou da Arte Contemporânea, que possa saber que no Museu tal está o quadro tal e no y está aquele outro, e preparar cientificamente uma excelente exposição, isto por si só, não chega", revela Elísio Summavielle (2018).

Para Summavielle, o curador precisa ter "uma *mundovisão*, uma visão mais cinescópica do meio onde está. A comunicação é também fundamental, independente da própria formação específica, acadêmica e especializada do curador". Esta tendência faz com que "os jovens tendam a ser mais generalistas, embora os cientistas sejam necessários para determinados pontos" (Summavielle, 2018). Confessa não estar completamente a par do que se passa no ensino da disciplina de curadoria nas Escolas portuguesas, mas há anos que ele chama a atenção para esta "cinescopização" do universo da curadoria e afirma:

Hoje em dia, a curadoria não é o que era o Comissariado há 20 ou há 30 anos atrás, no meu tempo. Eu fui Comissário em várias exposições e tinha que tratar de tudo. Hoje não é bem assim, exceto a própria formação profissional (técnica e universitária), muito específica das pessoas. No meu tempo havia licenciados em História como eu, mas agora há licenciados em Arqueologia, outros em História da Arte, há licenciados em Demografia... São setores muito especializados, portanto, o que o curador tem que ter? Precisa ter essa sensibilidade alargada. Tem que ser um bocadinho psicólogo, tem que ser um pouquinho sociólogo, um pouco historiador, tem que ser um pouquinho disso tudo. Estes serão os desafios do que será exigível de um curador em 2018 (Summavielle, 2018).

Ele prossegue dizendo: "a inserção de curadores somente das áreas humanísticas, ou das áreas das artes, não me parece que seja a grande via, pois também há necessidade de economistas, pessoas do Direito..." Há várias componentes que constituem a gestão de um projeto – que é a Gestão Cultural, complementa Elísio Summavielle (2018). Fatores novos precisam ser levados em conta, como a inteligência emocional e novidades que estão a aparecer. Por outro lado, as indústrias culturais são emergentes e, cada vez mais, fala-se de economia. "Cultura não é mais aquela coisa que se coloca uma florzinha na lapela, temos que ver para além disso, temos que conhecer o terreno, conhecer as realidades e temos que criar a massa crítica" (Summavielle, 2018).

Para os alunos que hoje começam um curso ou a carreira de Gestor Cultural, Elísio Summavielle (2018) aconselha: saber um pouco de história; conhecer os clássicos da literatura; conhecer razoavelmente o gênero humano para o trabalho em equipe; desenvolver uma visão abrangente e aberta; colher a essência de cada uma das várias disciplinas da Gestão; pensar sempre no médio prazo. Não se deve fixar no curto prazo, mas percorrer este caminho, também com experiência. Não ir somente às aulas teóricas, mas principalmente ir também ao terreno – essa aprendizagem precisa ser simultânea – nem que seja transportar os quadros para uma exposição, etc, "conhecer aquilo que o Graciano da Costa dizia, que foi o homem que fez os interiores do CCB, conhecer um bocado o mundo cão, antes de começar a trabalhar".

"Primeiro se deve conhecer o mundo cão. A experiência é também muito importante na formação do curador. Não basta ter um diploma por correspondência, uma tese muito bonita, é preciso conhecer o terreno", afirma Elísio Summavielle (2018). Ele complementa dizendo que "o terreno está cheio de armadilhas, tem gente boa, gente menos boa, tem gente ruim, portanto, eu acho que a teoria e a prática devem andar juntas na formação futura".

Considerações finais

A curadoria *é uma vocação que requer uma visão holística*, com foco a médio e a longo prazo. Requer tempo de maturação, profundidade na decantação de conhecimentos e experiência, além de rara sensibilidade para perceber a essência – o cerne – de qualquer produção ou manifestação artística, ou de obras de arte, para conceber o espaço e os meios de apresentá-las ao público, de forma que o espectador seja tocado em sua reflexão sobre o mundo. Qualquer obra de arte ou manifestação artística quer dizer algo – é uma voz – mesmo em seu silêncio ou em seus gestos, somente é uma obra viva se interage com o outro. A curadoria estabelece, facilita e cria estas interações. Ser curador é repensar o mundo. É apresentar uma nova perspectiva de olhar, como também propor o despertar de diferentes olhares e reflexões para uma perspectiva específica. *É estabelecer pontes.*

Ser curador é igualmente ser um Gestor Criativo que gere, diariamente, a criatividade. Precisa estar sempre aberto a novas ideias na concepção de

projetos e deixar fluir as demais ideias de seus colaboradores, parceiros e artistas. Sua mente estará em contínuo *Brainstorming*.

Segundo Hans Ulrich Obrist (2008) "na curadoria, há uma necessidade de estratégias flexíveis. Cada exposição é uma situação única e idealmente se aproxima ao máximo do artista". "A responsabilidade do curador é mostrar o melhor trabalho possível e torná-lo acessível a todos. Exposições não devem excluir as pessoas" (Obrist *apud* Bonomi, 2011).

Para Aracy Amaral (1988), ao papel do curador, cabe uma reflexão, pois segundo a autora, "parece importar, portanto, menos a obra de arte em si, e o artista que se coloca como seu autor, mas a manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem esses eventos milionários", como filas em museus, centros culturais, Bienais ou Documentas. A autora coloca este fenômeno entrelaçado a uma sociedade consumista, em que "não é o produto que importa, mas a maneira como ele é apresentado". Assim, ela aborda o curador como estrela.

Sob este aspecto, acrescento ainda, a minha uma visão holística, que acredita em um trabalho de curadoria em equipe, mediante uma Gestão Cultural Criativa, participativa e flexível, para dizer que o curador sim, pode ser uma estrela, juntamente com as demais estrelas que compõem a Constelação de sua Gestão. Assim, todos os membros da equipe são igualmente estrelas desta mesma Constelação.

O CCB é um território de arte, cultura, conhecimento, dedicação e sonho, sobretudo, muito trabalho em equipe. Há excelentes perspectivas para sua projeção na Europa, crescimento e entrelaçamento com a cidade.

O CCB *Cidade Aberta* é uma cidade dinâmica, polifônica, multidimensional. Caminhar por ela me lembra o autor Walter Benjamin (2011), em seu texto Infância em Berlim, que diz: "saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução". Perder-se é um difícil exercício. A *Cidade Aberta* é um Encontro com a Arte e consigo próprio – um convite ao *Reencontro*.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy (1998). **O curador como estrela.** Disponível em: <http://goo.gl/kT4Ba>. Acesso em: 12/09/2018.

BENJAMIN, Walter (2011). **Rua de mão única.** Obras escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense.

BONOMI, Bianca Brigitte (2011). **The Art of Curation.** *Huffington post*, 27 out. Disponível em: <http://goo.gl/1lqJH>. Acesso em: 15/09/2018.

CCB (2018). **Cidade Aberta /Historial.** Disponível em: < https://www.ccb.pt/default/pt/Inicio/Institucional/Historial > Acesso em: 11/09/2018.

DIETZ, Steve (1998). *Curating (on) the web*. Disponível em: <http://goo.gl/rgXOe> Acesso em: 12/09/2018.

OBRIST, Hans Ulrich (2008). **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEÎ.

SACRAMENTO, Nuno & ZEISKE, Claudia (2010) **ARTocracy.** Art, informal space, and social consequence: A curatorial handbook in collaborative Practice. Berlim: Joves.

SUMMAVIELLE, Elísio (2018). **Entrevista com o Presidente da Fundação Centro Cultural de Belém.** 18 set. CCB, Lisboa.

Walter Zanini: trâmites curatoriais e museais probatórios

Walter Zanini: curatory and musean probation processes

JESSICA DALCOLMO PPGA-UFES

O presente artigo procura evidenciar o processo de formulação das práticas curatoriais, através de uma revisão histórica, averiguando o substantivo masculino curador e suas várias menções em diversos campos, destacando o papel central de Walter Zanini como precursor da curadoria independente no Brasil. Pretende-se refletir sobre sua atuação vanguardista no âmbito artístico-cultural brasileiro em seus anos de gestão no MAC-USP, enfatizando o processo curatorial na concepção da XVI Bienal de São Paulo em 1981.

Palavras-chave: Curadoria, Walter Zanini, 16º Bienal, curadoria independente.

The present article seeks to highlight the process of formulation of curative practices, through a historical review, ascertaining the masculine noun curator and its various mentions in several fields, highlighting the central role of Walter Zanini as the precursor of independent curatorship in Brazil. It intends to reflect on its avant-garde performance in the Brazilian artistic-cultural scope in its years of management at MAC-USP, emphasizing the curatorial process in the conception of the XVI São Paulo Biennial in 1981.

Keywords: Curatorship, Walter Zanini, 16th Biennial, independent curatorship.

O substantivo masculino curador: revisões históricas

O substantivo masculino curador tem seu significado ligado a palavras como: zelo, cuidado, atenção. Curador este, que exerce a curadoria, palavra de origem do latim *"curator"*, que quer dizer "aquele que administra". A figura do curador e as várias menções à curadoria abrangem um diverso campo de saberes, desde o campo artístico, ao campo de circuitos gastronômicos. No que tange ao campo artístico e cultural, embora a nomenclatura e profissão sejam um oficio da contemporaneidade, algumas das noções do fazer curatorial estão presentes desde a Roma antiga aos museus modernos.

Podemos associar as origens do termo curadoria a práticas anteriores ao surgimento da própria história da arte, como conhecemos hoje. Sabe-se que na Roma Antiga, curadores eram altos funcionários responsáveis pelos departamentos de obras públicas, supervisionando aquedutos, balneários e esgotos do Império. Chegando ao período medieval, encontramos o *curatour*, um sacerdote dedicado ao cuidado (ou 'cura') das almas. Na Idade Média, quando a Igreja Católica e os príncipes possuíam coleções de relíquias e artefatos valiosos que eram vedadas à visitação, o termo também remetia a uma prática monástica, cuja responsabilidade era vigiar os objetos icônicos, imagens e registros, sendo, portanto, anterior à era do mercantilismo cultural associada com a curadoria no contexto atual.(QUEIROZ,2015,p.43.)

O conceito que assumimos ao falarmos de curadoria neste tempo histórico é similar à etimologia da palavra curador, um profissional responsável pela administração e zelo de diversos tipos de bens e jurisdições. Durante o Renascimento são incorporados e retomados os valores da antiguidade clássica, neste período surge a função do *carateker,* ou zelador, o responsável em cuidar e preservar obras e coleções (QUEIROZ, 2015). A noção de guarda e manutenção do patrimônio cresce no Renascimento, com isso há uma disseminação de manuais com procedimentos de manutenção e acondicionamento de obras. O Renascimento fez florescer em toda a Europa a noção do colecionismo. Com isso temos o apogeu dos gabinetes de curiosidades. Nos séculos XVI e XVII há uma crescente proliferação desses gabinetes, sempre ligados a uma visão enciclopédica. Estes gabinetes se configuravam como grandes salões, que salvaguardavam uma coleção com diversos tipos de objetos, desde animais taxidermizados, artefatos de malacologia, esculturas e objetos exóticos advindos do novo mundo.

Segundo Queiroz (2015), as atividades similares ao que entendemos hoje como curadoria são esboçadas em meio à formulação dos primeiros museus. Entretanto, o termo curador não era conhecido, nem utilizado. Com o aumento do número de instituições museais e a ampliação do cenário museológico, são colocadas em discussão questões como a conservação e o formato de exposição. Identifica-se uma necessidade de espaços maiores para as exposições e também de objetos adequados para a preservação e estudo. Dessa forma, os museus começam a se configurar como uma instituição pública de preservação e manutenção da memória. Com a abertura das grandes coleções ao público, surge a necessidade de um profissional responsável em pensar e gerir o acervo, o *connaisseur.* "Surge a partir da necessidade burguesa de ter um profissional dedicado a pensar as especificidades dos acervos, que deveria estudar, preencher lacunas e pensar a melhor forma de apresentação de cada coleção" (QUEIROZ, 2015, p. 44).

Em paralelo ao desenvolvimento do *connaisseur*, os museus de artes se estabelecem. Segundo Crimp (2005), *apud* Rodrigues e Crippa (2009), entre o final do século XVIII e início do XIX, a formulação das instituições ligadas ao campo das artes advêm da retirada de obras de igrejas e palácios, transferidas para um novo local, colocadas em exibição e sobre proteção institucional. Já com a Revolução Francesa, há uma ressignificação dos artefatos históricos, uma reformulação conceitual das instituições já existentes. As obras de arte da coleção real, passam por um processo de seleção, onde são reagrupadas seguindo uma linha histórica que a instituição pretendia contar (LARA, 2006), assim atestando uma ferramenta curatorial, baseada em uma linha cronológica, prática que é bastante utilizada em curadorias tradicionais até os dias de hoje.

O Museu do Louvre, por exemplo, traz inúmeras inovações para o campo museológico, tais como: reserva técnica, conservação e restauro, vitrines e formas de exibição de seu acervo. A instituição separava obras de artistas vivos dos que já haviam falecido, agrupavam obras a partir de suas semelhanças e seu tempo histórico (LARA, 2006). Obrist (2014) destaca

a atuação dos *décorateurs*, uma espécie de organizador de exposições que atuava no Louvre no século XVIII. Grande parte desses profissionais, eram os próprios artistas que participavam da Academia Francesa e expunham no Grande Salão do Louvre. A forma de expor dos *décorateurs* ficou conhecida por *salon*, uma maneira de dispor as peças similar ao modo de expor dos gabinetes de curiosidades, com obras agrupadas uma perto da outra, com grandes molduras douradas (CINTRÃO, 2010).

O salão estimulou os pintores franceses a exporem seus trabalhos e o desenvolvimento da crítica (OBRIS, 2014). Entretanto nem todos os pintores da época conseguiam seu espaço nessas grandes exibições. Em 1855 Courbet teve nove pinturas recusadas no salão daquele ano, assim procurando meios próprios para a exibição de suas obras. Atitude vanguardista do artista que está em consonância a práticas independentes curatoriais da contemporaneidade.

Na mudança do século XIX para o XX, com as discussões do modernismo em voga, novas técnicas e métodos começam a ser implementados no tratamento das coleções. Já no começo do século XX, Cintrão (2010), destaca a Alemanha como o primeiro país a inaugurar um museu de arte moderna, o Folkwang Museum, aberto ao público em 1907. A autora evidencia o pioneirismo de Alexander Dorner, que foi diretor do Landesmuseum em Hanover durante os anos de 1922 a 1937, como um dos primeiros no campo da curadoria como conhecemos hoje. Com a inauguração do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1929, que configurou um marco para o cenário museológico e museográfico mundial, trouxe inúmeras inovações no âmbito museal. O museu incluiu em seu acervo novas manifestações e produções artísticas, como a fotografia, o desenho industrial e o cinema em seu acervo.

Com o decorrer dos séculos o ofício do curador continuou perto do sentido de cultivar, cuidar, gerir. Em paralelo a isso, de acordo Obrist (2014) o profissional curador como conhecemos hoje aglutinou quatro funções. A primeira seria preservação e salvaguarda dos objetos artísticos que passam a ser vistos como parte do patrimônio e memória de uma nação. A segunda seria a seleção de novas obras. A terceira seria contribuir para a história da arte, assim fomentando pesquisas acadêmicas. E, por último, seria exibir e organizar obras, ou seja, a exposição. A prática de organizar a viabilizar exposições, está cada vez mais em consonância com a atuação do curador nos dias de hoje. Zanini (2010) aborda que o campo artístico e cultural durante os anos 1960 ansiava por uma instituição museológica atuante, democrática e com uma nova mentalidade. As novas práticas artísticas aqueceram a discussão entre o que era aceito como arte pelos museus tradicionais. A curadoria enceta como um meio facilitador e decodificador para o acesso de artistas e novas poéticas no espaço legitimador da arte, no caso, o museu. É nos anos 1960, no eixo EUA e Europa, que o termo curador começa a ser usado em proporções tímidas, vigorando como um fio condutor na experiência museológia, no caso, a exposição.

A concepção de curadoria que começa a tomar forma nos anos 60, é divergente no que concerne aos anos anteriores. Antes dos anos 60, o curador era visto como um especialista em história da arte, intimamente ligado ao mundo acadêmico, dito como uma especialista, vinculado sempre a uma instituição (OGUIBE,2004). A curadoria de arte era uma função realizada, na maioria dos casos, por diretores, conservadores ou profissionais atuantes na instituição. Durante o final dos anos 60 e início dos anos 70, nomes como Lucy Lippard, Harald Szeemann e Seth Siegelaub, começaram a atuar em produções de exposições, operando de fora de uma instituição, inaugurando o que é chamando de curadoria independente (ALEGRIA, 2014).

Para Oguibe (2004), é nos anos 70 que a figura do curador rouba o lugar do historiador de arte. O oficio do curador é o que determina o que é arte naquele tempo. O curador ocupa um papel-chave sobre o destino dos artistas, definindo a natureza e o gosto da arte contemporânea. Já na década de 80, a presença de curadores independentes e institucionais é cada vez mais presente no cenário cultural. Entretanto, no cenário nacional, a presença do organizador de exposições, estava intimamente ligada à instituição da qual ele fazia parte. Durante os anos 1960,1970 e 1980 tivemos um aumento em relação a abertura de museus, instituições e eventos ligados a arte em solo brasileiro, favorecendo à difusão da produção artística daquele tempo (RUPP, 2010). Chiarelli (2008) afirma que no contexto nacional a prática da

curadoria independente, surge com Walter Zanini em 1981 em seu trabalho para a Bienal daquele ano. Zanini rompe com arranjos tradicionais e põe em foco as analogias por linguagem, o que iremos discutir no decorrer deste artigo. Já durante os anos 90, a figura do curador independente é constante na formulação de mostras e exposições. Para Cintrão (2010, p. 41), curadoria seria: "criar métodos e formas de apresentar um determinado grupo de obras (ou objetos, documentos etc.), de maneira a facilitar a compreensão do espectador, buscando acessar todo e qualquer tipo de público". O conceito de curadoria que pretendemos analisar com a atuação de Zanini, na 16º Bienal, é entendido como uma interferência no exercício museológico, a exposição, configurando o trabalho do curador como um mediador que viabiliza a produção de sentidos por meio da exposição (BOTTALLO, 2004), rompendo com arranjos tradicionais onde o potencial comunicacional acontece por intermédio de conexões.

O MAC do Zanini

Walter Zanini (São Paulo, 1925-2013) foi um professor universitário, historiador, crítico de arte e, sobretudo, um vanguardista intelectual brasileiro. Graduado em Ciências Econômicas (1951) pela Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo e em Jornalismo pela Casper Líbero. Em 1961 defende sua tese de Doutorado em Arte na Universidade Paris VIII. Durante o tempo de estudo na Europa, Zanini realiza cursos ligados à temática das artes na Itália e na Inglaterra. Ao regressar ao Brasil em 1962, foi aceito como professor na Universidade de São Paulo (USP). Com a doação da coleção de arte de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, em 1963, temos a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Com a transferência da coleção para o MAC, Zanini na época professor da USP, foi nomeado como conservador e supervisor do museu emergente. Sua primeira ação museal seria a realização do inventário de toda a coleção doada à instituição (FREIRE, 2013). Logo após, Walter Zanini, em 1963, é convidado por Ulhoa Cintra, então reitor da universidade, para se tornar o primeiro diretor do museu, cargo que esteve em sua jurisdição até 1978.

Os anos 60 e 70 são anos turbulentos para o cenário nacional. Em meio ao golpe militar, o MAC USP funcionaria com um laboratório de experiências e acolhimento de artistas atuantes naquele tempo e ao mesmo tempo como palco para o desenvolvimento de práticas curatoriais e museológicas (FREIRE, 2013). Zanini defendia o "museu que se organiza tendo em vista sua participação diretamente ativa no ato criador" (Zanini, 2010a, p. 59), reforçando a ideia que o MAC USP estaria como um campo aberto para a experimentação, diálogo e prática para novas propostas artísticas, abrindo o espaço universitário e institucional para a arte conceitual, a arte postal, a videoarte, a performance e as demais poéticas (CARVALHO,2013).

Freire (2013) enfatiza que nos primeiros anos de gestão, Walter Zanini sobreleva o espólio moderno de seu acervo, organizando mostras com retrospectivas de artistas brasileiros. Iniciou-se com Antônio Gomide (1968), Tarsila do Amaral (1969, com curadoria de Aracy Amaral), Vicente do Rego Monteiro (1971), Ernesto De Fiori (1975), Mário Zanini (1976), Flávio de Carvalho (1973) e Di Cavalcanti, que se tornou uma exposição itinerante, viajando para várias cidades. Análogo ao processo de valorização do acervo institucional e a ampliação do mesmo, Zanini estreitava a relação entre o museu e a produção artística contemporânea. Para ele, a presença de artistas no âmbito museal é fundamental para transformar o museu – dito como um espaço de contemplação – , para um fórum de discussões e experiências. O MAC do Zanini tornou-se uma instituição museológica que vai além do princípio de conservar e expor. O museu compõe e cria proposições criadoras. Em meio a um regime ditatorial, em 1967 é desenvolvido o programa de exposições intitulado Jovem Arte Contemporânea – JAC (1967/74), que sucede o Jovem Desenho Nacional (1963/65) e o Jovem Gravura Nacional (1964). As mostras da Jovem Arte Contemporânea, tinham as mesmas diretrizes das mostras anteriores, a exibição do trabalho de jovens artistas.

Zanini sem dúvidas foi um grande propagandista das vertentes conceituais. Além do trabalho realizado com as oito edições da Jovem Arte Contemporânea, Zanini promoveu exposições como: 9 Fotográficos de São

Paulo (1971), Circulambulatio (1973), 6 artistas conceituais (1973), Prospectiva 74 (1974), Arte e comunicação Marginal (1975), Bienal do ano 2000 (1975), Di Cavalcanti: 100 obras do acervo (1976), 7 Artistas do Vídeo (1977), Poéticas Visuais (1977), Videomac (1977), dentre inúmeras outras mostras. Destacamos também, sua atuação acadêmica como professor da USP e na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP. Na USP ministrou a disciplina de história da arte, posteriormente contribuiu para a fundação do curso de Artes Plásticas na Universidade (FRABIS, 2004). Para mais, abriu caminho para uma discussão no âmbito acadêmico paulista sobre museologia, contribuindo para o campo.

Certamente, a práxis museológica e curatorial de Walter Zanini, com seu compromisso com âmbito acadêmico, em meio a uma censura ditatorial, torna-se exemplar a cada dia (FREIRE 2013). Seu legado se estabelece em promover diálogos e reflexões sobre o campo artístico conceitual com âmbito museológico. Após o término de seus anos como gestor do MAC, Zanini é convidado para realizar a curadoria de duas edições da Bienal de São Paulo, de 1981 e 1983, onde transforma a Bienal em um mapa poético conceitual, organizado através de analogias por linguagem.

Zanini independente: Novos arquétipos para XVI Bienal de São Paulo

Em um anseio ao novo, um grupo de mecenas formado por empresários e intelectuais da elite paulista, formulavam o que viria a ser a Bienal de Arte de São Paulo. Logo após a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), Ciccillo Matarazzo, um dos fundadores do MAM, propôs a elaboração de uma grande mostra de arte, inspirada na Bienal de Veneza. Em 1951, em meio a um jogo político e pautados em um ideal de internacionalização do circuito artístico local, a 1º Bienal de São Paulo acontece. Com a Bienal de Veneza como modelo de inspiração, a Bienal paulista era organizada por núcleos geográficos, onde as obras eram separadas por países participantes. Até o final dos anos 70, as Bienais eram organizadas dessa forma. É nos anos 80, na chamada era dos curadores, que Walter Zanini reestrutura o modelo de expor vigente e reformula a tradicional Bienal.

Em 1980, Zanini é convidado pela Fundação Bienal de São Paulo para realizar a curadoria da 16º edição em 1981, inaugurando a era dos curadores e sendo a ele atribuído como o percursor da curadoria independente em solo brasileiro (CHIARELLI, 2008). O conceito central da mostra foi a analogias de linguagens; a forma escolhida colocava no espaço expositivo diferentes tipos de suportes e a inserção de novas formas artísticas que estavam sendo difundidas no âmbito da arte mundial (RUPP, 2010). Chiarelli (2008) aborda que Zanini rompe com as representações por países, construindo um território poético com profunda sensibilidade. A forma de construção de um território poético, está em consonância como o objetivo central da Bienal daquele ano, que seria:

> Apresentar de maneira sistemática aspectos importantes da produção artística e visual da naturalidade, assim como exposições de vários enfoques e de grande valor histórico para a arte contemporânea internacional e de modo particular para a América Latina, visando a melhor informação para o público e a máxima participação para os artistas.

A nova forma de expor proposta por Zanini trouxe para Bienal um novo fôlego. A mostra passava por um momento delicado devido às fortes censuras da ditadura militar e o boicote de vários países desde 1969 (RUPP, 2010). Além de nova museografia proposta, Zanini cria uma comissão internacional, formada por representantes do Chile, México, EUA, Itália e Japão. O intuito principal era estreitar a relação entre a Bienal e os artistas internacionais, fomentando um tímido processo de abertura política (RUPP, 2010).
A mostra foi dividida inicialmente em três núcleos expositivos. O núcleo I, que seria um núcleo exclusivo para a arte postal. O segundo, o núcleo II, que era destinado a artistas que já haviam tido destaque no âmbito artístico. Já o núcleo III, destinava-se à exposição de artistas com uma produção que acentuasse os aspectos da cultura latino-americana. Entretanto, devido

a questões burocráticas, os objetivos dos núcleos II e III tiveram que ser reformulados, assim como a presença de outros artistas no núcleo I (BALDINI, 2010).

Com a reformulação, o núcleo I ficou sob a jurisdição do Comitê Internacional, que dividiu o núcleo em dois vetores: A e B. No vetor A temos obras que utilizavam novas mídias(vetor A foi subdividido em A1,A2 e A3), já no vetor B (também subdividido em B1,B2 e B3) contava com obras que utilizavam velhas mídias sobre uma nova forma de linguagem (BALDINI, 2010).

No núcleo I,temos obras em xerox, performance, videoarte, livro de artistas e instalações. Artistas como: Alberto Burri, Philip Guston, Marina Abramovic, Anna Bella Geiger, Tunga, Cildo Meireles, dentre outros participaram deste núcleo (RUPP, 2010). Dentro do primeiro núcleo, temos a representação da arte postal que teve um curador próprio para concepção da mostra. Zanini convidou Júlio Plaza para realizar a organização da exposição. Plaza já havia trabalhado com Zanini em exposições do MAC-USP, como: Prospecta-74 e Poéticas visuais em 1977 (CARVALHO, 2013).

A presença da arte postal na Bienal, era uma forma de representar a hibridação e mescla de diversos meio de fazer da arte no século XX. Apesar de sua materialidade, a arte postal é uma representação de cunho conceitual, voltada para o público e sendo utilizada como uma estratégia de liberdade frente uma realidade opressora (FREIRE, 2006), surgindo para criar novos processos de significação artística em meio a um projeto ideológico. A presença da arte postal em um circuito institucional da arte proposta por Zanini, rompe com questões referentes ao âmbito estético, dando ênfase nas redes que compõem o objeto artístico em uma dinâmica histórica e política.

> A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media. Nesse contexto será incluída a arte postal, que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje. É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas. Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, vídeo-K7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1981)[1]

Com a abertura do vetor A para a Arte postal, Zanini dá legitimidade a uma manifestação artística que havia sido sempre rejeitada pelos sistemas oficiais das artes. A exposição de arte postal ganhou catálogo próprio dentro da mostra. Além dos três núcleos, a Bienal preparou uma exposição intitulada Arte Incomum, reunindo artistas de alguns países e sobretudo, artistas brasileiros. Zanini diz: "pela primeira vez organiza-se no Brasil uma mostra internacional no gênero, atenta a uma criatividade poética que se faz à distância dos repertórios de maior fluência da arte"[2]. Na mostra contamos com artistas como: Adolf Wolfli, Muller, Scottie Wilson, Le Facteur Cheval, Eli Heil, Antônio Poteiro, além dos grupos de internos do Engenho de Dentro e do Juqueri.[3]

Após 30 anos desde de sua fundação, a Bienal passa por um rejuvenescimento que mudará padrões e conceitos estabelecidos, influenciando diretamente várias instituições museais brasileiras. O meio escolhido por Walter Zanini para conceber a XVI Bienal, está íntimamente ligado à particularidade dos trabalhos artísticos de seu tempo. A arte contemporânea imprime às instituições museológicas uma reavaliação de sua prática, tanto no âmbito da exposição até em questões ligadas a gestão da instituição. A forma de trabalhar a mostra, através de analogias por linguagem, Zanini, coloca em discussão os padrões museográficos e tradicionais da arte, imprimindo uma reformulação de preceitos estabelecidos.

1 In: Fundação Bienal de São Paulo – XVI Bienal de São Paulo: Catálogo Geral (1981)

2 Walter Zanini, p.20, 1981 – In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XVI Bienal de São Paulo: Catálogo Geral

3 Walter Zanini – In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XVI Bienal de São Paulo: Catalogo de arte incomum

Ele rompe com a forma tradicional de conceber exposição, como a cronologia e os limites geográficos que eram impostos durantes anos pela bienal.

A curadoria precisa estar em busca de respostas as novas demandas em relação ao âmbito artístico e cultural, transformando o fazer curatorial em um exercício experimental. Sem dúvidas, o trabalho realizado por Zanini, se estabelece em uma construção de um mapa poético por intermédio de conexões em um exercício experimental, que funciona como um fio condutor em meio a experiência museologia, a exposição. Embora a mostra seja realizada em um espaço dito tradicional, Zanini evidencia o processo o artístico e dialoga com contexto político, abrindo caminho para a curadoria independente e institucional em solo brasileiro. Seu exercício experimental compreende que a arte contemporânea é uma hibridação e soma de diversas linguagens, transformando a prática curatorial como um local de troca e experiências, onde o potencial comunicacional acontece por intermédio de conexão de linguagens.

Referências

ALEGRIA, Tânia Sofia Rodrigues. "**O papel da curadoria como difusora da arte contemporânea**". (Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento). Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 2014. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/32>. Acesso em 05 agosto de 2018.

BALDINI. Isis. **"Conservação e restauro de obras de arte com valor de contemporaneidade: A arte postal da XVI Bienal de São Paulo."** (Tese de Doutorada em Linguistica, Letras e Artes – Doutorado em Ciências da Informação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-14032014-164411/pt-br.php>. Acesso em 20 de julho de 2018.

BOTTALLO. Marilúcia. **"A Curadoria de Exposições de Arte Moderna e Contemporânea e suas relações com a Museologia e os Museus".** *Concinnitas* – Revista do Instituto de Arte da UERJ. Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, pp.30-35, jul. 2004.

CARVALHO, Ananda. **"Walter Zanini: Experimentações e Procedimentos Curatoriais."** In: 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: Prospectiva poética (#12.ART),2013. *Anais do 12º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia:Prospectiva poética.* Brasília: Universadade de Brasília, 2013, v.1.p.1-10.

CINTRÃO, Rejane. **"As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA"**. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o Ofício do Curador.* Porto Alegre (RS), Zouk, 2010.

CHIARELLI, Tadeu**. "As Funções do Curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM"**, *In: Grupo de Estudos em Curadoria: exposições realizadas em 1998-1999.* São Paulo: MAM, 2008, pp. 13-19.

CRIMP, Douglas. **"Sobre as Ruínas do Museu"**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FABRIS,Anateresa. "Perfil de Walter Zanini". In:Anais do XIV Colóquio CBHA (Prefácio,Pósfacio/Apresentação). Belo Horizonte, 2004.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no Museu**. MAC, Universidade de São Paulo, Jan 1, 1999.

_____. **"Walter Zanini: Escrituras Críticas."** São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo: Catálogo Geral**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981a.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo: Arte Postal (Catálogo).** Fundação Bienal de São Paulo, 1981b.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo: Catálogo de Arte Incomum.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

LARA, Durval. **Museu: do espelho do mundo a espaço relacional**. (Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação Escola de Comunicações e Artes). São Paulo – Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-30112006-105557/pt-br.php>. Acesso em 28 de julho de 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. Tradução Ana Resende. São Paulo: BE₱2010.

_____. **Caminhos da Curadoria.** Tradução Alyne Azum – 1.ed – Rio de Janeiro: Cabogó, 2014.

OGUIBE, Olu. **O Fardo da Curadoria.** In: *Concinnita s*-Revista do Instituto de Arte da UERJ. Rio de Janeiro, v. 5, n. 6, pp. 6-17, jul. 2004.

QUEIROZ,Beatriz Morgado. "Notas sobre Curadoria: Bases para o discurso curatorial contemporâneo" . In: VIII SNPACV – Anais do VIII Seminario Nacional de Pesquisa em Arte Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia: UFG – Núcleo Editorial v.1 p. 42-51, 2015.

RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. **"A ciência da informação e suas relações com arte e museu de arte."** Biblionline, João Pessoa, v.5, n.1/2,2009. Disponível em:<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/biblio/article/view/3942/3107>.Acesso 07 de junho de 2018.

RUPP. Betina. **"Curadorias na Arte Contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico."** (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Porto Alegre – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em:<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24761/000748989.pdf?sequence=1>. Acesso em 15 de julho de 2018.

ZANINI, Walter. **"Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea".** In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador.* Porto Alegre: Zouk, 2010.

A curadoria de Moacir dos Anjos em "Ver é uma fábula" de Cao Guimarães

The curatorial of the Moacir dos Anjos in "Seeing Is Little Fable" by Cao Guimarães

LÍLIA MÁRCIA DE SOUSA PESSANHA PPGA-UFES

A proposta é abordar o processo curatorial do curador Moacir dos Anjos na mostra "Ver é uma fábula" de Cao Guimarães realizada no Instituto Itaú Cultural em 2013. Apresentando-se na maior parte da mostra como uma retrospectiva cinematográfica do artista, pouco expondo seus trabalhos fotográficos, vem a reafirmar a configuração dos espaços expositivos contemporâneos onde o "efeito cinema" cria novos desafios para o espectador, contaminando seu imaginário com inúmeras possibilidades criativas.

Palavras chave: Cao Guimarães, Moacir dos Anjos, Ver é uma fábula, curadoria.

The proposal is to approach the curatorial process of the curator Moacir dos Anjos in the exhibition "Seeing is little fable" by Cao Guimarães held at Itaú Cultural in 2013. Presenting, in most of the exhibition, as a retrospective cinematographic of the artist, his exposition of contemporary works of art, where the "cinema effect" creates new challenges for the spectator, contaminating his imaginary with innumerable creative possibilities.

Keywords: Cao Guimarães, Moacir dos Anjos, Seeing is a little fable, curatorship.

Pensar a respeito do trabalho de curadoria, em níveis nacionais, nos parece uma tarefa complexa visto que há condições agravantes para a formação do curador brasileiro. Como aponta Bellini (2006), nos dias atuais parte considerável dos curadores mais atuantes não apresentam uma formação educacional voltada para áreas afins. A situação brasileira não se difere deste fato.

O curador pernambucano Moacir dos Anjos se encontra nesse contexto. Com formação acadêmica em economia, Dos Anjos afirma em entrevista (2016) que o seu primeiro contato "como fruidor de arte foi com amigos artistas de Recife desde muito cedo mas profissionalmente apenas anos mais tarde onde foi gradualmente se movendo da economia para o campo da produção artística".

Embora dos Anjos apresente uma atuação restrita a eventos nacionais e regionais, o curador ocupa um lugar de destaque no cenário artístico brasileiro, realizando análises da criação artística contemporânea de forma multidisciplinar.

Neste artigo, pretendo abordar a presença do audiovisual em espaços expositivos onde os campos artísticos contemporâneos encontram-se indistinguíveis e, concomitantemente a isto, a prática curatorial de Moacir dos Anjos fazendo uma leitura acerca da Mostra "Ver é uma fábula" do cineasta e artista visual Cao Guimarães.

Lugar de trânsito

Usando-me do questionamento levantado por Peixoto (2003): "as imagens da atualidade ainda possuem tempo?" ou como Bubois (2009) menciona: "O que sentimos quando se troca a duração standart imposta pelo desenrolar único e contínuo das imagens do filme/televisão por modos de visão mais aleatórios e muitas vezes fragmentados e repetitivos de imagens que por aí estão?

Em 2015, o site da BBC pulicou uma matéria a respeito do nosso tempo de concentração e que ainda se encontra válida para os dias atuais. As pesquisas realizadas pela Microsoft indicavam que o tempo de atenção dos seres humanos é mais curto que o dos peixinhos dourados. Ao que tudo indica, isso se deve ao impacto dos dispositivos portáteis e das mídias digitais reduzindo a capacidade de concentração dos humanos. De acordo com os dados, nos anos 2000 a capacidade de atenção humana era, em média, de 12 segundos. Em 2013, esta capacidade caiu para oito segundos, um segundo atrás da capacidade de atenção média estimada por cientistas pelo peixinho.

Simmel (1973, p. 14), décadas anteriores, já relatava tais comportamentos metropolitanos como consequência dos fenômenos estruturantes da modernidade:

> "Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria".

O olhar contemporâneo, como Peixoto menciona (2003), não tem mais tempo. O aumento da velocidade da vida contemporânea, o aceleramento dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que nosso olhar desfila sobre as coisas resultam na ausência do tempo. Fato evidenciado podemos encontrar no comportamento existente entre o espectador que frequenta o museu e o telespectador. No museu o olhar deve, obrigatoriamente, percorrer toda a tela devendo manter uma distância específica para que não se perca os detalhes adotando uma postura contemplativa. A televisão, porém, contrapõe-se essa postura consistindo em um fluxo contínuo e vertiginoso de imagens.

O cenário artístico, entendendo as alterações que vinham sendo ocorridas com o advento da tecnologia, buscou combater a tradicional passividade do olhar meramente observador. A relação obra/musealização/espaços expositivos passa a protagonizar parte de uma mudança onde ampliou-se os repertórios artísticos e as novas modalidades das experimentações. A cada exposição, uma nova experiência (MORENO, 2014).

Como Zanini (2010) menciona, a partir dos anos 1960, a utilização de novos recursos de comunicação reestruturou o espaço do museu: "as áreas em que dispõem suas coleções separam-se claramente daquelas em que se exibem "obras" resultantes da utilização das novas mídias". Suas salas históricas se encontram confrontadas às transformações da sociedade atendendo as necessidades referente ao tempo, "tornando-se um complexo heterogêneo (...) de "templo" e de "fórum"".

A compreensão da obra como processo incentivou os artistas à utilização de meios referentes ao espaço-tempo com o intuito de compreender o processo artístico em "tempo real" e, assim sendo, empregando o uso de suportes como filmes e vídeos dentro dos espaços expositivos tornando-o um ambiente propício à fruição (MORENO, 2014).

Dubois (2009) analisando essas alterações da obra, do espaço expositivo e o espectador, propõe o termo "efeito cinema" definido pelas quatro componentes – o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem – e comenta: "o espaço expositivo (ou, ao menos, o da instalação) é transformado em uma espécie de equivalente espacial do filme na trajetória do espectador (...) a exposição se desenrola no espaço como um filme que o espectador segue passo a passo (...)".

Para Dos Anjos em entrevista acerca da arte contemporânea brasileira, o audiovisual vem a significar uma parcela relevante dessa produção de arte porém encontra-se apenas como acessório que aprimoram uma ideia que independe de sua existência enquanto que "noutras vezes, as "novas tecnologias" permitem a invenção de algo, inclusive em termos conceituais, que não existiria em qualquer outro conceito". E, por fim, o uso destes tais dispositivos usados contra eles mesmos questionando o ambiente social e político em que eles são gerados e consumidos.

Ver é uma fábula

"Ver é uma fábula, é para não ver que estou vendo. Agora estou vendo onde fui parar. Eu vejo longe." (LEMINSKI, 2005). A frase que serviu de inspiração para o artista Cao Guimarães no longa metragem Ex-isto (2010), dá título a sua mostra individual realizada em 2013 no Instituto Itaú Cultural com a curadoria de Moacir dos Anjos, reunindo um número expressivo de suas obras. Segundo Dos Anjos (2013), o título contextualiza toda a obra do artista que busca construir narrativas a partir de tentativas de entendimento das coisas que transcorrem no cotidiano, no mundo, sem recorrer à racionalidade dura.

Adentrando um pouco mais na obra do Leminski com o intuito de estabelecer uma correlação com os trabalhos do Cao Guimarães, o livro Catatau, que vem a ter outras denominações dicionarizadas como falatório, discussão, mexerico, calhamaço, pequeno e grande em um só tempo, se caracteriza num longo e extensivo jogo de possibilidades sintáticas, sonoras, rítmicas e semânticas da língua. Primeiramente publicado em fragmentos de periódicos da época, Leminski finalizava em nota incisiva: "Virem-se", evidenciando assim uma leitura difícil e densa. Quem quer, quem precisa do fácil? (LEMINSKI, 2005).

Assim como no livro do Leminski, as narrativas de Guimarães apresentam-se como não acabadas de um modo aberto, sugerido, nos permitindo expandir aquilo que nos é oferecido, não se tratando de estabelecer uma relação entre o que é real e o que é ficção mas de acontecimentos que podem ser imaginados por quem as observa a partir das respectivas vivências.

Reunindo 21 obras do artista, a mostra ocupava três pisos do Instituto Itaú Cultural, todas em permanente movimento, incluindo os vãos da escada que os ligam. Também apresentava ao público ciclos de filmes com os oito longas-metragens (O fim do sem fim (2001), Rua de mão dupla (2002), A alma do osso (2004), Andarilho (2006), Acidente (2006), Ex-Isto (2010), Otto (2012), Elvira Lorelay (2012)) realizados até então e um workshop com informações sobre sua trajetória com a participação da dupla O Grivo, responsável pela trilha sonora da maioria dos filmes de Cao Guimarães.

Cristiana Tejo (2010), ao relatar em seu artigo "Não se nasce curador, torna-se curador" a metodologia aplicada de Paulo Herkenhoff, nome máximo acerca da curadoria atual do Brasil, afirma que o mesmo "passa anos pesquisando, levantando material, escrevendo e refletindo sobre temáticas e artistas que o interessam.".

O mesmo encontramos no trabalho de Dos Anjos (2016) que afirma que a exposição é uma consequência de um "processo de pesquisa e ao mesmo tempo algo que alimenta a própria pesquisa na medida que a exposição também é um instrumento de geração de conhecimento". Conhecendo Cao Guimarães desde 2004, onde trabalharam juntos pela primeira vez em uma exposição coletiva, nos anos seguintes vinham mantendo diálogos no qual partilhavam a ideia da realização de um projeto mais abrangente (DOS ANJOS, 2013).

A montagem das obras presentes na mostra não se deu de forma cronológica nem tão pouco temática. Dos Anjos pretendia justamente evitar este enfoque que em nada traduz a trajetória do artista. Sua prática curatorial buscou produzir uma "coreografia" audiovisual na mostra onde as obras "fluíssem bem de uma para outra, seja do ponto de vista visual, seja do ponto de vista sonoro e de duração buscando provocar as mais diversas reações no espectador, seduzindo, cativando para a obra do Cao" (DOS ANJOS, 2013).

Seguindo uma espécie de rastro inquieto do artista, o áudio contextualizava parte da experiência sensorial do espectador. Por meio de arranjos sonoros sobrepostos, filmes foram exibidos em telas diferentes, simultaneamente e em um mesmo ambiente de forma que o áudio do primeiro não interferisse no entendimento do segundo havendo uma concatenação das imagens e, preservando assim, o elemento sonoro de qualquer perturbação (DOS ANJOS, 2013).

A mostra consistia em filmes e vídeos. A única série fotográfica presente foi "Gambiarras" apresentadas em slideshow. Para Dos Anjos, exibir as fotografias de Cao implicaria em um recorte mais amplo e um espaço maior. O objetivo da mostra era oferecer ao público uma exposição focada, imersiva e mais concentrada, características estas encontradas no trabalho do artista (ITAÚ CULTURAL, 2013).

"Ver é uma fábula" sugere a cada espectador uma vontade de enfrentamento com o estranho, um encorajamento para o novo. Cada visada particular que o mundo tem de tecer novas histórias. Aqui, Cao Guimarães, mais uma vez, instiga o receptor de suas obras, "obrigando-o" a sair de sua costumeira posição passiva numa tentativa de compartilhamento de sensações com a obra e com quem fez a obra. De estar no mundo com os outros (ITAÚ CULTURAL, 2013).

Moacir dos Anjos, por sua vez, com sua visão de mundo bem desenvolvida e, juntamente a isto, o longo acompanhamento com o trabalho do artista, assimilou as questões trazidas ali. Cao Guimarães, trabalhando na zona cinzenta do audiovisual, gera no espectador um desconforto "do ponto de vista rítmico, tipo de imagem, tipo de roteiro ou ausência do mesmo, confrontando assim com o que o visitante traz inscrito nele próprio o que seria as convenções do cinema" (DOS ANJOS, 2013).

Considerações finais

"Ver é uma fábula" nos sugere narrativas visuais derivadas do embate infindo entre o desejo de algo novo e tudo aquilo que aí já está, questionando então o olhar emancipador. "Afinal, quem fabula sonha com algo que não encontrou lugar ainda para existir". Encontramos nos trabalhos de Cao Guimarães uma "vontade de ver aquilo que já não se enxerga mais em um mundo desatento e apressado em que tantos acabam por viver" (DOS ANJOS, 2015).

Para Cao Guimarães (2013) o tempo dos seus filmes se parecem um pouco com o tempo que é a vida. Não se pretende explicar ou responder algo em seus trabalhos. O objetivo é o compartilhamento de outras formas de experimentação da percepção da realidade integrando uma postura imersiva do espectador. Imersão esta que dura o tempo de sua travessia onde apenas o visitante possui o controle.

Por meio da utilização do ruído e do silêncio, dois contrapontos ausentes na grande produção audiovisual nos dias de hoje, Guimarães busca fugir das obviedades apresentadas no cinema e na televisão, provocando em seu espectador certo estranhamento e mais desentendimentos do que qualquer outra coisa. Experimentando com isso, diante das obras, os pensamentos e as angústias que o artista enfrentou para concretizar sua invenção.

Moacir dos Anjos entendendo as inquietações do artista e compreendendo bem toda sua obra, buscou uma curadoria direcionada em temas que insistem em promover o desassossego e instigar os espectadores para um mundo em constante transformação. Como Dos Anjos (2016)

menciona, a finalidade é “criar experiências sensíveis que desacomodem nosso olhar (...). Experiências que fraturem as formas consagradas de ver e que nos exponham a outras possibilidades de cognição visual”.

O trabalho de curadoria de Dos Anjos em “Ver é uma fábula”, atua no campo da retrospectiva das obras de Guimarães. Sua função porém, não é de dar sentido a algo que poderia estar faltando no trabalho do artista mas sim torná-los algo possível e transitório ou provisório (palavra esta, como já mencionado antes, que quase intitulou a mostra em questão).

Referências

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Normas Técnicas (São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ver-e-uma-fabula-mostra-de-cao-guimaraes>. Acesso em: 05 ago 2018.

BELLINI, Andrea. **Curatorial Schools**: between hope and illusion. Disponível em: <https://www.flashartonline.com/article/curatorial-schools/>. Acesso em: 30 jul 2018.

DOS ANJOS, Moacir. **Moacir dos Anjos**. Vídeo disponibilizado em 26 abr. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=162yuWjrZAs&t=108s>. Acesso em: 02 ago 2018.

DOS ANJOS, Moacir. **Moacir dos Anjos**. Vídeo disponibilizado em 8 dez. 2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ST8ioXAmBZE>. Acesso em: 04 ago 2018.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2009, p 179 – 232.

GUIMARÃES, Cao; DOS ANJOS, Moacir. **Cao**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GUIMARÃES, Cao; DOS ANJOS, Moacir. **Deriva**. Nova York: Galeria Nara Roesler, 2016. 16 p. Catálogo de exposição. Disponível em: < https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/76/gnr-ny-cao-guimar-es-deriva-port-carepack.pdf>. Acesso em: 06 ago 2018.

GUIMARÃES, Cao. **Cao Guimarães**. Vídeo disponibilizado em 26 abr. 2013. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=n88Ieqcy1Rw&t=75s>. Acesso em: 02 ago 2018.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

MOACIR dos Anjos: Diálogos com a arte. SescTv, São Paulo, n 106, jan. 2016. p 8 – 11. Disponível em: < https://www.sescsp.org.br/files/edicao_revista/fbd2160f-8df9-466d-bb89-ef986b3c01b6.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2018.

MORENO, Patrícia Ferreira. Museu-cinema: uma discussão conceitual sobre filmes de artista no Brasil e os espaços expositivos. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 22, 2014, Santos. **Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Disponível em: < http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406936372_ARQUIVO_MuseuCinematextoANPUHSP2014.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2018.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11 – 25.

TECNOLOGIAS deixa humanos com atenção mais curta que de peixinho dourado. **Bbc**. Brasil, 16 maio 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150515_atencao_peixinho_tecnologia_fn>. Acesso em: 12 ago 2018.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010, p. 149 – 163.

ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2010, p. 59 – 64.

Processos de criação e práticas comunicativas sobre a História da Arte

Creative processes and communicative practices on the History of Art

PAULA MARTINELLI DE ARAUJO PUC-SP / CNPQ

Vivemos um momento de grande movimentação acadêmica em torno dos processos de criação, o que nos mostra a importância que o estudo da produção artística assume na atualidade – essa, por sua vez, também marca (não por coincidência), o surgimento de outras abordagens acadêmicas sobre a história da arte. Teóricos como Didi-Huberman e Rancière fazem contundentes críticas à disciplina tal como a conhecemos pelas narrativas acadêmica predominantes e, para isso, desenvolvem questões inseridas no campo dos processos de criação, ficando muito próximos da teoria semiótica – esse esforço interdisciplinar já é empreendido, no Brasil, por Cecilia Almeida Salles. O estudo processos de criação pode, portanto, iluminar as recentes discussões sobre o estatuto da imagem de arte a partir da história dos procedimentos que, por sua vez, sugere uma narrativa fundada na lógica abdutiva e transversal, tais como as imagens e os processos pelos quais são criadas.

Palavras-chave: história da arte, imagem, processos de criação, redes de criação.

We live in a moment of intense academic discussion around the processes of creation, which shows us the importance that the study of artistic production has nowadays and also marks (not by coincidence), the emergence of other approaches to the history of art. Theorists such as Didi-Huberman and Rancière do a strong criticism of the discipline as we know it by the prevailing academic narratives and, serving this purpose, they develop issues in the field of creation processes, standing close to the semiotics theory – this interdisciplinary effort is already made, in Brazil, by Cecilia Almeida Salles. The study of creative processes can therefore bring light into these recent discussions about the status of the image of art by suggesting the history of procedures – a narrative based on abductive and transverse logic, such as the image itself and processes by which it is created.

Keywords: history of art, image, creation processes, creation networks.

Introdução

"O museu é uma escola. O artista aprende a se comunicar. O público aprende a fazer conexões" diz a obra *O museu é uma escola* (2009/2018), de Luis Camnitzer, exposta na mostra retrospectiva que celebra os 70 anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM.

A exposição revisita momentos e obras emblemáticos das sete décadas passadas e ousa ao problematizar aquilo que se entende por arte moderna. Essa premissa fica evidente nos corredores, onde linguagens, autores e tempos diversos compõem a narrativa sugerida pelos curadores: Felipe Chaimovich, Ana Magalhães e Helouise Costa. Chaimovich, em seu texto de abertura do catálogo, *Permanecer moderno* (2018), cita Alfred Barr, primeiro diretor do MoMA: "a verdade é que a arte moderna não pode ser definida com nenhum grau de finalidade nem no tempo, nem no caráter, e qualquer tentativa de fazê-lo implica em uma fé cega, conhecimento insuficiente, ou uma acadêmica falta de realismo" (*apud* CHAIMOVICH, 2018, p.16). Em vez de sugerirem características e período que *classificam* a produção moderna sob o prisma da história da arte tal como a conhecemos, Chaimovich e Barr nos desafiam a chamar de modernos os esforços criativos que se lançam a explorações experimentais. Assim, o moderno vive e não teria cedido o lugar criativo, a partir de meados do século passado, a escolas seguintes.

Estamos diante de exemplos endógenos – pois tratam-se de duas instituições museológicas, MAM e MoMA, e de seus respectivos representantes – da crítica à relação direta entre as escolas artísticas e aquilo que se produz. Há 84 anos que as separam, mas elas compartilham o apelo contundente à ideia de *sobrevivência* do pensamento moderno e dos *procedimentos* chamados experimentais que os transpõem para a materialidade das obras.

Voltemos a *O museu é uma escola*. A obra, constituída de um letreiro em forma capitular disposto por toda a fachada de vidro do MAM, é a projeção da mostra para além do espaço expositivo. Uma produção que estaria fora do período moderno, ela nos diz (ou grita?) as funções comunicativa e relacional da arte, o contato mediado que se estabelece entre sujeitos, autor e observador. Com isso, temos dois importantes aspectos sobre a exposição MAM 70 – a crítica à história da arte linear e progressiva e o posicionamento dos sujeitos, de ambos os atos de produção e de contemplação, no ambiente museológico. Empresto estes aspectos que, juntos, servem à presente argumentação.

Caminhos para uma história dos procedimentos

A arte como objeto de estudo filosófico remonta aos tempos de Platão. De Hegel a Kant, de Panofsky a Belting, ela é objeto sobre o qual se debruçam teóricos, o que já nos basta para entender a história da arte como ciência. Uma ciência, como tantas outras, ancorada em fenômenos parte palpáveis e visíveis, parte misteriosos e fugidios. Obras são manifestações visuais e isso bastou para que, por muito tempo, a arte fosse considerada domínio exclusivo do visível, situada em meio a questões sobretudo estéticas. Entretanto, podemos concluir que a imagem está inteiramente descortinada em sua visibilidade? E, se não, como repensar a história da arte, notoriamente baseada nessa materialidade, no que historicamente fora definido como arte e, mais, no conceito de obra espacialmente delimitado?

Essas são questões há tempos ocupam as atenções de teóricos, historiadores e curadores, conforme vimos inicialmente nas falas de Chaimovich e Barr. No ambiente acadêmico atual, acontecem intensos debates baseados nos pontos de afinidade e de atrito entre as teorias da imagem e história da arte. Em *Diante do Tempo*, Georges Didi-Huberman usa como exemplo um mural de Fra Angelico (*circa* 1440-1450) para iniciar uma ampla discussão sobre a disciplina.

> [...] em que condições um objeto – ou um questionamento – histórico novo pôde emergir tão tardiamente num contexto conhecido, tão bem "documentado", como se diz, quanto o Renascimento florentino? [...] na história da arte como disciplina, como "ordem do discurso", o que manteve uma tal condição de cegueira, uma tal "vontade de não ver" e de não saber? [...]. Essas questões simples [...] comprometem a história da arte em seu método, em seu próprio estatuto – seu estatuto "científico", como gostamos de dizer. (2017, p. 17 e 18)

O teórico faz contundentes críticas ao modelo da história da arte tal como o conhecemos nas narrativas acadêmica e mercadológica predominantes. Fra Angelico seria exemplo do quanto a disciplina suprime e priva do registro produções que poderiam ser extremamente relevantes para a teoria. Em *Diante da Imagem*, DH nos diz que "a história da arte ignora com frequência que está confrontada por natureza a esse tipo de problema: *escolhas* de conhecimento, alternativas em que há *perda*" (2013, p.43, grifos do autor). Temos, nestes excertos, a ideia de ciência enquanto, ela própria, processo de criação que versa sobre os percursos alheios; como sucessão de escolhas – e portanto, a ausência da totalidade, ou de uma "verdade" epistemológica.

Como exemplo da possível mutabilidade em face a escolhas de críticos e historiadores da arte, destaco um segmento do texto curatorial de Pieter Tjabbes para a exposição *Jean-Michel Basquiat – Obras da Coleção Mugrabi* (São Paulo, 2018, Centro Cultural Banco do Brasil). O texto[1] introduz uma fase de produção intensa para Basquiat e aborda a hibridização, a autoria coletiva, a apropriação, a arte como forma de subjetivação, o *locus* da criação – as relações entre autor e o contexto de produção, bem como o cenário sócio-político em ele estava inserido. Temos uma sucinta descrição de alguns *nós da rede de criação*, pontos relevantes de seu *regime ético e estético* e *os princípios direcionadores* da busca autoral (SALLES, 2006). Tjabbes parte da materialidade e a ultrapassa em questões essencialmente filosóficas e históricas, entre elas as formas de subjetivação e a constituição de vínculos artísticos ao longo do tempo.

Chamo a atenção para o início do texto – quando a narrativa da história da arte encontra a produção de Basquiat. Para Tjabbes, o termo *neoexpressionismo* e toda a carga semântica e histórica que ele carrega não são suficientes para categorizar o artista, o que ressoa as críticas de DH: "O historiador da arte acredita talvez guardar para si e salvaguardar seu objeto ao encerrá-lo no que ele chama de uma especificidade. Mas, ao fazer isso, ele mesmo se encerra dentro dos limites impostos ao objeto por essa premissa – esse ideal, essa ideologia – do fechamento" (2013, p. 45). Temos que o objeto estaria posto a serviço da teoria, não o contrário, uma postura acadêmica que poderia gerar inúmeros equívocos epistemológicos, sobretudo quando essas versões teóricas são dadas como definitivas.

Nota-se, ainda, que as justificativas para o não enquadramento de Basquiat nos padrões estabelecidos como neoexpressionistas estão fora da visualidade das obras – encontram-se nos processos de criação do artista: na reunião de referências, nos arquivos e no contexto de produção. A análise estética não daria conta destes aspectos imateriais perfeitamente apreensíveis. Este exemplo faz clara a necessidade de uma discussão sobre a história da arte que leve em conta a substância complexa sobre a qual se debruçam os teóricos da imagem, servindo como um importante passo rumo à consideração da crítica de processos em outras formulações teóricas. Exploremos as afinidades entre as teorias:

> A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação de objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. [...] Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-

1 1982–1983. As figuras poderosas que dominam muito da obra de Basquiat levaram os críticos a classificá-lo inicialmente como neoexpressionista, mas isso deixa de fora seu elemento: a colagem dinâmica de palavras, imagens e objetos achados faz dele um dos principais expoentes da cultura da remixagem. Muitas imagens de Basquiat eram apropriações poéticas e intuitivas: palavras e imagens extraídas de livros de história, anatomia e ciência e logotipos de propagandas. Incorporava instantaneamente as imagens, com sua mão e gramática visual diferenciadas. Ele estava imerso na cultura pop: ligava a TV em desenhos animados infantis enquanto trabalhava, e a fusão de texto e imagem em histórias em quadrinhos foi outra provável influência. Seus quadros misturam imagens da alta e baixa culturas, subvertendo hierarquias artísticas convencionais. Ele se educou sobre a história da arte que era relevante para seu trabalho, olhando livros e retendo as imagens. Basquiat era um dos poucos afro-americanos em um mundo artístico predominantemente branco. Sua arte profundamente política trouxe à tona a negritude, chamando atenção para os traumas experimentados pelos negros nos Estados Unidos, para a falta de diversidade no mundo artístico. Retratava músicos de jazz, pugilistas e heróis revolucionários negros. "O negro é o protagonista da maioria das minhas pinturas", afirmou.

> sintomas que atingem o visível como tantos *rastros ou estilhaços* – [...] *um trabalho, uma memória em processo*. (DH, 2013, p.40, grifos meus)

No excerto temos duas palavras que remetem à estrutura das redes: constelações e tramas. Além disso, DH é explícito ao sugerir que o equívoco da história da arte enquanto ciência da imagem é ignorar aquilo que está além do visível e, para isso, menciona a *memória em processo*. A história da arte, como ciência viva, em modificação e transformação constantes, guarda, assim, fundamental similaridade a seus próprios objetos de estudo, as imagens: são criadas em processo, em contexto, em redes. Mais uma vez nos afastamos de uma suposta verdade teórica e podemos inferir que *a crise das certezas nesta ciência e o não-saber que nos impõem as imagens remetem justamente aos processos, às redes intricadas entre cultura, memória e imaginação, constituídas por sujeitos em interação e das quais as obras são como uma fina e permeável membrana, a camada que as recobre em disposição visível.* Essa associação fica clara quando Cecilia Salles coloca:

> O artista em criação é um sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações. Ele interage com seu entorno, alimentando-se e trocando informações; saindo, por vezes, em busca de diálogo com outras culturas. Os processos de criação são, portanto, partes dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição. A obra, um sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. (2006, p. 145)

O que está além da visualidade da arte são justamente as camadas de um processo – conhecido ou imaginado – que nela deixa evidências. Não se trata, assim, de um "além" distante, desconectado. A visualidade fatalmente evoca essa "[...] matriz misteriosa, virtual, de acontecimentos inumeráveis" (DH, 2013, p.30) à qual podemos atribuir "processo". O conhecido do processo é aquilo a que temos acesso por meio dos arquivos de criação e pela materialidade da obra; neles estão descobertas cruciais – não pelo biografismo que eventualmente se possa extrair desse material, mas pelo mapeamento de um esquema associativo, de padrões, recorrências e tendências perceptivas que estão muito além das presunções elaboradas a partir da análise estetizante e descontextualizada de elementos plásticos, ou ainda da tentativa pouco prolífica de correspondência direta entre essas evidências e os fatos biográficos. São materiais que fornecem nexos entre diversas linguagens, manifestações e tempos; não cabem, portanto, em categorias e escolas dispostas linearmente, tampouco em fluxo evolutivo.

Além de índices do percurso criativo, esses documentos da criação – e aqui cabe salientar que a obra, como matéria inacabada (SALLES, 2011), é arquivo que foi publicado – funcionam como chamamentos ativos e perenes às memórias e imaginações de autores e observadores: por isso *processos imaginados*. Diante de um diário de autor, de um texto curatorial que evoca as práticas, ou do rastro processual expresso em obra – a pincelada marcante, por exemplo – somos impelidos a imaginar.

Utilizo mais um exemplo hubermaniano para esta reflexão. Na recente exposição *Levantes* (São Paulo, 2017), estavam as reproduções das quatro imagens fotográficas que motivaram o ensaio *Imagens apesar de tudo* (2003). Feitas por um autor anônimo, possivelmente o judeu grego Alberto Errera, em 1944, as fotografias registram o interior de um dos crematórios do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau. A rebeldia não está na iconografia das imagens, mas nas circunstâncias em que elas foram feitas, sugere o teórico em entrevista concedida ao programa Décryptage[2] recorrendo a fatos históricos e ao contexto de produção imaginado para isso. A partir das informações e memórias trazidas pelas fotografias, *somos levados a imaginar o processo*.

A imaginação, aliás, é um dos mais prolíficos componentes da imagem – amálgama de fantasia e aparato mnemônico, ela é o vínculo com o outro aspecto destacado na MAM 70: a imagem como mediação entre sujeitos. Quando a obra é posta como prática comunicativa, relacional, a publicação

2 Disponível a partir de 32'20", em <https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34>. Acesso em 21 de setembro de 2018.

de um excerto do projeto poético que segue em curso, temos que ela se torna superfície de contato e troca entre redes, pois "O texto é resultado da estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor" (BORGES *apud* SALLES, 2011, p.53). Essa perspectiva comunicativa e relacional – portanto das redes – implica a ideia de não-linearidade entre tempos e sujeitos. O olhar – imaginativo e mnemônico – atualiza a imagem a cada encontro crítico com a obra. Assim, admitir as presenças desses sujeitos imersos em redes – o que produz e o que olha – é determinante para uma crítica às categorias estetizantes da história da arte.

> [...] modifica-se para nós a temporalidade da imagem: seu caráter de imediatez obscura passa ao segundo plano, se podemos dizer, e é uma sequência, uma sequência narrativa que surge aos nossos olhos para se dar a ler, como se as figuras vistas de um só golpe na imobilidade fossem dotadas agora de uma espécie de cinetismo que se desenrola. (DH, 2013, p.20 e 21)

DH fala o senso de movimento na imagem de arte em diversos de seus escritos:

> [...] O lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. [...] Benjamin o sugere muito precisamente em um texto [...] em que o próprio limiar é pensado como uma dialética da imagem, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas. (DH, 2017, p. 126).

Ao retomar o conceito de constelação, partindo de Walter Benjamin[3], DH utiliza essa visão das estrelas interligadas em diferentes planos e tempos, que muito se assemelha à das redes de criação (SALLES, 2006) e, portanto, correspondente à semiose: a progressão sígnica, a não-linearidade e a interação como relação inferencial são compatíveis à ideia de continuidade na imagem. Jacques Rancière, por sua vez, descreve as escolas artísticas como "telelogias inerentes aos indicadores temporais" (2012, p. 49) e seleciona a visualidade da "cadeia de imagens", também imbuída de movimento: "A imagem [...] é um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. [...] É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. (2010, p. 139) – para ele, estamos no campo dos "regimes estéticos" (2009, p.36), termos também empregados por Salles ao definir o projeto poético – junto à dimensão política, portanto sensível e, em última análise, subjetiva –, conforme destacado anteriormente.

Temos, portanto, que DH e Rancière colocam a imagem de arte sob uma perspectiva filosófica e fenomenológica que muito se aproxima da teoria da criação de Salles. Ao sugerir as redes de criação, a teórica não apenas posiciona os sujeitos na semiose, como discorre sobre todas as implicações comunicativas – éticas, estéticas e políticas – desses sujeitos sobredeterminados, eles próprios signos, em produção. Em *Gesto Inacabado* (2011), Salles resgata pontos centrais da fenomenologia peirciana para tratar os signos – sejam eles arquivos, obras, imagens mentais, materiais e etc – na perspectiva do movimento, da continuidade, do sinequismo: eles estão encadeados em relação inferencial. A própria "liga" das redes é o movimento abdutivo[4] e o que lança esses signos hipotéticos em direção à materialização são os *procedimentos* artísticos.

Convém diferenciar procedimentos (SALLES, 2006) de técnicas e tecnologias; embora inseparáveis, estes três termos não são sinônimos. Em suas buscas pessoais, apoiadas em tecnologias disponíveis e técnicas próprias

3 "Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação" (2002, p. 504).

4 "A natureza inferencial do processo nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses explicativas, a única operação lógica que introduz uma nova ideia. Em termos peircianos estou falando da abdução. (...) 'abdução ou a sugestão para uma teoria explicativa é inferência' (Harvard Lectures on Pragmatism, a Deleted Passage, PPM 276-277, 1903)" (SALLES, 2011, p. 169)

de cada linguagem, os artistas desenvolvem seus procedimentos, ou seja, suas maneiras de fazer inseridas em contexto.

Procedimentos são criados a partir de técnicas e meios selecionados por autores, ao passo que também são criadores de meios e técnicas; são a demanda por outros modos de criar, que também gera outras tecnologias. Procedimentos, técnicas e tecnologias mutuamente se transformam, em um processo constante de experimentação. A relação simbiótica não implica, porém, que sejam iguais entre si, tampouco separáveis em termos práticos.

Ainda de acordo com Benjamin, a relação direta entre os progressos técnico e da humanidade seria o cerne da narrativa historiográfica. Transporto essa discussão para este artigo, é possível localizarmos no âmbito da linearidade histórica alguns dos embates conceituais. Diante da não-linearidade dos processos de criação, encontramos insuperável dificuldade em "acomodar" os conceitos lineares para que essa relação entre técnica e sentido seja compatível ao evolucionismo. O equívoco da abordagem linear diante de arquivos e obras teria criado uma organização pautada na superação visual, que despreza tudo aquilo que a excede – como o afresco de Fra Angelico, destacado por DH como uma exceção aos padrões estéticos da arte renascentista e descartada na narrativa da história da arte. Ao retomarmos as exceções, percebemos distorções graves na leitura dos procedimentos: surge a ideia do inexistente ineditismo quando atribuem, por exemplo, o abandono da figuratividade a partir das vanguardas modernas.

Como um breve exercício de não-linearidade, pensemos na *assemblage*: termo introduzido nas artes em 1953 por Jean Dubuffet, a *assemblage* expõe a montagem como procedimento e, sobretudo, a sua *transversalidade* em diversos níveis. Ficam evidentes no substrato as diferentes etapas de produção, a autoria coletiva, o colecionismo, as estéticas do tempo e do acúmulo, a retomada de modos de fazer, bem como as tensões entre orgânico e inorgânico. Ainda, a *assemblage* não tem uma linguagem definida; é híbrida como ponto de partida. Isso nos mostra que, quando falamos em *assemblage*, estamos no campo da feitura, das técnicas e procedimentos não-lineares. Como exemplos, temos os retratos produzidos por Giuseppe Arcimboldo, ainda no século XVI. Feitos a partir de tinta óleo sobre tela, eles mostram diversos objetos, orgânicos e inorgânicos, compondo feições humanas. Embora os objetos estejam desenhados, eles aparecem reunidos pelo acúmulo, pelo sobreposto, o que é suficiente para que se admita o procedimento de *assemblage*.

No cinema e o teatro, para falarmos das artes do movimento, podemos destacar o curta-metragem *Dialogue* (1982), de Jan Svankmajer, e a peça *Gritos* (2017), da Cia Dos à Deux. Em ambas as obras, os objetos, quando adicionados acumulados, ganham vida. No filme, eles aparecem divididos entre orgânicos e inorgânicos: os dois conjuntos formam feições humanas e, no encontro entre elas, o diálogo acontece e existem triturações sucessivas. Na peça, partes de marionetes desmembradas contracenam e se fundem aos corpos dos dois atores da companhia. O boneco, por vezes, conduz o humano.

Com estes exemplos rapidamente pinçados, podemos entender a *assemblage* como a montagem que se revela como tal por meio da evidência do acúmulo e da sobreposição, das camadas formadas por objetos quaisquer; é a montagem que explicita seu próprio anacronismo, a partir da união das coisas e de seus respectivos tempos diversos, expressa materialmente no substrato. Ficam evidentes a relação entre elementos materiais e imateriais não-lineares, as importantes recorrências entre obras separadas por séculos, por escolas de produção e por linguagens. Eis a força da exploração teórica da montagem em uma perspectiva processual: encontrar nexos entre manifestações que foram historicamente compartimentalizadas e separadas entre si.

DH traz importante reflexão sobre os efeitos da montagem no artigo *Quando as imagens tocam o real*, e afirma:

> A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar "uma história", mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão

> todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DH, 2012, p. 212)

Temos que DH já considera o procedimento em uma possível construção acadêmica sobre a imagem – expandindo o raciocínio, temos que a arte é imagem de ruptura com a visualidade corriqueira, de forma que a história da arte estetizante, que ignora o fenômeno, a fantasia, afetos e memórias, abdica desses aspectos que a tornam complexa em razão da ideia ilusória de domínio do objeto oferecida pela visualidade, pelo "congelamento" do signo. Fica claro como a análise fundada em elementos plásticos simplifica uma materialidade gestada na complexidade das redes de criação e, por isso, falha ao apresentar categorias que aprisionam imagens, fenômenos de movimento.

Temos, portanto, que o caráter fugidio e transformador da imagem de arte remete, necessariamente, à complexidade das relações sociopolíticas inerentes às redes, nexos e conexões humanas que as geram. *A imagem é sobredeterminada porque os processos que a ela dão origem assim o são – ela é a materialização da rede autoral e, ao mesmo tempo, detonadora de conexões, também em rede, para aqueles que com ela se deparam.*

Diante dessas constatações, é preciso "[...] colocar em questão todo um conjunto de certezas quanto ao objeto 'arte' – o objeto mesmo de nossa disciplina histórica –, certezas que têm por pano de fundo uma longa tradição teórica que vai de Vasaria a Kant e além (notadamente no próprio Panofsky)" (DH, 2017, p. 19). Embora a abordagem processual apareça nas recentes discussões teóricas, os processos de criação ainda não são epistemologicamente considerados para a formulação de uma teoria acerca da imagem da arte no sentido *lato*. É exatamente isso Salles introduz em seu mais recente livro:

> À media que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva: os estudos sobre as histórias de obras específicas passaram a estar a serviço de algo mais amplo, que é a teorização sobre o processo criador. A teorização tornou-se mais geral que a metodologia [...]. A teorização possibilitou, também, discutirmos outros objetos e questões processuais, que extravasam os limites das histórias das obras (SALLES, 2017, p.114).

Portanto, neste contexto de intensa movimentação teórica e sob as lentes de Salles, sugere-se uma ciência que tenha como objeto os procedimentos – transversais, não-lineares, porém passíveis de identificação, visto que são evidências materiais dos percursos criativos, encontradas a partir de um esforço arqueológico entre obras e arquivos. Escapamos, assim, do aprisionamento da imagem e contribuímos para o debate atual que se desenrola internacionalmente.

Admito, por fim, que o estudo dos processos de criação é uma robusta base teórica com potencial transformador diante dessas discussões sobre o estatuto da imagem de arte e sobre a própria história da arte. A história dos procedimentos, por sua vez, serve a esse propósito ao sugerir uma narrativa fundada na lógica abdutiva e transversal, tais como as imagens e os processos pelos quais são criadas. "O museu é uma escola. O artista aprende a se comunicar. O público aprende a fazer conexões" (Camnitzer, Luis, 2009/2018).

Referências

CHAIMOVICH, Felipe. **Permanecer moderno: o desafio da contemporaneidade**. In: Catálogo da Exposição MAM 70. São Paulo: Editora Ipsis, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. 1ª edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Paulo Neves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4. Belo Horizonte, 2012.

_____. **Conferência Levantes**. São Paulo, 2017. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=V5hGcbfPL5s>. Acesso em 28 de abril, 2018.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2ª edição, São Paulo: Editora 34, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto; 1ª edição, São Paulo: Contraponto , 2012.

_____. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto; 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

SALLES, Cecilia A. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

ARTE E TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO:

DESAFIOS E MEDIAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL CONTEMPORÂNEA

GD#06

(Re)conociendo el patrimonio universitario: experiencias digitales entre arte y mediación

(Re)conhecendo o patrimônio universitário: experiências digitais entre arte e mediação

DAVID RUIZ TORRES UNIVERSIDAD DE GRANADA / PPGA-UFES / CAPES-PNPD

Presentamos una propuesta de valorización del patrimonio universitario a través de las tecnologías digitales móviles que tiene como principal protagonista las obras plásticas inmuebles del campus de Goiabeiras de la Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). La edición de una app de geolocalización y realidad aumentada adaptada al entorno del campus será una primera fase de aproximación a las posibilidades de mediación del m-learning a través de sus potencialidades y desafíos que serán analizados en el siguiente texto. [1]

Palabras clave: patrimonio, universidad, digital, arte, mediación

Apresentamos uma proposta de valorização do patrimônio universitário mediante o uso das tecnologias digitais móveis, tendo como principal protagonista as obras plásticas do campus de Goiabeiras da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). A edição de um aplicativo de geolocalização e realidade aumentada adaptado ao espaço do campus, será a primeira fase de abordagem das possibilidades de mediação do m-learning, tanto nas potencialidades como nos desafios, que serão analisadas no texto a seguir.

Palavras-chave: patrimônio, universidade, digital, arte, mediação

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Introducción

Con casi dos décadas a nuestras espaldas del reciente siglo XXI, no podemos sino cerciorarnos de que nos encontramos inmersos en una cultura de la movilidad si consideramos la forma de relacionarnos con nuestro entorno que se halla mediatizado por los dispositivos portátiles y por la ubiquidad del acceso a Internet: en todos los lugares y veinticuatro horas al día.

En esta cultura de la movilidad el gran flujo de informaciones existente a través de las grandes redes digitales, se torna individual a través de los dispositivos portátiles como los *smartphones* o *tablets* que permiten que toda esa información sea interiorizada y personalizada a niveles nunca antes conseguidos, y que además esa información sea compartida y distribuida de forma exponencial.

En este contexto de redes informacionales móviles, la educación también ha jugado un papel importante enfrentándose a importantes cambios que han hecho que la experiencia pedagógica sea un acto más allá de la sala de aula y que transcienda tanto en espacios formales, no formales e informales, hablamos del *m-learning* o aprendizaje móvil.

Para dar una definición más precisa del término *m-learning* debemos considerar que se refiere a una práctica educativa que se ha resumido bajo las palabras de "aquí y ahora" (*here and now*); un aprendizaje que se produce cuando los alumnos tienen acceso a la información en cualquier momento y en cualquier lugar a través de tecnologías móviles para realizar actividades relacionadas intrínsecamente con el contexto de su aprendizaje (MARTIN y ERTZBERGER, 2013, p. 77).

Por su parte, y no menos importante en el contexto de la educación y el conocimiento, en esta cultura de la movilidad también debemos considerar los usuarios de estos nuevos dispositivos que son tanto nativos digitales como inmigrantes digitales. Éstos últimos han sabido adaptarse a los nuevos contextos de aprendizaje mediatizados por las nuevas tecnológicas móviles, pues, como nos decía Prensky (2001), los nativos digitales están acostumbrados a recibir información muy rápido y se hallan inmersos en procesos de aprendizajes paralelos y multitarea que son justamente los que caracterizan el *m-learning*.

M-learning en contextos patrimoniales

Ya se ha escrito mucho sobre el uso de las nuevas tecnologías digitales móviles (códigos QR, geolocalización, realidad aumentada, etc...) en la educación patrimonial y en la interpretación del objeto cultural mediante aplicaciones y guías multimedia que sirven para visitar tanto espacios museísticos como contextos urbanos y enclaves arqueológicos o patrimoniales *in situ*.

Y es que en nuestra sociedad del siglo XXI, basada en la proliferación de dispositivos móviles y la conectividad de redes digitales ubicua, se espera una interpretación del patrimonio basada en experiencias de aprendizaje in situ que permitan un conocimiento expandido a través del medio digital.

En la propuesta que presentamos en este texto pretendemos destacar la importancia del patrimonio universitario compuesto por un conjunto de bienes inmuebles y muebles que son custodiados y gestionados por la institución. Este patrimonio universitario tiene un importante valor en el contexto de la comunidad universitaria pero también para la sociedad local que durante los últimos años ha sido objetivo principal para la integración efectiva en el entramado cultural que la institución ofrece (museos, exposiciones, conferencias, teatro, espectáculos audiovisuales, etc...).

Es por ello que la labor de protección y salvaguarda del patrimonio universitario ha tenido especial relevancia en los últimos años en una labor de divulgación e interpretación donde las tecnologías digitales han tenido un protagonismo significativo. A este respecto podemos citar algunos ejemplos como el Projeto Resgate do Patrimônio Histórico e Cultural da UFRGS[2] (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil) o el proyecto Atalaya3D[3] (Patrimonio de las Universidades Andaluzas, España) que no han dudado en aprovechar las posibilidades de la tecnologías digitales para conseguir mejorar la visibilidad del patrimonio universitario.

En este escenario debemos considerar también la importancia pedagógica de las mediaciones tecnológicas ya que nos encontramos en un contexto de enseñanza superior como es la universidad que debe sacar el

2 https://www.ufrgs.br/patrimoniohistorico/o-que-e/

3 http://atalaya3d.ugr.es/

Figura 1 Imagen de la app GeoAumentaty con el mapeamiento de las obras plásticas inmuebles repartidas por el campus de Goiabeiras – UFES, 2018. (Captura de pantalla).

máximo partido de las tecnologías más punteras en relación a la comunidad universitaria que siempre es una de las más exigentes (RUIZ, 2002).

Es por ello que las tecnologías digitales móviles se plantean como un recurso válido para la interpretación del patrimonio artístico universitario, de la misma forma que los proyectos desarrollados para el patrimonio histórico urbano (GREVTSOVA, 2016), consiguiendo inventariar y proporcionar la información de una manera más comprensible.

Además, las posibilidades de las tecnologías digitales móviles que mencionábamos anteriormente, nos ofrecen una serie de ventajas que favorecen el conocimiento mediante nuevas dinámicas de acceso a la información (multimedia), interactividad y comunicación asociadas al *m-learning*.

(Re)conociendo el patrimonio universitario

PUNTO DE PARTIDA

Bajo estas premisas, nuestro ensayo se presenta como una propuesta de valorización del patrimonio universitario que tiene como principal protagonista los bienes artísticos inmuebles de la Universidade Federal do Espírito Santo. La idea surge con la premisa de que para valorizar el legado cultural de cada comunidad o pueblo, el elemento básico es dar a conocer su importancia y llevar a cabo su difusión, con el fin de que los individuos se identifiquen con su propio patrimonio.

Para este ensayo nos centraremos específicamente en las obras plásticas repartidas por el campus de Goiabeiras (Vitória-ES) que en mayor o menor medida están relacionadas con la historia y evolución de la institución y, lo más importante, con la comunidad académica del pasado, presente y futuro.

Como parte de este trabajo, y entendiendo la propuesta como una labor de sensibilización con el patrimonio, las tecnologías digitales son un elemento clave como agentes activos de una mediación que permita a la comunidad universitaria conocer su propio patrimonio.

De esta forma se propone realizar una experiencia de mediación a través de la edición de una app para dispositivos celulares de geolocalización (*GeoAumentaty*) que permitirá realizar un recorrido por los diferentes ítems artísticos del campus, y que permita acceder a las informaciones sobre los mismos: identificación, historia, autor(es), representatividad dentro de la comunidad universitaria, etc.

DESARROLLO DE LA APP

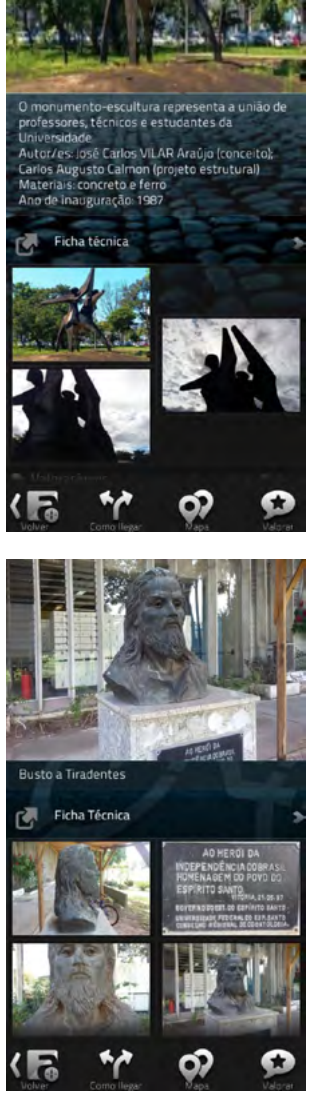
Inicialmente se realizó un mapeamiento de los monumentos y obras plásticas repartidas por el campus de Goiabeiras de la Universidade Federal do Espírito Santo con la intención de inventariar aquellos ítems que iban a formar parte de los contenidos que contendría la app y tener una primera aproximación (Figura 1). En esta fase se tuvo en cuenta un primer acercamiento a las obras mediante documentación fotográfica y también en relación a las placas informativas o cartelas conmemorativas que dieron algunas de las pistas (no siempre evidentes o existentes).

Posteriormente se hizo necesaria una labor de documentación e investigación que pretendía rescatar el máximo de información posible existente sobre las obras resultantes del mapeamiento a través de las fuentes bibliográficas y hemerográficas, tanto analógicas como digitales, que permitieron obtener los contenidos necesarios para cada una de las obras que serían mostradas a través de la app.

Una vez recabada la información y documentación gráfica se pasó a la edición de la app GeoAumentaty[4] a través de la web oficial para la que se creó la ruta denominada "Patrimonio UFES" con varios puntos de interés. Esta aplicación para dispositivos portátiles, disponible en las plataformas de contenidos digitales, se basa en la geolocalización y la realidad aumentada de forma que permite construir un mapa interactivo del campus de Goiabeiras en el que se localizan los POIs (*Point Of Information*) que indican las obras plásticas repartidas por el espacio universitario. De esta forma se introdujeron un total de siete POIs (Figuras 2 y 3) correspondientes a los ítems seleccionados previamente después de la exploración *in situ* que fueron:

- Busto de Alaor de Queiroz Araújo

4 http://geo.aumentaty.com/info/



Figuras 2 y 3 Ejemplos de la app GeoAumentaty con las obras contenidas y las informaciones adicionales de interés para los usuarios. 2018. (Captura de pantalla).

- Busto de José Martí
- Busto de Tiradentes
- *Cometa Esperança*
- Monumento a los Deportes
- Monumento Universitario
- Mural de la UFES

Las posibilidades de la app son varias pues las diferentes rutas pueden realizarse en base a la exploración libre de los usuarios o, de otro modo, establecer un recorrido tipo gymkana con una secuencia de POIs a seguir.

Así, cada POIs estaba señalado en el mapa a través de un icono tras el que se accedía a la ficha técnica y las informaciones adicionales sobre la obra en cuestión. Al habilitar la visión con realidad aumentada (RA) permitía usar la cámara del dispositivo para buscar en el espacio circundante los iconos y la distancia a la que se encontraban desde la posición del usuario.

Además se acompañaba de un álbum fotográfico con diferentes puntos de vista de la obra o detalles significativos de la misma. Otros recursos multimedia (PFD, vídeo, etc...) también formaron parte de la documentación extra que podía visionarse a través de la app en relación a cada una de las obras.

3.3 DESAFÍOS Y FUTURAS LÍNEAS DE ENSAYO

A pesar de que comentamos las posibilidades de aprendizaje propias del *m-learning* existen una serie de desafíos que deben ser tenidos en cuenta desde varias perfectivas pero fundamentalmente desde la tecnológica y la educacional. Es por ello por lo que debemos considerar algunas limitaciones y debilidades propias de los dispositivos móviles que ya fueron consideradas por algunos autores (KUKULSKA-HULME, 2007) y que se refieren a:

> Funcionalidad limitada de los dispositivos de los usuarios como tamaño de la pantalla o memoria obsoleta que pueden perjudicar aprendizaje.
> Fallos de programación propios del software escogido que impedirían una correcta dinámica en la consulta y navegación por los contenidos;
> Exigencia de una conexión móvil a Internet para el correcto funcionamiento de la app que depende del proveedor de la red y la disponibilidad de la misma por parte del usuario;
> las condiciones ambientales del espacio al aire libre no se encuentran controladas como por ejemplo ocurriría en la sala de un museo: brillo de la pantalla, condiciones meteorológicas adversas, etc.

Todo ello afectaría directamente a una correcta experiencia educativa a través de la metodología del *e-learning*, siendo factores que podrían variar los juicios de valoración de la app por parte de los usuarios.

Por su parte, también debemos considerar que el aprendizaje móvil aún no presenta un marco teórico sólido que pueda servir de guía para la consecución de un diseño instructivo efectivo y evaluar la calidad de las aplicaciones que dependen de las tecnologías digitales móviles (PARK, 2011, p. 83).

Por este motivo, establecer unos juicios de valor será una fase fundamental de nuestro ensayo ya que la evaluación de los contenidos de la app por parte de los usuarios será clave para evidenciar la pertinencia de las tecnologías digitales móviles y el *e-learning* como una forma válida de interpretación, conocimiento y valoración del patrimonio y, específicamente, del patrimonio universitario de la Universidade Federal do Espírito Santo. Es por ello que la próxima etapa de desarrollo de este ensayo cuenta con un proceso de evaluación y valoración por parte de los miembros de la comunidad universitaria que se enfrentarán a los contenidos de la app y a una encuesta sobre su conocimiento del patrimonio universitario.

Conclusiones

El patrimonio universitario se muestra como parte de la memoria material e inmaterial de la historia de la institución y, lo más importante, con la comunidad académica del pasado, presente y futuro. A pesar de esto, la interpretación y conocimiento de este patrimonio universitario a veces se dibuja sombría y encontramos ciertas dificultades para transmitir los valores de este patrimonio a la comunidad universitaria debido a agentes de puesta en valor precarios.

Se espera que esta primera fase de la investigación proporcione una importante herramienta para la interpretación del patrimonio universitario *in situ*, que, a través de las tecnologías digitales móviles como instrumento de mediación, permita el conocimiento y difusión para la comunidad universitaria.

Por último, lo que se pretende con este estudio es llegar a una concienciación sobre el patrimonio universitario del campus para una intervención precisa sobre su mantenimiento y estado de conservación actual que, en muchos de los casos que recogemos en la app, se encuentran en la necesidad de una intervención de restauración y plan preventivo anual.

Referencias

GREVTSOVA, Irina. Tendencias del uso de las tecnologías móviles en espacios urbanos: m-learning y patrimonio cultural. **revista PH**, nº 90, pp. 132-151, 2016.

KUKULSKA-HULME, Agnes. Mobile usability in educational contexts: what have we learnt?. **The international review of research in open and distributed learning**, 2007, vol. 8, nº 2.

MARTIN, Florence; ERTZBERGER, Jeffrey. Here and now mobile learning: An experimental study on the use of mobile technology. **Computers & Education**, 2013, vol. 68, pp. 76-85.

PARK, Yeonjeong. A pedagogical framework for mobile learning: Categorizing educational applications of mobile technologies into four types. **The International Review of Research in Open and Distributed Learning**, 2011, vol. 12, no 2, pp. 78-102.

PRENSKY, Marc. Digital natives, digital immigrants part 1. **On the horizon**, 2001, vol. 9, nº 5, pp. 1-6.

RUIZ, Guillermo. La sociedad del conocimiento y la educación superior universitaria. **Revista mexicana de ciencias políticas y sociales**, 2002, vol. 45, nº 185.

A relação texto-música-vídeo: análise intersemiótica do videoclipe da canção *O Trono do Estudar* de Dani Black

The text-music-video relationship: intersemiotic analysis of the video clip of Dani Black's The Throne of the Studying

EVANDRO SANTANA

A proposta de comunicação é a de discutir a criação musical enquanto fazer artístico que ganha potencialidade de sentidos ao ser associada a outros modos como os recursos visuais, bem com a *performance* enquanto a concretização dessa arte por meio da análise intersemiótica do videoclipe *O Trono de Estudar*. Partimos da concepção de texto e de dialogismo de Bakthin (2011), para a realização do estudo. Outro referencial teórico para a análise das performances é o texto de Bowen (1993), que fala sobre a singularidade da performance musical. A discussão a ser trazida é no que se refere à potencialidade das imagens e efeitos visuais do vídeo em questão que, aliado à canção, completa o protesto, e contribui para a produção de sentidos diversos desta música que se coloca enquanto manifesto pró-Educação, compreendendo as imagens contidas no videoclipe como forma de tradução dos sentidos possíveis da canção, a partir do conceito de Plaza de tradução intersemiótica.

Palavras-chave: performance; videoclipe; canção; análise intersemiótica.

The aim of this paper is to discuss music as an artistic creation which has its potencialitiy in producing symbolic meaning enhanced when it is associated to other modes such as visual resources, as well as the achievement of this art through the videoclipe *O Trono do Estudar*. We carried out this analysis with the Bakhitin's concept of text and dialogism (2009, 2011), the concept of performance as an utterance brought by Bowen (1993), which states the singularity of the musical performance. The discussion raised refers to the potenciality of images and video visual effects which completes the idea of protest presented in the song and contributes to the production of symbolic meanings of this song, which is a por-Education manifest, understanding images of the videoclipe as an intersemiotic translation of Dani Black song, in Plaza terms.

Keywords: performance; videoclipe; song; intersemiotic analysis.

La propuesta de comunicación es la de discutir la creación musical mientras que hacer artístico que gana potencialidad de sentidos al ser asociada a otros modos como los recursos visuales, bien con la performance mientras la concreción de ese arte por medio del análisis intersemiótico del videoclip El Trono de Estudiar . Partimos de la concepción de texto y de dialogismo de Bakthin (2009, 2011), para la realización del estudio. Otro referencial teórico para el análisis de las performances es el texto de Bowen (1993), que habla sobre la singularidad de la performance musical. La discusión a ser traída es en lo que se refiere a la potencialidad de las imágenes y efectos visuales del video en cuestión que, aliado a la canción, completa la protesta, y contribuye a la producción de sentidos diversos de esta música que se plantea como manifiesto pro-Educación, que comprende las imágenes contenidas en el videoclip como forma de traducción de los sentidos posibles de la canción, a partir del concepto de Plaza de traducción intersemiótica.
Palabras-claves: performance; video musical; canción; análisis intersemiótica.

A performance enquanto enunciado musical

Há algum tempo a proximidade entre a língua e a música é perceptível e discutida por pensadores e estudiosos. Rousseau em seu *Ensaio sobre a origem das línguas* destaca a influência da primeira sobre o surgimento da língua racional. Antes dessa, a música, a poesia eram suas antecessoras. O pensador francês destaca que as paixões foram as primeiras motivadoras para a fala do ser humano. Na fala, os recursos de altura, ritmo e entonação, típicos da música, são de potencialidade relevante na criação de sentidos.

Para proceder com as reflexões propostas sobre o vídeo, destaca-se a noção de enunciado e de discurso, essas a partir de Bakhtin (2011[1979]). A noção de enunciado diverge da noção de frase. Essa é uma unidade da língua, em consonância com os estudos da linguagem estruturalistas, enquanto aquela é a unidade de discurso. Vale ressaltar que o enunciado se manifesta no discurso.

Outro ponto a ser destacado sobre o enunciado é o fato de esse ser entendido enquanto *unidade real*, e não enquanto *unidade convencional*, como é o caso da frase. Essa unidade real é estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que se encerra por uma transferência de palavra ao outro. Assim, é possível dizer que todo enunciado comporta um início e um fim absoluto (BAKTHIN, apud BRAIT; MELO, 2014).

É relevante destacar também que antes do início de um enunciado, há os enunciados dos outros, e após seu fim, os enunciados-respostas dos outros, o que nos atenta ao caráter dinâmico que apresenta essa unidade, reforçando a ideia de que o enunciado deve ser entendido enquanto unidade de discurso.

Partindo da noção de enunciado enquanto unidade do discurso, temos em Bowen (1993, p.144), que adapta para a realidade do músico conceitos pensados por Bakhtin para falar sobre a linguagem, a noção de que a *performance* musical seria enunciado "[...] único, durante a qual o indivíduo batalha para comunicar uma mensagem única de uma peça musical específica [...]"[1].

A performance aqui é entendida enquanto a concretização da peça musical, concorrendo nesta não só os elementos sonoros, mas também outros que contribuem para a produção de sentido e que, consequentemente, transformam a obra apresentada num texto, numa unidade que apresenta coerência e organização interna, podendo ser vista como texto, a partir da definição deste como "conjunto coerente de signos" (BAKHTIN, 2011 [1979]).

Ainda sobre a questão da performance, Unes (1988 apud WINTER; SILVEIRA, 2006) destaca que o papel do intérprete seria similar ao do tradutor, uma vez que este toma conhecimento da criação artística (a composição) e deixa suas marcas nas interpretações das obras musicais, tal como acontece com o tradutor em seu empreendimento. Vale ressaltar que essa interpretação é dinâmica. A música acontece no tempo, e outras influências contribuem para outras percepções do intérprete. Em outras palavras, pensando a performance de uma peça musical enquanto um enunciado, único e jamais repetido, esse texto (a peça musical) nunca será repetido, visto que as experiências podem trazer a esse intérprete outras leituras, que consequentemente refletem em outras performances.

1 [...] is a unique moment during which the individual struggles to convey both a unique message and a specific musical work. [...]

Dialogismo

Outro conceito bakhtiniano a ser considerado é o de dialogismo. É importante destacar que os enunciados se manifestam por meio de algum gênero do discurso, seja ele oral ou escrito, que são classificados enquanto gêneros primários, entendidos como gêneros orais e mais simples, e secundários, estes mais complexos, envolvendo códigos escritos. O diálogo desde o ponto de vista dos seus participantes e o monólogo desde o ponto de vista do terceiro, se situam no mesmo plano do receptor. (BAKHTIN, 2009 [1952], p.12)

Entende-se que o estudo do diálogo permite iluminar de forma mais profunda determinados fenômenos, visto que nele encontramos a manifestação plena da linguagem, visto que ela é observada tal como acontece, em seus contextos de uso. A investigação desta já era sinalizada no *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929), que destacava que era preciso observar os signos não enquanto objetos isolados, mas construídos nas interações, refletindo e refratando cada realidade e suas respectivas esferas ideológicas. A palavra é o signo ideológico por excelência.

Vale ressaltar que os enunciados, que se manifestam por meio de algum gênero do discurso, e que o enunciado acontece em resposta a enunciados anteriores, e servem de base para enunciados-respostas que surgirão após esse. Isso salienta o caráter dialógico da visão de enunciado bakhtiniana.

A canção

O Trono de Estudar foi composta pelo cantor e compositor Dani Black, e que teve a participação de músicos de renome como Chico Buarque, Dado Villa Lobos, Arnaldo Antunes, Tiago Iorc, Zelian Duncan, dentre outros, e que deram origem a um vídeo clipe. A canção é de apoio aos estudantes que ocuparam as escolas em protesto contra o projeto de reorganização escolar do Governo Estadual de São Paulo. A iniciativa foi de Minha Sampa, uma ONG que busca a construção de uma cidade mais inclusiva e democrática. A canção é, antes de mais nada, um manifesto de apoio à Educação.

Destaca-se nesse texto o videoclipe enquanto elemento que potencializa os sentidos da música de Black. De acordo com Soares (2012, p.32),

> "[...] A própria nomenclatura que define o videoclipe já nos apresenta uma característica: a ideia da velocidade, das estruturas favoritas. A princípio, o clipe foi chamado simplesmente de número musical. Depois, receberia o nome de promo, numa alusão direta à palavra 'promocional'. Só a partir dos anos 80, chegaria finalmente o termo 'videoclipe'. Clipe que significa 'recorte' (de jornal, revista, por exemplo), pinça ou grampo, enfoca justamente o lado comercial desse audiovisual."

Entende-se o videoclipe enquanto uma performance musical única, nos termos de Bowen, e, ao mesmo tempo, um enunciado, a partir do pensamento bakhtiniano, carregado por sua singularidade. As imagens apresentadas no vídeo, em consonância com a música, contribuem para a produção de sentidos diversos, destacando a potencialidade de sentidos possíveis. Além da singularidade, a leitura proposta é a do videoclipe como parte da criação artística cuja linguagem potencializa sentidos contidos na música, dando a esta última contribuições significativas.

Sobre a análise do videoclipe

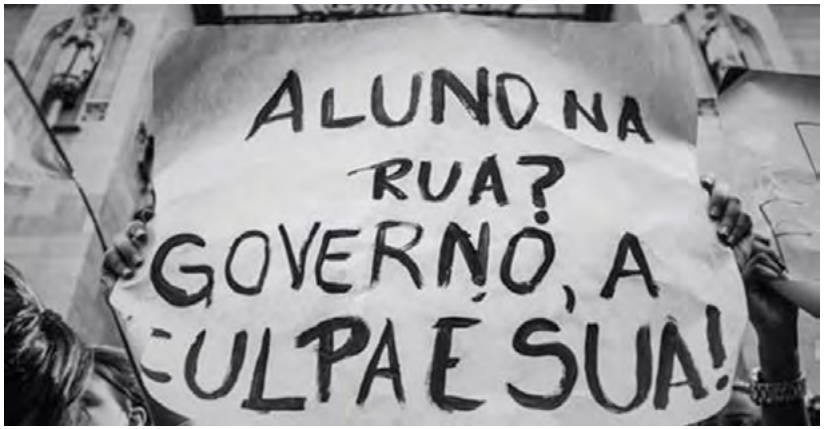
A análise do videoclipe em questão considera os referenciais teóricos mencionados anteriormente apresentados, compreendendo o videoclipe enquanto uma performance da canção idealizada por Dani Black. Enquanto performance, é possível considerá-la enquanto enunciado único, singular, e que se coloca como resposta a diversas situações de seu entorno. No caso do videoclipe em questão, é um enunciado que responde a enunciados anteriores, favoráveis ao fechamento das escolas em questão.

Além da perspectiva dialógica e de enunciado, a análise parte do princípio de que a performance se trata de uma tradução intersemiótica, nos termos

apresentados por Jakobson (2010 [1959]), e desenvolvidos posteriormente por Plaza (2003). De acordo com Jakobson, a tradução intersemiótica se dá quando um texto[2] é traduzido por signos de natureza diferente daquela do texto original (por exemplo, uma poesia é traduzida numa pintura).

Alguns elementos do videoclipe serão observados a partir da relação semissimbólica. Essa se define como a relação entre os planos do conteúdo, que se refere à significação do texto, e do plano da expressão, que é a manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal e sincrético, esse último entendido como várias linguagens de manifestação (PIETROFORTE, 2012, p.11)

Análise



O vídeo clipe inicial em preto e branco, com um cartaz que diz “Aluno na rua? Governo, a culpa é sua!” A opção pelo silêncio nos primeiros segundos do videoclipe[3] evoca a ideia de seriedade da questão abordada, que se reflete na foto em que manifestantes seguram o cartaz com os dizeres anteriormente citados, manifestando-se contra uma situação de injustiça. Esse silêncio, em oposição ao barulho, dá à mensagem do cartaz, destaque. O foco passa, então, para a mensagem contida no cartaz, que traz uma denúncia contra o governo e a sua negligência quanto ao Direito à Educação de tantos jovens, que está devidamente expresso na Constituição Federal de 1988.

É possível dizer, portanto, que no plano da expressão, a opção pelas cores preto e branco, e a ausência de qualquer som no início do videoclipe contribuem para a construção, no plano de conteúdo, de significações como o destaque à denúncia que é feita pela canção do videoclipe, bem como a seriedade da questão a ser abordada. O silêncio e o foco no cartaz têm objetivo claro de reforçar a necessidade de se focar na imagem destacada no cartaz, e as cores preto e branco reforçam a gravidade e a seriedade do problema.

Logo após esse início, aparece o cantor Chico Buarque de Holanda em estúdio na gravação da música. Somente ele na cena dentro do estúdio, canta os versos iniciais da canção “Ninguém tira o trono do estudar/ Ninguém é o dono do que a vida dá” sem nenhum acompanhamento instrumental. Em seguida, o próprio compositor surge para continuar os versos seguintes, ainda sem acompanhamento instrumental “e nem me colocando numa jaula/ porque sala de aula essa jaula vai virar”. A canção segue imediatamente com a cantora Zelia Duncan dando continuidade à canção, ainda sem acompanhamento instrumental.

A sequência apresenta um jogo interessante quanto a realização da performance musical. A unidade da música é percebida na sua tonalidade, na melodia, no canto sem acompanhamento, e na imagem do vídeo, que mostra os artistas em estúdio. A cena que segue é a reuniçao desses três artistas com mais outros artistas cantando os versos da canção, desta vez com acompanhamento. Essa sequência sugere a ideia de união, e de agrupamento

2 Adotamos aqui a ideia de texto enquanto “conjunto coerente de signos” (BAKHTIN, 2011, p.307). Assim, enunciados como dança, música instrumental e pintura são também tomadas enquanto texto.

3 O trono de estudar (composição: Dani Black). Direção: Alessandra Dorgan. Produção: Renata Galvão. [s.l.]. 12 Dólares (SP) Marini (RJ) e Rockit (RJ). 2015. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=14NqOdRY_Ls > Acesso em 9 out. 2018.

gradativo à causa dos estudantes, que se manifestavam contra o programa de reestruturação das escolas do governo de São Paulo.

A apresentação do vídeo mescla a imagem em vídeo dos artistas na performance da música e imagens fotográficas de protestos de estudantes. Esse jogo sugere a participação destes manifestantes na performance musical. As fotos também sugerem uma sequência narrativa dos fatos que acontecem no movimento. Numa sequência de eventos que ocorrem nas escolas ocupadas, como recitais poéticos, reparos na escola e participação ativa dos estudantes ocupantes, o que traz uma narrativa positiva dessas pessoas.

Na sequência também observamos imagens fotográficas em preto e branco da violência policial sofrida por esses estudantes que ocuparam as escolas. Em resposta, novamente surge o refrão cantado por todos os artistas. É possível compreender esta sequência como resposta a toda violência sofrida por parte daqueles que representam a força repressora do Estado.

É possível destacar que as imagens destacadas estão em diálogo com os versos "Depois de tudo até chegar neste momento/ Me negar conhecimento é me negar o que é meu/ Não venha agora fazer furo em meu futuro,/ Me trancar num quarto escuro e fingir que me esqueceu". Ante o discurso entendido como de desestruturação das escolas frequentadas por esses estudantes que se manifestam, as ocupações mostradas de forma positiva, e com o apoio dos artistas que, na performance, criam o sentido de se unirem aos estudantes, de forma que praticamente se confundem com esses.

Outro ponto a se destacar é que durante boa parte da música os artistas cantam juntos o refrão. Esse coro constante pode ser interpretado como traço de união, reforçando a compreensão de que existe um grupo que se faz forte quando juntos pela mesma causa. A ideia da união, que se encontra no plano do conteúdo, se manifesta na performance por meio do refrão em uníssono num coro constantemente repetido na canção formado pelos artistas. No que se refere ao sentido, a repetição do refrão reforça a mensagem dos estudantes de que a luta deles é pela Educação, e que a repressão não será suficiente para impedi-los, e onde eles estiverem eles vão transformar o lugar em espaço para conhecimento, mesmo a "jaula" vai se tornar um lugar de saber.

Considerações Finais

Os conceitos de enunciado e de performance apresentados por Bakhtin e Bowen trazem contribuições significativas para compreender as diversas manifestações musicais, e suas formas diversas de apresentação enquanto enunciados, tal como acontece com as manifestações linguísticas. No caso do videoclipe, entendido como um texto, pode-se dizer que é uma tradução intersemiótica das ideias apresentadas pelo compositor Dani Black na canção trono do estudar". Essas ideias ganham forma na performance da canção, se transformam em enunciados, ratificando o pensamento de Bowen sobre a música se realizar no momento da performance.

No que se refere ao plano da expressão, o uso das imagens em preto e branco reforçam a dramaticidade da mensagem, essa última localizada no plano do conteúdo, e reforçam o tom de protesto da música. Além das imagens em preto e branco, ajudam na composição da mensagem a alternância entre o vídeo que aparecem os artistas e as fotografias dos estudantes nas ocupações. Essas formas contribuem para construir a ideia de um movimento de resistência e de união pela causa da Educação pública, protagonizada pelos estudantes que as ocupam.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. **Estética da criação verbal**, v. 6, p. 307-335, 2011.

_____. Dialogismar é viver. In. MIOTELLO, Valdemir (org.). **Dialogismo: olhares, vozes, lugares**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2009.

BOWEN, José A. The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances. **Journal of Musicology**, p. 139-173, 1993.

BRAIT, Beth, MELO, R. Enunciado/ enunciado concreto/ enunciação. In. BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5.ed. São Paulo: Contexto, 2014, p.61-78.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WINTER, L. L.; SILVEIRA, F. J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 64-66, 2006.

A organização dos grupos teatrais de São Luís/MA e suas relações com o objeto técnico para construção da cena

The organization of the theater groups of São Luís/MAa and its relationship with the technical object for the construction of the intermediate scene

THAÍS CRISTINE COSTA NOLETO UFMA

A proposta deste trabalho, desenvolvido no Grupo de Pesquisa Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LabTecDrama) e pertencente ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), é apontar dados, a partir das pesquisas realizadas, sobre as atividades e métodos de criação de formação dos grupos teatrais da cidade de São Luís do Maranhão, buscando destacar como esses grupos se relacionam com o objeto técnico, imbricado em seu processo criativo e o uso de mídias na construção estética da cena teatral.

Palavras-chave: grupos teatrais. objeto técnico. teatro.

The proposal of this work, developed in the Research Group of Dramatic Technologies Laboratory (LabTecDrama) and belonging to the Degree in Theater of the Federal University of Maranhão (UFMA), is to point data, based on the research done, on the activities and methods of creation of theater groups in the city of São Luís do Maranhão, seeking to highlight how these groups relate to the technical object, imbricated in their creative process and the use of media in the aesthetic construction of the theatrical scene.

Keywords: theater groups. technical object. theater.

Introdução

O uso de mídias na construção estética da cena é uma tendência que tem tomado significativo espaço no cenário teatral contemporâneo. Essa perspectiva permite aos seus espectadores várias leituras sobre a relação do teatro e a cena intermedial como composição poética. Para entender a Imagem Digital como uma proposta estética para a cena teatral é importante esclarecer o que é a Cena Intermedial. Duas autoras definem muito bem esse conceito e são referências quando se trata de Intermedialidade no teatro: Marta Isaacsson[1] e Beatrice Picon-Vallin[2].

Cena intermedial é a intermedialidade na criação cênica entre ator e tecnologia (ISAACSSON, 2013). A presença do ator em cena é apenas uma célula mínima que define sua essência (PICON-VALLIN, 2009). Para que exista a relação entre ator e tecnologia, três fatores são essencialmente importantes: o ator torna-se parte do dispositivo: ele é a base da projeção em cena; o ator mescla-se ao dispositivo: ator/bailarino/performer tem um corpo híbrido em cena e joga com o recurso tecnológico e o ator joga com o dispositivo.

Sendo assim, torna-se necessário compreender como se dá o processo de treinamento e apropriação autônoma do uso do objeto técnico pelos grupos teatrais da cidade de São Luís/ MA, tendo como objetivo principal compreender o uso das ferramentas tecnológicas na cena contemporânea ludovicense e de que forma elas estão implicadas em seu processo criativo. Durante esse primeiro momento, que foi de contato com os grupos, foi realizado um levantamento de quais grupos estavam em atividade e produzindo e quais não atuavam mais artisticamente.

1 Marta Isaacsson: Professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde atua no ensino da graduação e pós-graduação em artes cênicas. Desenvolve estudos no campo da Cena e Intermedialidade, voltados à questão da interferência da tecnologia de imagens nas artes cênicas.

2 Beatrice Picon-Vallin: Pesquisadora francesa e especialista em teatro do século XX. Suas pesquisas incluem as relações entre as cenas e as imagens (cinema, vídeo e as novas tecnologias).

Usa-se como metodologia a pesquisa exploratória, descritiva e bibliográfica. Para a etapa seguinte, após resultados, será aplicada uma entrevista semiestruturada e feito um estudo de caso dos grupos teatrais catalogados e ativos em São Luís/MA. Até o atual recorte, foi abordado o método da pesquisa-ação, onde a pesquisa embasa a etapa que visa o aprimoramento da prática (TRIPP, 2005).

Etapas de trabalho

Para as etapas de aplicação dessa pesquisa, três 3 momentos são essenciais para que se chegue ao resultado esperado:

Primeiro Momento: reconhecimento dos sujeitos que compõem os profissionais de artes cênicas do Estado.

Para desenvolver essa primeira etapa, que se deu de forma quantitativa, foi necessário fazer um levantamento manual dos dados de todos os grupos da cidade catalogados a partir dos programas de apresentação das Semanas do Teatro no Maranhão. Isso, devido à ausência de registro dos grupos junto às Secretarias e ao Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (SATED) do Estado do Maranhão. O evento, Semana do Teatro no Maranhão, foi escolhido por ser o evento anual de maior continuidade do Estado com a presença de grupos profissionais, além de um evento gratuito de incentivo à cultura e por agregar um grande número de artistas, o que para a pesquisa é uma grande fonte de informações.

Para ter acesso a essas informações e poder realizar a catalogação dos grupos, foi necessário o acesso ao setor de memória do Teatro Arthur Azevedo, para que fossem cedidos todos os programas das edições de 2006 a 2016, contando 11 anos de apresentações teatrais na cidade. A partir dessa catalogação foi possível destacar, por edição, a comissão organizadora do evento, governo e direção vigentes e quantidades de apresentações por ano. Foi possível destacar também as linguagens cênicas utilizadas durante os eventos, os estados e cidades representados nas edições do evento e quais cidades maranhense tiveram maior destaque, onde se destacou maior representatividade da capital maranhense.

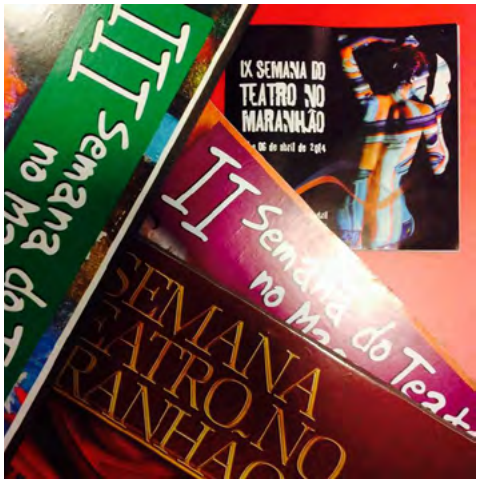


Figura 1 Imagens dos programas de apresentação da Semana do Teatro no Maranhão.Fonte: Pequena Companhia de Teatro, 2015.

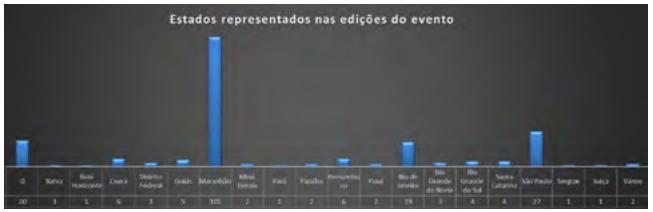


Figura 2 Gráfico de estados representados nas edições do evento. Fonte: Teatro Arthur Azevedo, 2016.

Figura 3 Gráfico de cidades maranhenses representadas nas edições do evento. Fonte: Teatro Arthur Azevedo, 2016.

Figura 4 Gráfico referente à continuidade das Atividades dos Grupos Contatados em São Luís/MA. Fonte: São Luís, 2018.

Dentro desse levantamento pôde ser destacada a presença tímida e quase inexistente dos interiores no evento e a dificuldade em catalogar grupos sem a identificação de sua cidade de origem, contendo apenas o estado, a ausência da indicação de algumas linguagens cênicas utilizadas e a classificação etária das apresentações nos programas.

Depois de realizada essa etapa, parte-se para outra etapa que é a de mapeamento desses grupos.

Segundo Momento: aproximação e análise dos sujeitos em atuação. Para o desenvolvimento dessa etapa, foi necessário o embasamento em dois importantes autores que são a Rosyane Trotta, que trabalha com a perspectiva de "autoralidades, grupo e encenação" e o Bernardo Fonseca Machado que trabalha com a pesquisa em teatro. Ambos os autores dão a perspectiva de trabalho em grupo e como esses grupos se formam/compõem.

Esse segundo momento se desenvolve de forma qualitativa, é onde a pesquisa começa a ganhar consistência e que se desenvolve a partir de uma tríade, que é o estudo e aprofundamento sobre o teatro de grupo, a autoformação nesses grupos e a pesquisa, propriamente dita, relacionada a esses grupos.

Nessa etapa foi realizado o levantamento de todos os grupos ativos e inativos, para que a partir do resultado dos grupos que ainda estão em atividade, ser realizada uma pesquisa de campo junto a esses grupos.

Conclusão

Nesta etapa da pesquisa teve-se como objetivo a coleta de dados referente ao mapeamento dos grupos catalogados a partir de contato via redes sociais e telefone com os grupos e artistas que desenvolvem as suas atividades em São Luís/MA durante as programações de todas as onze edições da Semana do Teatro no Maranhão (2006 a 2016).

Os dados tratados neste trabalho dão margem ao desenvolvimento da próxima etapa dessa pesquisa que trata sobre a forma como esses grupos se compõem/se organizam e suas relações com o objeto técnico para a cena intermedial.

Além disso, o trabalho visa também por meio de treinamento sobre o uso desse objeto técnico para a cena, fomentar e incentivar a produção científica na área das artes, mas especificamente o teatro no Maranhão, assim como ajudar na difusão da cultura local, levantando propostas que atendam às demandas no nosso tempo/espaço e que se relacione com o novo/atual: o uso de tecnologias em cena.

Essa pesquisa contribuirá de forma significativa para o campo do teatro em São Luís/MA, pois não há qualquer outro levantamento de grupos ou coletivos teatrais na cidade e sobre a forma como esses grupos se organizam, o que torna inédito o registro aqui realizado, sendo de grande interesse e importância para pesquisas futuras.

Referências

ISAACSSON, Marta. Intermedialidade na criação cênica: ator e tecnologia. In: **VII Reunião Científica,** 2013, Belo Horizonte. VII Reunião Científica ABRACE, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Os novos desafios da imagem e do som para o ator:** em direção a um "super-ator"?. Cena, 2009.

TRIPP, David. P**esquisa-ação:** uma introdução metodológica. Educação e Perspectiva, v. 31, n.3, 2005.

O trajeto espacial a partir das novas tecnologias inseridas no cotidiano

The space traject from the new technologies inserted in the daily

THAYNÃ SILVA TARGA

Esse artigo visa abordar os impactos no processo cognitivo, social e espacial do indivíduo trazidos pelo avanço tecnológico. A criação de novos espaços a partir da internet e de uma nova comunicação que aparentemente trazem facilidades, também trazem consigo questões dúbias e controversas. Para relacionar o tema do debate à produção artística, serão utilizados trabalhos do artista brasileiro Eduardo Kac que questionam o novo modo de vida contemporâneo.

Palavras-chave: Cultura, Tecnologia, Arte, Reformulação espacial;

This article aims to address the impacts on the cognitive, social and spatial process of man brought by the technological advance. The creation of new spaces for the Internet and a new communication that they seem to bring, also bring with them the issues and controversies. To relate the theme of the debate to the artistic production, it is necessary that the Brazilian artist asks the question about the new contemporary way of life.

Keywords: Culture; Technology; Art; Spatial reshaping;

O trajeto para um novo espaço

Os espaços que o indivíduo contemporâneo transita dentro do seu contexto de realidade sugere uma reformulação do que a história traz consigo sobre a simbologia clássica de caracterização de lugares: arquitetura, avenidas, transportes, paisagens fundem-se a outros signos de assimilação espacial e acoplam-se em outro trama cognitivo. Estruturas invisíveis permeiam este atual contexto, seus lugares são flutuantes, porém presentes no cotidiano, desde as tarefas mais corriqueiras às mais elaboradas pesquisas, o deslocamento entre espaços é fluido, chegando a um vértice em que duas linhas se encontram.

Dentro da arquitetura transparente que os espaços atuais se desenvolvem na internet, e que ganha grande proporção e importância para o desempenho prático-organizacional do sistema social, político e cultural atual, sugere também uma reformulação do tempo e do indivíduo dentro destes trâmites.

> Se o arquitetônico se desenvolveu com o avanço da cidade, da descoberta e colonização de novas terras, desde que esta conquista foi concluída, a arquitetura não parou de regredir, acompanhando a decadência das grandes aglomerações. Sem deixar de investir em equipamento técnico interno, a arquitetura introverteu-se aos poucos, transformou-se em uma espécie de galeria de máquinas, a sala de exposição das ciências e das técnicas, técnicas derivadas do maquinismo industrial, da revolução dos transportes e finalmente da célebre "conquista do espaço". Por sinal, é bastante revelador constatar que, quando falamos hoje em tecnologias do espaço, não se trata mais de arquitetura, mas somente da engenharia que pode nos enviar para além da atmosfera. (VIRILIO, 1995, P.17

Além da esfera física do posicionamento geográfico que proposta por Virilio (1995), temos também a tendência ao deslocamento cognitivo do indivíduo, pois, se por um lado temos um espaço que encurta distâncias e amplia possibilidades de gerenciamento de um cotidiano corriqueiro, científico e técnico, por outro temos uma transformação além da espacial, uma vez que, temos este sujeito como a base do desenvolvimento técnico e que também passa por um processo de modificação – e espelha-se – de acordo com seu entorno. Tais mudanças vão desde a participação ativa como participante de um grupo social a sua forma individual, cognitiva, perceptiva, sensível e representativa.

A disseminação em massa da televisão no pós-segunda guerra acarretou em uma transformação do entendimento, trazendo uma nova relação do sujeito com a informação. O aparelho televisivo traz consigo o fluxo contínuo de mensagens que são cercadas de imagens para o seu dia-a-dia, e com isto, diante da enxurrada que sai das antenas e que em suas flutuações atinge a sociedade, o indivíduo torna-se mais passivo diante das "luzes indiretas" dessas telas. (VIRILIO, 1995).

> Ainda que a televisão procure assegurar uma certa coerência e uma certa continuidade nas suas emissões, sem o que ela perderia o essencial de seu impacto, o que mostra, e a maneira pela qual mostra, suscita muito mais do caos do que da ordem. (COUCHOT, 2003, p.86).

Emitindo mensagens em fluxo e sendo um dos principais meios informativos, a televisão propõe uma nova perspectiva que se inicia em determinado curso histórico. Analisemos esse indivíduo com uma nova relação espacial, na qual, é integrado sua cognição à tela, no apresentando um processo de divisão de espaços ao mesmo tempo em que estes se acoplam.

A sobreapresentação televisiva favorece assim a perda de memória e paralisa a antecipação reflexiva. Ela desenvolve, em contrapartida, uma capacidade aguda para captar uma multiplicidade de acontecimentos paralelos e caóticos. A imagem televisiva não é então um recorte móvel na duração, como o cinema, completada em seguida pela transferência da reapresentação, nem um levantamento descolado do tempo. Ela efetua uma incrustação de durações. (COUCHOT, 2003, p. 83)

Uma tendência à virtualidade a partir das telas se expressa afirmando o espiral evolutivo, tal predisposição vem da história da humanidade, na qual podemos fazer análises comparativas com as possibilidades técnicas

de cada segmento histórico para o redimensionamento espacial do sujeito – como no caso das cavernas, dos afrescos, do cinema e etc. Esse processo de virtualização do real se torna mais nítido com a difusão das telas, trazendo outro contexto para o trâmite dos meios de comunicação, estes se tornam dispositivos maleáveis e sugerem além de uma nova forma de relacionamento e participação do sujeito com a sociedade, mas também a imersão deste indivíduo em uma nova dimensão. Assim, pode-se ressaltar a vicissitude de virtualidade humana, tornando-a presente no dia-a-dia através de superfícies luminosas que permeiam os lares e o cotidiano. Deste modo reafirmam nossa existência técnica dentro do meio histórico, como também reiteram atividades que já foram atribuídas a uma organização social de outro tempo, como a necessidade de estar submerso em outra possibilidade do real.

Essas telas, a princípio televisivas e fixas, sugerem uma maior permanência do indivíduo em suas residências para ter acesso às informações era necessária uma incrustação predeterminada, já que estes aparelhos eram ligados à fios. O acesso da informação era limitado desde o contexto passivo do receptor diante das informações ao contexto limitado de mobilidade. Com a internet e o ganho da mobilidade dos dispositivos técnico, o sujeito tem a possibilidade de retomada aos espaços públicos concomitantemente permanece com vínculo ao espaço comunicativo e informacional que sua cognição está adaptada e sedenta. As telas portáteis e ligadas em redes potencializaram traços humanos trazidos pela história e apresentaram à sociedade uma nova percepção de espaço como também de corpo.

Uma dessas características que podemos notar dentro da vigente conjuntura desse sistema ligado em redes e dispositivos móveis, é que ele permite com que o indivíduo possa ter acesso ao fluxo informativo, esse fluxo que este ser que é inserido dentro dessa organização social necessita e busca, também proporciona a mobilidade dentro dos espaços públicos, deslocando-se e mesmo assim, mantendo-se conectado.

Dentro dessas práticas atreladas à inevitabilidade de deslocamento, as possibilidades de locomoções físicas se tornam ampliada a partir da tela técnica que se desenvolve tornando-se compacta, móvel e difundida em rede online, interligando pessoas e lugares. Estes dispositivos que continuamente estão em desenvolvimento refletem e "confirmam uma antiga hipótese aristotélica: o homem é um ser político. Seu lugar é a polis. A cidade, a rua. Não o escritório" (BEIGUELMAN, 2013).

> As telas ficarão maleáveis e poderão ser redimensionadas. Os dispositivos de projeção vão aderir a superfícies diversas, inclusive ao corpo, conforme nossa necessidade. A computação torna-se vestível(...) somos "ciborguizados" por aparelhos que nos transformam em um híbrido de carne e conexão, e os objetos convertem-se em instâncias materiais dos fluxos de dados (BEIGUELMN, 2013, p.158).

Assim, o indivíduo sai de sua casa e explora cidade, países em um trânsito físico-virtual que se interligam e se complementam em uma nova perspectiva de realidade, transformando não apenas o modo relacional do indivíduo com os espaços e com as informações, mas também ocasiona transformações em seu modo de pensar, agir e criar peculiaridades em sua identidade.

> O que nos assegura, aliás, que os nós, o coletivo, a neutralização da individualidade, ou uma democracia que se perde nos meandros dos inúmeros intermediários, não desembocam também outro caos? Resumindo, é muito difícil saber qual é o futuro – paradisíaco ou infernal – nos repara o numérico. Se os efeitos das tecnologias podem ser identificáveis no imediato em termos de tendência – e não de determinismo-, quando elas implantam no coração das sociedades e interagem com suas economias simbólicas, permanecem totalmente imprevisíveis a longo termo. Esta imprevisibilidade é ainda maior no domínio da arte. O que torna a empreitada dos artistas mais delicadas do que nunca e também mais responsável. (COUCHOT, 2003, p.294)

As transmutações ocorridas dentro da nessa atual esfera não estão restritas ao ato do fazer humano, mas também ligadas às possibilidades dos cálculos computadorizados, onde a imprevisibilidade do humano é

potencializada pela variação infinita que são ofertadas a partir do numérico na tecnologia. Assim, como Couchot (2003) sugere, a arte se coloca em um espaço de responsabilidade específica, reposicionando-se dentro de uma localidade que já é inerente de sua natureza, um local de reflexão em que transparece o contexto atual em que está inserida, usando do próprio cenário de realidade que vem se estabelecendo a partir dos dispositivos tecnológicos e que se apresenta como questionamento ao indivíduo a partir de elementos e situações reconhecidas em seu cotidiano social, dessa forma, engendrando uma pausa para considerações sobre este tempo/espaço em que a sociedade caminha, por vezes, dispersa por lugares que não se podem fisicamente se fixar.

Produto do meio

A partir dessas perspectivas situadas sobre uma realidade em que se apresentam características do físico e do virtual que é presente e impregnada nos na sociedade, a produção artística do séc. XXI reflete estes aspectos reforçando as características de arte e vida trazidas historicamente.

> As fronteiras difusas das pesquisas artísticas e científicas com tecnologias fazem aparecer no contexto contemporâneo um território entrecruzado de complexas camadas genealógicas: a sensibilidade da arte, a objetividade da ciência, a complexidade das tecnologias. A criatividade de artistas e cientistas configura hoje uma grande comunidade que, ao lado de sociedades científicas, instituições e centros de pesquisa contemporâneos, está engajada na busca de explorar características próprias de nosso cotidiano tecnologizado. (DOMINGUES, 2003, p.11)

Assim, Diana Domingues (2003) inicia a introdução do livro "Arte e Vida no século XXI" que aborda questões mais recentes do fazer artístico a partir de uma reunião de artigos de pesquisadores da temática e que reafirmam o contexto oblíquo de organização social contemporânea, sendo válido ressaltar os novos grupos do fazer, tanto artístico quanto científico e tecnológico, e como as pesquisas se entrelaçam adquirindo potencial rizomático[1], nas quais, as produções tomam propriedades transversais fazendo uso de suportes de outras áreas para ampliar determinadas questões investigativas. Artistas, cientistas da biologia e do numérico se unem em grupos onde há a fusão de áreas – que por muito tempo foram segmentadas-, não podendo mais deixar escape para o questionamento a respeito de uma sociedade que se transmuta e cria uma rede informacional articulada.

A partir destes aspectos, podemos observar a produção artística do artista brasileiro Eduardo Kac, que para o desenvolvimento de seus trabalhos, trabalha em constantes parcerias feitas com núcleos científicos e tecnológicos, onde consegue colocar em prática suas pressuposições inquietantes sobre este contexto numérico e transgênico em que está inserido uma grande parte do sistema global.

Vindo de grupos de performance e poesias nas ruas do Rio de Janeiro nos anos 1980, Kac inicia uma nova produção nos anos 1990, é possível então se notar um interesse por bases digitais e científicas para a elaboração de suas seguintes produções. Poesias em hologramas, robôs, estética telecomunicativa, telepresencial e biogenética fazem parte do trajeto que se traçou a partir desses suportes. Nessas propostas artísticas faz-se presente o jogo proposto pelo real e virtual, pela engenharia e pelas possibilidades biológicas diante da tecnologia. Questões já presentes no dia-a-dia contemporâneo e proporcionam mudanças consideráveis em relação à alteridade, relações afetivas, comunicacionais e fenomelógicos[2] para o sujeito dentro dessas dicotomias difundidas na sociedade em uma rotina que se normativa progressivamente.

Entre as obras do artista que fazem o diálogo entre homem e máquina, artificial e natural, podemos analisar sob tal panorama o trabalho desenvolvido em 1994, Teleporting an Unknwon State (figura 1 e 2), no qual, interliga lugares com a finalidade de cuidar de uma planta, esta é posicionada

1 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34,1997.

2 Merleau-Ponty, M. (1994). Fenomenologia da percepção (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945)

em um suporte de madeira e recebe a luminosidade captada de diversos lugares através de smatphones dos participantes que contribuem para o site a partir desses arquivos e que ficam disponibilizados via internet para que os outros participantes –estes nos espaços expositivos – façam a escolha de qual iluminação a plantinha irá receber.

Figura 1 Eduardo Kac, Teleporting an Unknwon State, 1994, plant, Internet, wood, webcam, video projector. Edition of 2.

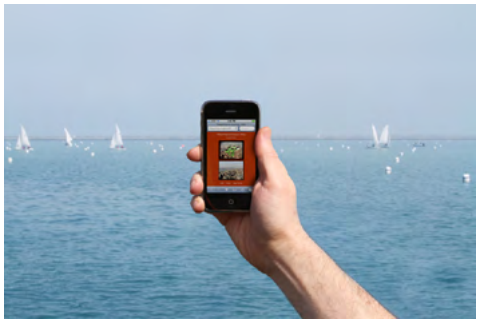


Figura 2 Eduardo Kac, Teleporting an Unknwon State, 1994, plant, Internet, wood, webcam, video projector (iPhone interface; also available for Android). Edition of 2. Photos: Wonbin Yang

Mas como transferir luz solar via internet para que a fotossíntese fosse realizada? Caso a planta não recebesse este elemento – como assim necessita a biologia de uma planta-, ela morreria. Ela sobreviveu e a interação dos atores-espectadores continuou fazendo com que o trabalho se expandisse e a plantinha crescesse.

Este trabalho implica além das questões de interatividade entre os indivíduos a partir da rede, mas também traz o diálogo entre as possibilidades que se desenvolvem com a nossa própria reação biológica dentro da imersão de um novo espaço, dentro de um espaço que as ruas se transpõem e que percorremos geografias sem nos deslocar fisicamente, como também outras questões como por exemplo a nova estrutura celular criada através dessas interações. Kac (1994) traz atenção destes fatores na maioria de seus trabalhos desenvolvidos depois dos anos 1990 e deixa à mostra o novo corpo, com suas novas capacidades. O trabalho de Kac nos auxilia a repensar não apenas os novos espaços mas também as responsabilidades perante aos acontecimentos que acarretam o indivíduo e a sociedade em geral. O artista traz a partir dessa uma nova estética na arte contemporânea uma reflexão impactante, porém, significativa para o contexto atual – técnico, tecnológico e transgênico – em que estamos inseridos.

Dessa forma, podemos observar a arte e sua possibilidade de reflexão dentro desse contexto, como uma pausa para que consigamos dialogar com todas essas transformações, conseguindo enxergar e refletir sobre as potencialidades dessas características que se acoplam ao nosso cotidiano e, principalmente a nossa primeira máquina, nosso corpo.

Referências

BEIGUELMAN, Gisele. Arte pós-virtual: Criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza. In: PESSOA, Fernando [org.]. Cyber-Arte-Cultura: a trama das redes. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2013. p. 146-175.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFGRS Editora, 2003. Tradução: Sandra Say

DOMINGUES , Diana. A arte do século XXI: a Humanização das tecnologias. São Paulo:Fundação Editora da UNESP, 1997. _____. Arte e Vida no Século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 003.

VIRILIO, Paul. O ESPAÇO CRÍTICO e as perspectivas do Tempo Real. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. Tradução: Paulo Roberto Pires

A poética sensível de Janet Cardiff

The sensitive poetic by Janet Cardiff

WALTER COSTA BACILDO PPGA-UFES / IFES
JOSÉ CIRILLO PPGA-UFES / CNPQ / FAPES

Nesse artigo pretendemos discutir o processo criativo de Janet Cardiff, abordando alguns dos elementos que compõem o seu projeto poético, em parceria com George Bures Miller. Com base na investigação das obras e na análise de alguns elementos virtuais dispostos publicamente na web, evidenciamos os espaços de criação, de circulação e as interconexões entre seus trabalhos, assim como o papel do público/agente. Assim, identificamos alguns dos princípios direcionadores do processo contínuo na construção de sua poética, que se conduz pelo envolvimento com o som e a imagem.

Palavras-chave: Janet Cardiff; Poética; Processo de Criação; Arte; Som.

In this article we intend to discuss the creative process by Janet Cardiff, thus, addressing some the elements that make up her poetic project in partnership with George Bures Miller. Based on the investigation of the works and the analysis of some virtual elements publicly available on the web, we highlight the spaces of creation, circulation and interconnections between their works, as well as the role of the public / agent. Thus, we identify some of the guiding principles of the continuous process in the construction of its poetics, which is driven by its involvement with sound and image.

Keywords: Janet Cardiff; Poetics; Creation process; Art; Sound.

Introdução

Abordamos alguns dos elementos sensíveis do projeto poético de Janet Cardiff, que se destacam pelo cunho interativo, por explorar o som, o espaço, assim como a percepção da consciência e da memória. Estabelece a proximidade com o expectador pela necessidade constate do transicionar entre a presença e a perda de si mesmo, assim que propiciam a criação de paisagens e imagens poéticas numa relação de intimidade. Ela utiliza como elemento constitutivo em suas produções, obras de artistas de tempos históricos anteriores, ressignificando-as por meio de técnicas e/ou recursos altamente tecnológicos. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2001).

Os trabalhos, em parceria com seu marido, George Bures Miller, abrangem três categorias por eles descritas, sendo, as Instalações, os *Walks*, que se assemelham a audioguias, e outras produções que o casal denomina como "trabalhos menores" (CARDIFFMILLER.COM, 2017). Visando demonstrar os elementos identificados no projeto poético de Cardiff selecionamos uma obra dentre cada uma das categorias mencionadas. A escolha das obras se deu por caracterizarem momentos que distam na cronologia das produções de Janet Cardiff, além da representatividade das mesmas junto ao cenário artístico brasileiro. O *Walk Drogan's Nightmare* (O pesadelo de Drogan) que foi apresentado na XXIV Bienal de São Paulo em 1998, a Instalação sonora *The Murder of Crows*, 2008 (A revoada de corvos[1]), compôs o rol de instalações presentes no Instituto Inhotim, situado no município de Brumadinho, estado de Minas Gerais, até o ano de 2015. Por fim, dentre o conjunto de obras caracterizadas como trabalhos menores destacamos *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015 (A valsa triste e a dançarina que não podia dançar), que é um dos trabalhos mais recentes de Cardiff, apresentado na 14° Bienal de Istambul na Turquia. Desta maneira buscamos abranger aproximadamente as últimas duas décadas de produções de Cardiff e Miller, o que nos oportuniza identificar pontos que se consolidaram em suas produções. Tais pontos são aqui analisados com base no levantamento bibliográfico e com apoio de informações extraídas de postagens do público, como forma de elucidar a relação de difusão e circulação em meios não tradicionais.

Janet Cardiff

Janet Cardiff nasceu no ano de 1957, em Bruxelas, Ontário, Canadá. Ela cresceu em uma fazenda fora da cidade, em uma pequena aldeia. Recebeu seu *BFA*[2] pela *Queens University*, na cidade de Kingston, província de Ontário, Canadá, em 1980. Em 1983, obteve um *MVA*[3]da *University of Alberta*, na cidade de Edmonton, capital da província de Alberta, Canadá. A formação de Cardiff é em fotografia e gravura, seus primeiros trabalhos foram em *silkscreens* em grande escala. Ela conheceu George Bures Miller no período em que ambos estudavam arte em Edmonton (JANET CARDIFF, 2018). Ele nasceu em 1960, na cidade de Vegreville, Alberta, Canadá (GEORGE BURES MILLER, 2018). A primeira colaboração artística com George Bures Miller foi em 1983, quando ela gravou os sons de uma banda de percussão chamada *Nexus* e o convidou para fazer um vídeo, um filme do *Super-8* chamado *The Guardian Angel* (CARDIFF; MILLER, 2015). Miller estudou *Photo Electric Arts*, no *OCAD University*, em Toronto, onde concluiu o curso em 1986 (OCAD UNIVERSITY, 2018). Desta maneira, eles tinham acesso aos estúdios de áudio da universidade, onde encontraram as "ferramentas necessárias para explorar efeitos com gravação e mixagem" (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.). Após as experiências cinematográficas, Cardiff começou a incluir elementos de sequências narrativas e a realizar experiências com som e com o movimento.

1 Tradução de acordo com o Instituto Inhotim, outras informações sobre o titulo seguem ao decorrer do texto. Fonte: http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-murder-of-crows/

2 *Bachelor of Fine Arts*, diploma de graduação para estudantes nos Estados Unidos e Canadá que procuram uma educação profissional nas artes visuais ou artes cênicas. Disponível em:<https://www.thefreedictionary.com/BFA>. Acesso em: 16 ago. 2018.

3 *M.V.A.* (Major in Printmaking)

A ressignificação da memória

A memória pode ser compreendida na poética de Cardiff à medida que observamos a ressignificação de práticas, obras e técnicas de diversos tempos históricos. Tal procedimento constitui de maneira visceral a composição de seus trabalhos. Ao introduzir novos argumentos a elementos pré-existentes, ela dá origem a discursos que demonstra seu engajamento na construção de um pensamento contextualizado com o paradigma da contemporaneidade.

Figura 1 Janet Cardiff & George Bures Miller. 7*The Murder of Crows*. 2008. Fonte: http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-murder-of-crows/

Esta ressignificação pode ser evidenciada em *The Murder of Crows*, 1998, Figura 1, que possui uma relação com a gravura em água forte *The sleep of reason produces monsters* (O sono da razão produz monstros), 1797–1799, do pintor e gravador espanhol, Francisco José de Goya. Nesta gravura ele retrata a imagem de um homem que dorme debruçado sobre uma mesa, rodeado por um lince, corujas e morcegos que assumem formas monstruosas, assustadoras e que parecem ter origem a partir de seus sonhos. O personagem que dorme é apontado como sendo o próprio autor da gravura ao cochilar sobre seus materiais de desenho. Este agora é representado por Cardiff onde sua voz é eventualmente reproduzida, por um megafone apoiado sobre uma mesa localizada ao centro da instalação, Figura 2 (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

No entanto, de acordo com a entrevista fornecida a jornalista Beta Germano (2015), a instalação nasceu do desejo de produzir uma trilha sonora de um filme sem que houvesse qualquer referência narrativa ou física.

> O script inicial do trabalho foi inspirado em um artigo no *International Herald Tribune* sobre a guerra do Iraque: um pai voltou para casa e encontrou os membros e corpos de suas três filhas espalhados na residência destruída. Nós transformamos o roteiro em uma ópera sobre a perda de uma perna (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

A citação demonstra o desejo de perpetuar o impacto enternecedor causado pelo noticiário. Além desse fato a artista incluiu na trilha sonora da instalação os registros de três sonhos seus feitos com um gravador que permanecia ao lado de sua cama de quando residia em Kathmandu, como forma de potencializar o "sentido emocional ou sentimento de realização" nas longas seções de gravação dos sons e da música que compõe o trabalho "começaram a ter mais potencia" (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p).

Podemos também observar outro ponto de conexão com elementos da memória em *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015, Figura 3. A artista apresenta um casal de marionetes sobre uma mesa, onde o trabalho foi montado, que funciona como palco para ambos, sendo um pianista que

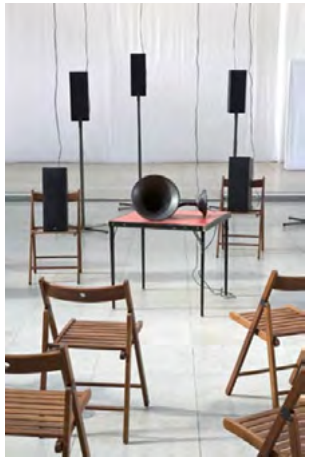


Figura 2 Detalhe da instalação *The Murder of Crows*. 1998. Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder_of_crows.html#

veste um fraque preto e executa a valsa triste composta por Edward Mirzoyan em uma pequena réplica de um piano de calda. À medida que o boneco dedilha o piano a segunda marionete, caracterizada como uma bailarina, interpreta uma performance. Os personagens são manipulados por robôs durante a apresentação que acontece sobre a luz de um holofote, e que só tem início a partir do acionamento da apresentação por meio do apertar de um botão pelo público.

Figura 3 *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*. 2015. Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller_works/sadwaltz.html

A prática da manipulação de marionetes, vista na cultura ocidental remonta a Itália medieval e desde seu início esta associada à dança e a música. Neste período, segundo John McCormick, os bonecos eram manipulados de cima, com ajuda de uma vara ligada a sua cabeça e fios presos em outras partes do corpo. Os manipuladores que muitas vezes eram artistas itinerantes utilizavam as marionetes para contar estórias ou criar uma ação dramatúrgica. "A habilidade delas de dançar e o uso de acompanhamento musical por um violino ou guitarra, mencionando uma companhia com mais de cem figuras que apresentava peças, em certo período do ano (presumivelmente no carnaval)" (MCCORMICK, 2006, p.36). Em seu trabalho Cardiff remonta tal prática, contudo com a utilização de robôs que controlam as marionetes durante todo o período de execução da obra, onde a gravação é reproduzida por um alto-falante que substitui a presença dos músicos, que originalmente produziam o acompanhamento musical nas apresentações.

Além do resgatar de técnicas e da ressignificação de obras de outros artistas, há a utilização de objetos que são compreendidos como elementos de carga histórica e emocional.

> Nós todos – eu, George e a nossa filha – temos alma de colecionador. Por isso, nossa casa é cheia de fotos velhas, pedras, livros, telefones, etc. George realmente gosta de objetos antigos e da História e histórias que são inerentes a eles. Eu tenho frascos de comida deteriorada porque acho linda a transformação delas. E por que não jogamos nada fora? Insanidade? Você nunca sabe do que vai precisar para uma obra de arte futura.
>
> Para o nosso trabalho mais recente, feito para *The Menil Collection*, em Houston, chamado de *Infinity Machine*, criamos uma grande bola giratória de espelhos antigos. Adoramos pensar sobre as pessoas que se olharam nesses espelhos e as casas onde eles pertenciam (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

É possível perceber que a ressignificação da memória na obra de Cardiff pode ser motivada por elementos exteriores, como o evidenciar fatos e obras, bem como pelo desejo de materializar elementos do consciente ou do subconsciente que atribuam pessoalidade a obra, como a voz e objetos particulares.

No caso do *Walk Drogan's Nightmare*, 1998, Figura 4, que foi criado com inspiração em uma história curta escrita por George Bures Miller na década

de 1980, ela faz emanar a idéia de uma "arcádia contemporânea", conceito que nos remete a um local de reflexão, de bucolismo, de uma paisagem pastoril e de introspecção. Retomando a ambiência de um cenário paradisíaco que inspirou artista da era clássica a criações que remetiam a imagem de um lugar idealizado, de perfeição onde o homem poderia gozar da harmonia entre a natureza e a cultura (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

Figura 4 *Walk – Drogan's nightmare*. 1998 – Interior do prédio da Bienal de São Paulo. Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/drogans_nightmare.html#

A circulação e a relação de intimidade

Na esfera da intimidade, entre obra e apreciador, os *Walks* proporcionam uma experiência muito pessoal. Ressaltamos que Cardiff foi uma das primeiras artistas a disponibilizar fones de ouvido ao seu público, privilegiando a intimidade do público com a obra (PEDROSA; MOURA, 2015). Além de que, os sons e as vozes presentes na gravação falam diretamente ao apreciador, estabelecendo uma relação e criando uma associação do mesmo como a percepção do objeto estético. O público participa de um processo de estabelecer relações com o mundo interior e exterior na imerso na leitura metafórica, continua e efêmera (LUHRING AUGUSTINE, 2017).

Os *Walks* propiciam uma alternância entre os fatos e a ficção, o desejo e a fantasia, entre a experiência do real e a imaginação. As instalações multimídias exploram a estonteante e complexa natureza da subjetividade mediada pelos recursos tecnológicos avançados empregados em suas obras, que de acordo com Cardiff são apontados apenas como ferramentas e não como conteúdo em seus trabalhos (CARDIFF; MILLER, 2015). Contudo ao explorar tais recursos ela parece despertar interesse do público que é convidado a tocar, sentir, ouvir, formar novas percepções sobre obra e até mesmo subverter as proposições da artista (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2001). Este contexto torna a ação do apreciador um elemento constitutivo do ato criativo, por meio de uma participação ativa, aqui compreendida de acordo com a perspectiva do pesquisador e escritor Julio Plaza (2003). Tais pontos nos parecem ser a razão pela qual o considerável número de postagens registradas nas mais diversas redes sociais sobre os trabalhos de Cardiff e Miller, registros esse que podem ser entendidos como indicativo dos pontos de convergência entre a poética da artista e os afetos do público.

O fenômeno contemporâneo da expansão global das redes sociais fez emergir novas possibilidades de comunicação que ampliaram e dinamizaram a circulação de informações, e por consequência também produziram novas formas de registros documentais da memória em meios virtuais. Podemos apontar a difusão da internet e a popularização de dispositivos tais como *tablets* e *smartphones* como fundamentais na constituição de novos territórios de trânsito, registro e difusão das artes. Por meio da instalação de aplicativos adequados é possível ao usuário registrar, publicar e comentar suas impressões no instante do contato com o objeto estético. Um elevado número de internautas, por meio de suas redes sociais, compartilham imagens e expressam suas opiniões sobre uma grande diversidade de temas que engloba as produções artísticas. Esta prática pode ser facilmente evidenciada por meio do acesso as principais redes e canais na *web*, que cada vez mais vão sendo modeladas como um espaço de memória e de reflexões pessoais. O que torna tal espaço cada vez mais relevante na difusão das obras de arte.

Comunicações tais, como *posts, selfs, hashtags, snaps,* configuram grande parte do conteúdo em circulação na *internet* atualmente. No processo de expansão e aprimoramento constante, a rede mundial de computadores avança assumindo um caráter de espaço público e de acesso quase irrestrito. Com muita frequência as reações obtidas por meio de experiências estéticas frente a produções de artistas dos mais variados locais e culturas se tornam matéria prima para criação de vídeos e textos que compõe as postagens e assim configurando uma nova possibilidade da constituição de um ambiente transitável para as produções artísticas. De acordo com Thomas Elsaesser (2014) a *internet*, por excelência, pode ser considerada como um meio de publicar relações de intimidade onde um grande número de pessoas que se utilizam da rede mundial de computadores se expõe a uma legião de desconhecidos.

Este novo perfil de "apreciador" tem contribuído com o processo de construção de uma memorial de cunho coletivo, virtual e interativo, forjado pela apropriação das relações particulares do observador com a obra e de uma aparente constância da necessidade de expor estas relações de fruição íntimas e singulares. Os registros pessoais se tornam declarações dos afetos, bem como das reações, que foram despertas no apreciador frente à contemplação do objeto estético. A maneira peculiar de vivenciar o momento estético revela a perspectiva do público/apreciador sobre a obra e suas preferências.

Assim podem ser observadas como perfeitas manifestações da espontaneidade, e que por vezes produzem reações, reflexões e repercussões de caráter imprevisível, até mesmo para o artista propositor. Tais registros se tornam pontos de apoio relevantes para identificação dos traços do processo de criação e da poética do artista. O que pode ser também observado com relação aos trabalhos de Cardiff e as relações de intimidade entre o apreciador e o artista se materializam pelas produções de vídeos, fotos e comentários registro das experiências pessoais, *in loco,* e que se revertem em postagens nas diversas redes sociais.

De acordo com Cardiff e Miller, se torna mais prática à utilização das próprias vozes dada a necessidade de edição e reedição dos trabalhos durante a sua produção. Esta característica imprime pessoalidade à obra e propicia maior possibilidade de estabelecer uma conexão com o apreciador. Eles admitem amar a ideia de intimidade gerada com o espectador, o que eles denominam como "uma intimidade virtual", afirmando ainda que "a voz é uma alternativa para criar uma conexão segura e pessoal com o espectador" (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

Aspectos conclusivos

Os trabalhos desenvolvidos por meio da parceria entre Janet Cardiff e George Bures Miller representam o pensamento vanguardista no emprego de recursos tecnológicos avançados, o que possibilita um diálogo naturalmente amistoso com um público vinculado as redes sócias e as novas dinâmicas de difusão das informações. Suas exposições, propiciando o engajamento e interação do público com suas obras e estabelecem marcos na construção de vínculos de proximidade. Estimulam o desejo pela difusão dos momentos de interação e do processo de fruição estética da obra, e que em muitos casos se virtualizam através de postagens. Os testemunhos se tornam significativos para o processo de circulação de trabalhos da artista em meios não tradicionais de divulgação da Arte. Se valendo das múltiplas linguagens artísticas, o casal permeia as esferas do vídeo, da instalação e a dos sons, com a finalidade de ampliar as percepções audiovisuais e a experiência do espectador/participador, num processo de criação de sons de forma quase que escultural. Seu projeto poético desloca o público de sua postura tradicionalmente instituída, reposicionando-o como elemento da obra, de cujo desejo contínuo de ressignificação da perspectiva espaço-temporal, reopera os objetos e finaliza-o enquanto obra.

Referências

ARCÁDIA. OsDicionarios.com. Disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/arcadia>. Acesso em: 23 fev. 2017.

CARDIFF, J; MILLER, G.B. Janet Cardiff e George Miller falam com exclusividade. **Casa Vogue** (on-line). 01set. 2015. Entrevista a Beta Germano. Disponível:<http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2015/09/janet-cardiff-e – george-miller-falam-com-exclusividade.html>. Acesso em: 26 jun. 2017.

CARDIFFMILLER.COM (2017). Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/>. Acesso em: 5 jul. 2017.

CHRISTOV-BAKARGIEV, C. **Janet Cardiff:** a survey of works including collaborations with George Bures Miller. Long Island City, N.Y.: P.S. 1 Contemporary Art Center, 2001.

ELSAESSER, T. Touch and gesture: On the borders of intimacy. In: ROCHE, David e SCHMITT-PITIOT, Isabelle (org.). **Intimacy in cinema.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Co., 2014.

GEORGE BURES MILLER (2018). Disponível em: <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/George_Bures_Miller.html>. Acesso em: 15 mar. 2018

INSTITUTO INHOTIM (2017). Disponível em:<http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: 10 ago. 2017.

JANET CARDIFF (2018). Disponível em: <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Janet_Cardiff.html>. Acesso em: 15 mar. 2018

LUHRING AUGUSTINE (2017). Disponível em:<http://www.luhringaugustine.com/store/janet-cardiff-the-walk-book>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MCCORMICK, J. O teatro de bonecos na Itália. Trad: Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, Daniel Yencken, Maria Brígida de Miranda. MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006. p. 30-52. Disponível em:<http://cbtij.org.br/wp-content/uploads/2014/08/cbtij-revista-ceart-udesc-moin-moin-02-2006.pdf#page=201>. Acesso em: 22 ago. 2017.

OCAD UNIVERSITY (2018). Alumni profiles: 1980s. Disponível em: < https://www.ocadu.ca/alumni/our-alumni/alumni-profiles/1980s.htm>. Acesso em: 15 mar. 2018.

PEDROSA, A; MOURA, R (Org.). Através: Inhotim. 2. ed. Brumadinho,MG: Instituto Inhotim, 2015. p. 464.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor obra recepção. ARS (São Paulo), vol.1, no. 2, p. 9-29. Dez. 2003. Disponível em: < http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acessoem: 13 out. 2015.