

HÁ UM
LUGAR
PARA A
ARTE?

VII

COLARTES

AGOSTO, 2019
VITÓRIA/ES



VII COLÓQUIO DE ARTE E PESQUISA DOS ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

HÁ UM LUGAR PARA A ARTE?



ORGANIZADORES:

Lindomberto Ferreira Alves

Jessica Dalcolmo

Rosemery Casoli

Paulo Santos Silva

Gabriela Ferreira Lucio

Centro de Artes (CAR) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Vitória/ES, agosto de 2019

(CIP) DADOS INTERNACIONAIS DE PUBLICAÇÃO DE FONTE

Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (7. : 2019 : Vitória, ES).

C719a

Anais [...] COLARTES: Há um Lugar Para a Arte? 20 a 22 de agosto de 2019 / Organizado por: Lindomberto Ferreira Alves, Jessica Dalcomo, Rosemery Casoli, Paulo dos Santos Silva, Gabriela Lucio Ferreira. Vitória: 2019. 796 p. ; il.

Inclui referências.

ISSN - 2316-963X

I. Há um lugar para a arte. 2. Teoria e história da arte. 3. Pesquisa em arte. 4. Crítica em Arte. 5. Estética (Arte). 6. Cultura. I. Alves, Lindomberto Ferreira; II. Dalcolmo, Jessica; III. Casoli, Rosemery. IV. Silva, Paulo dos Santos; V. Ferreira, Gabriela Lucio; VI. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

A presente documentação é um desdobramento do VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado nos dias 20, 21 e 22 de agosto de 2019 no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, organizado pelos alunos da Turma 2018/I do Programa de Pós-Graduação Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

O teor dos textos aqui reproduzidos é de inteira responsabilidade de cada um dos autores.

Capa: Ana Mendieta (1948-1985). *Untitled (from the Silueta Series)*, 1976. 9 color chromogenic prints, 20 × 16 in (50.8 × 40.6 cm). Richard Saltoun Gallery. Mayfair, Londres.

VII COLÓQUIO DE ARTE E PESQUISA DOS ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO (COLARTES)

HÁ UM LUGAR PARA A ARTE?

Coordenação Geral:

Lindomberto Ferreira Alves

Jessica Dalcolmo

Rosemery Casoli

Paulo Santos Silva

Gabriela Ferreira Lucio

Comissão Organizadora:

Ana de Almeida

Arlane Gomes Marinho

Arnoll Jonathan Cardales Garzon

Camila de Souza Silva

Carolina Tiemi Takiya Teixeira

Claudio Victor Costa de Araujo

Ernandes Zanon Guimarães

Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina

Hugo Bernardino Rodrigues

Jéssica Galon da Silva Macedo

Karolline de Oliveira Lourenço

Lays Gaudio Carneiro

Léa Araujo Rodrigues da Silva

Lília Marcia de Sousa Pessanha

Maria Marta Morra Tomé

Marina Pedreira Aragão

Michele de Almeida Rosa Rodrigues

Reyan Perovano Baptista

Roney Jesus Ribeiro

Comissão Científica:

Prof^ª. Dr^ª. Aissa Afonso Guimarães (PPGA/UFES)

Prof^º. Dr^º. Alexandre Siqueira de Freitas (PPGA/UFES)

Prof^ª. Dr^ª. Almerinda da Silva Lopes (PPGA – PPGHis/UFES)

Prof^º. Dr^º. Aparecido José Cirillo (PPGA – POSCOM/UFES)

Prof^º. Dr^º. David Ruiz Torres (PPGA/UFES)

Prof^º. Dr^º. Gabriel Menotti Miglio Pinto Gonring (PPGA – POSCOM/UFES)

Prof^º. Dr^º. Gaspar Leal Paz (PPGA/UFES)

Produção Editorial, Projeto Gráfico e Diagramação:

Lindomberto Ferreira Alves

Divulgação:

Lília Marcia de Sousa Pessanha

Equipe de Apoio:

Álvaro Leite Ferreira

César Silva Barcelos Júnior

Erani Ferreira Silva

Karoline Flegler de Souza

Penha de Fátima da Cruz de Souza

Rita Mychelly dos Santos Salles

Realização:



Apoio:



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
--------------------	---

ENSAIOS & RELATOS

A ARTE DE INVENTAR GEOGRAFIAS

<i>Alexandre Siqueira de Freitas</i>	4
--	---

ARTE EM CIRCULAÇÃO: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

<i>Ananda Carvalho</i>	6
------------------------------	---

MEDIAÇÃO INFORMACIONAL E NEGUENTROPIA: ESPACIALIDADES, TEMPORALIDADES, SINGULARIDADES DA ARTE NA ÉPOCA PÓS-DIGITAL

<i>Daniel de Souza Neves Hora</i>	11
---	----

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A SENSORIALIDADE NA EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL: SUJEITOS CINESTÉSICOS, VISUALIDADES HÁPTICAS E RESSONÂNCIAS CARNAIS

<i>Erly Vieira Jr.</i>	16
------------------------------	----

POÉTICA, DISCUTINDO AS GENEALOGIAS DAS OBRAS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE E AS PARTICULARIDADES DE SUAS NARRATIVAS

<i>Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina</i>	24
--	----

CORPO, ARTE E POLÍTICA COMO TERRITÓRIOS DE RESSIGNIFICAÇÃO

<i>Gabriela Santos Alves</i>	29
------------------------------------	----

A PERFORMATIVIDADE E OS RECORTES CONTEMPORÂNEOS DE RESISTÊNCIA

<i>Geovanni Lima</i>	34
----------------------------	----

(I)MEDIações - MUSEUS E OUTRAS FORMAS DE FALAR SOBRE HISTÓRIA DA ARTE

<i>Julia Rocha</i>	41
--------------------------	----

[EM] DESLOCAMENTO

<i>Mara Perpétua</i>	48
----------------------------	----

RUPTURAS E RESISTÊNCIAS PARA UM ENSINO CONTEMPORÂNEO DA ARTE

<i>Margarete Sacht Góes</i>	53
-----------------------------------	----

FAZERES ARTÍSTICOS SOBRE CULTURAS QUILOMBOLAS: ANÁLISE DE SÍMBOLOS DE IDENTIDADE EM OBRAS DO ARTISTA PLÁSTICO THIAGO BALBINO <i>Oswaldo Martins de Oliveira</i>	60
ENSAIO SOBRE DIA DE MEDIAÇÃO – CORPO II <i>Reyan Perovano</i>	69
FRAGMENTARIEDADE <i>Rodrigo Hipólito</i>	74
CAXAMBU E TICUMBI: TRADIÇÕES CULTURAIS QUE LEGITIMAM OUTROS LUGARES À ARTE <i>Rosemery Casoli</i>	81
ARTIGOS	
REPRODUÇÃO TÉCNICA E SONORIDADE DIALÉTICA: A MÚSICA NA TEORIA DA ARTE DE WALTER BENJAMIN <i>Abraão Carvalho Nogueira</i>	89
EM NOME DA MORAL E DOS BONS COSTUMES: ANTONIO DA SILVA, E O DIÁLOGO COM A DIVERSIDADE DE CORPOS E ESTRATÉGIAS DA PORNOGRAFIA AMADORA NA ARTE <i>Álvaro Leite Ferreira</i>	103
AFETO, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA: REFLEXÕES SOBRE ESPACIALIDADES NO CAMPO AMPLIADO DA SERIE DE VÍDEOS “SEM TÍTULO” <i>Amanda Gonçalves Amaral</i>	111
O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO BRASILEIRO DOS ANOS 1930 E A AFIRMAÇÃO DA OBRA DE CANDIDO PORTINARI <i>Ana Carolina Machado Arêdes</i>	124
ARTE E PSIQUIATRIA: AS CONTRIBUIÇÕES DE MÁRIO PEDROSA NA PESQUISA DE NISE DA SILVEIRA <i>Ana de Almeida</i>	135
ESTÉTICA, ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRISE DOS REFUGIADOS NO CINEMA DE AKI KAURISMÄKI E ENTRE ESCRITOS DE HANNAH ARENDT E GIORGIO AGAMBEN <i>André Nascimento Arçari</i>	144

DITADURA MILITAR E CENSURA ARTÍSTICA NO BRASIL <i>Arlane Gomes Marinho</i>	156
LA ACCIÓN CIUDADANA COMO CONTÁGIO Y EL ARTE COMO TELÓN DE FONDO. EL CASO DE LA ARGENTINA POST-GOLPE <i>Arnoll Cardales</i>	168
AS CULTURAS TRADICIONAIS DO NORTE DO ESPÍRITO SANTO NA OBRA DO FOLCLORISTA HERMÓGENES LIMA FONSECA <i>Bartolomeu Boeno de Freitas</i>	180
ÍNDICES-ICÔNICOS: A FOTOGRAFIA ENTRE DESLOCAMENTOS FÍSICOS E VIRTUAIS <i>Camila de Souza Silva</i>	191
MULHERES QUE RIMAM: A ARTE COMO ESPAÇO DE LUTA FEMINISTA <i>Carolina Ofranti Sampaio</i>	201
GRAFITE FEMININO, ESCALAS E ATROPELOS <i>Carolina Tiemi T. Teixeira</i>	210
É POSSÍVEL UTILIZAR O “MÉTODO” WARBURGUIANO NA BUSCA DE UMA ARTE HOMOAFETIVA? <i>César Silva Barcelos Júnior</i>	219
O SIGNO NA IMAGEM DIGITAL <i>Claudio Victor Costa de Araujo</i>	230
CONTRAINFORMAÇÃO E RESISTÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEITUALISTAS LATINO-AMERICANAS <i>Deborah Moreira de Oliveira</i>	241
INFLUÊNCIA DA IMIGRAÇÃO ITALIANA NA ARQUITETURA DO ESPÍRITO SANTO <i>Diana Pérez Angarita</i>	252
VANGUARDA CAPIXABA: AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CIDADE E PAISAGEM URBANA A PARTIR DA OBRA “O ESTILINGUE”, DE NENNA <i>Douglas Gomes Silva</i>	260
TRANÇANDO UM CONTEXTO DE REPRESENTATIVIDADE, AFETO E PERTENCIMENTO <i>Elissangela Gonçalves Ferreira</i>	270

INSTÂNCIAS DA ARTEMÍDIA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO: REDES, CIRCUITO E PLATAFORMAS <i>Elvys Chaves</i>	278
LYGIA PAPE: ARTE, LINGUAGEM E HIBRISMO <i>Eraní Ferreira Soares</i>	286
FOTOPINTURA: ALTERIDADE E A FOTOGRAFIA DA FOTOGRAFIA <i>Erika Maria Mariano Ribeiro</i>	293
LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA: UM NOVO MEIO DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NOS ANOS 1980, EM VITÓRIA/ES <i>Ernandes Zanon Guimarães</i>	302
NOTA MANUSCRITA: PROCESSO CRIATIVO COMO PROCESSO DE PESQUISA <i>Fabiana Pedroni & Rodrigo Hipólito</i>	313
APONTAMENTOS SOBRE APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA <i>Flávia Dalla Bernardina</i>	324
FRAGMENTOS RÍTMICOS: METODOLOGIA EXPERIMENTAL PARA PROJETO EXPOGRÁFICO DO ACERVO DO MAES <i>Flora Simon Gurgel & Martha Machado Campos</i>	338
GUERRILHEIROS DO CAPARAÓ: ARTE, HISTÓRIA E NATUREZA, A ESTRATÉGIA DE OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS PÚBLICOS <i>Gabriela Ferreira Lucio</i>	348
ENTRELAÇOS: CRUZANDO FIOS ENTRE O BISPO DO ROSÁRIO E AS CRIANÇAS <i>Helena Pereira Barboza & Margarete Sacht Góes & Julia Rocha</i>	359
A RELEVÂNCIA DOS FUNDAMENTOS DA PINTURA PARA A CONSTRUÇÃO DE CONCEPT ARTS <i>Hugo Bernardino Rodrigues</i>	371
A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE: REPRODUTIBILIDADE E DISTORÇÃO <i>Ignez Capovilla Alves</i>	381

CEMITÉRIO MONUMENTAL DE SANTO ANTÔNIO: UM MUSEU A CÉU ABERTO E O ABANDONO DO PODER PÚBLICO <i>Isis Santana Rodrigues</i>	388
O CENÁRIO INTERDISCIPLINAR: A CONTRIBUIÇÃO DA REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL PARA AS ARTES VISUAIS <i>Ivânia Cristina Lima Moura</i>	398
DO MOUSION À MUSEÁLIA <i>Jessica Dalcolmo</i>	407
A CONTEMPORANEIDADE DE HILAL SAMI HILAL E OS ANOS 1960 <i>Jéssica Galon da Silva Macedo</i>	417
O PEQUENO PRÍNCIPE ALÉM DO LIVRO <i>João Ricardo da Silva Meireles</i>	429
DO PAPEL AO MUNDO SENSUAL: UMA ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO DE APROPRIAÇÕES <i>José Henrique Rodrigues de Souza</i>	439
TENTATIVAS DE SE MANTER CORPO <i>Josélia Andrade Santos</i>	450
SOBRE CORPOS E MICROPOLÍTICAS: ARTE CONTEMPORÂNEA PARA CRIANÇAS <i>Julia Rocha & Any Karoliny Wutke Souza & Isabela Vieira Martins</i>	457
PERFORMANCE E REBELDIA DE NIKI DE SAINT PHALLE <i>Karoline Flegler de Souza</i>	469
CONGO: PATRIMÔNIO IMATERIAL AFRO-BRASILEIRO DE ARAÇATIBA, VIANA, ES <i>Karolline de Oliveira Lourenço</i>	475
A FORMAÇÃO DA IMAGEM NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE JÚLIO BRESSANE <i>Lays Gaudio Carneiro</i>	485
VIDA E ANTIARTE DE ROBERT JASPER GROOTVELD NO ZEITGEIST SESSENTISTA <i>Léa Araujo Rodrigues da Silva</i>	496

ESPAÇOS ÍNTIMOS: O CANTO E O PLANO FECHADO EM O ABISMO PRATEADO <i>Leonardo Ribeiro</i>	505
ARTISTAS FOTÓGRAFOS BRASILEIROS DOS ANOS 1980 E 1990: CONTAMINAÇÕES IMAGÉTICAS <i>Lília Márcia de Sousa Pessanha</i>	515
ENTRE CONVERGÊNCIAS E INDISCERNIBILIDADES: ARTE, VIDA E OBRA NO ÂMBITO DAS POÉTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS <i>Lindomberto Ferreira Alves</i>	522
ELA É: UMA PERFORMANCE DRAG COMO EXERCÍCIO ARTÍSTICO-POLÍTICO <i>Lívia Rocha Helmer & Reyan Perovano</i>	533
A MULTIFACETADA ARTE DRAG E TRANFORMISTA: CARTOGRAFANDO ASPECTOS TEATRAIS <i>Lucas Bragança</i>	542
ELEMENTOS CULTURAIS E SABERES TRADICIONAIS DO BATE-FLECHA: COMUNIDADE QUILOMBOLA CÓRREGO DO SOSSEGO, GUAÇUÍ/ES <i>Luciana Cruz Carneiro</i>	553
ESTAÇÃO CULTURAL MOSTEIRO ZEN MORRO DA VARGEM: FRAGMENTOS DA MEMÓRIA DA PRIMEIRA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - LUIZ HERMANO (1996) <i>Margarete Sacht Góes</i>	562
PROJETO A VOZ DA COMUNIDADE - ARTE QUE PROMOVE INCLUSÃO <i>Maria Cláudia Bachion Ceribeli</i>	574
RE-TRATO FEMININO <i>Maria de Fátima Gonzaga</i>	586
ECOLOGIA E RESISTÊNCIA NA ESTÉTICA DE FRANS KRAJCBERG <i>Maria Marta Morra Tomé</i>	596
CINDERELA CONTEMPORÂNEA: A (DES)CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM SALA DE AULA <i>Maria Tereza Aigner Menezes & Larissa Fabrício Zanin</i>	607
DESENHANDO E OBSERVANDO: DESAFIOS NO ENSINO DA ARTE <i>Mariana Sperandio Teixeira & Andréia Salvador Lemker</i>	617

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM RILKE REVISITADA A PARTIR DE INTERPRETAÇÕES DE GERD BORNHEIM <i>Marina Pedreira Aragão</i>	628
A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA PARA ALUNOS SUPERDOTADOS <i>Mary Louis Bachour & Virgilio Cesar de Mello Libardi</i>	638
AS MEMÓRIAS E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO MONUMENTO A IEMANJÁ, EM VITÓRIA-ES <i>Maurílio Mendonça de Avellar Gomes</i>	645
ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBSERVAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO COMO RITMISTA <i>Michele de Almeida Rosa Rodrigues</i>	655
OCUPAR ESPAÇOS E CRIAR DIÁLOGOS: AS EXPERIÊNCIAS DOS COLETIVOS MARUÍPE E HNA EM VITÓRIA/ES <i>Michele Medina & Ananda Carvalho</i>	663
PINTURAS ENCONTRADAS, POR UMA PINTURA QUE NÃO PRECISA SER PINTADA <i>Natalie Supeleto</i>	674
A OPÇÃO DESCOLONIAL NA ARTE: UM OLHAR PELAS OBRAS DE FRED WILSON E AYRSON HERÁCLITO <i>Paulo dos Santos Silva</i>	684
UMA ANALOGIA ENTRE O MURALISMO MEXICANO E OS MURAIIS DA CONTEMPORANEIDADE <i>Penha de Fátima da Cruz de Souza</i>	692
ANARCHORPUS: POÉTICA POLÍTICA DO CORPO REBELDE <i>Reyan Perovano Baptista</i>	703
TEMPO, MATÉRIA E MEMÓRIA NO PROCESSO PICTÓRICO DE JOSÉ BECHARA <i>Rita Mychelly dos Santos Salles</i>	712
“RE-VIVO DITO” E “SACI URBANO” PENSADOS ATRAVÉS DOS CONCEITOS DE SEÑALAMIENTO, DISCONTINUIDAD E DESHABITUACIÓN <i>Rodrigo Hipólito & Fabiana Pedroni</i>	721

PERCEPÇÕES INTERARTÍSTICAS E EROTIZAÇÃO DO FEMININO NAS RELAÇÕES ENTRE A ILUSTRAÇÃO DE MILTON DACOSTA E A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	
<i>Roney Jesus Ribeiro</i>	733
CORPO TRANSGRESSOR FEMININO: A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS NUM DIÁLOGO DE ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRATICADA CONTRA A MULHER	
<i>Rosemary Casoli</i>	745
INTERVENÇÃO URBANA E (RE)SIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS	
<i>Thiago Sobreiro dos Santos & Maria Tereza Aigner Menezes & Elvys Souza Chaves</i>	757
MUDANÇAS ESTÉTICAS NA FOTOGRAFIA: DO DOCUMENTAL AO IMAGINÁRIO	
<i>Virgilio Cesar de Mello Libardi & Mary Louis Bachour</i>	765

APRESENTAÇÃO

VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?

Em 2019, o grupo discente da Turma 2018.1, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES), realizou, na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, a sétima edição do Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do PPGA da Ufes, VII COLARTES, cuja temática buscou articular criticamente um debate transdisciplinar sobre a questão peremptória e nada circunstancial: *há um lugar para a arte?*

Quanto à temática proposta, “há um lugar para a arte?”, podemos pensar não em uma resposta, mas em uma reflexão, inicialmente, a partir do conceito de lugar. Lugar pode ser entendido como o espaço praticado, o que parece ser eco do pensamento de Michel De Certeau, presente no livro *"A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer"*, publicado pela Editora Vozes, em 2008. Diz ele na ocasião:

Os relatos [...] pretendem narrar práticas comuns. Introduzi-las com as experiências particulares, as frequentações, às solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isso, será preciso igualmente uma "maneira de caminhar", que pertence, aliás, às "maneiras de fazer" de que aqui se trata. Para ler e escrever a cultura ordinária, é mister reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objeto (CERTEAU, 2008, p. 35).

Pode-se dizer que a arte organiza espaços, delimitando campos de saberes e fazeres que determinam o que é nossa cultura. Se há um lugar para a arte, este está na cultura. Pode-se, ainda, pensar que o admirável do mundo sensível só pode ser percebido pelas experiências estéticas. Os sentidos acionados, não para defender o corpo que caminha, mas para alimentar o espírito que voa, singrando o oceano azul dos céus de infinitos campos que se atravessam.

A arte atravessa trincheiras, interconecta espaços e pensamentos; reflete a multiplicidade dos sabores da vida; amplia nossa percepção instintiva do mundo. Em síntese, em uma inversão do pensamento: “há arte para um lugar?”. Aí a resposta seria certamente não. A arte é multidimensional e se alicerça na mediação e no compartilhamento do fenômeno estético.

Assim como nas edições anteriores, esta edição do colóquio se constituiu como uma plataforma transversal, que reuniu e apresentou diversas vertentes de investigações e mapeamentos dos estudos teóricos, históricos e críticos realizados no contexto brasileiro e também internacional sobre os fenômenos do fazer artístico nos campos da história, da teoria, da crítica e, em especial, da produção e da circulação que delimitam o espaço social.

Relevante nesse sentido, foi a oportunidade do “VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?” para o intercâmbio de ideias e o aprofundamento do pensamento crítico sobre os múltiplos lugares das artes na contemporaneidade, que estão passando por profundas

transformações, seja em virtude das disputas pelas narrativas sobre a arte agenciadas por uma compreensão anticolonialista dos perceptos e afectos no campo do sensível, seja em função da redistribuição dos lugares de fala e escuta dos fazeres dissidentes que permeiam a borda do sistema essencialmente artísticos, seja, ainda, por conta da emergência da cultura digital e de sua mediação informacional, e tantos outros atravessamentos que marcam a emergência de outros conceitos no processo de construção de uma estética contemporânea.

Por meio da reunião de graduandos, alunos de iniciação científica, mestrandos, doutorandos, professores, artistas, produtores culturais e demais pesquisadores, que já se debruçaram sobre alguns aspectos ligados a essas questões, buscou-se estabelecer possibilidades de troca de conhecimento, aprofundamento histórico e ampliação das discussões teóricas acerca desses fenômenos. Desse modo, a proposta para essa edição consistiu precisamente em potencializar as investigações e conhecimentos sobre as práticas e multiplicidades artísticas, ressaltando abordagens teóricas e poéticas que proponham ampliar e multiplicar as formas de discutir a arte.

A presente documentação é, portanto, um desdobramento do evento, fruto dos encontros promovidos pelas conferências, sessões de comunicações, bem como dos debates estabelecidos nos diversos momentos proporcionados pelo colóquio. Estruturada em duas partes, a primeira, intitulada **Ensaio e Relatos**, é composta por textos redigidos por alguns conferencistas, debatedores e mediadores que, de modo transversal, sistematizaram indagações oriundas das conferências e das sessões de comunicações do “VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?”, buscando a publicização do debate sobre as reformulações dos pressupostos estéticos da cultura no contemporâneo, a partir de diferentes linguagens artísticas e de suas respectivas transformações teórico-conceituais. A segunda parte, intitulada **Artigos**, é constituída pelos trabalhos apresentados no âmbito das sessões de comunicações e que reúnem uma constelação de pesquisas já concluídas e/ou em andamento, cujo exame de proposições poéticas, naquilo que diz respeito à circulação dos conceitos e práticas artísticas e culturais que territorializam, desterritorializam e reterritorializam os múltiplos lugares tomados e vividos pelas artes, buscaram, cada um à sua maneira, perscrutar criticamente as trincheiras entre arte, espaço e pensamento social e suas ressonâncias na condição histórica do presente.

Por conseguinte, convidamos todas e todos a perambularem pelas páginas que se seguem, pois elas se configuram como um importante dispositivo de reverberação das reflexões que emergiram durante o colóquio, em seus diferentes espaços, permitindo que assim seja efetivada a reflexão e difusão do conhecimento, podendo alcançar outras tantas pessoas que, por um motivo ou outro, não puderam participar do evento, mas que são contemporâneas às questões teórico-metodológicas suscitadas no recorte desta temática.

Coordenação Geral

A ARTE DE INVENTAR GEOGRAFIAS¹

THE ART OF INVENTING GEOGRAPHIES

Alexandre Siqueira de Freitas²

Resumo

Este texto tem o objetivo de relatar as conferências de Gisele Girardi (*Arte, lugar e mapas: trajetórias e intercessores*) e de Aparecido José Cirillo (*Arte e território: processos criativos e experiências ambientais*). Busca expor algumas questões que se ressaltaram em suas falas e, no final, apresentar alguns aspectos que podem ser tecidos a partir do debate realizado. Nesta parte, considera as aproximações entre as abordagens dos conferencistas, cujas temáticas ganham lugar de destaque em um evento no qual o mote foi a reflexão sobre o(s) lugar(es) da arte.

Abstract

This text aims to report on the conferences of Gisele Girardi (Art, place and maps: trajectories and intercessors) and Aparecido José Cirillo (Art and territory: creative processes and environmental experiences). It seeks to expose some issues that stood out in his speeches and, at the end, present some aspects that can be woven from the debate held. In this part, it considers the approximations between the approaches of the lecturers, whose themes gain prominence in an event in which the motto was reflection on the place(s) of art.

Com felicidade, recebi o convite para mediar uma mesa e integrar a comissão científica do Colartes 2019. A organização que transpareceu desde os contatos iniciais já era um forte indício de um bom evento. Mediei as falas de Gisele Girardi e José Cirillo. Este último, coordenador do PPGA-Ufes, abordou processos criativos e experiências ambientais, na relação entre arte e território. A primeira, um tema – ao menos pelo título – bem próximo ao de Cirillo: arte, lugar e mapas. Ambas as temáticas muito apropriadas para um evento cujo mote foi a reflexão sobre o(s) lugar(es) da arte.

¹ Versão em formato de ensaio da relatoria das conferências “Arte, lugar e mapas: trajetórias e intercessores”, proferida pela Profª. Drª. Gisele Girardi, e “Arte e território: processos criativos e experiências ambientais”, proferida pelo Profº. Drº. Aparecido José Cirillo, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

² Alexandre Siqueira de Freitas é doutor em Artes/Música pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Universidade Paris-Sorbonne (cotutela), Mestre em Musicologia pela Universidade de Toulouse II e Bacharel em Música (piano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou, em 2015, estágio de pós-doutorado em Artes na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Como professor, atuou/atua nas áreas de Educação Musical, Estética, História da Arte, Piano, Música de Câmara, entre outras, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), nos cursos de Licenciatura e Bacharelado. Em sua atividade como pesquisador, transitou/transita por temáticas da Estética, da Poética, da Teoria da Arte, das relações música-artes visuais e arte-ciência, entre outros campos de interesse. Atualmente integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. É líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Música e Educação (NEME), juntamente com Darcy Alcântara, na UFES. Foi articulista cultural e colaborador do site e da revista Carta Capital. É autor do livro, publicado na França, *Rencontre des arts* (Harmattan, 2015). Contato: alexandre_sfreitas@yahoo.com.br.

Com formação acadêmica integral na Geografia, Gisele encampa hoje uma pesquisa que tece elos entre política, poética e imagens cartográficas. Investiga o campo de uma geografia como prática espacial, fruto de construções de olhares, interpretações, que não negam a subjetividade e nem “sabotam a poética” dos espaços, termo usado pela palestrante. Embora, desde os anos setenta do século passado, muito se louve a inter/trans/multidisciplinaridades, ainda hoje não é óbvio encontrar seres sensíveis que consigam transitar em áreas distintas (arte e ciência) sem impor ou negar a visão herdada de sua área de origem. A palestrante dessa mesa faz parte desse seleto grupo, o qual a geógrafa e cientista social britânica Doreen Massey – autora que fundamenta parte das reflexões de Gisele – parece também pertencer. O percurso intelectual que percorremos com a professora era fértil em imagens/evocações de artistas e citações que, como a arte, trazem consigo inúmeras camadas de significações. Marcelo Moscheta, David Byrne e Cildo Meireles mais que ilustraram, deram vida às reflexões feitas por Gisele.

Se o artista cria geografias, como deixou claro a palestra anterior, Piatan Lübe e Nelson Felix são grande inventores de espaços, na leitura de José Cirillo. Já que é impossível falar em espaço em arte sem alguma delimitação, usa-se o termo paisagem. E, como o palestrante sublinhou: não há paisagem sem interpretação. Tanto Felix quanto Lübe constroem, por meio de poéticas distintas, obras que são novas paisagens, novas propostas de ver e entender o espaço. Novas geografias. Apesar de distintos, os dois artistas incutem em suas poéticas, voluntariamente ou não, a discussão sobre arte e política, na medida em as obras comentadas pelo professor ficaram sujeitas a intensas negociações em torno dos espaços em que elas se instalaram. Duas maneiras de atuar na natureza são levantadas por Cirillo, que se fundamenta na noção de “topofilia”, de Yi-Fu Tuan. Em uma, a arte domina a natureza. Na outra, a arte se torna natureza. Piatan opta por esta última. Félix, pela primeira.

Arte e espaço, arte e ciência, arte e política, além da velha e sempre atual dicotomia entre natureza e cultura, tudo isso foi evocado com talento e sensibilidade nas palestras de Gisele Girardi e José Cirillo. A geografia fertilizando a arte e a arte habitando a geografia. O Colartes 2019 promoveu verdadeiro encontro disciplinar, digno da natural interdisciplinaridade da vida.

ARTE EM CIRCULAÇÃO: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS³

ART IN CIRCULATION: DECOLONIAL PERSPECTIVES

Ananda Carvalho⁴

Resumo

Este texto tem o objetivo de relatar as conferências de Marcelo Campos (*Arte fora do lugar, entre exílios e diásporas*) e de Almerinda da Silva Lopes (*A participação feminina na arte postal na América Latina: anos 70/80*). Busca resumir algumas questões que se ressaltaram em suas falas e, no final, apresentar alguns fios que podem ser tecidos a partir do debate realizado. Nesta parte, considera um diagnóstico excludente da história da arte oficial e a perspectiva inclusiva que vem ganhando espaço em exposições brasileiras.

Abstract

This paper aims to report the conferences by Marcelo Campos (Art out of place, between exiles and diasporas) and by Almerinda da Silva Lopes (Female participation in mail art in Latin America: 70/80). It seeks to summarize some questions that were highlighted in their speeches and, at the end, to present some issues from the debate. This part considers the limited perspectives of the official history of art and the inclusive perspective that has been gaining space in Brazilian exhibitions.

ARTE FORA DO LUGAR, ENTRE EXÍLIOS E DIÁSPORAS

Marcelo Campos dividiu a sua conferência em dois momentos. No primeiro, a partir da pergunta disparada pela temática do evento “há um lugar para a arte?” elaborou uma reflexão que buscava pensar a arte, considerando o genocídio da população indígena, a condição diaspórica/escravização de africanos e a ditadura militar. Na segunda parte, relatou sua experiência recente na curadoria da exposição *À Nordeste* que foi realizada no Sesc 24 de Maio em São Paulo em 2019.

Em sua reflexão teórica, Campos retomou um texto de Paulo Venâncio Filho (1980) em que ele abordava o lugar da arte na década de 1980 como um lugar nenhum. O palestrante desenvolveu apontamentos sobre o sistema da arte considerando questões como

³ Versão em formato de ensaio da relatoria das conferências “Arte fora do lugar, entre exílios e diásporas”, proferida pelo Prof. Dr. Marcelo Campos, e “A participação feminina na arte postal na América Latina: anos 70/80”, proferida pela Prof. Dr. Almerinda da Silva Lopes, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

⁴ Ananda Carvalho é professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), curadora e crítica de arte. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Bolsa CNPq). Sua área de pesquisa concentra-se na arte contemporânea com ênfase em curadoria e processos de criação de exposições. É coordenadora do projeto de extensão Processos de Criação em Curadoria. Contato: anandacarvalho@gmail.com.

interpretação e lugar de fala, o mercado da arte, o colecionismo, e o espaço dos museus. A partir desse contexto, questionou-se: que outros lugares podemos ocupar?

De acordo com o conferencista, se a história da arte do século XX, apresentou dois indiscerníveis⁵– Marcel Duchamp e Andy Warhol –, hoje o desafio é o indiscernível da política que se aproxima dos corpos insurgentes. Campos citou coletivos que não necessariamente se organizam como artísticos, como a Marcha das Vadias, e coletivos que são construídos a partir da ideia de inclusão, como a plataforma Trovoa. Comentou também sobre proposições políticas que ocupam os espaços expositivos. Eu recorro do trabalho de Graziela KunstSem título (*O racismo é estrutural*) apresentado em *OSSO exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga* (Instituto Tomie Ohtake, 2017). Lembrou fotografias realizadas pelo Mídia NINJA foram adquiridas para o acervo do MAM-SP e exibidas pela instituição na mostra *Poder provisório* (2014), com curadoria de Eder Chiodetto. Citei aqui apenas dois exemplos, entre diversos outros que poderia relacionar à fala de Campos.

Para refletir sobre como ocupar um lugar de um novo indiscernível, Marcelo Campos apresentou a exposição *À Nordeste*, que realizou em conjunto com os curadores Clarissa Diniz e BitúCassundé. De acordo com o texto de parede:

A história social das identidades - supostamente regionalistas - e suas estratégias de luta é o que o Nordeste encarnado nas últimas eleições traz à cena. Ecoa, assim, a instigante pergunta do artista cearense Yuri Firmeza: "a nordeste de quê?". Moviada por essa indagação, esta exposição é um recorte da recente produção artística que, criada desde o Nordeste e em fricção com suas imagens, aqui é convocada para um diálogo trans-histórico entre autores e interesses diversos, organizados em núcleos: futuro, (de)colonialidade, trabalho, cidade, insurgências, linguagem, natureza, desejo (CAMPOS, CASSUNDÉ e DINIZ, 2019).

Nesta curadoria não havia distinção entre moderno e contemporâneo, entre popular e erudito. O gesto que se destacava era o de aproximar produções e horizontalizar. A mostra apresentou 250 trabalhos que ocupavam o espaço expositivo do chão ao teto. Em uma montagem que conduzia o público em uma espécie de labirinto, a curadoria oferecia leituras não lineares e plurais sobre o tema.

A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA ARTE POSTAL NA AMÉRICA LATINA

⁵ Anne Cauquelin (2005) utiliza o termo *embreante* para analisar o sistema da arte contemporânea, incluindo, além dos artistas citados, o galerista e marchand americano Leo Castelli.

Almerinda da Silva Lopes apresentou uma breve introdução sobre Arte Postal, observando como naqueles anos de ditadura, alguns artistas procuravam questionar o circuito tradicional de arte criando redes de comunicação marginais pelos mais diversos países. Esses artistas utilizavam diferentes técnicas e estratégias que não podem ser confundidas pelo simples envio ou transporte de uma obra de arte. Os trabalhos de Arte Postal eram enviados sem considerar um retorno ao seu local de origem. Essa produção evidenciava a intenção de participação do artista na constituição de uma rede para a existência da arte. Segundo Paulo Bruscky, artista brasileiro com uma grande produção nesses meios, essa estratégia “proporciona exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos (...). Na Arte-Correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia” (BRUSCKY, 2010, p. 77).

Em 1981, Walter Zanini, como curador da 16ª Bienal de São Paulo, convidou o artista, curador e pesquisador Julio Plaza para organizar uma das exposições especiais desta Bienal: uma chamada aberta para envio de Arte Postal. É importante lembrar que naquela época, a Bienal de São Paulo era organizada por núcleo de países (do mesmo modo que a Bienal de Veneza) e selecionava suas obras separadamente através de decisões diplomáticas. A exposição de Arte Postal vem questionar uma organização tradicional, já que qualquer pessoa poderia enviar um trabalho para ser exposto. No texto curatorial desta exposição, Julio Plaza propõe que “o ‘mailartista’ apropria-se do mundo da informação que está a seu dispor, daí o informacionismo em ritmo de bricolagem retórica e semântica; o artesanato postal como colagem de informação em espírito de mistura” (PLAZA, 2009, p. 455).

Apesar de na Arte Postal haver uma ideia de representação democrática e de construção de rede, Lopes questionou porque poucas mulheres participam? A professora afirmou que em outras partes da América Latina também há uma recorrência do universo masculino. Na contramão desta versão, apresentou uma série de artistas mulheres que denunciavam temáticas cotidianas: Leticia Parente, Graciela Gutierrez Marx, o coletivo Polvo de Gallina Negra (fundado pelas artistas mexicanas Maria Bustamante e Mónica Mayer em 1983), Regina Silveira, Regina Vater, Ana Maria Maiolino, Sonia Andrade, Vera Chave Barcellos.

Pode-se observar que estas produções diferem-se da erudita assim como proposições circunscritas por Marcelo Campos no que ele chamou de novo indiscernível. Se desde a época da ditadura militar, há uma produção brasileira que enfatiza a política do cotidiano e

que nega o lugar da instituição legitimadora da arte, a pergunta que eu deixaria para a mesa é: o que diferencia aquelas produções das realizadas desde 2013?

PERPECTIVAS DECOLONIAIS NAS HISTÓRIAS DAS EXPOSIÇÕES

Nesta última parte do texto, procuro apresentar algumas questões a partir do que foi discutido na mesa. Um dos comentários levantados pelo público partiu de um projeto que eu tive a oportunidade de participar da equipe. Tal projeto, *A História da Arte*, consiste em uma pesquisa que parte da compilação de dados quantitativos sobre artistas citados em 11 livros utilizados em disciplinas de graduação de Artes Visuais no Brasil, como *A História da Arte* de Ernst H. Gombrich e *Arte Moderna* de Giulio C. Argan. O objetivo era “mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/ encontrados”. Após a coleta de dados, podemos informar que dos 2.443 artistas citados nos livros, apenas 215 são mulheres e 22 são negras e negros, sendo que apenas 2 são mulheres negras (AMARAL, et. al, 2017).

Chegar a esta constatação alarmante implica em repensar o sistema da arte. Perspectivas decoloniais – que propõe a incorporação de vozes subalternas, textos e artefatos culturais antes desdenhados como menores ou simplesmente irrelevantes pela cultura moderna" (MIGNOLO apud CATELLI, 2012, p. 734), principalmente a europeia – vêm atravessando as pesquisas nas universidades brasileiras de forma bem restrita desde a primeira década dos anos 2000. Por outro lado, cada vez mais, as vozes dos estudantes gritam por essa inclusão.

Se voltarmos para a História das Exposições, a mostra que marca a perspectiva trans-histórica defendida por *À Nordeste é Magiciens de la Terre* (Centro Georges Pompidou, Paris, França, 1989).

Contendo obras do mundo inteiro, ela objetivava mostrar um pouco da heterogeneidade da arte, e também responder às acusações de eurocentrismo reunindo arte ‘primitiva’ e a nova arte do Ocidente. (...) O crítico americano Thomas McEvilly (...) escreveu: ‘(...) esta foi a primeira exposição importante a tentar (...) descobrir uma forma pós-colonialista de exhibir, no mesmo espaço, objetos do Primeiro e do Terceiro Mundo’ (ARCHER, 2001, p. 216 a 218).

No contexto brasileiro, só nos últimos três anos, percebe-se a recorrência mais inclusiva de uma perspectiva de gênero e raça nas exposições. Essa virada decolonial é articulada como

uma resposta inicial a gritante desigualdade de representatividade de minorias dentro do campo da arte. Emerge tanto em mostras realizadas por instituições consolidadas – como Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pinacoteca de São Paulo, Instituto Itaú Cultural e Museu de Arte do Rio –, como em propostas produzidas por locais e redes alternativos e por coletivos de artistas que procuram provocar espaços que estão na borda do circuito da arte contemporânea.

Se por um lado esta produção que vai além da borda do sistema sempre existiu (como os exemplos da arte postal), por outro, cada vez mais ganha lugar de fala e, o mais importante, lugar de escuta. Exemplo disso é o título da próxima bienal de São Paulo a ser realizada em 2020: *Faz escuro mas eu canto*, verso do poeta amazonense Thiago de Mello (Barreirinha, 1926).

Referências

AMARAL, Marcela; AVOLESE, Claudia Mattos; BENEDITO, Vera Lúcia; CARVALHO, Ananda; FALCÃO, Guilherme; FREITAS, Caroline Cotta de Mello; GORSKI, Anna Carolina; MARINGONI, Laura; MORESCHI, Bruno; NOVAES, Mônica; PEREIRA, Gabriel; SANTOS, Amália dos; VADA, Pedro. **A História d_ Arte**. [panfleto com resultados de pesquisa]. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em <<https://historiadrte.cargo.site/resultados>>. Acesso em 21 set 2019.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRUSCKY, Paulo. *Arte Correio*. IN: ALVORADO, Daisy Valle Machado Peccini (org.). **Arte novos meios: multimeios: Brasil 70/80**. 2ª. edição. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

CAMPOS, Marcelo; CASSUNDÉ, Bitu; DINIZ, Clarissa. **À Nordeste**. [texto curatorial de exposição], Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2019.

CATELLI, Laura. *Hacia una crítica (des)colonial. Los estudios coloniales y el pensamiento descolonial*. In: CRISTÓFANO, Américo; LEDESMA, Jerónimo; e BONIFATTI, Karina (org.). **V Congresso Internacional de Letras - Actas**. Argentina: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Disponível em: <<http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0095%20CATELLI,%20LAURA.pdf>>. Acesso em 12 mai 2019

PLAZA, Julio. *Mail Art: arte em sincronia*. IN: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MEDIAÇÃO INFORMACIONAL E NEGUENTROPIA: ESPACIALIDADES, TEMPORALIDADES, SINGULARIDADES DA ARTE NA ÉPOCA PÓS-DIGITAL⁶

INFORMATION MEDIATION AND NEGENTROPY: SPATIALITIES, TEMPORALITIES,
SINGULARITIES OF ART IN THE POST-DIGITAL ERA

Daniel de Souza Neves Hora⁷

RESUMO

Este ensaio tem o objetivo de relatar as conferências de David Ruiz Torres (*Práticas digitais em contextos patrimoniais: a universidade como protagonista*) e de Gabriel Menotti (*Qual arte em qual lugar? A disputa entre estéticas emergentes e a tradição*). Busca resumir algumas questões que se ressaltaram em suas falas e, no final, apresentar alguns fios que podem ser tecidos a partir do debate realizado. Nesta parte, considera os aspectos relativos à mediação informacional ante a condição pós-conceitual da arte contemporânea, ou seja, a sua maleabilidade distributiva de unidades de conjugação entre o reflexivo e o sensível.

ABSTRACT

This essay aims to report on the conferences of David Ruiz Torres (*Digital practices in heritage contexts: the university as the protagonist*) and Gabriel Menotti (*Which art in which place? The dispute between emerging aesthetics and tradition*). It seeks to summarize some questions that stood out in his speeches and, at the end, present some threads that can be woven from the debate held. In this part, he considers the aspects related to information mediation in the face of the post-conceptual condition of contemporary art, that is, its distributional malleability of units of conjugation between the reflective and the sensitive.

De modo cada vez mais contundente e inquietante, a expansão das mediações informacionais afeta o lugar e o tempo que a arte ocupa na cultura contemporânea. Em um desdobramento derivado dos impactos da reprodutibilidade comentados há mais de oito

⁶ Versão em formato de ensaio da relatoria das conferências “Práticas digitais em contextos patrimoniais: a universidade como protagonista”, proferida pelo Prof^o. Dr^o. David Ruiz Torres, e “Qual arte em qual lugar? A disputa entre estéticas emergentes e a tradição”, proferida pelo Prof^o. Dr^o. Gabriel Menotti, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

⁷ Daniel de Souza Neves Hora é professor adjunto do Departamento de Artes Visuais, no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nas áreas de teoria e crítica de arte, tecnologia e mídia, com ênfase em práticas e estudos relacionados à estética pós-digital, cultura hacker, código aberto e generatividade. Em parceria com o Prof. Miro Soares (DAV/Ufes), coordena o grupo de pesquisa Fresta: imagens técnicas e dispositivos errantes. Realizou pós-doutorado com bolsa da Capes de 2015 a 2017, junto ao Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica - NEHS do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Obteve mestrado e doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília. Foi pesquisador visitante no Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia - San Diego, como bolsista do programa Capes-Fulbright de doutorado sanduíche nos EUA. Recebeu o prêmio Rumos Itaú Cultural Arte Cibernética de 2009, na categoria de pesquisa acadêmica. Contato: hora.daniel@gmail.com.

décadas por Walter Benjamin⁸, experimentamos hoje não só a diluição do aqui e agora dos objetos únicos e originais expostos em museus e locais públicos específicos reservados aos monumentos. Para além da reprodutibilidade e dos efeitos políticos vinculados à circulação expandida da produção artística, as modalidades pós-industriais de modulação e reprogramação da informação geram fluxos e derivações cujos modos de materialização se encadeiam sem fixar um ponto estagnado de singularidade espacial e temporal que suporte sempre a mesma referência formal e expressiva. Trata-se daquilo que Peter Osborne⁹ denomina como a condição pós-conceitual da arte contemporânea, ou seja, a sua maleabilidade distributiva de unidades de conjugação entre o reflexivo e o sensível.

Na atualidade da mediação informacional, a noção do trabalho da arte se apresenta, portanto, radicalmente problemática. Não obstante, podemos reconhecer a sua persistência mais ou menos adaptativa. Por que razão? Penso que é possível achar uma resposta sintética se consideramos a complementaridade de duas funções sistêmicas relativas ao trabalho de arte. De algum modo, essas funções sempre existiram, mas agora se ajustam às mediações informacionais. Uma é a função poética e crítica de proposição, identificação e seleção de eventos e de seus respectivos registros capazes de sustentar a remediação¹⁰ da experiência estética da arte, bem como suas reverberações socioculturais, políticas e econômicas. Outra é a função curatorial e museológica de catalogação, resguardo e gestão de acesso e valor dos arquivos resultantes da primeira função e de suas remediações e reverberações já mencionadas.

A partir de meu próprio percurso de pesquisa, observo que essas duas funções estão também presentes como questões de fundo nas comunicações apresentadas no VII Colartes pelos Profs. David Ruiz Torres (PPGA/Ufes) e Gabriel Menotti (POSCOM & PPGA/Ufes). Para o primeiro, interessa o mapeamento, a digitalização de obras de arte e a organização dos metadados de um acervo de arte produzido com técnicas majoritariamente tradicionais. A pesquisa se desenvolve com a criação de aplicativos para facilitar o acesso à informações sobre esse acervo contido, porém, desconhecido no âmbito da universidade. O projeto enfrenta desafios como a dispersão das peças em diversos espaços institucionais, sem que exista documentação suficiente para referência.

⁸ BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

⁹ OSBORNE, Peter. *The postconceptual condition*. London: Verso, 2018.

¹⁰ BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

Por sua vez, as atividades do Prof. Gabriel Menotti são voltadas à verificação especulativa sobre estéticas emergentes, provenientes dos intensos fluxos de comunicação via redes digitais. Em um contraponto ante as estratégias institucionais de formação de repertórios canônicos no campo das artes, a pesquisa desvela rotas alternativas e estabelece focos de atenção que não seriam encontrados de outro modo. Diante dessas duas investigações, ressalto alguns tópicos com os quais tenho lidado, que também me parecem pertinentes a ambos os colegas.

DUAS ENTROPIAS E SUA NEGAÇÃO

A velocidade de evolução da infraestrutura tecnológica das mediações informacionais é um problema bastante debatido pelos agentes do sistema da arte e das pesquisas dedicadas ao tema nas universidades¹¹. É realmente notório o rápido envelhecimento e a obsolescência dos dispositivos eletrônicos e das lógicas de automação em que se baseiam diversos trabalhos de arte. Entre os exemplos encontramos a indisponibilidade de obras de web e net arte surgidas na década de 1990, caso cuja durabilidade é mais próxima do ritmo das mídias de massas eletrônicas como a televisão e o rádio, do que da fotografia analógica. No entanto, guardadas as diferenças de escala de temporalidades, também perdem qualidade e consistência os artefatos físicos obtidos com materiais e técnicas artísticas tradicionais. Sem as devidas cautelas de conservação e os procedimentos de restauração, não apenas a produção eletrônica, mas toda a arte, em quaisquer suportes, padece da improbabilidade de sua permanência e singularização.

Quando consideradas as pesquisas de meus colegas sobre o acervo da universidade ou sobre as manifestações emergentes das redes digitais, duas entropias se mostram em jogo. De um lado, a entropia indica a tendência de degradação material irreversível de sistemas físicos. Em certo sentido, qualquer trabalho de arte apresenta-se em ou por meio de um fenômeno físico em algum momento perecível – após instantes ou séculos. Tal fenômeno corresponde à sua existência, sobretudo em obras artesanais, ou é então assumido como mero meio de documentação e transmissão passível de atualização ou substituição. Por outro lado, no sentido informacional, a entropia indica a tendência à indeterminação e

¹¹ Cf. COOK, Sarah; BARKLEY, Aneta Krzemień. The digital arts in and out of the institution – where to now? In: PAUL, Christiane (ed.). A companion to digital art. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 2016. p. 494-515. <<http://doi.wiley.com/10.1002/9781118475249.ch23>>.

imprevisibilidade, conceitos que se situam em direção contrária, porém, mais plausível do que a da própria produção e manutenção de uma informação.

Nesse sentido, o trabalho de arte assume caráter de dupla negação da entropia, ou de neguentropia, conforme Vilém Flusser¹². Sua ocorrência decorre dos arranjos informacionais da função de proposição, identificação e seleção do trabalho de arte. Quanto mais longe de seu sistema de categorização, mais difícil é a operação dessa função poética e crítica, diante da profusão de produções culturais digitais. Ao mesmo tempo, a função curatorial e museológica da época informacional busca contrariar também a entropia que ameaça desfigurar rapidamente aquilo que se seleciona como arte. O caminho para isso passa a exigir um esforço guiado pelo encadeamento de gerações sucessivas de dispositivos de mediação e remediação, a exemplo do que sugerem os usos de fotografias de obras de arte nas propostas teóricas de Aby Warburg ou André Malraux, algo que agora se desdobra nos procedimentos de digitalização. O registro, a respectiva documentação e os seus modos de circulação e revisão situada assumem extrema importância.

Em cada caso efetivo, a ênfase dada a uma das duas funções artísticas não diminui a relevância complementar da outra. No contexto da mediação informacional da arte, constata-se significativamente como a neguentropia oscila entre a preservação de recursos físicos e lógicos. Tal alternância implica uma gestão voltada a evitar ou reduzir ao máximo a desestruturação que afeta tanto a matéria quanto a informação. A partir daí extraem-se muitas questões. Uma delas se refere à verificação das situações em que entropia tangível ou cognitiva predomina uma sobre a outra, estabelecendo entre si relações de causa e efeito. Ante as apostas teóricas no informacionalismo ou materialismo, poderia haver arte sem matéria ou sem informação?

SENSO COMUM E O INCOMUM: PARADOXO ESTÉTICO INFORMACIONAL

No que se refere à neguentropia como fundamento comunicacional, conforme Flusser, comento por último as tensões estéticas geradas pelo caráter reticular da mediação informacional da arte. Penso haver nessa dispersão um paradoxo para a própria negação da entropia, como se constata a partir das pesquisas de meus colegas. Pois a ampla distribuição viabilizada pelas tecnologias digitais tende a desmanchar as delimitações do trabalho artístico,

¹² FLUSSER, Vilém (1985). O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

a ponto de quase anular a diferenciação que sustenta a sua ordenação sistêmica. Com o digital, a disponibilidade e a própria construção da arte tornam-se ainda mais inclusivas, mesmo na comparação com as mídias de reprodutibilidade técnica há muito tempo avaliadas por Walter Benjamin. Sob esse impulso de abertura, um senso comum bastante alargado passaria então a orientar a emergência de um vitalismo estético pervasivo. Com ele, a própria experiência vital, mediada por dispositivos informacionais ubíquos, forneceria objetos para a apreciação estética de modo intempestivo e atópico, sem tempo e localização oportunos e específicos.

Embora inclusivo, esse senso comum telemático não redundava em significações completamente consensuais. Em vez disso, o incomum torna-se o elemento aglutinador de atenção. Pelas frestas de ruptura informacional do sistema escapam manifestações de dissenso que ameaçam embaralhar o compartilhamento de códigos de reconhecimento da arte. No entanto, essas manifestações singularizam, ao mesmo tempo, certas espacialidades e temporalidades de desvio que contingenciam os eventos aos quais são atribuídos valores criativos.

Como consequência, o excepcionalismo estabelece um modo operacional que leva à reconfiguração ou (a depender dos casos) à cooptação da função poética e crítica e da função curatorial e museológica. Comprovam esse fenômeno as diversas modalidades contestatórias e exploratórias do ativismo *hacker* atrelado a obras da net arte de nomes como Jodi, Eva & Franco Mattes, Giselle Beiguelman e Brian Mackern. Se, de início, as poéticas se constroem com o questionamento da ocupação de espaços e tempos institucionais, outras genealogias se instituem em seguida com a catalogação, o resguardo e a gestão de acesso e valor efetuados pelos mesmos autores, seus colaboradores, público especializado, simpatizantes ou agentes interessados. A arte da era da mediação informacional aproxima-se, assim, de um regime estilístico de vernáculo reticular. Nesse regime, a referência para a distinção e categorização é dependente de grupos ou comunidades de interesse inerentes à comunicabilidade dos fluxos informacionais. Com isso, tanto a digitalização de acervos existentes quanto a pesquisa por práticas emergentes encontram suas oportunidades e desafios inerentes ao próprio sistema que viabiliza a sua operacionalidade.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A SENSORIALIDADE NA EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL: SUJEITOS CINESTÉSICOS, VISUALIDADES HÁPTICAS E RESSONÂNCIAS CARNAIS¹³

BRIEF CONSIDERATIONS ON SENSORIALITY IN THE AUDIOVISUAL EXPERIENCE: KINESTHETIC SUBJECTS, HAPTIC VISUALITIES AND CARNAL RESONANCES

Erly Vieira Jr.¹⁴

Resumo

De que modos a experiência sensória nos meios audiovisuais convoca o espectador a interagir com os corpos filmados e com o próprio corpo do filme? Para iniciar essa discussão, partimos aqui de três conceitos centrais para se pensar a sensorialidade no âmbito das teorias audiovisuais contemporâneas: o espectador como sujeito cinestésico (Sobchack, 2004); a visualidade háptica (Marks, 2000) e a ressonância carnal (Paasonen, 2011), de modo a pensarmos a possibilidade de uma câmera-corpo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de intimidade que ativam modos de engajamento corpóreos junto ao espectador.

Abstract

In what ways does the sensory experience in the audiovisual media summon the viewer to interact with the filmed bodies and with the film's own body? To start this discussion, we start here from three central concepts to think about sensoriality in the context of contemporary audiovisual theories: the spectator as a kinesthetic subject (Sobchack, 2004); haptic visuality (Marks, 2000) and carnal resonance (Paasonen, 2011), in order to think about the possibility of a body camera, here conceived as a set of strategies of intimacy that activate modes of corporeal engagement with the spectator.

Muitas são as variáveis que envolvem as representações corporais no cinema mundial contemporâneo, seja no âmbito da linguagem audiovisual, da construção cênica ou mesmo da recepção junto ao espectador. Muitos também são os corpos a que nos referimos: os dos personagens, corpos filmados sob as mais diversas possibilidades de mise-en-scène e de

¹³ Versão em formato de ensaio da conferência homônima proferida pelo autor no VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

¹⁴ Erly Vieira Jr. é cineasta, escritor e pesquisador na área audiovisual. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2012), é professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (POSCOM), da Ufes. Suas principais áreas de interesse e pesquisas: cinema e sensorialidade; cinema, corpo e afeto; cinema contemporâneo; queer cinema; teoria do cinema e vídeo. Coordena o grupo de pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto, na Ufes. Na área de extensão universitária, é um dos coordenadores do Baile (comunicação e arte contemporânea). Realizou dez curtas-metragens, entre documentários e ficções, exibidos em diversos festivais dentro e fora do Brasil. É autor dos livros Marcus Vinícius - A presença do mundo em mim (2016), Plano Geral - Panorama histórico do cinema e vídeo no Espírito Santo (2015), Realismo sensório no cinema contemporâneo (Edufes, no prelo) e Exercícios do olhar (Ed. Cousa, no prelo). Desde 2012, é um dos curadores do Festival de Cinema de Vitória e, em 2018, participou da comissão de seleção de longas-metragens do 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Conato: erlyvieirajr@hotmail.com.

relações entre campo e extracampo, ora a elas submetido, ora lhes escapando pelas frestas; o espectral, convocado sensorial e racionalmente a participar da experiência fílmica, transformando-se, no decorrer da mesma, ao sabor dos afetos por ela desencadeados; e o próprio filme como um corpo, capaz de afetar diretamente o espectador, inclusive ao emular determinadas sensações para além do estímulo sonoro/visual, convocando a própria memória dos órgãos do sentido.

Nos últimos 30 anos, um relevante conjunto de publicações no campo das teorias audiovisuais tem centrado seu foco na dimensão sensória do cinema, buscando investigar os diversos modos pelos quais o corpo do espectador é convocado a participar da experiência que se instaura ao se assistir a um filme. Em comum, esses trabalhos entendem esse contrato sensorial como parte importante do processo espectral, conferindo-lhe, no mínimo, importância igual às usualmente dadas às estratégias de identificação emocional ou às operações mentais/racionais inerentes aos processos de produção de significados.

Não que a teoria cinematográfica nunca tivesse se preocupado com o sensorial, muito pelo contrário: como nos lembram Elsaesser e Hagener (2018), desde os pioneiros da década de 20 (como a “fotogenia” de Epstein e os “choques perceptivos” da montagem, tão louvados pelos teóricos soviéticos), os efeitos do filme na percepção do espectador já eram uma variável considerável, embora não tivessem o caráter de centralidade que alguns autores contemporâneos lhe conferem.

Para traçarmos aqui uma genealogia possível, podemos pensar no artigo “O cinema e nova psicologia”, de Maurice Merleau-Ponty (1945) como uma tentativa pioneira em se pensar o corpo do espectador inserido da experiência cinematográfica, algo que seria retomado e melhor demarcado por Vivian Sobchack em seu livro *The address of eye: A phenomenology of film experience* (1992), uma das obras que inauguram essa vertente contemporânea dos estudos da sensorialidade nos meios audiovisuais. A publicação de *O corpo cinemático*, de Steven Shaviro, em 1993 (um dos poucos títulos disponíveis em edição brasileira), irá acrescentar uma matriz deleuziana dentro desse campo, dando continuidade ao questionamento da primazia da visão sobre os outros órgãos do sentido promovido no livro de Sobchack. Em 1990, o francês Michel Chion publica o livro *L’Audiovision*, um marco no campo dos estudos do som, que inspiraria toda uma série de trabalhos detalhando os diversos aspectos da percepção sonora no cinema. E, também nesse boom do início

daquela década, embora não necessariamente falando da dimensão sensorial, mas dialogando diretamente com a materialidade da experiência fílmica, temos, em 1991, o influente texto de Linda Williams, "Film bodies: Gender, genre and excess", que investiga a produção de excessos desencadeada junto aos espectadores de filmes melodramáticos, pornográficos ou arrepiantes exemplares do cinema de horror.

Já em 2000, Laura Marks publica o livro *The skin of film*, no qual irá explorar uma dimensão háptica dos meios audiovisuais, ideia que será retomada em seu livro *Touch: Multisensory culture* (2002). Em 2009, Jennifer Barker, com o livro *The tactile eye: Touch and cinematic experience* ampliará a discussão da taticidade da experiência audiovisual, não somente em termos de pele e superfície, mas também pensando outras formas de convocação do corpo do espectador (especialmente muscular e visceralmente). E, no ano seguinte, Thomas Elsaesser e Malte Hagener empreendem, no livro *Film theory: An introduction through the senses* (publicado no Brasil em 2018), um balanço histórico das discussões envolvendo corpo, sensorialidade e espectador nas mais diversas correntes da teoria audiovisual. Na atual década, trabalhos mais recentes vão se concentrar em questões como a dimensão háptica do som (QUINLIVAN, 2012), a multissensorialidade sob um viés cognitivista (ANTUNES, 2016) e as associações entre excesso e corporalidade, em especial a ressonância carnal como modo de engajamento corpóreo junto a espectadores de vídeos eróticos e pornográficos (PAASONEN, 2011).

Muitos desses estudos sobre sensorialidade surgidos a partir dos anos 90 vêm, ao menos inicialmente, de uma necessidade de se pensar alternativas a paradigmas então hegemônicos, que concentravam os estudos de cinema nos processos de produção de sentido (como a semiótica e a psicanálise) ou nos contextos culturais dos quais o espectador é originário – como é o caso do livro de Shaviro. Em lugar disso, buscava-se aqui mergulhar na fisicalidade dessa experiência, investigar como os órgãos do sentido são ativados ao se assistir a um filme (num esforço teórico de desconstrução de um certo "ocularcentrismo") e perceber como corpo e filme, muitas vezes, podem ser indissociáveis nesse processo, que propõe uma tripla articulação entre os corpos filmados, o corpo da câmera e o do espectador – o "corpo cinemático" de que nos fala Steven Shaviro: "uma zona de intensidade afetiva, um ponto de ancoragem para a articulação de pulsões e desejos, uma área de contínua luta política" (SHAVIRO, 2015: 307).

Sobchack irá propor “sujeito cinestésico” (*cinaestheticsubject*) como um conceito central se pensar o estatuto do espectador audiovisual. O termo constitui-se em um neologismo na língua inglesa que se apropria tanto da raiz etimológica da palavra “cinema”, quanto das ideias de *sinestesia*, (condição na qual um estímulo sensorio nos remete à memória sensoria de outro órgão do sentido) e *cenestesia* – esta última definindo-se como a percepção interna que temos do funcionamento de nosso próprio organismo (a ponto da medicina falar de “alucinações cenestésicas” em situações como a sensação de um estômago ou fígado revirados, por exemplo). Ao traduzirmos para o português, podemos associar um terceiro termo, que a meu ver, soma mais uma dimensão àquilo que a autora pretende com esse neologismo: a *cinestesia*, que tem a ver com a nossa propriocepção dos movimentos musculares, da capacidade de reconhecermos a localização espacial, a posição/orientação e os movimentos de nosso corpo. Esse sujeito cinestésico seria o próprio espectador, ser que não apenas possui um corpo, mas também é um corpo, dotado de uma visão corporificada (*embodied vision*), alimentada constantemente pelos conhecimentos oriundos dos outros órgãos do sentido. O sujeito cinestésico toca e é tocado pela tela, num processo que, para Sobchack, não passa, ao menos num primeiro momento, pela esfera racional – ela, inclusive, chega a usar a expressão “without a thought”, para descrever tal condição.

Jennifer Barker (2009), em seu *The tactile eye*, partilha da tripla natureza de corpos em confluência na experiência espectral, proposta por Shaviro, para pensar o complexo contato íntimo e tátil entre os mesmos durante o ato de se assistir a um filme. Todavia, ela demarca bem o fato deles não serem nem “simbólicos”, como pregam os paradigmas interpretativos, nem completamente “abertos”, como o pensamento deleuziano dos afetos – nem o Kino-Olho de Vertov, nem o CsO de Deleuze, ela chega a afirmar. A própria ideia do “corpo do filme”, proposta por Sobchack em *The address of eye* (1992), ou “filme como um corpo”, para usar o termo de Barker, parte do fato dele ser uma concreta, porém distinta modalidade de corpo “experimentado” (“*lived body*”), que não pode ser igualada nem ao corpo do espectador, nem ao do cineasta, mas engajado/comprometido com ambos, “ao mesmo tempo em que assume seus próprios projetos intencionais no mundo” (BARKER, 2009: 7-8)¹⁵.

¹⁵Tradução minha. No original: “For me, the ‘film’s body’ is a concrete but distinct cinematic lived-body, neither equated to encompassing the viewer’s or filmmaker’s body, but engaged with both of these even as it takes up its own intentional projects in the world”.

Barker, ao pensar o filme como corpo, o faz como um conceito não-antropomórfico, elaborado a partir da ideia de Merleau-Ponty de uma subjetividade primordial que age em uma relação corpórea e material com o mundo – e que ela se dá de modo constante, já que é no próprio mundo que ele está inscrito. Daí Sobchack afirmar, em seu *The address of eye* que, exatamente por essa condição, o cinema vai usar modos de existência corpóreos (visão, audição, mobilidade, bem como a produção de sensações físicas diversas), como veículo e substância de sua linguagem.

Laura Marks, em seu *The skin of film* (2000), apresenta a ideia de uma visualidade háptica como um modo de engajamento corpóreo no qual os meios audiovisuais convocam o espectador a partir da taticidade, como contraponto à primazia da visão distanciada. Aqui, a valorização de texturas dos objetos filmados muito de perto buscaria uma espécie de ativação do tato, a partir da memória cultural e sensória de cada espectador. Nesse tipo de visualidade, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detalhe, para além de explicações racionais.

Imagino que a recorrência à dimensão háptica da imagem, de certa forma, talvez seja uma atualização de certos conteúdos já presentes nas concepções apresentadas, nos escritos de Bela Balázs na década de 1920, acerca do primeiro plano (em especial de sua capacidade de dotar os fragmentos de realidade ampliados no *écran* de uma irrecusável potência de adesão junto ao espectador), bem como remeta a uma certa dimensão de reapresentação revelatória do mundo, implícita no conceito epsteiniano de fotogenia. Contudo, tais enunciados ressignificam-se aqui num contexto que leva em consideração a memória corporal do espectador na relação afetiva que se estabelece com a imagem fílmica. Como afirma Guliana Bruno, o háptico “constitui o contato recíproco entre o ambiente e nós” (BRUNO, 2010, p. 30): é ele que, na condição de abstração heterotópica de se assistir a um filme, nos faz recordar que ainda temos um corpo, com toda sua concretude. É pelo toque que apreendemos o espaço e, enquanto interação sensória, o háptico se aproxima da *kinestesis*, essa habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço.

Esse regime de visualidade, surgido no cinema experimental e de vanguarda, seria retomado pela geração de videoartistas dos anos 80/90 e estaria hoje disseminado por todo um cinema de caráter intimista – incluindo-se aí uma considerável parcela dos filmes dirigidos

por mulheres e/ou LGBTs, num rol que envolve realizadores tão distintos quanto Apichatpong Weerasethakul, Sadie Benning, Karim Aïnouz ou Lynne Ramsay. Nele, o “roçar” (*to graze*), com toda a sensualidade que o termo carrega semanticamente, torna-se tão importante quanto o “olhar” (*to gaze*). Também poderíamos estender tal condição ao campo sonoro, a partir da ideia de uma “escuta háptica” (MARKS, 2000), com sua possibilidade de gerar zonas de indistinção temporárias capazes de nublar a percepção espacial do som, instaurando perspectivas sonoras diferenciadas, e permitindo assim conceber um espaço sonoro de intimidade extrema e irrecusável.

Estratégias como a visualidade e a escuta háptica inscrevem, assim, essas experiências sensoriais diferenciadas na própria materialidade fílmica, ao ressignificarem elementos básicos da linguagem audiovisual. Isso nos permite pensar, especialmente no cinema contemporâneo, a possibilidade de uma câmera-corpo, aqui concebida como um conjunto de estratégias de intimidade que ativem modos de engajamento corpóreos junto ao espectador, capazes de nos afetar de diversas maneiras, indo da excitação física (*thrilling*) e sexual até o torpor ou a embriaguez.

Em termos de engajamento espectral, cabe aqui lembrar o que Adeir Rounthwaite (2011: 63) diz em seu texto “From this body to yours: Porn, affect and performance documentation”, ao tratar da pornografia audiovisual: temos aqui uma forma de documentação de performance desenhada para instigar uma nova performance na audiência — a de uma excitação sexual, acompanhada frequentemente pela masturbação e por orgasmos. O afeto que move a pornografia — a capacidade de gerar prazer — não somente comparece no registro de uma performance passada como também se projeta em uma futura, na forma do novo prazer corporal que irá gerar. Para Rounthwaite, isso nos aproxima daquilo que Rebecca Schneider chama de transmissão corpo-a-corpo (“*body-to-body transmission*”) do afeto: um tipo de conhecimento corporal cuja transmissão permite que a performance permaneça, de outra forma, no corpo de quem a presencia ou dela partilha.

Para isso, faz-se necessário transformar o corpo numa espécie de caixa de ressonância que reverbera de acordo com a imagem, mobilizando o imaginário a partir do sensório e perturbando o impensado do corpo, com suas potências — o que nos remete ao conceito de “ressonância carnal”, proposto por Susanna Paasonen (2011) para se compreender a

relação espectral estabelecida pelos vídeos pornô. Ressoar é oscilar em uma frequência afim, é reverberar profundamente um estímulo que nos atravessa. E, como a pornografia tem uma forte tendência à hipérbole, trata-se de um conjunto de imagens que nos atravessa muitas vezes irremediavelmente.

Como afirma Paasonen, não se trata de uma identificação, calcada em similaridades, tal como o paradigma psicanalítico da teoria do cinema pensa o cinema ficcional, mas sim uma conexão, um contato com objetos, ideias e pessoas que se afetam uns aos outros, com variações de intensidades e velocidades, fazendo confundir deliberadamente o sensório com o emocional — ou, se formos usar os termos de Vivian Sobchack (2004), “engajamentos viscerais da audiência” a partir de um saber carnal (“carnal knowledge”) compartilhado. Na ressonância carnal, os corpos filmados e espectraliais não precisam ser semelhantes (nem mesmo em termos de orientações sexuais e gênero)¹⁶: basta eles vibrarem, desejantes, em frequências parecidas.

Paasonen, ainda retomando Sobchack, afirma que, assim como a visão nunca é puramente visão, mas um amálgama multimodal que também envolve a escuta, o tato e a propriocepção, ativando todo nosso sistema háptico (GIBSON, 1966), as intensidades pornográficas também são sinestésicas, não se separando dos outros modos de cognição — daí muitas dessas imagens nos evocarem texturas, aromas e sabores que inflamam memórias corporais do desejo sexual. Assim, a ressonância carnal da pornografia envolve a capacidade do espectador em “reconhecer e experimentar sensações, movimentos e posições mostradas na tela em seus próprios corpos” (PAASONEN, 2011: 201), de modo que ela “media a intensidade das sensações e interações corporais, numa experiência sensória do sexo cuja mediação é parcial e alia o tátil, o gustativo e o olfativo” (idem)¹⁷. É possível deduzir, portanto, que a valorização de uma relação háptica com as imagens, com sua potência desestabilizadora, tão presente no “perto demais” dos vídeos pornográficos amadores rodados em câmera subjetiva, possa ser um fator poderoso nesse contrato que ressoa tão irrecusavelmente junto ao espectador.

¹⁶ Exemplo disso está nos depoimentos de espectadoras heterossexuais sobre como alguns filmes pornográficos lésbicos exibidos no Berlin Porn Festival ressoaram intensamente em seus corpos, descritos no artigo de Sara Janssen, “Sensate vision: From maximum visibility to haptic erotics” (2016).

¹⁷ Tradução minha. No original: “The carnal resonance of porn involves the viewers’ ability to recognize and experience the sensations, movements and positions depicted on the screen in their own bodies [...] Porn mediates the intensity of bodily sensations and interactions. In terms of sensory experiences of sex, this mediation is by necessity partial and lacks the tactile, gustatory, and olfactory”.

Eu ousaria ampliar a ideia de ressonância carnal para os mais diversos domínios do audiovisual contemporâneo, articulando-a às noções de visualidade/escuta hápticas, sujeitos cinestésicos e à nascente ideia de câmera-corpo (que eu e outros autores estamos, de certo modo, desenvolvendo numa série de textos e pesquisas nos últimos doze anos). Mas aí já é assunto para outros textos, para um projeto de pesquisa (como o que atualmente desenvolvo, e que tem como nome o título deste texto), talvez um livro inteiro. Um corpo (filmado, fílmico, espectral) pode muitas coisas, especialmente colocar o pensamento em constante movimento e convidá-lo a se arriscar por novos e instigantes caminhos.

Referências

ANTUNES, Luis Rocha. **The multisensory film experience: A cognitive model of experiential film aesthetics**. Bristol/Chicago: Intellect, 2016.

BARKER, Jennifer. **The Tactile Eye: Touch and the cinematic experience**. Berkeley: University of California, 2009.

BRUNO, Giuliana. **"Motion and emotion: Film and haptic space"**. In: *ECO-Pós*, volume 13, n. 2. Rio de Janeiro: Eco-UFRJ, 2010.

CHION, Michel. **A audiovisão: Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.

ELSAESSER, THOMAS e HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.

GIBSON, James J. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Mifflin, 1966.

JANSSEN, Sara. **"Sensate vision: from maximum visibility to haptic erotics"**. In: *feminists@law*, v. 5, n. 2. Kent: University of Kent Press, 2016.

MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

_____. **Touch: Sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **"O cinema e a nova psicologia"**. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

PAASONEN, Susanna. **Carnal Resonance: Affect and Online Pornography**. Cambridge: MIT Press, 2011.

QUINLIVAN, Davina. **The place of breath in cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

ROUNTHWAITE, Adair. **"From this body to yours: porn, affect and performance art documentation"** in *Camera Obscura*, v. 26, n. 3. Durham: Duke University Press, 2011.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinematográfico**. São Paulo: Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian. **The address of eye: A phenomenology of film experience**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

WILLIAMS, Linda. "Bodies, Gender, Genre and Excess". In: *Film Quarterly*, v.44, n.4. Berkeley: University of California Press, 1991.

POÉTICA, DISCUTINDO AS GENEALOGIAS DAS OBRAS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE E AS PARTICULARIDADES DE SUAS NARRATIVAS¹⁸

POETICS, DISCUSSING THE GENEALOGIES OF CONTEMPORARY WORKS OF ART AND THE PARTICULARITIES OF THEIR NARRATIVES

Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina¹⁹

RESUMO

Trata-se do relato da sessão de comunicação 1.4 – Poética, na ocasião do VII Colartes: Há um lugar para a arte?, realizado no dia 20 de Agosto de 2019, a partir das apresentações de Fabiana Pedroni Favoreto & Rodrigo Hipólito dos Santos (*NOTAmanuscrita: processo criativo como processo de pesquisa*), José Henrique Rodrigues de Souza (*DO PAPEL AO MUNDO SENSUAL: Uma análise de um processo criativo de apropriações*), Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina (*Apontamentos sobre a apropriação na arte contemporânea*), de Lindomberto Ferreira Alves (*Entre convergências e indiscernibilidades: arte, vida e obra no âmbito das poéticas artísticas contemporâneas*) e de Paulo dos Santos Silva (*A opção decolonial na arte: um olhar pelas obras de Fred Wilson e Ayrson Heráclito*). Busca resumir alguns aspectos das falas desses pesquisadores, tais como: questões sobre o processo criativo enquanto obra; as discussões do fazer artístico como ponto de encontro entre arte e vida, e as associações entre vida e obra; as análises da produção contemporânea a partir das práticas de apropriação; e da perspectiva decolonial de leitura da produção artística contemporânea.

ABSTRACT

This is the account of communication session 1.4 - Poetics on the occasion of the VII Colartes: Is there a place for art?, held on August 20, 2019, from the presentations of Fabiana Pedroni Favoreto & Rodrigo Hipólito dos Santos (*NOTAmanuscrita: creative process as research process*), José Henrique Rodrigues de Souza (*DO PAPEL AO MUNDO SENSUAL: An analysis of a creative process of appropriations*), Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina (*Notes on appropriation in contemporary art*), Lindomberto Ferreira Alves (*Entre convergências e indiscernibilidades: arte, vida e obra no âmbito das poéticas artísticas contemporâneas*) and Paulo dos Santos Silva (*A opção decolonial na arte: um olhar por obras de Fred Wilson e Ayrson Heráclito*). It seeks to summarize some aspects of the speeches of these researchers, such as: questions about the creative process as a work; the discussions of artistic making as a meeting point between art and life, and the associations between life and work; the analyses of contemporary production from the practices of appropriation; and the decolonial perspective of reading contemporary artistic production.

¹⁸ Versão em formato de ensaio da relatoria das apresentações da sessão de comunicação 1.4 – Poética, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

¹⁹ Flávia Sangiorgi Dalla Bernardina, advogada especialista em Propriedade Intelectual, com extensão pela FGV/Direito Rio (2007). Pós graduada em História da Arte e Cultura pela Universidade Cândido Mendes (2013), Mestranda em Artes pela UFES (em curso). Bailarina profissional e escritora, membro do Coletivo Moverdor, onde atua como dramaturga e performer. Contato: flaviadallabernardina@gmail.com.

NOTAMANUSCRITA: PROCESSO CRIATIVO COMO PROCESSO DE PESQUISA, DE FABIANA PEDRONI FAVORETO & RODRIGO HIPÓLITO DOS SANTOS

Nesta comunicação apresentada pela pesquisadora Fabiana Pedroni Favoreto, foi relatado sobre o processo de pesquisa e métodos de trabalho do projeto Nota Manuscrita (www.notamanuscrita.com.br), ativo desde 2012, analisando o processo criativo como processo de pesquisa. Ao analisar os documentos presentes no site, que reúne variadas linguagens e arquivos, como anotações, contos, textos críticos, ilustrações, podcasts, dentre outros registros disponibilizados no últimos sete anos, são discutidos conceitos operatórios de pesquisa, como processos poéticos de criação. Ao propor a aproximação da experiência cotidiana à sua abordagem teórica, abre a questão do sentido da experiência (ex=for a; peri=limite; encia= conhecimento), como o conhecimento para além de uma fronteira, baseando-se ainda no conceito trazido por Jorge Larossa, da experiência como um movimento permeável, de ida e volta, que projeta o sujeito para fora de si, ao mesmo tempo que devolve o sujeito para si, afetado pela experiência de exteriorização. Adentra os conceitos de Crebehaviour, Crelazer e Suprasensorial, retomando a influência de Hélio Oiticica na pesquisa, em conceitos que aprofundam e entrelaçam a relação entre arte e vida. Cita como exemplos ações artísticas realizadas pelo Coletivo Monográfico, o qual fazem parte os pesquisadores, como o trabalho “Faça, reduza e Empilhe Barquinho”, do projeto “Engenharia Naval em Papel” e “Ventiladores-cataventos” (2013), onde a noção de ornamentalidade é ampliada como orquestradora do nosso relacionamento com o mundo. Traz a noção de autoetnografia, como aquela que defende a contaminação do pesquisador ao objeto da pesquisa/criação, pois o mesmo está no centro deste fenômeno e dele faz parte enquanto agente. Finaliza, apoiada nas noções autoetnográficas de visibilidade de si, forte reflexividade, engajamento, vulnerabilidade e rejeição de conclusões, assumindo que tanto a produção teórica, quanto poética do projeto NOTAmanuscrita opera como um exercício de “deriva estética”, que conferem valor à vida cotidiano através da suaornamentalidade.

DO PAPEL AO MUNDO SENSUAL: UMA ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO DE APROPRIAÇÕES, DE JOSÉ HENRIQUE RODRIGUES DE SOUZA

A segunda comunicação apresentada por José Henrique Rodrigues de Souza, apresenta um recorte de pesquisa finalizada como um Trabalho de Conclusão de Curso, mas que continua em processo de desdobramento e deslocamento. Para tanto, apresenta uma série

composta de 4 desenhos de temática homoerótica realizados entre 2017 e 2018 - “Banhistas” e “Cariátide”, 2017, e “O Pau, Transferência”. Para fazer correlação com sua produção traz o discurso de Aristófanes sobre o nascimento de Eros, o deus do amor, em “O Banquete”, de Platão. Aponta que sua produção é também Teogônica, no espaço geográfico em que escolhe produzir tais imagens: os ateliês da UFES, a mesa da sala do apartamento que divide com a família, o ateliê do professor Attílio Colnago. Nesses espaços, relata que o caos e a ordenação estão presentes, na relação entre si, e nos espaços em que são submetidos. Trata a relação do desenho, como uma relação de sedução, um duo dançado entre papel e lápis, jogos corporais entre os materiais, o criador e a criatura, a necessidade primordial de descobrir e fazer. Nesse sentido, aponta fala de Ostrower (1987), que ressalta o fato de o homem criar não porque quer, mas porque há uma necessidade em fazê-lo. A partir daí, relata sobre seu processo de criação que envolve a apropriação de imagens de fotografias homoeróticas da internet, e concomitantemente, as colagens, que apresenta em sua produção, a sobreposição de corpos no processo de transferência de imagens, uma espécie de “impressão de seus fantasmas”. Ao tratar das referências apropriadas, aponta o sujeito da experiência de Alex Flemming, como aquele que se deixa passar enquanto permanece nesse local, muitas vezes, de forma imposta, ou que se encontra em deslocamento. Referencia também a obra de Mapplethorne, como uma forma diferente de experiência, a que leva o corpo ao seu extremo, entendida por uns como pulsão de vida e por outros como pulsão de morte. Conclui que seu trabalho teórico-poético-prático está em andamento e que enquanto sujeito da experiência, se deixa atravessar, exibindo sua força teogônica pela sua capacidade de transformação.

APONTAMENTOS SOBRE APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA, DE FLÁVIA SANGIORGI DALLA BERNARDINA

Na terceira comunicação, Flávia Dalla Sangiorgi Bernardina, visando alcançar a apropriação na arte contemporânea, em obras de artistas como Sherrie Levine, Fred Wilson, Michael Asher, Zoe Leonard e Adrian Piper, traz uma abordagem em direção à apropriação sob três perspectivas: a alegoria, o *site specific* e o arquivo. Segundo essa perspectiva, as operações alegóricas surgiram no início do século XX, momento de mudança na percepção dos objetos materiais com sua transformação em mercadoria, sobretudo a partir da mecanização dos modos de produção, introduzida pelo capitalismo, contexto em que tomam frente os *readymades* de Marcel Duchamp, quebrando com o paradigma do que é entendido como

arte. O primeiro link que se daria entre a alegoria e a arte contemporânea é justamente a apropriação, exemplificada na obra de Sherrie Levine, “After Walker Evans” (1979). Num segundo ponto de correlação da apropriação com a contemporaneidade, cita as obras em *site specific* do artista Fred Wilson, em “Mining the Museum” (1992), e Michael Asher, realizada no Instituto de Arte de Chicago, em 1979. Com propostas diversas, mas em ambas as ocasiões, os artistas se apropriam das obras das próprias instituições para ressignificar o acervo e sua relação com o público. Na última conexão da apropriação com a contemporaneidade, trata do arquivo, enquanto estratégias da acumulação, pela superposição de uma coisa após a outra, citando obra de artistas como Zoe Leonard e Adrian Piper, que a partir do arquivo, reinventam a história – que existe ou não – a partir de um lugar de falar próprio.

ENTRE CONVERGÊNCIAS E INDISCERNIBILIDADES: ARTE, VIDA E OBRA NO ÂMBITO DAS POÉTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS, DE LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

Na quarta comunicação, o pesquisador Lindomberto Ferreira Alves interroga a atualidade e a pertinência de proposições artísticas cujo padrão de intencionalidade poética expõe a convergência entre arte e vida e a indiscernibilidade entre vida e obra. Nesse ponto, parte do pensamento de Nicolas Bourriaud, interessado pelo fato de possibilitar à crítica de arte uma leitura sobre a arte contemporânea sob a perspectiva dos seus novos paradigmas de produção, circulação e recepção. Partindo de uma revisão de caráter historiográfico, são examinados os deslocamentos poéticos no campo artístico, entre os inícios dos séculos XX e XXI, a fim de somar às atuais elaborações epistemológicas sobre a instauração da vida como obra de arte no âmbito das poéticas artísticas contemporâneas. Nesse sentido, aborda elaborações de teóricos como Jacques Rancière, Hal Foster, Michel Foucault, para citar alguns, para tratar das convergências entre arte e vida, bem como da indiscernibilidade entre vida e obra, enquanto instâncias contemporâneas do pensar e do fazer artístico, questionando quais os limites de tais intersecções, deslocamentos e alargamentos. Segundo esse padrão de intenções, a *práxis* vital, tomada em sua dimensão estética, constituiria um modo prolífico não só de inflexão sobre a nossa atualidade, como, também, de contestação dos regimes de (in)visibilidade das relações sistêmicas da arte, conduzindo a afirmação de novas dimensões do estético, distintas dos sistemas de valores essencialmente artísticos - sobretudo se esses trabalhos convocam o público ao compartilhamento dos modos éticos

conformados pela prática artística, dando a ver um tipo de simbolização e cognição não alienada entre arte e vida, distinta da condição atual de espetacularização da arte e da realidade.

A OPÇÃO DESCOLONIAL NA ARTE: UM OLHAR PELAS OBRAS DE FRED WILSON E AYRSON HERÁCLITO, DE PAULO DOS SANTOS SILVA

Na quinta e última comunicação, o pesquisador Paulo dos Santos Silva aborda sobre o que vem a ser opção descolonial na Arte. Para tanto, analisa dois trabalhos artísticos que criticam o colonialismo, seus impactos e resquícios na sociedade atual, da perspectiva descolonizadora, a partir de contextos e com desdobramentos diversos. O primeiro deles Mining the Museum (1992), do artista norte-americano Fred Wilson, em que ao identificar as estruturas colonialistas no espaço institucional do museu, desenvolve uma instalação a partir do próprio acervo, em que a crítica se faz a partir da perspectiva histórica norte-americana, em uma narrativa do ser colonizado. O Segundo trabalho é o Sacudimentos (2015), do artista brasileiro Ayrson Heráclito, que identifica as estruturas colonialistas na formação brasileira e suas conexões com a África, oriundas da escravização do século XVI, que o faz trabalhar por meio da performance elementos visuais identitários entre a África e o Brasil, na perspectiva religiosa afro-brasileira com dois trabalhos (Sacudimento da Cada Torre na Bahia e Sacudimento da Casa dos Escravos na Ilha de Gorée, Senegal) que se tornam um. Na sua fala, o pesquisador aborda as questões da colonização enquanto acúmulo de riquezas e significados, e como os museus e as universidades se tornam a reprodução desse modelo. Questiona, nessa perspectiva, o que é ser colonizado e que ser coloniza, apontando que a opção descolonial, se trata de uma desobediência epistêmica e estética. A possibilidade de escovar a história a contrapelos, para fazer remissão à Walter Benjamin.

CORPO, ARTE E POLÍTICA COMO TERRITÓRIOS DE RESSIGNIFICAÇÃO²⁰

BODY, ART AND POLITICS AS TERRITORIES OF RESIGNIFICATION

Gabriela Santos Alves²¹

RESUMO

Este ensaio é fruto da reverberação das reflexões que emergiram no curso do debate público após as conferências dos professores Daniela Zanetti e Eryl Vieira Jr., ambos vinculados ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo — PósCom, que expuseram seus respectivos trabalhos, frutos de atuais pesquisas acadêmicas e também de inquietações enquanto sujeitos que vivenciam a relação entre arte, corpo e política no atual cenário brasileiro e que evidenciam essa relação através de seu diálogo interdisciplinar com o campo da Comunicação Social, constituindo-se tanto pelas marcas narrativas das redes sociais quanto pela experiência audiovisual. Propõe-se, ainda, a dialogar com algumas das questões teórico-metodológicas suscitadas pelas apresentações dos trabalhos.

ABSTRACT

This essay is the result of the reverberation of the reflections that emerged in the course of the public debate after the conferences of teachers Daniela Zanetti and Eryl Vieira Jr, both linked to the Graduate Program in Communication and Territorialities of the Federal University of Espírito Santo - Post-Com, which presented their respective works, fruits of current academic research and also of concerns as subjects who experience the relationship between art, body and politics in the current Brazilian scenario and who evidence this relationship through their interdisciplinary dialogue with the field of Social Communication, constituting both the narrative brands of social networks and the audiovisual experience. It also proposes to dialogue with some of the theoretical-methodological issues raised by the presentations of the works.

Por ocasião da realização do VII Colóquio de Arte e Pesquisa dos alunos do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo — Colartes, 2019, com o tema *Há um lugar para a arte?*, recebi o convite para atuar como debatedora da III Conferência do evento, na qual os professores Daniela Zanetti e Eryl Vieira Jr., ambos vinculados ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da

²⁰ Versão em formato de ensaio da relatoria das conferências “Arte e política nas redes digitais”, proferida pela Prof^a. Dr^a. Daniela Zanetti, e “Sujeitos cinestésicos, visualidades hápticas e ressonâncias carnisais: O lugar do corpo na experiência audiovisual”, proferida pelo Prof^o. Dr^o. Eryl Vieira Jr., durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

²¹ Gabriela Santos Alves é Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Pós doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ). Coordenadora do Curso de Cinema e Audiovisual - UFES, Brasil. Áreas de interesse acadêmico: cultura audiovisual, teoria feminista, cinema, memória e gênero. Realizadora audiovisual, atua como roteirista, diretora, curadora e cineclubista. Contato: gabrielaalves@terra.com.br.

Universidade Federal do Espírito Santo — PósCom, expuseram seus respectivos trabalhos, frutos de atuais pesquisas acadêmicas e também de inquietações enquanto sujeitos que vivenciam a relação entre arte, corpo e política no atual cenário brasileiro e que evidenciam essa relação através de seu diálogo interdisciplinar com o campo da Comunicação Social, constituindo-se tanto pelas marcas narrativas das redes sociais quanto pela experiência audiovisual. Este ensaio, portanto, é fruto da reverberação das reflexões que emergiram no curso do debate público após as falas de ambos na Conferência e propõe-se, ainda, adialogar com algumas das questões teórico-metodológicas suscitadas pelas apresentações dos trabalhos.

O tensionamento entre arte e política foi um dos pontos mais discutidos no debate. Partindo do tema proposto pela realização do evento — *Há um lugar para a arte?*, falou-se sobre a importância da reflexão sobre a produção artística difundida em redes sociais, como instagram e páginas do facebook, e da relação entre arte e política a partir de produções que circulam no território virtual, por consequência público, alcançando um número expressivos de espectadores. Esses discursos podem ser pensados tendo como ponto de partida a reflexão sobre arte e seu engajamento político, da arte como enfrentamento à questões políticas e sociais que emergem no contexto atual do cenário político brasileiro.

Nossa época está sendo marcada por um embate da ordem do imaginário, uma guerra de imagens e de signos, por uma sede de representação e visibilidade. Localizo ambas as apresentações neste lugar: o das discussões em torno da novas ordens de representação e também dos novos regimes de visibilidade que habitam a contemporaneidade — e que "têm como um de seus principais fundamentos a indissociabilidade entre *política* e *representação*" (BORGES: 2019, 11). É também caracterizada por sentimentos, ações e discursos polarizados e marcados por contradições, mas especialmente é um período que se distingue através da diversidade de existências, resistências e marcas narrativas audiovisuais e virtuais.

A arte, nesse sentido, é compreendida pelos conferencistas a partir de um sentido amplo, seja pela experiência artística e estética em si, seja pela vivência do cotidiano que elas provocam ao se inserirem na teia da esfera pública midiática. Dados o retrocesso político e a perda de direitos vivenciadas entre 2018 e 2019 no Brasil, a experiência estética como proposta política é impulsionada e ocupa lugar importante na construção de ideias, discursos

e práticas que se mostram contrárias a ideais conversadores, retrógrados e excludentes. A internet, assim, passa a ser compreendida como um território, uma arena de discussões e disputas narrativas onde a arte contemporânea, crítica e questionadora, se manifesta e se pluraliza.

Essas experiências estéticas podem ser exemplificadas pela atuação de vários perfis da rede instagram e suas produções, como por exemplo o stencil com a palavra *mito* associada à figura do atual presidente, conhecido entre sua militância como *mito*, ou o perfil *sergio molho*, em referência ao atual ministro da justiça. Além da crítica a figuras políticas, há várias outras temáticas presentes, como a imigração e a exclusão social nos EUA. Há, também, perfis como *Design Ativista*, que evidencia a luta pela demarcação de terras e a marcha de mulheres indígenas, e o *Vagina Museum*, iniciativa que pretende a criação do museu da vagina, a fim de evidenciar a relação política com o corpo feminino, fora dos tradicionais entendimentos do corpo da mulher, muitas vezes atravessados pela sexualidade e pela violência.

No território cinematográfico, a compreensão do corpo na experiência audiovisual, a partir da noção de um sujeito cinestésico, trouxe uma profícua contribuição ao debate, impulsionada por questões de ordem política, de dimensões afetivas e, em especial, pela resistência estética que os corpos dissidentes provocam tanto nas narrativas em tela quanto nos sujeitos espectadores que são atravessados por elas.

Nesse cenário, é importante refletir sobre a presença desses corpos dissidentes não somente do ponto de vista simbólico e representativo mas também como presença física e, portanto, de suas formas de sentir e ressignificar imagens e discursos, ocasionando uma quebra de paradigma na relação ocular e cênica, por sua vez proporcionada pelo aparição de imagens e sons singulares que evocam o corpo de espectador em três dimensões específicas: o corpo que é filmado, que aparece em tela; o próprio filme como corpo e o corpo do espectador. O cinema, assim, é compreendido como uma espécie de pele, numa metáfora que engloba, ao mesmo tempo, toque e sensibilidade. Essa “pele do filme” é um entendimento presente na obra de Deleuze e faz parte dos estudos do campo da teoria da arte há pelo menos cem anos. Já o conceito de háptico dialoga com esse entendimento porém diz respeito muito mais a uma espécie de *caminhar pela imagem* acionado pelo espectador do que à sua relação com/do olhar.

Como exemplo dessa quebra de paradigma associada à presença de corpos dissidentes discutiu-se, a partir de um trecho do filme *Madame Satã*, iniciado em 1:19:30, o corpo gay em tela, marcado pela performance e pela ressonância carnal como modo de engajamento corpóreo, que nos é apresentado fora da noção tradicional de imagem controlada — aqui, através do uso presente da câmera de mão, os planos são *descontrolados*, tanto do ponto de vista do enquadramento, quanto do foco da câmera e da luz que incide nos quadros, proporcionando ao espectador a sensação de estar dentro da ação e participando da narrativa, embalado por sons e imagens.

Tomou-se a aparição do corpo gay em tela para ampliar a discussão para outras questões, como a importância da presença da dissidência corpórea para o enfrentamento à atual tentativa de censura de narrativas e discursos no Brasil e ao enfraquecimento do investimento em políticas públicas do audiovisual, através da diminuição/aniquiração de editais públicos para a promoção de filmes de curta e longa metragens, além de narrativas seriadas em que esses corpos e histórias são colocados como protagonistas.

Além disso, debate-se sobre a produção artística brasileira contemporânea e seu atravessamento por experiências pessoais, sejam elas individuais e/ou coletivas, o crescimento e impulsão da teoria queer nos estudos do cinema e das visualidades, o circuito de exibição e consumo que tem como público sujeitos que identificam-se com a dissidência, com especial atenção à tentativa da indústria cultural, empresas e marcas do uso do chamado *pink money*.

Importante resgatar, ainda, a necessidade de ocupação do território acadêmico através da ressignificação de objetos de pesquisa tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação. Isso se dá, especialmente no Campo da Comunicação Social, pela compreensão e análise dos marcadores discursivos do tempo presente, da urgência em se resgatar uma memória afetiva de corpos e narrativas que não nos permita, enquanto sociedade, silenciar ou esquecer. Essa ação nos territórios, via participação e ocupação, e também por influências sensoriais, nos mostra o movimento que a arte contemporânea causa nos/entre corpos, em uma constante luta por representatividade e por construção de estratégias políticas de enfrentamento.

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas vidas. Hooks, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

A PERFORMATIVIDADE E OS RECORTES CONTEMPORÂNEOS DE RESISTÊNCIA²²

PERFORMATIVITY AND CONTEMPORARY CUT-OUTS OF RESISTANCE

Geovanni Lima da Silva²³

RESUMO

O presente texto visa refletir acerca das discussões oriundas da Sessão Temática III do VII COLARTES, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, em agosto de 2019, com participação de Jackson Ferreira (Núcleo Afro Odomodê) e Ricardo Sales (Banda de Congo Amores da Lua). A partir das comunicações apresentadas pelos palestrantes, refletirei acerca da utilização da arte como ferramenta para demarcação social, bem como o papel das manifestações culturais e da produção engajada de artistas na atual sociedade brasileira.

ABSTRACT

This text aims to reflect on the discussions arising from the Thematic Session III of the VII COLARTES, held at the Federal University of Espírito Santo - UFES, in August 2019, with the participation of Jackson Ferreira (Nucleus Afro Odomodê) and Ricardo Sales (Band of Congo Amores da Lua). From the communications presented by the speakers, I will reflect on the use of art as a tool for social demarcation, as well as the role of cultural manifestations and the engaged production of artists in current Brazilian society.

Me lembro exatamente da data: 18 de outubro de 2012. Estava parado – eu e alguns milhões de brasileiros(as) – frente à uma televisão, aguardando para saber o que ia acontecer no último capítulo da novela das nove²⁴. As pessoas que se encontravam no mesmo ambiente que eu, torciam ferozmente para que a mocinha vivesse plenamente o amor idealizado com o mocinho. O folhetim apresentava em seu esqueleto básico, dois núcleos: o primeiro, uma típica mansão das novelas produzidas pelo canal e habitada por uma família rica, com muitos empregados(as), ambientes e carros luxuosos, vestidos de toda

²² Versão em formato de ensaio da relatoria das conferências “A minha vivência na tradição do Congo”, proferida pelo Mestre Ricardo Sales (Banda de Congo Amores da Lua), e “S RAP: arte transformando vidas”, proferida por Jackson Ferreira (Núcleo Afro Odomodê), durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

²³ Geovanni Lima da Silva é Artista e Performer; Mestrando em Artes Visuais pela UNICAMP; Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Membro dos grupos de pesquisa CNPq/UFES: Diálogos entre Sociologia e Arte/DISSOA e Grupo Entre – Educação e arte contemporânea. Atualmente desenvolve pesquisas ligadas ao corpo como interface política, sobretudo corpos negros, gordos e LGBTI+ tendo a performance como principal método de criação. Contato: geovanni.limasilva@gmail.com.

²⁴ A novela em questão era a Avenida Brasil (Rede Globo), que narrava a história da menina Rita, abandonada em um lixão pela madrasta, que jurava vingança. Já adulta, ela assume a identidade de Nina e volta para se vingar da megera, mas se vê dividida ao descobrir que o seu grande amor é filho da mulher que arruinou a sua vida.

sorte de grifes de roupa; e o segundo: um lixão repleto de situações insalubres, com animais e gente recolhendo comida e materiais diversos que proporcionalmente elevariam a chance de sobrevivência e as de proliferação de bactérias e parasitas prejudiciais à saúde humana.

Esta lembrança marcou a minha memória, ela se constitui como o marco inicial do processo de construção de identidade social que vivi/vivo. Os dois ambientes apresentados acima, a mansão e o lixão, refletiam/refletem a sociedade contemporânea brasileira, melhor, ratificavam/ratificam o modelo social que opera neste país, proporcionando sua continuidade, estabelecendo em que locais corpos brancos, hétero-cis-normativos e abastados financeiramente devem permanecer, na mesma medida em que, reafirmava/reafirma onde corpos negros, periféricos e pobres merecem estar.

Mesmo que possa parecer estranho começar esta reflexão descrevendo uma telenovela – sobretudo, porque este texto é fruto de uma mesa de debate realizada em um colóquio de Arte e Pesquisa – esse processo colonizador de definição de papéis e locais sociais a serem ocupados não é recente.

No decorrer da história da arte, podem ser observadas inúmeras produções, que apresentam as mesmas questões. Um exemplo disso é o trabalho *A Redenção de Cam* (1895), de Modestos Brocos (1852-1936) (Figura 01):

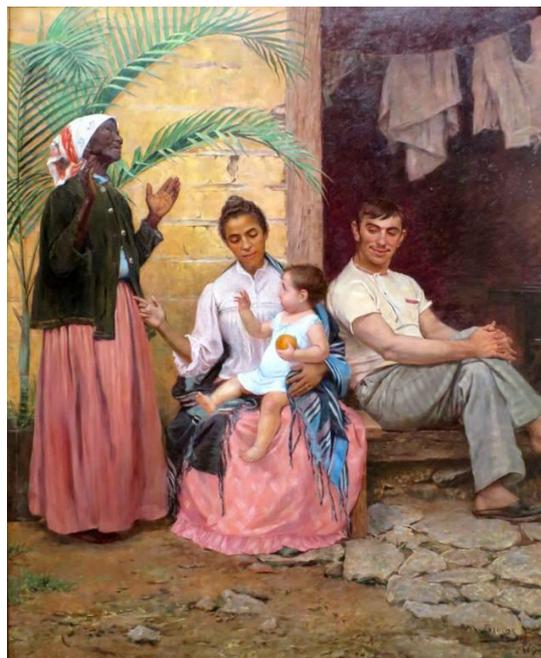


Figura 1 - *A Redenção de Cam* (1895) | Modestos Brocos (1852-1936) | Museu Nacional de Belas Artes | Dimensões: 199.00 cm x 166.00 cm.

Reverenciado a sua época, o trabalho de Brocos, apresentava a política pública de branqueamento²⁵ adotada no Brasil “pós-abolição”, o que, resumidamente, coloca para o negro a obrigação de se “misturar”²⁶ com imigrantes, o que resultaria em sua extinção; e para o branco, a certeza de que, em algumas gerações, viveria entre uma raça pura.

Poderiam ainda serem citados outros trabalhos, como a *Negra (1923)*, de Tarsila do Amaral, que apresenta a figura distorcida da mulher negra, colocando-a de maneira exótica, nua, tendo seu corpo construído como território passível de violências, ou mesmo o *black face* apresentado na peça *A mulher do Trem (2015)*, no Itaú Cultural²⁷.

Embora haja um plano de embranquecimento da população brasileira, e este seja bem elaborado, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, em 2018, 19,2 milhões de pessoas se declararam pretas no país²⁸. Esse número cresce exponencialmente se for considerado que o país tem, aproximadamente, 40% de sua população composta por mestiços; que são negros não tão negros assim. (SANTOS, 2018)

Embora continuem não sendo considerados sujeitos de direito e, na maioria das situações, sejam colocados à margem da sociedade brasileira, não acessando questões básicas que gerariam a manutenção da vida, estes sujeitos vêm deslocando territórios consolidados pela imposição/inserção de sua cultura nos cotidianos brasileiros. Este movimento se dá, sobretudo, pelo viés da arte, ferramenta supracitada e que há muito tempo vem sendo utilizada pela branquitude.

Neste contexto, poderiam ser citados os seguintes trabalhos: *Bombril(2010)*, de Priscila Rezende; *MerciBeaucoup, Blanco! (2013)*, de Michelle Mattiuzze; *White Face and Blonde Hair (2012)* e *Axexê da Negra ou o descanso de todas as pretas que mereciam serem amadas (2017)*, de Renata Felinto; *Whatisthe color ofmyskin? (2014)*, de Paulo Nazareth e Moises

²⁵Ver SANTOS, Ricardo Ventura; MAIO, Marcos Chor. Qual 'retrato do Brasil': raça, biologia, identidades e política na era da genômica. *Mana - estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 61-95, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n1/a03v10n1.pdf>. Acesso em: 28 set. 2008; HERKENHOFF, Paulo. *Corpo, arte e filosofia no Brasil*

²⁶Leia-se miscigenação ou mestiçagem, processo que consiste na mistura de raças, de povos e de diferentes etnias. Assim, multirraciais ou mestiças são as pessoas que não são descendentes de uma única origem. Essas pessoas possuem características de cada uma das raças de que descendem

²⁷Fonte: <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/05/peca-mulher-do-trem-e-suspensa-apos-acusacao-de-racismo-seria-censura.html>>.

²⁸Fonte: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/05/22/em-sete-anos-aumenta-em-32percent-a-populacao-que-se-declara-preta-no-brasil.ghtml>>.

Patrício e *Exercícios para se lembrar, branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2019), de Geovanni Lima (Figura 02):



Figura 2 - *Exercícios para se lembrar, branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2019) | Geovanni Lima (1988-) | p.Arte n° 42, Curitiba/PR | Imagem: Flávio Ribeiro.

Tendo os percursos e processos formativos que vivi como substratos para a formatação do meu corpo [corpo-gordo-negro], desloco para o campo da arte, por meio de performances, lembranças da infância, de situações racistas que vivenciei. No trabalho *Exercícios para se lembrar, branqueamento ou ação repetida de cuidar* (2019), retomo os estereótipos de “negro fedido”, “preto-carvão” e “macumbeiro” atribuídos a mim, apresentando uma possibilidade de eliminação dos mesmos, respectivamente pelo uso excessivo de desodorantes aerossóis, utilização de óleos para clarear a pele e o preparo e utilização de um banho de ervas.

Mesmo não sendo reconhecidos em um sistema hegemônico de arte, artistas como eu, que trabalham com questões dissidentes, vêm forçando o reposicionamento de seus grupos por meio de processos de arte. (LOPES, 2015) Inclusive constroem sistemas paralelos para apresentação da produção e, conseqüentemente, geram o fortalecimento de suas manifestações.

Neste sentido, o Núcleo Afro Odomodê, equipamento público voltado para as juventudes do município de Vitória/ES, com foco na juventude negra, vem se constituindo como local para desenvolvimento e apresentação destas manifestações.

Com atividades pautadas na cultura, tendo, entre outros, as artes visuais como método de realização, são produzidas diversas manifestações artísticas no espaço Odomodê, como: performances, grafitti, estamparia, saraus performáticos e poéticos e etc., inclusive, aproximando os(as) jovens da produção acadêmica em artes, produzida na universidade pública, dando ênfase e visibilidade a estes processos que até então eram marginalizados e/ou considerados não-formais. A referida aproximação pode ser comprovada, visto a participação do administrador do Núcleo Afro Odomodê na mesa de debate que originou esta reflexão e sua enfática fala a respeito de como o RAP pode se apresentar como identidade de um grupo e possibilitar o acesso a outros caminhos ao mesmo (Figura 03).



Figura 3 - Grupo de Estudo Mandelacom Mc's, 2018 | Núcleo Afro Odomodê | Vitória/ES | Disponível em: <<https://www.facebook.com/nucleoafroodomode/photos/a.365533417260238/495417434271835/?type=3&theater>>.

Outra possibilidade de constituição de espaços para a resistência da cultura e história de povos afrodiaspóricos é a manutenção/preservação de tradições imateriais, como é o caso das bandas de Congo.

O Espírito Santo abriga grande diversidade de práticas culturais ao longo de seu território, e uma das mais evidentes são as Bandas de Congo. Cada grupo possui peculiaridades, mas se assemelham na utilização de elementos, como: os tambores, a dança e a música. A religiosidade também é marcante e a devoção a algum santo, principalmente a São Benedito e São Sebastião, motiva festejos e rituais como as "Fincadas do Mastro" (MACEDO, 2013, p. 88).

A respeito da manifestação supramencionada, a universidade vem se aproximando de mestres e mestras, colocando o Congo como objeto de suas produções científicas. Entretanto, ainda se vê, mesmo que em baixa quantidade, os integrantes das mesmas produzindo “saberes formais”. A participação do mestre Ricardo Sales, da Banda de Congo “Amores da Lua” (Figura 04), com a palestra “A minha vivência na tradição do Congo” (tema escolhido pelo mesmo) apresenta ao espaço formal universitário o desejo de que as especificidades de quem vive a cultura sejam respeitadas e levadas em consideração na formulação das pesquisas e manifestações acadêmicas, inclusive possibilitando que os mesmos falem por si.



Figura 4 - Banda de Congo “Amores da Lua” | 2019 | Vitória/ES | Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eowKab8P_0I> .

As questões discutidas acima, oriundas da mesa de debate proposta pelo COLARTES 2019, dialogam com questões ligadas a performatividade dos indivíduos negros, ou seja, refere-se à relação entre a face social racista, os corpos negros (independente de faixa etária) e as ações performativas criadas por esses para o enfrentamento da conjuntura violenta a que estão expostos. De maneira geral, grupos sociais contemporâneos deslocam as experiências que os constituem para o campo da arte e as utilizam para discutir questões pertinentes a sua subjetividade.

Referências

BISPO, Fabiana; LOPES, Alexandre Araújo. Presenças: A Performance Negra Como Corpo Político. In: **Harper's Bazaar Art**. São Paulo. Volume XX, páginas 106-113, 2015.

BROCOS, Modesto. A Redenção de Cam. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>>. Acesso em: 06/10/19.

LOPES, Fabiana. Reescrevendo histórias. In: **Harper's Bazaar Art**. São Paulo. Volume XX, páginas 96-99, 2015.

MACEDO, Inara Novaes. A espetacularização do congo no Espírito Santo. In: **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Vitória, ano 3, v.3,n. 7. 2013.

SANTOS, Ademir Barros dos. Quem é negro, no Brasil?. In: **Por dentro da África**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/quem-e-negro-no-brasil-por-ademir-barros-dos-santos>>. Acesso em: 13/10/19.

(I)MEDIÇÕES - MUSEUS E OUTRAS FORMAS DE FALAR SOBRE HISTÓRIA DA ARTE²⁹

(I)MEDIATIONS - MUSEUMS AND OTHER FORMS OF TALKING ABOUT ART HISTORY

Julia Rocha³⁰

Resumo

Refletindo sobre o processo de invisibilidade construído na sistematização da história da arte e evidenciado com as coleções dos museus, este texto repensa o conceito de mediação como a prática de recepção dos públicos gerais de instituições culturais, para trabalhar com a ideia de imediação. A compreensão do que está no arredor e marginalizado passa a ser o ponto central dos processos educativos, que, reverberando concepções da decolonialidade, abre-se para novas vozes e outras escutas em relação ao que se compreende como arte.

Abstract

Reflecting on the process of invisibility built in the systematization of the history of art and evidenced with the museum collections, this text rethinks the concept of mediation as the practice of receiving the general public of cultural institutions, to work with the idea of immediacy. The understanding of what is around and marginalized becomes the central point of educational processes, which, reverberating conceptions of decoloniality, opens up to new voices and other listening in relation to what is understood as art.

Diante do convite para ministrar uma conferência no VII Colóquio de Arte e Pesquisa dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes, tomei como ponto de partida a questão inicial do próprio evento, “Há um lugar para a arte?”. Iniciei a reflexão em torno desta pergunta, problematizando, no primeiro momento, a própria construção da frase, que, ao indicar “lugar” e “arte” como singulares parece deixar inaparentes e invisibilizadas múltiplas leituras possíveis a partir destes lugares das artes. Em sequência, passei a problematizar esta ideia de lugares definidos para as produções artísticas, considerando um percurso excludente de documentação e historicização das artes e levando em conta

²⁹ Versão em formato de ensaio da conferência homônima proferida pela autora no VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

³⁰ Julia Rocha é Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto, Mestre em Artes e Educação pela Universidade Estadual Paulista e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Realiza pesquisa sobre o ensino da arte na contemporaneidade, mediação cultural, relações entre museus e escolas, avaliação de propostas educativas no campo das artes visuais e formação de professores. Coordenadora do Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo - NAVEES e do Grupo de Pesquisa Entre - Educação e Arte contemporânea. Contato: pjuliarocha@gmail.com.

pontuais exemplos de processos educativos e curatoriais que visam rever uma postura colonialista de narrativa histórica.

A partir dessa reflexão decidi abordar o conceito de (i)mediação, transformando a concepção de educação como mediação. No lugar de estar no centro, entre arte e público, aqui penso nas acepções do termo imediação, que podem remeter tanto para “o fato ou ato de ser ou estar próximo, imediato; contiguidade, proximidade”, indicando aquilo que está mais perto, quanto para “região localizada ao redor de núcleo populacional ou urbano; arredor, cercania, redondeza”. Na presente reflexão considero a segunda significância, pensando em imediação como aquilo que está ao redor, correndo em paralelo, marginal. A associação com o termo problematiza a obliteração de determinada produção durante a documentação da dita história da arte, propondo um olhar para as práticas contemporâneas de remediar as coleções excludentes de instituições culturais que afirmam retratar a história da humanidade.

Em pesquisa produzida a partir dos onze livros de história da arte adotados nas disciplinas de mesmo nome em universidades brasileiras Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira (2019) deflagram a falta de representatividade que artistas negros e mulheres têm nesses volumes, representando uma lacuna no que diz respeito ao processo de catalogação da produção ocidental (porque ainda que estes livros afirmem retratar a história da arte de maneira geral, restringem-se ao processo de documentação de parte da população mundial). O projeto A História da _rte (2016) fez um levantamento que demonstra que nos livros existe uma prevalência de representação de artistas do sexo masculino, caucasianos, europeus ou norte-americanos, apontando como continuamente somos formados nos cursos de história da arte a partir de uma lógica excludente e colonial em termos de conteúdo e discurso.

A formação nos cursos de ensino superior segue a lógica de um olhar centralizado no retrato do hemisfério norte como aquele que domina a construção do pensamento e do repertório imagético. Em contrapartida, proponho aqui a elaboração de um discurso no sentido decolonial, o que “Implica legitimar formas de pensar e conhecer gestadas apesar dos silenciamentos/apagamentos teóricos e da hierarquização que inferioriza pensadores e pensadoras de outros contextos”, como coloca Eduardo Moura (2017, p. 28). Enquanto a pesquisa de Carvalho, Moreschi e Pereira (2019, p. 43) demonstra que “A História da Arte

é a área das ciências humanas em que se constrói uma narrativa sobre a criação de objetos e experiências realizados, em sua maioria, por homens, brancos, europeus e estadunidenses (alguns, gênios)”, a lógica do pensamento artístico e educativo contemporâneo implica em uma mudança de pensamento.

Em diálogo direto com o recorte que se documenta como o ato de historicizar a arte produzida, os museus resultam por ser a evidência desse processo excludente de documentação da história. Os museus contam a história de quem? Quem está representado em maior escala nas coleções museais? Os mesmos sujeitos que alcançaram as páginas dos livros de história. Contudo, em paralelo às discussões sobre decolonialidade que têm sido engendradas, as instituições museológicas têm tentado reverter o percurso de invisibilidade que construíram em suas trajetórias, revendo suas coleções em doses homeopáticas.

Se trata do caso, por exemplo, do Museu de Arte de Baltimore, nos Estados Unidos. Álex Vicente informa no jornal *El país* (2018) que o museu, fundado em 1914, gerou grande espanto da mídia ao informar que venderia sete obras de sua coleção, contendo entre as elas, obras de Andy Warhol e Robert Rauschenberg, visando capitalizar a compra de outras peças pertencentes a artistas pouco representados no seu acervo, envolvendo sobretudo artistas mulheres e afro-americanos. “Trata-se de ‘corrigir ou rescrever o cânone artístico do pós-guerra’, diz o diretor do museu, Christopher Bedford, um escocês de 40 anos que chegou ao Museu há dois anos com a deliberada vontade de sacudir as estruturas”.

Em um primeiro momento a notícia causa a impressão de que as discussões sobre decolonialidade e a necessidade de revermos nossas referências parecem começar a atingir seus objetivos, contudo é urgente identificar o caráter comercial e político que estratégias como essas atingem. A matéria informa que o Museu venderá sete obras afim de financiar novas aquisições, porém quantas obras serão compradas pelo mesmo valor dessas dos artistas previamente reconhecidos? O preço de mercado levará em conta a valorização desses novos artistas adquiridos para o acervo da instituição? Ou será que a ação mais parece uma barganha de marketing para dar maior visibilidade à instituição e não aos artistas até então invisibilizados?

Uma estratégia diferente com objetivos semelhantes tem sido empenhada na Tate British, em Londres, na Inglaterra. A instituição promove um olhar diferenciado para parte das obras

disponíveis na sua exposição de longa duração. Por meio do site da instituição e da identificação de parte das obras, propõe um novo olhar, a partir dos lugares de fala e problematizando o discurso dos sujeitos até então dominados. São exemplos dessa iniciativa os programas BAME network - que apresenta leituras de pessoas negras, asiáticas e de minorias étnicas -, Women and power - com narrativas de mulheres - e A queer walk through British art - valorizando análises da comunidade LGBTQIA+. Obras são identificadas na exposição como parte desses programas e apresentam leituras que questionam a representação que cada uma destas minorias invisibilizadas enfrentaram ao longo da produção artística britânica.

Novamente, questiona-se a veracidade das intenções em rever o posicionamento da instituição, uma vez que os textos que problematizam as interpretações realizadas até então só estão disponíveis no site do Museu. Ao mesmo tempo que esse olhar permite que o acesso das publicações seja para todos, no percorrer da exposição não se identifica um discurso de igualdade, porque a problematização não está nas salas de visitas do museu e requer uma investigação para além do processo de visitação que todos fazem na Tate.

No contexto brasileiro também se identificam tentativas de reverter a obliteração que artistas tiveram no processo histórico de colecionismo da arte. Desde que Adriano Pedrosa assumiu a direção do Museu de Arte de São Paulo, em 2014, novos olhares têm sido desenvolvidos para o acervo e para as exposições temporárias. Uma ação curatorial de grande relevância foi feita durante a semana que envolvia o dia da mulher, de 5 a 10 de março, em 2019, quando todas as obras produzidas por homens foram colocadas no verso dos cavaletes de vidro da exposição "Acervo em transformação". Pensando na ideia de "Mulheres à frente" o museu evidenciou a imensa lacuna que têm em sua coleção no que diz respeito à artistas mulheres e deu visibilidade para a estatística levantada pelas Guerrilla Girls de que mesmo que mulheres não sejam autoras das obras, são, na maior parte das vezes, alvo de representação, sobretudo com exploração de seus corpos.

O mesmo museu também possibilitou um olhar decolonial para sua coleção quando propôs em parceria com o Instituto Tomie Ohtake a exposição Histórias Afro-atlânticas, entre junho e outubro de 2018, com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. Assumindo a importância da construção de uma identidade africana no continente americano, a exposição apresentou 450 trabalhos de 214

artistas, do século XVI ao XXI. E como desdobramento da ação ocorrida em março deste ano, no presente momento o MASP exhibe a exposição “Histórias feministas: Artistas depois de 2000”, representando a produção de artistas mulheres do século I ao XIX.

Na mesma lógica de valorização da produção feminina e buscando dar visibilidade para aquelas que durante muito tempo não estiveram representadas nos livros de história da arte, a Pinacoteca de São Paulo apresentou entre agosto e novembro de 2018 a exposição Mulheres radicais. Visando dar conta de uma lacuna que a produção artística apresenta por conta da falta de espaço para a produção destas mulheres, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, a exposição deu visibilidade para práticas artísticas experimentais realizadas por artistas mulheres e latinas, destacando a influência de sua produção no mercado internacional de arte.

A curadora Andrea Giunta também engendrará outro exemplo de exposição realizada no contexto brasileiro que dará visibilidade para produções de artistas mulheres, além de promover a discussão do feminismo como temática na produção artística. Será com a Bienal do Mercosul, a ser realizada em Porto Alegre em 2020. Assumindo, como em edições anteriores, um compromisso muito forte com a educação e a formação dos públicos, a Bienal proporá um olhar que discute a presença da mulher na arte, como produtora e como tema, relacionando-se com as questões aqui propostas.

Diante da reflexão construída, a partir da identificação de uma política revisionista por parte dos museus, que estão buscando reconfigurar discursos e coleções, questiono: de que forma a reconstrução das práticas se reflete nos públicos dos museus? Em resposta ao ato de se refazer como discurso e coleção, o processo educativo realizado para e com os públicos também se reconfigura? Como a política revisionista das coleções resulta no processo de educação dos públicos?

Problematizo, em primeira instância, uma possível dissociação entre o campo da arte e o da educação, compreendendo que as práticas curatoriais e artísticas assumem nas instituições um caráter também educativo, pensando nos visitantes como o ponto de uma cadeia de relações que se estabelecem. Nesse sentido, a postura de reconfiguração das coleções já propõe o conceito de imediação, de atender as questões que até o momento estiveram à margem, ao redor. Tornando as discussões de gênero e etnia pontos centrais da gestão dos

museus, encontram-se reverberações também nas práticas educativas, possibilitando aos públicos uma maior identificação com o conteúdo tratado pelos museus, pelas exposições.

Para além das ações estruturais que têm modificado o sistema e o recorte das coleções, uma mudança importante tem sido feita também com a amplificação das práticas dos setores educativos destas instituições. Evidência do tensionamento no limite que definia a distinção entre a arte e a educação está na ação “Arte em diálogo”, que propõe uma espécie de respiros na exposição “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”. Em diálogo direto com as obras do acervo da instituição, o educativo propõe novas curadorias, ao conectar trabalhos de arte moderna e contemporânea com as temáticas das 11 salas de exposição e colocar questões ao visitante que constituem-se como práticas mediadas autônomas.

Ao promover uma visita dos públicos descentrada do percurso promovido pela curadoria, o educativo conquista um diálogo direto com o visitante, mesmo que não seja em processos de visitas mediadas com educadores. A equiparidade entre narrativa curatorial da instituição e equipe da ação educativa evidencia um olhar descentralizado e que questiona o poder do discurso continuamente perpetuado nas instituições museais. Habitualmente relegados a posição de tradutores e explicadores, os mediadores nesse processo tornam-se mais uma voz de contato com visitantes, possibilitando a amplificação de discursos e a descentralização de um olhar feito no fluxo colonizador-colonizado.

A construção de processos educativos de imediação se fazem na reconstrução do discurso dos museus, pensando em novas maneiras de contar a história da arte, que refaçam o processo de documentação e que busquem, por políticas de aquisição, por exposições temporárias ou pela construção de materiais escritos, ressignificar o processo de invisibilidade traçado no percurso da arte. A elaboração de novos discursos depende da abertura das instituições para propostas que tensionem os limites que a história da arte impôs até o presente.

Referências

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A história da arte: principais resultados e primeiras ações. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, nº 8, São Paulo, 2019.

MOURA, Eduardo. Inquietações, decolonialidade e desobediência docente formação inicial de professores/as. **Revista Papeles**v.9(18) Jul-dez. 2017.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Arte no Brasil**: uma história na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: 2011.

TATE. A walk through British Art by TATE's BAME networkDisponível em: <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/walk-through-british-art-tate-bame-network>>. Acesso em: 27 Set. 2019.

VICENTE, Álex. **O museu que vende 'warhols' para comprar obras de mulheres e negros**. El país, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/30/cultura/1532973858_357433.html>. Acesso em: 27 Set. 2019.

[EM] DESLOCAMENTO³¹

[IN] DISPLACEMENT

Mara Perpétua³²

Resumo

Reflexões a partir da práxis mediadora proposta pelo Projeto Espaço de Arte Atelier (EMEF São Vicente de Paulo – PMV), uma interface entre a produção de arte e a arte educação a partir de deslocamentos nas experiências compartilhadas.

Abstract

Reflections from the mediating praxis proposed by the Espaço de Arte Atelier Project (EMEF São Vicente de Paulo - PMV), an interface between art production and art education from displacements in shared experiences.

“Ninguém nasce feito,
é experimentando-nos no mundo que nós nos fazemos.”
(FREIRE, 2001, p.79)

Para a pergunta que se coloca em relevo (Há um lugar para a arte?), não existe uma resposta que seja capaz de dimensionar os tantos espaços em desdobramentos contemporâneos e seus constantes deslocamentos na relação entre arte e vida. A reflexão que se apresenta, aponta para novas perguntas: Como o alargamento da experiência artística, se interessa pela transformação dos processos tradicionais da arte em sensações de vida? Será a efetivação da substituição de obras de arte por uma arte de vida, que se implica a ênfase nas proposições abertas e compartilhadas? Que lugares de deslocamentos em processo, legitimamos como significativa a atividade artística? Pode a experiência em arte dissolver a dicotomia existente entre a produção de arte e a ação mediadora?

³¹ Versão em formato de ensaio da conferência homônima proferida pela autora no VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

³² Mara Perpétua Banhos Pereira é artista e professora. Graduação em Artes Plásticas Bacharelado (1990) e Educação Artística Licenciatura (1998), e Pós-Graduação em Abordagens Contemporânea em Arte Educação (2002), pelo Centro de Arte (UFES). Ilustradora dos livros *Infantis: "Safira" (Sergio Blank), "Vermelho Inquieto" e "Vento Sul" (Silvana Sampaio), "O Sadio e o Mentecapto" (Ítalo Campos) "Soprinho" (Lucimar Cardoso), "O Menino e o Rio" (Rubens Vaz Cavalcante). Curadora das exposições "Encomune" (2008), "Outras Janelas" (2009), "Bichos" (2010), "Cine Clube Mirante" (2016). Participou das exposições "Papel do Acervo" (2014), "Vitória em Arte - Edição 11ª SESC" (2015), "Entre Eu, Tu e Elas" (2017). Desenvolveu os projetos educativos das exposições temporárias e acervo histórico do Museu Vale (2006-2019), *Obra Social Nossa Senhora das Graças* (2009-2015), "Mas, que Arte cabe numa cidade?", da Galeria Casarão (2012), "Aquamum", da Galeria de Arte e Pesquisa da UFES (2013), "Modos de Partilhar o Sensível", do Centro Cultural SESC Glória/ES. Atua no ensino público formal com o Espaço de Arte Projeto Atelier (PMV - EMEF/SVP) e em diferentes espaços educativos de formação e mediação cultural. Contato: maraperpetuabanhos@hotmail.com.*

O Espaço de Arte - Atelier, uma prática que se situa em lugar híbrido e heterogêneo, característicos nas proposições poéticas e criações coletivas que se operam por deslocamentos.

Às vezes, deslocar-se é refazer um suposto mesmo caminho com uma atenção rara, em estado de alerta, *être aux aguets*, ao modo do que nos diz Gilles Deleuze: “estar sempre à espreita, como um animal, como um escritor, um filósofo, nunca tranquilo, sempre olhando por sobre os ombros”. Deslocar ou deslocar-se é um procedimento usual de artista. Ou melhor, de um modo artístico de viver, no sentido da recomendação feita por Nietzsche de tratar a própria vida como obra de arte, como experimento estético (BRANDÃO, 2012, p. 58).

Quando se desloca entre lugares, encontramos territórios desconhecidos (em ampliação ao âmbito geográfico), que passam a ser conquistados, reconstruídos a partir de narrativas carregadas de sentidos e embates, inter-relações entre o que é visto e como é visto. No deslocamento, a de se pensar o que é deslocado enquanto estava se deslocando, conexões com e a partir do que foi vivido durante o ato de deslocar-se – a experiência.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece (BONDÍA, 2002, p. 2).

É a partir da experiência que me encontro como sujeito artista/professora, relacionando teoria e prática em arte, no desafio de mergulhar no processo criativo de tantos outros, e ao mesmo tempo, conectar saberes e valores na diversidade de um espaço que deseja se constituir, como premissa, em um espaço compartilhado gerador de afetos e pertencimentos. Nesta trajetória experimental, em que se destaca a transitoriedade, o Espaço de Arte Atelier, que acontece desde o ano de 2008, na EMEF São Vicente de Paulo (PMV), se coloca como o lugar do encontro, entre tantos deslocamentos - envolvendo 48 crianças e adolescentes no contra turno da escola formal, sujeitos conectados pelo desejo de participar, e de se estar junto.

Um projeto que teve como objetivo inicial a aprendizagem em arte foi se transformando em um espaço dinâmico, da experiência em arte, instituindo-se como resistência, um investimento no campo do desejo. Uma produção que se insere na esfera da micropolítica, um contraponto ao regime das políticas públicas, dos parâmetros e diretrizes curriculares, compondo um quadro de ramificação política e agenciamento coletivo.



Figura 1 - Mara Perpétua - 2019

Perguntas são bem vindas, no diálogo são as indagações formuladas que permitem uma aproximação entre as identidades e os diferentes valores e experiências do grupo e um vínculo entre os conhecimentos e saberes produzidos no contexto social e cultural, assim como com problemas que dele emergem. Dessa forma, eles ultrapassam os limites das áreas e conteúdos curriculares tradicionalmente trabalhados pela escola, uma vez que implicam o desenvolvimento crítico de estratégias de pesquisa, de busca e uso de diferentes fontes de informação, de sua ordenação, análise, interpretação e o registro a partir das diferentes linguagens da arte.

O conhecimento, então é concebido, não como algo pronto e acabado, mas como algo controverso, que convoca a todos para atitudes ativas e reflexivas, diante de suas aprendizagens, na medida em que percebe o sentido e o significado do conhecimento para a sua vida de maneira dinâmica, contextualizada e compartilhada, em um processo mútuo de troca de experiências, para a compreensão e atuação no mundo.

Dessa forma, a construção do conhecimento se dá a partir dos próprios sujeitos, suas inquietações, valores e particularidades se apresentam e se reconstróem continuamente no coletivo. Para Hernandez (1998), é fundamental desconstruir a ideia de conhecimento, permitindo vivenciar a realidade, percebendo-a em suas múltiplas relações e interagindo com os outros olhares com autonomia e respeito. Portanto, ao interpretar a realidade e resignificá-la, torna-se, assim, cada vez mais autônomo em seu processo de formação e o

conhecimento passa a ser fundamental e necessário nas relações sociais, favorecendo uma melhor percepção da realidade e de seu contexto, social, educacional, político e econômico.

As fortes marcas históricas - memória e cultura, existentes nas comunidades da Piedade, Fonte Grande e Morro do Moscoso (Cidade de Vitória – ES) são confrontados no grupo em seus diferentes aspectos (ocupação territorial, etnia, cor e religião) e a mediação se dá no sentido de valorizar esses diferentes repertórios através de diálogos a respeito dos direitos humanos, cidadania e diversidade, ressaltando as variadas vozes presentes no tecido social que compõe a cidade, com vistas à interculturalidade, contribuindo com as mudanças sociais positivas tão necessárias no contexto da vida cotidiana.



Figura 2 - Mara Perpétua - 2017

Sendo assim, podemos pensar em diferentes e simultâneos deslocamentos acontecendo a partir da proposição do Espaço de Arte Atelier: o primeiro é o deslocamento que se dá dos próprios sujeitos, participantes que interagem com autônoma e criatividade, a partir do diálogo, em uma dinâmica colaborativa e participativa de construção coletiva, adversa ao cotidiano escolar; outro deslocamento é na própria Unidade de Ensino, já que se trata de uma reorganização alternativa ao que se apresenta na macropolítica, contribuindo para a o repensar de um sistema educacional, com ações pedagógicas normativas (métodos, currículos, objetivos e avaliação) e por ultimo o deslocamento de sua própria produção em arte, provocando o reconhecimento dessa construção em outros meios, demandando

reflexões do que seja a arte, quem é o artista, e retornando a questão inicial (onde é o seu lugar?), um caminho sem volta na contemporaneidade.



Figuras 3 e 4 - Luara Monteiro – 2018.

E nós no Espaço de Arte Atelier? Seguiremos em frente, experimentando novas formas de interação pela inventividade e afeto, acreditando que só assim é possível vislumbrar voos futuros, e por outra via, tencionando conceitos e categorizações na/da arte.

Referências

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan.-abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>.

BRANDÃO Ludmila, Deslocamentos contemporâneos: notas sobre memória e arte. In: **Ciência e Cultura**, v. 64, n. 1, p. 58-61, jan. 2012. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n1/20.pdf>>.

FREIRE, Paulo. **Política e Educação**: ensaios. 6.ed. São Paulo, Cortez, 2001.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Transgressão e mudança na escola**: os projetos de trabalho. Porto Alegre: Artmed, 1998.

RUPTURAS E RESISTÊNCIAS PARA UM ENSINO CONTEMPORÂNEO DA ARTE³³

RUPTURES AND RESISTANCES FOR A CONTEMPORARY TEACHING OF ART

Margarete Sacht Góes³⁴

Resumo

O ensaio enfoca as principais discussões e reflexões advindas dos trabalhos apresentados no VII Colartes 2019, "Há um lugar para a Arte?", ocorrido na Universidade Federal do Espírito Santo. Considera as conceitualizações voltadas para a Arte Contemporânea a fim de pensar um ensino contemporâneo de arte, propugnando rupturas e resistências a partir do tempo da experiência para se pensar corpos, corporeidade, identidades, memória, micro e macropolíticas, os sistemas da arte e os tempos espaços escolares. Propõe um diálogo com autores como Archer (2001), Cocchiarale (2006), Canton (2009) e Hernandez (2007). Finaliza inferindo sobre a impossibilidade de não articulação das categorias arte e vida como uma proposição contemporânea de se pensar, fazer e viver a arte na sua complexidade e singularidade.

Abstract

The essay focuses on the main discussions and reflections arising from the work presented in the VII Colartes 2019, "Is there a place for Art?", held at the Federal University of Espírito Santo. It considers the conceptualizations focused on Contemporary Art in order to think a contemporary teaching of art, advocating ruptures and resistance from the time of experience to think bodies, corporeity, identities, memory, micro and macropolitics, the systems of art and times school spaces. It proposes a dialogue with authors such as Archer (2001), Cocchiarale (2006), Canton (2009) and Hernandez (2007). It concludes by inferring on the impossibility of not articulating the categories art and life as a contemporary proposition to think, make and live art in its complexity and uniqueness.

I. DA EXPERIÊNCIA

Habituada a um ensino da arte que traz em seu bojo a produção de objetos artísticos, a comunidade escolar (pais, crianças, professores) espera que, das aulas de arte, surja produto final, uma "obra de arte", ou quando muito, algo esteticamente aprazível aos olhos e de fácil entendimento.

³³ Versão em formato de ensaio da relatoria das apresentações da sessão de comunicação 2.5 – Educação, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

³⁴ Margarete Sacht Góes é doutora em Educação, Mestre em Educação, Licenciada em Educação Artística e Pedagogia pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas sobre o Ensino da Arte na Educação infantil (GEPAEI) e realiza pesquisas sobre o ensino da Arte para esse segmento da Educação Básica, contribuindo para a formação inicial e continuada de professores. Contato: magsacht@gmail.com.

No entanto, quando pensamos a arte contemporânea para um ensino contemporâneo da Arte, é preciso desmistificar ou melhor, desconstruir, romper com esses conceitos, pois nesse contexto, faz-se necessário falar de qualidade e não quantidade, de experiência e não de materialidade, de ativação dos corpos e não de corpos dóceis.

Archer (2001, p. 108) ao discorrer sobre as mudanças da arte contemporânea infere que “[...] Uma vez que a ênfase na arte começou a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável”.

Essa inferência de Archer (2001) nos impulsiona a pensar em um ensino da arte que considera os diferentes e diversos corpos, bem como as suas experiências, e assim, acessarmos territórios reais, que corporificam os sujeitos e refletem para a concretude e a inconclusibilidade do ser humano, desconsiderando a noção de um sujeito universal, idealizado.

A necessidade de experienciar a Arte passa pelo conceito de Arte autorreferenciada, aquela que existe por si só e que não pode ser compreendida como produto, meio ou por seu caráter didático ou utilitário, e isso implica diretamente em uma postura de resistência por parte dos arte/educadores. Resistência essa que nos convoca a compreender os conceitos e ações educativas – dentre elas o conceito de experiência – que tangenciam as proposições da arte para a promoção de um ensino de arte contemporâneo.

Vigotski (2009), a partir da perspectiva histórico-cultural, também trata da importância da experiência para/nos processos criativos, ou melhor, para toda atividade criadora. Ele infere sobre a

[...] necessidade de alargarmos a experiência da criança se quisermos proporcionar à sua actividade criadora uma base suficientemente sólida. Quanto mais veja, escute, experimente, quanto mais aprenda e assimile, quanto mais abundantes forem os elementos reais de que disponha, na sua experiência, tanto mais importante produtiva será, mantendo-se idênticas as restantes circunstâncias, a actividade de sua imaginação (VIGOTSKI, 2009, p. 18).

Defendemos, então, um ensino da arte contemporâneo a partir da perspectiva contemporânea de fazer arte, de viver a arte, aproximando arte e vida por meio da experiência e da concretude da vida. Singular em suas colocações, Mônica Nador

(CANTON, 2009a, p. 39) destaca que “[...] a arte não transforma as estruturas sociais; por outro lado, não posso fazer arte sem levar essas estruturas em consideração”. A inferência da autora nos coloca diante da impossibilidade de se desvincular Arte e Vida, os sujeitos e seus contextos socioculturais e a necessidade de compreendê-los a partir da perspectiva da alteridade e do tempo da experiência.

A invenção da experiência como modos de ser, estar e compreender o mundo nos coloca diante de nós mesmos, levando-nos a refletir sobre como a arte nos é cara e necessária, inclusive para os tempos difusos e sombrios como os que estamos vivendo. Tempos indigentes que nos levam a questionar sobre o que podemos esperar de um ensino contemporâneo da arte.

Nesse contexto, para fundamentar as reflexões realizadas durante uma das salas de comunicações do VII Colartes, buscaremos, a seguir, dialogar com diferentes autores que discutem temas importantes sobre o ensino da arte, destacando as diversas linguagens artísticas como produtoras de sentidos, ao possibilitarem diferentes modos de compreender, de ver, estar, interferir no mundo e, também, de compreender os sujeitos a partir de suas singularidades, de seus contextos e das estruturas sociais em que se encontram.

II. DA NECESSIDADE DE RUPTURAS E RESISTÊNCIAS PARA UM ENSINO CONTEMPORÂNEO DE ARTE

Salientamos que um ensino contemporâneo da arte rompe com relações hierárquicas e provoca um envolvimento subjetivo, inter-relacional, que aproxima os sujeitos e democratiza a arte. Além desses aspectos e a partir das reflexões de Ceribeli (2009), compreendemos que para a democratização do ensino da arte é preciso observar as diferenças e a diversidade dos sujeitos e levar em consideração a necessidade de inclusão, acessibilidade e permanência deles a partir de práticas pedagógicas inclusivas.

Na contemporaneidade lidamos com uma complexidade de fatores que muitas vezes impedem um ensino da arte que discuta e reflita sobre o seu próprio panorama no campo educacional, pois isso implica trazê-lo para territórios incertos, frágeis, quebradiços, que consequentemente abarcam variadas temáticas e conceitos os quais com ela dialogam como a estética, a estesia, a técnica, o produto, a materialidade, o processo criativo e ainda, os

sujeitos, suas identidades culturais, sociais, suas vidas. Esses sujeitos, em uma proposta contemporânea de ensinar e de aprender, ou melhor, experienciar arte, precisam ser considerados a partir de suas idiossincrasias. Todavia, estar em contato com a arte, experienciá-la, vivenciá-la, contribui para que crianças e jovens construam suas identidades em suas relações e contextos na sociedade na qual estão inseridos, fazendo que percebam as dimensões ética, social e afetiva, que envolvem os grupos humanos e sua constituição histórico cultural.

Nessa perspectiva, para Teixeira e Lemker (2019) torna-se fulcral incorporar aspectos da realidade cotidiana dentro da escola a partir das vivências e investigações sobre o mundo, criando proposições e possibilidades para que crianças e jovens possam experienciar, olhar e se ver no mundo, ou seja, fazer conexões entre a arte e suas vidas, seu cotidiano.

Nos meandros de um ensino da arte que se concebe como contemporâneo, faz-se necessário também levar em consideração a efemeridade das ações e do que se produz como arte, porque elas dialogam com a produção de artistas que se colocam como propositores ao se aproximarem mais, segundo Rocha, Souza e Martins (2019), das “ações e experiências do que dos produtos”.

Questões diversas perpassam por um ensino contemporâneo da arte, principalmente quando tratamos com o público infanto-juvenil, pois propostas como intervenção urbana, *video art*, performance, instalação, fotografia, arte sensorial, arte efêmera, arte *povera*, dentre outras, implicam na exploração sensorial das possibilidades artísticas, bem como em uma desterritorialização. “Derrubar paredes” para se pensar a arte em um campo expandido, que recorre à memória afetiva para a sensibilização e a estesia das crianças e jovens, põe os corpos em movimento, as mentes em profusão de pensamentos e ações, em narrativas, falas, enunciados diversos, rompendo com os modos de docilização de corpos e de uma educação fragmentada.

No entanto, como conter isso em espaços e processos altamente disciplinarizadores, que objetiva corpos dóceis? Ora, se o corpo “[...] é agente construtor de significados e de conhecimentos sensíveis” (FREIRE, 2006), como manter os corpos parados, imóveis dentro das salas e dos muros das escolas?

Propor uma arte conectada com a vida faz os sujeitos pensarem, chegarem a próprias conclusões, posicionarem-se criticamente e a questionarem. Isso é contemporâneo? Isso faz parte do contexto da arte? Tem a ver com ruptura? Com resistência?

Inferimos que sim, pois acreditamos em corpos potentes, encarnados, inconclusos, que participam, interagem com os objetos da arte, e neles deixam suas marcas, suas impressões, suas culturas. É que buscam, em seus processos criativos, fazer experimentações e produzir sentidos nas relações, ou seja, atitudes transformadoras que trazem como proposição continuar aprendendo como forma de resistência e de renovação por meio da arte, que afirma a vida com seus diferentes e diversos modos e linguagens de ocupar o mundo.

A pluralidade de linguagens que abarcam o ensino da arte contemporânea implica necessariamente um incômodo político social, pois faz com que os sujeitos repensem seus atos em um contexto micro e macropolítico. Potencializem seus corpos, sua corporalidade, suas identidades suas relações com o outro e com a natureza, valorizem suas raízes, suas memórias fazendo do tempo seu grande aliado para deslocar observadores (espectadores) para outros lugares alterando alguns posicionamentos e os retirando de suas zonas de conforto. E ainda, provocando-os a parar, a romper com o imediatismo, com a falta de tempo, e a criar situações para que os corpos diminuam seus ritmos até parar, para assim, gastar o tempo ociosamente, sem pressa, com paciência.

Esses aspectos nos levam a fruir, a sentir e experimentar a arte, pois ela nos “[...] provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem pré-estabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e se organizar no mundo” (CANTON, 2009b, p. 12).

Decerto, “[...] um ensino da arte contemporâneo não parece ser tão difícil, haja vista que convoca corpo-todo para a experimentação, para a estesia no seu mais completo modo de ser tocado, atravessado, tomado por todos os sentidos” (BARBOZA; GÓES; ROCHA, 2019, p. 2).

Além das questões acima pontuadas, podemos dizer que existem várias outras que interferem diretamente na inserção de um ensino contemporâneo de arte nas escolas, que vão desde as micropolíticas – relações com os pares, do tempo das discussões democráticas e dialógicas, da qualidade que é dada a esse tempo, do respeito e importância que é dado

ao ensino da arte – até as macropolíticas, nas quais já não se propõe uma discussão horizontalizada, mas uma normativa, um discurso hegemônico, verticalizado e muitas vezes compulsório, que impulsiona a uma perspectiva colonizadora e diretiva, que define e regula modos de ser e estar professor de arte.

Nesse sentido o professor não é convocado a se inscrever responsabilmente e ainda se envolver a partir de uma corresponsabilidade ética, social e política, ficando assim, à mercê de fazer cumprir ações educativas, propostas metodológicas para o ensino da arte pensado por “outros” e materializado nos livros didáticos, cabendo-lhe apenas a realizar, o “exercício da capatazia” (GERALDI, 1990, p. 160).

III. DAS APROXIMAÇÕES PARA SE PENSAR O ENSINO CONTEMPORÂNEO DA ARTE

Importa-nos, então, aproximar os espaços educativos aos sistemas da arte para criar possibilidades de ambos repensarem seus públicos, seus modos de resistir e de fazer proposições e mediações que dialoguem, especificamente, com a arte contemporânea para um ensino contemporâneo da arte.

Hernandez (2007) propõe que a visão da escola ultrapasse seus muros, para que as crianças e jovens possam conhecer criticamente as diferentes manifestações artísticas de cada cultura, e ainda, que as atividades ligadas à arte extrapolem os diferentes espaços-tempos. Promovendo, assim, um ensino intercultural e rompendo com a perspectiva colonial que atravessa cotidianamente o ensino da arte nas escolas, uma vez que as escolas ainda continuam centradas em um ensino de arte formalista, de cunho objetivista, estruturalista e descontextualizado.

Segundo Hernandez (2007, p. 37), nesses “lugares” culturais é que meninos e meninas encontram suas referências para construir suas experiências de subjetividade, por isso precisamos aproximá-las das imagens de todas as culturas, educando-as para a diversidade.

Finalizamos então, recorrendo a Cocchiarale (2006, p. 66) para pensar que “[...] a arte contemporânea pode estar em vários lugares simultaneamente desempenhando funções diferentes. Mas, o principal de tudo isso são os novos tipos de relação que ela nos faz estabelecer”.

Relações estas que constituem os sujeitos com suas singularidades e os provocam – ao se envolverem com a arte – a desconstruírem suas certezas, refutarem suas teorias e a pensarem novas possibilidades de aproximação da arte contemporânea para um ensino contemporâneo de arte, o que nos leva a inferir sobre a impossibilidade de não articulação das categorias arte e vida como uma proposição contemporânea de resistência, de se pensar, fazer e viver a arte na sua complexidade e singularidade.

Referências

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOZA, Helena Pereira. GÓES, Margarete Sacht. ROCHA, Julia. **Entrelaços: cruzando fios entre o Bispo do Rosário e as crianças**. Anais do XVII Colartes, 2019.
- CANTON, Kátia. **Da política às micropolíticas** - Coleção Temas da Arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.
- _____. **Corpo, identidade e erotismo** - Coleção Temas da Arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.
- CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. **Projeto a voz da comunidade - arte que promove inclusão**. Anais do XVII Colartes, 2019.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar. Ed., 2006.
- GERALDI, João Wanderley. Texto: um problema para o exercício da capatazia. In: **Letras de Hoje**. Porto alegre, v. 25, n. 1, p. 153-161, março de 1990.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- ROCHA, Julia. SOUZA, AnyKarolinyWutke. MARTINS, Isabela Vieira. **Sobre corpos e micropolíticas: arte contemporânea para crianças**. Anais do XVII Colartes, 2019.
- TEIXEIRA, Mariana Sperandio. LEMKER, Andréia Salvador. **Desenhando e observando: desafios no ensino da arte**. Anais do XVII Colartes, 2019.
- VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A Imaginação e a Arte na Infância**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

FAZERES ARTÍSTICOS SOBRE CULTURAS QUILOMBOLAS: ANÁLISE DE SÍMBOLOS DE IDENTIDADE EM OBRAS DO ARTISTA PLÁSTICO THIAGO BALBINO³⁵

*ARTISTIC WORKS ABOUT QUILOMBOLA CULTURES: ANALYSIS OF IDENTITY SYMBOLS IN
WORKS BY ARTIST THIAGO BALBINO*

Oswaldo Martins de Oliveira³⁶

Resumo

A presente comunicação tem por objetivo analisar trabalhos do artista plástico Thiago Balbino, neto de quilombolas, sobre as práticas culturais do Baile de Congos de São Benedito de Conceição da Barra, norte do Espírito Santo, que é mais conhecido como Ticumbi de São Benedito. Os trabalhos que serão analisados são encontrados em ilustrações de livros, em pinturas de muros das ruas da mesma cidade e na casa de Tertolino Balbino, mestre emérito do referido Ticumbi, e avô do artista autor dos trabalhos. A comunicação apresenta uma definição do Ticumbi e em seguida, descreve e analisa os trabalhos do artista, a partir de algumas fontes elencadas.

Abstract

This communication aims to analyze works by the artist Thiago Balbino, grandson of quilombolas, on the cultural practices of the Ball of Congos de São Benedito de Conceição da Barra, north of Espírito Santo, which is better known as Ticumbi de São Benedito. The works that will be analyzed are found in book illustrations, in paintings of walls of the streets of the same city and in the house of Tertolino Balbino, master emeritus of the referred Ticumbi, and grandfather of the artist author of the works, the communication presents a definition of Ticumbi and then describes and analyzes the works of the artist, from some sources listed.

Antes de entrar na análise dos trabalhos artísticos, cabe uma breve explicação sobre o Baile de Congos de São Benedito, visto que no município de Conceição da Barra existem quatro grupos, que realizam suas festas todos os anos entre 30 de dezembro e 20 de janeiro, mas essa explicação se restringe apenas ao grupo que realiza sua festa principal na cidade de Conceição da Barra. O baile é uma homenagem a São Benedito e acontece, segundo dizem, há mais de 200 anos, sendo considerada por seus integrantes uma tradição cultural

³⁵ Versão em formato de ensaio da conferência homônima proferida pelo autor no VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

³⁶ Oswaldo Martins de Oliveira é doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005) e professor associado da área de Antropologia no Departamento de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador associado ao NEAB/UFES, ao Comitê Quilombos da Associação Brasileira de Antropologia e coordenador do projeto de pesquisa Africanidades Transatlânticas. Contato: oliveira.osvaldomartins@gmail.com.

que seus ancestrais trouxeram da África e que foi recriado pelos quilombolas dos meios rurais e urbanos daquele município. Ele é um ritual composto de danças, cantos e discursos poéticos, acompanhados aos sons de violas e pandeiros, sendo formado por 19 personagens, a saber: o mestre (líder), congos, reis, secretários, violeiro e porta-estandarte. Na data da festa propriamente dita, no primeiro dia do ano, todos os integrantes do baile vestem calça, camisa de manga longa e sobre esta uma bata (todas essas peças em cor branca) e portam capacetes enfeitados com flores e fitas coloridas na cabeça. Sobre as roupas brancas cruzam em seus ombros e peitos fitas coloridas, como uma espécie de proteção. Os secretários e/ou embaixadores dos reis, que na guerra vão para as frentes de batalhas, além de portarem espadas e mantos de chita colorida, levam sobre suas cabeças capacetes confeccionados em forma de animais terrestres e aquáticos, como peixes e dragões.

O baile representa a “guerra” entre dois reis africanos, o Rei de Congo e o Rei de Bamba, e seus respectivos secretários. A guerra aconteceu porque o primeiro rei, convertido ao catolicismo colonial português, proibiu o Rei de Bamba e seus seguidores a realizarem a festa de São Benedito, classificando este rei como pagão. Ritualisticamente, a festa termina com a vitória do Rei de Congo, batizando, a força, o Rei de Bamba, como ocorria com os africanos escravizados ao serem desembarcados no Brasil. No entanto, o Rei de Bamba revidava em seus discursos, afirmando que ele só foi batizado por estar em desvantagem, caso contrário, o Rei de Congo não lhe batizaria. No ritual e nas situações sociais vivenciadas pelos quilombolas desta região, São Benedito – chamado de “filho de *Zambi*” – é uma divindade africana que rompe as fronteiras impostas pelos colonizadores cristãos entre batizados e pagãos, estando presente nas narrativas (sobretudo cantigas) e ritos de matrizes africanas como quem garante que as preces dos classificados como pagãos pelos poderes dos cristãos serão atendidas.

As reflexões contidas neste ensaio têm como ponto de partida a pesquisa que coordeno na Universidade Federal do Espírito Santo, denominada “Africanidades Transatlânticas”³⁷, em que os dados analisados foram obtidos por meio de pesquisa de campo no município acima referido e em referências bibliográficas, como Oliveira (2009) e Schiffler, Balbino e

³⁷ O projeto “Africanidades Transatlânticas: cultura, história e memórias afro-brasileiras a partir do Espírito Santo” vem sendo desenvolvido, de outubro de 2018 a dezembro de 2019, junto às comunidades quilombolas no Espírito Santo, e apresentará os seus resultados no relatório final. A pesquisa está sendo realizada por uma equipe vinculada à UFES e conta com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) e da Secretaria de Estado da Cultura (SECULT), por meio da Resolução FAPES nº 210/2018.

Nascimento (2018), onde se encontram algumas ilustrações criadas por Thiago Balbino, o artista a que me refiro acima, cujas obras analisarei neste texto. Alguns dos objetivos do projeto são: 1º) estudar as trajetórias de vida dos principais integrantes dos grupos de Ticumbi de São Benedito, descrevendo as formas de fazer e transmitir o patrimônio cultural nas relações entre as celebrações festivas, o calendário produtivo, a criação de animais e a cultura culinária; 2º) observar e descrever, a partir dos saberes dos mestres e de outros integrantes do Ticumbi, a gestão cultural da festa, as cantigas, os instrumentos musicais e a confecção e cuidados com a indumentária dos congos e do santo; 3º) registrar e produzir, no decorrer da pesquisa de campo, fotografias, imagens e desenhos de mestres, dos principais congos e de festeiras/os dos grupos de Ticumbi, bem como de suas práticas culturais. Deste modo, analisarei alguns dados obtidos a partir desses objetivos, sobretudo as fotografias, escaneamentos e downloadfeitos de obras de Thiago Balbino, algumas das quais se encontram nos livros dos autores acima referidos, nas paredes da casa de seu avó paterno em Conceição da Barra, em pinturas nos muros da mesma cidade e na página do artista no *facebook*.

Thiago Balbino, um jovem negro/quilombola, que conheci em 2008, é filho de uma militante de movimento negro, Sônia Penha Rodrigues, e de um quilombola nascido no meio rural do município de Conceição da Barra, Antônio Balbino (falecido em 01/05/1985). Thiago foi criado e educado pela mãe e se formou em Artes Plásticas pela UFES. Seu avó paterno, Tertolino Balbino, é o mestre do Baile dos Congos de São Benedito, que é um baile formado exclusivamente por pretos-quilombolas. Em 2009, convidei Thiago para que ilustrasse o livro “Culturas Quilombolas do Sapê do Norte” e ele aceitou, e são essas ilustrações que analiso no próximo parágrafo.

Em suas ilustrações, o referido artista desenhou os seguintes personagens e símbolos relacionados ao Baile de Congos: a) um desenho que colocamos na capa do livro representando todos os congos do baile; b) o capacete enfeitado com flores que os congos (soldados) usam em suas cabeças; c) o mestre do baile, então Tertolino Balbino, que é o gestor das práticas culturais do grupo e que, na ilustração, foi retratado em uma posição contemplativa, visto que, na visão deste mestre, o Ticumbi é um ato religioso em devoção a são Benedito; d) o estandarte e o porta estandarte de são Benedito, que no baile, já foi uma função desempenhada por Jonas Balbino e pelo próprio Thiago Balbino; e) o Rei de Congo,

que é um personagem de grande poder no baile e que é figurado por seu tio Jonas Balbino; f) o secretário do Rei de Congo, que é o personagem desempenhado por Arquimino dos Santos, integrante da comunidade quilombola Córrego do Alexandre; g) o Rei de Bamba, que nos últimos 20 anos tem sido representado por integrantes das famílias quilombolas herdeiros de Gonçalo Valentim dos Santos e Acelino dos Santos, foi ilustrado por Balbino para referenciar a presença dessas famílias no baile; h) depois de conversas com jovens, filhos e netos dos congos e festeiros/as de São Benedito, resolvemos criar um breve texto ilustrado por Balbino, denominado “identidade e memória”, onde o próprio artista se incluiu no texto e nas ilustrações, criando representações de si, do seu avô, e o avô paterno de seu pai, Manoel Jerônimo, bem como mencionou o avô de sua avó paterna, conhecido como Hilário, que liderava um baile em Conceição da Barra, e era proveniente do Quilombo do Angelim; i) por fim, naquela primeira década do século XXI, Balbino desenhou uma casa representando as moradias das famílias quilombolas no meio rural e relacionada às atividades produtivas dessas famílias, pois ilustrou a colheita de mandioca e o processamento dos alimentos no pilão e, em seguida, criou o desenho de um cesto tecido em cipó cheio de beijus, simbolizando a produção da iguaria a partir da goma da mandioca com recheios de coco ralado e/ou amendoim e ao lado do cesto está um bule com café, que são alimentos frequentemente servidos aos congos nos ensaios do Ticumbi.

Com a participação de Thiago Balbino na ilustração do livro, além de a minha escrita retratar memórias e realidades culturais locais, seu trabalho proporcionou cor e visibilidade a tais realidades. A participação de um artista com lealdades étnicas às suas origens na produção da visibilidade dos agentes das práticas culturais locais retratados nesse suplemento didático surtiu um efeito importante, pois estimulou a adoção - por professores, lideranças e mestres da cultura quilombola - de um material didático que um deles ajudou a produzir para leituras cotidianas e em suas reuniões de formação.

A partir de dezembro de 2018, no desenvolvimento do projeto Africanidades Transatlânticas, a casa de Tertolino Balbino e Bárbara dos Santos, avós de Thiago, na cidade de Conceição da Barra, também passou a ser um *lôcus* da pesquisa. Ali, enquanto equipe do projeto, tivemos a oportunidade de entrevistar seu avô nos meses que se seguiram ao trabalho de campo, onde também observamos alguns dos trabalhos do artista expostos na sala da casa. Solicitei a uma das integrantes de minha equipe de pesquisa que fotografasse

dois desses trabalhos para que entrassem na análise da história dos herdeiros do mestre Tertolino.

No primeiro trabalho, destaco e analiso dois símbolos importantes na demarcação da identidade do artista e de seus parentes, a saber: 1º) ele retrata um integrante do Baile de Congo, denominado porta-estandarte, vestindo-se com a indumentária característica do baile, isto é, sobre sua cabeça está um capacete enfeitado com flores coloridas, veste bata de mangas longas e fitas verdes e amarelas estão cruzadas sobre seu peito, eo mesmo congo segura com a mão direita o estandarte de São Benedito; 2º) neste estandarte, conforme pudemos verificar, está o santo preto com um menino nos braços que também é preto, contrastando com as ideologias eurocêntricas das obras de arte sacra sobre o santo, onde o menino que se encontra nos braços de São Benedito é extremamente branco. Uma outra relação importante a ser destacada neste primeiro trabalho em análise, é que ele representa uma posição no baile de congo que já foi ocupada pelo próprio artista e por seu tio Jonas Balbino, estando, portanto, envolvida a afirmação da identidade étnica do artista e de seus parentes.

No segundo trabalho de Thiago que se encontra em outra parede da sala de seus avós, observamos um dos congos, que em nossa análise representa seu avô, que está olhando para uma imagem/pintura de São Benedito, onde dois meninos se encontram nos braços do santo preto, sendo um muito branco e outro que se aproxima um pouco mais da cor preta. Esse desenho foi usado como a arte das camisetas que os integrantes do Ticumbi, assim como os devotos do santo que a adquirem por compra no grupo, usaram no Ensaio Geral na noite de 30 e no dia 31 de dezembro de 2009 e que estampava a mensagem "Ticumbi de São Benedito, Conceição da Barra - 2010". Naquele ano, eu mesmo tive a oportunidade de adquirir uma camiseta com essa estampa. Conforme verificamos na pesquisa, nos últimos 20 anos, uma camiseta semelhante a essa tem sido produzida para ser usada pelos integrantes do grupo na noite e no dia acima referidos, como uniformização da indumentária do grupo (camiseta, calça marrão e boné). Cabe observar que as vestimentas rituais do primeiro dia do ano, conforme descrita acima, é outra.

Essa obra do artista pode ser analisada segundo a abordagem antropológica dos processos relacionais e contextuais de formação das identidades dos grupos étnicos (BARTH, 2000), nas quais se incluem os estudos de identidades nos agrupamentos quilombolas. Essa é uma

perspectiva diferenciada das abordagens das identidades, pois em uma perspectiva colonialista e doutrinadora presentes nas artes sacras eurocêntricas sobre São Benedito, o colonialismo artístico jamais pensou em ver um Cristo negro nos braços deste santo preto, optando sempre por um Cristo com características fenotípicas europeias.

O papel político do artista na demarcação do pertencimento étnico por meio da arte não parou nas ilustrações do referido livro e nem nas obras que decoram a sala de seus avós, pois em dezembro de 2015, quando fui festeiro de São Benedito, Thiago Balbino pintou alguns painéis nos muros da cidade de Conceição da Barra representando personagens da cultura afro-brasileira, em especial do Baile de Congos. Como pude observarem dois desses painéis, dos quais se encontram fotos expostas também em seu perfil no facebook, Balbino é um artista que demarca seu pertencimento étnico por meio do conhecimento no campo das Artes Plásticas. São seus ancestrais africanos e os descendentes desses ancestrais, nos quais ele próprio está incluído, que estão representados em seus magníficos trabalhos. Ele demonstra que os congos e quilombolas do Ticumbi fizeram e fazem história não só na região do norte do estado do Espírito Santo, mas em todo o estado, e transpõem as fronteiras estaduais e nacionais por meio de seus trabalhos. Para pensar o papel de Thiago Balbino enquanto um agente enredado neste processo, cabe lembrar que seus avós, Tertolino Balbino e Bárbara dos Santos, não esquecendo o papel educativo de sua mãe, se tornaram referências fundamentais na dimensão emotiva da formação da sua identidade étnica. Como bem teorizou Epstein (1978), os avós tem um papel fundamental na formação dessas identidades, e o então antropólogo constatou essa dimensão em sua pesquisa etnográfica no Congo, região da África Central. É bom sempre lembrar que o Baile de Congos de São Benedito de Conceição da Barra, retratado neste e em outros trabalhos de Thiago Balbino, tem sua procedência no antigo Reino do Congo.



Figura 1 - Fonte: acervo do Projeto Africanidades Transatlânticas. Foto realizada em julho de 2019.

Enquanto escrevia este texto, dialoguei com Sonia Rodrigues, mãe do referido artista, e ao comentar a foto da pintura acima, que também se encontra no perfil de Thiago no facebook, ela afirmou ser oportuno o meu apontamento sobre o pertencimento identitário do artista, com o seguinte comentário:

Esses dias andei lembrando o ano dos festejos em que Thiago executou esse trabalho através da criação do 'Projeto Cores de Reis', foi reboiço de orgulho na família Ticumbi e de demais moradores. A apoteótica mudança do cortejo dos congos, incluindo um bailado de reverência diante desse painel, foi emocionante e reafirmativo de nossas existências!!!... 'Nossos passos vêm de longe!' (Sônia Rodrigues, 21/08/2019).

No livro de Schiffler, Balbino e Nascimento (2018) estão dois desenhos ilustrativos de Thiago que tomo para a presente análise. Na primeira capa está o desenho de dois congos tocando os principais instrumentos do Ticumbi, os pandeiros. O desenho retrata também parte da indumentária dos congos, a saber: a) capacetes nas cabeças dos congos enfeitados com flores e fitas coloridas, cabendo observar que sobre a cabeça, antes de colocarem os capacetes, os congos colocam um lenço branco que fica preso entre o capacete e a cabeça; b) camisas de mangas longas e batas brancas; c) fitas verdes e vermelhas cruzando os ombros e os peitos dos congos; d) no punho do braço direito, cada congo traz presa uma toalha branca que é usada para secar o suor do rosto no decorrer do baile, principalmente quando realizam os cortejos para casas de festeiras/os sob sol escaldante.

Na última capa do livro citado no parágrafo anterior está um desenho de Thiago que pode estar representando três conjuntos de cenários e personagens do baile dos congos, como segue: 1º) o barco ao fundo pode estar simbolizando a chegada dos barcos que, todos os anos em 31 de dezembro, vão até a comunidade de Barreiras, do outro lado do rio Cricaré, levando congos, jongueiros e outros devotos para buscar um santo que é conhecido como são Benedito das Piabas e trazê-lo, juntamente com seu grupo de jongo³⁸ guardião, para

³⁸ O jongo, conforme escreve Oliveira (2016), é uma prática cultural criada no Brasil, no século XIX, pelas capacidades poéticas e artísticas de africanos de origem bantu e por seus descendentes, que foram escravizados em fazendas de café na região Sudeste do país. No norte do Espírito Santo, o termo jongo se refere às cantigas entoadas nas "rodas de jongs", onde o tambor é o principal instrumento tocado nessas celebrações. As "rodas de jongo" são realizadas por grupos que se reúnem, liderados por mestres, para tocar instrumentos musicais (tambor, ganzá ou reco-reco), dançar e cantar de forma poética e desafiadora às diversas situações sociais vividas pelas comunidades. O jongo constitui uma celebração festiva antiga nos quilombos do Espírito Santo. Atualmente, no norte do estado, além dos grupos de jongs que estão nas vilas de Itaúnas e Barreiras, temos o jongo nas seguintes localidades de Conceição da Barra: bairros Santana Velha e Quilombo Novo, e nas seguintes comunidades quilombolas: Linharinho, Porto Grande e Córrego do Alexandre. Em São Mateus temos jongo no bairro Sernamby, no quilombo São Cristóvão e Serraria e na comunidade de pescadores de Campo Grande. Por isso, os mestres de jongo e as lideranças quilombolas tomaram o jongo como um dos símbolos demarcadores da identidade quilombola.

participar da festa de São Benedito padroeiro no primeiro dia do ano, e que tem sua capela na cidade de Conceição da Barra; 2º) no desenho em destaque à frente, é possível interpretá-lo que trata-se do baile no primeiro dia do ano, pois verificamos todos os congos com as indumentárias de dia de festa, conforme já foi explicado, e o personagem em destaque é o mestre do baile que, no ano da criação do desenho, em 2018, era Tertolino Balbino e que estava passando a liderança para Berto Florentino, o que ocorreu em 29 de abril do referido ano; 3º) à frente dos congos podemos observar sobre um andor a grande imagem de São Benedito padroeiro, o que nos leva a concluir que trata-se mesmo do dia da apresentação do baile de congos, no primeiro dia do ano.

Para finalizar, cabe dizer que fotografamos ainda dois outros desenhos do mesmo autor sobre o Ticumbi, na cidade de Conceição da Barra. Além disso, mais dois outros desenhos relacionados ao mesmo tema foram encontrados na página do artista no Facebook, sendo um retratando o secretário do Rei de Congo com seu capacete de cabeça de dragão; e outro é um congo com seu capacete enfeitado de flores, que foi criado para compor a programação do Teatro Carlos Gomes, em Vitória.

Por fim, os trabalhos de Thiago Balbino representam as posições ocupadas no baile de congo por seus familiares, estando, portanto, envolvida a afirmação da identidade étnica do artista e de seus parentes. Seus fazeres artísticos representam o papel político do artista na demarcação do pertencimento étnico, pois demarca seu próprio pertencimento étnico por meio do conhecimento no campo das Artes Plásticas. São seus ancestrais africanos e os descendentes desses ancestrais, nos quais ele próprio está incluído, que estão representados em seus trabalhos. Demonstrar o protagonismo social, histórico e político de congos e quilombolas parece ser uma das preocupações de Balbino. Seus avós, ao narrarem às aventuras poéticas dos pais deles, se tornaram referências fundamentais na construção da dimensão emotiva da sua identidade étnica, bem como de sua ancestralidade africana, pois não deixaram de lembrá-lo que o Baile de Congos de São Benedito é uma prática cultural dos pretos proveniente do antigo Reino do Congo.

Referências

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. RJ: Contra Capa, 2000. P. 25-67.

EPSTEIN, Leonard Arnold. **Ethos and Identity** - Three studies in ethnicity. London/Chicago, 1978.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. (Organizador). **Culturas Quilombolas do Sapê do Norte**: Farinha, beiju, reis e bailes dos congos. Vitória (ES): Editora Santo Antônio, 2009.

OLIVEIRA, Osvaldo M. Quilombos e demarcadores de identidades: análise sucinta de três casos no estado do Espírito Santo. In: **Ambivalências**, vol. 4, p. 10-41, 2016. <<http://www.seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/issue/view/475>>.

SCHIFFLER, Michele Freire; BALBINO, Jonas dos Santos; NASCIMENTO, Aline Meireles do. **Cultura popular quilombola**: o Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra – Ticumbi. São Carlos-SP: RiMa Editora, 2018.

ENSAIO SOBRE DIA DE MEDIAÇÃO – CORPO II³⁹

ESSAY ON MEDIATION DAY - BODY II

Reyan Perovano⁴⁰

FALSO RESUMO

Escrevi as linhas a seguir baseadas na experiência de participar como mediador na sessão de comunicação Corpo II, realizada no Colartes 2019 – *Há um lugar para a arte?*. É um fluxo de pensamentos um pouco livres e de contextos e certezas inventadas que foram transpassados pelas comunicações apresentadas. O texto surge de corpo II, sobre corpo II, para corpo II. E como corpo II estou sugerindo o subalterno, o abjeto, o invisível, precarizado, etc. O ensaio não se dá apenas sobre as escritas subalternas que foram apresentadas, mas como um exercício de escrita subalterna também.

FAKE ABSTRACT

I wrote the following lines based on the experience of participating as a mediator in the Body II communication session held at Colartes 2019 - Is there a place for art?. It is a flow of somewhat free thoughts and invented contexts and certainties that have been pierced by the communications presented. The text appears from body II, over body II, to body II. And as body II, I am suggesting the subaltern, the abject, the invisible, precarious, etc. The essay is not only about the subaltern writings that were presented, but as an exercise in subaltern writing as well.

Quase recusei a mediação quando o convite surgiu. Não me pareceu inicialmente pertinente ou estratégico estar em papel de mediação diante de trabalhos que, dentre outros, dialogavam com mulheridades que não me dizem respeito diretamente. Não tenho útero, não menstruo, o sagrado feminino não me acolhe. (É tudo isso que me é lembrado com frequência. As vezes exigido e também renegado). Isso acontece também com as masculinidades que aparentemente estariam presentes nos trabalhos. As mesmas – que também me são exigidas e renegadas – e me situam as vezes em uma posição de homem fajuto. Teria uma pedra no meio do caminho. No meio do caminho teria uma pedra e a pedra seria uma bixa fajuta que não sabe bem onde se situar.

³⁹ Versão em formato de ensaio da relatoria das apresentações da sessão de comunicação 3.2 – Corpo II, durante o VII COLARTES 2019: *Há um lugar para a arte?*, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

⁴⁰ Reyan Perovano ou Rey é corpa que se transveste e se transtorna. Em suas atuais ocupações, é devir artista, professor, pesquisador, cuir. É mestrando em Artes, onde tem pesquisado a poética política do corpo rebelde. Suas produções costumam estar atravessadas por gêneros, sexos, identificações e desconhecimentos. Contato: reyanperovano@gmail.com.

O fato é que, em comparação didática e que não sei até onde deve ser feita, todas as questões de feminilidades, masculinidades e ficção que atravessam meus cotidianos possuem prismas com algumas similaridades e muitas divergências em relação aos trabalhos apresentados. Existem pontos onde minhas vivências parecem por vezes apresentar-se em posição de maior precaridade, outras vezes em posição de maior privilégio.

Eu sabia que seria como pisar em ovos. Sabia que, apesar de não necessário, poderia ter de convencer eventuais presenças desavisadas de meus inconstantes processos de devir, apesar do que chamam de sexo biológico. Uó ter que explicar essas questões. Uó ter de dizer que são pertinentes e que existem. Uó não saber sempre como nomear essas questões. Uó pensar que existe necessidade em nomeá-las.

Inconsistentemente comecei a planejar vestir e utilizar roupagens mistas. Com peças reconhecidas socialmente como femininas e outras masculinas. Um fazer estético mais fictício que o de costume por estar muito consciente da questão política e acadêmica que estariam implicadas ali. Como se fizesse alguma diferença – apesar de saber que também faz – em quem estou quando utilizo outras roupagens. E como também se todo momento não tivesse seu próprio peso político. E bem sei disso, mas a mente prega peças. E tenho minhas cicatrizes. Meu corpo se curvou à pressão da necessidade de provar algo aos outros. Pois bem.

Sei que neste ensaio talvez não seja o melhor espaço para essa discussão, mas seria impossível escrever qualquer texto reflexivo sobre temáticas corporais e evitar qualquer contaminação desses conflitos que tem sido atuais para mim. Esse é o prisma por qual posso oferecer alguma reflexão agora.

Obviamente, nos passos iniciais do que parece ser uma carreira acadêmica, participações como esta podem também fazer alguma diferença no currículo, não sou idiota. Veja bem ainda entrei e pari pelo cu uma publicação (esta) nos anais do evento. Mas aceitei sobretudo por saber que poderia compor tensionamentos e o levantar de algumas questões. E foi o que me propus a fazer.

Talvez todos esses conflitos que passaram pela minha cabeça antes da mediação sejam sintomas comuns a muitas pessoas. Talvez sejamos transpassados de modos diferentes por

questões que possuem raízes próximas, talvez similares. Talvez. Não posso simplesmente afirmar.

Sinto que a cada um de nós tem sido cobrada cada vez mais consciência e corporalidades que são ideais. De diversos modos, com diversos rastros médicos e legais e institucionais e sociais. As pressões surgem de todos os lados, e no contexto acadêmico não é diferente. Senti e observei, durante o processo do evento, inseguranças relacionadas à sensação de que deveríamos todos estar com todas as questões pessoais e sociais já resolvidas. Aqui falo também por entre ouvir relatos de algumas das pessoas que apresentariam seus trabalhos. A perfeição parecia necessária ao ego e também pra evitar a cultura do cancelamento. Ninguém quer falar merda. E na escrita política essa sensação tem me parecido muito acentuada a um ponto bastante contraproducente.

Somos constantes erros, processos e transformações. Desse modo, apresentar-se com temas como estes do modo como foram feitos demonstram atos de coragem. Espero que os autores tenham se sentido necessários e felizes mais do que esgotados. Pensar antagonismos, viver antagonismos e propor antagonismos é o exercício necessário em questão.

A sessão de comunicação, intitulada de corpo II, contou com corporalidades mais ou menos diversas no debate. O próprio nome – Corpo II – já sugere uma certa reflexão, visto que a letra maiúscula parece elevar corpo a uma categoria a ser discutida em tons institucionais; e o numeral II sugere uma discussão sobre um corpo entendido como secundário. Pode ser que o numeral II tenha sido acrescentado simplesmente pela existência de uma outra comunicação intitulada apenas Corpo ou Corpo I no evento, mas o tom de corpo abjeto e anormal de Paul Preciado continuaram circulando pela minha mente. Éramos os corpos errados, estávamos falando de corpos errados, por corpos errados. Corpos II.

E aqui devo destacar a importância da presença, na sessão, dos corpos todos que expressam mulheridades artistas, pesquisadoras, professoras, negras, brancas, gordas, masculinas, femininas, compreendidas ou não, etc. Não foram tantas pessoas presentes, mas o suficiente pra que bons e necessários debates se desenvolvem.

Os trabalhos transpassaram análises e questões pertinentes. Mas a sensação que ficou no ar foi de que as discussões posteriores deram ainda mais vida às pesquisas apresentadas. Por

estar em um papel de mediação que se sentiu sem muita propriedade para falar de boa parte dos artigos, utilizei a estratégia de dispor a sala em círculo, para facilitar a troca de um modo menos engessado. Cada um de nós poderia ter algo a oferecer a outro. Cada um de nós poderia afetar e ser afetado.

A apresentação dos trabalhos começou, e, partindo de um contexto educacional, *Cinderela Contemporânea* apresentou respiro e esperança. A investigação sociosemiótica da construção de uma feminilidade imposta a alguns corpos de modos implacáveis, perpassando índices, símbolos e territórios pode representar soma na discussão dos trabalhos seguintes apresentados, *Re-trato feminino*; e a na investigação interartística da erotização da corporalidade cis feminina de Milton Dacosta e Carlos Drummond de Andrade, que trouxeram consigo análises feitas por vozes, palavras e discursos masculinos.

Essas duas pesquisas se voltaram a analisar modos de representação do corpo cis feminino em alguns contextos da história da arte/literatura, todavia o fizeram utilizando artistas e bibliografias cis masculinas. E com toda a sinceridade me preocupa quando dois homens (nesse caso Milton Dacosta e Drummond de Andrade) representam a erotização de uma mulheridade que quase sempre só entra nos museus e galerias se estiver nua.

As problematizações das normalizações de modos de ser e das culturas visuais dos trabalhos dialogam também com *Corpo transgressor feminino*. Esse artigo propôs a análise de uma arte que é responsável por construir lugares de submissão para o feminino. Propôs também, junto a sua investigação, uma contraprodução plástica, empática, sincera e forte de uma narrativa pós violência doméstica – que inclusive não se apoia apenas em um ponto de vista pessoal, levando apoio e representação para outras mulheres que também estiveram ou estão presas à situações violentas. Um exercício de liberdade e transgressão.

Exercícios de liberdade e transgressão transpassaram as discussões de antiarte apresentadas em análise de Robert Jasper Grootveld, apesar de sua vida e seu trabalho comporem corporalidades e discussões diferentes e um pouco distantes das que foram mais discutidas durante a comunicação.

Debatendo ainda outra corporalidade, com recortes mais gays e masculinos, o artigo *Em nome da moral e dos bons costumes* se propôs a pensar uma naturalização de sexo e sexualidade, debatendo tensionamentos entre erotismo e pornografia na arte. Confesso que

minhas leituras atuais me fazem querer propor a sexualidade como não natural. Como fictícia e artificial, visto que a narrativa de naturalidade segue sendo importante argumento nas compreensões do que é perversão. Nós somos perversas porque algum dia definiu-se a reprodução – e portanto a heterossexualidade – como norma e como natureza. Um processo de produção de modos de ser que tem suas similaridades às estruturas de gênero que foram nessa comunicação bastante frisadas, analisadas, questionadas e transgredidas.

Não pude falar muito sobre isso no dia, limitei-me a fazer pequenas provocações e perguntas para dar inícios na roda. Não posso afirmar quanto cada artigo e cada discussão pode contaminar efetivamente um ao outro, mas a presença de cada uma dessas narrativas, assim como cada pessoa que esteve presente e contribuiu com sua presença, pensamentos ou diálogos representaram ótimas oportunidades de construir alianças.

As perguntas que aparentemente devem ficar são relacionadas à representação. De que modos as corporalidades postas estão sendo representadas? Por quem? Para qual finalidade?

Nossos corpos II (com letra minúscula para não ser institucionalizante) se afetaram um pouco naquela tarde. Sei que posso afirmar apenas uma experiência pessoal, mas todos os afetos, preocupações e trocas expressaram o saldo positivo de saber que estamos aqui. Corpos outros que continuam a produzir, a escrever e a transgredir para viver.

Talvez esse seja o processo. Somos corpos errados, falamos de corpos errados, por corpos errados. Corpos II. E erramos todos em muitos pontos. Assim como acertamos em outros. E toda a preocupação, que pra uns significa também insônia e ansiedade, acabou por fazer muitos de nós querer sair dali e beber uma cerveja para comemorar a pressão que tinha passado.

Talvez esse seja o processo. Pensar antagonismos, viver antagonismos e propor antagonismos talvez seja o exercício necessário em questão. Esses foram alguns dos afetos. E escrevemos desse modo por agora. Mas a transformação continua. E quem sabe o que vai nos afetar logo mais? Quem sabe o que vai ser amanhã?

FRAGMENTARIEDADE⁴¹

FRAGMENTARY

Rodrigo Hipólito⁴²

Resumo

O futuro chegou e ele trouxe o medo. Não estamos em um mundo passível de ser unificado. Não falamos de um Mundo da Arte que possa ser estabilizado num paradigma dominante. O presente ensaio aponta para o trabalho com fragmentos como uma possibilidade positiva e, às vezes, inevitável, para pensarmos a convivência de diversas normas culturais numa realidade repleta de atritos. Como podemos pensar nossas realidades após percebermos que as promessas pós-modernas de liquidez se renderam a desejos de narrativas totalitárias? Como a Teoria da Arte, a História e as práticas poéticas podem encarar um passado que se recusa a morrer e um futuro assombrado por fantasmas? Nas próximas páginas, pensaremos sobre isso e não chegaremos à resposta.

Abstract

The future has come and he has brought fear. We are not in a world that can be unified. We are not talking about an Art World that can be stabilized in a dominant paradigm. The present essay points to the work with fragments as a positive and, at times, inevitable possibility for us to think about the coexistence of different cultural norms in a reality full of friction. How can we think of our realities after realizing that postmodern promises of liquidity have surrendered to desires for totalitarian narratives? How can Art Theory, History and poetic practices face a past that refuses to die and a future haunted by ghosts? In the following pages, we will think about this and we will not get the answer.

Há alguma novidade em falarmos sobre a fragmentação generalizada que caracteriza a nossa época? Não deveríamos nos preocupar com a novidade quando tratamos da maioria das tentativas de construir uma teoria mais extensa para compreendermos essas últimas três ou quatro décadas. Mas, aceitemos essa pergunta, pois a resposta é sim. Ainda que isso não seja relevante, há muitas novidades quando falamos de fragmentação, liquidez, hibridização, redes ou quaisquer outros termos que se tornaram generalizações. Podemos dizer que é recente a liberdade de afirmar que tais teorizações falharam em prover ferramentas para nos auxiliar na compreensão do mundo atual e, em especial para o contexto no qual este texto é escrito, do mundo atual da Arte.

⁴¹ Versão em formato de ensaio da relatoria das apresentações da sessão de comunicação 1.5 – Instituições, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

⁴² Rodrigo Hipólito é mestre em Teoria, História e Crítica da Arte pelo PPGA-UFES; Redator do site <notamanucrita.com>; Locutor do Podcast Não Pod Tocar; Editor da Revista do Colóquio; Artista e Pesquisador pelos grupos Coletivo Monográfico e Nota Manuscrita. Professor dos cursos de Pedagogia e Psicologia da FAEV e de História da Arte do DTAM-UFES. Contato: objetoquadrado@gmail.com.

Na última década percebemos que as estruturas da sociedade hiperconectada e imediatista não parecem ser tão líquidas como poderíamos imaginar na virada do milênio. A multiplicidade e a efemeridade, apesar de sua forte presença, parecem não ter se tornado condições dominantes para a nossa organização social. A falha, afirmada acima, talvez estivesse na expectativa de construir uma teoria harmonizadora. O choque de gerações, o terrorismo de Estado, o negacionismo científico e histórico, a exploração de dados, a alienação de classes através de retórica moral e religiosa, os monopólios da comunicação móvel, os revivalismos de períodos autoritários, o ataque organizado à Educação Humanista e tantos outros eixos de debate contemporâneo soam surpreendentes quando as esperanças indicavam um desenvolvimento diametralmente oposto das discussões.

Em algum sentido, tais problemáticas respondem (sem jamais terem se calado antes de responder): à crescente estruturação de uma sociedade civil organizada; ao rápido acúmulo de um passado registrado e não digerido; ao usufruto das tecnologias, desgarrado de preocupação com a formação científica; aos limites do desenvolvimento produtivista e exploratório; à impossibilidade de ignorar a existência e as requisições de minorias representativas; à pane das instituições de controle antiquadas; à agudez do caos climático e muitas mais problemáticas urgentes já em fins dos anos 1990.

Sem recair nas repetições de pensamentos pós-modernos, pois se tornaram alvos fáceis para críticas desejosas de estabilidade, notamos que as tentativas de construir categorias para organizar nosso panorama deveriam desistir da vontade de “nomear um período”. Não há problemas em afirmar que vários paradigmas socioculturais podem conviver num mesmo tempo, numa mesma época. A nossa sociedade “ocidental”⁴³ vivencia isso de modo exacerbado. Por paradigmas socioculturais podemos entender: normas naturalizadas que organizam o mundo e lhe conferem um caminho. A pessoa sentada ao seu lado no ônibus pode viver através de normas, sobre as quais ela jamais pensou, que dispõem vocês dois para destinos muito diferentes, embora ainda tomem o mesmo ônibus. Numa realidade povoada de paradigmas socioculturais distintos, quando eles entram em atrito, a sobrevivência de um ou de outro depende dos jogos de poder dali decorrentes.

⁴³ Costumeiramente falamos em “Ocidente” e “cultura ocidental” sem pensarmos seriamente sobre os termos e sobre o que referenciam. Em grande parte das vezes em que tais palavras surgem nos discursos sociológicos, dizem respeito a um conjunto de valores e fatos históricos concernentes com as heranças colonizadoras europeias, a naturalização do capitalismo, o progresso industrial e a democracia liberal. As aspas, aqui inseridas, servem para nos lembrarmos de que “Ocidental” é também uma construção social histórica sem comprometimento com a representação de visões de mundo e destinos variados.

Não estamos em um mundo passível de ser unificado. Quanto mais pensamos e construímos esse mundo, mas distante ele está de se unificar. Assim, retornamos à palavra fragmentação.

Em “Instâncias da artemídia no contexto contemporâneo: redes, circuitos, plataformas”, Elvys Souza Chaves nos fala de uma variedade de designações possíveis para produções experimentais entre Arte e Tecnologia. Ao passarmos pelas transformações curatoriais do Festival Internacional de Linguagem eletrônica (FILE), percebemos que o desafio de organizar tais produções em pequenos festivais, contidos numa mostra maior, passou por mudanças durante o desenvolvimento do evento. Apesar de ainda ser possível diferenciar produções entre aquelas voltadas para as sonoridades, as que se efetivam em jogos e as que experimentam as visualidades digitais, há um nítido caminho de simplificação das categorias usadas pela curadoria do evento. Praticamente todas as propostas contidas nas últimas edições do FILE se utilizam de redes e/ou plataformas de desenvolvimento e acesso/distribuição. As características que permitem a formação de agrupamentos, embora tenha passado por notável crescimento durante a meia vida do Festival, parece perder a importância. Caso continuasse a seguir a direção de fragmentar a curadoria, os pequenos festivais que compõem o FILE se tornariam reconhecíveis e internamente não fragmentados: seriam conjuntos consistentes. No entanto, esse mesmo caminho poderia nos levar a diferenciações irrelevantes para as próprias bases do Festival, que não intenciona dispor trabalhos de Arte e novas tecnologias em grupos distintos de produção. Por outro lado, ao simplificar as categorias curatoriais, o Festival entrega cada proposta às suas condicionantes internas e às conexões possíveis de serem feitas pelo público, o que também é uma fragmentação da proposta curatorial.

Algo similar, mas com enfoques bastante distintos, encontramos em “Fragmentos Rítmicos: Metodologia Experimental para Projeto Expográfico do MAES”, de Flora Simon Gurgel e Martha Machado Campos. Ao realizarem um projeto expográfico para o Museu de Arte do Espírito Santo na pós-reforma do edifício, as autoras se baseiam em uma pintura de Dionísio Del Santo para explorar espaços sem divisões físicas rígidas e mais aberto para a paisagem do entorno. Esse exercício expográfico não se baseou apenas no estudo da espacialidade do prédio e da circulação do público, mas também integrou as deliberações da equipe educativa do Museu e se questionou como a mostra poderia abrir-se mais para o público.

As janelas abertas do edifício reformado do MAES não devem cumprir funções puramente simbólicas ou formais. Como deve se estruturar uma mostra com conteúdo majoritariamente contemplativo para que o museu seja convidativo como lugar da Arte? Quais os limites desse esforço de tornar-se convidativo, quando não devemos nos esquecer de que os trabalhos de Arte podem ser provocativos e desafiadores ao ponto de causarem incômodo?

É certo que a exibição ou o consumo de produções de Arte já deixou para trás as esperanças de alguma espécie de experiência total ou de realização final. Em “Fotografia na Mediação da Arte”, Ignez Capovilla nos questiona sobre o que é priorizado e o que é preterido quando pensamos no registro visual de trabalhos de Arte. A fotografia de um trabalho não o registra em sua totalidade, ainda que déssemos como exemplo objetos fixos e praticamente imutável. As possibilidades de enfoque ainda seriam inumeráveis, mesmo que falássemos sobre uma pedra. Se levarmos tal pensamento para propostas de ação, colaboração ou efêmeras, os modos de torná-las partes de um acervo fixo através de registros fotográficos ou filmicos podem ser bastante questionados.

As imagens de trabalhos de Arte nos dão acesso à acervos os quais a maioria jamais poderia visitar presencialmente. Tais imagens também ajudam na preservação de originais que não possuem condições físicas de permanecerem disponíveis para o público. Não devemos, no entanto, confundir a representação fotográfica do trabalho com o acesso ao seu conteúdo. Esse conteúdo não é uma unidade fechada que possa ser integralmente apresentada em uma imagem. Em complemento, quem fotografa estabelece filtros e recortes, os quais tornam a fotografia em um novo conteúdo que, por sua vez, também não é uma unidade fechada. Novamente, encontramos uma estrutura fragmentária e, nesse caso, refletida em nossa experiência comunicacional atual. Como você pode imaginar e talvez já tenha se inteirado sobre: essa experiência também é fragmentária. Fragmentariedade, no entanto, não significa rompimento absoluto entre partes. Essa característica das produções atuais, quando pensada como condição discursiva, é parte do que nos permite analisar fenômenos sob diversos pontos de vista. Escapar ao desejo de formar uma unidade discursiva talvez seja a base para o diálogo crítico, para o debate. Parte dessa questão podemos discutir em torno de “O cenário interdisciplinar: um estudo sobre a publicação de artigos sobre Artes Visuais na RHBN”, de Ivânia Cristina Lima Moura. A variedade de autores, enfoques e formas dos

textos presentes na RHBN (Revista de História da Biblioteca Nacional) nos fala não apenas da divulgação de pesquisas acadêmicas, mas da própria comunicação das Artes.

Pensemos, por exemplo, no caso da mostra “À Nordeste”, inaugurada em julho de 2019, no Sesc 24 de Maio, em São Paulo. Logo após a abertura da mostra, que reuniu quase 300 trabalhos de artistas representativos para contemporaneidade dos cenários nordestinos, a revista ArteBrasileiros publicou uma crítica de Aracy Amaral, intitulada “Uma Curadoria”. No texto, Amaral aponta pontos negativos sobre a organização da mostra e não nega seu incômodo em não conseguir encontrar certos nomes e trabalhos, dada a quantidade de peças “acumuladas” no espaço. Na semana seguinte, a mesma revista publica uma resposta dos curadores, Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos, intitulada “Uma Crítica”. A resposta apresenta problemas no texto de Amaral e elucida os leitores com relação a proposta da mostra e à curadoria tradicional. Um terceiro texto, dessa vez de Tadeu Chiarelli, surge logo em seguida para tentar ressaltar pontos de ambos os lados. Para que a questão não se feche, um quarto texto, do artista Yuri Firmeza, que dispõem novos fios soltos para pensarmos as relações entre a Crítica, a Curadoria, a Produção e a História da Arte no Brasil⁴⁴.

Até pouco tempo, pensávamos (e talvez não tenha sido um pensamento equivocado) que a Crítica de Arte dos últimos vinte anos havia caminhado para o seu momento final e se mumificado em textos elogiosos, contratados pela organização das mostras, e pesquisas acadêmicas, muitas vezes tão elogiosas quanto. Ainda assim, em publicações independentes e em debates públicos, muitas vezes, a capacidade de diálogo retornava. Se considerarmos essas duas situações, publicações independentes e debates públicos, podemos perceber como a fragmentação da experiência comunicacional nos abriu novas margens, principalmente na última década.

Tudo bem! Conhecemos os efeitos nefastos de rinhas opinativas, controle por algoritmos, retórica fundada em mentiras e impulsionamento robotizado dos debates públicos, advindos da era pós-internet. Não devemos ignorar, no entanto, que o fórum da aldeia global não foi soterrado. Grande parte dos atritos e retrocessos que dominam os jogos de poder de nossa época são respostas amedrontadas e negacionistas ao erguer das vozes até então soterradas por mecanismos de controle violentos.

⁴⁴ Os links para os textos originais estão disponíveis nas referências finais.

Alguns desses mecanismos foram e são instituições que, para nós, são caras. Nossas galerias e museus se construíram como lugares de elitização e genocídio epistemológico. Com “De Mousion à Museália”, de Jéssica Dalcolmo, podemos refletir sobre como os museus deliberam a respeito do que pode e do que não deve ser empalhado como padrão estabelecido de Arte e Cultura. Como nos lembra Boris Groys (2008), os museus realizam uma operação de neutralização tanto de trabalhos de Arte quanto de itens culturais. De certo modo, os museus “matam” elementos da realidade lhes destituindo de sua atualidade. Não se trata de afirmar tudo o que está no Museu como Passado, mas de determinar o que será “estabilizado” e o que permanecerá em devir.

Esse é um processo de prestidigitação, pois nem mesmo o Passado pode ser estabilizado. Como notamos em “Estação Cultural Mosteiro Zen Morro da Vargem: fragmentos da memória da primeira residência artística – Luiz Hermano (1995)”, de Margareth Sacht Góes, o Passado é movido pelos encontros do Presente e pelos diálogos entre memórias.

Isso talvez explique as razões pelas quais a fragmentariedade de nossa época me atrai. Apesar de fragmentos nos lembrarem pedaços de algo quebrado, somente é possível dialogar quando há mais de uma parte. Quando nos aproximamos de condições estáveis, de posições fixas e de finalizações, devemos abraçar a fragmentação. A partir do aforismo de Robert Musil, “*the smallest possible whole*” (HODKINSON, 2004, p. 26), Jean Baudrillard (2003, p. 117) pensa o fragmento (e ação poética no fragmentado) não como rompimento, mas como a possibilidade de discursos de singularidades residuais. O Fragmento se torna detrito, pó, partícula. A fragmentariedade de nossa época se torna, então, como o movimento de uma nuvem de partículas, que já não pode ser contida pelas regras de um mundo que deseja uma só ordem. É possível dissolver uma nuvem, mas não a impedir de reaparecer como um fantasma para atormentar a ordem do tédio.

Referências

AMARAL, Aracy. Uma Curadoria. **Arte!Brasileiros**, n. 47, jul 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/uma-curadoria/>> Acesso em: 09 set. 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **De um Fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003.

CASSUNDÉ, Bitu; DINIZ, Clarissa; CAMPOS, Marcelo. Uma Crítica. **Arte!Brasileiros**, jul. 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/uma-critica/>> Acesso em: 09 set. 2019.

CHIARELLI, Tadeu. Apesar de montagem confusa, “À Nordeste” aponta para questões urgentes. **Arte!Brasileiros**, jul. 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/apesar-de-montagem-confusa-a-nordeste-aponta-para-questoes-urgentes/>> Acesso em: 09 set. 2019.

FIRMEZA, Yuri. Muvuca. **Arte!Brasileiros**, jul. 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/muvuca/>> Acesso em: 09 set. 2019.

GROYS, Boris. **Art Power**. Cambridge: MIT Press, 2008.

HODKINSON, Juliana. Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Hölderlin references and compositional style in György Kurtág's ...quasi una fantasia... . **Musik & Forskning**, Copenhagen, n. 29. Department of Musicology, University of Copenhagen, 2004, p. 25-32. Disponível em: <<http://musik.ku.dk/upload/application/pdf/f51d6748/2004-03-JUHO.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2019.

CAXAMBU E TICUMBI: TRADIÇÕES CULTURAIS QUE LEGITIMAM OUTROS LUGARES À ARTE⁴⁵

CAXAMBU AND TICUMBI: CULTURAL TRADITIONS THAT LEGITIMIZE OTHER PLACES TO ART

Rosemery Casoli⁴⁶

Resumo

Este ensaio aborda questões inerentes ao mundo da arte voltado à duas práticas artísticas tradicionais populares, o Caxambu e o Ticumbi, cuja perpetuação, se dá principalmente, a partir da oralidade. Busca-se explicitar a importância da manutenção das tradições culturais, com ênfase nas culturas afro-brasileiras, a partir das conferências de Aissa Afonso Guimarães (*O lugar do patrimônio cultural e a arte*) e de Osvaldo Martins de Oliveira (*Fazer artístico sobre culturas quilombolas: análise de símbolos de identidade em obras do artista plástico Thiago Balbino*), e suas reflexões sobre a temática proposta dentro da diversidade de lugares possíveis para a arte.

Abstract

This essay addresses issues inherent to the world of art focused on two popular traditional artistic practices, Caxambu and Ticumbi, whose perpetuation is mainly from orality. It seeks to explain the importance of maintaining cultural traditions, with emphasis on Afro-Brazilian cultures, from the conferences of Aissa Afonso Guimarães (The place of cultural heritage and art) and Osvaldo Martins de Oliveira (artistic activities on quilombola cultures: analysis of identity symbols in works by artist Thiago Balbino), and his reflections on the theme proposed within the diversity of possible places for art.

É importante ressaltar que, o evento foi organizado por alunos do Programa de Pós Graduação em Artes – PPGA/UFES, cujos pensamentos sobre o tema possuem definições similares, uma vez que, estão envolvidos com assuntos pertinentes dentro do mundo da arte. Porém, é importante ressaltar também, que foi o compartilhamento de saberes de vários profissionais de áreas distintas da educação universitária e também de detentores dos saberes culturais tradicionais, que, ao explicitarem as suas visões sobre a questão proposta no tema do evento, me levaram ao entendimento de que não cabe somente aos alunos,

⁴⁵ Versão em formato de ensaio da relatoria das conferências “O lugar do patrimônio cultural e a arte”, proferida pela Prof^a. Dr^a. Aissa Afonso Guimarães, e “Fazer artístico sobre culturas quilombolas: análise de símbolos de identidade em obras do artista plástico Thiago Balbino”, proferida pelo Prof^o. Dr^o. Osvaldo Martins de Oliveira, durante o VII COLARTES 2019: Há um lugar para a arte?, realizado na Cidade de Vitória, Estado do Espírito Santo, de 20 a 22 de agosto de 2019, nas dependências do Centro de Artes, Cemuni IV, da Universidade Federal do Espírito Santo.

⁴⁶ Rosemery Casoli é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Pesquisadora do Laboratório de Pesquisas sobre Violência contra a Mulher - LAPVIM. Pesquisadora do FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências. Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Indiciárias da UFES – NEI/UFES. Professora voluntária do FORDAN. Artista, coreógrafa e performer em dança. Contato: rosemerycasoli@gmail.com.

professores e amantes da arte designarem um lugar para a mesma, pois, as linguagens artísticas que a compõem, como a dança, a música, o teatro e as artes visuais, expressam saberes apreendidos de maneiras diversas, e dialogam com os sujeitos e os espaços, também de maneiras diversas.

Partindo da palestra proferida pelos professores, cujo assunto explicitado pela Dra. Aissa foi voltado ao Caxambu da família Rosa⁴⁷, e o do Dr. Osvaldo voltado ao Ticumbi do norte do Espírito Santo, faço um levantamento dos pontos que mais prenderam a minha atenção, pois, mesmo estando como debatedora na palestra, o meu lado pesquisadora também estava presente, o que me causou algumas inquietações e me levou a buscar por mais informações sobre conceitos que definissem mais claramente essas duas expressões artísticas nominadas como Caxambu e Ticumbi.

Dentro dessa minha proposta, que foi a de melhor entender a definição desses termos por um viés acadêmico, fiz uma leitura de alguns autores, que me auxiliaram na abertura de um leque de aprendizagem referente a culturas tradicionais e suas oralidades. Embasada nessa leitura, apresento neste ensaio, a oralidade como forma testemunhal e essencial para a transmissão de saberes dentro das sociedades, pois, segundo Vansina:

Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra (VANSINA Apud DIAS, 2014, p. 336 - 337).

Tanto o Caxambu quanto o Ticumbi são representatividades culturais repassadas de geração em geração de forma oral, que legitimam dentro da cultura brasileira, mecanismos de perpetuação de tradições baseadas em culturas do povo afro-brasileiro e do povo africano.

O Caxambu designa-se como uma expressão cultural, composta por cantorias, poesias e rimas, acompanhadas de dança tendo como principal instrumento musical, o tambor. Está voltada ao sincretismo religioso e a perpetuação da fé aos santos de devoção venerados em

⁴⁷ A família Rosa descende da escravizada Aniceta, cujo 'proprietário' era o "senhor" Manoel Candido Rodrigues dos Santos, dono da fazenda Santa Rosa, que antes de morrer testamou Aniceta e duas filhas que ela teve com ele, como suas herdeiras. Porém, para não serem assassinadas pelo capataz da fazenda que não as reconhecia como herdeiras, a escravizada, suas filhas e demais aparentados tiveram que fugir para Muqui no sul do ES, local onde está situado hoje o quilombo da família Rosa. Para mais, ver: GUIMARÃES, Aissa, A. QUILOMBO É CASA DE MÃE: A valorização da herança cultural do Caxambu pela família Rosa.(Muqui/ES). In Direitos quilombolas & dever de estado em 25 anos de Constituição Federal de 1988. (Org. Osvaldo M. de Oliveira). Rio de Janeiro: ABA, 2016.

cada grupo de Caxambu. Sua predominância cultural está mais concentrada na região sudeste, sendo conhecido em algumas localidades como Jongo ou Jango. O Ticumbi é uma prática cultural ritualística contextualizada na história de dois povos africanos, e conta de forma teatral a guerra entre dois reis.

Essa prática cultural tem uma predominância mais forte no norte do Espírito Santo. Para conceituar a importância da perpetuação dessas tradições orais provenientes de cultura africana, dialoguei também com Hampaté Bã, pois, o autor diz que:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos.[...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à unidade primordial. [...] (e) se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade; a “cultura” africana, não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. (HAMPATÉ BÃ apud DIAS, 2014, p.337).

Tais culturas tradicionais precisam continuar existindo, não somente porque são tombadas como patrimônio imaterial pelo IPHAN, mas principalmente porque são as histórias de vida de grupos que utilizam essa oralidade como fortalecimento e resistência.

A NEGA: ESCULTURA ARTÍSTICA OU IMAGEM DE AFETO E PROTEÇÃO?



Figura 1 (esquerda) - A Nega. Muqui (ES), 2012. Foto: Aissa Guimarães. Figura 2 (direita) - A Nega, os santos e os tambores. São Mateus (ES), 2012. Foto: Rita Lyrio.

A Nega foi apresentada na palestra pela Dra. Aissa como um objeto pertencente da família Rosa, que em alguns momentos do ano, é usado pela família como integrante da prática do Caxambu. A descrição dada foi a de uma figura representativa do feminino, esculpida num único tronco de madeira e que foi trazida da África para o Brasil por uma antepassada da família que aqui foi escravizada.

Construí mentalmente, uma hipótese de sobrevivência para as duas, tanto para a mulher escravizada quanto para a mulher inanimada. Essa hipótese fala de estratégia de sobrevivência durante a travessia dos mares e da vida, talvez, a mulher que guardava a Nega a tenha usado como objeto de devoção e também objeto de afeto, pois, talvez, essa fosse umas das formas encontradas de se manter ligada à vida e às suas raízes. Contudo, também se faz necessário enxergar o objeto como obra de arte, uma vez que a sua presença como escultura o coloca nesse lugar.

Para os integrantes da família Rosa, a Nega é uma “guardiã das tradições culturais da família” (AISSA, 2018) e colocá-la como participante “ativa” em ocasiões voltadas para o Caxambu, me levaram ao entendimento de que um dos lugares da arte é onde as transformações se tornam concretas, ou melhor, onde arte e vida se fundem e transformam sujeitos em coletivos, coletivos em povos e povos em sujeitos renovados.

TICUMBI: ARTE, CULTURA OU BRINCADEIRA DE FAZER ARTE?

Segundo a fala do professor Osvaldo, o Ticumbi é uma expressão de arte cultural e também uma celebração festiva afro-brasileira específica do Espírito Santo. Configura-se por uma dança que acontece, principalmente no norte do estado há mais de 200 anos, também pode ser conhecida como Baile dos Congos para São Benedito. Para melhor conceituar o Ticumbi, utilizo uma citação do próprio professor, na qual ele diz que:

O baile (ou Ticumbi) é uma sequência de discursos poéticos, danças e canções acompanhadas ao som de pandeiros e viola. Ele é composto por dezoito personagens, dois reis, dois secretários, doze congos tocadores de pandeiros, um violeiro e um porta-bandeira. Todos se vestem de branco e portam capacetes enfeitados com fitas e flores coloridas na cabeça. O mestre é um dos integrantes do baile - que pode ser um dos congos ou o violeiro - responsável pela gestão da festa, que vai da criação dos versos, composição das canções e da realização dos ensaios aos dias propriamente da festa. Seu papel é reafirmar sempre a devoção e o compromisso religioso dos congos com São Benedito (OLIVEIRA, 2009. p. 41).

A perpetuação da oralidade é centrada na disputa entre dois reis, cujo “prêmio” é o direito de louvar São Benedito, o embate só termina quando o rei de Congo vence o rei de Bamba. Contudo, a partir de outras falas do professor Osvaldo e das minhas leituras posteriores sobre o Ticumbi ou Baile dos Congos, percebi a arte utilizada também, como força militante no enfrentamento de questões que prejudicam a sobrevivência de famílias detentoras desse saber cultural tradicional.

Os grupos de Ticumbi, dialogam com o mundo da arte através de danças e rimas poéticas, porém, nessa brincadeira de fazer arte, demarcam os seus lugares de fala e defendem sua autonomia e seus ideais de liberdade, denunciando assim, através dessa arte brincante, as injustiças cometidas contra as suas comunidades.



Figura 3 - Integrantes do Ticumbi (Baile dos Congos) de São Benedito. Conceição da Barra (ES). Foto: Alex Rodrigues Gouvêa.

Portanto, além de exaltarem a dimensão da tradição e da historicidade oral dos seus antepassados, também exaltam a perpetuação do fortalecimento dos sujeitos. Dentro do contexto artístico contemporâneo, pode-se expressar arte de várias maneiras. São tantas maneiras, que às vezes, como expectadores, nos perdemos do sentido real da expressividade e não enxergamos nada além do superficial.

Podemos incorrer a erros de interpretação ao assistirmos apresentações artísticas voltadas à perpetuação das tradições culturais, uma vez que a nossa percepção está voltada à nossa subjetividade, com isso, se não tivermos um conhecimento mínimo do que está sendo apresentado, a tal arte vista somente como brincadeira será companheira fiel da nossa percepção neste contexto artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das frases que mais me impactaram na palestra, foi proferida pela professora Aissa: “A perpetuação das culturas tradicionais, é também, perpetuação de vida”. A partir dessa frase, comecei a enxergar nas manifestações culturais tradicionais do Caxambu e do Ticumbi, mensagens que se encontravam camufladas nas cores dos figurinos, nas falas verbalizadas e nas coreografias apresentadas. A partir de então, percebi as várias concentrações de narrativas de vidas passadas e vidas atuais expressadas através das linguagens verbais e não verbais, assim, respondendo à questão proposta pelo tema do evento, digo que não há um lugar para a arte, mas infinitos lugares, uns ao alcance do nosso corpo, outros ao alcance da nossa mente.

Referências

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o ondjango angolano e o jongo brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 59, p. 329-368, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p329-368>.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins. **Relatório inventário das referências culturais das comunidades quilombolas do Sapê do Norte**. IFHAN/ELIMU. Vitória. 2009.

REPRODUÇÃO TÉCNICA E SONORIDADE DIALÉTICA: A MÚSICA NA TEORIA DA ARTE DE WALTER BENJAMIN

TECHNICAL REPRODUCTION AND DIALECTICAL SONORITY: MUSIC IN THE ART THEORY OF WALTER BENJAMIN

Abraão Carvalho Nogueira⁴⁸

RESUMO

Um estudo a respeito do tema da música a partir da teoria da arte de Walter Benjamin. Neste percurso de investigação, serão considerados tanto os aspectos de sua compreensão a respeito da arte na modernidade, que transitam por seu turno entre suas condições materiais de reprodução e difusão, como situa-se por outro lado, no aspecto transcendental possibilitado pela recepção estética musical. Nesse campo de estudo partiremos, no âmbito dos escritos benjaminianos, particularmente e essencialmente desde uma interlocução entre o ensaio *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1991), e a obra *Origem do drama trágico alemão* (2011).

PALAVRAS-CHAVE

Walter Benjamin; Música; Experiência estética musical.

ABSTRACT

*A study on the theme of music from Walter Benjamin's theory of art. In this research path, both aspects of his understanding of art in modernity will be considered, which in turn transit between his material conditions of reproduction and diffusion, as well as the transcendental aspect made possible by the aesthetic reception of music. In this field of study we will start, in the context of the benjaminian writings, particularly and essentially from an interlocution between the essay *The work of art in the age of mechanical reproduction* (1991), and the work *Origin of the German tragic drama* (2011).*

KEYWORDS

Walter Benjamin; Music; Musical aesthetic experience.

Como pensar o tema da música a partir da reflexão estética de Walter Benjamin? A ambientação teórica a partir da qual essa problemática enquanto objetivo proposto desse estudo surge, visa apurar no texto benjaminiano no âmbito de suas reflexões estéticas, indícios a respeito da importância dedicada por Benjamin (1982-1940) no que se refere ao tema da música. Nesse itinerário de estudo dois aspectos essenciais serão tomados como ponto de partida: de um lado, uma linha de investigação consistirá em refletir a respeito do

⁴⁸ Abraão Carvalho Nogueira é mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES/2008). Pós Graduação em Informática na Educação pelo Instituto Federal do Espírito Santo (CEAD/UFES-2014). Professor-Tutor à Distância da Licenciatura Filosofia EAD (SEAD/ UFES/ 2014-2018). Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo (2015-2017). Contato: abraao.carvalho@yahoo.com.

lugar da música na reflexão estética de Benjamin enquanto situada nos domínios da relação entre arte e recepção estética no contexto de suas técnicas de reprodução. Do outro, uma linha de investigação complementar que se articula de maneira mais ampla na tessitura da reflexão benjaminiana, refere-se ao modo de se pensar o lugar da música a partir das reflexões de Benjamin que dialogam com a literatura no âmbito de sua filosofia da arte.

Diante do problema de como se pensar o tema da música a partir da reflexão estética de Walter Benjamin, será necessário percorrer o itinerário da compreensão de que a perspectiva de se pensar a música no contexto das técnicas de reprodução, e suas transformações na recepção estética musical em nosso raio histórico, bem como, a compreensão de sua perspectiva filosófica desenvolvida em sua crítica literária, são aspectos essenciais para nos aproximarmos das formulações de Benjamin que subsidiam uma reflexão a respeito da música. Isto é, investigar a respeito da possibilidade de uma reflexão estética a partir de Walter Benjamin, que possa nos descortinar perspectivas de se pensar questões-problemas a respeito da música na modernidade.

Fundamentalmente, o roteiro de estudo para uma investigação do tema da música a partir da teoria da arte de Walter Benjamin, procura promover uma articulação teórica no sentido de subsidiar o propósito em sustentar a hipótese de uma reflexão estética ante o tema da música a partir desse pensador que possa reunir neste itinerário de elaboração, tanto os aspectos de sua compreensão a respeito da arte na modernidade, que transitam por seu turno entre suas condições materiais de reprodução e difusão, como se situa por outro lado, no aspecto transcendental possibilitado pela recepção estética musical. Nesse campo de investigação partiremos, no âmbito dos escritos benjaminianos, particularmente e essencialmente desde uma interlocução entre o ensaio *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1991)⁴⁹, e a obra *Origem do drama trágico Alemão* (2011)⁵⁰.

Desde a indicação de que partiremos essencialmente dos textos de Walter Benjamin que tratam um das condições de compreensão da concepção de arte de maneira mais ampla como situada no contexto de suas técnicas de reprodução, e de outro, que sustenta uma filosofia da linguagem a partir da literatura do drama trágico, nos cabe fundamentalmente

⁴⁹ Tradução de Françoise Delahaye-Eggers, do ensaio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit* (*Gesammelte Schriften*, t. 1, 2, p. 471-508). *Walter Benjamin Écrits français*. Éditions Gallimard, Paris, 1991.

⁵⁰ Tradução e edição de João Barrento para a obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 2ª Edição. Autêntica, 2011. Edição do Kindle.

problematizar: Primeiro: o que o ensaio *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* nos orienta a respeito da música no contexto histórico de vertiginosas transformações em meio às técnicas de reprodução da arte? Segundo: O que a obra *Origem do drama trágico alemão* nos oferece de relevante para pensarmos na possibilidade de uma reflexão estética ante o tema da música a partir de Walter Benjamin? E terceiro: Por quais razões ambos os trabalhos citados de Benjamin nos oferecem de maneira mais ampla a possibilidade de sustentar um percurso de pensamento reflexivo instigante para o estudo do tema da música em sua dimensão de criação e recepção no contexto histórico moderno?

Essa perspectiva de possibilitar através da leitura dos textos benjaminianos uma reflexão a respeito da música é fundamentalmente levada adiante a partir dos traços essenciais de sua filosofia, que de maneira geral, estabeleceu um diálogo fecundo com a arte em toda sua trajetória como intelectual, tradutor, escritor e pesquisador. Isso possibilita aos estudiosos de Benjamin, a partir de suas formulações nos domínios de sua teoria da arte, promover atualmente reflexões a respeito de diferentes modos de linguagem e expressão artística, não somente a literatura e o cinema, tal como encontramos ao largo da obra de Benjamin de maneira mais explícita, mas sobretudo, investigar a possibilidade de pensarmos a música desde a filosofia da arte benjaminiana.

O exame da questão da música a partir das formulações estéticas de Walter Benjamin, sob a ótica de que tal reflexão é atravessada pela ambientação teórica da concepção de arte no contexto de suas técnicas de reprodução, e sob o prisma de que esse modo específico de arte pode obter um caminho de abordagem que passe pela sua natureza transcendental, isto é, sua condição enquanto objeto artístico que possibilita ao sujeito uma resignificação do próprio objeto reproduzido de maneira particular, histórica, contingente e, portanto, não universal, nos aproxima da concepção de Benjamin a respeito de sua crítica ao conceito de “representação”. Em *Origine du drame baroque allemand*⁵¹, mais precisamente no *Préface épistémico-critique*, Walter Benjamin procura sustentar os pressupostos teóricos de sua formulação filosófica.

A perspectiva de Benjamin nessa introdução teórica de sua célebre obra *Origine du drama baroque* é precisamente demarcar que o modo como o autor compreende e concebe sua

⁵¹ Tradução de Sybille Muller do texto original *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Como parte das *Oeuvres complètes de Walter Benjamin* em 6 volumes, vol. I, I, editados por Rolf Tiedemann e Hermman Schweppenhäuser, com colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Sholem, Surkkamp, 1974.

filosofia da arte, essencialmente e por fundamento, promove uma crítica que vai de encontro à tradição filosófica que concebe a própria filosofia como doutrina fundada sob a concepção de representação:

Le propre de la littérature philosophique est que dans toutes ses versions elle est à nouveau confrontée à la question de la présentation. Sans doute, sous sa figure achevée, sera-t-elle doctrine, mais il n'est pas au pouvoir de la simple pensée de lui donner d'achèvement. La doctrine philosophique est fondée sur une codification d'ordre historique. On ne peut donc pas la faire surgir *more geometrico*⁵² (BENJAMIN, trad. Sybelle Muller, 1985, p. 22).

A ambientação teórica da concepção de filosofia da arte para Walter Benjamin, a partir do *Préface épistémico-crítico*, se inscreve em sua crítica à tradição filosófica que sustenta a concepção de sistema e doutrina, de modo a forjar uma aceção do conceito de representação que se pretende como universal, e nessa investida, destoa do aspecto histórico próprio da natureza filosófica segundo Benjamin. Nesta perspectiva, esse pensador promove sua reflexão crítica através da especificidade histórica das obras de arte.

Conceber os traços da filosofia da arte em Walter Benjamin em pleno debate com a posição da tradição filosófica fundada na aceção universalizante da concepção de representação, será essencialmente a orientação teórica para o movimento investigativo que nos demanda a aproximação de sua própria concepção de arte no contexto moderno. Na introdução ao livro *Walter Benjamin: critique philosophique de l'art* (2005), de Pierre Rush, intitulada *La philosophie, l'art, la critique*, o autor ressalta essa posição benjaminiana de crítica à tradição metafísica aglutinada em torno do conceito de representação, e conseqüentemente a inclinação de Walter Benjamin em promover uma filosofia da arte através da reflexão possibilitada através do estudo das obras de arte, no sentido de que é por meio das obras de arte que sua efetiva historicidade se manifesta. Ao invés de uma unidade aglutinada em torno do conceito de representação, uma “pluralité d'un autre ordre” (RUSH, 2005, p. 15). Neste horizonte nos indica Rush a respeito da filosofia da arte de Walter Benjamin:

La critique philosophique de l'art, que dans le premier schéma n'était concevable que comme critique de la transcendance ou comme critique de la technique, retrouve ici sa fonction propre, axée sur le contenu de

⁵² “É próprio da literatura filosófica o ter de confrontar-se a cada passo com a questão da representação. Na sua forma acabada, essa literatura apresentar-se-á como doutrina, mas o simples pensamento não tem o poder de lhe conferir esse caráter acabado. A doutrina filosófica assenta na codificação histórica, e por isso não pode ser invocada *more geometrico*” (Tradução de João Barrento da obra *Ursprung deutschen Trauerspiels, Prólogo epistemológico-crítico*, 2011. Edição do Kindle).

verité de oeuvres et l'expérience historique qu'elles induisent⁵³ (RUSH, 2005, p. 21).

Sustentar a hipótese de que tal possibilidade de se pensar a música através da filosofia de Walter Benjamin, pode ser levada adiante através de duas dimensões de discussão teórica: uma de traço fundamentalmente ligado ao âmbito da crítica direcionada à reflexão estética ambientada no contexto histórico das técnicas de reprodução da arte na modernidade, e através de outro itinerário investigativo, recíproco e complementar em sentido dialético, ao proposto por Benjamin enquanto reflexão filosófica e epistemológica como fundamento de sua crítica literária, e que compreende a arte a partir de uma perspectiva transcendental. A música como uma experiência de conhecimento transcendental no âmbito de sua concepção de linguagem.

Esse caráter transcendental da obra de arte pensado a partir da música, nos situa precisamente a respeito dos traços que sustentam essa natureza transcendente. A saber, a possibilidade de abertura ao sujeito à atualização e resignificação do objeto reproduzido, e nos domínios do que nos é possibilitado através da música, a tomar como de condição e natureza dialética, na medida em que promove através de sua recepção estética novas possibilidades para a criação e para a recepção. Através da concepção benjaminiana de imagem dialética, concepção que está no centro de sua perspectiva a respeito do tema da alegoria, compreender a música na perspectiva de uma sonoridade dialética a partir das formulações estéticas do filósofo Walter Benjamin.

Com isto, pretendemos sustentar uma hipótese de interpretação que possibilita encontrar através de Benjamin orientações teóricas para pensarmos em uma possível reflexão estética ante o tema da música ambientada em sua forma de pensar a arte de maneira mais ampla no contexto histórico moderno. O artigo *Walter Benjamin e la música* (2013) da pesquisadora italiana Tamara Tagliacozzo, irá sustentar que “la riflessione di Walter Benjamin sulla musica e il legame de questa con una visione messianico-redentiva dell' esperienza e della conoscenza, del linguaggio e della storia”⁵⁴ (TAGLIACOZZO, 2013, p. 3). Um acontecimento de “sperienza”, “conoscenza”, “linguaggio” e “storia”, assim Tagliacozzo

⁵³ “A crítica filosófica da arte, que através de um primeiro esquema não é tanto concebível tal como uma crítica da transcendência ou como uma crítica da técnica, retorna assim à sua função própria, concentrar-se sob o conteúdo de verdade das obras e da experiência histórica que as conduziram” (*tradução nossa*).

⁵⁴ “A reflexão de Walter Benjamin sobre a música e sua ligação com uma visão messiânico-redentiva da experiência e do conhecimento, da linguagem e da história” (*tradução nossa*).

elucida a possibilidade de uma reflexão a respeito da música a partir de Walter Benjamin. Essa perspectiva de Tagliacozzo nos indica fundamentalmente que a possibilidade de pensarmos o tema da música no contexto da ambientação teórica crítica e estética de Benjamin, nos orienta a pensar a partir do conjunto da “teoria della conoscenza e di teoria del linguaggio di Benjamin” (TAGLIACOZZO, 2013, p. 6).

A filosofia da arte, e nesses domínios, o tema da música a partir das formulações benjaminianas, de acordo com a leitura de Tagliacozzo, demanda uma aproximação das teorias do conhecimento e da linguagem formuladas por Benjamin. Segundo a pesquisadora italiana, Walter Benjamin teria desenvolvido pontos de partida para a reflexão a respeito da experiência estética musical “fondando la sua teoria (critica) della conoscenza su una concezione teologica e sulle idee-nomi come dimensione della totalità e luogo della verità che si espone simbolicamente”⁵⁵ (TAGLIACOZZO, 2017, p. 7). Essa perspectiva se sustentaria nos domínios de uma concepção que parte essencialmente de uma compreensão “trascendentale dall' arte” (TAGLIACOZZO, 2017, p. 10, apud BENJAMIN, 1910-18, cit. pp. 440-446⁵⁶).

Para Tagliacozzo a concepção transcendental da arte em Walter Benjamin se aplica por extensão à experiência estética musical. Essa orientação de estudo se sustentaria a partir de uma perspectiva teórica a respeito da música desde o seu aspecto de redenção e transcendência no sentido de possibilitar uma experiência originária e única. A música a partir de sua acepção redentiva e transcendental, como uma experiência estética originária possibilitada ao sujeito, assim interpreta Tagliacozzo. É neste âmbito de reflexão, que o trabalho intitulado *Walter Benjamin e la musica* de Tagliacozzo procura sustentar que as formulações de Benjamin sugerem uma “visione messianico-redentiva della storia e della musica” (TAGLIACOZZO, 2017, p. 11).

A concepção de Tagliacozzo atravessa o itinerário da leitura de que as condições para pensarmos em uma possível filosofia da música a partir de Walter Benjamin aglutinam-se essencialmente entre sua “teoria (critica) della conoscenza” e de sua “concezione teologica del linguaggio”. Sua teoria do conhecimento e da linguagem para Tagliacozzo ambientam-se fundamentalmente em uma “dimensione della totalità e luogo della verità”. A articulação

⁵⁵ “Fundando sua teoria (crítica) do conhecimento em uma concepção teológica e em ideias-nome como dimensão da totalidade e do lugar da verdade que é exposta simbolicamente...” (tradução nossa).

⁵⁶ Benjamin a G. Scholem, 30-III-1918, in W. Benjamin, *Gesammelte Briefe I*. 1910-18, cit. pp. 440-446.

teórica entre conhecimento, linguagem e verdade, nos orienta significativamente diante do problema de nos encontrarmos com uma interpretação benjaminiana da música compreendida como uma experiência de conhecimento transcendental, situada nos domínios de uma concepção filosófica mais ampla ambientada entre sua formulação estética, epistemológica e teológica.

A compreensão a respeito da arte enquanto forma de conhecimento pode se dar essencialmente em uma dupla direção: na criação artística e na recepção estética. No horizonte dessa recepção reconhecemos por extensão duas naturezas distintas dos modos da recepção estética musical que nos são fundamentais, e que uma vez imbricados, atravessam a perspectiva de compressão do tratamento do tema da música. Destacamos a performance musical ao vivo e a reprodução técnica das gravações musicais enquanto objeto artístico do ouvinte. Nos destinos dessa reflexão e procurando subsídios a partir da reflexão benjaminiana uma problematização outra aparece-nos como essencial: se a arte está situada no horizonte do saber, como compreender a música nos domínios de sua recepção estética ambientada sob as condições históricas possibilitadas pelas transformações técnicas nos modos de reprodução e concepção da arte?

O artigo dos autores Jean Pierre e Sirois Trahan intitulado *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin* (2013), elucida um aspecto do pensamento de Walter Benjamin não tão discutido a partir de sua obra, que é a importância da *phonographie* na reflexão benjaminiana. Tal linha de estudo deve-se certamente ao legado teórico de Walter Benjamin a partir de seu célebre ensaio *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1991, *Écrits français*). O tema da *reprodução técnica* (*technischen reproduzierbarkeit*) enquanto aspecto histórico e material de produção das artes no contexto moderno, alterou significativamente a estrutura conceitual das concepções estéticas. Os domínios da discussão benjaminiana elucidados por Pierre e Trahan referem-se essencialmente ao aspecto da recepção estética musical possibilitado através da produção fonográfica, e destacam a importância da interlocução com Walter Benjamin:

Suscite un *impensé* au couer de la théorie de Walter Benjamin sur la *reproductibilité technique*, à savoir l'importance de la phonographie. Le philosophe fut l'un des premiers à explorer la voie que consiste à tenter de comprendre comment des innovations technologiques modifient les théories esthétiques. Dans ses analyses célèbre, il chercha précisément à théoriser, à la suite d'une remarque de Paul Valéry, en quoi la *partie*

physique d'une oeuvre et la technique transforment notre compréhension de ce qu'est l'art et permettent de construire de nouvelles subjectivités, de nouvelles visions du monde. Autrement dit, comment les inovações obrigam os pensadores se apoiarem sobre a estética a fim de se interrogarem sobre o fundamento mesmo de suas práticas e de seus objetos de estudo⁵⁷ (PIERRE & TRAHAN, 2013, p. 104).

As alterações na recepção estética musical desde a era da reprodução técnica da arte na aceção de Benjamin, de acordo com a leitura proposta no artigo de Jean Pierre e Sirois Trahan *Phonographie, cinéma et musique rock. Autour d'un impensé théorique chez Walter Benjamin* (2013), é significativa a constatação que nos orienta que esse modo de recepção estética, marcada pelo traço da reprodução técnica no sentido benjaminiano, é capaz de “transforment notre compréhension de ce qu'est l'art et permettent de construire de nouvelles subjectivités, de nouvelles visions du monde”. A reprodução técnica da arte embora inicialmente assegure sua relevância de sentido no aspecto físico e material da obra de arte no contexto da modernidade não pode portanto ser interpretada como somente de natureza objetiva, pois não se trata exclusivamente de uma identificação de um modo da experiência estética, seja na concepção ou na recepção, sendo também possibilitadora de transformações na subjetividade. É o que Walter Benjamin parece querer destacar em seu ensaio *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*:

La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite⁵⁸ (BENJAMIN, trad. F. Delahaye-Eggers, 1991, p. 181).

Benjamin procura destacar dois aspectos da obra de arte no contexto de suas técnicas de reprodução: a saber, um traço que está sob os domínios da criação e produção artística e de sua distribuição, e outro, que se refere ao modo como o objeto reproduzido é experienciado pelo sujeito estético. O primeiro aspecto essencialmente preserva os

⁵⁷ “Suscita o impensado no coração da teoria de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, a saber, a importância da fonografia. O filósofo foi um dos primeiros a explorar o caminho que consiste em tentar compreender como as inovações tecnológicas modificaram as teorias estéticas. Em suas célebres análises, ele procurou precisamente teorizar, seguindo uma observação de Paul Valéry, como a parte física de uma obra e a técnica transformam nossa compreensão do que é a arte e nos permitem construir novas subjetividades, novas visões de mundo. Dito de outro modo, como as inovações obrigam os pensadores a se apoiarem sobre a estética a fim de se interrogarem sobre o fundamento mesmo de suas práticas e de seus objetos de estudo” (*tradução nossa*).

⁵⁸ “A técnica de reprodução - tal poderia ser a fórmula geral - separa a coisa reproduzida do domínio da tradição. Ao multiplicar a sua reprodução, coloca no lugar de sua única existência sua existência em série e, ao permitir que a reprodução seja oferecida não importe em que situação ao espectador ou ao ouvinte, ela atualiza a coisa reproduzida” (*tradução nossa*).

domínios de uma constatação objetiva das condições materiais e históricas que atravessam o modo de se conceber e de se produzir arte. O outro, fundamentalmente preserva os domínios da recepção estética na qual tanto o espectador quanto o ouvinte possuem o privilégio de “actualise la chose reproduite”. Essa última acepção para a recepção estética estaria nos domínios de uma maneira de compreender tal experiência através do objeto artístico reproduzido no sentido de possibilitar a “construire de nouvelles subjectivités” (PIERRE & TRAHAN, 2013, p. 104). É nessa ambientação teórica que transitam os destinos da recepção artística musical (por meio da fonografia) de acordo com a leitura de Pierre e Trahan a partir da concepção de Benjamin em torno da reprodução técnica (*technischen reproduzierbarkeit*).

A partir da orientação de leitura de Pierre e Trahan que destaca a recepção estética musical desde a produção fonográfica, em especial diante do desafio de compreender a dimensão de um objeto artístico que captura uma experiência singular de produção no campo da música e o possibilita à reprodução, seja através do disco de *vinyl*, do *cd*, ou do *streaming*, nos encontramos com as formulações estéticas de Benjamin a partir de seu conceito de *technischen reproduzierbarkeit* aplicados na sua formulação teórica de compreensão da recepção estética particularmente desde a possibilidade de compreensão dos contornos da recepção estética musical na modernidade. Esse percurso de reflexão nos demanda uma outra problematização: quais serão os destinos desse modo de recepção estética musical que segundo Benjamin atualiza o objeto reproduzido?

A investigação a respeito de uma reflexão estética ante o tema da música a partir de Walter Benjamin é também marcada pelo desafio de pensarmos no lugar do ouvinte nos domínios da reflexão estética musical. Para Benjamin o sujeito da experiência estética na condição de ouvinte submete sua dimensão subjetiva à possibilidade de um outro modo de perceber o mundo. Nessa perspectiva a experiência estética musical desde o lugar do ouvinte nos reaproxima das observações de Tagliacozzo no sentido de que podemos compreender a música como forma de conhecimento e linguagem.

De um lado, temos a reflexão estética benjaminiana desde o seu ensaio a respeito da reprodução técnica fundamentalmente centrada nos desdobramentos históricos das condições de criação e recepção estética como um todo, de tal modo que nessa articulação tais desdobramentos estão no horizonte de uma dimensão objetiva e material, a saber, a

relação entre as transformações técnicas e a arte de modo geral. Mesmo assumindo a dimensão de subjetividade possibilitada pela recepção do objeto artístico reproduzido, tal como demarcam Pierre e Trahan a partir de Benjamin, os domínios da compreensão da recepção estética como forma de saber e conhecimento se assentam sob formulações teóricas que segundo Tagliacozzo atravessam a crítica benjaminiana a partir da literatura barroca. É nesse horizonte de orientação de leitura que a experiência estética musical desde a posição do ouvinte nos leva ao itinerário da ambientação teórica da filosofia da arte em Benjamin. De acordo com Tagliacozzo encontramos “...in Benjamin, una filosofia della musica che incrocia e investe la sua filosofia de la conoscenza e del linguaggio, la sua ética e la sua estética a partire de *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* fino all' *Origine del dramma barocco tedesco*...”⁵⁹ (TAGLIACOZZO, 2013, p. 13).

A indicação de Tagliacozzo de que a “ filosofia della musica” de Walter Benjamin pode ser elucidada a partir dos estudos de estética e linguagem desenvolvidos sobretudo na obra *Origine del dramma barocco tedesco*, será aqui de significativa importância para nos lançarmos a uma investigação dos pressupostos benjaminianos que poderão nos servir de referência teórica para interpretar o aparecimento da música em sua reflexão. De acordo com a leitura de Tagliacozzo, situar a filosofia da música no âmbito teórico de sua epistemologia, estética, bem como nos domínios de sua concepção de linguagem, nos aproxima essencialmente de um outro traço peculiar para desdobrarmos a reflexão a respeito da música a partir de Benjamin: a dimensão da imagem e do imaginário. Como podemos articular a compreensão de uma filosofia da música em Walter Benjamin a partir do caminho sugerido por Tagliacozzo de se pensar a música como provocadora de imagens? Para Tagliacozzo a música possui em sua natureza própria suscitar imagens de maneira involuntária no sujeito da experiência estética musical.

Tagliacozzo sustenta essa possibilidade de uma filosofia da música a partir de Walter Benjamin tomando como referência outro autor, Carchia, em um trabalho intitulado *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin* (2010): “Il tempo del ricordo è 'il tempo messianico – tempo della musica, dell' idea linguistica o dell' immagine involuntarie”⁶⁰ (TAGLIACOZZO,

⁵⁹ “...em Benjamin, uma filosofia da música que entrecruza e investe de sua filosofia do conhecimento e da linguagem, de sua ética e de sua estética a partir de *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* até a *Origine del dramma barocco tedesco*...” (tradução nossa).

⁶⁰ “O tempo da recordação é o tempo messiânico – tempo da música, da ideia linguística ou da imagem involuntária” (tradução nossa).

2017, p. 14 apud CARCHIA, 2000, p. 120). Essa elucidação teórica que interpreta a música como possibilitadora de imagens involuntárias, tal como indica Tagliacozzo em sua interlocução com Carchia, nos aproxima das formulações de Mirko M. Hall em seu ensaio *Dialectical sonority: Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination* (2010). De acordo com Hall a partir de suas leituras das obras *The Complete Correspondence, Adorno and Benjamin* (1999) e da obra *The Origin of German Tragic Drama* (1977), a potencialidade da música e do som estaria nesta condição de promover imagens. No itinerário de tal perspectiva Hall interpreta que Benjamin teria atribuído natureza metafísica ao som e à música no sentido de serem catalizadores da criação de “imagens dialéticas”:

Benjamin develops a concept of sound that is equivalent – in its epistemological and metaphysical presuppositions – to the constitutive properties of the dialectical image. As a sensuous-intuitive, spatio-temporal, haptic-tactile, and historically concrete experience, sound's materiality corresponds closely to that of the dialectical image: the aural thunderclap of sound parallels the visual lightning flash of the image⁶¹ (HALL, 2010, p. 83-84).

Como essa concepção de “imagem dialética” é sustentada nos domínios das formulações estéticas benjaminianas? As indicações de leitura de Mirko Hall assim como as de Tamara Tagliacozzo são precisas em um importante aspecto: o de tomar como referência para suas leituras o legado da obra de Benjamin *Origem do Drama Trágico Alemão* (2011). Esse ponto de convergência entre Tagliacozzo e Mirko Hall enquanto caminho de leitura que nos leva a essa obra de Benjamin é o horizonte teórico essencial que encontramos para nos aproximarmos da perspectiva de uma filosofia da música a partir de Walter Benjamin percorrendo o itinerário de suas formulações estéticas. O interesse de Benjamin por esses temas é explicitado no texto *Curriculum Vitae, Dr. Walter Benjamin*, em que o filósofo demarca precisamente seu campo de estudo: “Desde sempre, os meus interesses se centraram predominantemente na filosofia da linguagem e na teoria estética” (BENJAMIN, *Curriculum Vitae*, 2011).

O itinerário de Benjamin para a formulação de sua concepção de imagem dialética no âmbito de sua reflexão estética, formulação a partir da qual Mirko Hall procura sustentar a ideia de uma “dialectical sonority”, constitui-se essencialmente através de sua concepção de

⁶¹ “Benjamin desenvolve um conceito de som que é equivalente - em suas pressuposições epistemológicas e metafísicas - às propriedades constitutivas da imagem dialética. Como uma experiência sensorial-intuitiva, espaço-temporal, háptico-tátil, e historicamente concreta, a materialidade do som corresponde aproximadamente à imagem dialética: o trovão aurático do som como um paralelo ao relâmpago visual da imagem” (*tradução nossa*).

alegoria. A concepção de alegoria benjaminiana reside sobretudo na tensão dialética entre objeto artístico e sujeito da recepção da experiência estética. De maneira que na concepção de alegoria encontramos a possibilidade do acontecimento de sentido e significação a partir de uma particular experiência estética ambientada nos domínios mais amplos de sua compreensão a respeito de sua filosofia da arte. Benjamin procura destacar precisamente esse aspecto dialético da alegoria:

...a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo. O estudo da forma do drama trágico mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético (BENJAMIN, *Alegoria e drama trágico*, seção 1, 2011).

Com efeito, podemos afirmar a partir das formulações de Benjamin a respeito da alegoria, em diálogo com a leitura de Mirko Hall em sua concepção de sonoridade dialética a partir de Benjamin, que a experiência estética do ouvinte uma vez que atualiza o objeto reproduzido por meio de um modo singular de recepção, atravessa por assim dizer, um modo de experiência estética musical que possibilita ao sujeito a dimensão de elucidação de *imagens-símbolo-estético-sonoros* que estão precisamente no âmago da compreensão benjaminiana de alegoria. Desse modo, compreendemos que na tensão entre objeto reproduzido e sujeito da experiência estética, reside a essencial abertura de horizonte de compreensão que lança a música nos domínios de uma dinâmica provocadora de imagens dialéticas em um universo não exclusivamente discursivo.

Trata-se de um fecundo terreno de reflexão teórica no campo da estética benjaminiana que nos oferece um caminho para compreender sua filosofia da música a partir da concepção de que é possibilitado ao sujeito atualizar e resignificar os sentidos do acontecimento sonoro/musical diante do objeto reproduzido. A música em Walter Benjamin como possibilidade de uma dialética sonora. No capítulo *Alegoria e drama trágico*, seção 2 da *Origem do drama trágico alemão* (2011) Walter Benjamin procura sustentar sua aproximação entre a natureza da música e da alegoria contida no drama trágico. É nesse horizonte de reflexão que Benjamin nos oferece a perspectiva de que sua compreensão a respeito do tema da música atravessa a questão da alegoria:

... a música – não por vontade dos autores, mas pela sua própria natureza

– tem íntima ligação com o drama alegórico. Pelo menos é o que ensina a filosofia da música dos românticos que com este drama mostram afinidades, e que por isso podemos convocar aqui. Pelo menos é nela, e apenas nela, que encontramos a síntese daquele sistema de antíteses deliberadamente produzido pelo Barroco, para plenamente o legitimar (BENJAMIN, trad. João Barrento, 2011).

É na capacidade de gerar “antíteses” a partir da escuta sonora que a música ganha contorno na reflexão estética benjaminiana. Esse horizonte situa sua compreensão a respeito da música desde a abertura de sentido possibilitada pelo ouvinte, que nessa condição de sujeito estético é lançado a perceber um modo de linguagem que de acordo com Benjamin é “a última linguagem universal depois da Torre de Babel, aquele lugar central, de elo intermédio e antitético, que lhe é devido precisamente como antítese” (BENJAMIN, *Alegoria e drama trágico*, 2011). Alegoria, imagem dialética, reprodução técnica, são formulações de Benjamin que nos oferecem uma valiosa orientação para se pensar em uma filosofia da música benjaminiana. Ou mais precisamente, entre a reprodução técnica e a imagem dialética reside o horizonte alegórico de uma forma de linguagem não essencialmente discursiva em virtude de sua natureza sonora que nos possibilita compreendermos uma filosofia da música em Benjamin.

Referências

- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento, 2ª Edição, Autêntica. Edição do Kindle.
- _____. **Origine du drame baroque allemand**. Tradução para o francês de Sybille Muller. Flammarion, Paris, 1985.
- _____. **Écrits français**. Gallimard, Paris, 1991.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas: v. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed – São Paulo, Brasiliense, 1994.
- FERRIS, D. (edited). **The Cambridge companion to Walter Benjamin**. Cambridge University Press, 2004.
- HALL, M. **Dialectical sonority**: Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination. *Telos* 152, pp. 83-102, 2010.
- LAMONTAGNE, V. Comment Walter Benjamin contribua à révolutionner la musicologie sans même jamais s'en rendre compte. **Pensée, critique et histoire après Walter Benjamin**, no. 0501.12. *Konstellations*, 2005.
- MACHADO, F. A. **Imanência e história**: A crítica do conhecimento em Walter Benjamin. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- PARENT, E. **Walter Benjamin et le jazz**: une introduction. *La revue des musiques populaires*, n° 2 (1), p. 35-42, 2003.
- PIERRE, J. & TRAHAN, S. **Phonographie, cinéma et musique rock**. *Autour d'un impensé théorique*

chez Walter Benjamin. Cinémas 241, pp. 103-130, 2013.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. Trad. Maria E. O. Assumpção. SP- EDUSC, 2003.

ROCHLITZ, R. et, RUSH, P. **Walter Benjamin**: Critique philosophique de l'art. Presses Universitaires de France. Paris, 2005.

TAGLIACOZZO, T. **Walter Benjamin e la musica**. Il glifo ebooks. Prima edizione: 2013.

EM NOME DA MORAL E DOS BONS COSTUMES: ANTONIO DA SILVA, E O DIÁLOGO COM A DIVERSIDADE DE CORPOS E ESTRATÉGIAS DA PORNOGRAFIA AMADORA NA ARTE

*IN THE NAME OF MORALITY AND GOOD COSTUMES: ANTONIO DA SILVA ,AND THE
DIALOGUE OF DIVERSITY OF BODIES AND AMATEUR PORNOGRAPHY STRATEGIES IN ART*

Álvaro Leite Ferreira⁶²

RESUMO

Um dos tensionamentos vividos na contemporaneidade é a relação entre o erotismo e pornografia nas artes. Tendo como ponto de partida as reflexões oriundas das críticas a produção de arte erótica no Brasil, o presente trabalho busca a desestigmatização da sexualidade nas artes, visto que o sexo é parte importante da experiência humana, busco fazer dele uma experiência estética fora de pré julgamentos, visto que a produção de arte cujas imagens de corpos e a sexualidade são diversas, e interpretá-las é um procedimento um tanto complicado, o presente artigo explora o dois trabalhos do artista Antonio da Silva, os vídeos PIX (2014) e Brazil Jungle (2016). As questões pertinentes são conduzidas por leituras de teóricos como George Bataille e Castelo Branco acerca do erotismo, e Gerhard para pensarmos a pornografia na arte.

PALAVRAS-CHAVE

Pornografia; Erotismo; Sexualidade; Arte contemporânea.

ABSTRACT

One of the tensions experienced in contemporary times is the relationship between eroticism and pornography in the arts. Taking as its starting point the reflections arising from the criticism of the production of erotic art in Brazil, the present article, seeks the destigmatization of sexuality in the arts, since sex an important part of the human experience. Since the production of art whose body images and sexuality are diverse, and interpreting them is a somewhat complicated procedure this article explores the two works of artist Antonio da Silva, the videos PIX(2014) and Brazilian Jungle. (2016) the pertinent question are led by reading by theorists such as George Bataille and Castelo Branco about eroticism, and Gerhad to think of pornography in art.

KEYWORDS

Pornography; Eroticism; Sexuality; Contemporary art.

⁶² Álvaro Leite é membro discente de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura - Centro de Artes da UFES (PPGA-UFES) na área de Teorias e Processos Artísticos. Graduado em artes Visuais pelas mesma Universidade. Contato: alvaroleitef@gmail.com.

Para se pensar e discutir a sexualidade nas artes é necessário pontuar e compreender as relações do corpo no campo artístico, onde já foi um tema privilegiado. De acordo com Jeudy (2002), muitas culturas têm o corpo como o próprio objeto de arte, pois é a partir da percepção dele que se vive, que se compreende o fazer e fruir da arte, em relação a sua experiência estética.

Considerando que os valores éticos e morais são determinados por grupos sociais, tais como a família, a religião, esses mesmos grupos atuam diretamente sobre ele, impondo e alterando essas relações. Atualmente o corpo é expressão de si mesmo e a percepção que temos dele, são apregoadas por representações visuais que sofrem intenso ritmo de transformações (JEUDY, 2002).

A produção de imagens do corpo e da sexualidade são diversas e interpretá-las é um procedimento um tanto complicado. A exposição do corpo em sua grande maioria é representado por imagens de mulheres nuas. As manifestações da sexualidade na contemporaneidade são ligada a certos paradoxos. A sexualidade expressa de forma implícita é tida como erótica, quando seu conteúdo é explícito ela tomada como pornográfica e censurada. Como foi o caso da exposição *Queer Museu*.

A arte moderna efetuou uma intensa fragmentação do corpo e na década de 60, o corpo aparece com muito mais força através dos happenings e performances. Geralmente o termo pornografia é associada a uma prática ou ideia de algo sujo, imoral, vulgar e grosseiro. E o termo carrega consigo muito julgamento de valor e juízo crítico, a respeito de obras de arte que explorem esses temas. Segundo Lúcia Castello Branco (2004), o conceito de pornografia é variável, de acordo com o contexto em que ele se insere. Parece ter sido manipulado, em toda a sua história, nos moldes da imprecisão e da ambigüidade, embora estivesse sempre buscando servir interesses precisos e nitidamente partidários (BRANCO, 2004, p.15). Embora uma recorrente conotação de que o erotismo é implícito, enquanto a pornografia explícito, vemos que não se pode delimitar facilmente o território de cada um.

A problemática para definir o pornográfico na arte tornou-se ainda mais complexo com o fenômeno da industrialização no século XIX, com o surgimento de uma indústria de massa, e de distribuição fácil, destinada a um público muito maior e menos selecionado. A dicotomia entre os termos torna-se a seguinte: eróticas "são as obras de arte que abordam

temas vinculados direta ou indiretamente à sexualidade”, e pornográficas, as obras inferiores, “obras sobre sexo, produzidas geralmente em série, e com objetivo prioritário de comercialização e consumo (BRANCO, 1987).

Tendo em consideração essa individualidade me remeteas pedagogias do desejo de Mariana Baltar, e suas novas formas de experimentar a experiência fílmica, em seu artigo intitulado Pedagogias do desejo no cinema Queer contemporâneo, ela fala dessa virada que o cinema queer teve dos anos 1990 para os anos 2010, marcada pela substituição de uma pedagogia sócio-cultural, por uma pedagogia do desejo.

O uso do termo pedagogia, diz a respeito a um ensinamento por partilhas e experiências através da forma fílmica (BALTAR, 2016). Segundo ela mesma, trata-se de uma pedagogia moralizando fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas e que se baseia no ensinamento do público, através da cultura midiática, e está mais explícita nos chamados gêneros do corpo, o horror e pornografia, e de filmes que tratam questões relacionadas à homossexualidade.

A pedagogia do desejo tem como maior objetivo engajar efetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual. Uma característica desse cinema queer contemporâneo é o diálogo com a pornografia, a aproximação da câmera com mais intensidade junto aos corpos, conduzem o olhar do espectador a passear por suas texturas, formas e gozos, isso estimula o corpo que se encontra em frente à tela.

No artigo Mariana cita o artigo “Cinema Sex’s Acts” (2014) de Linda Williams, que comenta que o diálogo com a pornografia não se dá pelos closes up em genitálias, ou atos sexuais, pois a própria pornografia amadora, já não trabalha com a fragmentação de cenas. Em um segundo momento ela cita que para a autora, esse juízo de valor é justificado por um imaginário norte-americano dominante sobre o sexo, que se divide em dois polos: um “sem arte”/ ignorante (artless), explicitamente pornográfico-todo o corpo e uma camuflagem mais artística, que evita qualquer exposição prolongada do sexo (WILLIAMS, 2014, p.16).

Um artista que dialoga com essas questões citadas por Baltar e por Williams é o cineasta português Antonio da Silva, suas obras dialogam com as produções pornográficas amadoras da internet. Os vídeos de Antonio são voltados a temática do desejo homossexual.

A experimentação é o ponto central do meu trabalho e estou interessado em explorar diferentes gêneros artísticos, tanto em termos de técnica como de conteúdo. O meu trabalho é conduzido por experiências pessoais. Sempre fui fascinado com a sexualidade masculina. A minha frustração de como a imagem em movimento explorava isto foi aumentando e decidi torná-lo o assunto principal dos meus filmes nos últimos cinco anos. Não me considero um pornógrafo, mas sim um realizador que utiliza a experiência pessoal e académica para coreografar curtas-metragens com temas de sexualidade explícita (SILVA, 2016, p. 236).

O trabalho de Antonio se assemelha muito com a pornografia amadora, que geralmente é produzida através de um dispositivo móvel que filma uma cena em plano sequência, e não é trabalhado a edição. No entanto as imagens de Antonio criam uma nova forma de se pensar pornografia, suas cenas ensaiadas, manipuladas por edição, como na pornografia comercial. O uso das técnicas das novas pedagogias do desejo do cinema *queer*, criam uma atmosfera do desejo e transmitem a sensação de prazer. O uso de enquadramentos, closes, planos abertos e fechados, plongée contra plongée, o uso da câmara corpo como falamos acima com as referências de Baltar e Williams.

A exposição da intimidade das pessoas ali parece ter a necessidade de alimentar o desejo. Para Silva, a exposição do corpo online para alimentar o seu lado narcisista e exibicionista, enquanto para outros é uma caça voyeurista infinita (SILVA, 2014).

PIX é um video de 03:20s, com uma composição de imagens (selfies sem rosto, em frente a um espelho) de 2500 homens gays, e uma trilha sonora composta por batida eletrônica cibernética. As fotos de vários homens sobrepostas, parecem formar um único corpo. As imagens vão piscando e alternando-se, dando o movimento para o vídeo (como se fosse um gif animado). Esse movimento simula um corpo que vai se despindo e se acariciando, e se masturba até gozar.

Milhares de corpos masculinos em poses típicas a criar um mosaico de um só corpo. Um espelho, um torso exposto e a promessa de diversão sem compromissos são sinónimos actuais de engate. Mas será excepção ou regra -ou necessário- na vida de um homem gay? Será que este comportamento ajuda na comunicação ou isola os homossexuais da "normalidade" que se tenta atingir ao longo destes anos? Será que a necessidade de nos conectarmos emocionalmente passou a ser tocar no botão "load more guys" (Carregar mais homens?). Nenhuma animação de três minutos pode responder a isto. Só tu, na próxima vez que pousares em frente a um espelho (SILVA, 2014, p. 236).



Figura 1 - Antonio da Silva, PIX, vídeo, 3:20s

Antonio descreve Brazil Jungle como:

É um filme multi textural com a estética visual do documentário antropológico sobre natureza. Um paraíso perdido na Amazônia brasileira. O sexo, o desejo são instintos animais primitivos e universais. Este filme retrata um território livre de tabus, onde todos os tipos de tribos e uma tipologia diversificada de homens comunicam através da linguagem universal do cruising / pegacao / engate. É um retrato animalesco, mas também muito humano (SILVA, 2014, p. 236).

O filme começa com sons de passarinhos cantando, e um hipopótamo dentro de um lago. Em seguida aparecem dois homens nus andando em uma floresta, em certas regiões e culturas gays é comum homens se encontrarem em florestas ou parques para praticarem encontros sexuais. De repente aparecem outros homens, só que vestidos, uns casualmente outros mais formais, e alguns trajando apenas cuecas, os rostos não são revelados.

Em seguida aparece um homem em um primeiro plano, e outro em um segundo, ambos pegando em suas partes íntimas por cima do tecido, esse é um típico sinal tido pela comunidade gay, para informar que um se encontra interessado no outro quando em situações de "pegação". Então um vai ao encontro do outro e começam a se acariciarem.

Por volta dos dois minutos de vídeos vão surgindo outros homens, que apertam o pau duro por cima da calça, 2:30s começam aparecer imagens de pênis. A câmera filma bem de perto, de cima, outra hora do chão, e vai mostrando vários homens de diferentes tipos, cores e portes físicos se masturbando na floresta, fazendo mão amiga.

Acontece um corte seco na imagem e parece um homem fazendo sexo oral no outro, as seguintes cenas são feitas cortes que mudam os corpos presentes nas cenas, no entanto ainda nas cenas de sexo oral. A imagem da câmera nos remete ao amadorismo do pornô.

Os ângulos e as estratégias de filmagens vão alterando e trazendo a sensação de quem assiste de frente para a tela é um voyeur, assim como os outros que estão presentes na cena. Planos sempre muito próximos aos corpos dos personagens, em detalhes e closes.

Por um momento o clima da cena é quebrado quando parece ter chegado alguém, uns se vestem rápido outros se abaixam. Esse acontecimento dá ainda mais força para achar que se trata de um encontro real entre homens, e não uma cena filmada para um videoarte. A câmera dá um close na bunda de um dos homens, a partir desse momento começam as cenas de penetração. Um grupo de cinco homens fazem um trezinho na cena, segue vários cortes secos que a cada mudança de plano aparece pessoas diferentes, como quem quer mostrar uma compilação de pessoas fazendo sexo.



Figura 2 - Antonio da Silva, Brazil Jungle, vídeo 10:15s

As imagens alteram entre cenas com imagem pixelada que parecem amadoras, e cenas mais nítidas onde a fotografia e a composição parecem ser estreitamente pensadas, para valorizar os corpos dos modelos. A tensão sexual está presente nesse filme e afeta, o tempo todo, o espectador. O compilado de gozo vai alternando as cenas e ângulos, o filme segue sem diálogo, até que termina com um homem branco de cabelos longos se lavando em um córrego.

Oliveira Junior e Sousa (2017) definem que a performatividade pornográfica dos filmes de Antonio se faz a fim ou por meio de uma espécie de acomodação ou de disciplinamento das imagens pornográficas em função da autoralidade e assinatura específica de um realizador, em contraponto ao anonimato da pornografia na web; e também em função de um discurso de artisticidade que leva em consideração o belo, o limpo e o bom (OLIVEIRA & SOUSA, 2017).

A fim de tentar elucidar os próprios questionamentos acerca da representação do desejo e da sexualidade associados à representação do corpo masculino nu, a presente pesquisa buscou analisar as indagações sobre as fronteiras entre o erotismo e a pornografia na arte.

A pornografia, que no geral é caracterizada como a representação explícita, grotesca e suja da sexualidade e o erotismo, comumente abordado como a representação velada, transcendental, não pode ser apartados simplesmente, pois um não vive sem o outro, e ambos não estão livres dos paradigmas sociais. Então tentar definir se um é melhor que o outro não nos cabe, pois essas categorias artísticas/culturais variam muito de acordo com o contexto em que estão inseridos.

O percurso que investigo sobre as fronteiras do erotismo e da pornografia são tênues, e complexos, apenas esse trabalho não é suficiente para discutir a dicotomia entre a pornografia e o erotismo na arte, visto a complexidade dos sistemas de valor culturais de cada contexto.

Referências

- AW de Oliveira, Junior, Sousa E.C. Performatividades das novas pornografias: análise dos filmes do cineasta Antonio da Silva. In: **Contemporânea, comunicação e cultura**, v.16 – n.02 – mai-ago 2018.
- BALTAR, Marina. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. In: **Revista educação e letras**, v. 18 n.38 p. 50-66 set./dez. 2016.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é Erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo como Objeto de Arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LOPES, Denilson. New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. In MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.) **New Queer Cinema** - Cinema, Sexualidade e Política 1a. Edição Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MORAES, Eliane & LAPEIZ, Sandra. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril cultural Brasiliense, 1985.

SILVA, Tarcisio Torres. O sentido háptico e a politização da imagem contemporânea. **Discursos Fotográficos**, v. 13, p. 236, 2017.

SULIVAN, Charles, O Cinema Queer Brasileiro: O Pensamento Queer no Brasil a partir dos filmes Madame Satã e Elvis & Madona, **TEXTOS E DEBATES**, Boa Vista, n.29, p. 51-68, jan./jun. 2016.

AFETO, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA: REFLEXÕES SOBRE ESPACIALIDADES NO CAMPO AMPLIADO DA SERIE DE VÍDEOS “SEM TÍTULO”

AFFECTION, MEMORY AND EXPERIENCE: REFLECTIONS ON SPATIALITY IN THE EXPANDED FIELD OF SERIES OF VIDEOS "UNTITLED"

Amanda Gonçalves Amaral⁶³

RESUMO

A partir dos conceitos de lugar (site) e não-lugar (non-site) desenvolvidos pelo antropólogo Marc Augè, bem como ancorado na produção do artista Robert Smithson, o projeto busca explorar os espaços vazios e abandonados da cidade de Vitória como campo de investigação para o vídeo e seus processos interventivos, constituindo a análise de narrativas fílmicas produzidas na experiência e nas trajetórias do afeto e da memória. Como resultado, expõe-se aqui o caminho percorrido pela prática de um corpo-câmera que se questiona: a quem interessa os lugares, não-lugares e os espaços em estado de abandono? Em que medida eles nos provocam e como estão situados nessas tipologias?

PALAVRAS-CHAVE

Espaços baldios; Vídeo; Experiência; Site-specific; Espaços límbicos.

ABSTRACT

Based on the concepts of place (site) and non-place (non-site) developed by anthropologist Marc Augè, as well as anchored in the production of artist Robert Smithson, the project seeks to explore the empty and abandoned spaces of the city of Vitória as a field of knowledge. investigation for video and its intervention processes, constituting the analysis of film narratives produced in the experience and trajectories of affect and memory. As a result, we present here the path taken by the practice of a camera body that questions itself: who is interested in places, non-places and spaces in a state of neglect? To what extent do they provoke us and how are they situated in these typologies?

KEYWORDS

Vacant spaces; Video; Experience; Site-specific; Limbic spaces.

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa procura dizer sobre algumas questões que permeiam a afetividade, memória e suas correlações com a cidade nos espaços abandonados e baldios da cidade de Vitória,

⁶³ Amanda Amaral é licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Artista-etc, arte educadora desenvolve pesquisas que permeiam cidade, corpo e seus atravessamentos no ambiência contemporânea. No ano de 2014 compõe o projeto de pesquisa e extensão ORGANON - Núcleo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Mobilizações Sociais até 2016 desenvolvendo narrativas audiovisuais e posteriormente incorpora as mobilizações de gênero e sexualidade. Integra o Coletivo LARANJA. Contato: amaralamg@gmail.com.

Espírito Santo. Trata-se de um mapeamento de certas arquiteturas abandonadas e baldias inicialmente pensadas a partir de conceitos de lugar (site) e não-lugar (non-site) desenvolvidos pelo antropólogo Marc Augè e pelo artista Robert Smithson, que por sua vez tem conotações distantes. O projeto de pesquisa pensa espaços vazios e abandonados da cidade de Vitória como campo de investigação do próprio vídeo produzido e de processos interventivos sobre o mesmo, analisando e discutindo nomeclaturas e tipologias já estabelecidas para tentar atingir maior aproximação do que são de fato esses espaços e arquiteturas abandonadas, propondo assim um mapeamento desses sites de pesquisa em duas instâncias: A discursiva e a fenomenológica.

A quem interessa os lugares e não-lugares e os espaços em estado de abandono? Em quê instância eles nos provocam? Pensando na relação do corpo do sujeito, com a arquitetura e a câmera de vídeo, um corpo-câmera que se introduz e dispara provocações.

Para pensarmos nesta pergunta, devemos pensar sobre as tipologias de espaço destes lugares que adentramos. Existe tanto no pensamento do artista Robert Smithson como no do antropólogo Marc Augé uma espécie de dicotomia entre lugar e não lugar. Essa dicotomia em Augé é ainda mais presente. Propomos, no entanto, a partir da teoria desses dois autores a invenção de outra tipologia de espaço, os outros não-lugares, mais tarde desenvolvidos nesta pesquisa e transformados em espaços límbicos, que não se propõe dicotômicos, mas que agregam especificidades das duas tipologias.

Trabalhando assim essas duas instâncias do site discursivo e do site fenomenológico (KWON, 2008) especulamos sobre as possibilidades de como seria o adentrar “sem o corpo” pelos recursos fílmicos em um espaço que não nos pertence, como instância concreta para o desenvolvimento do trabalho do site discursivo neste projeto, pelo vídeo.

É necessário dizer que esse trabalho é um recorte da monografia sendo elaborada como também uma tentativa de criar rastros e apresentar o caminho percorrido na construção de toda a pesquisa discursiva e factual. Nesse sentido, a narrativa criada se constitui como trajetória de um convite à atenção a esses espaços e arquiteturas. Caminhar pela cidade é um exercício de atenção, somos atravessados por desejos, afetos e arquiteturas que estão sempre em transição. Olhar esse amontoado de elementos, senti-los e vislumbrar o deslocamento deles é também participar da cidade. O hábito de caminhar pela cidade,

provoca uma noção de aproximação com todos os elementos que a ela pertencem, os lugares, as praças, seus prédios sendo construídos a cada instante e desconstruídos pelo tempo e os afetos construídos ali. Muito por esse hábito, imaginam-se narrativas pra cada um dos espaços que despertam atenção e assim, por olhar a cidade comecei a prestar atenção nas suas arquiteturas destruídas ou abandonadas.

A pesquisa desenvolvida desde quase o início da graduação se dá pelo interesse em pensar e discutir a relação dos lugares abandonados nos espaços da cidade, o que e quem eles afetam e como essa relação se dá no cotidiano. Porque esses espaços são postos a margem dos fluxos da cidade, e portanto, do capital e em que momento isso ocorre? Para isso, a priori usaremos os conceitos de lugar e não-lugar proposto pelo antropólogo francês Marc Augé como ponto de partida. Para o antropólogo, Lugar é todo o espaço que reconhecemos como lar, identitário, relacional e histórico, e que as relações ali praticadas estão diretamente ligadas ao indivíduo. Já o não-lugar é o oposto disso, um lugar transitório em que não se possui uma relação afetiva.

Podemos pensar, portanto, que esses espaços que se proliferam pelos efeitos da Globalização, são tipologias interessantes para os efeitos do capital, sendo eles espaços genéricos (shoppings, redes hoteleiras, etc..) e são pensados na lógica de suas relações econômicas com os seus usuários. De acordo com Marc Augé:

Os não lugares, contudo são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões[...]ferrovias, rodoviárias e domicílios móveis considerados "meios de transporte" (aviões, trens, ônibus), os aeroportos e as estações de trens (AUGÉ, 1999, p. 76).

São, portanto, espaços relacionados com velocidade da economia, deslocamento e não pertencimento, por isso, estão associados, pelo viés globalizado e urbanístico aos aeroportos, uso de senhas e de velocidade, são transitórios a medida que globalizados.

Antes de começarmos a pensar em tais tipologias e para que as mesmas servem, esse projeto se inicia pelo interesse em adentrar lugares abandonados na busca de compreendê-los para em seguida contar algo. Uma tentativa não só de resgatar histórias passadas como também de criá-las por meio de fragmentos. Esses fragmentos que poderiam ser desde certa disposição de vegetação a objetos ali presentes.

Entendendo que aquele espaço em ruínas fazia parte da cidade de forma pública exatamente por seu estado de abandono, a significação do verbo entrar também era provocativa, pois para além do exercício deste verbo pelos indivíduos autorizados, o mesmo carrega os sinônimos: invadir; infiltrar; adentrar; transpor; penetrar; introduzir-se. Em seguida, após um levantamento de narrativas passadas desses espaços e no próximo passo deste projeto, o impulso se estabeleceu no sentido de adentrar, ou invadir aquele espaço para a produção de imagens com a câmera em busca de uma narrativa atualizada pela relação com o próprio espaço.

Neste sentido, o adentrar e invadir neste projeto refere-se também a uma ficcionalização das histórias passadas, dos itinerários possíveis do espaço e das ações cotidianas neles contida, pelo desejo de compreender a arquitetura.

Ao pensarmos sobre as possibilidades de produção de formas de pertencimento com os lugares, concordamos com a teórica Miwon Kwon, para quem os deslocamentos entre instâncias do relacional ou conhecido e do desconhecido, nos possibilita a construção de significados outros, não conformados.

(...) deslocando a rigidez de identidades apegadas ao lugar com a fluidez de um modelo migratório, introduzindo as possibilidades para a produção de múltiplas identidades, fidelidades e significados não baseados em conformidades normativas, mas nas convergências não racionais forjadas pelos encontros e circunstâncias imprevistos (KWON, 1997, p. 183).

A criação de novas narrativas a partir do registro e mapeamento dos espaços na cidade de Vitória, refere-se a produção de uma condição **contra-tipológica**, a medida que ao tentar criar narrativas audiovisuais em zonas limiares do real e imaginário, apresenta-se ao espectador destas imagens um lugar de dúvida. A dúvida refere-se aos possíveis questionamentos a partir da veracidade do real, já que o espectador costuma ter a noção de realidade pautada pela especificidade de um fragmento do real, sendo imagem e/ou documento.

Busca-se pelo mapeamento, a construção do que “factualmente existe” das histórias destes lugares, pela junção da maior quantidade possível de informação sobre o espaço que invadimos com a câmera, no sentido de iniciar o trabalho por algum suporte documental para em seguida inserir as narrativas ficcionais. Como estratégia, pensaremos na imagem fotográfica pelo ato-fotográfico, assim como na imagem-tempo.

Temporalmente o fato da imagem ato-fotográfico- irrompe, detem, fita, imobiliza destaca a duração. Captando dela um único instante, especialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular do espaço tempo, literalmente *cortada ao vivo* (DUBUOIS, 1999, p. 161).

O que ocorre, nessa estratégia de filmar o espaço real, é a tentativa de deslocar o esse espaço do *não-lugar* para o *lugar* (ainda na situação dos conceitos de Augè), a partir do reconhecimento de existência desse local, considerando que em outro tempo, esse espaço fora afetivo, ainda que para ao menos um sujeito, este era um lugar mesmo que ocupe também uma situação de *não-lugar*, visto que se encontra em estado de abandono.

O crescimento espacial das cidades aumenta a cada momento, espaços se modificam e pessoas transitam de um espaço a outro em ágil velocidade, se tratando de espaços vazios/baldios e abandonados esse trânsito parece ocorrer ainda mais depressa. O que justifica esse abandono cada vez mais crescente?

Situamos que o espaço chamado de *lugar*, para o antropólogo Marc Augè, é todo o espaço que reconhecemos como lar, identitário, relacional e histórico, e que as relações ali praticadas estão diretamente ligadas ao indivíduo. Já o *não-lugar* é o oposto disso, um lugar transitório em que não se possui uma relação afetiva.

Como *lugar*, para Augè, temos por definição o reconhecimento afetivo, já o *não-lugar* foi pensado inicialmente nesta pesquisa, como o espaço baldio e abandonado dos afetos iniciais que o produziram enquanto moradia, uma vez que ele se torna irreconhecível para a cidade, indiferente aos fluxos da mesma.

A cidade parece esquecer-se desses espaços, seguindo assim um cenário de um lugar que não produz deslocamento material, em razão dessas estruturas permanecem fixas a cidade, sem um habitante-morador. Logo se conclui que as relações estabelecidas nos espaços – quando há ocupação de um sujeito ou pela ótica espaço x cidade – são sempre de caráter transitório e seu interesse permanece vivo somente durante o tempo necessário de seu uso. De todo modo, iremos considerar como afetivas as relações dos invasores com os espaços baldios.

Refletindo sobre as tipologias dos lugares e sites, qual seria a diferença entre território, lugar e espaço? Considerando a etimologia dessas palavras, território se constitui em toda área demarcada, já o lugar e espaço possuem conotações diferentes para os autores, dispendo das considerações de Yifu – Tuan, espaço é definido como um local seguro e o lugar como a amplitude do espaço, a sensação de liberdade. Tanto espaço quanto lugar são colocados, na pesquisa de Tuan, como resultado da experiência, e é justamente nessa perspectiva que a minha pesquisa realiza suas aproximações.

A partir da segurança e estabilidade do lugar, estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensarmos no espaço, como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar (TUAN, 1977, p. 6).

Pensar esse lugar como pausa nos coloca na situação de refletir os espaços abandonados como uma lacuna na cidade, um espaço entre a agitação da cidade em que a temporalidade se constrói de outra maneira no interior dessas arquiteturas. Adentrando um pouco mais essas considerações, também enxergamos que mesmo abandonados, essas arquiteturas são demarcadas contra seus invasores, pensando talvez na estratégia em dimensão macro, da cidade para com a arquitetura.

Retornando a experiência da deriva de caminhar pela cidade após as referências vistas, revistas e refletidas, testemunho uma retrospectiva de minha própria caminhada pautada pelo desejo de ir ao encontro pelo desconhecido, experienciar no sentido ativo da palavra.

Neste sentido a pesquisa agrega mais de um sentido a tipologia de espaço aos não-lugares de Augè e o lugar de Michael De Certeau – os espaços baldios seriam neste momento denominados de **Outros Não-Lugares** (Figuras 1 e 2), por não serem imediatamente identitários e por não serem também imediatamente *não-lugares* – uma espécie de limbo tipológico e espacial.



Figura 1 - Outros Não-Lugares. Fotografia. Dimensões variáveis. Vitória, Espírito Santo 2017. Fonte: acervo: Amanda Amaral.



Figura 2 - Outros Não-Lugares. Fotografia. Dimensões variáveis. Vitória, Espírito Santo 2017. Fonte: acervo: Amanda Amaral.

Nas palavras de Michael De Certeau:

O discurso produz efeitos não objetos. É narração e não descrição. É uma arte do dizer O público ali não se engana. Do “truque” (o que basta *saber* para fazê-lo) – mas também da revelação/vulgarização (o que indefinidamente é *preciso saber*)- ele diferencia a arte, como as pessoas ordinárias a que Kant se refere(alias onde está ele mesmo?) distinguem facilmente o prestigiador do homem que dança na corda. Algo na narração escapa a ordem daquilo que é suficiente ou necessário saber por seus traços, está subordinado ao estilo das táticas (CERTEAU, 1980, p. 142).

A não descrição é uma narração, a distinção entre elas está na forma que é contada: o afeto se torna veículo principal para que a descrição se transforme em narração e sem ela, acreditamos não ser possível que o espectador entenda, ou seja tocado pelo discurso contado.

A prática de registros desses espaços fez com que se tornasse visível, que os habitantes da cidade não estavam interessados nesses espaços baldios, de forma que, nem para os mais próximos desses locais, estes espaços pareciam identitários. Percebe-se também que o espaço permanece em estado de transformação temporal – conforme esses sites continuam não-habitáveis, a ação do tempo parece se tornar mais perceptível – e poucas vezes há a transformação física é causada por um sujeito ou pela ação humana e sim pelo tempo. Talvez o invasor seja este sujeito que praticará o espaço nos termos de De Certeau, e o tornará novamente identitário.

AO INVÉS DE UMA METOLOGIA E UMA ESTRATÉGIA, UMA TÁTICA

A questão fenomenológica também diz respeito a ocasião dos acontecimentos, de modo que o trabalho se constitui também na quantidade e qualidade de se visitar um espaço, pois parece que pela repetição se alcança a identidade primitiva do espaço praticado. De Certeau trata da relação da memória com o tempo e os efeitos causados no espectador ao visualizar uma obra ou qualquer lembrança, se à medida que a força é diminuída alcança-se mais memória, quanto mais memória menos se precisa de tempo para contar um determinado fato produzindo um maior efeito no espectador. A ocasião é um nó tão importante em todas as práticas cotidianas, como nos relatos populares atinentes, que é preciso deter-se um pouco mais e precisar melhor esse primeiro esboço (CERTEAU, 1980, p. 147).

Talvez por isso se justifique o mapeamento dos lugares antes de adentrá-lo, a situação permite então produzir o *saber-memória* à medida que o espaço é revisitado várias e várias vezes para então a ocasião ser usada como registro fílmico.

O tempo que o espectador tem diante o filme final é escolhido para que se produza uma memória latente, de modo que a narrativa fílmica apresente-se devagar, como se o espectador presenciasse a cena que lhe é mostrada. O efeito pretendido é o da arquitetura impenetrável. Estou ali, mas o que essa construção de fato me diz? À medida que a câmera caminha nesse espaço abandonado a impressão de que algo pode acontecer se torna latente e real, e é também reforçada pela forma como os dispositivos sonoros estão dispostos no filme.



Figura 3 - Frames do filme de Cao Guimarães - O inquilino (2010).

No filme *O inquilino* de Cao Guimarães (Figura3), uma bolha de sabão se desloca por um espaço de forma contígua. A bolha passa a constituir-se como objeto ou corpo dentro da estrutura arquitetônica em reforma. A casa é mostrada ao espectador de acordo com o movimento dessa bolha, que agora é também um corpo dentro da casa, revela-se aos poucos os cômodos e detalhes dessa construção. A trilha sonora é significativa para o desenvolvimento do filme, para exibição de uma narrativa fílmica, Cao utiliza sons mecânicos, sintetizados e “reais” do próprio ambiente. Assim, o filme permanece em uma atmosfera de suspensão.

A construção de uma narrativa sonora aparece como uma necessidade para esse filme existir, aqui articulam-se sobre espaços abandonados e por essa razão a construção possui sua própria sonoridade. Essa tarefa é feita apenas com o que permanece de lembrança após a entrada no espaço, uma ação sensitiva do que a imagem pode produzir juntamente ao que recordo daquele espaço, a escolha é sensível a memória e em espaços mais difíceis e complicados de adentrar, o dispositivo sonoro aparece de outra forma e as imagens

também são outras. Enquanto invasora, esses processos são nítidos mas para o espectador que continua como um voyeur, talvez nada muda.



Figura 4 - Frames do filme de Anri Sala - Answer-me (2008).

No filme de Sala (Figura 4) o som como potência sonora se torna referência para revelar e executar, dessa forma a criação desses novos ruídos, que são fundamentais para a resolução final do trabalho. Em Answer-me, Sala utiliza a etimologia da palavra escuta e opera suas significâncias, assim, escuta além da ação de escutar ou ouvir com atenção. É também o processo da detecção de atividade inimiga por meio do som ou controle de atividades e é nessa questão que está Answer-me, ao se colocar em uma construção histórica e de arquitetura neoclássica, que fora muito utilizada no período Nazista. Sala traz ao espectador essa dicotomia de sentido ao colocar o som de um instrumento em volume alto a frente de uma mulher que, na tentativa de um diálogo, emite som. Para o espectador não fica claro o que é dito, mas temos a certeza de que esse diálogo foi interrompido e quebrado por outras sonoridades.

Pensando no conjunto desse trabalho, dispositivo imagético e sonoro, como uma tática e não uma estratégia ou metodologia justifica-se a investigação dos espaços e suas arquiteturas em meio a cidade, a partir então das diferenças do que consideramos tática, metodologia e estratégia para desenvolver essa pesquisa. Entendemos como metodologia a investigação e estudo com métodos específicos para apurar uma narrativa ou pesquisa. Dentro da metodologia temos as estratégias e as táticas.

Para realizar a identificação desses dois interesses, Michael De Certeau recorre a trajetória como prática, e afirma que a distinção entre estratégia e prática apresenta-se em um esquema inicial, assim:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito do querer e poder (uma empresa, um exercito, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as

relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças (CERTEAU, 1990, p. 93).

Ainda na trajetória, esquematiza três vieses: I. O próprio: que afirma ser uma vitória do lugar sobre o tempo, o domínio desse tempo em função do lugar; II.a divisão desse espaço, a ação de antecipação; por ultimo, III. Reconhecimento do saber. Para assim reconhecer que as táticas são:

A ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece autonomia. A tática não tem por lugar se não o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distancia, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a *tática* é movimento (CERTEAU, 1990, p. 94).

Então, a tática é baseada nos acontecimentos e dela depende e para o autor, o não-lugar lhe permite o movimento, a mobilidade, a tática enquanto não-lugar permite-se falhar e usar disso como um argumento de ativação para todas as possibilidades de um movimento, incluindo suas ausências e falhas. A tática é a fenda ou a brecha na vida cotidiana, nos acontecimentos usuais, é sempre pela tática que alcançamos o outro: enquanto lugar e sujeito. Assim, prefiro usar a tática, do que a estratégia ou metodologia pois, a tática deriva do afeto e seus caminhos, está em um espaço entre, e é nesse espaço que verdadeiramente estão as arquiteturas abandonadas e/ou baldias.

ESPAÇO-TEMPO OUTRO: POR UMA EXPERIENCIA LÍMBICA DO ESPAÇO

Tratado como algo relacional e histórico, o dispositivo organiza uma presença no tempo presente que é inerente ao espaço ou tempo. O tempo no vídeo é móvel, flexível, linear ou descontínuo, sem a descaracterização do dispositivo pela montagem em busca da imagem-presença, pois essa é a substituição da idéia de representação para evidenciar o principio da experiência. O cinema de exposição se move na ambiência contemporânea e aciona o museu enquanto espaço expositivo, com todas as suas potencias e diversidades: o espaço, o espectador sempre em movimento, a iluminação e como essa se comporta no campo ampliado. O vídeo como um dispositivo de pensamento das imagens, ou seja, um trabalho técnico e psicológico para alterar o lugar dessas imagens, criando um ambiente de percepção completamente novo a imagem-movimento para o espectador, produzindo um estado da imagem.

O vídeo é, na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam (DUBOIS, 2004, p. 116).

Qual o lugar dessas imagens e em que instância esse estado-imagem suscita o espectador à uma provocação fora da tela de exibição? e mais importante, o tempo destinado a imagem é suficiente para o impacto no espectador? O tempo da imagem para o espectador é definido pela montagem do filme e a medida que esse tempo é estendido ou abreviado, a narrativa é alterada para surtir efeito. Para o filme "sem título" (imagem 5), o fragmento estendido e/ou congelado é encarado como potencia também pelo seu viés fotográfico. Quando avistamos um excerto cinematográfico construído em sua maioria com fotografias, o fluxo do tempo é outro, a imobilidade se torna cúmplice da imagem, transportando o espectador a um novo momento. A imobilidade é usada como ferramenta de reforço.



Figura 5 - Frames do filme "sem título" de Amanda Amaral (2015-2018).

Rever os filmes é uma prática que se parece com a de visitar as arquiteturas abandonadas, há sempre algo novo a ser descoberto e captado, a cada instante, uma nova percepção é vislumbrada. Conclui-se então que essas arquiteturas estão presentes na cidade e não se fazem como *lugares* ou *não-lugares*, tampouco pela afirmação de Augè como pela de Certeau, ainda que essa última se mostre mais ampla se relacionada a questão afetiva, reconhecendo o lugar como espaço praticado. Já que nesse momento, reafirmo o lugar do afeto na prática fenomenológica e discursiva como partícula essencial, e assim a arquitetura salta desse espaço inerte e nos atravessa enquanto sujeitos e perpassa todo o tipo de consciência em movimento. Se não agora, em algum instante, a hipótese de que a arquitetura é atravessada por um sujeito, ou ele a atravessa, essa aparece em um espaço límbico, no lapso temporal do espaço entre, não de *não lugar* ou de um *outro não lugar*, agora ela se constitui no *limbo*. Para Giorgio Agamben:

[...] a pena a que estão sujeitas as crianças não baptizadas, que morreram sem outra culpa que a do pecado original, não pode na verdade ser uma pena aflitiva, como é a do inferno, mas unicamente uma pena privativa,

que consiste na perpétua ausência da visão de Deus. No entanto, contrariamente aos condenados, os habitantes do limbo não experimentam nenhuma dor por esta ausência: uma vez que são apenas dotados da consciência natural e não da consciência sobrenatural, que foi implantada em nós pelo batismo, eles não sabem que estão privados do bem supremo, ou, se o sabem (como se admite num outro ponto de vista), não podem afligir-se mais do que sofreria um homem sensato por não poder voar. Na verdade, se lhes fosse infligida a dor, ao sofrerem por uma culpa de que não podem redimir-se, a sua dor acabaria por levá-los ao desespero, como acontece aos condenados, o que não seria justo (AGAMBEN, 1990, p. 13).

O que Agamben nos explicita em sua nota é que o espaço do limbo está no âmbito do entre, da lacuna e do que não se pode nomear, a arquitetura abandonada está no limbo. A equiparidade da arquitetura/espaço abandonado com o que anteriormente nomeia-se de *outros não-lugares*, agora se constitui mais solidamente na aproximação do conjunto do *limbo*. Agora, enfim, espaços límbicos, muito embora ao adentrar a arquitetura abandonada a própria experiência do corpo o retira dessa condição. O lugar da fixação de memória é simultânea a do afeto, a partir do momento que a permissão da experiência é concedida, está posto como um fato.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Giulio Einaudi Editore. S. p. a, Torino, 1990.
- ANSWER ME. Direção de Anri Sala. 2008. Digital HD (4'52), som, cor.
- AUGE, Marc. **Não-Lugares: Uma antropologia da Supermodernidade**. Ed. Papirus Ltda, São Paulo, 1999.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: I - artes de fazer**. Éd. Gallimard, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2013
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Cosac Naif. São Paulo, 2004
- KWON, Miwon. **One place after another: notes on site specificity**. October 80, Spring 1997. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. Tradução de Jorge Menna Barreto. *Arte& Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA - UFRJ*, número 17, 2008, Rio de Janeiro.
- TUAN, Yifu -. **Espaço e lugar: A Perspectiva da Experiência**. Tradução de Livia de Oliveira – São Paulo, DIFEL, 1983.
- O INQUILINO. Direção de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander. 2010. Digital HD (10'34), som, cor.
- SEM TÍTULO. Direção de Amanda Amaral. 2015-2018. Digital HD (14'32), som, cor.

O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO BRASILEIRO DOS ANOS 1930 E A AFIRMAÇÃO DA OBRA DE CANDIDO PORTINARI

THE BRAZILIAN SOCIO-POLITICAL CONTEXT OF THE 1930S AND THE AFFIRMATION OF CANDIDO PORTINARI'S

Ana Carolina Machado Arêdes⁶⁴

RESUMO

Este trabalho pretende entender a atuação do pintor Candido Portinari no cenário nacional do início da década de 1930, momento de afirmação do movimento modernista brasileiro e da efervescência de ideias sociais e de políticas públicas que buscavam definir uma identidade para a nação. Existia, portanto, uma confluência de ideias entre o grupo modernista e o Estado, o que levou à participação de inúmeros artistas e intelectuais na burocracia. A pintura de Portinari, de forte teor social, que expressava a valorização do elemento nacional, com especial enfoque para o trabalhador negro e mulato, alcançou enorme visibilidade neste contexto. Portinari aparecia para muitos como o artista ideal àquele momento. A brasilidade em suas obras o levou a se tornar um grande expoente do modernismo brasileiro e a ser convidado para atuar em empreitadas estatais.

PALAVRAS-CHAVE

Portinari; Arte; Modernismo; Estado.

ABSTRACT

This work aims to understand the acting of the painter Candido Portinari in the national scene of the early 1930's, moment of affirmation of the brazilian modernist movement and the effervescence of social ideas and public policies that sought to define an identity for the nation. So, there was, a confluence of ideas between the modernist group and the State, which led to the participation of many artists and intellectuals in the bureaucracy. The Portinari's painting, with a strong social content, that expressed the appreciation of the national element, with a special focus on the black and mulatto worker, achieved a huge visibility in this context. Portinari appeared to many people as the ideal artist for that moment. The brazilianity in his works led him to become a great exponent of brazilian modernism and to be invited to work in state enterprises.

KEYWORDS

Portinari; Art; Modernism; State.

⁶⁴ Ana Carolina Machado Arêdes é doutoranda em História na área de concentração História Social das Relações Políticas, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CAPES. Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, na área de concentração "Estado, Sociedade e Região". Pós-graduada em "História do Brasil, Estado e Sociedade" pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal de Viçosa. Contato: anacarolaredes@yahoo.com.br.

Candido Portinari ingressou na tradicional Escola Nacional de Belas Artes em 1920. Nascido em Brodósqui, no interior de São Paulo, filho de um casal de imigrantes italianos, Portinari foi para o Rio de Janeiro decidido a se tornar um pintor. Enquanto estava matriculado na ENBA⁶⁵, aconteceu em São Paulo a Semana de Arte Moderna de 1922, que tinha o objetivo de atualizar o código estético nacional e afirmar o pioneirismo e a ousadia de ideias dos artistas e intelectuais paulistas nesse contexto.

Portinari parecia não estar alheio às transformações que agitavam o cenário artístico e cultural paulista, tanto que, entre 1923 e 1924 pintou a tela *Baile na Roça* (Figura 1), obra que tentou expor nos concorridos salões da Escola Nacional de Belas Artes, mas não conseguiu. A pintura representa um baile de camponeses, no que parece ser a cidadezinha natal do pintor. Uma temática que fugia dos padrões impostos e defendidos pela ENBA, que priorizava as pinturas de retratos e paisagens. Além disso, a obra apresenta um relaxamento da técnica, deixando à mostra a pincelada do artista, característica que se assemelha às pinturas de viés impressionista.



Figura 1 - Candido Portinari, *Baile na Roça*, 1924. Óleo sobre tela. 97 x 134 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Coleção Particular.

⁶⁵ Escola Nacional de Belas Artes.

Após ter essa obra recusada pelo Salão de 1924, Portinari foi se moldando ao gosto da instituição até que, em 1928, alcançou o maior prêmio oferecido pela Escola Nacional de Belas Artes, o de viagem de estudos à Europa, com o retrato do poeta Olegário Mariano (Figura 2). De acordo com Sergio Miceli, Portinari foi aperfeiçoando sua técnica e buscando qual a figura institucional mais adequada a lhe servir de modelo para o envio nos salões. O retrato de Olegário Mariano prestava-se bem à função de ligar dois polos do oficialismo cultural do Rio de Janeiro na época, que eram a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes. Isto porque, o poeta era membro da Academia de Letras e irmão de José Mariano Filho, que havia sido nomeado diretor da ENBA em 1926⁶⁶.



Figura 2 - Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1928. Óleo sobre tela. 198 x 65,3 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Museu Nacional de Belas Artes.

Portinari escolheu a França como destino, mas também visitou a Espanha, a Itália e a Inglaterra. Naquele continente, mostrou-se entusiasmado pela possibilidade de visitar os museus e poder ver de perto a arte dos antigos. Mostrou-se igualmente privilegiado em poder ter contato com o que se estava produzindo de novo em matéria de arte, sendo especialmente influenciado pelos artistas da Escola de Paris, principalmente por Picasso. A Europa vivenciava o último sopro dos movimentos de vanguarda e a efervescência dos debates em torno do retorno à ordem.

⁶⁶ MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp.30-31.

De acordo com Tadeu Chiarelli, o “retorno à ordem” foi um clima restaurador que permeou aquele continente no início do século XX e que buscou romper com o caráter puramente experimental, universalista e anárquico das vanguardas do século XIX, ao propor a recuperação de um estado de ordem e disciplina, que pudesse reorganizar a estética e a arte. O retorno à ordem promoveu em diversos países a revalorização das culturas visuais locais tradicionais⁶⁷.

Mário de Andrade, expoente do movimento modernista brasileiro também atuou como um influente crítico de arte na década de 1930, mostrando-se um grande defensor do retorno à ordem. Andrade acreditava que o radicalismo de algumas vanguardas, que caminhavam para a abstração, não poderia contribuir no Brasil para a construção de uma arte tipicamente nacional. Era necessário, portanto, que se reestabelecesse a conexão com a pintura figurativa, de viés realista, mas que não desprezasse as inúmeras transformações estéticas propostas pelos ismos europeus. Desse modo, o modernismo brasileiro estava aliado a uma tendência mundial que buscava uma “atualização conservadora” do código artístico⁶⁸.

Na Europa, Portinari passou por uma substancial transformação em sua maneira de encarar e fazer arte, mostrando-se desejoso de se desprender da pintura acadêmica aprendida na Escola Nacional de Belas Artes e iniciar uma produção mais voltada para o nacional, mais livre, que priorizasse seu desejo e ímpeto estético e não o gosto da Escola. Em 1930, escreveu uma emblemática carta, na qual falou desta sua intenção:

Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodóski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada... Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o “baile na roça”. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor – fiz um montão de retratos. Eu nunca tinha vontade de trabalhar e toda gente me chamava preguiçoso. Eu não tinha vontade de pintar porque me botaram dentro de uma sala cheia de tapetes, com gente vestida à última moda... [...] Uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde mas no fundo eu ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde⁶⁹.

Portinari demonstrou, portanto, seu anseio de pintar a temática nacional eo desconforto que sentia na ENBA. O Palaninho era um típico personagem de Brodóski, que representava os

⁶⁷ CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007, p.31.

⁶⁸ *Idem, Loc. Cit.*

⁶⁹ Carta de Candido Portinari a Rosalita Mendes de Almeida, de 12 de julho de 1930.

hábitos da gente simples do interior do Brasil. O pintor retornou da Europa em 1931, com pouquíssimas obras, mas com a vontade e a inspiração necessária para transformar a sua pintura.

Em 1930, aconteceu no Brasil uma revolução política que trouxe Getúlio Vargas de forma indireta ao poder. O governo Vargas trazia a promessa de um “novo” tempo e tal como os intelectuais e artistas do grupo modernista, o “novo” Estado tinha o anseio de construir, ou reconstruir uma identidade nacional capaz de centralizar e fortalecer o país, contribuindo para o seu progresso. Dessa forma, o discurso do grupo modernista e do governo, que enfatizava a questão do “novo” e da ruptura com o passado de desvalorização do nacional, e, a conseqüente necessidade de buscar as raízes, permeou o ambiente cultural e político daquele momento, o que levou à participação de diversos artistas e intelectuais na burocracia.

A década de 1930 marcou no Brasil a institucionalização do movimento modernista. É nesse período que os modernistas conseguiram estabelecer e difundir suas ideias, encontrando no Estado o seu principal mecenas e promovedor. O governo Vargas tomou para si responsabilidades que antes não eram da esfera política, como o trabalho e a cultura. Para tanto, foram criados novos ministérios e antigas instituições foram remodeladas, tal como a Escola Nacional de Belas Artes. Os intelectuais e artistas, especialmente os do grupo modernista, apareciam como os mais indicados a preencher esses novos cargos públicos. O arquiteto modernista Lúcio Costa, por exemplo, foi nomeado como novo diretor da ENBA.

Em 1931, Costa organizou o XXXVIII Salão Nacional, que ficou conhecido como Salão Revolucionário ou Salão Lúcio Costa e despertou a reação da ala conservadora da ENBA. Nesta edição, o salão não ofereceria prêmios e nem selecionaria trabalhos, todos poderiam expor. Segundo, Ângela Luz, esta atitude quebrava a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de premiações e medalhas. O Salão de 1931 rompia, desse modo, com as normas rígidas da arte brasileira, calcadas na tradição e no academicismo, em uma relação direta com o que representou a Revolução de 1930, que abriu espaço às novas possibilidades⁷⁰.

⁷⁰ LUZ, Ângela. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. Salão de 31. Cadernos PROARQ 12. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ, 2008, pp.15-16.

Muitos estudiosos consideram o Salão de 1931 como um evento tão ou mais importante que a Semana de 1922 em São Paulo. A Semana 1922 marcaria o início daquilo que o Salão de 1931 iria consolidar – a atualização do código estético e a institucionalização da arte moderna. Já de volta ao Brasil, Portinari participou do Salão de 1931 como expositor e como membro da comissão organizadora, também composta por Celso Antônio, Manuel Bandeira, Anita Malfatti e Lúcio Costa.

O Salão de 1931 representou também para Portinari a consolidação do seu nome como artista moderno no cenário nacional. Neste Salão, esteve presente Mário de Andrade que se encantou pelos trabalhos expostos pelo pintor, em especial pela tela *O Violinista*, um retrato do músico Oscar Borgerth. Mário pediu para ser apresentado a Portinari e então os dois iniciaram uma amizade que ficou marcada pela fidelidade e troca de ideias e favores de parte a parte.

Miceli sustenta que do relacionamento entre Mário de Andrade e Portinari, ambos extraíam benefícios e obrigações. As expectativas de Portinari em relação a Mário de Andrade se pautavam em torno da promoção pessoal e institucional no mercado intelectual e artístico da época, tendo o crítico desempenhado um papel importantíssimo no processo de legitimação e consagração do nome do artista, tanto no campo nacional quanto no internacional. Mário, por sua vez, como um colecionador de arte desprovido do capital necessário à sua consumação, contava com Portinari para abrir novas possibilidades de comércio⁷¹.

De acordo com Annateresa Fabris, Mário de Andrade sentia imenso orgulho por ter contribuído para impulsionar a carreira de Portinari. Andrade acreditava que Portinari era o artista ideal àquele momento do movimento modernista⁷². Com uma formação acadêmica e tradicional, mas produzindo obras ligadas à temática nacional, em cunho realista/expressionista, em consonância com o espírito do retorno à ordem defendido por Mário de Andrade, Portinari neste período tornou-se o pintor mais prestigiado do país. Ele alcançou essa posição por ter sido, entre os demais, o artista que melhor captou em suas obras a atmosfera realista internacional⁷³.

⁷¹ MICELI, Sergio. *Op. Cit.*, pp.83-85.

⁷² FABRIS, Annateresa. (organização, introdução e notas) *Portinari, amigo mio*. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos), pp.13-14.

⁷³ CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois*. Arte no Brasil – Primeira Metade do Século XX. São Paulo:

Para Tadeu Chiarelli, Mário de Andrade elegeu Portinari como o principal artista modernista justamente pela sua capacidade de realizar no campo artístico, aquilo que Mário realizava no campo literário – a atualização conservadora do código estético, pautada nos preceitos do retorno à ordem e que enfatizava a temática nacional⁷⁴. Portinari, com toda sua capacidade expressiva aparece nesse contexto como o artista capaz de impulsionar e contribuir para legitimar o movimento modernista brasileiro.

Para Annateresa Fabris, a participação do pintor no grupo modernista brasileiro foi um trunfo em virtude das duras críticas que a estética desse movimento sofria. É que os pintores acadêmicos acusavam os modernistas de empregar o traçado livre e as deformações no desenho para esconder a falta de domínio técnico. Todavia, Portinari era respeitado no meio artístico e possuía formação acadêmica. Dessa forma, não poderia ser acusado de falta de conhecimentos técnicos, mas sim, reconhecido por fazer escolhas estéticas diferentes⁷⁵.

Para o crítico Mário Pedrosa, Portinari descobriu efetivamente o modernismo quando retornou da Europa, tornando-se um artista propriamente dito. Contudo, a adesão do pintor à pintura moderna foi lenta e gradual, realizada de uma forma segura em um progressivo afastamento do academicismo⁷⁶.

Entre 1933 e 1934, Candido Portinari produziu uma série de telas Pedrosa definiu como pertencentes à fase marrom ou brodósqiana. Essas pinturas caracterizam-se por forte apelo sentimental, já que nelas o pintor recordou os tempos em que viveu no interior de São Paulo. As telas distinguem-se pela superfície marrom dominante, que simboliza a terra roxa de Brodowski. Na pintura, os céus das paisagens são turvos e o artista abusou de efeitos de luz trabalhando os contrastes entre claro e escuro. A pastosidade das tintas também é um componente marcante dessa fase, cujos exemplares mais representativos são *Circo* (Figura 3), *Futebol* e *Morro*⁷⁷.

Alameda, 2012, p.235.

⁷⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Op. Cit., p.145.

⁷⁵ FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1990, p.7.

⁷⁶ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. In: AMARAL, Aracy (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p.9.

⁷⁷ *Idem*, p.10.



Figura 3 - Candido Portinari, *Circo*, 1933. Óleo sobre tela. 60 x 73 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Coleção Particular.

Passada a “fase marrom”, Portinari se entregou a uma exaustiva pesquisa de técnicas e materiais. Os problemas de espaço e perspectiva o atormentaram nesse momento. Abandonou a pastosidade satisfeita das tintas da fase anterior e se entregou a uma enorme tensão analítica, buscando traduzir a realidade plástica por meio de abstrações geométricas de planos e dimensões. Essa fase permeia os anos de 1934 a 1935, nela se enquadram obras como o *Estivador* e o *Sorveteiro*⁷⁸.

Ainda nesse período, que perpassa os anos de 1934 e 1935, Portinari deu início a uma nova fase na sua pintura. O artista buscou enfatizar a densidade dos corpos e dos objetos. O modelado tomou uma forma bruta, fazendo com que as figuras ganhassem força monumental e estatuária. Para Pedrosa, o objetivo do pintor era integrar a composição e a massa, coisa que ainda não havia conseguido em sua “evolução antiacadêmica”. São dessa fase o *Preto da Enxada*, o *Mestiço* (Figura 4) e *Índia e Mulata*⁷⁹.

⁷⁸ *Idem*, pp.10-11.

⁷⁹ *Idem*, p.11.

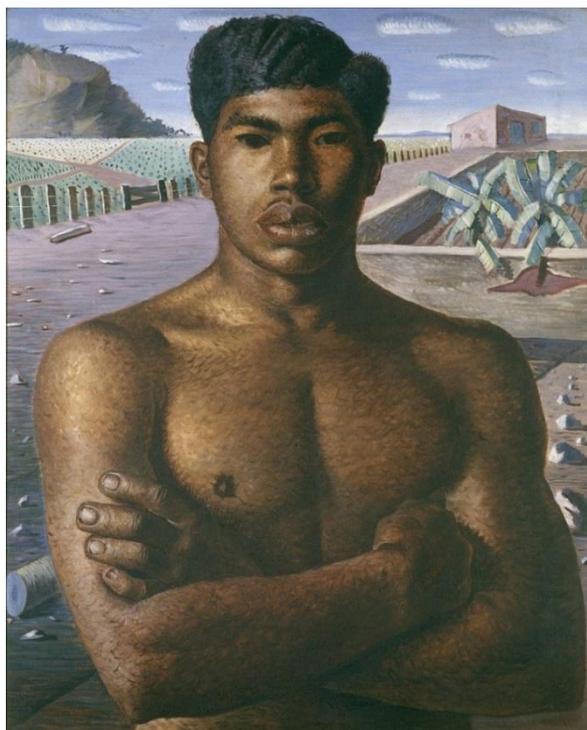


Figura 4 - Candido Portinari, *Mestiço*, 1934. Óleo sobre tela. 81 x 65,5 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

De acordo com Mário Pedrosa, nesta fase, Portinari introduziu um elemento novo em suas composições – a sensualidade. As figuras representadas ocupam quase todo o primeiro plano da tela, fazendo estalar os limites do quadro a óleo – enquanto a figura central parece ser projetada para fora da tela, o plano de fundo ganha imensidão⁸⁰.

Para Annateresa Fabris, as paisagens nesses quadros possuem função de moldura⁸¹. Os planos de fundo foram estrategicamente posicionados a fim de garantir destaque à figura que o pintor pretendia enfatizar. O que interessava ao pintor era destacar o homem e o trabalho. Segundo Mário Pedrosa, por meio das obras dessa fase, podemos perceber a evolução do ambiente social do homem – a terra que era primitiva e mergulhada em sombras, passou a ser cultivada e bem delimitada pelas linhas e perspectivas que a repartiam geometricamente pelas carreiras dos cafezais, em uma gradação progressiva de planos e cores na profundidade dos horizontes claros e iluminados⁸².

De acordo com Fabris, o engajamento social foi o que marcou as pinturas de Portinari. Suas obras poderiam ser resumidas em uma única preocupação: o homem⁸³. O homem em

⁸⁰ *Idem*, p.12.

⁸¹ FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social. Op. Cit.*, p.111.

⁸² PEDROSA, Mário. *Op. Cit.*, pp.11-12.

⁸³ FABRIS, Annateresa. *Op. Cit.*, p.70.

questão era aquele responsável pelo progresso do país, o trabalhador braçal, o negro e o mulato. Portinari enfatizou a força do trabalho do negro e do mestiço como uma forma de denúncia aos resquícios da escravidão que ainda existiam no Brasil. O trabalhador braçal era alheio aos meios de produção e aos frutos do seu trabalho, que executava por necessidade de sobrevivência, muitas vezes não por escolha ou vontade⁸⁴.

Os corpos dos trabalhadores de Portinari são escultóricos e suas mãos e pés são poderosos. A deformação das figuras representadas pode ser considerada, para Fabris, como o componente mais marcante das obras do pintor. Os pés grandiosos, fincados ao solo, o que transmite a sensação de que o homem se integra à natureza e parece brotar da terra. As mãos têm aparência grotesca e calejada e demonstram ter conseguido esse aspecto pelo trabalho árduo⁸⁵.

Aperfeiçoando sua técnica e ajustando sua pincelada aos temas nacionais, Portinari rapidamente conquistou um notório espaço entre o seleto grupo de artistas da década de 1930. Em 1935, o artista expôs a tela *Café* (Figura 5) em uma exposição nos Estados Unidos, no Instituto Carnegie de Pittsburg, na Pensilvânia. Portinari foi premiado com essa tela e recebeu imenso destaque na imprensa nacional e internacional por este feito. O pintor foi o único artista premiado da América Latina.



Figura 5 - Candido Portinari, *Café*, 1935. Óleo sobre tela. 130 x 195 cm.
Fonte: Projeto Portinari. Museu Nacional de Belas Artes.

⁸⁴ *Idem*, p.126.

⁸⁵ *Idem*, pp.129-130.

Para Annateresa Fabris, na tela *Café* Portinari demonstrou claramente sua tendência ao muralismo. A monumentalidade dos corpos e as deformações dos pés e das mãos, assim como o trabalho em perspectiva que causa a sensação da cena saltar da tela, já davam sinais que a trajetória de Portinari seria rumo ao muralismo.

A tela *Café* fez com que Portinari fosse notado pela burocracia estatal, em especial pelo Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que fez questão de adquirir a obra para a coleção da Escola Nacional de Belas Artes. A partir de então, Portinari iniciou uma série de trabalhos e encomendas para a burocracia estatal, alcançando notoriedade com a confecção dos painéis dos ciclos econômicos para o edifício sede do Ministério de Capanema.

Este artigo, procurou mostrar que Portinari foi um artista que teve uma tradicional e rigorosa formação em pintura, mas que se despreendeu dos rigores acadêmicos, encontrando-se como artista e conseguindo expressar-se de uma maneira própria, que mesmo ligada à estética modernista, não se despreendeu totalmente dos padrões clássicos. A década de 1930, período de consolidação do movimento modernista brasileiro e da reviravolta política que traziam a promessa de renovação e de busca de uma identidade nacional, foi para Portinari o momento de afirmação como artista moderno no Brasil e no exterior.

Referências

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis/SC: Letras Contemporâneas, 2007.

_____. **Um modernismo que veio depois**. Arte no Brasil – Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Alameda, 2012.

FABRIS, Annateresa. (organização, introdução e notas) **Portinari, amico mio**. Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados / Projeto Portinari, 1995. (Coleção Arte: Ensaios e Documentos)

_____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1990.

LUZ, Ângela. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil. Salão de 31. **Cadernos PROARQ 12**. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ, 2008.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. In: AMARAL, Aracy (org.) São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Correspondência e Imagens disponíveis na Internet via: <<http://www.portinari.org.br/>> .

ARTE E PSIQUIATRIA: AS CONTRIBUIÇÕES DE MÁRIO PEDROSA NA PESQUISA DE NISE DA SILVEIRA

ART AND PSYCHIATRY: MÁRIO PEDROSA'S CONTRIBUTIONS IN NISE DA SILVEIRA RESEARCH

Ana de Almeida⁸⁶

RESUMO

Este artigo visa explicar a relação entre arte e psiquiatria no Brasil quando o crítico de arte pernambucano Mário Pedrosa, amigo pessoal da psiquiatra alagoana Nise da Silveira, legitima o trabalho de Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis, Adelina Gomes, José (sobrenome desconhecido), Kleber Leal Pessoa, Lucio Noeman, Vicente (sobrenome desconhecido) e Wilson Nascimento, pacientes da médica. O trabalho realizado por Silveira possuía um intuito terapêutico, quando a psiquiatra incentivava os pacientes – em sua maioria esquizofrênicos, a pintar e esculpir como forma de tratamento sob uma proposta de análise de seus subconscientes. Pedrosa os categoriza como *artistas virgens*, legitimando no Brasil algo semelhante ao endosso de Jean Dubuffet na França.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte; Psiquiatria; Nise da Silveira; Mário Pedrosa.

ABSTRACT

This article aims to explain the relationship between art and psychiatry in Brazil when the Pernambuco art critic Mário Pedrosa, personal friend of Alagoas psychiatrist Nise da Silveira, legitimizes the work of Emygdio de Barros, Carlos Pertuis, Adelina Gomes, José (surname unknown), Kleber Leal Pessoa, Lucio Noeman, Vicente (surname unknown) and Wilson Nascimento, patients of the doctor. The work done by Silveira had a therapeutic purpose, when the psychiatrist encouraged patients - mostly schizophrenics, to paint and sculpt as a form of treatment under a proposal of analysis of their subconscious. Pedrosa categorizes them as *artistas virgens*, legitimizing in Brazil something similar to Jean Dubuffet's endorsement in France.

KEY WORDS:

Art; Psychiatry; Nise da Silveira; Mario Pedrosa.

INTRODUÇÃO

Historicamente, os psiquiatras foram os primeiros a dar notoriedade à produção dos internos nos asilos manicomiais. Michel Foucault (1926-1984), em sua extensa obra *História da Loucura na Idade Clássica* (1972), elucida que desde meados do século XVII, a loucura

⁸⁶ Ana de Almeida é artista-educadora e pesquisadora. É mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo, licencianda em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP e bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: ana.almeida.escriptorio@gmail.com.

tornou-se incômoda à sociedade, e a partir de então começaram os procedimentos de exclusão dos anormais – à qual no século seguinte foram concretizados através da criação de panópticos⁸⁷. Apenas posteriormente, no século XIX, houve a definição patológica da loucura, o que reforçou o trabalho dos reformadores que buscavam cuidados médicos aos considerados loucos através de instituições psiquiátricas⁸⁸. O despertar da medicina para a produção pictórica dos alienados acontece apenas no início do século XX. Inicialmente a história das obras provindas dos regimes asilares foi “contada a partir do discurso que as reconhecia como documentos clínicos, na verdade, uma leitura parcial desses objetos dirigida epistemologicamente pelo saber psiquiátrico”⁸⁹. De forma gradativa, o que antes foram considerados como criações psicopatológicas, passaram a fomentar pesquisas sob um olhar mais sensível, de maneira que foi possível incluí-los no sistema da arte.

Walter Morgenthaler (1883-1965), psiquiatra suíço do Hospital de Waldau em Berna, detém o pioneirismo sobre a pesquisa com a temática arte e loucura, em virtude de seu interesse na compreensão dos desenhos e escritos de seus pacientes. Morgenthaler foi quem tornou legítima a obra de Adolf Wölfli (1864-1930) por meio da publicação de 1921, *Ein Geisteskranken als Künstler* [em português, Um artista alienado]. O psiquiatra considerou a relevância da produção de Wölfli além das análises médicas, importou a ele estabelecer meios para que um interno manicomial produzisse arte. Seu nome se destaca portando, importante às pesquisas relativas à arte e loucura.

ENTRE A ARTETERAPIA E A CRÍTICA

No Brasil, a psiquiatra alagoana Nise da Silveira (1905-1999) é considerada a precursora⁹⁰ da pesquisa que funde arte e tratamento psiquiátrico. Quando começa a clinicar em 1944 no

⁸⁷ Termo criado pelo filósofo inglês Jeremy Bethan em 1785, que consistia em um modelo arquitetônico anelar com torre de sentinela central que constituiu no século XVIII os moldes de uma penitenciária ideal. Foucault explica, em *Vigiar e Punir* (2012) que tal construção disciplinar permitia controle social e vigilância cada vez mais eficientes.

⁸⁸ O discurso científico sobre a loucura se inicia em meados do século XVII com publicações sobre questões médico-legais, como reitera Foucault: “o reconhecimento da loucura no direito canônico, bem como no direito romano, estava ligado a seu diagnóstico pela medicina. A consciência médica estava implicada em todo julgamento sobre a alienação.[...] Apenas o médico é competente para julgar se um indivíduo está louco, e que grau de capacidade lhe permite sua doença” [FOUCAULT, Michel. A história da loucura na idade clássica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 140].

⁸⁹ ADRIOLO, Arley. Histórias da “Arte Marginal”: um processo de ambigüidades. Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004, p. 2.

⁹⁰ O psiquiatra Osório César (1895-1979) é também essencial no que diz respeito aos estudos dos aspectos artísticos de seus pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juqueri, na região metropolitana de São Paulo. Em sua pesquisa intitulada *A Expressão Artística nos Alienados* (1929) o médico apresenta seu método de classificação e de análise de obras de arte de pacientes psiquiátricos, à qual é destaque para uma contribuição que trouxe para o plano teórico ao articular os conceitos freudianos à análise da arte, considerando-o precursor no Brasil da análise da expressão psicopatológica de doentes mentais. Na perspectiva psicanalítica clássica, Osório Cesar analisa a simbologia sexual presente nas produções artísticas de

Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, a médica questiona os métodos desumanos aos quais os pacientes que residiam no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II eram submetidos – dentre eles, os tratamentos baseado em eletroconvulsoterapia⁹¹ e lobotomia⁹². Discípula de Carl Jung, Silveira vincula-se à pesquisa sobre os processos de criação conforme a perspectiva da psicologia analítica jungueana, através do viés psicológico e visionário. Em 1946, ao ser encaminhada pela diretoria do hospital à coordenação da ala de Terapêutica Ocupacional, Silveira iniciou sua investigação prática sobre as simbologias apresentadas por meio da oficina arteterapeutica, à qual, os pacientes eram convidados e incentivados a se expressarem através de desenhos, pinturas e esculturas no *Atelier* do Pedro II.

Para Silveira, “o artista mergulha até as funduras imensas do inconsciente. Ele dá forma e traduz na linguagem de seu tempo as instituições primordiais e, assim fazendo, torna acessível a todos as fontes profundas da vida”⁹³. O trabalho de Silveira no *Atelier* no Pedro II consistiu em criar “oportunidade para que as imagens do inconsciente e seus concomitantes motores encontrassem formas de expressão”⁹⁴. Com a abundante produção que ocorria dentro das oficinas, houve o despertar da análise científica das imagens através do olhar da psiquiatra, por outro lado, o interesse artístico ficaria a cargo da crítica de arte, representada naquele momento por Mario Pedrosa.

Em 1947, o crítico de arte pernambucano Mário Pedrosa (1900-1981), à época, colunista do *Correio da Manhã*, legitimou o resultado pictórico do trabalho realizado por Nise da Silveira⁹⁵, na ocasião da primeira exposição de arte dos internos do Centro Psiquiátrico Pedro II. Ofereceu seu aval às pinturas e esculturas de nove artistas de Engenho de Dentro: Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis, Adelina Gomes, José (sobrenome desconhecido), Kleber Leal Pessoa, Lucio Noeman, Vicente (sobrenome desconhecido) e

seus pacientes, compreendendo a obra de arte como uma representação dos desejos pessoais do autor, disfarçados nos elementos simbólicos presentes nas imagens [REIS, Alice. *Arteterapia: a arte como instrumento no trabalho do Psicólogo*. Psicol. cienc. prof., vol.34 no.1, Jan./Mar. 2014, Brasília-DF, 2014, p. 2].

⁹¹ Também conhecido por eletrochoques, é um tratamento psiquiátrico que consiste em provocar alterações no cérebro através de corrente elétrica de alta voltagem sobre a região temporal. Foi utilizado nos manicômios em livre demanda a fim de causar uma indução de crise convulsiva. A técnica, hoje é utilizada sob restrita prescrição médica para tratamentos de patologias mentais agudas.

⁹² Cirurgia utilizada em pacientes psiquiátricos, que consistia em seccionar as vias que ligam as regiões pré-frontais do cérebro.

⁹³ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975, p. 161.

⁹⁴ SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981, p. 13.

⁹⁵ PEDROSA, Mário. *Mestres da Arte Virgem*. In: *Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II*. Organização: Otília Arantes. São Paulo: Editora da USP, 1996, p. 85.

Wilson Nascimento. O crítico brasileiro cunhou o termo *arte virgem* e assume posição semelhante ao endosso liderado por Dubuffet na França porquanto “ambos acreditavam que o impulso criativo seria encontrado em todo ser humano e, independentemente de conhecimentos específicos ou da cultura artística, todos estavam aptos a se expressar”⁹⁶.

Mário Pedrosa afirma que

os artistas de Engenho de Dentro superam qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e [...] ninguém impede que [suas] imagens sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte⁹⁷.

A criação do atelier de pintura na Seção de Terapêutica Ocupacional foi um desejo de Silveira, atendido por Paulo Elejalde, diretor do Pedro II na ocasião, com auxílio do artista Almir Mavignier⁹⁸ (1925-2018), que à época trabalhava como guarda de sala do Hospital Engenho de Dentro. Desde sua inauguração até a implantação do Museu de Imagens do Inconsciente⁹⁹ em 1952, os pacientes de Engenho de Dentro participaram de três exposições. A primeira, realizada em fevereiro de 1947, no Ministério da Educação; a segunda em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a curadoria do crítico de arte francês Leon Degand (1907-1958); e a terceira exposição organizada por Mario Pedrosa em parceria com Silveira e Mavignier, em janeiro de 1950, no Salão Nobre da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro.

Cabe ressaltar que a psiquiatra mantinha-se “discreta quanto a pronunciamentos sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes”¹⁰⁰, porquanto, para ela, seria de incumbência aos profissionais da arte – artistas, teóricos e críticos. Sua competência seria, portanto, “estudar os problemas científicos levantados por essas criações”¹⁰¹. Ao vê-los pintando, Silveira examinava além das simbologias pictóricas, investigava o fato de que esquizofrênicos crônicos, por exemplo, conseguiam exprimir suas vivências através de “formas que os

⁹⁶ MOTTA, Giovana. *A Construção do Conceito de Arte “Virgem” no pensamento de Mário Pedrosa*. Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: “Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior”, 2007, p. 6.

⁹⁷ PEDROSA apud SILVEIRA, *Op. Cit.*, 1981, pp. 14-15.

⁹⁸ Posteriormente Almir Mavignier se consagra como um artista extremamente importante à história da arte geométrica brasileira, à qual, pertencente ao movimento concreto, alcançou fama internacional.

⁹⁹ Sobre a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, Nise da Silveira afirma que: “a produção do atelier era muito grande, aumentando a cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística” [SILVEIRA, *Op. Cit.*, 1981, p. 16].

¹⁰⁰ *Ibidem*, *Op. Cit.*, 1981, p. 16.

¹⁰¹ *Ibidem*.

conhecedores de arte admiravam¹⁰² – destaque, porém, que à época, poucos nomes associados ao sistema artístico demonstraram interesse à tal produção. A psiquiatra reconhece que a absorção de seus pacientes no sistema da arte seria de muitas formas intrincada pela ideia massificada à qual, indivíduos assim rotulados em hospícios, não poderiam ser capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de artistas legitimados¹⁰³. De forma pública, Silveira afirma que apenas os artistas Ivan Serpa (1923-1973) e Abraham Palatinik (1928-), além de Mario Pedrosa, foram solícitos à produção de seus pacientes. Tal questão foi reiterada pela pesquisadora Kaira Cabañas:

Pedrosa, por exemplo, desenvolveu um compromisso profundo e duradouro com Emygdio de Barros [fig. 6]. Serpa, um importante professor de arte, estendeu suas atividades de ensino para incluir alguns dos pacientes. Em parte por conta de seu apoio à criatividade dos pacientes, a própria prática pedagógica de Serpa foi impulsionada pela experimentação, no lugar de ensinamentos baseados em ordens normativas. Finalmente, Palatinik, por conta da qualidade dos trabalhos dos pacientes, desistiu de pintura tradicional a fim de começar sua experimentação estética com o cromo-cinetismo¹⁰⁴.



Figura 1 - Emygdio de Barros, *Universal*, 1948, óleo sobre tela, 105,4x109cm, acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro/ RJ. Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ CABAÑAS, Kaira. *O dentro é o fora: arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro*. In: MAGALHÃES, Ana; DUFRÊNE, Thierry; BAUMGARTEN, Jens (orgs.). *Colóquio Labex Brasil-França: uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias: da história colonial ao pósmodernismo*. São Paulo: MAC-USP, 2016; p. 149.

Nise da Silveira admite que os psiquiatras, em sua grande maioria, recusam o valor artístico atribuído às pinturas e desenhos realizados pelos que são considerados alienados. Deste modo, as produções pictóricas dos pacientes resumiriam-se em “reflexos de sintomas e de ruína psíquica”, entrelaçado sob os conceitos antiquados de arte psicótica e arte psicopatológica. Além de Walter Morgenthaler, nomes como Karl Jaspers (1883-1969), Ernst Kretschmer (1888-1964) e Hans Prinzhorn se destacam ao contrariar o conceito homogêneo sobre arte e loucura reiterado pela comunidade psiquiátrica. Prinzhorn se evidencia por estudar os processos de criação artística de esquizofrênicos do Hospital de Heidelberg, e sob o conceito de *Gestaltung* publicou o livro *Bildneri der Geisteskranken* [em português, *Expressões da loucura*] em 1922, um ano após a edição da aclamada monografia de Morgenthaler sobre Adolf Wölfli. Nele, o psiquiatra aplica um “método de investigação psicológica derivado da fenomenologia, da *Gestalt* e da teoria estética da empatia”¹⁰⁵ para elucidar a maneira que o impulso criativo aflora em um indivíduo. Prinzhorn contribuiu para frisar o conceito de que o ímpeto criador está inerente ao ser humano, algo além das balizas da loucura. Silveira baseava-se no olhar humanizado que esses psiquiatras partilharam sobre o viés artístico de seus pacientes.

No campo da arte, a crítica propícia de Pedrosa por meio de diversas notas publicadas no jornal carioca *Correio da Manhã* sobre o atelier de pintura no Centro Psiquiátrico Pedro II foi vital para que, mais tarde, pacientes como Carlos, Isaac, Adelina, Fernando e Emygdio fossem considerados exímios mestres da *Arte Virgem*¹⁰⁶. Contudo, Quirino Campoflorito (1902-1993), crítico de arte paraense, confrontou a legitimação dada por Pedrosa à produção plástica dos pacientes do Pedro II, criando um debate na imprensa. Campoflorito afirmou que “as produções dessas infelizes criaturas eram medíocres demonstrações artísticas, que traziam as fraquezas de obras casuais e improvisações inconsistentes”¹⁰⁷, porquanto, tais obras não poderiam ser consideradas arte, pois careciam de razão e inteligência, assim suas produções não passariam de necessidades terapêuticas. Não obstante, o crítico reiterou que a arte dos alienados eram um mero “estímulo para a pesquisa científica”¹⁰⁸. Pedrosa, por outro lado, seguiu defendendo a produção pictórica dos esquizofrênicos e o valor plástico de suas obras quando replicou a crítica de Campoflorito:

¹⁰⁵ FERRAZ, Maria. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editora, 1998, p. 22.

¹⁰⁶ PEDROSA, *Op. Cit.*, 1996, pp. 85-94.

¹⁰⁷ CAMPOFLORITO apud MOTTA, *Op. Cit.*, 2007, p. 7.

¹⁰⁸ *Ibidem*, *Op. Cit.*, 2007, p. 7.

“eles continuam a ser formidáveis artistas. E desafiamos quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário”¹⁰⁹.

O caráter terapêutico do tratamento proposto por Silveira nunca pretendeu formar artistas, mas possibilitar meios às quais os pacientes pudessem se expressar. E embora Pedrosa tenha estreitado os laços dos trabalhos dos pacientes de Silveira com o sistema da arte, a médica se opunha à nomenclatura arteterapia para descrever seu trabalho em Engenho de Dentro, e preferia designá-lo para Terapêutica ocupacional. “Ela considerava que a palavra arte trazia uma conotação de valor, de qualidade estética, que não tinha em vista ao utilizar a atividade expressiva com seus pacientes”¹¹⁰. O método da psiquiatra consistia em abordar o paciente com intuito de estabelecer conexões entre sua obra e o inconsciente por meio da arte.



Figura 2 - Adelina Gomes, *Sem título*, 1953, óleo sobre tela, 33x46cm, acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro/RJ. Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.

CONCLUSÃO

Pedrosa partilha seu olhar sensível às obras, afirmando que “a arte é a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós”¹¹¹. Envolvido com estudos sobre *Gestalt*¹¹², o crítico

¹⁰⁹ PEDROSA apud MOTTA, *Op. Cit.*, 2007, p. 7.

¹¹⁰ REIS, *Op. Cit.*, 2014, p. 8.

¹¹¹ THOMAZONI, Andressa; FONSECA, Tania. Encontros possíveis entre Arte, loucura e Criação. *Mental* - ano IX – nº 17 - Barbacena-MG - jul./dez. 2011, p. 615.

envolve-se intimamente à produção dos pacientes psiquiátricos do Pedro II. Posteriormente, reitera que a chave para a compreensão dos trabalhos consistia na expressão fisionômica, que estava localizada nas propriedades formais da obra de arte. Dessa forma, conceituando a *Arte Virgem*, Pedrosa incorpora em seus “estudos estéticos o trabalho criativo dos sujeitos não normativos”¹¹³, entretanto sempre pressupondo um indivíduo normativo da percepção. Uma diferença que o crítico evidencia entre “arte dos artistas e arte dos alienados”, seria que nesta última faltaria a vontade realizadora para tal atividade¹¹⁴. Pedrosa perseverou em legitimar a pureza artística encontrada na obra dos “artistas virgens” quando

propunha conciliar os impulsos inconscientes com os impulsos de ordenação formal. Acreditava que a expressão mais rudimentar já possuiria uma estrutura e que a ordenação, sendo instintiva e exigência do próprio inconsciente, seria como um elemento que iria ao encontro das leis da teoria Gestalt. Esta teoria, conhecida como a Psicologia da Forma, muito em voga naquele período, tinha em Pedrosa o responsável pela divulgação em território brasileiro. Segundo a mesma, criar é formar. O ato criador abrangeria a capacidade de compreender e com isso de ordenar, relacionar, significar e configurar¹¹⁵.

É de extrema importância salientar que o conceito, tal como o discurso, de Mário Pedrosa sobre os artistas virgens, está extremamente intrínseco às concepções modernistas da arte. “Embasado na idéia de subjetividade, imaginação criadora e genialidade orgânica”¹¹⁶ o crítico conceituou a pureza da *arte virgem* de Emygdio, Raphael, Carlos, Adelina, José, Kleber, Lucio, Vicente e Wilson, sobretudo, através de uma concepção idealizada e romântica. Entretanto ainda que estes aspectos sejam cruciais de serem levantados, o fato de, à época, Pedrosa ter dado visibilidade às produções dos internos de Engenho de Dentro foi vanguardista no sistema da arte ao que concernem as produções brasileiras.

Referências

ANDRIOLO, Arley. Histórias da “Arte Marginal”: *um processo de ambigüidades*. **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/17_arley_andriolo.pdf> Acesso em: 30/01/2019

CABAÑAS, Kaira. O dentro é o fora: arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro. In: **Colóquio Labex Brasil-França: uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias: da história colonial ao**

¹¹² Teoria proveniente da psicanálise do alemão Fritz Perls, que apresenta uma doutrina à qual defende que para se compreender as partes, é preciso, antes, compreender o todo através de dois conceitos: super-soma e transponibilidade.

¹¹³ CABAÑAS, *Op. Cit.*, 2016, p. 153.

¹¹⁴ PEDROSA apud THOMAZONI; FONSECA, *Op. Cit.*, 2011, p. 616.

¹¹⁵ MOTTA, *Op. Cit.*, 2007, p. 4.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

pós-modernismo. São Paulo: MAC-USP, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/DiKVnN>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2018.

COSTA, Thais. **Os ideais de Jean Dubuffet para a concepção da Arte Bruta**. 175 f. Dissertação (mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes/ Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

DUBUFFET, Jean. **Cultura Asfixiante**. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

FONSECA, Tania; COSTA, Luis; MOEHLECKE, Vilene; NEVES, José. O delírio como método: a poética desmedida das singularidades. In: **Estudos e Pesquisa em Psicologia**, UERJ/ RJ, ano 10, nº. 1, p.169-189; 2010.

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

MOTTA, Giovana. A Construção do Conceito de Arte “Virgem” no pensamento de Mário Pedrosa. In: **Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: “Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior”**, 2007. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/Eventos/SemanadeHistoria/giovana.PDF>> Acesso em: 05/01/19.

PEDROSA, Mário. **Mestres da Arte Virgem**. In: **Forma e Percepção Estética: Textos escolhidos II**. Organização: Otília Arantes. São Paulo: Editora da USP, 1996.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

REIS, Alice. Arteterapia: a arte como instrumento no trabalho do Psicólogo. In: **Psicol. cienc. prof.**, vol.34 no.1, Jan./Mar. 2014, Brasília-DF, 2014.

SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Imagens do inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.

_____. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

THOMAZONI, Andressa; FONSECA, Tania. Encontros possíveis entre Arte, loucura e Criação. In: **Mental** - ano IX – nº 17- jul./dez – Barbacena, 2011.

ESTÉTICA, ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRISE DOS REFUGIADOS NO CINEMA DE AKI KAURISMÄKI E ENTRE ESCRITOS DE HANNAH ARENDT E GIORGIO AGAMBEN

AESTHETICS, ETHICS AND POLITICAL PHILOSOPHY: CONSIDERATIONS ON THE REFUGEE CRISIS IN AKI KAURISMÄKI'S CINEMA AND BETWEEN WRITINGS BY HANNAH ARENDT AND GIORGIO AGAMBEN

André Nascimento Arçari¹¹⁷

RESUMO

Entrelaçando estética, ética e filosofia política, este artigo propõe levantar algumas considerações sobre o problema dos fluxos migratórios ocorridos em massa no pós Segunda-Guerra, em especial da crise dos refugiados, questão que nos chega a contemporaneidade, fundamentando o problema pelos escritos de Hannah Arendt (filósofa teuta de origem judaica), Giorgio Agamben (filósofo italiano), e através da abordagem convertida em problema estético nos filmes de Aki Kaurismäki (cineasta de origem finlandesa). Assim, traçando elos entre a artificialidade dos direitos humanos, a estética e a política, busca-se investigar o nublado núcleo que compõe o mote "direito a ter direitos": a condição do apátrida, seu (des)pertencimento a uma comunidade, sua vulnerabilidade física, social e o desvanecimento dos afetos no espaço coletivo.

PALAVRAS-CHAVE

Estética; filosofia política; Hannah Arendt; Giorgio Agamben; Aki Kaurismäki.

ABSTRACT

Intertwining aesthetics, ethics and political philosophy, this article proposes to raise some considerations about the problem of migratory flows that occurred in the post-Second World War, especially the refugee crisis, an issue that reaches us contemporaneously, grounding the problem by the writings of Hannah Arendt (German philosopher of Jewish origin), Giorgio Agamben (Italian philosopher), and through the approach converted into an aesthetic problem in the films of Finnish filmmaker Aki Kaurismäki. Thus, drawing the links between the artificiality of human rights, aesthetics and politics, we seek to investigate the clouded nucleus that makes up the motto "right to have rights": the condition of the stateless person, his (dis) belonging to a community, his physical and social vulnerability and the fading of affections in the collective space.

KEYWORDS

Aesthetics; political philosophy, Hannah Arendt, Giorgio Agamben; Aki Kaurismäki.

¹¹⁷ André Nascimento Arçari possui graduação em Artes Visuais (2014) pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestrado em Artes (2018) - Área de concentração: Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte - pela mesma autarquia federal. Artista multimídia, pesquisador, teórico e crítico independente, desenvolve trabalhos em campo prático-teórico. Contato: andrearcari@outlook.com.

El término refugiado está conexo com el de refugio, pero también com el verbo fugarse, huir (del latín, fugam). El refugiado es el que tiene que fugarse y huir. La fuga forzada le obliga a buscar refugio y le torna un refugiado. Los motivos que obligan al refugiado a emprender la fuga pueden ser variados, pero en todos ellos habita una violencia estructural, política, económica o cultural¹¹⁸.

EM PRIMEIRO LUGAR, NÓS NÃO GOSTAMOS DE SER CHAMADOS DE REFUGIADOS

O crescimento dos fluxos migratórios durante o Séc. XX despontam ao redor do globo no final da Primeira Guerra Mundial como um marco, fora da Europa, de um contingente significativo de pessoas deslocadas, apátridas, refugiados de batalha e vítimas das atrocidades geradas pelo poder opressor. As massas, agora destituídas de um lugar de habitação, são lançadas ao caos produzido física e simbolicamente por guerras e revoluções, sendo obrigadas a caminharem diante de um decadente vazio de reminiscências e restos. A Segunda Guerra por sua vez, acontecimento crucial ao entendimento da falência completa do ser humano concebido com veemência no século das luzes, irrompe completamente com a possibilidade de restauração da antiga ordem mundial com todas suas tradições e costumes. A experiência corpórea vivida por uma geração sobrevivente de duas guerras mundiais, um conglomerado ininterrupto de batalhas locais e revoluções, “[...] seguidas de nenhum tratado de paz para os vencidos e de nenhuma trégua para os vencedores, [...]”¹¹⁹ resulta, dentre os diversos problemas, no surgimento da figura do refugiado, de um ser desprovido de lar, raízes, direitos e cidadania.

Assim, segundo Giorgio Agamben (1998), a primeira aparição dos refugiados enquanto fenômeno de massa tem lugar no fim da primeira guerra, a partir da queda do império russo, austro-húngaro, otomano e juntamente com uma nova constituinte dos tratados de paz, que abalaram circunstancialmente a ordem demográfica e territorial da Europa Centro-Oriental. Incluem-se a esse conglomerado humano remanescentes do Holocausto ocasionado pelo nazismo na Alemanha, da guerra civil na Espanha e do fascismo na Itália, disseminando um significativo grupo migratório. “Em pouco tempo, mudam-se de seus países 1.500.000 russos brancos, 700.000 armênios, 500.000 búlgaros, 1.000.000 de gregos, centenas de milhares de alemães, húngaros e romenos”¹²⁰. A partir daí, o

¹¹⁸ BARTOLOMÉ RUIZ, Castor M.M. Los refugiados, umbral ético de un nuevo derecho y una nueva política. La Revue des droits de l'homme 6. Nanterre: Université Paris Nanterre, 2014.

¹¹⁹ ARENDT, Hannah. As origens do totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11.

¹²⁰ AGAMBEN, Giorgio. Mais além dos direitos do homem. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. Disponível

reconhecimento internacional do estatuto do refugiado emerge, juntamente com uma revisão crítica sobre o conceito dos direitos humanos, definidos como absolutos e inalienáveis, quando da convocação a uma solução ao problema daquelas vítimas do caos em que foram acometidas. De lá para cá, a presença desta figura tem composto parte indissociável da sociedade contemporânea, e é por isto que, como sugere Hannah Arendt, convém refletir que o refugiado é verdadeiramente o *homem dos direitos*, pois se apresenta sem a máscara do cidadão.

A figura do refugiado sublinha a artificialidade dos direitos humanos porque, dentre algumas questões, destitui àquela ideia dos direitos vistos como iguais e inalienáveis, esses que por sua vez seriam capazes de constituir o fundamento absoluto da liberdade, da justiça e a paz no mundo, como bem está pontuado no preâmbulo da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*¹²¹ (Assembleia Geral da ONU, 1948). É no cerne dessa imagem dupla do homem que foge e busca refúgio que estão representados os direitos perdidos e, a consequente instauração do problema de uma ausência igualitária desses mesmos direitos tidos como universais. Ora, se esta mesma declaração cita palavras de organização, ordem e bem-estar, como *progresso social, respeito universal e liberdades fundamentais*, onde e quando é possível encontrarmos na vida prática a defesa desses argumentos? Em adição a esse complexo fio que integra o tecido social, o professor e filósofo Castor Bartolomé Ruiz argumenta:

O fosso que separa a proclamação formal e a negação real dos direitos humanos em muitas de nossas sociedades nos leva a analisar, criticamente, quais são os dispositivos pelos quais os direitos humanos conseguem coexistir e até legitimar a desigualdade social, a injustiça estrutural e inclusive atos de violência e de guerra¹²² (RUIZ, 2010, p. 195).

Se por um lado tais julgamentos se baseiam em crenças subjetivas e jogos de poder da esfera pública, e a busca pelos direitos nas sociedades democráticas se formam na ação mesma de conquistá-los, ou seja, entre dissensos e consensos, por outro nos faz ver quem pode tomar parte no comum em função da atividade que exerce, de seu poder e sua função social. Agamben traça um breve levantamento dos diversos comitês internacionais que se propuseram a buscar soluções a questão desta emblemática figura, tais como:

em: http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/art_2010_Mai_alem_direitos_homem.pdf. Acesso em 22 jul. 2019.

¹²¹ Assembleia Geral da ONU. (1948). Declaração Universal dos Direitos Humanos (217 [III] A). Paris.

¹²² RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. Os Direitos Humanos como Diretos dos Outros. In: Direitos Humanos na Educação Superior: Subsídios para a Educação em Direitos Humanos na Filosofia. Lúcia de Fátima Guerra Ferreira, Maria de Nazaré Tavares Zenaide, Marconi Pequeno (Orgs.). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010, pp. 189-228.

O *Bureau Nansen* para os refugiados russos e armênios (1921), ao Alto Comissariado para refugiado da Alemanha (1936), ou o Comitê intergovernamental para os refugiados (1938), passando pela *International Refugee Organization* da ONU (1946), até chegar ao Alto Comissariado para os Refugiados (1951) [...]¹²³.

Acrescidos a estes, destacam-se a instauração de novas categorias de refugiados no *Protocolo de 1967* que integra *Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados* (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados¹²⁴, Genebra, 1951) e a *Convenção sobre o Estatuto dos Apátridas* (Organização das Nações Unidas, Nova York, 1954), posta em vigor apenas em 1960, que por sua vez trouxe bases para conceituação da apatridia e a caracterização do *apátrida*, até então deslocados nos documentos anteriores. Em suma, tais publicações concebidas a partir do século 20, que circunscrevem a vida no fundamento jurídico, propõem regimes de visibilidades em defesa das minorias, almejando soluções aos problemas dos seres acometidos às guerras, às atrocidades e mesmo ao Holocausto. A responsabilidade mútua entre as Organizações e o Estado, por sua vez, tornam-se ainda mais complexas. A *Convenção sobre o Estatuto dos Apátridas*, por exemplo, destaca seu perfil humanitário e social, porém ao destituir-se de qualquer caráter político — transferindo assim a questão que pertencia aos Estados para as mãos das organizações humanitárias e da polícia —, revelam quão incapaz essas mesmas nações que conceberam tal estatuto são de enfrentar a situação de forma adequada. Situando-se para além das falhas presentes nos aparatos burocráticos e na institucionalização da vida — do nascimento a morte —, a regularização do ser dentro do sistema jurídico social faz ver o quão sistematizado e arraigado são esses mesmos fundamentos do Estado-nação. Em suma, o direito dessa *persona* não se situa meramente por um zelo humanitário. “Aparentemente, ninguém quer saber que a história contemporânea criou um novo tipo de seres humanos — o tipo que é colocado em campos de concentração por seus inimigos e em campos de internamento por seus amigos”¹²⁵, argumenta Arendt em seu texto *Nós, Refugiados* (1943), publicado originalmente na revista judaico-americana *The Menorah Journal*.

¹²³ ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. *Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados*. Genebra, 1951.

¹²⁴ Também conhecido em português pela sigla ACNUR, do inglês *United Nations High Commissioner for Refugees* (UNHCR), trata-se de um órgão criado pela Resolução n.º 428 da Assembleia das Nações Unidas, em 14 de dezembro de 1950, cujo objetivo é o de apoiar e proteger refugiados ao redor do globo.

¹²⁵ ARENDT, Hannah. *Nós, Refugiados*. In: *Escritos judaicos*. Trad. Laura Degaspere Mnote Mascaro, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. São Paulo: Amariyls, 2016, pp.447-492.



Figura 1 - O Porto (Le Havre), 2011. Filme colorido, 93 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, PyramideProductions, Pandora Filmproduktion, arte France Cinéma, ZDF/Arte, The Finnish Film Foundation. Foto: Still Fílmico.

É por isto que, em *Origens do totalitarismo*, Hannah Arendt dedica a Parte II de seu livro ao *Imperialismo*, traçando o problema do *Estado-nação* com a figura do refugiado no Capítulo 5, *O declínio do Estado-nação e o fim dos direitos do homem*. Ela nos aponta o urdimento desse declínio e posterior fim (entendido enquanto crise) a partir das convulsões do sistema geopolítico da Europa, que se seguem à Primeira Guerra Mundial, fazendo com que o termo entre numa crise duradoura que se desencadeará no surgimento do nazismo e o fascismo, dois movimentos que, por sua vez, Agamben consideram enquanto *biopolíticos* em sentido próprio. O momento do declínio do Estado-nação favorece o surgimento de discursos nacionalistas e de rejeição das minorias, sendo também um período histórico propício para emergir regimes soberanos.

Uma das características essenciais da biopolítica moderna (que chegará no nosso século [século XX], à exasperação) é a necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar que articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora¹²⁶.

O regime nazista, ao desnacionalizar seus cidadãos judeus, abre caminho a uma prática comum do Estado moderno de legitimação da barbárie em um grau nunca antes visto na história, e nos fazem pensar como essa mesma desnacionalização se tornará uma forte arma da política totalitária. A noção tomada por Agamben a partir dos escritos foucaultianos

¹²⁶ AGAMBEM, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 127.

ressalta que, é no cerne desse mesmo estado moderno que a vida natural passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder da vida humana. Portanto, para Agamben, esses movimentos que se instauram na modernidade possuem a força de controle do Estado pela vida natural, *i.e.*, do poder soberano e totalitário sobre os seres humanos habitantes deste mesmo Estado. Dai podemos entender, pelo conceito de *biopolítica* elaborado por Michel Foucault, como a figura do refugiado rompe com a relação fundada entre nascimento e nacionalidade.

Ainda para a filósofa de origem judaica, os eventos totalitários do Séc. XX (não apenas o regime nazista na Alemanha e o fascista na Itália) apresentam um ponto que nunca havia acontecido na história mundial, a eliminação da liberdade humana. Já o abrigo do refugiado, por sua vez, um lugar provisório, pareceu durante anos na primeira metade do Séc. XX, uma morada eterna:

Enquanto a discussão do problema do refugiado girava em torno da questão de como podia o refugiado tornar-se deportável novamente, o campo de internamento tornava-se o único substituto prático de uma pátria. De fato, desde os anos 30 esse era o único território que o mundo tinha a oferecer aos apátridas¹²⁷.

ISTO É NECESSÁRIO? ORDENS DO MINISTÉRIO DO INTERIOR

Assim, traçando elos entre a artificialidade dos direitos humanos, a estética e a política, o cineasta finlandês Aki Kaurismäki, em seus dois filmes mais recentes, transpõe para o plano cinematográfico o problema do refugiado, buscando investigar o nublado núcleo que compõe o mote *direito a ter direitos*: a condição desta figura, seu (des)pertencimento a uma comunidade, sua vulnerabilidade física, social e o desvanecimento dos afetos no espaço coletivo. Nesse sentido, as imagens que permeiam o artigo, pulverizadas entre as páginas, adensam o campo discursivo, de um determinado cinema preocupado em constituir conceitos através de imagens, convergindo o problema sociopolítico com o campo estético, ao exibir a situação dos direitos humanos em forma de narrativa ficcional.

¹²⁷ ARENDT, Hannah. As origens do totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 317-318.



Figura 2 - O Porto (Le Havre), 2011. Filme colorido, 93 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, PyramideProductions, Pandora Filmproduktion, arte France Cinéma, ZDF/Arte, The Finnish Film Foundation. Foto: Still Fílmico.

Nos últimos anos, Kaurismäki concentrou-se em apresentar *O Porto* (2011) e *O Outro Lado da Esperança* (2017), duas obras emblemáticas que compõem sua *Trilogia dos Refugiados* (trabalho em desenvolvimento o qual ele anteriormente intitulava como *Trilogia dos Portos*) que mantém as características estéticas de seu estilo cinematográfico: a narrativa lenta, a rigidez burocrática a qual somos submetidos e a vida cotidiana de personagens lacônicos, inexpressivos e melancólicos. Ademais, nas referidas películas em questão, expôs sua visão sobre a situação do refugiado de forma singular.

Para isto, tomemos o início de *O Porto* (2011), (figuras 01 e 02), onde é possível vermos um indício da fragilidade dessa vida, que revela a imagem do apátrida enquanto o ponto zero de um novo direito e simultaneamente um ponto cego do direito natural, pois expõe a banalidade e trivialidade da morte. Kaurismäki ainda traz a figura do policial pronto para executar o grupo humano preso no container, enquanto o personagem que interpreta um agente da segurança pergunta: *Isto é necessário?* Ao passo de que logo o respondem: *Ordens do Ministério do Interior*. Na sociedade contemporânea, se pegarmos casos ocorridos nos últimos anos tanto no Brasil quanto no exterior, é fatídico perceber que a vida do refugiado é uma vida frágil, e que compõe um núcleo com aquelas que mais atraem violência gratuita na banalidade do cotidiano. Uma vida nua. Desprovida até mesmo do direito a ser preso.

A história presente no filme é composta pelos seguintes personagens centrais: o engraxate Marcel Marx (André Wilms), sua esposa Arletty (Kati Outinen), o garoto refugiado africano

Idrissa (Blondin Miguel) e o inspetor Monet (Jean-Pierre Darroussin). A figura de Marx parece ser uma alusão a figura do líder comunista ao passo de que Monet evocaria a imagem do sociólogo Jean-Claude Monet, nascido justamente na cidade de *Le Havre* (em francês: O Porto), que intitula o filme. Com um tom de gestos minimalistas e ambientação marcada por uma *mise-en-scène*, as figuras ressaltam suas imagens enquanto personagens. Há aqui também uma noção de vida em comunidade que emerge a partir da figura de Idrissa, que se esconde na casa do engraxate.

O entorno de Marx se mobiliza de forma empática para oferecer comida ao garoto e despistar o inspetor que o persegue para deportá-lo. Na película, o menino consegue obter ajuda e seguir para seu destino, a Inglaterra, enquanto a lei perde. Dai a desobediência civil se perfaz enquanto forma de resistência no mundo. Não fosse pelo tom paródico e sarcástico presente no cinema do finlandês, seus filmes penderiam para uma instância ligada àquela a que o diretor se espelha; os filmes com atuações comedidas e histórias simples de Jean-Pierre Melville e Robert Bresson.

Reparem que nestas cenas, os personagens estão sempre próximos da câmera, por vezes rente, em *close*, amedrontados, constrangidos, receosos ou demasiado frágeis. Eles compõem uma ambientação de luz fria, como a gélida Finlândia do diretor, que com seu governo, parece abnegar soluções eficazes para a urgência desta figura pulverizada pela Europa. Pendem usualmente para o breu, em paisagens sem ponto de fuga, com suas emoções congeladas. Em âmbito geral, Kaurismäki elabora suas narrativas com traços de um humor negro discreto e diálogos escassos, onde os personagens são, na maior parte das vezes, representantes da classe trabalhadora ou figuras deslocadas do campo social. Dai podemos pensar como a ideia da margem também está presente nos personagens refugiados.

Em suma, os esforços desses seres humanos parecem contínuas lutas de resistência contra o sistema vigente. Eles são forçados a desobediência civil, uma vez que não conseguem se enquadrar no âmbito jurídico-social que rege a vida humana circundante. Em *O Porto* e *O Outro Lado da Esperança*, a suposta felicidade está na ideia dessa passagem. Mas parece mesmo que eles, os personagens, não chegam ao nível da tentativa de alegria, ou do desejo de felicidade, pois, ainda não conquistaram o direito básico de pertencer a uma comunidade. Em contraponto, são acolhidos, fundando a ideia de refugio enquanto solidariedade, o lar

são os outros, o afeto e a alteridade empreendida por esse outro. Ou seja, eles não são filmes existenciais de matriz pessimista, pois, há sempre, entre os personagens, alguém que se propõe erguer o espírito coletivo e humanitário.



Figura 3 - O Outro Lado da Esperança (ToivonTuollaPuolen), 2017. Filme colorido, 100 minutos. Direção: AkiKaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, Pandora Filmproduktion. Foto: Still Fílmico.

O Outro Lado da Esperança (2017) apresenta como um dos protagonistas o refugiado sírio chamado Khaled (Sherwan Haji), que desenterrou recentemente os corpos da família depois de sua casa ter sido atingida por um míssil de origem desconhecida, em Aleppo. Vemos sua chegada a Helsinque por um navio ao passo de que, em seguida, somos tomados pela partida de um segundo personagem central, Wikström (Sakari Kuosmanen), um homem de meia idade que larga sua mulher e a venda de roupas masculinas para apostar suas finanças num jogo de pôquer e, em seguida, poder comprar um restaurante falido numa zona afastada do centro da cidade.

Apesar dos personagens estarem constantemente usando as palavras *crise* e *fuga da crise*, a ambientação dos filmes nega uma atmosfera de cunho naturalista. Kaurismäki reforça a figura do refugiado como a crise do direito, e a instabilidade e agudez de sobrevivência financeira como uma situação contínua, meio atemporal, meio eterna, com uma fuga para o mesmo, num tempo dilatado e decalcado onde a vida torna-se um ato de resistência ao capitalismo e a ordem instituída.

Aqui, vemos como Khaled (figuras 03 e 04) representa aquela *vida nua* a que Agamben conceitua em seu *Homo Sacer*, e a agressividade e a representação da morte enquanto evento banal é projetada, pela presença de um ascendente radicalismo de direita, que se atrela a uma xenofobia agressiva quando ele sofre um ataque repentino pelo *Exército de Liberação da Finlândia*. Khaled não é apenas um homem sem direitos, um apátrida sem família que perde o pouco que lhe resta, como a figura de sua irmã que encontrava-se em trânsito para a Grécia, o que já não seria pouco, mas representa a *figura-alvo* de combate, aquela sedimentada na modernidade pelos governos totalitários. É uma figura nublada, que decide acreditar no Estado, porém tem seu visto negado pelo tribunal — sob a alegação do fato que não existiria guerra ou risco à sua vida em Aleppo, quando o filme contrapõe planos de bombardeios em sua cidade natal transmitidas pelo noticiário na TV finlandesa ocorridos no mesmo dia. Aqui, novamente, quem o ajuda são os outros, Wikström principalmente, bem como as pessoas que formam a comunidade e o entorno.

DEPOIS DE TANTA MÁ SORTE QUEREMOS UM RUMO CERTEIRO

Apesar de fictícia, a história dos personagens de Kaurismäki são atuais e relacionam-se com a realidade de inúmeros dos habitantes do globo que estão nessa situação. A democracia é o lugar por excelência onde esses direitos podem ser (re)conquistados, pois representa um sistema político que se encontra sempre em discussão com a sociedade. Todavia, alguns Estados democráticos tem se valido de atitudes políticas na esfera pública próximas daqueles regimes antidemocráticos. Arendt ainda vê que é na ausência do direito a pertencer a uma comunidade, e fazer parte dos debates sociais, que o ser humano se destitui totalmente de uma condição humanitária.

O homem pode perder todos os chamados Direitos do Homem sem perder a sua qualidade essencial de homem, sua dignidade humana. Só a perda da própria comunidade é que o expulsa da humanidade¹²⁸.

No surgimento dos regimes totalitaristas, os contextos históricos contribuíram para suas ascensões, porém é importante ressaltar, o efeito de causalidade deve ser posto em reflexão. Arendt opta por desconsiderar isto enquanto mero sintoma pois é preciso que esses mesmos regimes assumam seus atos de crueldade, sem que isto seja justificado apenas por um determinado contexto. Uma crise não é em si mesmo, ela pode emergir a partir

¹²⁸ ARENDT, Hannah. As origens do totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 331.

uma situação social, cultural e política que se desestabiliza dentro de um sistema, entre contextos e âmbitos locais, nacionais e/ou internacionais, ou ainda, pode ser forjada por esse mesmo sistema, pondo em cheque a ideia do real enquanto construção entre o dizível e o visível. É necessário até mesmo, por exemplo, relativizar a figura do cidadão para que ela não seja equiparada com a do mero baderneiro, o anarquista, ou mesmo em último grau com a do terrorista, uma vez que esta estratégia esta associada com a fabricação de uma crise.



Figura 4 - O Outro Lado da Esperança (Toivon Tuolla Puolen), 2017. Filme colorido, 100 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, Pandora Filmproduktion. Foto: Still Fílmico.

Assim, não teríamos como não correlacionarmos esta crise do sujeito com a crise democrática do nosso atual período histórico brasileiro, onde emergem, cada vez mais, elementos bastante semelhantes ao ocorrido em 1964, que por sua vez nos encurralou ao golpe da democracia. É importante entendermos como a ausência de segurança pública em um país é um risco eminente para a perda de um estado democrático, bem como a naturalização da violência, que deve ser investigada enquanto outro arriscado problema. Não obstante, é importante percebermos como o poder cada vez maior dos Estados ao redor do mundo torna-se um grande fator que tem ocasionado a perda de direitos através da construção do discurso.

Portanto concluímos — através dos distintos tratamentos com as figuras do refugiado e do apátrida por parte cada Estado — que as decisões dentro dos sistemas vigentes são capazes

de desvelar operações intrínsecas entre interesses privados e coletivos, opacidades e transparências, dissensos e consensos, e ainda, como essa urgente e complexa trama, presente no tecido social, requer demasiado zelo para que a noção artificial de direitos humanos não cesse de se atualizar pelos fenômenos e seus contextos específicos.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Mais além dos direitos do homem**. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. Disponível em: http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/art_2010_Mai_alem_direitos_homem.pdf. Acesso em 22 jul. 2019.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Escritos judaicos**. Trad. Laura Degaspere Mnote Mascaro, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. São Paulo: Amariyls, 2016.

BARTOLOMÉ RUIZ, Castor M.M. Los refugiados, umbral ético de un nuevo derecho y una nueva política. **La Revue des droits de l'homme** 6. Nanterre: Université Paris Nanterre, 2014.

_____. Os Direitos Humanos como Direitos dos Outros. In: **Direitos Humanos na Educação Superior**: Subsídios para a Educação em Direitos Humanos na Filosofia. Lúcia de Fátima Guerra Ferreira, Maria de Nazaré Tavares Zenaide, Marconi Pequeno (Orgs.). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

Outras referências

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados**. Genebra, 1951.

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Manual de procedimentos e critérios para a determinação da condição de refugiado**: de acordo com a Convenção de 1951 e o Protocolo de 1967 relativos ao Estatuto dos Refugiados. Genebra, 2011.

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Manual de proteção dos apátridas**: de acordo com a convenção de 1954 sobre o Estatuto dos Apátridas. Genebra, 2014.

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Nacionalidade e apatridia**: manual para parlamentares no 22. Genebra, 2014.

Assembleia Geral da ONU. (1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos** (217 [III] A). Paris.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Convenção sobre o estatuto dos apátridas**. Nova Iorque, 1954.

DITADURA MILITAR E CENSURA ARTÍSTICA NO BRASIL

DICTADURA MILITAR Y CENSURA ARTÍSTICA EN BRASIL

Arlane Gomes Marinho¹²⁹

RESUMO

O presente trabalho pretende apresentar um panorama da situação política que o país enfrentava durante os anos sombrios da ditadura militar brasileira (1964 – 1985) e as implicações da censura para as artes visuais no auge do período citado. Analisamos em que medida a censura imposta pelos ditadores interferiram na criação dos artistas mais comprometidos com a redemocratização. Nesse sentido, procuramos evidenciar situações explícitas de censura à produção de arte e os subterfúgios encontrados pelos artistas para driblar a repressão. Contamos com as contribuições teóricas de Artur Freitas (2013), Lygia Canongia (2005), Cristina Freire (2007), Marcos Napolitano (2015) e entre outros, com intuito de embasar nossa reflexão acerca do tema.

PALAVRAS-CHAVE

Ditadura militar; Censura; Arte.

RESUMEN

El presente artículo pretende presentar una visión general de la situación política que enfrentó el país durante los años oscuros de la dictadura militar brasileña (1964 - 1985) y las implicaciones de la censura para las artes visuales en el momento cumbre del período mencionado. Analizamos hasta qué punto la censura impuesta por los dictadores interfirió en la creación de los artistas más comprometidos con la redemocratización. En este sentido, buscamos resaltar situaciones explícitas de censura a la producción artística y los subterfugios encontrados por los artistas para esquivar la represión. Contamos con las aportaciones teóricas de Artur Freitas (2013), Lygia Canongia (2005), Cristina Freire (2007), Marcos Napolitano (2015) y otros, con el fin de basar nuestra reflexión en el tema.

PALABRAS CLAVE

Dictadura militar; Censura; Art.

ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

Durante a década de 1960, dolorosas mudanças ocorreram na política nacional, interferindo em diversos setores da sociedade e marcando de forma inapagável a história do país. Em março de 1964 o Brasil sofreu um golpe de Estado que destituiu o presidente João Goulart,

¹²⁹ Arlane Gomes Marinho é graduada no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista CAPES no Programa de Licenciaturas Internacionais (2012-2014), graduação sanduíche na Universidade de Coimbra, no curso de Estudos Artísticos. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: arlanemarinho1@hotmail.com.

instaurando uma ditadura militar que viria a durar 21 anos (HABERT, 1992, p. 8). Mais de duas décadas de dor, censuras, torturas, prisões e desaparecimentos de pessoas.

O fantasma do comunismo ganhou forma após Fidel Castro assumir o controle de Cuba em 1959. Sendo assim, os Estados Unidos da América e a elite latino-americana se sentiram “realmente” ameaçados, receando que o comunismo se alastrasse pelo continente. O historiador Lúcio Flávio Vasconcelos (2015, p. 127) esclarece que, os integrantes das classes economicamente favorecidas viam as propostas de reforma agrária e a participação política mais ativa das classes trabalhadoras como possíveis “bandeiras comunistas”.

Em 1961, a renúncia de Jânio Quadros já indicava os primeiros sinais do desequilíbrio que o cenário político brasileiro iria enfrentar. De acordo com o professor Marcos Napolitano, há suspeitas que ao planejar o abandono da presidência, Jânio previa os seguintes acontecimentos:

Há consenso entre historiadores e analistas políticos em classificar a renúncia de Jânio como uma tentativa de “autogolpe”. Seu cálculo político se apoiava em algumas evidências: o povo que o elegeu de maneira retumbante o aclamaria nas ruas para que voltasse à Presidência; o vice-presidente eleito, João Goulart, seria vetado pelos militares. O primeiro cálculo não se confirmou. O segundo, pelo contrário, se confirmou (NAPOLITANO, 2015, p. 32).

A segunda hipótese se tornou realidade. Goulart, ou Jango como era mais conhecido, conseguiu tomar posse, mas teve que aceitar o parlamentarismo, com objetivo de evitar um golpe de Estado, além de suportar a rejeição da extrema direita. Enfrentou muitos problemas por ser de esquerda e por defender propostas que previam mais estabilidade à classe trabalhadora, como por exemplo: “melhoria de condição de vida material dos trabalhadores via aumentos salariais e legislação protecionista; reforma agrária, reconhecimento do direito à cidadania dos trabalhadores e de sua legitimidade como atores sociais e políticos” (NAPOLITANO, 2015, p. 29).

Ao mesmo tempo em que tais propostas significavam esperança e aprovação popular, elas também incomodavam os grandes empresários, alguns políticos e parte da classe burguesa. Goulart não agradava. Diante da insatisfação dos “poderosos” e com propostas voltadas para o socialismo, os mais conservadores reforçavam o temor ao comunismo.

Existe ainda a suposição para alguns ou confirmação para outros, que havia o apoio dos Estados Unidos da América ao regime militar brasileiro, sob a justificativa de que o governo de Goulart podia ser desfavorável aos interesses políticos dos EUA, além do temor que acontecesse no Brasil o mesmo que havia acontecido em Cuba. Silva (2014, p. 21) aponta para um dos acontecimentos que nos permite levantar tais desconfianças. O autor relata que, em 1962, Lincoln Gordon, na época embaixador americano no Brasil, comunicou oficialmente e em linguagem clara ao então presidente John Kennedy do “risco” da permanência de Goulart na presidência.

Marcos Napolitano descreve outro episódio, ainda 1962, que pode ter interferido diretamente na crença de uma ameaça comunista para o país, reforçando o medo de alguns religiosos e influenciando um número significativo da população brasileira contra o trabalhismo do governo Goulart. O autor relata que, o padre norte-americano Patrick Peyton chegou ao Brasil com um objetivo bem definido: “ensinar como a família brasileira deveria esconjurar o demônio de Moscou apenas com o rosário nas mãos.” Além disso, o sacerdote trabalhava com o slogan: “A família que reza unida permanece unida”. Infelizmente a classe média estava quase toda unida contra o “fantasma”. (2015, p. 59).

Um número significativo da população estava envolvida no sentimento anticomunista, somando ao alto índice de desaprovação ao governo de Jango, os “defensores” da pátria empunharam os rosários, e com o nome de Deus na boca, foram para ruas com as famosas passeatas da família, as quais miravam “o comunismo, mas queriam acertar o reformismo. E nisso foi bem-sucedida.” (NAPOLITANO, 2015, p. 56). O suporte norte-americano não foi completamente explícito ou declarado publicamente, foi “sutil” ou subterrâneo. Mas contribuiu para reforçar o medo de um possível governo comunista. Dom Paulo Evaristo Arns aponta alguns sinais relevantes do possível envolvimento dos EUA no golpe militar brasileiro:

São evidências dessa ajuda as armas oferecidas pelo então coronel Vernon Walters (mais tarde um dos chefes da CIA) ao general Carlos Guedes, que seria um dos deflagradores do golpe, e o financiamento de entidades como o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), que se voltaram para uma opulenta propaganda antigovernamental em todo o país. (ARNNS, 1985, p.58).

Napolitano (2015) ressalta ainda que o apoio dos EUA ao golpe, a rejeição da burguesia e a assombração comunista, foram fatores que contribuíram para fragilizar o governo de Goulart, impulsionando a tomada do poder pelos militares. O presidente com tom conciliador tentou agradar tanto à esquerda – particularmente aos movimentos populares e à classe trabalhadora – quanto à extrema direita. Mas não adiantou. Os mais conservadores acreditavam que toda a circulação de Jango junto aos reformistas sinalizava uma possível revolução comunista, e com isso as conspirações para tirá-lo do poder intensificaram-se.

Silva (2014) aponta outro grande vilão que colaborou para um ambiente propício à tomada do poder pelos militares:

A imprensa brasileira cumpriu rigorosamente esse papel na preparação e legitimação do golpe de 1964. Usou todo o seu prestígio para convencer parte da população, especialmente as classes médias, a aderir aos propósitos das elites econômicas vinculadas aos interesses do capital internacional. O trabalho intelectual dos jornalistas consistiu numa operação de guerra retórica para desqualificar as “reformas de base” de Jango como sendo antimodernas, retóricas, inexecutáveis, demagógicas, populistas e, suprema chantagem de época, comunistas. Mais tarde, depois do AI-5 e da introdução da censura nas redações, parte dessa imprensa trabalharia para alterar as narrativas sobre si mesma de maneira a ter um novo e mais bonito papel no regime militar. (SILVA, 2014, p.11-12).

Seria tarde demais para uma possível retratação ou um pedido de “desculpas” por parte da imprensa nacional, afinal a ditadura militar já estava implantada e com força total. Essa “força” se intensificou durante a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5) a partir de dezembro de 1968. Mas isso não significou que o golpe de Estado não teve um caráter autoritário durante os primeiros quatro anos de regime. O despotismo existia, contudo, ainda era “silencioso” e de cunho institucional. O controle ditatorial se mostrou efetivamente existente e real quando começou a interferir diretamente na vida de alguns cidadãos, particularmente aqueles que estavam na linha de frente de oposição ao regime.

Napolitano (2015, p.70), afirma que o autoritarismo de 1964, tinha dois objetivos políticos. O primeiro era destruir a elite política e intelectual que possuíam ideais reformistas para o país. O segundo era eliminar os vínculos entre a nata política e a intelectual com os movimentos sociais, “como o movimento operário e camponês”. Aponta ainda o autor que, para realização desses objetivos, não seria necessário esperar o AI-5, pois o extremismo já se fazia presente antes do decreto que legitimava a repressão.

Apesar disso, Napolitano (2015, p. 98) assegura que entre 1964 e 1968 o meio cultural e artístico ainda possuía relativa “liberdade” para criar obras que clamavam por democracia ou que demonstravam oposição ao golpe, fato que fortaleceu a crença da falta de autoritarismo nos primeiros quatro anos de ditadura, “criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude”. O autor afirma ainda que apesar deste primeiro momento do regime ter possibilitado a expressão artística, por outro lado, os militares estavam constantemente inseguros, pois temiam a união do povo por meio de estímulo cultural, acreditando que a mobilização artística fazia parte da “guerra psicológica da subversão”.

A CENSURA À PRODUÇÃO ARTÍSTICA NO AUGO DA DITADURA MILITAR

Até 1968 os artistas ainda conseguiam transmitir suas ideias por meio de seus trabalhos. O tom de protesto se fazia presente em algumas obras, mas com certa cautela. Em dezembro de 1964 estreava o musical *Opinião* com direção de Augusto Boal, segundo Heloísa B. de Hollanda e Marcos Gonçalves (1995, p. 22), a peça teatral “tratava-se de uma primeira resposta ao golpe”. O espetáculo que contava com a atuação de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão – depois substituída por Maria Bethânia – objetivava se manifestar contra o regime ditatorial, sendo que o teor denunciador levou a classe média à reflexão, além de estimular artistas de outras linguagens a resistir e se posicionar diante de tal conjuntura política autoritária. O espetáculo *Opinião* foi um sucesso e influenciou o meio artístico da época a reivindicar por liberdade de expressão. Tal entusiasmo motivou Millôr Fernandes e Flávio Rangel a escrever a peça *Liberdade, Liberdade* em 1965, cuja montagem também obteve êxito entre os intelectuais e a classe artística.

O espírito de resistência reverberou nas artes plásticas resultando em duas importantes exposições coletivas: *Opinião 65* e *Opinião 66*. A primeira teve um impacto maior no campo da arte brasileira da época. Ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965 e, “teve um caráter de denúncia, instigando os artistas a opinar sobre a situação política brasileira através de trabalhos neofigurativos e de propostas processuais.” (RIBEIRO, 1998, p. 168). O desejo de liberdade, de resistência, o cunho político e os questionamentos dos próprios critérios da arte invadiram outras linguagens. O cinema, a música e a performance estavam imbuídos destas características.

Como se pode observar nos exemplos anteriores, a censura deste momento ainda não estava recrudescida. Não obstante, este cenário mudaria. O autoritarismo dos militares iria se intensificar diante das produções artísticas que possuíam caráter de resistência. O ano de 1968 foi marcante na história mundial e no Brasil não foi diferente: ficou conhecido como “o ano que não acabou”, o início dos “anos de chumbo”. (NAPOLITANO, 2015, p.91).

Uma das mobilizações mais significativas no solo brasileiro naquele ano foi a Passeata dos Cem Mil, pois conseguiu impulsionar intelectuais, estudantes, artistas, operários e alguns burgueses. O movimento incomodou os ditadores o suficiente para que eles proibissem qualquer tipo de passeata. Os golpistas começaram a sentir a força crescente da oposição da sociedade contra o governo. Fato que possivelmente influenciou o radicalismo e a violência presentes no Ato Institucional nº5, que possivelmente já vinha sendo cogitado desde o início do golpe de 1964. O AI-5 inviabilizava a utilização da esfera pública por parte da população, durou de dezembro 1968 até 1978, durante esse tempo “a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram o seu ponto máximo nos vinte anos que perdurou a ditadura brasileira.” (NAPOLITANO, 2015, p.72).

Nos itens III e IV do artigo 5º do AI-5 é possível observar a explícita abertura para privar a liberdade do cidadão brasileiro:

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. (BRASIL, 1968).

A partir de então, iniciam-se as privações dos direitos daqueles cidadãos que o governo julgasse seguidor de “ideologias comunistas”. Diante disso, perseguiram e censuraram intensamente não só os artistas, mas também os estudantes e operários, a imprensa e os meios de comunicação, pois os ditadores acreditavam que esses eram “subversivos” por lhes fazerem oposição.

A arte era vista como inimiga pelos militares, principalmente obras realizadas por artistas vinculados às ideias de esquerda. Alguns textos teatrais foram proibidos antes das montagens, da mesma forma os roteiros de cinema e as letras de algumas canções. O

campo musical preocupava os milicos, pois sabiam do poder que a música tem em conectar as massas. Em 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil ficaram presos por três meses, em seguida “foram ‘convidados’ a deixar o país”, assim como Chico Buarque. (NAPOLITANO, 2015, p. 178). Os compositores mais relevantes daquele momento estavam exilados. Apesar disso, continuaram compondo, porém com mais cautela. As letras possuíam duplo sentido, o ouvinte necessitava estar atento para entender as mensagens subliminares que não estavam explícitas. Buarque recorre também a outro subterfúgio, o pseudônimo de Julinho da Adelaide, após sua canção *Apesar de você* ser proibida de tocar nas rádios.

Nos eventos que envolviam as artes plásticas a repressão dos militares se tornou frequente, diversas exposições foram fechadas antes mesmo da abertura. A censura prévia era uma realidade. Como explica o autor:

Entre 1968 e 1969 ocorreram vários incidentes entre as forças da repressão e o meio de arte no Brasil. O mais grave deles, já em plena vigência do AI-5, foi o fechamento da Pré-bienal de Paris, ocorrido em 1969, no Rio de Janeiro. Na ocasião, estava prevista para o fim de maio a abertura de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ) composta pelos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris [...] pouco antes da inauguração, com a exposição já montada, os militares invadiram o museu, desmontaram tudo e proibiram a mostra [...](FREITAS, 2013, p.68).

Os militares justificaram que as obras eram “subversivas”. Ainda sob a mesma “incriminação” outras exposições foram proibidas, como por exemplo, a Bienal Nacional da Bahia. O exército fechou o evento, além de prender diversos trabalhos e alguns organizadores. O Salão de Artes de Santos também sofreu repressão e teve obras destruídas. Ambos os acontecimentos datam de 1968, o ano que não terminou. Mas os artistas também se posicionaram contra a censura à manifestação artística e ao regime repressor, por exemplo, o famoso boicote à Bienal de São Paulo, que começou em 1969 e durou até 1981. Foi um movimento impulsionado por artistas parisienses e ganhou força em outros países, caracterizando um ato de resistência. Os artistas brasileiros também aderiram ao ato de repúdio e alguns se negaram a participar do maior evento de arte do país. (FREITAS, 2013, p.69).

Os militares rapidamente desenvolveram os famosos serviços de informação, pra ter conhecimento de todos os acontecimentos, principalmente daqueles que poderiam “ameaçar” seus regimes repressores. De acordo com o especialista em historiografia

brasileira, Carlos Fico (2004), foi criado no Brasil o Serviço Nacional de Informação (SNI) que, era responsável por coletar e analisar informações, com objetivo de auxiliar o governo no processo de censura. O SNI não realizava prisões ou tortura, mas contribuía para essas ações, compartilhando informações para a polícia política ou com o sistema Codi-Doi (Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações de Informação) que, geralmente realizavam atos de violência física contra as pessoas que eram investigadas pelo governo.

Fico (2001, p. 169) esclarece ainda que, no início da década de 1970, o então diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), general Nilo Caneppe Silva, encaminhou ao Ministério da Justiça um relatório que solicitava o impedimento de notícias contrárias ao regime, impossibilitando aos órgãos de comunicação social a publicação de alguns conteúdos. Temas como, “anistia, clero, educação, índios, liberdade de imprensa, subversão, sucessão presidencial”, eram proibidos, tal determinação teve validade até janeiro de 1973. Sendo assim, os conteúdos artísticos que eram desfavoráveis ao regime também entravam nesta demanda.

A censura à imprensa foi dura, principalmente, durante o AI-5. Segundo Fico (2004, p. 87) “o *decretum terribile* permitia praticamente tudo” para silenciar os supostos “perturbadores da ordem”, inclusive, o ato de torturar por meio de ações desumanas. Os jornalistas tinham que encontrar meios alternativos e/ou subversivos de transmitir a informação sem despertar a atenção do governo. Os periódicos estavam constantemente controlados, reportagens eram proibidas, toda e qualquer notícia corria o risco de ser vetada. Nas redações dos jornais de maior visibilidade, era comum encontrar um militar atento a tudo que era discutido naquele ambiente.

Um dos casos de maior repercussão foi o óbito do jornalista Vladimir Herzog, em 1975. A Comissão Nacional da Verdade (2014) relata que, Herzog foi convocado a se apresentar ao DOI-CODI/SP, pois era suspeito manter contato e vínculo com o Partido Comunista Brasileiro. Na verdade, ele era apenas integrante do PCB, mas rejeitava qualquer tipo de ação armada. As desconfianças se intensificaram após Herzog ser contratado pela Rádio e TV Cultura. Para os órgãos de informação do regime militar, a contratação representou uma possível infiltração do movimento de esquerda naquele meio de comunicação, sendo assim o jornalista era considerado “perigoso” para os militares. Ainda segundo relatório recente da

CNV a morte foi divulgada no jornal *Folha de São Paulo*, o comunicado emitido pelo II Exército afirmava que Herzog havia se suicidado. (BRASIL, 2014).

Mas, o parecer pericial atualizado da CNV concluiu que, o jornalista foi estrangulado e em seguida, montaram “um sistema de força, onde uma das extremidades foi fixada à grade metálica de proteção da janela e, a outra, envolvida ao redor do pescoço de Vladimir Herzog, por meio de uma laçada móvel.” Posteriormente, os torturadores colocaram o corpo suspenso de forma incompleta para aparentar um enforcamento. (BRASIL, 2014, p.475). Vlado, como era mais conhecido, foi torturado até morrer.

Cildo Meireles, em *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto cédula* (1975) carimbou em notas de um cruzeiro a seguinte frase: “quem matou Herzog?”. Um questionamento provocativo que os militares não conseguiram censurar previamente, as notas circulavam rapidamente gerando desconforto e reflexão crítica nos leitores. Cristina Freire (2006) afirma que o artista adotou uma estratégia de guerrilha¹³⁰ ao utilizar os meios alternativos para circular sua obra. Os órgãos de vigilância e repressão não conseguiam controlar ou proibir obras dessa natureza.

Este trabalho de Meireles é um exemplo, dentre outros, de como a criação artística sentiu a necessidade de encontrar meios camuflados para expor suas ideias no auge do autoritarismo. As vertentes politizadas e questionadoras das produções permaneceram, mas para isso, os artistas recorrem às metáforas, as ironias, ao duplo sentido, e ao anonimato em algumas obras. Tais cuidados eram maneiras de se proteger das prisões e dos atos de tortura, sem abandonar a resistência a e luta pela redemocratização.

Na mostra, realizada em Belo Horizonte ainda no início dos anos 1970, intitulada *Do corpo à terra*” com curadoria de Frederico Morais, Meireles apresentou *Tiradentes-totem: monumento ao preso político*. Nesta obra, o artista incendiou aproximadamente dez galinhas vivas diante do público. A queima dos animais foi interpretada como um ato de crueldade, mas o intuito real era criticar os atos de tortura cometidos com os presos políticos. (AMARAL, 2006, p. 326). Se carbonizar galinhas vivas assustava, então o que significava

¹³⁰ O termo “arte de guerrilha” foi mencionado no Brasil pelo crítico de arte Frederico Morais em 1969. Tal nomenclatura foi utilizada para se referir aos trabalhos artísticos produzidos durante o auge do AI-5, particularmente sobre as obras de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, entre outros. Sobretudo trabalhos que questionavam ou afrontavam diretamente o regime ditatorial. (FREIRE, Cristina. O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970. In: *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP. 2007, p. 235). Sobre o assunto ver também: Artur Freitas em *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. (2013).

torturar uma pessoa até a morte? As obras que foram realizadas durante a década de 1970, frequentemente confrontavam o espectador com a dura realidade política que o país enfrentava.

Ainda neste sentido da crítica, da obscuridade e da denúncia, Artur Barrio espalha as *Trouxas ensanguentadas* no Rio de Janeiro (1969) e em Belo Horizonte (1970). As trouxas, dispostas em locais públicos, eram restos de carne, ossos de animais e outros materiais, que amarrados em tecido aparentavam ser cadáveres. O aspecto sujo decorrente do sangue que manchava o embrulho despertou o medo e o terror na população, sendo necessário acionar a polícia. (CANONGIA, 2005, p. 84.). O objetivo de Barrio foi alcançado, tirou as pessoas da zona de conforto estimulando a reflexão, driblou a censura e transmitiu sua mensagem em anonimato. Segundo Lygia Canongia, a arte realizada em 1970 se distingue daquele de 1960, pois:

A obra de arte, nesse momento, instituía-se como “produção política”, embora não mais da forma que os anos 60 havia praticado, isso é, com o foco no “tema” político, literalmente associada à realidade. O que interessava agora era pensar o próprio agir artístico como uma política, reconhecendo na produção a sua capacidade intrínseca de reflexão sobre o real (2005, p. 85).

Nas artes visuais deste período é possível perceber, além da conexão com a realidade, a utilização de circuitos alternativos de recepção e circulação. Nesta perspectiva, a arte postal latino-americana realizada durante os regimes ditatoriais, foi bastante relevante. Possibilitou a produção de conteúdo artístico sem correr o risco de ser censurado. Os artistas criavam suas obras e as enviavam pelo correio, uns para os outros. Os trabalhos possuíam diversas características: mensagens de denúncia, trocas de informações, propostas artísticas, divulgações de performances e tudo que fosse possível enviar pelo correio tradicional. Sendo assim a materialidade geralmente utilizada possuía um caráter frágil, como por exemplo: papel, fotografias, postais, entre outros. Criou-se desta maneira uma rede paralela de intercâmbio cultural, desafiando tanto os ditadores quando o próprio circuito oficial de arte. (FREIRE, 2006).

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Contudo, diante deste breve panorama da produção artística realizada no auge do período ditatorial, percebe-se que mesmo com os órgãos de espionagens criados para controlar e

repreender, não tiveram êxito completo. Pois a criação no campo da arte conseguiu informar, sensibilizar e estimular o censo crítico. Os artistas sentiram duramente a privação de liberdade de expressão, porém o tom denunciador e a crítica ao regime foram características latentes nas produções mais engajadas, mesmo que tais características fossem sutis a ponto dos militares não perceberem. A censura era escancarada, mas a resistência se fez presente, particularmente na utilização de meio alternativos de circulação e recepção das obras.

Referências

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). v.1. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil**: nunca mais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRASIL. **Ato Institucional nº5, de 13 de Dezembro de 1968**. Disponível em:< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm> Acesso em: 18 de julho de 2018.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório/Comissão Nacional da Verdade. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1) Disponível em:< http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrator/components/com_simplefilemanager/uploads/CNV/relat%C3%B3rio%20cnv%20volume_1_digital.pdf> Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FICO, Carlos. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar**: espionagem e polícia política. Editora Record, 2001.

FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versão e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual depois da arte conceitual. In: FREIRA, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 165-171.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

FREITAS, Artur. **Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2015.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 1960*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & política**: algumas possibilidades de leitura. São Paulo, SP: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

SILVA, Juremir Machado da. **1964**. Golpe midiático-civil-militar. Porto Alegre: Sulina. 2014.

VASCONCELOS, *Lúcio Flávio*. Ditadura Militar e Reformismo no Peru (1968-1975). In: **Saeculum – Revista de História**. n 32. João Pessoa, jan/jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/27094>> Acesso em: 18 de julho de 2018.

LA ACCIÓN CIUDADANA COMO CONTÁGIO Y EL ARTE COMO TELÓN DE FONDO. EL CASO DE LA ARGENTINA POST-GOLPE

CITIZEN ACTION AS A CONTAGUE AND ART AS A BACKGROUND. THE CASE OF ARGENTINA POST-COUP

Arnoll Cardales¹³¹

RESUMO

El presente artículo tiene como finalidad articular conceptos y categorías de la teoría política latinoamericana en base al análisis de un fenómeno histórico de resistencia social, visibilizado desde la representatividad del campo artístico pero saliendo de sus límites abordando el campo de lo político, en tanto acción comunitaria. Este planteamiento será abordado entonces, desde el surgimiento de una acción liberadora como reacción al régimen dictatorial de Argentina (1976-1983), con el dispositivo realizado a partir de los artistas Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry conjuntamente con el pueblo, llamada "El Siluetazo" comenzado en septiembre de 1983 (hasta el presente).

PALABRAS CLAVES

Espacio público; Siluetazo; utopía; pueblo; exterioridad.

ABSTRACT

The purpose of this article is to articulate concepts and categories of Latin American political theory based on the analysis of a historical phenomenon of social resistance, visible from the representativeness of the artistic field but going beyond its limits addressing the political field, as a community action. This approach will be approached then, from the emergence of a liberating action in reaction to the dictatorial regime of Argentina (1976-1983), with the device made from the artists Julio Flores, Guillermo Kexel and Rodolfo Aguerreberry together with the people, called "El Siluetazo" started in September 1983 (to the present).

KEYWORDS

Public space; Siluetazo; utopia; people; exteriority.

COMENTARIO I

Para abordar un tema tan complejo como lo es el caso de un acontecimiento que *desbordó* el campo del arte, para instalarse en la memoria de luchas desde lo social, a partir de *la acción política* entendida desde su carácter más abierto – y no solo en sentido clásico, en

¹³¹ Arnoll Jonathan Cardales Garzón (Caracas, Venezuela - 1982) é artista e pesquisador em artes visuais; Mestrando em Teoria e História da Arte pelo PPGA-UFES [2018/20] (bolsa PAEC OEA-GCUB) e licenciando em Artes Visuais pela Universidade Experimental das Artes - UNEARTE/CA [2010/16]. Tem sido o promotor de vários projetos coletivos independentes em artes visuais e performance entre Venezuela, Espanha, Italia e México. Contato: acardales@gmail.com.

tanto relaciones del *demos* (pueblo)¹³² respecto a la norma del “poder” político representativo en la *polis* – recurriremos a esbozar un breve **comentario** de las bases causales que llevaron a un contingente popular, a la re-apropiación y re-construcción de praxis vitales dentro de los parámetros que han definido ideas como: ciudadanía, democracia, participación, diálogo, consenso, institucionalidad, legitimidad entre otras nociones que dotan de sentido tal ejercicio dentro del contexto.

Tales aspectos definen un direccionamiento ético¹³³ que ya no viene a centrar su praxis en la caracterización maniquea de una moral de virtudes clásicas y conservadoras, sino de obrar-es¹³⁴ que *presentan* al cuerpo todo en su dignidad. Estas condiciones –las del hombre y la mujer con posiciones ideales, políticas y existenciales diversas– se ponen a prueba en una de las dictaduras perpetradas por el golpe militar apoyado por los Estados Unidos en el año 1976, instalando de facto una de las más crueles dictaduras de la historia en el siglo pasado desde Argentina, deponiendo a la presidenta Maria Estela Martínez de Perón.

Para entender la activación y puesta en marcha de quizás uno de los dispositivos más legítimos que se hayan ejecutado por “multitud” alguna en la escena pública desde América Latina en el siglo pasado, invocaremos el espíritu ruptural de “El Siluetazo”, acción activada desde Plaza de Mayo en Buenos Aires por Julio Flores, Guillermo Kexel e Rodolfo Aguerreberry conjuntamente a la ciudadanía.

Estos “gestos”, “dispositivos” u “obrar-es” como hemos llamado a efectos de nuestra reflexión, evidencian dentro de la lógica interna que nos interesa analizar en este fenómeno est-éticos, un movimiento dinámico relacionado con un aspecto característico del humano

¹³² Usaremos la palabra “pueblo” siempre en analogía con la palabra “comunidad” puesto que a efectos de su correcta definición en el orden lógico dusseliano significan lo mismo.

¹³³ No nos referimos a una ética de “virtudes” (aristotélicas), valores ni moral católico/cristiana o presbiteriana. “Esta es una ética de la vida no de “valores”. El punto de arranque fuerte, decisivo de toda la crítica y [...] la relación que se produce entre la negación de la corporalidad (*Leiblichkeit*), expresada en el sufrimiento de las víctimas, de los dominados [...] y la toma de conciencia de dicha negatividad” (DUSSEL, 1998, p. 309).

¹³⁴ Con obra-r u obrar-es nos referimos tanto a la práctica estético-manual como al sujeto que la realiza. Esta noción se erige para establecer nuevos órdenes de dignidad en el “oficio” o trabajo hecho por los “practicantes” e incluso de cualquier trabajador, artesano u “obrero”. La palabra “obrero” en su fonética y etimología, la podemos relacionar precisamente a la de “obrar”: opera y *obrariu* que designan un “hacer” que puede ser de manera singular o grupal. Desde la revolución industrial, los hombres y mujeres “enrolados” en fábricas en la Europa del siglo XVIII, cambiaron su lugar como “obradores” de unos oficios de centurias y ejercidos con cierta “marca” generacional manual desde los pueblos y campos, al trabajo en masa despersonalizado y serial que suponía la gran maquinaria operacional de la fábrica.

en tanto humano, como lo es el talante colectivo-creativo, y otro de orden político¹³⁵ como lo es el relacionamiento intersubjetivo.

El primero remite al aspecto *simbólico-imaginario*, –condición humana por excelencia, desarrollada aquí desde las ideas de “utopía”– y el segundo con lo *político*, que normalmente es relacionado con los principios, instituciones y normas dentro de la cuadrícula ciudadana.

En el caso del suceso “El Siluetazo”, esa “condición humana” de la que hablamos, se expresa primeramente en el *contagio* de persona a persona, re-estableciendo el nexo del instinto comunitario despertado a través de los *afectos*, donde los mecanismos de producción de dicha acción, y el objeto-dispositivo final (la silueta) –que en el campo reglado del arte, pasaría a ser un objeto cosificado, pieza de contemplación dentro de la institución taxonómica del arte (el museo)– salta a un segundo plano y su carácter expositivo motiva una dinámica de producción y circulación basada en la dimensión plenamente *emocional*, donde la preservación y continuidad de la vida se hace presente desde lo fugas, (transgrediendo las nociones patrimoniales canónicas) y lo colectivo retoma la viabilidad de la acción reivindicativa de esas vidas como fundamento de una especie de utopía que transgrede toda su dimensión de “imposibilidad” futura manifiesta en la *acción presente*.

La concepción clásica de utopía, desde Tomás Moro (*thomas morus* 1478-1535) por ejemplo, refiere a un espacio ilusorio, un horizonte lejano e “imposible” al menos en el tiempo presente. Es un espacio de proyecciones inciertas.

Por otra parte, para los románticos en el siglo XIX, significó un aspecto radicalmente diferenciado; una especie de principio ideal, desde el cual oponerse frente a la racionalidad ilustrada imperante desde el siglo XVII (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 14), adelantando en buena parte las bases telúricas anarquistas.

Este anarquismo (como insipiente movimiento para la época) significó en el siglo XIX, planteamientos que tensionaron el campo teórico-práctico – y con más fuerza – desde la obra madura de Marx, un tipo de praxis que se aleja del idealismo encubierto que no solo plantea la tradición en el pensamiento ilustrado idealista de Hegel, sino también, en una pléyade de pensadores influyentes en la tradición del pensamiento occidental.

¹³⁵ Lo *político*, se da a través de la lógica comunitaria (aspecto desarrollado en las páginas siguientes) cualitativamente distante a la desarrollada por la lógica social moderna de corte liberal, conservadora, protestante y calvinista.

Para Franz Hinkelammert (1931), la utopía tiene dos expresiones que han estado presentes en dos de los sistemas económicos e ideológicos más influyentes en el sistema mundo moderno: el capitalismo (s. XVIII) y el comunismo (s. XIX), llamándolos *razón utópica* y *utopía*. La segunda (utopía) refiere a una forma de pensar la realidad social – aparentemente superada – surgida como visión del mundo social desde el siglo XIX (Anarquismo/comunismo), principalmente en Alemania y Rusia. Se caracteriza por una perspectiva optimista sobre sus objetivos, que son abordados como contingencias posibles, cuando aparecen como imposibles, mientras que la primera (razón utópica) se afirma desde un optimismo ciego. Piensa la “realidad” desde la idea medio-fin como matrices axiomáticas pese a la aparente imposibilidad que pueda manifestar la aplicación de su método.

Estas ideas de lo “*imaginario*” en tanto posibilidad de transformación o estancamiento – opresión o liberación – en sus dos posibilidades (razón utópica y utopía) podemos pensarlo analéticamente¹³⁶ incluyendo en la reflexión a lo planteado por Paulo Freire en su libro *Pedagogia do Oprimido* (cuando ve en los “actos límites”¹³⁷ la superación y negación de lo dado antes de rendirse a los dictámenes opresivos impuestos por las “situaciones límites” (ARAUJO, 2015, p. 279), estas estrategias –en este caso del sujeto oprimido– son planteadas desde la “[...] ‘frontera entre el ser y el más ser’. [...] Percepción en que se encuentra implícito el *inédito viable*¹³⁸ como algo definido a cuya concreción se dirigirá su acción (FREIRE, 1976, 110), como acción dinámica y superadora frente a lo que Enrique Dussel llama “lo imposible” en el campo político, refiriéndose a “aquello que supera el horizonte del campo y lo transforma en otra práctica”. (DUSSEL, 2006, p. 17).

Entonces, ¿Quién determina la posibilidad de lo imposible? El pueblo.

La categoría de *pueblo* debemos situarla en relación directa y dialógica a otras nociones que normalmente están fuera del campo del arte, como categorías de análisis en la diversidad homogénea del cuerpo teórico creado por el “saber autorizado” de dicho campo en

¹³⁶ El método *analético*, representa el momento en el que el logos del oprimido como “mundo” irrumpe en el logos del sistema vigente o “dado” y lo abre a la posibilidad de lo nuevo. Es un momento en el que un mundo que viene de “más allá” del orden vigente, emerge como interpelante del orden establecido (DUSSEL, 1977, p. 127).

¹³⁷ Los “actos límite” tienen que ver con “que se dirigen a la superación y a la negación de lo dado, en vez de implicar su aceptación dócil y pasiva” (FREIRE, 1975, p. 106).

¹³⁸ “El inédito viable” está más allá de la “razón utópica” y la “utopía”, explicadas brevemente en este artículo. Tiene una dimensión propositiva que es condición *sine qua non* de la negatividad que irrumpe en el sistema dado (el pueblo oprimido) que busca su liberación. “Las ‘situaciones límite’ implican pues, la existencia de aquellos y de aquellas a quien directa o indirectamente sirven, los dominantes; y de aquellos y de aquellas a quienes se les “niegan” y se “frenan” las cosas, los oprimidos” (ARAUJO, 2015, p. 280).

occidente. Tales categorías contemplan, tanto la de *praxis* como lo *político* conjuntamente unida a la de *pueblo* como hemos mencionado.

El *pueblo* es el eslabón categorial poseedor de la *voluntad vital*¹³⁹ primera y legítima de trascender el mundo dado, en tanto, totalidad vigente. La “potencia”¹⁴⁰ es el fundamento constitutivo y constituyente de la energía *poiética* como creación de la vida, guiada principalmente por la voluntad que mueve a vivir a todos los seres. Para Dussel, la *potentia* – en sus *20 tesis de política*– es “el poder originario [...] en cuanto tal es indeterminado (todavía no-algo) y como tal sin “falta” alguna, pero también sin existencia real ni empírica”. (DUSSEL, 2006, p. 27).

Esto abre la posibilidad de expandir todas las nociones y entrecruzar sus dinámicas para romper el sesgo laberíntico y calcificado que las mantiene fijas como axiomas inamovibles. En este caso específico podemos decir que el *pueblo*, es una categoría eminentemente política, reconociendo que “no es estrictamente sociológica ni económica, que aparece como imprescindible, pese a su ambigüedad” (DUSSEL, 2006, p.90); esta es abierta, no unívoca o total y por sus características abordable desde cualquier campo incluyendo el cerrado campo del arte.

Para el autor dicha categoría “establece una frontera o fractura interna en la comunidad política” (DUSSEL, 2006, p.91). Dentro de esta comunidad política Dussel construye una relación analógica y transitiva entre las nociones de *plebs* y *populus* conjuntamente a una distinción relacional de estas con las de “élites” y “ciudadanos”.

Para diferenciar uno de otro el autor crea una relación de “representatividad interna”, en la idea de *plebs* que representa a la parte “visible” accionante y dinámica en las luchas como guerras civiles, protestas, “movimientos sociales o populares etc. Es por tanto la *plebs* representante de una totalidad mayor que se manifiesta en función del *populus* pues de estos, no todos se harán visibles al momento de su evidencia pública frente a una “situación límite” opresiva.

¹³⁹ Cf. Dussel, 2006, p. 94-99.

¹⁴⁰ “La potencia” a efectos de nuestro análisis general, es la primera etapa hacia el ejercicio de la afirmación de una comunidad. Este está constituido de una “fuente” inicial expresada en la “energía primera”, constitutiva y constituyente de la vida. El viviente quiere vivir (DUSSEL, 1998, p. 411) esta energía vital es, al igual que la imaginación condición humana que se puede activar desde las llamadas “utopías” –tal y como se han explicado aquí–. La vida es y será el primer principio condicionante de toda acción y dinámica de los cuerpos vivientes.

El *populus* a su vez, representa a todos los ciudadanos en un “nuevo” orden futuro, desde donde las demandas y luchas de la *plebs* son en su proceso alcanzadas¹⁴¹.

En el drama que supone la dictadura militar, en relación a los hechos de opresión y tortura, se logran conjugar estos tres elementos ya mencionados, el *populus* como “sentir popular”, la *plebs* como potencia generadora y un momento de coyuntura que lo hace aparecer de manera transitiva como presentatividad pero en esencia, habita en la comunidad.

COMENTARIO II. PUEBLO Y MASA

Jesús Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones*, establece una distinción dentro de la sociedad moderna: la “sociedad de masas”. Esta idea con más de doscientos años de existencia surge entre el desarrollo acelerado de una era técnica y de gran optimismo mecanicista en Inglaterra, Francia y Alemania, en la que, se dará una disputa de orden conflictivo dentro del campo cultural y político como posiciones ideales contradictorias, por una parte el pueblo como actor legitimante de “gobierno civil” entra en una “zona” conflictiva al compararse con lo popular, que para los ilustrados burgueses encarnan “todo lo que ellos quisieran ver superado, todo lo que viene a barrer la razón: superstición, ignorancia y turbulencia” (MARTÍN-BARBERO, 1987, p.15).

Por otra parte, ese mismo pueblo, emergerá a manera de “masa” o “multitud”, gracias al surgimiento de la clase obrera desde la revolución industrial en el siglo XVIII. Esas grandes “masas” productivas prepararon a nivel histórico a los futuros industriales a producir una nueva forma de manifestación social en la modernidad, la “sociedad de masa”¹⁴².

Es así como esta nueva realidad genera “en 1835 [...] una concepción nueva del papel y lugar de las *multitudes* en la sociedad, [...] que guarda [...] en sus pliegues [...] ‘miedo a las turbas’”. (MARTIN-BARBERO, 1987, p.31). Este miedo es el que se puede evidenciar en el filósofo y jurista liberal francés, Alexis de Toqueville, al percibir en un primer momento a las masas o “turbas” fuera del orden impuesto en la “sociedad”, pasando a ubicarlas luego dentro de esta “disolviendo el tejido de las relaciones de ‘poder’ erosionando la *cultura* desintegrando el viejo orden” (MARTIN-BARBERO, 1987, p.32). Demostrando con esto su visión peyorativa hacia la aparición de la masa manifestando su “potencia” en el *encuentro* y

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 91-92.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 31.

contagio en tanto, *pueblo*, mostrando el poder legítimo que en él reside; categoría política habitante no en un soberano rey príncipe, dictador o mercado auto-regulativo como “dominación ante obedientes” según la tesis de Max Weber, sino como:

[...] una *facultad* una *capacidad* que se *tiene* o no se *tiene* pero con precisión nunca se toma [...] Por el contrario, el sujeto colectivo primero y último del poder, y por ello soberano y con autoridad propia o fundamental, es siempre la comunidad política, el *pueblo*. No hay ningún otro sujeto del poder que el indicado. ¡Ningún otro! (DUSSEL, 2006, p. 29)¹⁴³.

Ese “ningún otro” en el que reposa la autoridad, “primero y último” sujeto poseedor del poder, toma por estas mismas razones un espacio público, administrado por la “tutela” representativa del Estado opresor, y es apropiada por la comunidad, y no solo eso, sino que son –en este caso– las Madres de Plaza de Mayo, al haber expuesto y “convertidas ellas mismas en soportes físicos de la memoria, transformaron la búsqueda de sus hijos en un modo de hacer visible la ausencia de los desaparecidos en el centro de la ciudad” (SCHINDEL et al., 2008, p. 412). Emplazamiento desde donde la acción insurgente y creativa toma vuelo y se alza como dispositivo de memoria presente que se proyecta de inmediato a dos direcciones funcionando desde el tiempo propio del acontecer, trasgrediendo incluso la lógica de toda acción de memoria patrimonial, en este caso, por ser la Plaza de Mayo junto a las madres, un enclave provocador de emociones, dignidad, rabia, amor, empatía, solidaridad entre tantos otros sentimientos que mueven a una afectividad que cohesiona, y los convierte en unidad, en pura *conciencia*, en un *exocerebro cultural*¹⁴⁴ que piensa y es movilizado desde la multitud de la comunidad política. Desde la plaza mencionada, se gestó una conciencia que avivó:

La conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas [...] el transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano, es el

¹⁴³ Cursivas nuestras.

¹⁴⁴ El doctor Roger Bartra (1942) al someter sus análisis a un juego de suposición, relacionado a la interrogante y misterio de la constitución de la conciencia o estructura cerebral, señala que el cerebro humano al someterse a un “esfuerzo” mayor al que está preparado para soportar, tiende a “sufrir”, a “detenerse”, ya que funciona como una maquina neumática, sin embargo, gracias a diversos estudios análogos al suyo, llega a la hipótesis de que la conciencia se “conecta” para librarse de este sufrimiento en otros, representando esto una especie de “prótesis” que puede parecer exterior ya que se sustenta en otros a través de una red neuronal que desborda sus propias conexiones, a eso llama “exocerebro cultural”. Ver: BARTRA, Roger. La conciencia y el exocerebro. Una hipótesis sobre los sistemas simbólicos de sustitución. *Revista de la Ciudad de México*, México DF, n. 2, p. 59-65. Disponible em: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1055/2058. Acceso em: 10 agos. 2019.

espacio de la victoria –aunque efímera– de la rebelión ante el poder (BUNTINX et al., 2004, p. 248-259).

Es entonces desde la comunidad política, encarnada en su “momento de *evidencia* pública” como “turba”, “masa”, o “multitud” aparecida al calor de las “situaciones límites” donde se aloja la *potencia creadora* posible a trascender el orden establecido y posicionarse *más allá* de la opresión dada, abriendo el suceso que vehiculiza una legítima creación desde la *concientización*¹⁴⁵ popular. En ese sentido Martín-Barbero da luces de lo que según su examen personal es esta situación, la cual describe como:

[...] un fenómeno psicológico por el que los individuos, por más diferente que sea su modo de vida, sus ocupaciones o su carácter, 'están dotados de un alma colectiva' que les hace comportarse de manera completamente distinta a como lo haría cada individuo aisladamente. Alma cuya formación es posible sólo en el descenso, en la regresión hacia un estadio primitivo, en el que las inhibiciones morales desaparecen y la *afectividad* y el instinto pasan a dominar, poniendo la "masa psicológica" a merced de la sugestión y del *contagio*. Primitivas, infantiles, impulsivas, crédulas, irritables... las masas se agitan, violan leyes, desconocen la autoridad y siembran el desorden allí donde aparecen (MARTIN-BARBERO, 1987, p.35).

La descripción que hace Martín-Barbero, refiere a los afectos como condición ecológica de la comunidad en sentido fundamental unido a la emoción como parte de una “razón” que va más allá del cálculo objetivista. La evidencia presente del pueblo es condición de crisis, pero también de hábitat común y existencial ancestral.

EL “ARTE” COMO TELÓN DE FONDO: LA VOZ DEL PUEBLO Y LA MANIFESTACIÓN/APARICIÓN DE SU *POTENCIA CREADORA*

En una entrevista efectuada a los tres artistas iniciadores del proyecto, Julio Flores, Guillermo Kexel e Rodolfo Aguerreberry, reconocen la naturaleza política antes que, incluso la artística de “El Siluetazo”, gracias a la complejidad multi-discursiva y rompedora respecto al propio campo del arte. Al respecto los artistas sostienen que:

El hecho de vernos obligados a conectarnos con el medio no artístico para poder llevar a cabo la experiencia nos lleva a 'tejer' este sistema de expresión, lo que a su vez me provoca la reflexión acerca de si nos encontramos de este modo frente a otro terreno a ser explorado por los

¹⁴⁵ Para Paulo Freire la concientización es un fenómeno tanto singular como colectivo, esta no es solo de carácter subjetivo, es decir “no solo parte del plano subjetivo no para, estoicamente, en el reconocimiento puro, de la situación [...] prepara a los hombres en el plano de la acción, para la lucha contra los obstáculos que se presenten a su humanización” (FREIRE, 1972, p. 114) Cf. Streck, R. Danilo et al., 2015, p.105, Cf. Montero, M, 2004, p. 126.

artistas: *la creación de sistemas que faciliten que la gente se exprese*. Con el Siluetazo nosotros encontramos uno.

Para mí es importante, en particular en el medio artístico, *no considerar al Siluetazo como una obra artística*, a menos que consideremos también que *todos los participantes, que cada una de las miles de personas que participaron, aquel que cortó el papel, aquel que fue a buscar los materiales con el auto, aquel que manchó su traje con pintura, son también artistas* (LONGONI; BRUZZONE et al., 2008, p.366)¹⁴⁶.

Este obra-r salió del campo artístico y fue ajustado por el pueblo argentino como dispositivo creativo de producción y re-apropiación del espacio público, y así visibilizar una condición ocultada por el Estado y la lógica de sus acciones: la “presentatividad”¹⁴⁷ de la comunidad hipotecada por el ejercicio jurídico de las formas de “representatividad” encarnadas por las instituciones del Estado, mismas que son apenas instrumentos del poder presente legítimamente en el pueblo, consignado desde el “pacto social” como acuerdo total (y totalitario) desde la democracia republicana liberal burguesa, inaugurada desde la Revolución Francesa y mucho antes incluso, en la teoría política de Th. Hobbes y su *Leviatán*.

Este obra-r se convierte en estandarte colectivo que condensa una variedad de situaciones propias del descontento popular, evidenciando a su vez, algunas capas significantes que la modernidad desde nuestra condición de “individuos” (separados de toda comunidad), generalmente tiende a ocultar. Esto es la siempre presente capacidad de auto producirse y re-inventarse como totalidad intersubjetiva, aparte de generar una especie de consenso que integre la voluntad general que es “la voluntad de vivir” –principio fundamental de la ética que presentamos e intentamos transmitir en este texto, muy distantes de la “voluntad” dominante en las ideas de Maquiavelo, Hobbes, Bakunin, Trorski, Lenin, Weber entre otros teóricos, representantes de una “razón utópica” dominante como ya hemos señalado al comienzo de este artículo.

En ese sentido vale la pena mencionar la relación presente en estas dinámicas de dos conceptos problemáticos en la democracia moderna: la idea de lo “público” y lo “privado”. En el caso de Dussel estas categorías, por ejemplo, las describe como “diversas posiciones o modos del ejercicio de la intersubjetividad [...]” (Dussel, 2006, p. 19) a lo que, por ejemplo,

¹⁴⁶ Cursivas nuestras.

¹⁴⁷ Lo que llamamos “presentatividad”, se basa en el carácter asimilativo de la compatibilidad recíproca con otro similar sin una mediación que sustituya esa función de reconocimiento por las dos partes a reconocerse y necesitarse por un nexo orgánico o “ecológico” común. La vida. Esta presentatividad no se auto produce a sí misma, no es introyectivo-ensimismada, su carácter legítimo como colectividad posibilita la conexión orgánica con un otro similar no representacional.

catalogará de privado a un orden que es externo al campo político, ya que representa una posición de protección por los demás campos existentes y los agentes que los integran (representados en singularidades o sujetos pertenecientes al orden social en su complejidad). Por tanto lo público, al estar relacionado con una competencia exclusiva depositada en el pueblo o comunidad, automáticamente lo hace exterior a su lógica privativa e individual¹⁴⁸.

Por el contrario, la investigadora Nora Rabotnikof en su libro *El espacio público y la democracia moderna*, dota de una naturaleza doble, dicotómica e intercambiable a estas dos nociones haciendo confusa la distinción real entre ellos. La autora sugiere que tanto uno como otro cambian de sentido entre sí, de acuerdo a la situación a la que se expongan, es decir, se intercambian y en mayor sentido “se contienen” (Rabotnikof, 1997, p. 20), tal y como se han manifestado dentro de la unívoca lógica de la democracia liberal moderna. Para esta autora la “sociedad civil”, categoría netamente burguesa y liberal, representa lo que Dussel llama comunidad, es decir el pueblo. De esta se desprende su idea de la política como la acción intrínseca de relación e interacción entre los miembros de la comunidad.

Pensamos que en la modernidad, a diferencia de como lo han definido los “actores del poder hegemónico”; lo público y lo privado, lejos de “contenerse” en ese juego de “intereses” intercambiables (según la lógica que intentamos exponer y asumir en estas páginas) se excluyen puesto que el ejercicio práctico en las diversas épocas, se ha caracterizado por la diferenciación y definición entre las mayorías “tuteladas” (el pueblo oprimido) por el poder impositivo de las élites cortesanas en el pasado occidental, del Estado y el mercado en la era moderna post-caída del Muro de Berlín.

“Lo imposible” es puesto en marcha a través de la “emoción” y la “afectividad”, de la voluntad propia de lo colectivo-comunitario, generando estados psicológicos “a merced de la sugestión y del contagio”. Eso “imposible” o aquello que excede los límites permitidos en un campo es “exterioridad” que irrumpe y los transforma, –de acontecer esto– dicho campo, dado su carácter normativo, exaltaría la ilegalidad de tal exterioridad (el pueblo oprimido y negado, en este caso por el Estado dictatorial argentino). Esta exterioridad está relacionada con la idea de lo político ya expuesta aquí, es decir, totalidad relacional y por tanto legítima en todo campo reglado por una lógica privada, y por tanto im-positiva y

¹⁴⁸ Ver: *Ibíd.*, p. 19-20.

privativa que en ese acto de interpelación, constituye un espacio propio que se abre a lo nuevo como creación.

El dispositivo “El Siluetazo”, activa un espacio público clausurado simbólicamente por el poder rector del Estado (en este caso), generando un diálogo que demuestra un consenso legítimo (ya que siguen funcionando en el imaginario colectivo) siempre presente para su activación, que se dio gracias a la aprobación de las Madres de Plaza de Mayo¹⁴⁹ en el año 1983, en primera instancia, lo que se tomó como consigna oral acompañando a las imágenes (siluetas realizadas por las personas que se iban sumando a la manifestación) era la “misiva” dirigida al Estado de “**aparición con vida**”, en ese sentido el pueblo “aparecía” para que el desaparecido “aparezca”.

Para justificar la naturaleza posible y las huellas de estas prácticas contra-hegemónicas, no nos queda más que remontarnos al legado de cierto arte mural mexicano, las posibles noticias de iniciativas cercanas a prácticas de guerrillas en la experiencia de la gráfica cubana o las mismas brigadas de muralistas chilenos de la “Unión Popular”, los “vivo-dito” de Alberto Greco¹⁵⁰, la propia exposición instalación pionera en ese país en el ámbito de una las llamadas “vanguardias” de corte estético-político con el “Tucumán Arde” de 1968 o las incursiones fundantes de una nueva forma de “activismo estético” en la región como las del “Techo de la Ballena” en 1962 desde la Venezuela post-dictatorial. Lo que si es cierto es que “El Siluetazo” marcó un punto de quiebre no solo en el ámbito est-ético, sino en el campo político, al establecer un espacio abierto, un “puente” que comunica dos campos que dada la lógica moderna y su configuración objetivo-formal, plantea en su interior una aporía que poco a poco, gracias a la nueva teoría política “situada” en Latinoamérica y las particularidades propias de todos los pueblos oprimidos, se han ido despejando para poderlas leer de cara a los nuevos retos en nuestras sociedades, aún modernas.

Referencias

BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A, 2008.

DUSSEL, Enrique. **20 tesis de política**. México: Siglo XXI. 2006.

¹⁴⁹ La idea fue producto de una obra que los artistas de “El Siluetazo” toman como inspiración inicial del artista polaco Jerzy Skapski, quién realizó una obra aparecida en la revista de la UNESCO “El correo de la UNESCO”, la cual recordaba las muertes de seres humanos judíos en Auschwitz por manos de los Nazis. Cf. *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 41.

- _____, Enrique. **Filosofía ética latinoamericana**. México: Editorial Extemporaneos S.A. 1977
- _____, Enrique. **Introducción a una filosofía de la liberación latinoamericana**. De la erótica a la pedagogía. México: Editorial Edicol S.A. 1977.
- FREIRE Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 2. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. 1987
- MONTERO. Maritza. **Introducción a la psicología comunitaria**. Desarrollo, conceptos y procesos. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004.
- RABTNIKOF, Nora. **El espacio público y la democracia moderna**. México DF: Instituto Federal Electoral. 1997.
- STRECK, Danilo; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (org.). **Diccionario Paulo Freire**. Lima: CEAAL. 2015.

AS CULTURAS TRADICIONAIS DO NORTE DO ESPÍRITO SANTO NA OBRA DO FOLCLORISTA HERMÓGENES LIMA FONSECA

NORTHERN ESPÍRITO SANTO TRADITIONAL CULTURES IN THE WORK OF THE FOLKLORIST HERMÓGENES LIMA FONSECA

Bartolomeu Boeno de Freitas¹⁵¹

RESUMO

Hermógenes Lima Fonseca (1916-1996) foi um intelectual que dedicou boa parte da sua vida como um “missionário” à pesquisa, registro e divulgação das culturas tradicionais com um foco especial nas culturas de comunidades afro-descendentes de Conceição da Barra e São Mateus, no norte do Espírito Santo. A intenção deste estudo é discorrer sobre a relevância da pesquisa em curso, que tem a obra literária do Hermógenes Fonseca folclorista, em sua relação com as culturas tradicionais, como tema de investigação. Pretende-se ao final da pesquisa colaborar com a preservação da obra do folclorista, das culturas tradicionais e para a história do patrimônio cultural do Espírito Santo.

PALAVRAS-CHAVE

Hermógenes Lima Fonseca; Culturas tradicionais; Patrimônio cultural; Cultura popular; Ticumbi.

ABSTRACT

Hermógenes Lima Fonseca (1916-1996) was an intellectual who devoted much of his life as a “missionary” to researching, recording and disseminating traditional cultures, with special focus on the cultures of Afro-descendent communities of Conceição da Barra and São Mateus, in the north of Espírito Santo’s state. The purpose of this article is to discuss the relevance of the following research, which has the literary work of the folklorist Hermógenes Fonseca, in its relationship with traditional cultures, as an investigation theme. This research’s aim is to collaborate with the preservation of the work of the folklorist, of the traditional cultures and the history of the cultural heritage of Espírito Santo.

KEYWORDS

Hermógenes Lima Fonseca; Traditional cultures; Cultural heritage; Popular culture; Ticumbi.

INTRODUÇÃO

“As culturas tradicionais do norte do Espírito Santo na obra do escritor e folclorista capixaba Hermógenes Lima Fonseca” é o tema deste estudo. Trata-se de pesquisa bibliográfica dos escritos do autor - registrados em diversas publicações, principalmente, em seus 13 livros

¹⁵¹ Bartolomeu Boeno de Freitas é mestrando em Artes/Ufes, com especializações em Ensino e Interdisciplinaridade – História e Literatura – Ufes/2013 e em Gestão Estratégica de Comunicação e Marketing – Ucam /2012. Jornalista desde 1980 e há 11 anos é editor da Revista SIM. Como escritor, é autor de uma dezena de livros, entre os quais, as biografias Hermógenes Lima Fonseca (2014) e André Carloni (2015); Vitória (2018) e Espírito Santo (2019). Contato: bartolomeufreitas@hotmail.com.

editados nas décadas de 1980 e 1990 -, apresentando a trajetória de vida de Hermógenes Fonseca e sua produção literária, enquanto folclorista, nas relações com a cultura popular junto aos grupos de culturas tradicionais.

A pesquisa foi motivada pela constatação de que a obra deste folclorista, em seu conjunto, encontra-se dispersa e na iminência de desaparecer, tornando-se cada vez mais rara e inacessível ao público. O autor do presente artigo deparou-se com tal problema durante o processo de pesquisa e escrita da primeira biografia de Hermógenes Fonseca, publicada em 2014. Espera-se que este trabalho possa contribuir para a preservação da história do patrimônio cultural do Espírito Santo a partir da coleta de registros dessas culturas, incluindo a arte popular, presentes nas manifestações das comunidades tradicionais capixabas.

Como as obras foram publicadas entre os anos de 1980 e 1990 em pequenas tiragens, ao longo desses mais de 30 anos, os livros se dispersaram, restando nas principais bibliotecas do Estado do Espírito Santo um ou outro volume. Será necessário, portanto, recorrer a uma busca, inclusive a acervos de família para reunir o conjunto da obra.

Para o enriquecimento do estudo, serão colhidos relatos da oralidade em entrevistas junto a representantes de grupos ativos em práticas culturais populares, bem como junto a pessoas que conviveram com o folclorista Hermógenes Fonseca.

POR QUE PESQUISAR A OBRA DE HERMÓGENES FONSECA?

O objetivo geral do estudo é localizar a obra literária de Hermógenes Lima Fonseca e proceder à uma releitura a fim de identificar a relação de seus escritos com as culturas de grupos de comunidades tradicionais de Conceição da Barra e São Mateus, no norte do Espírito Santo.

Especificamente, nesta pesquisa pretende-se reunir os escritos deste autor, identificar a localização dos livros e outros textos, fazer uma releitura das obras para abstrair daí elementos da cultura tradicional nelas registrados. Pretende-se também discorrer sobre a personalidade do autor e relacionar sua obra literária ao aspecto de dedicação 'missionária' para registro da cultura popular no Espírito Santo, condição tal assumida pelo folclorista Hermógenes Lima Fonseca, na forma como descreve Luiz Rodolfo Vilhena (1997) no livro 'Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964'. Busca-se, por

fim,descrever elementos das culturas tradicionais do norte do Espírito Santo presentes na obra literária do autor com a perspectiva de contributo da obra, aqui caracterizada como patrimônio cultural imaterial, para a preservação da própria obra e da memória de comunidades tradicionais do norte do Espírito Santo. Objeto deste estudo, a cultura tradicional, é antes um elemento da cultura assim definida por Peter Burke:

Cultura é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes: a minha definição é a de “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. Quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das “classes subalternas”, como chamou-as Gramsci (Burke, 1990, p. 22).

A cultura popular, segundo o Dicionário Aurélio, na versão online, é também sinônimo de folclore. Designando folclore como sendo: “Ciência das tradições e usos populares”; “Conjunto das tradições, lendas ou crenças populares de um país expressas em danças, provérbios, contos ou canções”. A palavra “folk-lore” foi apresentada pelo escritor inglês William John Thoms em 1846.

Segundo Guilherme Santos Neves (2008, p.116), diferentemente da chamada “cultura oficial” ou erudita, o folclore ou cultura popular é a manifestação de uma diversidade de saberes e formas que emanam do povo, do povo que não teve letramento escolar, pertencente à classe que ele chama de “arraia-miúda”.

O folclore existe no povo, em certas camadas do povo – tomado o vocábulo povo o mais proximamente ligado ao vulgus latino. O povo a que se refere a expressão folclore (folk – povo ou do povo – e lore – ciência, saber, sabedoria), não é a coletividade, a totalidade de um conglomerado social. É aquela camada do rés-do-chão, a classe mais humilde, a classe econômica, social e intelectualmente inferior da sociedade. É o povo-povo, como lhe chamou, certa feita, Almeida Garret (Neves, 2008, p.116).

A pesquisa justifica-se considerando a importância do conjunto da obra literária e ativismo à causa da cultura tradicional. Hermógenes participou das diversas manifestações populares organizadas por comunidades tradicionais (ainda quando criança acompanhava seu pai que brincava como vaqueiro no grupo de reis de boi), atuando como pesquisador, folclorista e brincante junto a grupos de baile de congo do ticumbi, de jongo, do alardo, de congo, carnaval, etc.). Como escritor, bebeu em fontes clássicas da literatura nacional,

tendodedicação especial às obras do folclorista Luis da Câmara Cascudo, com quem estabeleceu relação de amizade.

Hermógenes colaborou com esses grupos descrevendo em seus registros detalhes de historicidade, simbolismo e representações; caracterizando as particularidades de cada um deles. Além disso, coletou inúmeros casos, lendas, costumes, brincadeiras infantis, superstições, folguedos, entre outras práticas tradicionais, compondo, com tais elementos, o conjunto de sua obra literária. - um acervo com registros de manifestações e práticas culturais que se configura como forma de patrimônio cultural imaterial.

O documento da Unesco “Textos Básicos da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” (2014), assim define patrimônio cultural imaterial:

[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como parte do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do meio em que vivem, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, promovendo, assim, o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana (2014, p.5).

A obra literária de Hermógenes é composta por 13 livros, dezenas de textos publicados em jornais como “A Gazeta” e “A Tribuna” e revistas como “Folclore” e “Você” todos editados em Vitória-ES entres os anos 1980 e 1990, além de um conjunto de cartas inéditas. Os livros e livretos do folclorista são os seguintes: “A Vila de Itaúnas” (1980), “O homem que pariu uma manga” (1980), “Série Folhetos da Memória Popular” (1980), “Viagem de Inspeção” (1981), “Seu Lúcio, o patriota e o país dos bichos” (1983), “Mensageiro dos Ventos” (1983), “Histórias de bichos contadas pelo povo” (1984), “Banda Musical Oliveira Filho” (1989), “Tradições Populares do Espírito Santo” (1991), “Curubitos” (1992), “Contos do pé do morro” (1993), “Carnaval Capixaba” (1996) e “Estorinhas Ecológicas” (1996).

Como as obras estão dispersas e correndo o risco de se perderem, a proposta é reunir esse acervo, fazer a sua releitura e destacar elementos das culturas tradicionais do norte capixaba nele contidos.

A preservação desses escritos de Hermógenes Lima Fonseca, em que estão registrados saberes e fazeres colhidos diretamente das narrativas da oralidade, no contato dele com as comunidades tradicionais, afrodescendentes, portadoras dessas culturas, significa, além de uma homenagem ao autor, respeito a essas comunidades tradicionais que mantêm há gerações suas práticas culturais como forma de resistência e manutenção de identidade e transmissão de conhecimentos.

O curso “Artes e ofícios dos Saberes Tradicionais: Políticas da terra – UFMG”, (2018), disciplina essa que visa a "promover um diálogo, uma troca de conhecimentos" entre mestres portadores de saberes tradicionais e a academia (um projeto que abrange várias universidades, criado e coordenado pelo professor da Universidade de Brasília José Jorge de Carvalho), resume em seu enunciado a trajetória de opressão sofrida por esses povos e suas estratégias de resistência:

Submetidos a processos históricos de expropriação, etnocídio e genocídio, os povos indígenas e comunidades afrodescendentes (quilombolas e dos terreiros de axé) são justamente aqueles que de modo mais contundente têm respondido aos impasses políticos em escala local e global. Em amplas mobilizações, seja pela retomada e demarcação de suas terras, seja pela afirmação de seus direitos político-religiosos (crescentemente ameaçados pela convivência do Estado com o avanço do extrativismo, do agronegócio e dos discursos de intolerância), grupos indígenas e afrodescendentes valem-se dos saberes tradicionais para elaborar renovadas estratégias político-midiáticas; produzem práticas e discursos que apontam para alternativas de vida comum baseadas, não na mercadoria ou na propriedade, mas na aliança com outros povos, com a floresta, seus animais e espíritos (2018).

Destaca-se ainda que as comunidades tradicionais elencadas na obra de Hermógenes, em sua maioria, são oriundas de quilombos das regiões de Conceição da Barra e São Mateus, no norte do Espírito Santo, também conhecidas como território do Sapê do Norte. Comunidades essas representadas em seus respectivos grupos de cultura, que mantêm suas tradições como resistência a múltiplas formas de pressão ao longo da história. A princípio, na condição de escravizadas; depois como aquilombadas, enfrentando seus “donos” ou escapando das Companhias de Guerrilha para combater as ações quilombolas organizadas em meio às matas (SCHIFFLER, 2018); sofrendo a perseguição do bispo Neri que considerava a religião dos negros como uma “perigosa amálgama que só serve para ofender a Deus e perverter as almas” (NERI, 1963) / SILVA, 2012, p.45); como retirantes de uma vila que sofreu com um fenômeno ecológico, sendo soterrada pelas dunas (FONSECA,

1980). E, na história mais recente, resistindo à pressão do poder econômico com a implantação de um grande projeto industrial a partir de 1972 (Aracruz Florestal / Aracruz Celulose, Fibria e atual Suzano Celulose) que ocupou e desfigurou parte expressiva dos seus territórios. Esta empresa, atualmente, é dona de uma área total de 1,2 milhões de hectares de terra, mantendo florestas de eucaliptos no Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia e outros estados.

As comunidades tradicionais também foram impactadas pela instalação de usinas sucroalcooleiras, sofrendo ainda discriminações e ameaças da parte de fazendeiros, ou ruralistas, em questões relativas à resistência e luta quilombola pela busca de direitos de identidade étnica e ao território. A respeito dessas práticas de resistência, diz Silva (2012):

[...] identifiquei os esforços da autodeterminação dos quilombolas como uma das formas de ruptura das representações sociais negativas que os desqualificam como aqueles não possuidores dos meios de produção – sejam eles materiais e simbólicos - e, portanto, incapazes de autorepresentarem-se como sujeitos completos no plano político, econômico e social. Em contrapartida, *Do fundo daqui* existem práticas cotidianas de resistência dos agentes porta-vozes, feitas para desautorizar e competir com forças abstratas de legibilidade voltadas para colonizar suas formas de autoapresentação (SILVA, 2012, p.342).

As manifestações culturais de devoção e denúncias de injustiças estão presentes nas embaixadas dos bailes de congo de São Benedito (Ticumbi), no alardo, no jongo e no reis de boi “É possível fazer-se um retrospecto de acontecimentos nacionais e mesmo mundiais, como a invasão da Aracruz Florestal” (Fonseca/Medeiros, 1991). É na manutenção dos costumes e crenças, nas estórias e de um conjunto de saberes que passam de pai para filhos que celebram suas ancestralidades, representam formas de organização, de união e resistência das comunidades tradicionais.

O contato com os portugueses em 1491 propiciou, durante os séculos XVI a XIX, uma das maiores barbáries protagonizadas pela humanidade, com a mercantilização de seres humanos em troca de acumulação de capital. A diáspora Atlântica, no entanto, não apagou a sabedoria e a força de grupos étnicos como os kikongu, os kimbundu, os lundatchokwe, os ovimbundu, os oshindonga, dentre outros pertencentes aos povos Bantus. A escravatura sangrou na África. Contudo, em seus filhos, dispersos em território estrangeiro, as matrizes culturais africanas seguem pulsando e resistindo às marcas desse violento passado (SCHIFFLER, 2018).

As comunidades tradicionais de Conceição da Barra e São Mateus, a exemplo das comunidades quilombolas já foram objetos de estudos acadêmicos, como teses de doutorado em Antropologia do professor Sandro José da Silva e da professora Simone Batista Ferreira, aqui referenciados e que ajudam a entender a complexidade que envolve essas comunidades tradicionais:

No plano local da minha pesquisa no Sapê do Norte pude contar com os trabalhos anteriores de Ferreira (2002 e 2009) que enfocaram o cotidiano e as demandas dos quilombolas em relação à terra. A autora inseriu-se na região a partir de redes ambientalistas que passaram a questionar na década de 1990 as monoculturas e tomou como base a denúncia da degradação do meio ambiente e da reprodução da vida camponesa. As duas monografias enfocam os conflitos do ponto de vista de um agente coletivo, o campesinato negro, no contexto da transição para a escassez de recursos naturais. Analisa a autora que “neste modo de vida, a comunidade mantém relações muito estreitas e diretas com o meio físico e um saber construído e cristalizado através destas relações”. Tais relações transbordavam para a organização social permeada de “solidariedade como princípio organizativo” na qual a remuneração era a reciprocidade. “Na constituição da vida da comunidade tradicional, a floresta e o mar eram os territórios de uso comum que supriam seu alimento, abrigo e medicamento” (Ferreira, S/D). Os quilombolas estariam, em face das transformações decorrentes das monoculturas, a meio caminho entre o passado da fartura e o presente da escassez. (SILVA, 2012).

Localizar o conjunto da obra de Hermógenes que trata da cultura tradicional desses povos, identificar onde cada volume de seus livros e demais textos se encontram para ser acessados e proceder à releitura destacando os elementos característicos dessas culturas tradicionais significam uma contribuição à preservação dessas mesmas culturas e também à história do patrimônio cultural do Espírito Santo.

Além disso, a iniciativa do estudo encontra sustentação na Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (LDB), com amparo nas Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que estabelece o compromisso com o respeito e difusão da cultura dos povos africanos, afro-brasileiros e indígenas, instituindo o ensino da história e cultura desses povos em todas as escolas do ensino fundamental até o ensino médio.

ELEMENTOS DAS CULTURAS TRADICIONAIS

Hermógenes Fonseca se importou com as comunidades tradicionais que ele, chamava de “meu povinho miúdo”, cujas tradições estão contadas e caracterizadas na obra deste autor, a

exemplo do que escreveu na crônica intitulada “Chico D’Anta, o violeiro escravo de São Benedito”, publicada originalmente na revista Folclore, edição de dezembro de 1980. Um trecho da crônica, embora longo para este espaço, segue transcrito com a justificativa de que exemplifica, pela riqueza de detalhes, o que se pretende abstrair de elementos das culturas tradicionais presentes na obra do autor, que, inclusive, tem o cuidado de preservar aspectos originais dos relatos, a exemplo de corruptelas da língua. Explica-se ainda, que ao final do texto, Hermógenes denuncia com sutileza a questão vital para essas comunidades tradicionais, a perda de territórios sofrida com o avanço das florestas de eucaliptos sobre os seus territórios, obrigando os deslocamentos e dispersões de inúmeras famílias.

“Chico D’Anta, o violeiro escravo de São Benedito” “ - A bença, seu Chico./- Deus te abençoe, patrãozinho./- Seu Chico, como está?/ - Como Deus é servido, e Biniditotombém. 74 ou 76 anos, que o preto não teve registro. Foi arranjado um para os documentos, no fim da vida, quando exigiram, que nunca antes ele precisou. Chico morador do Morro da Anta. Acabou só Chico D’Anta. Chico era negro de sangue na guelra, gostava de batuque e de mulheres, mas gostava também de trabalhar, aqui e Eli enfrentando o eito. Chico escolheu um pedaço de terra e botou roça de mandioca, fez pasto e criou gado. Era tudo mata virgem. Chico caborocou, fez derrubada para plantar e um dia espetou um estrepe no pé que quase varou de um lado a outro. Criou postema e arruinou. Não havia emplastro que desse jeito de sarar. Aí Chico D’Anta fez promessa para o glorioso São Benedito. Se ele sarasse tocaria sua viola por toda a vida no Baile de Congo de São Benedito, até não poder mais e São Benedito o chamasse para tocar para ele.

A promessa foi cumprida. Para os ensaios, mesmo distantes, lá ia ele com a viola no saco e ponteava a noite toda com o cigarro no queixo, largando cinza na roupa e na viola. Foi assim mais de cinquenta anos. [...] Parece que estou vendo a cena. Chico D’Anta batendo na porta do céu e São Pedro veio atender: - Quem é você, meu filho, o que deseja? / - Sou Chico D’Anta, de Conceição da Barra. Quero falar com São Binidito. Sou o violeiro e escravo dele./ São Benedito veio depressa. / - Chico!/ - A bença, meu glorioso São Binidito./ - Deus te abençoe, Chico. Trouxeste a viola?/ - Num pudiadeixá. Foi Dr. Guilherme que me deu, faz muito tempo. / - Como está a turma lá da terra?/ - Ah, meu São Binidito! A coisa num ta boa não. Acabaram com as terra da gente, plantarumacalipe e acabou cum tudo. Uns forumsimbora, outros vive na cidade cumendo “mivale” cum um punhado de farinha, apanhando esses peixinho na Friesp e na Barrapesca, que de pindaíba com minhoca demora munto. A minha preta ficou lá. Num sei o que será dela. Julinho, Couxi, Binoti e os outro tão bom. Cadê o pessoár que veio primêro: Olaro, Teorfo e mais os antigo? Se tão aqui cum voscimicê, chama eles que a gente faz uma samba agorinha mesmo [...] (FREITAS/GURGEL, 2013).

Na biografia “Hermógenes Lima Fonseca” (2013), registram-se vários fragmentos de sua obra, a exemplo deste trecho, do artigo “Ticumbi e Cucumbis”, de sua autoria, publicado na Revista Folclore em 17 de agosto de 1979 em que Hermógenes faz esse interessante comentário que remete à reflexão sobre o que distingue cultura tradicional e cultura de massa.

“O Ticumbi apresentou-se em São Paulo, em Brasília e no Congresso Internacional da Asta, no Rio de Janeiro, e tanto interesse despertou ao ponto de um americano aparecer lá no Povoado de Santana e de indagação e em indagação, levaram-no para falar comigo e me perguntou: ‘ – *Can I seethetaicumbitoday?No, Darling*, respondi. É diferente das Mulatas Sargenteli, que tem todo dia. Aqui, velho, só de ano em ano” (FREITAS/GURGEL, 2013).

HERMÓGENES: UM ‘MISSIONÁRIO’ DA CULTURA POPULAR

Hermógenes Lima Fonseca assumiu como “missão”, a coleta e registro das diversas manifestações das comunidades tradicionais, notadamente de territórios quilombolas de Conceição da Barra e São Mateus, integrando a rede folclórica chamada Movimento Folclórico Nacional, da Comissão Nacional de Folclore (CNFL), criada em 1947 e objetivava o resgate da cultura nacional para a definição de uma identidade brasileira.

O caráter “missionário” está descrito por Luiz Rodolfo Vilhena (1994) em seu livro ‘Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro 1947-1964’ em que o autor focaliza a trajetória de estudos de folclore realizados no Brasil neste período, considerado por ele como de “grande mobilização social e cultural”.

Segundo Vilhena, a instituição “para-estatal” Comissão Nacional de Folclore foi o núcleo de toda essa mobilização, articulando e estruturando uma grande “rede de relações” com folcloristas regionais, organizados em subcomissões estaduais, e determinados em torno do “projeto” e da “missão” do folclore brasileiro. Entre essas comissões, a Espírito-Santense foi uma das mais ativas, participando inclusive com a oferta de vários documentos para a pesquisa do autor. Cabe destacar ainda que três cartas de Hermógenes Lima Fonseca são citadas no livro de Vilhena.

“Hermógenes Fonseca foi a um tempo homem folk e folclorista, caso raro e notável” (PACHECO), no que o escritor Luiz Guilherme Santos Neves concorda:

Para mim, o Hermógenes era o exemplo do 'Homem Folk', do homem folclórico, porque era não só um estudioso do folclore, mas também um brincante oriundo de uma região folclórica, com fortes características culturais folclóricas, como é o norte do estado. Além disso, ele sempre manifestou, sempre preservou, e que ele transmitia no dia-a-dia. Fazia isso onde estivesse, sem vergonha, enfrentando situações, enfrentando os auditórios mais seletos e acadêmicos e se apresentando como Homem Folk, com seus ditos, com sua palavra popular, e, sobretudo, com o seu depoimento, com as suas autênticas convicções de folclorista. Ele era um folclorista autêntico, que também concorreu para estudar essa mesma autenticidade do folclore. Eu acho que esse é o grande mérito de Hermógenes Lima Fonseca (FREITAS/GURGEL, 2013, p.89).

CONCLUSÃO

A pesquisa encontra-se em fase inicial. Ao concluí-la, espera-se poder, assim como já o fizemos em um primeiro momento, registrando a primeira biografia de Hermógenes Lima Fonseca, dar mais uma contribuição para manter viva a obra deste personagem. Além disso, poder colaborar para que seu legado, na forma do que registrou da arte popular capixaba e, em especial, das culturas da comunidade tradicional de Conceição da Barra e São Mateus, no norte do Espírito Santo, não se disperse ainda mais, seja localizado, identificado onde se encontra se conheçam as abordagens das culturas tradicionais, enfim, espera-se que o conjunto de sua obra literária se torne acessível ao público.

Referências

- BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FERREIRA, S. Territórios Negros do Sapê do Norte. 2006. Campesinidade e território quilombola no norte do Espírito Santo. Geografia. 2009. **"Donos do lugar"**: a territorialidade quilombola do Sapê do Norte – ES. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Geografia. S/D.
- FONSECA, Hermógenes Lima e MEDEIROS, Rogério. **Tradições Populares no Espírito Santo**. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1991.
- FREITAS, Bartolomeu Boeno de/ GURGEL, Antônio de Pádua (Coordenador): **Hermógenes Lima Fonseca** (Coleção Grandes Nomes do Espírito Santo), Vitória, 2014.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Breviário do folclore capixaba**. Vitória: Cultural & Edições Tertúlia, 2011. (Coleção Memória Capixaba nº 2).
- NERI, Dom João Batista Correia. 1963. **A Cabula**. Cadernos de Etnografia e Folclore 3, Comissão Espírito-santense de Folclore, Vitória.
- PACHECO, Renato. Entrevista concedida a Guilherme Ramalho Manhães e Adriana Bravin. **Curubitos**. CESF. Vitória, Ano I, nº 0, maio, 1998

SCHIFFLER, Michele Freire. **Cultura popular quilombola**: o Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra. Michele Freire Schiffler, Jonas dos Santos Balbino, Aline Meireles do Nascimento – São Carlos: Ri/Ma Editora, 2018.

SILVA, Sandro José da. **Do fundo daqui**: luta política e identidade quilombola no Espírito Santo / Sandro José da Silva. – 2012.342 f. Orientador: Jair de Souza Ramos. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2012.

UNESCO. **Textos básicos da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de 2003**, Ed.2014, p.5 – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO. <https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention-Basic_texts_version_2012-PT.pdf> Acesso em 2/7/2019.

UFMG. **Artes e ofícios dos Saberes Tradicionais**: Políticas da Terra. Ementa – Saberes Tradicionais UFMG, 2018/2. <<http://www.saberestradicionalis.org/encontros/2018-2/artes-e-oficios-dos-saberes-tradicionalis-politicas-da-terra/>> Acesso em 2/7/2019.

VILHENA, Luiz Rodolfo. 1997. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte-FGV.

ÍNDICES-ICÔNICOS: A FOTOGRAFIA ENTRE DESLOCAMENTOS FÍSICOS E VIRTUAIS

ICONIC INDEXES: PHOTOGRAPHY BETWEEN PHYSICAL AND VIRTUAL DISPLACEMENTS

Camila de Souza Silva¹⁵²

RESUMO

O cenário imagético atual aliado às novas tecnologias relacionadas principalmente aos usos da internet, abre inúmeras possibilidades para trabalhos artísticos a partir do amplo uso estético da fotografia na arte contemporânea, sobretudo no que diz respeito às formas de deslocamentos dentro desse vasto cenário imagético disponível. Desse modo, a partir das definições de índice e ícone de Philippe Dubois, bem como Lucia Santaella e Winfried Nöth, propomos uma reflexão entre o fazer artístico pelos espaços do mundo e no ciberespaço e suas relações com a fotografia, compreendendo-a como parte significativa para deslocamentos em ambos lugares. As fotografias tomadas por Richard Long e Hamish Fulton em suas caminhadas servem como aval para que práticas atuais de deslocamento entre imagens aconteçam no espaço virtual.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; deslocamento; índice; ícone.

ABSTRACT

The current imagery scenario combined with new technologies related mainly to the use of the internet, opens up countless possibilities for artistic works from the wide aesthetic use of photography in contemporary art, especially regarding the forms of displacement within this vast available imagery scenario. Thus, from the index and icon definitions of Philippe Dubois, as well as Lucia Santaella and Winfried Nöth, we propose a reflection between the artistic works in the spaces of the world and in the cyberspace and their relations with photography, understanding it as a significant part in both places. The photographs taken by Richard Long and Hamish Fulton on their walks serve as an endorsement for the current practices of displacement between images in virtual space.

KEYWORDS

Photography; displacement; index; icon.

Desde seu surgimento a fotografia apresentou-se como uma possibilidade moderna e rápida de fazer imagens. A mecanicidade do aparelho substituiu a mão e a habilidade do pintor. Seus rápidos avanços tecnológicos tornaram-a facilmente manuseável por qualquer pessoa e devido ao seu princípio automático de captura, enche cada vez mais a sociedade de imagens afetando nossa percepção do mundo. A origem das imagens técnicas se encontra na

¹⁵² Camila de Souza Silva é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); bolsista CAPES. Bacharel em Artes Plásticas (2018) pela mesma instituição. Dedicou-se em suas pesquisas à construção de paisagens através do vídeo e da fotografia e suas possibilidades de conceituação e exposição. Contato: camilasilvaartes@gmail.com.

fotografia – não pela materialidade da foto em si, tampouco por suas características físicas e químicas, mas pela lógica do aparelho, ou seja, da mecanização do fazer. Lógica essa que passa por despercebida de tão presente nos dias atuais, haja vista que as gerações mais recentes parecem tão habituadas a essas experiências que hoje podem ser tidas como absolutamente naturais.

Ao exemplificar o processo evolutivo da produção de imagens, Lucia Santaella e Winfried Nöth (1997) propõem três paradigmas. O primeiro por eles denominado de pré-fotográfico refere-se a todas imagens produzidas de modo artesanal, resumindo-se a imagens feitas à mão. O segundo paradigma é o fotográfico. Segundo os autores, este refere-se a

[...] todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 161).

Uma característica primordial e intrínseca da fotografia é a sua indicialidade, ou seja, a necessidade de estar fisicamente diante do referente. Uma aproximação com Phillipe Dubois é aqui pertinente. Segundo o mesmo, “o importante no índice é que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana” (DUBOIS, 1994, p. 64). Estar onde a fotografia será tirada implica na presença do manipulador do aparelho diante de seu referente o que difere, por exemplo, de uma pintura, cuja cena poderia primeiro ser vista pelo pintor para posteriormente ser pintada no ateliê.

A vertente conceitual da arte contemporânea abrange uma vasta possibilidade para a atuação artística interessada mais no processo do que no produto final. Nesse sentido, a *land art* e as artes performáticas em geral, por exemplo, encontraram um terreno fértil para novos trabalhos durante as décadas de 1960 e 1970, principalmente nos Estados Unidos e Europa. As razões para isso são várias, entretanto, buscamos pensar na relação pragmática entre a fotografia – a princípio como registro e, posteriormente, como elemento conceitual e estético –, e a ação de deslocamentos físicos pelos espaços do mundo, que se situam entre a *land art* e a performance, para então propor a possibilidade de deslocamentos também ocorrerem em ambientes virtuais, cuja experiência, mediada pela interface da tela, torna-se imagética.

Nesse primeiro momento, exemplifico a relação entre fotografia e deslocamentos, a partir dos trabalhos dos britânicos Richard Long e Hamish Fulton. As caminhadas de Long demonstram bem essa condição de registro fotográfico de um novo gesto artístico. Embora muito associado aos primórdios da *Land art*, “suas intervenções em paisagens são normalmente temporárias ou humildes e quase sempre simples” (MORISSON-BELL, 2013, p. 96, tradução nossa). Em 1967, Long, na época com 22 anos e aluno da Escola de Arte de Saint Martin em Londres, caminhou repetidamente de um lado para o outro num gramado do interior da Inglaterra, deixando uma linha, um traço de seu gesto, um vestígio de sua presença (Figura. 1). Um misto de *Land art*, arte conceitual e performance, “a obra não é o caminhante, o sujeito da ação, mas o resultado de sua presença que deixa marcas no espaço físico como cicatrizes no corpo do mundo” (NEVES, 2011, p. 126), resultado que só existe para além de seu espaço-tempo pois fora fotografado pelo próprio Long.

Mesmo que alguns artistas não tivessem domínio técnico, Dubois nos faz perceber como a fotografia vai além de exercer uma mera função de registro:

De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato pensamento, integrada à própria concepção do projeto, a ponte de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como por exemplo, tudo o que se refere ao trabalho do ponto de vista. (DUBOIS, 1994, p. 285).

Incorporada ao projeto ou ao trabalho a ser executado, a fotografia passa a fazer parte do pensamento conceitual e imagético do artista. No caso específico das linhas de Long, é somente pelo ponto de vista determinado por ele, que nós, espectadores alhures do trabalho, enxergamos a linha que é o resultado, o traço, ou vestígio da ação performática do caminhar do artista. Desse modo, “o registro mecânico torna-se abordagem estética” (NEVES 2011, p. 126) a partir do gesto de Long ao fotografar suas próprias ações.

O trabalho britânico Hamish Fulton *France on the Horizon* (1975) (Figura. 2), mostra o resultado de uma caminhada circular de cinquenta milhas e um dia feita pelo artista na área de Dover em Kent, sudeste da Inglaterra. Para ele, apenas uma imagem é o suficiente para traduzir sua experiência. Diferente de Long, Fulton não deixa um traço de sua presença marcado na terra. Mas é justamente por meio da imagem que acessamos hoje que temos a comprovação de que o artista realizou tal caminhada. A fotografia atesta sua ausência mas

também “equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu” (SONTAG, 2004, p. 16).



Figura 1 - Richard Long. Uma Linha Feita pela Caminhada, 1967. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>.



Figura 2 - Hamish Fulton. *France on the Horizon*, 1975. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fulton-france-on-the-horizon-t03268>

As caminhadas de Long e Fulton têm a fotografia como cúmplice de seus deslocamentos físicos. Nesse sentido, a experiência com e no lugar parece carecer da mediação da fotografia na contemporaneidade. Para a pesquisa, tais trabalhos são compreendidos como práticas artísticas contemporâneas da ordem do índice cuja a presença física do artista no mundo, seja em cidades ou em lugares ermos, pressupõe uma relação direta com o

referente, sendo este o próprio espaço físico percorrido. Há uma contingência, um embate corpóreo, uma conexão física, um contato direto do corpo com a natureza ou com a cidade. Uma questão de presença.

Partindo da premissa de que a Arte Contemporânea valida tais ações como arte, o que abordaremos a seguir é quanto à possibilidade de deslocamentos ocorrerem em espaços virtuais. Assim como é possível para artistas deslocarem-se pelos espaços do mundo físico de posse de câmeras fotográficas para o registro de seus deslocamentos, seria possível também fazer o mesmo no ciberespaço?

A ideia de um novo espaço para além do físico, o ciberespaço, é hoje uma realidade cada vez mais crescente. Segundo o filósofo Pierre Lévy, a internet “tornou-se hoje o símbolo do grande meio heterogêneo e transfronteiriço que aqui designamos como ciberespaço” (LÉVY, 2015, p. 12). Nesse novo espaço diretamente ligado à internet, estabelecemos novos meios de comunicação e interações humanas. Um espaço cuja invisibilidade desperta novas potências de viver em sociedade (LÉVY, 2015). Assim como a fotografia, a internet transformou a sociedade em que vivemos, e incorporada ao nosso cotidiano com uma naturalidade surpreendente, afeta nossas relações sociais como um todo.

No âmbito da virtualidade, o artista não está diante do referente pronto para fotografá-lo. Agora existe um afastamento entre o artista e a imagem que já fora previamente fotografada que se encontra disponível na rede. Desse modo, diferentemente do deslocamento físico, que faz referência à lógica do índice, no espaço virtual ocorreria uma espécie de afastamento do índice. Uma questão de distância.

No que tange às imagens obtidas virtualmente, sugiro considerar duas instâncias imagéticas. A primeira refere-se a imagens indiciárias, relativas à obtenção das imagens *in loco*, e seria uma instância anterior à do exercício virtual. Essas imagens obedecem primeiramente a lógica do índice, pois em primeira instância, faz-se necessário estar fisicamente e diretamente presente no local onde a fotografia será tirada. Vale ressaltar que estamos tratando de imagens que são produzidas no espaço físico do mundo e posteriormente veiculadas na *web*, tornando-se acessíveis e assim fornecendo um armazém de imagens aos usuários. Sontag disse que “a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na

realidade” (SONTAG, 2004, p. 34) e acessar o mundo por imagens fotográficas é hoje ainda mais possível devido à realidade virtual tão presente em nosso cotidiano ocidental.

A segunda instância é relativa ao exercício virtual e não pressupõe a contingência direta com o referente. Considero que essa instância ocorre em um outro tempo e espaço, implicando uma distância em relação ao referente, distância esta mediada por uma tela, por programas de computador e pela internet. Por isso a aproximo do que Dubois diz sobre o ícone: “o importante no ícone é a semelhança com o objeto – quer este exista, quer não” (DUBOIS, 1994, p. 64).

Apesar de terem sido primeiro capturadas de maneira indiciária, quando acessadas virtualmente, adquirem outras características. Segundo Santaella e Nöth, tais imagens fazem parte do terceiro paradigma. Por eles denominado de pós-fotográfico, são

[...] imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação. Estas não são mais, como as imagens óticas, o traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente - de um modelo - captado e fixado por um dispositivo fotossensível químico (fotografia, cinema) ou eletrônico (vídeo), mas são a transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo [...]. O que muda com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira indefinidamente reiterável. É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas. (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 161, 173).

No âmbito da virtualidade, as imagens sintéticas são codificações binárias decifráveis por programas de computador. Encontram-se em um estado de suspensão, a espera de comandos para se revelarem no monitor, de maneira que o ser humano possa decodificá-las, compreendê-las e construir seus próprios sentidos.

As imagens das quais pretendo tratar são imagens que prescindem a prática artística, sendo assim, não possuem nenhuma atribuição estética ou poética *a priori*. É somente a partir do gesto de apropriação e ressignificação dessas imagens pelo artista que as mesmas passam a fazer parte do campo das artes.

Os readymades de Marcel Duchamp (1887-1968), objetos banais do cotidiano selecionados a partir do gesto apropriacionista do artista e incorporados no cenário artístico, respalda a

apropriação de imagens realizada pelos artistas a partir das do que é disponibilizado via *web*. Além disso, apontamos também a apropriação do vasto panorama imagético contemporâneo acessível para o artista deslocar-se. O artista não precisaria mais enfrentar o mundo físico em busca da imagem, bastaria acessar determinados sites para atualizar imagens tornando-as passíveis de uma proposta artística. Está no gesto do artista a capacidade de devolver certa experiência a essas imagens.

Desse modo, o deslocamento no ciberespaço é realizado por meio de imagens, oferecendo ao artista uma experiência imagética e não, necessariamente, física, a qual pressuporia um contato corpóreo com mundo físico. Dubois também sugere que é possível haver a junção entre essas duas instâncias imagéticas formando a dicotomia “índices icônicos” (DUBOIS, 1994, p. 64). A partir dessa sugestão, poderíamos considerar as imagens virtuais a partir da dicotomia índice-icône, pois a condição indiciária das fotografias *in loco* deve obrigatoriamente acontecer primeiro para então aceitarmos a realidade icônica de imagens encontradas em deslocamentos virtuais via internet.

As imagens produzidas e disponibilizadas pelo *Google Earth*¹⁵³ nos interessa pois são imagens feitas de forma automática. Juan Martin Prada (2015) defende a ideia de que esses sistemas de informação geográfica seriam um novo tipo de panóptico pois permitem a observação total de um determinado lugar. As câmeras do *Google Earth*, acopladas em diferentes veículos e em pessoas, funcionam num automatismo que abandona a subjetividade e dispensa qualquer característica estética. Tanto os motoristas quanto as pessoas que andam com as super câmeras são contratadas para tão somente percorrer lugares onde capturam tudo a 360°, como em uma espécie de uma varredura por imagens, não interessando o conteúdo. A função *Street View*, apesar de algumas distorções angulares, parece simular a visão humana.

A atualização dessas imagens que se tornaram informações numéricas, através do uso de programas informáticos “não propõem uma representação do real mais ou menos semelhante, mas uma simulação” (COUCHOT, 2003, p. 157). Couchot é otimista ao dizer

¹⁵³ Disponível na rede desde 2001, o programa permite o acesso virtual a vários lugares do mundo, bem como girar uma imagem, marcar os locais para visitá-los posteriormente, medir a distância entre dois pontos e até mesmo ter uma visão tridimensional de uma determinada localidade. As imagens são registros feitos com equipamentos em satélite, em carros da empresa e por pessoas que circulam pelos lugares. Para fins da pesquisa, consideramos que *Google Earth* e *Google Street View* são a mesma plataforma por serem similares e apresentarem a mesma possibilidade de uso das imagens disponibilizadas.

que “o corpo se vê aumentado por novas possibilidades de ação sobre a máquina e de novas percepções” (COUCHOT, 2003, p. 179). De fato, existe nos dias atuais uma fonte infinita de imagens em circulação na rede, e a temida relação homem-máquina está cada vez mais naturalizada e nas palmas da nossa mão. Ora, se antes o artista tinha que desbravar o mundo com um câmera fotográfica, agora é possível ir, mesmo que imagetivamente, para tantos outros lugares.

A série do artista norte-americano Doug Rickard (1968), *A New American Picture* (Figura 3), iniciada em 2008, evoca uma relação com a tradição da fotografia de rua dos Estados Unidos, com referências à Walker Evans. Durante quatro anos, Rickard deslocou-se virtualmente por lugares nos Estados Unidos onde o desemprego é alto e as oportunidades educacionais são escassas e nos apresenta uma América, digamos, atualizada, a partir do enorme arquivo de imagens disponibilizadas no *Google Street View* avançando na tradição da fotografia documental, uma estratégia que reconhece que o mundo de hoje é cada vez mais tecnológico. No trabalho, uma câmera montada em um carro em movimento pode gerar evidências de pessoas e lugares que, caso contrário, permaneceriam no anonimato.



Figura 3 - Doug Rickard. #33.665001, Atlanta, GA. Série *A New American Picture*, 2009. Fonte: <http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/>

Semelhantemente, o artista alemão Michael Wolf (1954) faz uso do acervo quase inesgotável de imagens disponibilizado pelo *Google Earth*. A projeto *Street View* (2009) é dividido em categorias como *A series of unfortunate events* (2009), na qual Wolf seleciona imagens de calamidades previamente capturadas pelas câmeras acopladas nos carros itinerantes do *Google*. Wolf posiciona a câmera fotográfica diante da tela do computador e

fotografa as imagens. Os resultados são muitas vezes surpreendentes. Ocorre uma recontextualização dessas imagens por parte do artista, pois Wolf as reenquadra focando em detalhes extremos, criando assim suas próprias imagens e narrativas. Apesar disso, o artista deixa transparecer sua origem, pois indícios como ponteiro do mouse e os pixels evidentes nas imagens indicam seu posicionamento diante da tela do computador.

Ao deslocar-se pelas ruas previamente fotografadas pelo *Google*, o artista encontra pessoas de certa maneira desprevenidas e inconscientes da câmera, tornando-as vulneráveis, ainda mais quando a cena trata de algum infortúnio ou calamidades. O fotógrafo convencional é de certa maneira protegido pela sua câmera enquanto a cena, seja qual for, acontece na sua frente (SONTAG, 2004, p. 22). Isso se torna ainda mais enfático quando não é necessário estar fisicamente de porte de uma câmera fotográfica, tampouco estar fisicamente diante de uma cena para produzir imagens. Desse modo, a tela do computador, ou qualquer outro dispositivo eletrônico, funcionaria como uma espécie de anteparo que tanto gera imagens quanto nos protege dos infortúnios do mundo real.

O fluxo intenso e excessivo de imagens dos dias atuais é um reflexo da democratização e da facilidade de produção de imagens a partir do que é compartilhado e disponibilizado na rede. Artistas que se apropriam de imagens veiculadas na rede para realização de trabalhos no campo artístico compreendem que hoje, mais do que nunca, possuímos um acervo imagético mais que suficiente à disposição.

Os trabalhos de Long e Fulton, cujo o uso de câmeras fotográficas tanto para o registro das ações quanto como elemento conceitual e estético, já incorporados no sistema da arte, funcionam como aval para ações recentes e similares de deslocamento e produção de imagens no ciberespaço. A indicialidade dos deslocamentos dos britânicos contrapõe a iconicidade dos deslocamentos virtuais de Rickard e Wolf¹⁵⁴. No segundo caso, estamos falando de uma imagem atualizada posteriormente em um outro espaço e tempo cuja experiência torna-se eminentemente imagética, que “produz um efeito icônico” (SANTAELLA; NÖTH, 1997, p. 178).

¹⁵⁴ Eventualmente, os trabalhos de Rickard e Wolf, bem como de outros artistas que fazem uso de imagens sintéticas, retornam ao espaço físico do mundo. No entanto, não é a intenção do texto tratar sobre as formas de materialização da experiência virtual.



Figura 4 - Michael Wolf. Série *A series of unfortunate events*, 05 , 2009. Fonte: <http://photomichaelwolf.com/#asoue/4>

Entre presenças e distâncias, físico e virtual, índice e ícone, não é o caso de rejeitarmos as experiências *in loco*, mas sim de trazer reflexão sobre novas formas de significação a partir de possibilidades artísticas de deslocamentos entre essas imagens tão presentes em nosso cotidiano, na palma das nossas mãos.

Referências

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. Tradução: Luiz Paulo Rouanet. 10ª ed. São Paulo: Edições Loyola. 2015.

MORISSON-BELL, Cynthia. **Walk On: From Richard Long to Janet Cardiff**. Sunderland, UK: Art Editions North, University of Sunderland. 2013.

NEVES, Alexandre Emerick. **História da arte 4**. Vitória: UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância. 2011.

PRADA, Juan Martin. **Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales** (2 ed.). AKAL. 2018.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 1 ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 1997.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MULHERES QUE RIMAM: A ARTE COMO ESPAÇO DE LUTA FEMINISTA

WOMEN WHO RHYME: ART AS A FIELD OF FEMINIST FIGHT

Carolina Ofranti Sampaio¹⁵⁵

RESUMO

A identidade de uma artista está condicionada a sua identidade enquanto mulher. Principalmente quando a sua arte está atrelada ao território urbano, um espaço que por construção é de domínio masculino, como é no caso das mulheres protagonistas do Movimento Hip-Hop. Dessa forma, esse trabalho discute o rap produzido por mulheres como uma ferramenta comunicacional de expressão e resistência feminina dentro do Movimento. Para isso, o trabalho intenta analisar por meio da análise de conteúdo a performance do grupo de rap capixaba Melanina Mc's em músicas do seu último álbum, "Sistema Feminino", buscando identificar elementos de subversão da lógica de produção e consumo do rap, que se opõe à uma cultura misógina do Movimento, por meio de processos de comunicação contra-hegemônica, caracterizado pelo estilo musical.

PALAVRAS-CHAVE

Movimento Hip Hop; Rap; Gênero; Cultura Urbana.

ABSTRACT

An artist's identity is conditioned to her identity as a woman. Especially when her art is linked to an urban space, a socially built space of a male dominance, as is the case of the protagonist women of the Hip Hop Movement. This paper discusses rap produced by women as a communicational form of expression and a feminine resistance within the Movement. To this end, the work intends to analyze through content analysis the performance of the last album, "Sistema Feminino", of the rap group Melanina Mc's, in search of elements that opposed to a misogynistic culture, through counter-hegemonic communication processes, characterized by musical style.

KEYWORDS

Hip Hop Movement; Rap; Gender; Urban culture.

INTRODUÇÃO

Os movimentos político-culturais urbanos, como o movimento hip-hop, são importantes espaços de diálogo e exposição de demandas sociais, mas, por ocuparem espaços públicos, são protagonizadas pelo masculino e as demandas das mulheres periféricas ficam limitadas ao privado, doméstico. Indo de encontro com essa premissa, as mulheres que vão as ruas

¹⁵⁵ Carolina Ofranti Sampaio é mestranda em Comunicação e Territorialidades na Universidade Federal do Espírito Santo. Graduada em Comunicação Social pela mesma instituição. Parte do Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos (NELM). Contato: carolinaofranti@gmail.com.

reivindicarem o seu espaço através da arte atuam de modo subversivo encontrando na estética artística a possibilidade de se fazer política.

Este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado que utiliza a análise de conteúdo¹⁵⁶ para estudar as músicas do álbum “Sistema Feminino” do grupo de rap capixaba Melanina Mcs, como uma forma reterritorialização feminina no hip-hop, por meio do discurso comunicacional do rap. Sendo assim, este trabalho aborda os aspectos conceituais e estéticos da produção feminista na arte, tendo como objeto de estudo a música Cenários, do Melanina Mcs.

GÊNERO E PATRIARCADO

O conceito de gênero pode ser concebido em várias instâncias, como signo linguístico, cultural ou social. Independente da sua concepção, gênero é uma construção cultural que evoca representações do masculino e do feminino através de símbolos. Cabe, em sua definição a relação presente entre homens e mulheres, porém, por ser uma categoria analítica, seu conceito não determina como se dá essa relação, que bem sabemos que é de dominação e exploração patriarcal. Dessa forma, gênero é “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (SCOTT, 1995, p.75).

Seguindo então com o entendimento desta categoria pela historiadora Joan Scott, o conceito de gênero nos fornece os meios para decodificar e compreender as diversas formas de interação humana, dentre elas a relação entre os homens e as mulheres na sociedade. Essa relação é hierárquica, como descrever Bianca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985, p.55) ao contextualizar a luta feminista da década de 60: “a política, o sistema jurídico, a religião, a vida intelectual e artística, são construções de uma vida cultural predominantemente masculina”. Similar ao que ainda vigora, a dominação masculina é algo que perpassa tanto o público quanto o privado, sendo o principal motivo de união entre as mulheres para uma luta por igualdade.

Porém, afirmar que a exploração patriarcal é uma razão de união entre as mulheres é um caminho perigoso e que é preciso de ressalvas para não cometer nenhum deslize conceitual. Se o patriarcado é um sistema de controle que domina as mulheres, é importante entender

¹⁵⁶ Para Bauer (2002), a metodologia de pesquisa para música entende os sons como condicionais por seus contextos sociais, por isso, neste momento, a AC terá o objetivo de contextualizar, através da reconstrução de representações, as letras das músicas como um meio de expressão.

que ele não atua sozinho, mas sim junto de outros dois sistemas: o capitalismo e o racismo. Dessa forma, num eixo triplo é possível afirmar que as mulheres sofrem opressões em diferentes níveis e instância, como explica Bell Hooks.

Um preceito central do pensamento feminista moderno tem sido a afirmação de que “todas as mulheres são oprimidas”. Essa afirmação sugere que as mulheres compartilham a mesma sina, que fatores como classe, raça, religião, preferência sexual etc. não criam uma diversidade de experiências que determina até que ponto o sexismo será uma força opressiva na vida de cada mulher. [...] No capitalismo, o patriarcado é estruturado de forma que o sexismo restrinja o comportamento das mulheres em algumas esferas, mesmo que, em outras, haja liberdade em relação a limitações (HOOKS, 2015, p.197-198)

A exploração de classe e dominação racial são elementos comuns da luta de homens e mulheres oprimidos. Mas a discriminação sexual dentro de movimentos antirracistas e anticapitalistas também trouxe uma consciência de gênero para essas mulheres, como afirmou Lélia Gonzalez em um depoimento pessoal no seu artigo que luta por um feminismo afro-latino-americano: “É justamente por essa razão que buscamos o MM [Movimento de Mulheres], a teoria e a prática feministas, acreditando aí encontrar uma solidariedade tão importante como a racial: a irmandade” (1988, p. 18).

Afirmar que as mulheres se unem sob uma única forma de dominação exclui outros eixos de exploração que também exercem discriminação sobre muitas mulheres, silenciando grande parte deste movimento. Lutar pelo interesse “das mulheres” ou de “demandas femininas” é uma inocente (ou não tão inocente assim) forma de categorizar as mulheres como iguais, evocando para a discussão uma premissa que há tempos se batalha para apagar: a de que a mulher é essência e a sua opressão se justifica por sua natureza feminina. Ser mulher é ser plural, e como alega Nicholson, as propostas das mulheres são baseadas em diversos lugares na história, na cultura e na sociedade, são demandas que refletem o contexto de quem fala e grupos específicos, e não uma categoria por inteiro. Por isso, a autora sugere que essas “demandas femininas” devam ser substituídas por propostas em contextos específicos, dessa forma, “enquanto procuramos o que é socialmente compartilhado, precisamos ao mesmo tempo procurar os lugares onde esses padrões falham” (2000, p. 26).

É justamente por isso que o patriarcado é apenas uma das formas de opressão sobre as mulheres. É apenas em conjunto que os sistemas de exploração conseguem exercer forças estruturantes e adaptáveis para permanecer no controle por muito mais tempo e de forma

quase invisível. Como afirma hooks, o sexismo masculino prejudica a luta antirracista, assim como o racismo feminino prejudica a luta feminista.

MULHERES NO RAP, MULHERES NA ARTE

O movimento hip-hop teve início na década de 1960, no contexto de um período que ficou marcado pela discussão sobre os direitos humanos e as condições de vida da população pobre em Nova Iorque. Foi um momento em que surgiram líderes negros como Martin Luther King e Malcom X e de grupos como os Panteras Negras, se constituindo também como um período repleto de movimentos de direitos civis dos negros nos Estados Unidos.

Como instrumento de resistência, o hip-hop se apropriou de lutas e reivindicações desses movimentos sociais por meio da união dos seus elementos artísticos (rap, break e grafite). Ele se apropriou das cidades, ruas e praças para que, segundo Rose (1997), reinterpretassem de modo simbólico a experiência da vida urbana, marcando sua identidade na propriedade pública.

Sendo assim, o movimento político-cultural expressa através da arte a sua realidade, expondo as suas carências e demandas. Porém, a principal característica do hip-hop excluiu grande parte dos seus integrantes do poder de fala. Por ser um movimento de rua, logo esse espaço público e de manifestação é, por construção, reservado ao masculino.

Há muitas formas de não existência feminina, e o no movimento hip-hop o feminino é silenciado também pela falta de representatividade. Tradicionalmente, na cultura urbana, à mulher é atribuído ao papel de espectadora em detrimento ao protagonismo. A falta de representações femininas no movimento muito se relaciona com a ordem social que faz uma divisão do que é masculino e feminino (BOURDIEU, 2012), reservando os lugares públicos para os homens, desenvolvendo seu pensamento político, e deixa os lugares privados para as mulheres, construindo suas responsabilidades domésticas e de reprodução.

Elas são frequentemente condenadas a participar por procuração, por uma solidariedade afetiva para com o jogador, que não implica uma verdadeira participação intelectual e afetiva no jogo e que as faz frequentemente torcedoras incondicionais (BOURDIEU, 2002, p. 163)

Mas, como vimos, isso não é algo exclusivo ao hip-hop. A identidade de uma artista está sempre condicionado a sua identidade enquanto mulher. Responsabilidades domésticas,

familiares, falta de acesso a educação e várias outras condicionantes sociais e econômicas sempre foram impasses para a carreira de uma artista.

Essa realidade é agravada pela ideia de que a arte vem de uma experiência divina, elaborada e desenvolvida apenas por grandes gênios. Como construção, as mulheres, sempre representadas como corpos vazios a serem possuídos, não dispõem da genialidade ideal para a produção artística, deixando a arte para o ser universal¹⁵⁷, o homem branco, assim como a ciência, a política e entre outras esferas do conhecimento. Para Filipa Vicente, dado esse contexto, é importante questionar como que essas estruturas sociais marcam o trabalho de mulheres artistas e como que o fato de ser mulher também as impossibilita. “Isto não significa, como já afirmei, identificar uma arte feminina. [...] Significa, sim, analisar de que forma é que a identidade sexual pode determinar um percurso artístico” (VICENTE, 2012, p. 33).

Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* (2010) discorre sobre como o Outro, evocando Beauvoir (1980), não tem direito a voz nesta sociedade, não há valor a sua fala, principalmente por estar em locais em que sua identidade não é reconhecida. Como a presença de mulheres rappers é pequena, e com uma forte presença conquistada apenas recentemente, o espaço foi por um bom tempo dominado por cantores do sexo masculino, dessa forma a representação social feminina foi estabelecida pelo olhar masculino, construindo as identidades de gênero dentro do movimento. Assim, as mulheres são caracterizadas por idealizações opostas: julgando-as como vulgares ou angelicais.

A dicotomia mãe-puta é traçada artificialmente sobre o corpo das mulheres, como fizeram com o mapa da África: sem levar em consideração a realidade do terreno, mas unicamente os interesses de seus ocupantes. Ela não acontece a partir de um processo 'natural', mas de uma vontade política. As mulheres são condenadas a serem cindidas em duas opiniões incompatíveis. E os homens se encontram presos dentro de outra dicotomia: o que os excita deverá continuar sendo um problema (DESPENTES, 2016, p. 70).

É interessante perceber que apesar de serem atributos encarados como contrários, a dicotomia mãe-puta se encontra na servidão feminina ao masculino, sendo ela sexual ou doméstica.

¹⁵⁷ Para Beauvoir (1980, p.12), na construção do gênero feminino a mulher não é definida a partir de si mesma, mas através da relação de dominação masculina, que comporta significações hierarquizadas. Neste contexto o homem é constituído como o ser universal e a mulher é como objeto utilitário, para entender essa relação a filósofa feminista cunha o conceito do Outro, a partir da dialética do senhor e do escravo, de Hegel.

Mas, para Angela Davis (2016), a emancipação é uma construção abstrata, de quebra de pequenas barreiras diárias. Como forma de resistir e quebrar essas barreiras no movimento hip-hop, as rappers, grafiteiras e b-girls (dançarinas) ganham espaço na cultura urbana e a reterritorializam a partir de uma perspectiva de denúncia a desvalorização das suas experiências, pensamentos e atitudes.

ARTE FEMINISTA

A ideia de uma arte feminista, uniforme, pode trazer consigo o pressuposto de que essa estética seria comum entre todas as mulheres artistas, reforçando as ideias de feminilidade que o feminismo tanto busca derrubar. Por isso, é problemático agrupar as artistas mulheres em uma única categoria do seu fazer artístico (seja ele literário, instrumental, cênico ou outro). Diferente desta premissa, uma estética feminista pode estar presente em diferentes estilos artísticos, sendo ela “sempre uma resposta visual a um conjunto muito específico de circunstâncias culturais e da história” (RAYMOND, 2017, p. 40)

Segundo Claire Raymond, o acontecimento estético ocorre na interação com o público, no reconhecimento. Para a autora isso acontece porque a arte é motivada por traços da história e da cultura, sendo assim a arte feminista é um conjunto de símbolos culturais que conectam as mulheres cuja história de opressão se assemelham em alguns aspectos. Dessa forma, a intenção de uma artista cuja estética é feminista só é totalmente compreendida depois de entregue ao público, “isto é, às pessoas que sejam ao mesmo tempo conhecedoras e desconhecedoras do lugar de origem da artista” (2017, p. 41).

Formado por Mary Jane, Geeh, Afari Mc e Loli, o grupo de rap capixaba Melanina Mcs surgiu em 2013 com o objetivo de transmitir sua mensagem através do rap underground. Em 2018 o grupo lançou o seu primeiro álbum, Sistema Feminino, com 10 músicas autorais que dialogam e representam as experiências das mulheres que constituem o Melanina Mc's.

Ao questionar essas bases das relações de poder através de ações político-culturais, essas mulheres recorreram ao movimento hip-hop, no qual já estavam inseridas, para produzir música como mídia radical. Segundo Downing, a mídia radical se concentra na matriz da cultura popular e da malha social, sendo considerado um fenômeno misto, não isolado e ordeiro. “A mídia radical nas culturas modernas inclui uma vasta gama de atividades, desde o teatro de rua e os murais até a dança e a música” (DOWNING, 2002, p. 39).

Na quarta faixa do álbum Sistema Feminino, Cenários, as rappers utilizam os versos para contarem as suas experiências. Essa faixa também foi o primeiro clipe do grupo (figura 1), onde, por meio de um conteúdo imagético, elas puderam mostrar as suas realidades, através de representações do feminino. Assim, com o rap, elemento de maior visibilidade do movimento hip-hop, elas encontram uma forma de emancipação dos ditames disciplinadores do patriarcado para expressão própria.

“Cenários” – Melanina MCs
Me fale sobre....
Sobre o mundo, a casa, a vida, o sonho
Como se fosse...
Um curta metragem, cenário perfeito, sem cenas de dor



Figura 1 - Foto da gravação do videoclipe Cenários, onde se encontram as integrantes do Melanina Mcs, ao centro, e convidadas a participarem da filmagem.

Uma das figuras mais valorizadas pelos rappers é a materna. O interessante é perceber que para mulheres rappers a figura feminina é encarada como um modelo identitário, expondo as preocupações em relação aos filhos, colocando em xeque todas as dificuldades enfrentadas por ela para criá-lo, “é por meio deste ato que ela demonstra o seu amor, reiterando, portanto, a representação de que a mãe doa-se ao filho e existe em função dele” (Matsunaga, 2018, p.111). Como no seguinte trecho:

“Cenários” – Melanina MCs
Vejo pivete entrando, mas não vejo saindo
O crime é a fonte que abastece a alma dos menino
Sem mais alternativas e por falta de opção
A mãe que chora nunca teve espaço e educação

É notável que toda mulher que aparece é devido a lutas contra as formas que desejam fazer ela desaparecer. Desta forma, as mulheres rappers buscam discutir temas que só podem ser ditas por quem são, representando a subalternidade do coletivo feminino do movimento hip hop através de uma narrativa que aborda temas comuns do grupo, desenvolvendo também a sua autoestima. Como no verso cantado por Mary J:

“Cenários” – Melanina MCs
Um pela paz
Dez porque eu mereço mais
Mais respeito nessa casa
Nós somos todos iguais
Abaixa o tom, aumenta o som
Som de preta nessas caixa
Pra esse clima ficar bom!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Spivak (2010) não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar contra a subalternidade, criando espaços no qual o subalterno possa se articular e também ser ouvido. De porte dessa informação, é possível entender que as mulheres do movimento utilizam a estética do rap como uma forma de serem escutadas, exercendo contrapoder e questionando a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e “público”.

Assim, através de suas músicas as mulheres rappers promovem importância feminina, sua autoestima e confronto ao estereótipo de submissão, construindo novos limites simbólicos das identidades de gênero por meio de uma estética feminista, que ocorre na interação e identificação cultural e histórica com o público.

Referências

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1985.
- BAUER, M. W. GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo – Fatos e Mitos**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. [1945]
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. M. H. Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. [1981]
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

DOWNING, John D. H. **Mídia radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988b.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº16. Brasília, janeiro - abril de 2015, pp. 193-210. <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151608>. Acesso em: 06 ago. 2019.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. In: **Psicol. Soc.** 2008, vol. 20, n.1, pp.108-116. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>. Acesso em: 10 jun. 2019

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>>. Acesso em: 11 ago. 2019. doi: <https://doi.org/10.1590/%x>.

RAYMOND, Claire. Pode haver uma estética feminista?. In: **Comunicação e Sociedade**, vol. 32, 2017, pp. 31 – 44 doi: 10.17231/comsoc.32(2017).2749.

ROSE, T. "Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop". Em M. Herschmann, (Org.), **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco. São Paulo: Brasiliense, 1997.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre, Vol. 20, Nº2, Jul./Dez. 1995, p.71-99

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VICENTE, Filipa. **A arte sem história**: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX). Lisboa: Athena, 2012.

Gravações

Melanina Mcs. **Cenários**. Vitória: Timeless Record, 2018.

GRAFITE FEMININO, ESCALAS E ATROPELOS

WOMEN'S GRAFFITI, SCALES AND HANDLES

Carolina Tiemi T. Teixeira¹⁵⁸

RESUMO

É recorrente, no campo do grafite-pixação, o *atropelo*: gíria que expressa a ação de danificar com tinta o trabalho de outrem. No atual contexto brasileiro, os atropelos às intervenções urbanas feitas por mulheres serão analisados através do depoimento de pessoas atuantes nalinguagem, investigando a maneira como recai desigualmente de acordo com o gênero, estabelecendo segregações e verticalidades pelo espaço urbano. A investigação do fenômeno parte da noção de escala e de *violência expressiva* criada por Rita Laura Segato, entendendo as ações de retaliação exercidas por pares masculinos - para além de meros atos com finalidades instrumentais imediatas - como um sistema simbólico onde vigoram regras implícitas. Em um segundo momento abordaremos os atropelos do grupo PIXOPUTAS e a reação em forma de manifesto da grafiteira Verônica Nuvem (V).

PALAVRAS-CHAVE

Graffiti; Território; Gênero; Violência expressiva.

ABSTRACT

It is common to occur, in the field of graffiti and "pixação", the slang: trampling, which expresses the action of painting over another artworks. On the current brazilian context, the trampling on urban interventions by women will be analyzed through the testimony of people who work in language, investigating how they unequally affect according to gender, establishing segregations and verticalities throughout the urban space. The phenomenon investigation starts from the notion of scale and expressive violence created by Rita Laura Segato, understanding the actions of retaliation performed by male pairs - beyond mere acts with immediate instrumental purposes - as a symbolic system where implicit rules prevail. In a second moment we will approach the PIXOPUTAS members atrocities and the reaction as manifest made by Verônica Nuvem a graffiti artist (V).

KEYWORDS

Graffiti; Territory; Gender; Expressive violence.

ABRINDO CAMINHO COM AGRESSIVIDADE

Fazendo uma crítica pertinente ao campo das ciências sociais que muitas vezes partem da ideia de um espaço geográfico ontológico, Smith (1993) propõe a consideração do

¹⁵⁸ Carolina Tiemi T. Teixeira é grafiteira, artista visual, educadora e dançarina. Graduiu-se em Ciências Sociais – Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP) e é mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Integra os coletivos Periferia Segue Sangrando e Fala Guerreira! Realiza a residência artística autônoma "Útero Urbe", ativando rodas e ações de intervenção urbana coletivas, discutindo território e corporalidade de uma perspectiva feminina. Contato: paracarolzinha@gmail.com.

elemento primevo de sua constituição: **a escala geográfica**. É esta que define as fronteiras e transpõe as identidades ao redor da qual as forças sociais entram em embate ou cooperação, e diante da qual o controle é posto em ação e contestado. Socialmente construída, a escala é o critério de diferença, não tanto entre lugares, mas entre diferentes tipos de lugares: o corpo, a comunidade, a região, a nação – para citar alguns exemplos. Nesse sentido, considera que a escala duplamente produz e é produzida pela interação social, sendo um lugar potencial de intensa luta política. A investigação da escala fornece-nos instrumentos para compreender as conexões da diferença espacial, mas também nos aponta a criação de uma linguagem. Em relação à sua concepção, segundo o autor, “a escala geográfica é produto da hierarquização das paisagens social, cultural, econômica e política do capitalismo contemporâneo e patriarcal” e seria “uma candidata à extinção em uma geografia social revolucionada” (SMITH, 1993, p. 23).

Sendo o lugar onde culturalmente centram-se as significações de gênero, a escala do corpo é o eixo onde a preocupação em torno de sua manutenção e reprodução, ao mesmo tempo que o acesso e controle de seus limites têm se tornado cada vez mais presente. Mobiliza-se, notadamente a partir dos anos 70, a reivindicação da ampliação da escala do corpo das mulheres na sociedade ocidental, através do avanço do movimento feminista em toda sua diversidade de demandas. Isso significou uma luta pela ampliação tanto da mobilidade e atravessamento de territórios que antes eram proibidos, como a via de acesso à uma linguagem, ao trânsito das ideias, e à autonomia sobre o próprio corpo. Atualmente, ainda são tímidas questões como o debate sobre os direitos reprodutivos, o acesso ao aborto legal e seguro...E as ruas continuam perigosas à integridade física das mulheres. Seria fastidioso colocar aqui as centenas de estatísticas que evidenciam a vulnerabilização sistemática da escala corporal feminina e as tentativas reiteradas de tutelar – de fora – esse lugar em disputa na sociedade. Seja pela legislação ou através da ampla e inconsequente patologização do corpo feminino (que relegaram processos naturais e cíclicos à medicalização alopática sem precedentes), o confinamento é, também, permanentemente colocado em questão pelas mulheres através de reivindicações que ganham as ruas e ecoam até mesmo nas escalas micropolíticas, como a casa e a família.

No cenário do sistema grafite-pixação¹⁵⁹, que pressupõe a capacidade de mobilidade pela cidade para a efetivação das pinturas, é notável como inúmeros fatores reduzem em larga medida a escala do corpo feminina. A violência urbana aliada à violência de gênero; a imposição da família pelo recato da filha – que não pode sair para a rua como os homens de sua geração; a pressão dentro do próprio movimento que restringe, pela coerção, muitas vezes velada, a expressividade das mulheres, como narra Ana Clara Marques:

Eu lembro que tinham murais gigantes e o meu desenho saía “desse tamanho”. Eu falava: “Meu! Isso quer dizer alguma coisa, estou me sentindo pequena velho, estão me diminuindo, eu não posso me deixar diminuir”. Por que o meu fascínio pelo grafite, era o grande, era o espaço. Era: “Eu consigo fazer qualquer coisa nesse mundo, e eu estou cada vez... cada vez mais diminuindo a minha arte”. Foi a hora que eu falei: “Não, num dá!”. Foi... o último mural, acho que foi o de Santa Cecília, que o Maomex que organizou. Aí eles me colocaram pra pintar lá no pico, acho que eram quatro andaimes de andaime, me colocaram ainda lá em cima, tipo: “Ah! Você quer pintar? Então vai pintar”. Eu lembro que tinham mais duas meninas pintando. Mas eu lembro que eu fiz, aí eu olhei... aí quando eu desci e olhei... o desenho ficou muito bacana. Era uma mulher em cima da nuvem flutuando, aí eu falei: “Está desse tamanho velho, que... que eu fiz velho?”. Aí eu fui resgatando, aí eu fui: “Nossa! Tô me diminuindo mesmo”. Aí foi quando eu parei (Ana Clara Marques, 2019).

Um dos fatos mais corriqueiros e alarmantes quando analisamos o sistema grafite-pixação a partir de uma perspectiva de gênero - e que também se tornam evidentes nas cartografias realizadas pela residência artística autônoma Útero Urbe¹⁶⁰, *locus* dessa investigação - é a violência expressiva dos atropelos como um incômodo permanente, afetando consideravelmente a maneira como as mulheres se colocam no espaço público. 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, na maioria das vezes deixando entrever o trabalho anterior para marcar a agressão. A expressão popular já está incutida no senso

¹⁵⁹ Utilizo a noção de sistema-grafite de Armando Silva, que entende o campo compreendido pela linguagem do grafite como uma série de valências e imperativos que se inter-relacionam. Adaptei o conceito para o particular caso brasileiro, onde o grafite e a pixação possuem uma matriz inseparável – apesar de apresentarem algumas diferenciações em sua lógica interna de funcionamento. O autor propõe também que se utilize o termo na sua grafia em linguagem corrente, popular: grafite ao invés de *graffiti*. Para aprofundar essas e outras questões consultar: SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos**. São Paulo: Sesc, 2014.

¹⁶⁰ A investigação sobre a perspectiva de artistas que buscam narrativas fora dos discursos hegemônicos da instituição arte entra em consonância com o objeto de minha pesquisa, que tem como recorte os encontros de mulheres da residência artística Útero Urbe – realizada por mim entre 2014 e 2018 nas cidades de João Pessoa, São Luís do Maranhão, São Paulo e Cidade do México -, disparadores de processos criativos que buscam configurar deslocamentos profícuos frente à narrativa hegemônica acerca da linguagem do grafite, procurando suplantando a distribuição de gênero desigual de suas inscrições pela paisagem urbana. Assim, busca trazer à tona, através de processos artísticos de cartografias coletivas e das oficinas de grafite, as camadas que revelam os fluxos de invisibilidade/visibilidade feminina na cidade, transformando-as em força motriz das intervenções propostas.

comum de quem atua nas ruas, mas é bastante revelador questionar os praticantes como interpretam o fato – quando atropelam ou quando são atropelados. Ao perguntar a três pixadores do sexo masculino, atuantes da cidade de São Paulo, Canecas (CNCS), Dents (SapCrew) e Dimy, a resposta foi uníssona: “É zuado, porque tem espaço para todo mundo”. Dimy acrescenta o fato de que o atropelo pode, também, ser o instrumento de quem pixa/grafita para contestar algo ou alguém que considera necessário criticar, sendo uma resposta à injustiça da verticalização imposta pela urbanização. Segundo o grafiteiro Bruno Perê, em entrevista no ano de 2019 na cidade de São Paulo, atropelar:

(...) Significa estabelecer uma relação de poder e domínio sobre um espaço. Atropelo é uma das regras do jogo, de quem escolha participar do mesmo, mas as relações na cidade se sobrepõem umas às outras dependendo do grau de influência, de relevância e poder sobre o espaço em disputa. O atropelo pode ser uma provocação, um recurso, um diálogo ou até mesmo uma violência. Se existe o atropelo, existe também a possibilidade do não-atropelo. Que também, dentro dessa lógica do jogo pode significar um respeito com quem esteve no mesmo espaço só que antes. Escolher não atropelar pode ser uma tática de ocupação de territórios onde mais espaços se abrem, ou seja, a disputa está na quantidade de lugares ocupados e não na disputa de um único espaço limitador. Estamos numa transição e em um achatamento dessas relações de poder na rua, com o aumento de murais monumentais na cidade as proporções dessa disputa por espaço ganham um novo patamar, pois a estrutura se torna elemento decisivo na desproporção das forças... Assim como a criação de espaços exclusivos para a prática das intervenções urbanas, mudando assim toda a dinâmica e lógica do atropelo. Eu queria dizer que atropelo só vale para o baixo clero (Bruno Perê, 2019).

Para o grafiteiro e poeta Daniel Minchoni, em entrevista realizada também no ano de 2019:

A rua tem regras de conduta intuitivas, elas mudam com o tempo. Mas atropelar, que antes era até escrever perto ou entre, mudou e prática de encaixe ficou bem mais tranquila. Ainda assim, atropelar significa desrespeitar a outra pessoa ou crew, simbolicamente é uma grande provocação. Mas como nem sempre é proposital, geralmente a pessoa faz um esforço antes de virar uma treta, se ainda assim a pessoa reatropelar aí indica uma vontade de tretar, um desrespeito ao corre do outro (Daniel Minchoni, 2019).

Outro grafiteiro, residente da zona norte de São Paulo (Vila Brasilândia), Chellmi:

Atropelar um trampo na rua é criar uma espécie de tripé incompreensível, tripé esse que se dá através da (falta de respeito, ego extremamente afetado pelo que se sente incapaz e compreensão equivocada sobre individualismo e coletividade). O muro é somente o resultado de tal tripé citado. Questões referentes ao caráter, a vaidade, o estrelismo e tantas outras ultrapassam as referências de Arte nas ruas.

Dividir um muro sem apagar o espaço de outra pessoa se aproximaria do ideal, mas uma vez que o real está extremamente ligado a posse, ao poder, aos acúmulos, a rua também vira palco destas disputas e quereres, sendo assim, as consequências são inúmeras: brigas, mortes, reatropelos, vinganças e tantas outras coisas que o universo da competição provoca (Chellmi, 2019).

É interessante notar como essas narrativas revelam aspectos do atropelo como inserido em uma dinâmica própria da cidade, e mais ainda, como localizado na escala entre vizinhos, no âmbito da relação pessoal - e que pode acionar modos de vingança sistemáticos. Como chama a atenção Bruno Perê, as formas de planificação urbanas hegemônicas estruturam uma outra lógica – a lógica do mercado – e o atropelo pode ser uma afronta a essa organização realizada no plano individual, corpo a corpo. No entanto, afloram também, nessa perspectiva, modos violentos de disputar o território em contextos de abismos entre as diferentes escalas da cidade. 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 considerarmos que um grafite é a extensão do corpo de uma pessoa, entendemos que a forma como a sociedade significa os corpos femininos (e os violentam, por tabela), nos dizem muito sobre os atropelos cotidianos.

Tomo de empréstimo a concepção de *violência expressiva*, construída por Rita Laura Segato 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. A noção, surgida a partir da investigação de territórios com índices alarmantes de feminicídios (como o caso de Ciudad Juarez, México, tratado pela autora), apresenta a forma como a intensa escalada de pobreza e aniquilamento da vida pela precarização neoliberal aumenta o subjugo da condição feminina. Assim, os homens da localidade realizam a guerra **através** do corpo das mulheres, **inscrevendo**, nesse território, as marcas do poder. A autora alude à forma como a construção da masculinidade está configurada como *potência*. Dominar territórios e colonizar são a sua conduta por excelência. Muito além de uma resposta individual ou moral frente ao trabalho de outrem, a violência expressiva se efetiva quando referente ao campo social mais amplo. Dessa maneira, simbolicamente, danificar o trabalho de uma mulher torna evidente a vulnerabilização e diminuição da escala feminina em um meio onde, de maneira tradicionalmente “pedagógica”, se aprende a postura viril de dominar territórios ocupando grandes áreas com a assinatura, mesmo se for preciso escalar, correr, conquistar.

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).

Na capital de São Paulo, para citar um caso exemplar, uma grif¹⁶¹ chamada PIXOPUTAS ficou conhecida por espalhar pelas ruas suas imagens alinhadas à extrema direita, com expressões que aludem ao neofascismo e à misógina. Há alguns anos, se especializaram em atropelar grafites feitos por mulheres com desenhos irônicos e personagens em forma de homens-palito, com os dizeres "É tudo puta". O grupo foi denunciado e exposto por coletivos de mulheres em 2015, parando de agir com mais veemência. No entanto, continuam com as páginas nas redes sociais, onde articulam a postagem de fotos de grafites de cunho machista, com apelos racistas e os tradicionais bodypaintings: pinturas corporais feitas em mulheres nuas, geralmente com a tag¹⁶² ou assinatura do grafiteiro em poses de objetificação sexual. Ainda no ano de 2015, a grafiteira Verônica Nuvem (V), umas das vítimas de atropelo da grif, articulou a escrita de um manifesto assinado por diversas mulheres na época. A discussão extrapolou as ruas e se espalhou pelas redes sociais, onde também foi acompanhada por um público mais amplo. O manifesto, na íntegra:

Venho aqui relatar um caso de machismo e misoginia bem grave que aconteceu na cena da arte de rua na cidade de SP. A pouco tempo atrás descobri um pixo nos muros da cidade: "é tudo puta". A piada é zoar e desrespeitar mulheres utilizando o "pixo" para isso. Claro que sabemos que problema não é ser puta, mas sim um homem usando uma palavra de forte cunho pejorativo (como disse Gabriela Leite fundadora da Daspu, "puta na nossa sociedade significa menos que nada") em forma de piadinha pelas ruas. Descobri sendo marcada por um amigo numa foto do Instagram do "pixador". Eu e outras mulheres entramos numa discussão apontando como esse pixo era uma violência simbólica, e que da simbólica é um passo pra física. Isso num país onde o panorama é uma mulher sendo assassinada a cada uma hora e meia por homens. Só pra situar. Disse que o pixo expõe a segurança de quem está sendo alvo da piada. Porque se "é tudo puta" é tudo puta e foda-se. Que o machismo mata, humilha, diminui todos os dias principalmente mulheres negras e pobres. A partir daí recebi uma chuva de chorume de seus amigos e seguidores. "Vai chupar uma rola pra se acalmar", "deixa essa puta aí falar" "ela queria um pinto no lugar de racha", "é só uma puta" e coisas do tipo e tenho print de tudo. Esse pixo, inclusive, estimula posturas assim e eu estava comprovando na prática. Só que depois disso, o cara saiu do campo da web e passou a me perseguir na rua. E como você agride e

¹⁶¹ Grif é um grupo de pixadoras e pixadores que assinam sob o mesmo nome.

¹⁶² Assinatura da grafiteira (o) ou pixador (a).

humilha uma grafiteira? Atropela o trampo. Atropela todo o trampo dela que encontrar no caminho. Aí vem a pergunta: Será que isso aconteceu por eu ser mulher? Será que se eu fosse um macho ele teria saído na rua levando os pixos ou graffitis do cara? A gente sabe que não. Eu não atropeli nenhum trabalho e poderia ter feito isso, pois sei onde tem vários, mas não fiz, porque a lei da rua é essa, isso se chama respeito. Fiquei muito mal com isso, me sentindo humilhada, não conseguia acreditar, não fazia sentido! Mas passados alguns dias me levantei, e foi com a ajuda de outras mulheres. Mulheres incríveis que me mostraram que eu não estou sozinha. Minas do graffiti, da velha e da nova escola, de movimentos sociais, estudantes, minas de todo o tipo de correria possível e, sim, alguns homens firmeza também estão me apoiando, homens que conseguem se por no lugar das mulheres, que enxergam além do gênero. E assim consegui transmutar esse fato tão ruim em algo positivo. Agora estamos nos organizando pra ações de rua educativas, com colagem de lambes e stêncil contra o machismo, e outras coisas também estão se articulando a partir desse episódio. Por fim, entrei também em contato com o "pixador" depois de descobrirmos o Facebook pessoal dele, porque a gente descobre tudo. Após conversarmos ele me pediu desculpas, disse que o "pixo" era agressivo mas que ele não queria ser agressivo com mulheres e eu disse que as desculpas não tinham que ser só pra mim, tinha que ser pra todas as mulheres, pois quando ele me agrediu, ele agrediu a todas, então que viesse a público se retratar. Também disse que ele me devolva as tintas dos meus 4 graffitis que ele levou incluindo o da 23 de maio, mas essa questão ainda está em aberto por que ele disse que foi mandado embora do emprego. E por fim que ele PARE de expor e zoar as minas usando a rua e o pixo pra isso. Pois ele pode falar tantas coisas, a rua não é espaço pra discurso de ódio e pra reforçar opressão. A rua, a arte, é pra libertar. Que esse fato sirva pra todos os caras que ainda tem o ranço machista, repensem seus privilégios e terem o maior respeito do mundo com todas as mulheres. Machismo não é só espancar e estuprar mulher não. É diminuir, silenciar, humilhar, ignorar, priorizar os caras em detrimentos das mulheres, tratar mulher como objeto, e isso eu vejo por todo lado, muito próximo a mim e principalmente na cena do graffiti e arte de rua. E já não vai mais passar batido. Não passarão mesmo. Homem é pra ser companheiro, parceiro e não algoz. Pras meninas e mulheres, deixo meu abraço apertado. Não precisamos dos caras pra sermos mulheres incríveis, é difícil eu sei, o tempo todo temos que ser aceitas nos meios masculinos, que eles comandam, que eles criam as regras. Mas não vamos reproduzir isso, mulher tem que se ajudar e não ficar competindo. Temos que estar conscientes do nosso lugar, e o nosso lugar é em todos os lugares. Quando a gente começa a se empoderar, é muito transformador, muito forte, e precisamos passar essa força umas pras outras. Nenhuma pode ficar pra trás. E agora, mais do que nunca: mexeu com uma, mexeu com todas (NUVEM, 2015).



Figura 1 - NUVEM, V. **Atropelo Pixoputas**. 2015. Fonte: <https://www.instagram.com/nuvemv/>. Acesso em: 08 dez. 2018.



Figura 2 - NUVEM, V. **Atropelo Pixoputas**. 2015. Fonte: <https://www.instagram.com/nuvemv/>. Acesso em: 08 dez. 2018.

Por um período, as ações da grif PIXOPUTAS diminuíram e atualmente se restringem a algumas intervenções e postagens, ainda com cunho misógino, nas redes sociais. O debate estabelecido na época abria reflexão sobre o caráter violento e direcionado dos atropelos, de acordo com o gênero. E fortaleceram de forma incipiente a rede de proteção das grafiteiras, trazendo à tona a urgência de abrir as camadas de significados em torno dos atos de retaliação, não como fatos isolados, mas como ações articuladas, simbólicas e que produzem territorialidades.

Referências

NUVEM, Verônica. **Agressões machistas e misóginas nas ruas de SP**. Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top/?q=nuvem%20pixoputas&epa=SEARCH_BOX>. Acesso em: 28 jul. 2019.

SEGATO, Rita Laura. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juarez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SMITH, Neil. Homeless/Global: Scaling Places. In: **Mapping The Futures: Local Cultures, Global Changes**, Routledge, London, 1993. Tradução: Nilo Lima/junho de 1995. Cap.6.

É POSSÍVEL UTILIZAR O “MÉTODO” WARBURGUIANO NA BUSCA DE UMA ARTE HOMOAFETIVA?

IS IT POSSIBLE TO USE A WARBURGUIAN “METHOD” IN A SEARCHING OF AN HOMOAFECTIVE ART?

César Silva Barcelos Júnior¹⁶³

RESUMO

O presente artigo procura desenvolver uma problemática a respeito da existência ou não da homoarte. Entendendo esta como a arte que contém um élan que é facilmente compreendido e assimilado pela comunidade “gay”, arte que possui a potência de questionar a binaridade homem/mulher. O artigo aproxima-se de um “método” *warburguiano* de uma antropologia visual para realizar a análise de obras de arte colocando-as em seu contexto sociocultural e procurando identificar um tipo de *pathosformel* homoafetivo que lhes permeie através de um estudo iconográfico e pesquisa bibliográfica. . O ponto de partida será o kouros grego da Antiguidade, passando pelo Davi de Miguel Ângelo Buonarroti, no Renascimento italiano, as pinturas realistas de Thomas Eakins, nos EUA e o trabalho fotográfico de Alair Gomes, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Aby Warburg; Homoarte; Nu masculino; História da arte.

ABSTRACT

This article is looking to develop a problematic about how the homoart is faced in the Art History. For this work, homoart can be understand like a kind of art that has a “thing”, an “élan” that is easily understandable and assimilated to the gay community, a kind of art that has the power to question binary man/woman. Therefore, this work will get near to the Warburg’s method of a visual anthropology to analyze some works of art, placing them in its socio cultural context and seeking to identify a kind of homoaffective pathosformel that permeate them, using a iconographic method and a bibliographic searching. The starting point will be the Kouros in the Ancient Greece, crossing the Michelangelo’s David in the Italian Renaissance; The Swimming Role by Thomas Eakins, in the end of XIX century, in the United States of America, and at least the photograph work of Alair Gomes, in Brazil.

KEYWORDS

Aby Warburg; Homoart; Male nude; Art history.

INTRODUÇÃO

O fato de a nudez masculina ser rarefeita na arte, em comparação com a mesma temática feminina, suscita questionamentos a respeito de como a sociedade atual, que ainda possui raízes no patriarcado, preserva a imagem masculina para ser usada em determinados

¹⁶³ César Silva Barcelos Júnior é aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, MBA em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá, Graduado em Ciências Econômicas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: cesarsilvabarcelosjr@gmail.com.

motivos e situações mais “nobres” na História da Arte. Enquanto fotos e quadros de homens sem roupa, que por algum motivo possam ser lidas com certa conotação sensual, estiveram, durante algum tempo, relegados a um submundo artístico ou como peças de estudo, sem valor no mercado e sem espaço nos museus e galerias.

A concepção deste artigo deu-se a partir da leitura da tese *Representações do Masculino nas Artes Visuais: performance, pintura e fotografia* do Professor Doutor Shahram Afrahi, apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília e do livro *Homoerotismo e imagem no Brasil*, do Professor Doutor Wilton Garcia. Partindo dessas concepções dialéticas, foram consultadas bibliografias que desenvolvem as questões ortodoxas a respeito da nudez na arte e da nudez masculina: *O Nu*, de Kenneth Clark e *Adam – The Male Figure in Art*, de Edward Lucie-Smith, respectivamente. O livro *Nude Men – from 1800 to the present day*, editado por Tobias G. Natter e Elisabeth Leopold foi utilizado como “balizador” do raciocínio empregado no artigo, especialmente a introdução de Tobias G. Natter (*Foreword: the long shadow of the fig leaf*) e os ensaios de Elisabeth Leopold (*Poetry of the body. The naked man in the History of Art*) e Wolfgang Schmale (*Nakedness and masculine identity. Negotiations in the public space*). Embora não esteja explicitada no texto, a Teoria Queer e seu método de raciocínio é presente devido à leitura dos livros Judith Butler e a Teoria Queer, de Sara Salih e Foucault e a Teoria Queer, de Tamsin Spargo. A obra de James M. Saslow, *Pictures and Passions – A History of Homosexuality in the Visual Arts* contribui na forma fonte de referências e, de certo modo, como “espinha dorsal” do trabalho.

SOBRE O “MÉTODO” DE WARBURG

Aby Warburg foi um historiador da arte, estudioso de antropologia e psicologia. Filho de banqueiros judeu-alemães que abriu mão de sua primogenitura nos negócios da família para se dedicar aos estudos e experiências que culminaram, após sua morte, na constituição do Instituto Warburg de pesquisa da Antiguidade Clássica e que atualmente encontra-se vinculado à Universidade de Londres.

Em 1891, Aby Warburg, apresenta sua tese de doutorado em que estuda duas pinturas de Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*. Nessa tese ele identifica a “energia” da Ninfa na imagem de uma figura feminina que, com seus cabelos e roupas

esvoaçantes, passa a informação do movimento de um ser etéreo, de uma presença mística. A identificação dessa energia é ressaltada, durante sua tese, em diversas outras imagens encontradas em situações, lugares e épocas diferentes como em poemas, na literatura, em moedas, afrescos, gravuras e imagens talhadas em sarcófagos.

Utilizando-se desse olhar apurado em diversas imagens, Warburg desenvolveu o Atlas Mnemosyne, onde imagens de obras de arte, fotografias e textos, que se assemelham em determinados pontos, são dispostos em pranchas de forma a compor uma miríade de informações que conduzam ao um “núcleo duro” cultural que sobrevive ao tempo e ao espaço, e que se manifesta através de lembranças antigas; que ativam uma “energia” inconsciente. Para designar essa energia, Warburg cunha o termo *pathosformels*, a fórmula de *pathos*¹⁶⁴, que indica uma concentração de energia afetiva, muitas vezes inconsciente, em determinadas imagens e que tem sua origem na Antiguidade. Aby Warburg não deixou um método de estudo das imagens formalmente constituído¹⁶⁵, mas a construção (ou montagem) de seu pensamento pode ser utilizada em uma epistemologia multidisciplinar que compreende, por exemplo, literatura, artes, antropologia, filosofia, psicologia e semiótica.

Neste artigo, o método de Warburg é entendido como uma forma de escolher, montar e analisar um grupo de imagens e assim identificar temas, formas, símbolos e mensagens que lhes sejam comuns. Ao encontrar esse possível “denominador comum” nessas imagens (que podem ser de diferentes autores, épocas e locais), inicia-se um estudo aprofundado e multidisciplinar desse assunto que permeia essas representações. A partir de tais estudos é possível identificar a persistência de uma imagem no tempo, uma sobrevivência de registros antigos; à potência dessa imagem, Warburg chama de *nachleben der antiquen*¹⁶⁶. É interessante ressaltar que, nesse ponto, Aby Warburg desenvolve uma forma de estudo da história em que as imagens são colocadas no centro da pesquisa e de uma forma não cronológica. Nesse caso, o que mais importa são as semelhanças encontradas e o que tais

¹⁶⁴ Qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística (e, p.ext., em fatos, circunstâncias, pessoas) que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética. Fonte: Wikipédia, em 13/07/2019.

¹⁶⁵ Por esse motivo, no título deste artigo, coloquei o método warburgiano entre aspas. Destaque que não usarei no decorrer do trabalho.

¹⁶⁶ A tradução desse termo é polêmica. Encontramos na literatura alguns autores utilizando “sobrevivência da imagem”, outros, “pós-vida da imagem”, e há o “vida póstuma das imagens”. Utilizarei neste artigo simplesmente “sobrevivência da imagem”. A escolha da tradução desse termo, *nachleben der antique*, ressalta até mesmo qual abordagem o autor está realizando dos estudos de Aby Warburg.

repetições querem mostrar ou se abarcam alguma mensagem. Nesse momento, o método aproxima-se das teorias do inconsciente de Freud e do inconsciente coletivo e arquétipos de C.G. Jung. Lissovsky, citando Rampley, enuncia em seu artigo sobre Aby Warburg:

O método de montagem de Warburg, por sua vez, “refletiria seu entendimento da cultura como espaço de memória, do qual símbolos visuais e outros funcionam como um arquivo de memórias justapostas” (RAMPLEY IN LISSOVSKY, 2014, p. 316).

É nesse espaço que existe entre o observador e a imagem que residem “fantasmas” e “espectros” antigos, cheios de informações codificadas, adormecidas e esperando para serem rememoradas. Assim, “os símbolos seriam os veículos, na memória social, da carga energética vinculada à experiência emocional das gerações passadas” (Lissovsky, 2014, p.312).

A escolha desse método para a análise das imagens escolhidas, e para a busca das marcas deixadas pela homoafetividade na história da arte, reside na identificação com o rompimento dos limites do formalismo e da análise puramente estética e visual das obras de arte. Em Warburg, não se trata de identificação de um estilo, mas do “exame da tradição cultural” (Agamben):

[...] caracterizada como uma recusa do método estilístico-formal dominante na história da arte no final do século XIX e como um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da avaliação estética para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra da arte [...] (AGAMBEN, 2015, p. 112).

A história de uma imagem traz também a história de uma cultura, ressaltando problemas históricos e éticos. Estrutura-se como uma “psicologia histórica da expressão humana”. A essa disciplina, Giorgio Agamben chama de “inominada”, pois seu autor não encontrou um nome definitivo e seus estudiosos não chegam a um consenso quanto a esse nome devido sua abrangência.

A carga emocional contida nas imagens e que dialoga com o inconsciente humano é o elo do método warburguiano de análise de obras de arte com a homoafetividade¹⁶⁷ e objetivo central desta investigação que se inicia.

¹⁶⁷ O termo homoafetividade foi cunhado para ressaltar os sentimentos de carinho e afeição entre pessoas de mesmo sexo, ampliando o conceito de homossexualidade que passa a designar as vivências sexuais propriamente ditas.

O que chama atenção é, quando das análises dos trabalhos de artistas que possuem em sua biografia fortes traços de comportamentos homoafetivos, não serem levados em consideração os fatores psicológicos de uma sexualidade/afetividade muitas vezes reprimida ou inviabilizada de ser vivida em sua plenitude.

SOBRE A HOMOAFETIVIDADE GREGA

Na análise da imagem do kouros, na Antiguidade Grega, observa-se a estátua de um jovem belo, de corpo proporcional, rosto sereno que servia de oferenda de beleza aos deuses nos templos. Como beleza, essa civilização entendia a manifestação física do eu interior, da virtude e do que é correto.

Mas não são apenas os aspectos perceptíveis através dos sentidos que exprimem a Beleza do objeto: no caso do corpo humano assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo (ECO, 2010, p. 41).

Os gregos da antiguidade possuíam uma conexão profunda com o corpo masculino e mostrar a nudez desse corpo era mostrar a virtude do homem. Essa relação de admiração por esse corpo era também manifesta em suas relações sociais. A sociedade ateniense, por exemplo, entendia a homoafetividade masculina como algo benigno, lúdico e que compunha o aprendizado e a entrada na vida adulta dos jovens cidadãos de Atenas. É importante ressaltar que, na Grécia Antiga, somente os homens, livres eram considerados cidadãos.

As interações entre esses homens aconteciam nas palestras¹⁶⁸ e era comum que praticassem esportes (como corridas e lutas) completamente nus. Daí a fascinação grega pelo corpo masculino.

Outras interações entre esses homens estão documentadas nas pinturas de centenas de vasos gregos: cortejos, toques e abraços, ofertas de presentes e atos sexuais.

Representações de Ganimedes e Titono, mortais lendários cuja beleza excitava até mesmo as divindades, nos permitem definir os critérios de beleza masculina, e podemos observar que os mesmos critérios são

¹⁶⁸ [...] na Grécia e Roma Antigas, designava uma construção que abrigava uma escola de luta corporal. Funcionava como escola de treinamento e também como local de convívio social masculino, onde conversas sobre literatura, filosofia e música eram tão bem recebidas. Geralmente, mas não obrigatoriamente, eram anexos aos ginásio, local fechado para treinamento. Locais em que se praticavam esportes e a convivência masculina. Também eram utilizadas para debates sobre filosofia e literatura e música. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Palestra_\(Antiguidade\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Palestra_(Antiguidade))>. Acesso em: 26 jul.2019.

satisfeitos na representação de deuses eternamente jovens (notadamente Apolo) e de meninos ou jovens representados como sendo perseguidos, cortejados ou abraçados por amantes humanos comuns. Disto é possível derivar uma justificativa para considerar como *pin-ups* o grande número de jovens, retratados em várias poses em vasos de todos os tipos, especialmente o jovem isolado (normalmente nu, às vezes vestindo-se ou despindo-se) que ocupa a superfície interior de um vaso raso (DOVER, 2007, p. 20).

A admiração grega pelo corpo masculino é assimilada, de certa forma, pela estatuária romana e deixada de lado durante a ascensão do Cristianismo. Devido às diversas contradições existentes no interior dessa seita; as representações do corpo humano nu durante a Idade Média foram reduzidas e sua retomada com maior potência ocorreu durante o Renascimento.

O artista renascentista retoma os valores humanistas da Grécia Antiga nas artes e na filosofia. O corpo humano volta a figurar como algo belo e admirável, desta vez não somente como fruto da atividade física, mas para imprimir a centralidade do homem no universo da renascença. De Leonardo da Vinci tem-se a figura do Homem Vitruviano, com seu corpo proporcional, bem torneado e assumindo essa centralidade universal.

O DAVI DE MIGUEL ÂNGELO BUONARROTI

A figura escolhida para ser justaposta ao Kouros grego é o Davi de Miguel Ângelo Buonarroti. Essa estátua de mármore de Carrara de 5,16m de altura foi encomendada pela Opera del Duomo e pela Guida de Lã de Florença, no ano de 1501. O contrato realizado com o artista não estabelece qual figura seria retirada do bloco de mármore, apenas expressa que seria “o gigante”.

Importa, nesse momento, ressaltar a história do personagem escolhido pelo artista: Davi, na mitologia bíblica e judaica, foi um rei judeu com grandes habilidades guerreiras e artísticas, além de vencer diversas batalhas, era também harpista e poeta. Um de seus feitos clássicos é a batalha contra o gigante filisteu, Golias, em que Davi, após desfazer-se da armadura que atrapalha seu caminhar, vence o gigante utilizando uma funda e uma pedra. Outro fato interessante da vida de Davi era sua relação com o personagem Jônatas que, na narrativa mitológica, é colocada como bastante íntima, onde ambos vivem uma ligação de almas e um amor mais intenso que o sentido em relação às mulheres.

A imagem de um jovem, belo, com um corpo absolutamente extraordinário é ofertada a uma cidade como o símbolo de sua força e renovação política. Essa obra foi realizada por um artista homossexual em um momento histórico e artístico de retomada da estética clássica grega. O tema escolhido é de um dos personagens mais emblemáticos da mitologia judaico-cristã, mas que possui ao mesmo tempo semelhanças com a mitologia pagã grega (um poeta e tocador de harpa, pastor de ovelhas e sua profunda relação homoafetiva com Jônatas). Warburg escreve em seu texto sobre Dürer e a Antiguidade Italiana:

Mas a Antiguidade veio em seu socorro pela via italiana, não só instigando-o dionisiacamente, mas também o decantando apolineamente: o Apolo de Belvedere pairava diante de seus olhos quando procurava a medida ideal do corpo masculino, e ele comparou a verdadeira natureza às proporções de Vitruvius (WARBURG, 2015, p. 94).

Não obstante o excerto acima referir-se a outro artista, é possível captar a tradução do espírito da época de Miguel Ângelo.

Outra obra que corrobora com a argumentação explicitada é o Davi de Donatello, confeccionada 20 anos antes do Davi de Miguel Ângelo, e que possui uma forte energia homoafetiva. Segundo a literatura consultada, é possível conjecturar que Miguel Ângelo tenha visto essa obra antes de começar o seu Davi. Na estátua de Donatello, Davi é retratado muito jovem (ainda não possui os pelos pubianos), de pé em um *contrapposto* sobre a cabeça de Golias e com uma espada na mão direita. Não obstante essa descrição, essa figura encontra-se em uma pose que possui uma suave languidez que nos remete ao corpo feminino. Essa sensação é realçada na análise da parte posterior da estátua e a região do baixo ventre. Sua musculatura é bem menos evidente e no todo, guarda semelhanças com as imagens de Eros, o deus do amor.

A energia encontrada no Davi de Miguel Ângelo é a da virilidade do jovem que se faz homem: musculatura proeminente de um atleta, veias ressaltadas e rosto tenso, com olhar firme a encarar o inimigo. A aura que paira em ambas as obras é a mesma exaltada e admirada pelo *erastês*¹⁶⁹ na Antiguidade Clássica Grega: o jovem imberbe que já possui a altura de um adulto e o atleta viril que lutava nas palestras.

¹⁶⁹ Na Grécia Antiga, o *erastes* [...] era um homem aristocrata envolvido em um relacionamento com um adolescente do sexo masculino denominado *eromenos* [...]. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Erastes>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

O tratamento que cada artista deu ao baixo ventre dessas obras é digno de nota: Donatello utiliza-se de formas arredondadas muito próprias das imagens femininas, enquanto Miguel Ângelo ressalta o volume do oblíquo externo, mais de acordo com as imagens masculinas nuas do Período Helenístico. Pois “o corpo distorcido foi sempre reconhecido como o veículo do pathos” (Clark, 1969, p. 190).

A precisão dos pormenores contribui aqui, apenas para acentuar o seu significado e torná-los inteligíveis. A sede de triunfo que o David irradia é a do próprio Miguel Ângelo, cristalizada em sua obra. Essa energia latente que faz dilatar os músculos e incha as veias é sua própria energia. [...] (ARBOUR, 1962, p. 44).

O BANHISTA DE THOMAS EAKINS

Eakins nasceu no estado da Filadélfia, nos Estados Unidos, em 1844. Foi desenhista, artista e anatomista. Estudou desenho na École des Beaux-Arts de Paris. Sua abordagem do nu masculino é a naturalista, sem qualquer idealização.

Chama atenção a pose do banhista em pé no quadro *The Swimming Hole*¹⁷⁰, de 1885; sua imagem atrai o olhar do espectador dessa obra, o relaxamento de sua musculatura e o contorno de suas costas e a nádegas, estão em destaque. A composição piramidal fala por si. A pose do banhista remete-nos ao Davi de Donatello, citado anteriormente, embora mesmo com toda a sinuosidade da figura no quadro de Eakins, este não passa a mesma carga de languidez que a de Donatello. A composição das três figuras sobre as pedras remete às sensações homoafetivas que são objetos de estudo neste artigo; são poses, olhares, gestos e toda uma aura que indica a tal leitura.

Thomas Eakins teve uma relação de amizade com o poeta Walt Whitman e ambos artistas possuíam um traço em comum em sua poética, o interesse por uma profunda camaradagem entre homens que, por sua vez, está ligado a uma sobrevivência de um comportamento que foi bastante enfatizado na Antiguidade Grega.

It was inevitable that Whitman’s ideas about male comradeship were recognized by many as declarations of homosexuality, attracting supporters from America and from Europe. Though Whitman was reluctant to acknowledge the homosexual content in public there is little doubt about the emotions he described. Judging by his paintings, Eakins

¹⁷⁰ O título original dessa pintura é *Swimming*, e encontra-se, assim nomeada, no Amon Carter Museum of American Art. A bibliografia consultada para este artigo utilizou o título *The Swimming Hole*, ao qual também utilizei.

was also well aware of Whitman's ideas [...]” (COOPER, 1986, p. 31-32)¹⁷¹.

É possível que a poesia *Song of Myself* de Whitman, publicada pela primeira vez em 1855, tenha inspirado a pintura de *The Swimming Hole*. O verso 11, da versão de 1895 dessa poesia, trata de homens jovens banhando-se, tomando sol na praia e uma “mão poética” que passa por seus corpos molhados, acompanhando o escorrer da água.

O SAGRADO E O ERÓTICO EM ALAIR GOMES

Outro artista no qual encontramos o pathosformel homoafetivo é Alair Gomes (1921 - 1992), brasileiro, engenheiro, filósofo e fotógrafo que dedicou boa parte de seu trabalho a retratação do corpo masculino. Em Alair não é possível encontrar qualquer preocupação em esconder a influência grego-romana de admiração do corpo masculino:

The art I have chiefly, but not exclusively, concentrated on is that of Greece, Roma and Italy in the Renaissance and the previous centuries. My visions of art works and art places, as well of live young men in the countries I visited [...] are commented on in such a way as to gradually outline a basically erotic view of art [...] (GOMES, 2009)¹⁷².

O período em que o artista viajou pela Europa (entre agosto e outubro de 1983), gerou uma série de fotos, realizadas por Alair em diversos museus europeus, de estátuas e seus detalhes; inclusive a série do Davi de Miguel Ângelo e os registros quase filosóficos de seu encontro com essa obra renascentista. Alair, como um sismógrafo, capta a vibração homoerótica presente no trabalho minucioso que Miguel Ângelo realizou e, assim como o escultor, acrescenta seu olhar sobre o sagrado que deriva de sua relação com o cristianismo. A forma como Alair narra sua aproximação do Davi assemelha-se ao contato com um ser divino, sagrado, sem com isso, deixar de fotografá-lo de um ângulo inusitado: de baixo para cima e por entre as pernas dela. Em sua série *Symphony of Erotic Icons*, que foi produzida entre 1966 e 1977, há uma sequência de registros de torsos masculinos que são verdadeiras reproduções de imagem helenística do Torso de Belvedere.

¹⁷¹ É inevitável que as ideias de Whitman sobre a camaradagem masculina fossem reconhecidas por muitos como afirmações de homossexualidade, atraindo apoiadores americanos e europeus. Não obstante Whitman ter relutado em reconhecer o conteúdo homossexual em público há poucas dúvidas a respeito das emoções que ele descreveu. Julgando por suas pinturas, Eakins foi também consciente das ideias de Whitman [...]. Tradução deste autor.

¹⁷² A arte que eu tenho principalmente, mas não exclusivamente, me concentrado é a Grega, Romana e da Itália no Renascimento e dos séculos anteriores. Minhas visões dos trabalhos artísticos e dos lugares da arte, assim como da vida dos jovens homens dos locais em que visitei [...] estão comentadas de um jeito para gradualmente delinear uma visão erótica da arte basicamente [...]. Tradução deste autor.

As imagens fotográficas produzidas por Alair devem ser entendidas em um contexto e interação umas com as outras. São séries fotográficas que possuem ritmo e compõe uma narrativa. A organização do trabalho do artista é dada através de três categorias principais, classificadas pelo próprio fotógrafo: Beach, que abarca os trabalhos Sonatinas, four feet, Beach triptychs, Serial composition e Friezes; Kids, que é composto pelas séries Symphony of erotic icons, O diário do sumidouro, Fragments from opus 3 – Adoremus; e Finestra com The course of the Sun, A window in Rio e The no-story of a driver. Importa ressaltar a imensa produção do artista que é contabilizada em torno de 16 mil fotografias.

CONCLUSÃO

Este trabalho apontou uma energia homoafetiva em trabalhos de artistas de épocas e países diferentes e a forma como a arte possibilita a manifestação de afetos que por diversas vezes são inviabilizados pela sociedade e como os artistas usam essa potência artística para manifestar seus desejos.

Os atuais movimentos de luta pela descolonização da arte (por exemplo, movimentos que ressaltam o papel da mulher na arte e movimentos que buscam alternativas à visão eurocêntrica) ao mesmo tempo em que traçam críticas às ortodoxias presentes na História da Arte, essas críticas (que são deveras importantes e apropriadas), constituem-se exógenas às ortodoxias que criticam. A análise proposta neste artigo constitui, ainda que de forma embrionária, uma crítica endógena na medida em que analisa as próprias imagens presentes nos cânones e encontra nelas um fator capaz de desagregar as narrativas impostas pelos sistemas constituídos.

Ao utilizar método que Aby Warburg empregou em suas análises para encontrar a resistência das imagens pagãs em pinturas renascentistas, é possível buscar pela sobrevivência da eroticidade entre homens da Antiguidade Grega nas imagens do nu masculino pela História da Arte. Warburg encontrou na imagem da Ninfa a sua *nachleben der antigue*. Para a pesquisa, a qual introduzo neste artigo, proponho pensar na imagem do Eros, com a presença de sua flecha fálica sempre à mão e nunca escondida sob panejamentos. Esse Eros espera ser rememorado em seu lugar filosófico que não pode, nem deve ser reduzido às orientações sexuais apenas. O Eros homoafetivo traz, agora constituído como um *pathosformels*, uma estética própria vinculada à profunda ética da

homoarte, onde o corpo masculino é retratado e despido de seus símbolos de grandeza e heroísmo, tornando-se objeto de desejo e de prazer. O corpo do homem passa à materialidade, podendo assim ser visto, tocado, agredido, desmontado, desconstruído e, finalmente, humanizado.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Tradução de Antônio Guerreiro. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2015.

ARBOUR, Renée. **Miguel Ângelo**. Editora do Minho, Barcelos, 1985.

COOPER, Emmanuel. **The sexual perspective**: homosexuality and art in the last 100 years in the West. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1986.

DOVER, Kenneth J. **A homossexualidade na Grécia Antiga**. Tradução de Luís Sérgio Krausz. Editora Nova Alexandria, São Paulo, 2007.

ECO, Humberto. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Record, Rio de Janeiro, 2010.

GOMES, Alair. **A new sentimental journey**. Cosac Naify, São Paulo, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. **A vida póstuma de Aby Warburg**: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas, Belém, v. 9, n. 2, mai-ago. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf>>. Acesso em 22 jun. 2019.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. 1. ed. Organização: Leopoldo Waizbort; tradução: Lenin Bicudo Bárbara, Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

O SIGNO NA IMAGEM DIGITAL

THE SIGN IN DIGITAL IMAGE

Claudio Victor Costa de Araujo¹⁷³

RESUMO

O artigo abordará a semiótica da imagem da visão geral, a imagem como signo, até a especificidade do signo visual voltado a reflexão do campo visual digital, onde será analisado as peculiaridades do signo na imagem envolvida pelo meio virtual. Pontuando a relação cognitiva do indivíduo diante da imagem digital, imagem sintética pertencente ao processo expansivo da virtualização da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Signo; Imagem digital; Indivíduo.

ABSTRACT

The article will approach the semiotics of the image of the general view, the image as a sign, until the specificity of the visual sign focused on the reflection of the digital visual field, where the peculiarities of the sign in the image involved by the virtual environment will be analyzed. Punctuating the cognitive relationship of the individual facing the digital image, a synthetic image belonging to the expansive process of virtualization of society.

KEYWORDS

Sign; Digital imaging; Individual.

Já tratado em reflexões da pesquisa, a qualidade sígnica da imagem em sua função cognitiva, a semiótica da imagem, suas atividades nos mais diversos campos da mídia são assuntos tratados e ainda a serem discutidos ao longo do desenvolvimento tecnológico. Com a evolução das possibilidades digitais, se torna nítido a crise das representações clássicas. Compreender as imagens provenientes da virtualidade traz em seu reconhecimento a estrutura que as compõem. Pois, construídas de maneira artificial, sintética, com a composição da linguagem de algoritmos binários, a imagem é formada de maneira “independente” de seu objeto original, fundamento segundo Levy (2015). São produtos de cálculos matemáticos sob a orientação da organização dos algoritmos. Compreendidas por meio da síntese matemática, numérica, binária, obedientes e organizadas pela sequência lógica do cálculo, as imagens digitais não se referenciam em sua totalidade à representação

¹⁷³ Claudio Victor Costa de Araujo é mestrando do Programa de Pós Graduação em Artes – PPGA / Ufes. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes. Atualmente é servidor público (Designer) do Departamento de Imprensa Oficial - DIO/ES. Pesquisa no campo da semiótica, o instante, o indivíduo e o meio virtual. Contato: claudiovcaraujo@hotmail.com.

do mundo real, simulam e estão alocadas em outro modo de realidade (LEVY, 1996 apud LEMOS, 1997).

Com o notável crescimento das vias de virtualidade, que se embrenham e alcançam cada vez mais campos da realidade, a digitalização da imagem real toma o caráter ágil de elaboração das informações do mundo real. Passa a ser configurada como fórmula de compreender e enquadrar o real em novo meio de comunicação social. Agora contido sob as desobstruções da imaterialidade, as fórmulas de criação destas imagens digitais são aplicadas como caminho mais adequado para a transformação do mundo real inserido e convertido como modelo de simulação gerado por combinações binárias. A visão da realidade passa a ser vista como reprodução imagética sintetizada, que são traduzidas, convertidas e transformadas pelos artifícios tecnológicos do computador.

Assim, quando a imagem digital é formada através dos recursos tecnológicos, sua síntese e seu suporte não mais se incluem no sentido tradicional da representação material, onde o vínculo analógico entre re-presentação e seu objeto direto estão diretamente ligados no processo daquilo a ser re-presentado. Considerar a simulação construída em universo paralelo do real, visão do campo virtual segundo Levy, faz dela um modelo de atividade das novas formatações da imagem, vistas então com o caráter da realidade, não definidas pelo bidimensionalidade do meio, mas reconhecida por sua atividade interna e externa.

A imagem digital, infográfica, imagem proveniente da computação gráfica, molda-se a partir de linguagem própria de desenvolvimento, os algoritmos do código binário. A digitalização, a virtualização da sociedade, se encaixam e acompanham a contemporaneidade em campos cada vez mais abrangentes atingindo não só o âmbito imagético, como cultural, econômico, comunicacional e antropológico. Ao considerar a formação destas imagens, seu suporte, essas imagens processadas por computadores, o digital permitirá a definição de cada ponto da imagem, o elemento gráfico da imagem virtual, o pixel, que por sua formação projetada de forma artificial, seu elemento é manipulado e processado a um dispositivo de exibição, como os monitores, ao qual se atribui configurações desejadas. Logo, pode ser compreendido como menor ponto que forma uma imagem digital, e organizados em conjunto formam a imagem sintetizada, o que leva então ao controle total desta composição.

No novo plano de conversão e atuação do mundo contemporâneo, a virtualidade, afetará as relações entre as imagens e os objetos, entre os objetos e os indivíduos, entre os indivíduos e a realidade (LEMOS, 1997, p. 23-24). Todas as imagens de vídeo ou televisivas, fotográficas ou cinematográficas, todas elas têm estabelecido com seu objeto referencial a relação da “re-presentação”. O objeto é convertido da originalidade do real ao padrão bidimensional em suas aplicações dos suportes característicos, mesmo considerando as possibilidades de manipulação das reproduções destas imagens, todas estas maneiras se valem do referencial concreto.

Diante dos métodos de reprodutibilidade e captação citados acima, relações de sua reprodução se valem da relação presencial do indivíduo com o objeto, fixados instantaneamente, seja por característica fixa ou de movimento. Já a imagem infográfica, partindo do princípio de sua constituição por cálculos e algoritmos, não precisa diretamente do objeto original como referencial de sua reprodução imagética. Visto que a imagem digital, desprovida da ligação do universo material por sua formação elementar, se articula como um simulacro da realidade, que, no entanto, não dispensa em toda sua configuração do vínculo da realidade. Pois o indivíduo é emancipador, quando se posiciona no processo cognitivo de assimilação da imagem, é ele quem traz o acervo de experiências visuais, composições e direcionamentos condutores que servirão de suporte para sua participação e compreensão da imagem por ele observada.

Logo, se a imagem digital não representa mais a realidade por não captá-la diretamente do real e por ser definida através de cálculos matemáticos, sua representação se torna duvidosa e se forma num simulacro tecnológico virtual. Mas, através da simulação matemática dos cálculos binários, a referência do fundamento, do objeto, se perde?

A produção da imagem não se define mais pela realidade do natural, mas, se aplica em um universo onde tudo se converte em números, numa sociedade do virtual, que tem em sua comunicação um modelo de realidade simulado na imagem. Na virtualidade, se pode ser compreendido por números, pode ser realizado em seu paralelo, que segundo Levy (1996), não é o oposto da realidade, mas está desprendida do agora, não está presente, corre em velocidades e tempos diferentes.

O modelo de suporte do digital modelará o referencial do real e desconstruirá o vínculo original do indivíduo como o objeto. O fundamento proveniente da realidade deixa de existir na relação do espectador e imagem, como também entre objeto real e sua “reprodução” na imagem. A digitalização se expande e molda todas as coisas em sua formatação. A relação antes intrínseca entre imagem e a realidade da natureza se perde sob os moldes do digital, que a substitui por um simulacro. O que leva a Hiper-realidade de Baudrillard “A imagem se descola da realidade física do objeto para se ater ao modelo de objeto” (BAUDRILLARD, 1991 apud LEMOS, 1997, p. 26).

O objeto ou algo referencial é questionado, pois, se a ligação existencial da imagem digital não mais se prende o objeto real, a atenção é voltada a configuração da modelagem do simulacro. Se nas maneiras de captação óptico-eletrônicas, geradas por recursos do vídeo e televisão, e óptico-químicas, como fotografia e cinema, o vínculo do criador, do indivíduo que selecionará e captará a imagem é direta e presencial, já na configuração da imagem digital tal relação não é reconhecida, não há referente direto com realidade, abstrato; a imagem se caracteriza pelo sistema binário dos algoritmos, coexistindo ao objeto e à imagem.

Mesmo que possa parecer nítida a perda da relação direta entre a imagem digital e o objeto, sua desnaturalização, onde o objeto que dá origem à imagem é formulado por artifício tecnológico, sua representação visual não perde sua significância. Pois reconhecido a representação como signo, onde seu conceito está principalmente no conceito inglês *representation(s)* como sinônimo, a representação visual do meio digital se alimenta das mesmas associações sógnicas características da realidade material. Com a qualidade de signo, a representação já se encontra na primeira fase de Peirce, 1865, onde posiciona a semiótica como “a teoria geral das representações” (PEIRCE, 1982-89, W1 p.174).

Caracterizado a relação sógnica da representação, ou seu processo de utilização sógnica, sua amplitude conceitual caminha da semiose até a relação de objeto, ou até a função referencial sógnica (SANTAELLA & NOTH, 2012). Para Dretske (1988, p. 51-77) signos convencionais como naturais podem representar, contanto que atuem com a função significativa em um sistema de representação.

Sustentado pela definição de Peirce, representação é quando se é apresentado um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o signo e o objeto. Como explica Peirce: “Eu restrinjo a palavra representação à operação do signo ou à sua relação como o objeto para o intérprete da representação” (PEIRCE, VI, p.540 apud SANTAELLA & NOTH, 2012, p. 17). O signo que está locado no campo visual digital, que é constituído por meio da síntese matemática, regrado e organizado pela sequência lógica dos cálculos, nas imagens digitais não se referencia diretamente à representação do mundo real, tem em si a simulação aliada a outro modo de realidade, o virtual, como defendido por Levy (1996). E, conforme significado de representação para Peirce, sua configuração é formada pela relação do *interpretante*, o indivíduo, com o signo ou com o objeto, de acordo com as maneiras cabíveis ao complexo imaterial da virtualidade.

Assim, pontuada a qualidade da representação como signo, o suporte e composição das imagens digitais como simulação de outra realidade, segundo Levy, como o signo deve ser compreendido na comunicação deste meio?

O signo da imagem é visto como a busca por reconhecer no campo semiótico, no conceito da imagem, sua qualidade sígnica. Ao desenvolver a análise de imagem sob o ponto de vista do conceito, chega-se a uma divisão de pontos opostos. O primeiro vê a imagem como perceptível em sua clareza ou por sua própria existência. O segundo ponto está na multiplicidade da imagem mental, que na ausência de estímulos visuais pode ser produzida. Tal divisão do ponto de vista estrutural das posições da imagem está na percepção e captação do sujeito por material imagético e a imaginação em sua faculdade mental. Em primeiro ponto a imagem perceptível no campo real da materialidade e também no campo imaterial, no caso abordado, o universo binário do ciberespaço, e, da outra face, a capacidade cognitiva do produto mental capaz de, na ausência de estímulos visuais imediatos projetar formas e definições visuais no conteúdo da mente.

Quando observadas, as imagens podem ser divididas em duas maneiras primordiais, na qualidade de signos, onde compreende a ligação da representação de aspectos referências do mundo visível, material, ou como representantes de si mesma, como formas puras e abstratas, coloridas ou não. Quando configuradas a transmissão vinda dos monitores, principal dispositivo de saída (*interface*), que transmite informações ao usuário, serão reproduzidas de forma direta, sem interferências do campo computacional, como

exemplo do Moiré¹⁷⁴, trazem consigo igual capacidade de poder representar as suas amplitudes. Logo, devido à diferença das maneiras de observação, a semiótica da imagem tratará de forma objetiva, duas visões dos signos, a dicotomia dos signos icônicos contrários aos signos plásticos.

Quando se aborda imagens em sua qualidade icônica, se trata de conteúdo que envolva a semelhança, a imitação, que se encontram presentes desde características clássicas. O que pode ser visto como capacidade de reconhecimento. Qualidade onde as imagens detêm propriedades semelhantes aos signos representados.

Por exemplo, as propriedades na aplicação da semelhança entre o objeto referencial e o signo utilizado pela imagem retratam a forte diversidade do conceito de imagem.

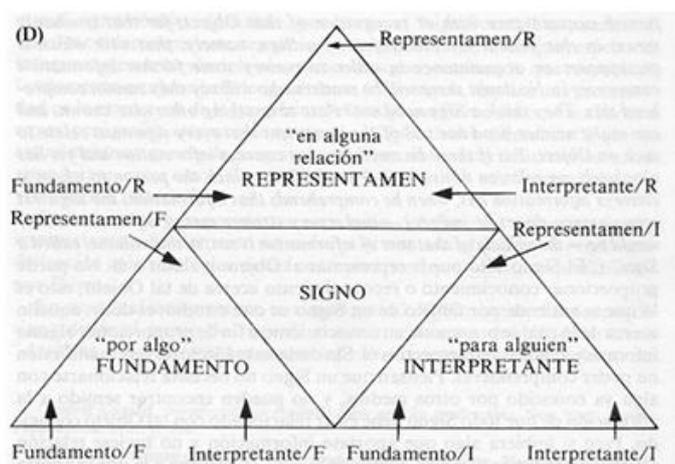


Figura 1 – Modelo triádico de Peirce. Fonte: <http://algarabiacomunicacion.blogspot.com>. Acesso em: 27/04/2019.

De acordo com Peirce, no modelo triádico do signo, o signo da imagem é formado por um significante visual, que remete a algo, objeto, de referência que está ausente na relação e estimula no espectador a produção de seu significado ou uma ideia do objeto. Tendo em vista que o princípio de semelhança oferece e se inclina à faculdade do espectador de combinar os três elementos de formação do sistema triádico do signo, (*representamen*, interpretante, fundamento), pode-se reconhecer a liberdade de trânsito entre os pontos de aplicação do conceito de imagem.

¹⁷⁴ “[...] efeito físico que dá ao trabalho (imagem) algumas passagens completamente abstratas e marca, ao mesmo tempo, a presença da própria imagem da tela do computador [...]” ZORZAL, Bruno. *Imagens de imagens e a Fotografia digital*. Penelope Imbrico. 2017, p.37.

Às vezes, a palavra “imagem” designa o *representamen* no sentido de desenho, fotografia e quadro. Com o conceito “imagem mental” no sentido de uma ideia ou imaginação, nos reportamos à imagem como interpretante. E, mesmo para o objeto de referência da imagem, há a designação “imagem” quando ele é entendido como “imagem original” da qual foi feita uma cópia ou “cópia” tirada de uma fotografia (SANTAELLA & NOTH, 2012, p. 40).

O que leva a concluir que o círculo semiótico se fecha e aponta a dinâmica de Peirce que aplica a interpretação do signo como um modo infinito de semiose cíclica (SANTAELLA & NOTH, 2012, p. 40-41).



Figura 2 – Sem título. Autor desconhecido. S/d. Fotografia digital. Fonte: <https://universeofchaos.tumblr.com>. Acesso em: 27/03/2019.

Já em análise da imagem apresentada (Figura 2), sua composição não retrata os signos icônicos de referência ao objeto, mas sim outra maneira de expressão do signo, o plástico, que neste caso, trata a composição amarela, o que seria definido como “amarela”, no entanto, essa forma também pode representar pela “cor amarela”.

Em primeiro momento é o significado de signo plástico, já na segunda, trata de um signo icônico. Porém, conforme exemplificação acima, o signo plástico e o signo icônico não devem ser divididos como radicalidade de expressão contrário ao conteúdo de um signo na imagem. Pois, a essência do signo plástico é a soma dos significados observados pelo espectador que une as qualidades de textura, de cor, como da própria forma. O que levaria da origem plástica, sem referência direta, coisa alguma à associação com suas características que podem levar a cor amarela de algum objeto.

Esse outro modelo de signo complementa a leitura dos signos das imagens, como exemplo a seguir, quando transferido o modelo de assimilação triádico do signo para complexos delimitados por definições específicas, como o caso trabalhado, universo virtual, é possível ver suas diferenças e similaridades.



Figura 3 – Sem título. Autor desconhecido. s/d. Fotografia digital. Fonte: <http://benbentobox.tumblr.com>. Acesso em: 27/03/2019.

Em referência a imagem apresentada, proveniente do Tumblr, rede social de grande circulação de informação aberta à diversidade de extensões de arquivos, onde há evidente dominância da imagem, é possível construir uma possibilidade de leitura dos signos por ela definidos.

Onde há, um recorte fotográfico, com predominância da azul, como signo plástico, sem delimitações claras do ambiente, detém um homem com uma raquete em suas mãos. Não julgando a origem da capacidade cognitiva do espectador em reconhecer tais representações iniciais, prossegue-se. Quando observado a composição da representação imagética, podem-se questionar elementos e seus significados, os signos, carentes da colaboração do espectador como interpretante e atuante na leitura da forma. Por exemplo, se ao iniciar a leitura de cima para baixo, percebe-se uma forma oval e escura ao contraste do azul de fundo, reconhecer seu significado, se isolado da composição, traria inúmeras possibilidades de formas e corpos circulares. Mas, a imagem contém mais signos.

Considerar o homem flutuante sobre o amplo fundo azul inicia a construção de resultados de seu movimento. Movimento recortado e representativo do instante, um instante detentor

de dos três períodos do tempo, passado, presente e futuro. O Instante *pregnante*¹⁷⁵, definição apresentada por Lessing (1767).

De acordo com experiências individuais ou coletivas, é sabido que a disposição corporal do homem conduz a reconhecer e assimilar seu gesto como um salto. Pois, afinal, ao lado esquerdo se forma a sombra projetada de sua ação. Porque estaria saltando com uma raquete em sua mão? E a forma oval e circular no topo da imagem? Qual seu significado?

Em atenção especial a este signo, como auxílio da interpretação das outras representações caminha-se a conclusões. Se o homem salta com raquetes em suas mãos, com o movimento sugestivo de arremesso, com um fundo onde há uma linha branca delimitadora, é possível pela vestimenta e pela popularidade dos esportes, sugerir que seja “Tênis”, esporte praticado com bola proporcional as raquetes utilizadas. Assim, tal forma oval, o signo da imagem, tem em sua constituição um significante visual (*representamen* para Peirce), que traz e necessita do jogo de relações das assimilações pertencentes aos espectadores e que remeterá a alguma coisa, um objeto ausente (fundamento), esse sugerido pela leitura do outros signos da representação assim como suas experiências vividas, que evoca no indivíduo (interpretante) um significado, de que a forma é uma sombra do arremesso de uma bola de Tênis acionada pelo jogador.

Essa conclusão aplicada ao método triádico de Peirce traduz o queseriaa ação da dinâmica entre o signo e o interpretante, o espectador. Que não é prejudicada quando reconhecida no âmbito virtual contemporâneo, mesmo já abordado questões e considerações que apresentam sua desconstrução do método de leitura das imagens já estabilizadas na sociedade, como a fotografia e o cinema, onde as relações de produção têm em seu processamento a ligação direta e presencial com o objeto referencial. E, se tratado assim, que, de acordo com Peirce, as representações que estão entrelaçadas pelo conceito aos signos, são similares do ponto de vista semiótico com a teoria geral das representações.

Em consideração aos caminhos percorridos e direcionados a sociedade na contemporaneidade, o processo digital se distancia da representação. A ação antropológica da civilização do universo virtual se apoia sobre a crise da representação tradicional. Ao contrário do método cinematográfico e fotográfico, as imagens digitais são formadas de

¹⁷⁵ Definido como um instante pertencente ao movimento real e que é fixado na representação como momento representativo do passado e condutor do que se segue.

forma artificial, não excluindo sua relação de reconhecimento com a realidade, na linguagem independente da realidade material da natureza, a linguagem dos algoritmos.

Visto as ações tomadas na atividade do processamento virtual, o cerne do pensamento tecnológico digital, pode-se dizer que existe um imperativo da digitalização sobre o mundo, quando tudo estaria suscetível à conversão numérica binária. Reconhecido no caráter evolutivo da civilização humana, a tecnologia sempre esteve à disposição de seu cotidiano, diferente, a evolução digital serve e se apropria de novas atividades da cultura da sociedade contemporânea: “Com a digitalização do mundo, a imagem age como um modelo dinâmico de construção do conhecimento sobre o real (e de construção de um novo “real”)” (LEMOS, 1997, p. 25).

Devido o advento das imagens digitais, a relação como o referencial não mais é se aplica diretamente, a simulação é formada e tem seu ato criador promovido pelos artifícios e recursos tecnológicos da combinação do sistema matemático. A maneira de interação, o dinamismo entre o indivíduo, o objeto e o referencial da natureza, foram reformuladas quando a leitura dos signos da imagem foram transferidas para a computação gráfica, a sua maneira de formação e armazenamento suprimem o caráter instável da imagem imaterial, que não se firma na tela, presente, porém sem elemento de composição da natureza real.

Logo, nesta multiplicidade de possibilidades, o campo virtual corrompe o registro tradicional do tempo, afinal o tempo que transita se atualiza e recomeça é parte constitutiva da imagem digital. A gradativa transformação de transmissão da imagem da infografia se aproxima cada vez mais de um tempo que não se prende a atributos espaciais, afivelado ao sentido atualizável do fenômeno do tempo, independente de componentes ou elementos reconhecidos das dimensões espaciais.

Enquanto características da espacialidade associadas a outro percorrer do tempo, se diferenciam das imagens manualmente produzidas, que tem o gesto do tempo marcado em sua composição, as imagens digitais de configurações similares as fotográficas são prendidas as imagens do instante. Advindas do instantâneo, tem em si a captura do recorte do tempo viabilizada através do obturador do dispositivo fotográfico. E, mesmo que considerado no

processo fotográfico algumas variantes de tempo, como o tempo de exposição e de revelação, sua qualidade temporal ainda se valerá do instantâneo.

Tendo a imagem infográfica, seu tempo, ganha então na qualidade sógnica de suas imagens o distanciamento da necessidade presencial de registro do real, o que logo propiciou em consequências fundamentais o aparecimento do tempo virtual. Assim como também uma expansão promovida pela imaterialidade da virtualidade, a ponto de reconhecer outra realidade em caráter imaterial sem abdicar de seu aporte visual construído. O papel do indivíduo consumidor da mutante linguagem comunicacional do ambiente virtual abre sua atuação sobre as imagens, que conforme as mudanças de padrões de sua formatação e circulação digitalizáveis da imagem digital, agora se encontram disponíveis aos usuários do meio, o que emerge tamanha liberdade de intervenções em ritmo acelerado na troca de informações visuais, no tempo da posição do espectador, em suas interferências pessoais perante a imagem, um tempo aberto a cada começo, meio e fim de cada instante capturado.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- DRETSKE, Fred I. **Seeing and knowing**. Chicago: Chicago University Press, 1988.
- LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- _____, P. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou das fronteiras da Pintura e da Poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LEMO, André. Arte Eletrônica e Cibercultura. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 6, semestral, junho. 1997.
- PEIRCE, Charles S. **Writings of Charles S. Peirce: A chronological edition**. v. 1: 1857-66; v. 2: 1867-71; v. 3: 1872-78; v. 4: 1879-84. Bloomington: Indiana University Press, 1982-89.
- SANTAELLA, Lucia, NOTH, Winfred. **Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- SANTAELLA, Lucia. Os significados pragmáticos da mente e o sinequismo em Peirce. In: **Cognitio: Revista de Filosofia**, 2002, no 3, p.97-106.
- MITCHELL, W.J. Thomas. **Iconology: Image, text, ideology**. Chicago: Chicago University Press, 1986.

CONTRAINFORMAÇÃO E RESISTÊNCIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEITUALISTAS LATINO-AMERICANAS

CONTRAINFORMATION AND RESISTANCE IN LATIN AMERICAN CONCEPTUALISTIC ARTISTIC PRACTICES

Deborah Moreira de Oliveira¹⁷⁶

RESUMO

Esse artigo investiga relações entre resistência, meios de comunicação, e atuação política nos conceitualismos artísticos latino-americanos. Os trabalhos artísticos de nosso recorte se estabelecem em um período marcado por ditaduras, de 1960-1980. Tomando como mote discussões de teóricos como Mari Carmen Ramirez e Simon Marchán Fiz, pretendemos analisar a emergência dessas práticas, bem como suas singularidades. Os autores Suely Rolnik, Gilles Deleuze, e Hal Foster são usados para as discussões em torno da política, resistência e informação. Por fim, são feitas análises de trabalhos conceitualistas latino-americanos que operam no cerne da desconstrução de situações e aspectos sociais como os trabalhos de Horácio Zabala (Today art is a prison), Graciela Carnevale (El encierro), a ação Tucumán Arde, Antonio Manuel (Clandestinas) e Cildo Meireles (Inserções em jornais).

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Resistência; Conceitualismos; América Latina; Meios de comunicação.

ABSTRACT

This article investigates relations between resistance, the media, and political action in the Latin American artistic conceptualisms. The works of art of our selection were established in the period 1960-1980, marked by dictatorships. Taking as its theme discussions fostered by theorists such as Mari Carmen Ramirez and Simon Marchán Fiz, the article intends to analyze the emergence of these practices, as well as their singularities. Authors like Suely Rolnik, Gilles Deleuze, and Hal Foster are used for discussions around politics, resistance and information. Finally, we analyze Latin American conceptual works that operate at the heart of the deconstruction of social situations and aspects such as the works of Horacio Zabala (Today art is prison), Graciela Carnevale (El encierro), the action Tucumán Arde, Antonio Manuel. (Clandestinas) and Cildo Meireles (Inserções em jornais).

KEYWORDS

Art; Resistance; Conceptualism; Latin America; Media.

As manifestações conceitualistas latino-americanas tangenciam práticas artísticas que propiciam novos questionamentos a respeito de condições geopolíticas desse enquadramento perante a década de 1960 e 70. Conjuntamente com os acontecimentos globais, - ou até antecipadamente - a arte conceitualista latino-americana estaria refletindo a

¹⁷⁶ Deborah Moreira de Oliveira atua como artista, pesquisadora e professora. É mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo e possui licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa sobre arte e política na América latina. Contato: deborah.mo93@gmail.com.

respeito de uma mudança de estatuto do objeto artístico utilizando-se de novas materialidades para propor mensagens que se articulam com seu contexto (RAMIREZ, 2007). O enredamento da temática dessas práticas com um cenário político e social de certos países da América Latina fora impulsionado por adventos tais como os processos falhos de modernização (marcado por uma crescente tentativa de industrialização), também por conta da presença de diversas conjunturas ditatoriais nos países latino-americanos, e, além disso, esses trabalhos portaram resistência à determinada hegemonia provinda do eixo americano e europeu.

Dessa forma, a teórica brasileira Cristina Freire (2009) aborda essas práticas como integrantes de uma postura de enfrentamento que emerge da problematização das instituições oficiais de poder (inclusive as de arte). Para tais táticas de enfrentamento e resistência, essas produções, por vezes, utilizaram-se de circuitos alternativos, desdobrando-se à margem dos espaços legitimados. Como o circuito de correio que se estabeleceu com a arte postal.

As teorizações e denominações em torno da ideia de “conceitualismos latino-americanos” partem de teóricos tais como Simon Marchán Fiz e Mari Carmen Ramirez¹⁷⁷ que refletem as particularidades materiais dessas práticas, muitas vezes se vinculando a certa textualidade; e algumas de suas estratégias como as operações em que o objeto de arte é ressignificado a fim de veicular uma mensagem que, em muitos casos, subvertem a mensagem legitimada pela mídia.

Como os conceitualismos se manifestaram em diversas regiões que se encontravam sob regimes ditatoriais, fora atribuída a essa manifestação uma textura singular, que pode se apresentar sob diversas formas, como, por exemplo, na problematização do território institucional da arte, que, nesse caso, seria agregado um contexto de dimensão política. Para

¹⁷⁷ Partimos aqui, de uma abordagem acerca de conceitualismos latino-americanos a partir dessas práticas como um “modo de pensar” como analisa a teórica Mari Carmen Ramirez (2007), isso pode ser melhor elaborado na citação seguinte: “Com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da linguística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um médium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 2007, P. 185-186) Cf. RAMIREZ, 2007.

a filósofa Suely Rolnik (2009), as singularidades e as heterogeneidades dessas propostas artísticas latino-americanas sob regimes ditatoriais não podem ser apenas vinculadas a um tipo de militância que transmite conteúdos ideológicos, mas sim que existe uma incorporação “da camada política da realidade à sua investigação poética, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana.” (ROLNIK, 2009, p.156). A teórica reflete que essa atmosfera constitui uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobilizaria a necessidade de criar.

Rolnik reflete igualmente a respeito da incidência do próprio processo ditatorial no corpo do artista, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora, que se manifesta por uma ameaça que leva a associação do impulso de criação ao perigo de ser violentado pelo Estado, nos seus casos mais extremos, representado o temor de uma prisão perpétua, de tortura, e morte. Dessa forma, o terror é tomado como uma importante dimensão da experiência que se corporifica na obra, e essa atmosfera passa a ser uma das marcas singulares desse tipo de produção. Isso constitui igualmente uma atitude de resistência, visto que apesar da imersão em um cenário subjugador, essas forças coercivas que interditam o corpo, também o tornam produtivo.

Na conferência realizada pelo filósofo Gilles Deleuze, “O ato de criação” (2009), também se associa a atitude criadora à resistência, quando o filósofo pensa nas relações em torno de arte e comunicação. Deleuze aponta que mesmo em países com uma ditadura cerrada existe uma contrainformação. A contrainformação, nos termos do autor, só se torna eficaz quando ela consegue se tornar um ato de resistência. Algo que o objeto de arte conseguiria, pois, o trabalho de arte seria um objeto resistente.

Isso se torna contundente quando pensamos a conceituação do sistema de controle que Deleuze reflete ao pensar nossa sociedade, pontuando como a informação desempenha um papel importante para a manutenção desse sistema, como argumentado a seguir:

As declarações da polícia são chamadas, a justo título, II comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é

exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia (DELEUZE, 1999).

Em relação à arte e à comunicação, Deleuze as distingue pontualmente, esclarecendo que a obra de arte não é um instrumento de comunicação, mas, no entanto, a arte teria uma certa relação com a comunicação e a informação, que seria justamente o ato de resistência em relação a essas instâncias dominadoras – no caso, uma resistência à informação/comunicação.

Portanto, para Deleuze, a arte seria algo que resiste a essa determinada sociedade de controle, embora nem todo ato de resistência se configure em uma atitude artística, e nem toda obra de arte intencionalmente postula uma resistência, a arte acaba resistindo, pois, a atitude criadora, que foge à informação institucionalizada, é constituída a partir de linhas de fuga que proclamam uma diferença em relação à comunicação normativa.

O conceito de resistência explanado por Hal Foster no capítulo “Por um conceito político na arte contemporânea” do livro *Recodificação - Arte, espetáculo, política cultural* (1996) dá relevo à ideia da desconstrução como um método de resistência, onde o teórico enuncia que a resistência “é uma estratégia desconstrutiva baseada em nosso posicionamento aqui e agora como sujeitos dentro de significações culturais e disciplinamentos sociais” (FOSTER, 1996, p. 200).

Foster, ao pensar relações de argumentos de Baudrillard entre o cultural e o econômico, estabelece que uma das interpretações da comutação dessas instâncias, seria justamente o estabelecimento do cultural como espaço de contestação/ luta, e a estratégia que se segue é a de resistência/interferência no código hegemônico das representações culturais e nos regimes sociais.

O teórico analisa esses parâmetros ao pensar os deslocamentos de uma anterior arte política produtivista, que se formulava no cerne da figura do proletário como um representante de classe, para uma arte política de “articulação diferencial”, em que outras forças sociais vieram à tona, refletindo a respeito da constituição cultural da subjetividade, na qual outros sujeitos políticos se posicionam, como mulheres, negros, homossexuais, habitantes de países anteriormente colonizados, esses sujeitos tornaram clara a importância do gênero, das etnias, da diferença sexual, e dos países anteriormente apontados como terceiro mundo. Isso fortifica a ideia de Foster em relação ao artista político de hoje, que,

para o autor, investiga os aparelhos e os processos que controlam as formas de representação.

As estratégias dos conceitualismos norteiam essas diferenças em relação à informação, forma de representação, e dispositivos artísticos de resistência. A seguir serão abordados alguns trabalhos conceitualistas latino-americanos sob a perspectiva dos conceitos enunciados acima.

TUCUMÁN ARDE (1968)

Tucumán Arde (1968) constitui-se como uma obra coletiva que discute os conflitos que incidiam na província argentina Tucumán. Segundo Simone Abreu (2011), a economia da região era marcada pela atividade agrária, entretanto, a partir do governo ditatorial de Juan Carlos Organía, Tucumán passou por inúmeras dificuldades políticas e econômicas, justamente, pelo desdobramento da “Operacion Tucumán”, um projeto que defendia aceleração industrial, mas que teria ocasionado a substituição da dependência da burguesia nacional pelo capital norte-americano, resultando em fechamentos de pequenas e médias empresas da região. Essas circunstâncias ocasionaram os fechamentos dos engenhos açucareiros, o que teria provocado muito desemprego e fome em Tucumán.

As investigações acerca de Tucumán teriam reunido grupos de periodistas, artistas e sociólogos, para a realização de ações que objetivavam denunciar a distância entre a realidade de Tucumán e o que a política discursava. O projeto *Tucumán Arde* teria se iniciado em um encontro em Rosário, em que teria se formado o coletivo composto por León Ferrari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, Martha Greiner, Norbertto Puzolo, Maria Teresa Gramuglio, Nicolás Rosas e Juan Pablo Renzi. No manifesto redigido por Maria Teresa Gramuglio e Nicolás Rosas, os artistas discutem a potência da violência para a criação estética, observando que a violência pode substituir um sistema de cultura oficial por uma cultura subversiva, que alavancaria uma arte “verdadeiramente revolucionária”. O coletivo buscava atingir um público maior, sobretudo as camadas sociais mais desfavorecidas, rompendo com a “burguesia consumidora de cultura” (ABREU, 2011, p. 8).

O que se buscava, portanto, com *Tucumán Arde*, seria um circuito sobreinformacional que revelaria as condições da província de Tucumán, invisibilizadas pelos órgãos midiáticos, fomentados pela classe burguesa e pelo poder oficial. As ações dos artistas teriam culminado

em uma conferência onde ressaltariam o repúdio à cumplicidade dos meios culturais, que colaboravam com a perduração de uma situação vergonhosa e degradante para a população trabalhadora de Tucumán. Essas ações foram realizadas conjuntamente com estudantes e trabalhadores de Tucumán. Percebemos assim, o estabelecimento de uma contrainformação, de uma ação artística que resiste à informação normativa, e proclama-se em espaços alternativos e desborda-se no seio do conflito social.

GRACIELA CARNEVALE

Em 1968, a artista Graciela Carnevale, atuante na ação *Tucumán Arde*, e integrante do grupo de Vanguarda de Rosário, tece relações entre arte e apropriação de pessoas em seu trabalho *El encierro*. Carnevale produz uma ação artística no *Ciclo de arte experimental de Rosário* (1968) que atravessaria fronteiras das emergentes ramificações de arte contemporânea, como o *happening*, a performance e a instalação.

O que aconteceria em *El encierro*, seria o confinamento do público na galeria vazia de arte, logo após a inauguração da mesma. Após a clausura, Carnevale cobriu as paredes de vidro da galeria de cartazes, isolando e confinando os espectadores.

Uma característica distinta que resultaria nesse trabalho seria a apropriação de uma forma mais explícita e ativa dos espectadores, esses que eram atingidos pelo desespero, algo que acionaria uma reação violenta a sua clausura. A artista mesmo explana em uma recente entrevista concedida ao historiador e crítico Fabian Cerejido que a ação de confinamento produzida por *El encierro* tinha como objetivo incitar a violência dos participantes que se sentiriam forçados a quebrar o vidro da porta da frente da galeria.

A relação que esse trabalho elabora com as diferentes circunstâncias políticas que se instauravam na Argentina são evidentes, já que há menos de dois anos, o General Juan Carlos Onganía realizaria um golpe de estado, retirando o presidente Arturo Illia do poder. O governo de Onganía seria marcado pelas repressões e prisões políticas de estudantes e professores na Argentina.

A ação *El encierro* reverberaria relações entre a instância artística e a política, em que a ideia de prisão é fortemente aludida. Os participantes confinados por Carnevale conseguiram somente se libertar da clausura devido a um transeunte que ao vê-los pelo exterior, os

ajudaram a quebrar o vidro. Esse imprevisto na apresentação do trabalho impediu a efetivação do que a artista também almejava com sua prática, a “violência da liberação”, um âmbito de violência provocada por uma necessidade de liberdade.

A galeria de arte se converte, neste contexto, em um espaço ambíguo que determina uma ação de libertação, ao mesmo tempo em que aprisiona. Mas essas relações de libertar/aprisionar não acontecem unicamente mediante a proposta da artista; a resignificação da galeria se constitui a partir do comportamento e da decisão do espectador, em que quebrar o espaço artístico tradicional é realizar uma prática política igualmente.



Figura 1 - Graciela Carnevale - *El encierro*, 1968. Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43795>

HORÁCIO ZABALA

O artista argentino Horácio Zabala, fortemente atuante na arte postal, estabeleceu uma poética que discutia as relações da arte com o aprisionamento, dentre esses trabalhos, podemos ver a elaboração de plantas-baixas de prisão feitas pelo artista, sempre as situando em espaços cartográficos da Argentina, tais como o Rio de La Plata, lugar bem marcado pelas centenas de prisioneiros políticos que foram jogados vivos nesse local. No trabalho “*Today, art is a prison*”, constituído por Horácio Zabala, enviado por via de arte postal e que participa de um projeto do artista: *hoy, arte es una cárcel* (1976) encontramos uma forte analogia com a ideia de produzir arte e ser preso, sobretudo porque sua produção artística, nesse caso, se formula com a construção de uma planta de prisão em um contexto onde,

por via da censura e das altas repressões militares, produzir arte também era motivo de prisão. Além disso, existe certa congruência da ideia da cela subterrânea com a forma do objeto cubo. Algo que remete muito às formas de arte produzidas na esteira do Minimalismo e até de outros movimentos artísticos, além da correspondência com o formato da galeria artística, com seu modelo mais padronizado de cubo. Ao enviar isso pelo sistema do correio, Zabala, de forma inteligente, apropriava-se de um órgão de informação do poder oficial, para transmitir suas provocações que rompiam e proclamavam um conflito em relação às relações da arte com o poder, afinal, essa contrainformação é uma prisão.



Figura 2 - Horácio Zabala - *Today, art is a prison*, 1978. Fonte: Centro Virtual de Arte Argentino.

ANTÔNIO MANUEL

No Brasil, essas contestações que abrangem os meios informacionais e os trabalhos artísticos tornaram-se mais ativas em meados da década de 60/70. Em um inteligente jogo de subversão das operações comunicacionais, artistas como Antonio Manuel e Cildo Meireles exploraram essas linguagens a fim de elaborar estratégias que enfrentam a situação social desse determinado período.

A série *clandestina* de Antonio Manuel iniciou-se no contexto de boicote à Bienal de São Paulo em meados de 1969 a 1981, que tinha função de trazer à tona um posicionamento dos artistas perante a situação política do Brasil. O artista em questão realizou modificações na capa do Jornal “O Dia” garantindo a esse jornal conteúdos satíricos que entravam em xeque com o contexto da época, em que, modifica-se as imagens e títulos, de forma irônica, com o objetivo do leitor perceber que essas mensagens não se articulavam com o restante do conteúdo do jornal.

Eu trabalhava na oficina de O Dia e isto foi crucial para que desenvolvesse as Clandestinas (...) A diagramação era feita na página já pronta do jornal: criava uma diagramação, com o mesmo corpo de letra do jornal, para a manchete, o subtítulo e um pequeno texto/legenda. Também inseria uma imagem na capa. O resto permanecia do jornal [original], que recebia a página modificada. Como um ato de subversão, os jornais clandestinos eram entregues nas bancas.. Sua tiragem variava entre 100 e 200 exemplares (MANUEL apud SCOVINI, 2007, p. 1850-1851).

Outro desdobramento da série fora a que se realizou na página de “O jornal”, no qual o artista exibiu seus projetos artísticos que foram impedidos de serem expostos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O projeto “0-24 horas” dá procedimento a essa ideia quando apresenta todos os projetos censurados nesse mesmo Museu no ano de 1973. Essa mostra se efetua em seis páginas desse diário convencional do Rio de Janeiro, e possui a mesma duração de exibição do jornal na banca, 24 horas (FREIRE, 2012. p. 97).



Figura 3 - Antônio Manuel - *Amarrou um Bode na dança do Mal* da série *Clandestinas*, 1975. Fonte: Galeria Vermelho.

CILDO MEIRELES

As inserções de Cildo Meireles já operam apropriando-se do que o artista consideraria brechas do sistema capitalista. Meireles já possuía o projeto *Inserções em circuitos ideológicos* (1968) que se realizava a partir de uma reintrodução de um objeto de caráter retornável em seu próprio circuito de funcionamento, mas que, no entanto, esse objeto era ressignificado a fim de subverter esse próprio circuito de consumo. Essa modificação consistia-se de frases críticas como: “Quem matou Herzog?” (na cédula de cruzeiro) ou então “Yankies go home!” ou até mesmo listagens de desaparecidos políticos.

Conjuntamente com outros trabalhos aqui mencionados, as inserções de Meireles visam essa perspectiva do espectador como um corpo social, não unicamente um espectador artístico tradicional, pertencente aos espaços artísticos legitimados, objetivando-se, assim, de um espectador que possa ser ativado nesse ato de consumo, seja dos meios comunicacionais, ou até mesmo dos produtos industriais. A respeito disso, Scovino complementa: “Inserções são processos, e não fins, formas de pensar, agir e refletir. Sua eficácia não se funde na quantidade de ocorrências, mas na experiência de tornar factível uma (suposta) impossibilidade” (SCOVINO, 2007, p. 1858).

Uma das primeiras inserções que o artista realizou foi “Inserção em jornais” (1968-1969) que se constituiu de inserções anônimas na seção de classificados de um jornal corrente. Freire (2012) argumenta que “Inserções em Jornais” efetuava uma discussão a respeito dos sistemas de controle e distribuição da informação, realçando seus desvios em seus próprios canais ideológicos.

As “Inserções em jornais” também apresentam uma preocupação espacial ao atribuir nomenclaturas tais como “Área nº 1: Cildo Meireles”, além de “Áreas - Extensas, Selvagens, Longínquas. Cartas para Cildo Meireles.” onde o artista mescla a estrutura gráfica do impresso à formas de ocupação e territorialização no espaço bidimensional do papel.

Para Freire (2012), a questão do anonimato evocado por essas inserções sugere uma estratégia de guerrilha contra a censura artística e o mercado da arte. Essa estratégia de busca por um circuito alternativo conjuntamente com a noção da prática sendo exercida pelo público reflete certa resistência à essas instâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos trabalhos e das teorizações aqui postas podemos realizar uma reflexão em que se realçam trabalhos de arte como práticas resistentes frente às complicações políticas da América Latina. Esses trabalhos atuam de forma a desconstruir estratégias que o discurso governamental legitimava, a partir de meios contrainformacionais, que também visavam trazer à tona posicionamentos que eram obscurecidos pela mídia e pelos órgãos regulamentadores.

Os trabalhos analisados aqui concebem uma contra divulgação de valores impostos, e atuam por de dentro dessas operações informacionais, não com uma ideia de transgredir unicamente, mas sim de desconstruir esses meios, se correspondendo com a ideia, anteriormente comentada, de resistência posta por Hal Foster.

Outro ponto muito salientado por esses trabalhos é sua resistência às camadas artísticas tradicionais e como elas se vinculam em uma manutenção de ordens de poder que provém das operações governamentais. Expostas tanto na Arte Correio de Zabala, quanto na censura de projetos no museu do Rio por Antônio Manuel.

Esses trabalhos emergem dos espaços marginalizados da “comunicação”, realizando práticas com as informações eliminadas desses processos, traduzindo a censura em produções artísticas, criando um circuito de contestação. Através dessas análises, podemos compreender o ato de resistência que enlaça a arte e a comunicação, anteriormente posto por Deleuze. Em todas essas ações sob a atmosfera opressiva da ditadura, a arte conceitualista latino-americana perdeu, resignificando essas forças coercivas, de maneira a encarnar na opressão e na política a poética e a resistência.

Referências

ABREU, Simone. Tucumán Arde: arte, protesto e exposição. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011.

ANDRADE, Marco Antonio de Pasqualini. **Uma Poética Ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)**. Tese - Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). 2007.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução: José Marcos Macedo. In: **Folha de São Paulo**, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (org). **Conceitualismos do Sul/ Sur**. 1ª ed. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, Cristina. Notas sobre a arte subterrânea na América Latina nos anos 1960-70. In: **Revista Pomares**, n.2, 2012.

FOSTER, Hal. **Recodificação**; Arte, Espetáculo, Política Cultural, São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1994.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: **Arte&Ensaio**. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

_____. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: **Arte&Ensaio**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: Um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2009 - Salvador, Bahia.

INFLUÊNCIA DA IMIGRAÇÃO ITALIANA NA ARQUITETURA DO ESPÍRITO SANTO

INFLUENCIA DE LA INMIGRACIÓN ITALIANA EN LA AQUITECTURA DE ESPÍRITO SANTO

Diana Pérez Angarita¹⁷⁸

RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar a influência da imigração italiana na arquitetura do Espírito Santo. Este estado do Brasil foi escolhido por ter um grande número de municípios colonizados por imigrantes da Itália, também pelo grande número de obras arquitetônicas feitas por imigrantes italianos proeminentes. Em vista dessa abordagem, é desenvolvido um tipo documental de pesquisa, que foi realizada por meio de uma revisão bibliográfica que permite sistematizar e descrever o conhecimento produzido sobre o tema. O desenvolvimento deste estudo, facilita uma série de dados que proporcionam uma melhor compreensão e valorização na arquitetura do Espírito Santo, as obras arquitetônicas aumentam o valor artístico, estético e cultural das cidades onde estão localizadas.

PALAVRAS-CHAVE

Imigração italiana, Arquitetura, Influência.

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo investigar la influencia de la Inmigración italiana en la arquitectura de Espírito Santo. Este estado de Brasil fue escogido ya que posee un gran número de municipios colonizados por inmigrantes de Italia, también por la gran cantidad de obras arquitectónicas realizadas por destacados inmigrantes italianos. Ante este planteamiento, se desarrolla una investigación de tipo documental, que fue realizada por medio de una revisión bibliográfica que permite sistematizar y describir el conocimiento producido sobre el tema. El desarrollo de este estudio, facilita una serie de datos que proporcionan una mejor comprensión y valoración en la arquitectura de Espírito Santo, las obras arquitectónicas acrecientan el valor artístico, estético y cultural de las ciudades donde ellas se encuentran.

PALABRAS CLAVE

Inmigración italiana, Arquitectura, Influencia.

INTRODUÇÃO

A influência cultural de diferentes países Europeus e Africanos esta presente no Brasil, manifesta se na língua, comida, tradições, costumes e também na arquitetura. É por isso que esta pesquisa tem por objetivo investigar a influência da Imigração italiana na arquitetura do Espírito Santo já que possui um grande número de Municípios colonizados por imigrantes da

¹⁷⁸ Diana Pérez Angarita é licenciada em Educação Menção: Castelhana e Literatura da Universidade dos Andes-Venezuela. Estudante de Mestrado em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: diana_dmpa@hotmail.com.

Itália. Considera-se que: “A maior comunidade italiana fora do Brasil tem sua residência na República Federativa do Brasil, cerca de 22 milhões de brasileiros seriam descendentes de imigrantes italianos” (FAVERO, 1976, p. 136).

O fluxo migratório italiano é muito importante para este território, pois na atualidade existem colônias italianas no sul e sudeste do país- Não há outra nação com um número maior de imigrantes italianos, o que torna muito provável que a maioria dos estudantes neste país; tem um parceiro com um sobrenome italiano. Portanto, é muito difícil não pensar que os europeus não influenciaram o estilo de construção civil, pública, religiosa e, obviamente, privada em sua nova pátria.

Isso compreenderá a riqueza que é formada pela fusão de conhecimentos, técnicas, desenhos, processos e costumes, por parte dos imigrantes para os nativos e vice-versa. Não procura desvalorizar a riqueza da cultura e arquitetura nativas do Brasil, é gerar um espírito de admiração, interesse e orgulho em tudo o que é italiano nesta república, pelo contrário, procure entender que dentro dessa singularidade nacional, há a contribuição da pluralidade de nações transmissoras de emigrantes para este território. Estes imigrantes marcaram a história e cultura deste país. Sendo assim:

Muitos hábitos também se mantêm vivos, apesar da força do tempo, e vão muito além do patrimônio histórico: as refeições junto da família e a importância do alimento, a cozinha como peça principal nos projetos arquitetônicos, sendo um local de convivência familiar, a roupa especial para ser usada nos domingos e ir a igreja (SOUZA, 2016, p. 40).

CONTEXTO HISTÓRICO: IMIGRAÇÃO ITALIANA

Durante a primeira metade do século XIX, Itália estava passando por um período muito difícil, foi complicado viver no norte desse país, por causa da destruição deixada da guerra levando o povo à pobreza e à destruição, o povo italiano começou a pedir ajuda ao governo, não os ajudou porque eles não tinham recursos, surgiu o interesse do governo brasileiro em receber os italianos que queriam emigrar para este país em naquela época. Segundo Mazzoroto e Batista:

A emigração dos italianos foi tão grande nesse período, compreendido entre 1880 e 1970, que essa fase ficou conhecido como a Grande Emigração, cerca de 26 milhões deixaram o país em busca de novos destinos e oportunidades. Desses 26 milhões, 1.432.000 vieram ao Brasil, que já estava recebendo imigrantes de outras partes do mundo da

mesma forma, como da Alemanha, Espanha e, principalmente, Portugal (MAZZOROTTO; BATISTA, 2011, p. 1).

O número de itálicos que chegou a terras brasileiras foi muito grande e influenciou a gastronomia, a afinidade do catolicismo, edifícios, língua. Este estado recebeu imigrantes de varias partes de Europa especialmente da Alemanha e da Itália, que juntamente com portugueses, africanos e indígenas residentes, fornecer as principais características da cultura capixaba, as igrejas e aldeias ainda mantêm marcas das influências desses povos. Petri expõe que:

O maior fluxo migratório direcionado ao Brasil foi sem dúvidas o italiano. Ao deixarem a terra natal os imigrantes com suas famílias, parentes e amigos, realizava na maioria dos casos uma longa e desgastante viagem, amontoados em navios que muitas vezes não apresentavam boas condições de subsistência, chegavam aos diversos portos brasileiros (PETRI, 2014, p. 232).

Um grande número de italianos chegou a terras brasileiras que foram divididas em três grupos, um para São Paulo, o segundo grupo para Espírito Santo e outros para Santa Carina, no sul do Brasil. Os Imigrantes e familiares sabiam que a viagem era difícil e perigosa, o navio viajava com o dobro da capacidade, mas isso não os impediu de deixar a Itália, preferiam sair e correr riscos, pois tinham a esperança de chegar ao destino e poder começar uma nova vida, uma vez que ficar era morrer de fome. Horn (2011) relata ainda que:

No caso da Itália, a emigração vinculou-se, inicialmente, ao descarte do excedente populacional, expulso do processo produtivo, em função do desenvolvimento de relações capitalistas de produção, efetivado pelo recém instaurado Estado unitário. No século XIX, a unificação italiana e a incorporação da península ao sistema capitalista não incluíram as camadas populares. Os camponeses foram expulsos da terra. O pequeno artesanato foi parcialmente destruído. A indústria mostrou-se incapaz de absorver a mão-de-obra disponível. Assim, uma parcela significativa da população italiana foi buscar, em outros países, as condições de vida que sua pátria lhe negava (HORN, 2011, p. 1).

Os tempos difíceis que o povo italiano viveu naquela época, onde o desemprego, a fome, a miséria e a falta de terras para semear estavam presentes devido à guerra da unificação do Estado italiano, eles foram à razão pela quais muitas famílias decidiram deixar o seu país em busca de novos horizontes e um futuro melhor, permanecer em seu país seria condenado a viver cheio de dificuldades sem ter qualidade de vida, já que não conseguiam cobrir necessidades básicas como alimentação, saúde e moradia. A imigração era a única saída para sobreviver. Assim, Petri (2014) afirma que:

O século XIX trouxe à Itália uma série de mudanças em sua estrutura social, política e econômica. Com a ascensão do sistema capitalista pela Europa, realizando o advento da indústria e ruindo as bases do sistema feudal, a Itália, como inúmeros outros países europeus, teve que se adequar às novas regras do mercado econômico, gerando assim, uma série de percalços a serem ultrapassados (PETRI, 2014, p. 49).

VESTÍGIOS DA INMIGRAÇÃO ITALIANA EMA ARQUITETURA DE SANTA TERESA/ES

No Espírito Santo existe uma cidade cuja origem é puramente itálica; é sobre Santa Teresaé também chamado “Beija-flor do Espírito Santo”. É reconhecida como a primeira cidade fundada por imigrantes italianos no Brasil em 1875, foi reconhecida pelo governo federal como a primeira cidade fundada por imigrantes italianos no país a partir da Lei nº 13.617. O assentamento de comunidades italianas no Espírito Santo teve um impacto que ficou evidente na arquitetura, entre as primeiras construções que foram feitas em Santa Teresa é a casa Lambert, antes ela era residência de imigrantes italianos, hoje é um museu que resgata um pouco dessa época vivida há tantas décadas no município. Sendo assim:

Tanto na zona urbana, quanto nas áreas rurais de Santa Teresa o padrão arquitetônico dos tempos da imigração italiana não é mais reproduzido, no entanto, os antigos casarios são marcas identitárias e de auto-afirmação de um povo que reproduziu a partir de suas próprias memórias, um poço da Itália nas serras de Santa Teresa/ES (ZAMPROGNO & FALCO, 2012, p. 6).



Figura I - Casa Lamber. Construída em 1875. Fonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.082/5001>

Assim, Freitas (2007) relata ainda que:

Muitos italianos que aqui chegados edificavam suas próprias casas ou de outros “comuns” não eram ricos, poderosos, ou seja, não eram de elite. Assim, muitas dessas edificações eram arquiteturas anônimas,

desimportantes, pelo fato de ter sido feita por um zé-ninguém para o João – vintém (FREITAS, 2007, p. 2).



Figura 2 - Chalé na Rua Coronel BonfimFonte:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.082/5001>

A arquitetura de Santa Teresa mostra a marca dos imigrantes italianos, as pessoas que visitam a cidade sentem-se próximas da Itália porque mantêm as tradições de sua terra natal, até têm um museu onde conservam viva a memória de suas raízes. Um modo de sentir perto de casa e compartilhar sua própria cultura com os outros, enquanto construindo sua vida em uma nova casa, como se estivessem montando um quebra-cabeça, construindo gradualmente sua memória, suas vidas.e tudo o que influenciou a arquitetura:“Viver em uma cidade com paisagem semelhante à de suas origens, representou um auxílio ao imigrante italiano na construção dos sentimentos de familiaridade e pertencimento ao novo território” (ZAMPROGNO & FALCO, 2012, p.10).

ANDRÉ CARLONI E SUAS CONTRIBUIÇÕES ARQUITETÔNICAS EM VITÓRIA/ES

Um dos personagens que não podem ser dispensados neste tema é André Carloni, um imigrante italiano, mas fez grandes contribuições arquitetônicas o qual contribui a preservar o patrimônio histórico e artístico reformando e restaurando monumentos históricos, deixando um grande legado cultural para o Espírito Santo. Assim, Boeno (2014) afirma que:

André Carloni nasceu na cidade italiana de Bolonha a 28 de Janeiro e Mariana Malagutti Carloni, tinha dois irmãos: Romeo e Aldo Carloni.

Devido à situação econômica e política na Europa, especificamente em seu país, muitos italianos migraram para o Brasil, inclusive Zama e sua família, que embarcaram no navio Adria e cruzaram o Oceano Atlântico em busca de uma nova vida (BOENO, 2014, p. 14).

Andre Carloni marcou o povo capixaba com importantes patrimônios arquitetônicos entre os quais se destacam duas grandes obras o Teatro Carlos Gomes e o Palácio Domingos Martins.



Figura 3 - Teatro Carlos Gomes. 1927 Fonte:

https://www.google.com/search?q=teatro+carlos+gomes&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiy7lq4-v3jAhWIH7kGHbuqC4AQ_AUIEgC&biw=1366&bih=657#imgrc=n8pd5giR43YoyM:

Ele adotou um estilo arquitetônico eclético, o edifício utilizou recursos privados e as colunas de ferro fundido do antigo Melpomene, que ainda servem de suporte para as varandas e galeria. Apresenta uma mistura de estilos em que predomina o neoclássico. Segundo o autor:

Após entrar nesse templo de cultura, que tanto orgulha os capixabas, o espectador mais sensível pode - enquanto aguarda a abertura das cortinas para a fruição dos espetáculos - contemplar as linhas arquitetônicas, os detalhes do teto e dos elementos florais das paredes, as escadas, os balcões, as galerias e o palco, onde tantas estrelas já brilharam (BOENO, 2014, p. 97-98).

Um dos principais projetos de André Carloni, com estilo eclético é o Palácio Domingos Martins, usando ornamentos de várias tendências arquitetônicas em um único prédio, rico em detalhes, com varandas laterais de ferro forjado e uma cúpula marcando a fachada principal.



Figura 4 - Palácio de Domingos Martins. 1912.

Fonte: https://www.google.com/search?q=PALACIO+DOMINGO+MARTINS&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiT66mQuf3jAhULHbkGHaqOB80Q_AUIESgB&biw=1366&bih=608#imgrc=nllFhGbe x0c7TM:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Espírito Santo, encontra-se uma das maiores colônias italianas do Brasil, eles ajudaram a construir um futuro que ainda é percebido hoje, reflete-se em cultura, arquitetura, houve uma mudança mútua de conhecimento, a imigração italiana transformou profundamente a história do Brasil, a mão de obra italiana deixou sua marca não apenas na arquitetura doméstica, mas também na execução de obras públicas e privadas importantes para o estado. A contribuição social e cultural que os imigrantes fizeram é de grande relevância.

O Brasil abriu as portas para os italianos, a coragem, a firmeza e o otimismo que eles trouxeram consigo para se instalarem neste país ainda são admiráveis. Todos eles vieram com a ideia de sucesso, de integração com o trabalho árduo, esforço e dedicação que conseguiram levar adiante, sem suas contribuições, este país estaria incompleto, o assentamento de comunidades italianas no Espírito Santo teve um impacto que se evidenciou principalmente na construção civil e na agricultura, a criatividade transbordante impulsionou o desenvolvimento cultural, deixando o selo dessa imigração, em grandes obras, os italianos trouxeram muitos costumes que foram incorporados à cultura brasileira, deram origem a um palco com projetos e esperança, dispostos a prosperar na nova terra.

É importante promover a integração cultural étnica entre os descendentes de italianos e os brasileiros, para garantir que os professores enfatizem que os conjuntos patrimoniais não são

um valor em si mesmo no material, mas sim ferramentas culturais para gerar e manter a cultura e memória das pessoas, fortalecerem a consciência do valor da arquitetura artística com notável influência italiana neste estado.

Referências

BOENO, B. **André Carloni**. Protexoto. Vitória, ES. 2014.

HORN, Luiza. **Os estados brasileiro e italianos e a imigração italiana no RS**. São Paulo 2011.

FAVERO, Luigi. **Centänni di emigrazione italiana (1876-176)** pp136.

MAZZAROTTO, A. BATISTA, F. **Arquitetura italiana em Curitiba**. PR: Instituto Arquibrasil, Arquitetura italiana – Curitiba (PR). 2013

PETRI, Emilio. **Imigração italiana em Anchieta-ES: Caracterização e contribuições para o desenvolvimento local**. 2014.

SOUZA, R. **O legado estético da colonização italiana no estado sul do Brasil**. 2016.

ZAMPROGNO, S. FALCO, P. **A configuração urbana e identidade italiana em Santa Teresa/ES**. 2012.

VANGUARDA CAPIXABA: AS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CIDADE E PAISAGEM URBANA A PARTIR DA OBRA “O ESTILINGUE”, DE NENNA

VANGUARD CAPIXABA: THE RELATIONS BETWEEN ART AND CITY URBANS LANDSCAPE FROM THE WORK “SLINGSHOT”, OF NENNA

Douglas Gomes Silva¹⁷⁹

RESUMO

O presente artigo aborda a relação existente entre arte, cidade e paisagem urbana através da obra “O estilingue” realizada em 1970 pelo artista capixaba Atílio Gomes, conhecido como Nenna. Sendo uma intervenção de caráter modernista e efêmera, modificando a paisagem urbana da cidade, interferindo, interagindo e problematizando em suas entrelinhas a época em que o Brasil vivia sob rigorosa vigilância da ditadura militar implantada em 1964. Considerada por muitos a “primeira manifestação plástica de vanguarda capixaba”, tal intervenção foi realizada em uma árvore, que foi revestida com gesso e recebeu duas imensas tiras de plástico em sua bifurcação, formando um estilingue gigante. Objetiva-se portanto com esse artigo contribuir com reflexões sobre tal obra, vinculando à maneira como essa intervenção modificou e interferiu visualmente a paisagem urbana naquela época.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Cidade; Paisagem urbana; Intervenção; Nenna.

ABSTRACT

This article discusses the relationship between art, city and urban landscape through the work “O sling” made in 1970 by the capixaba artist Atílio Gomes, known as Nenna. Being an intervention of modernist and ephemeral character, modifying the urban landscape of the city, interfering, interacting and problematizing in its lines the time when Brazil lived under strict surveillance of the military dictatorship implemented in 1964. Considered by many the “first plastic manifestation of vanguarda capixaba”, such an intervention was carried out on a tree, which was covered with plaster and received two huge strips of plastic at its fork, forming a giant sling. The objective of this article is therefore to contribute to reflections on such work, linking to the way this intervention changed and visually interfered the urban landscape at that time.

KEYWORDS

Art; City; Urban landscape; Intervention; Nenna.

¹⁷⁹ Douglas Gomes Silva é bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto Federal do Espírito Santo - *Campus Colatina* (2012/2017), com pesquisa em design de mobiliário e identidade capixaba; Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo - *Campus Goiabeiras* (2019/2020) com pesquisa em arte, cidade e paisagem urbana; Idealizador do Projeto Respiro Urbano Artístico (PROJ RUA), projeto de ocupação e intervenção urbana. Contato: arqui_douglas@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

A cidade é o resultado das ações do homem no espaço, um conjunto de transformações e apropriações, que constituem objetos sociais, que interferem e formam novas paisagens. A técnica usada para transformar o espaço é a tradução do tempo, pois denota em cada momento as possibilidades de realização humana e seus pensamentos.

Para Santos (2008), o tempo rápido seria o dos indivíduos e intuições hegemônicas, que precisam de freneticidade, pois a materialidade privilegia este tempo. O tempo lento, por sua vez, traduz o tempo dos indivíduos e instituições hegemonzados, para quem a materialidade não é beneficiada pela aceleração do tempo. Assim, cada ator deposita no espaço público ou privado todos os objetos que explicitam a face da cidade e determinam os modos de usá-la, e nos tornamos, por vezes, conduzidos por essa cidade, sendo nela que a vida se produz e se reproduz.

A cidade, enquanto forma materializada das relações entre os indivíduos e entre os indivíduos e o mundo em que vivem, revela sua organização social através das mais diversas manifestações urbanas, e é acerca disso que se faz necessária a compreensão para que seja possível desenvolver uma reflexão sobre os movimentos urbanos, ou seja, entender a organização socioespacial como um resultado de diversos fatores da esfera social, como os processos artísticos, políticos, econômicos e culturais, na medida em que se vinculam à geografia das áreas urbanas.

As intervenções urbanas podem trazer para a discussão não somente a questão da ruptura estética com o padrão da arte imposta, mas, em um sentido mais concreto, substancial e contextualizando, podem ser analisadas como algo que representa o seu contrário, ou seja, como um fenômeno que só existe porque outros problemas maiores e estruturais permeiam a realidade das cidades, e criam a necessidade de expressão da população.

De acordo com Junge (2011, p. 37) "[...] a paisagem é uma construção do homem e está constantemente sendo reconstruída e reconfigurada por ele" sendo possível observar o homem interagindo com a paisagem e a paisagem fazendo o homem reagir. Para Cullen (1971, p. 135) "[...] Um edifício é arquitetura, mas dois seriam já a paisagem urbana, porque a relação entre dois edifícios próximos já é suficiente para liberar a arte da paisagem urbana [...]". Assim, esse artigo visa apresentar sucintamente as relações entre arte, cidade e

paisagem urbana através da obra “O Estilingue” realizada em 1970 pelo artista capixaba Nenna, que negou ao fazer uma intervenção moderna e efêmera todos os paradigmas e modelos herdados do passado, contrapondo-se a cena artística que dominava o território do Espírito Santo, que restringia-se a escultura e a pintura, principalmente de paisagens.

CIDADE, ARTE E PAISAGEM URBANA

A cidade é um complexo fenômeno que se desenvolve adquirindo formas e aparências consequentes das condições físicas do local e das tensões e acontecimentos gerados pelo conjunto de interesses de seus habitantes ao longo do seu território e da sua história. Segundo Argan (1995) a cidade é classificada como um espaço visual. De acordo com Mendes (2006) o meio urbano pode ser considerado ao mesmo tempo mensagem e canal de comunicação. Uma vez que prédios, ruas, bairros e vielas tendem a ser a expressão da sociedade (CASTELLS, 1999), mostrando suas atividades artísticas, culturais e formas de vivência. O ambiente externo pode ser considerado uma mensagem, e é esse processo de apropriação que transforma um local em um lugar, sendo uma atividade dinâmica e realizada simplesmente pelas pessoas (KENT & MADDEN, 2015).

Ampliando o entendimento sobre esse meio que ao mesmo tempo é mensagem e canal, Costa Filho (2012) descreve a paisagem urbana como uma relação entre pessoas e o meio urbano, porém acredita que ela está em constante transformação, juntamente com a sociedade. Complementa ao dizer que a paisagem da cidade não se configura apenas por formas físicas, mas também na percepção da mente do usuário, nos usos, nas intervenções e no jeito que é analisada e interpretada. Percebe-se assim, que a cidade é a tradução dos seus habitantes e nos leva para o entendimento que ela é fruto de uma construção coletiva, e por isso, marco de manifestações artísticas, como intervenções.

A relação do homem com a arte dialoga com a realidade e, portanto, é um indicativo para compreender os espaços que ocupam; é também o meio de divulgação de ideias e uma forma de se pronunciar diante da vida nas cidades. Dentro desse contexto urbano, a arte apresenta e representa sobretudo, a complexidade do meio urbano, suas diferenças e, principalmente, a consequente capacidade de interpretação de cada um que de fato ali habita, determinando múltiplas possibilidades de leitura. É nessas condições que artistas como Nenna, através de intervenções, estabelecem mudanças no cenário, estimulam o

debate político e artístico, interagem com os transeuntes e a arquitetura do entorno e corroboram para um novo olhar sobre a paisagem urbana ali existente.

NENNA, O ESTILINGUE E A VANGUARDA CAPIXABA

A fundação do Espírito Santo começa quando o então Rei de Portugal, D. João III, dividiu as terras do Brasil em capitânicas hereditárias, cabendo a capitania do Espírito Santo a Vasco Fernandes Coutinho. Atualmente, a cidade de Vitória, fundada em 8 de Setembro de 1551 é a capital do estado e sede da Região Metropolitana do Espírito Santo, e foi na mesma que surge em 1970 um dos mais precoces e talentosos artista capixaba, nascido em 1951, Atilio Gomes Ferreira, que adotou o pseudônimo de Nenna, na qual em 1969 tornou-se estudante de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Porém, após dois anos o mesmo resolve abandonar o curso, pois discordava completamente dos métodos de ensino acadêmico adotados pela maioria dos professores da época.

As mudanças artísticas da Europa no pós-guerra transformou e modificou o modo de vida, o discurso das vanguardas e principalmente o estatuto da arte. De acordo com Lopes (2003), a partir de 1960, a arte se desmaterializa, tornando-se em uma arte experimental, efêmera, híbrida, onde o conceito de obra de arte começa a ser problematizado e radicalizado.

No território brasileiro, com toda a censura imposta cruelmente pelo regime militar, muitos artistas assumiram uma postura de resistência e de enfrentamento à opressão. Os artistas usavam suas obras como instrumento de protesto e transformação da realidade político-social, onde ao fazerem arte, estavam fazendo política. Artistas como Lygia Clak, Lygia Pape, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, dentre outros, estabeleciam novas relações entre arte e vida, arte e política, rompendo com o conceito tradicional de perenidade da arte, utilizando em suas obras novos materiais como manchetes políticas e recortes de revistas, protestando contra a falta de liberdade de se expressar (LOPES, 2003).

A história artística do Estado do Espírito Santo orientou-se por uma visão retrógrada de arte, ao validar como sistema de representação apenas a pintura de paisagem e a escultura convencional, que dominavam a cena artística capixaba. Segundo Maderuelo (2005), durante a modernidade vanguardista, a paisagem havia caído em uma região incerta e esquecida

como gênero obsoleto da pintura, porém os artistas capixabas continuavam (re)produzindo as mesmas em telas.

Porém, jovens artistas como Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Carmen Có, Pedro Philho, Hilal Sami Hilal e Atílio Gomes Ferreira (Nenna), buscaram novos meios para se expressarem, burlando o atraso cultural e a acomodação dos artistas locais, revelando afinidades com o pensamento artístico internacional, imprimindo novos rumos a arte capixaba, negando totalmente todos os paradigmas e modelos herdados do passado. Tais artistas, desde o final dos anos 60, começaram a promover intervenções públicas, happenings, performances e instalações, transformando a cidade e o espaço público em museus a céu aberto, ironizando e criticando a realidade de Vitória, a censura e a tortura política imposta pelo totalitarismo do governo militar.

De acordo com Lopes (2003), Nenna estava em perfeita sintonia com seu tempo poético e histórico, afrontando a pintura tradicional, através de ações e intervenções públicas de caráter subversivo, que não encontraram na época de sua apresentação a esperada interlocução, nem tiveram seu teor crítico devidamente compreendido e redimensionado por grande parte da sociedade capixaba.

Realizada em uma capital periférica, que não dispunha de museus e galerias de arte, Nenna resolve fazer uma instalação de cunho intervencionista, recorrendo a uma árvore, popularmente conhecida no território capixaba como castanheira. Tal árvore estava localizada no bairro da Praia do Canto, área nobre da cidade de Vitória/ES, o local foi por ele escolhido por ser um território composto por uma população de classe alta e conservadora. Fazendo tal intervenção nesse território, o artista tinha a intenção de provocar e desestabilizar o gosto e a concepção romântica da arte que imperava no bairro.

Denominada como “Estilingue” (Figura 1) a intervenção foi produzida na madrugada de 14 de junho de 1970, juntamente com a ajuda de sua amiga Luisah Dantas. Nenna, não escolheu essa árvore por acaso, sua forma era singular, por apresentar uma bifurcação no tronco a certa altura do chão, característica que distinguia essa árvore de todas as que estavam ao seu redor. O artista então reveste parte do tronco da árvore com gesso e pinta de amarelo, depois prende na forquilha da árvore, as atiradeiras do estilingue. No extremo dessas alças de plástico o mesmo fixou um retângulo vermelho (Figura 2).



Figura 1 - O Estilingue - Nenna. (1970). Árvore, plástico e gesso.
Foto: Jorge Luís Sagrilo. Fonte: nenna.com/

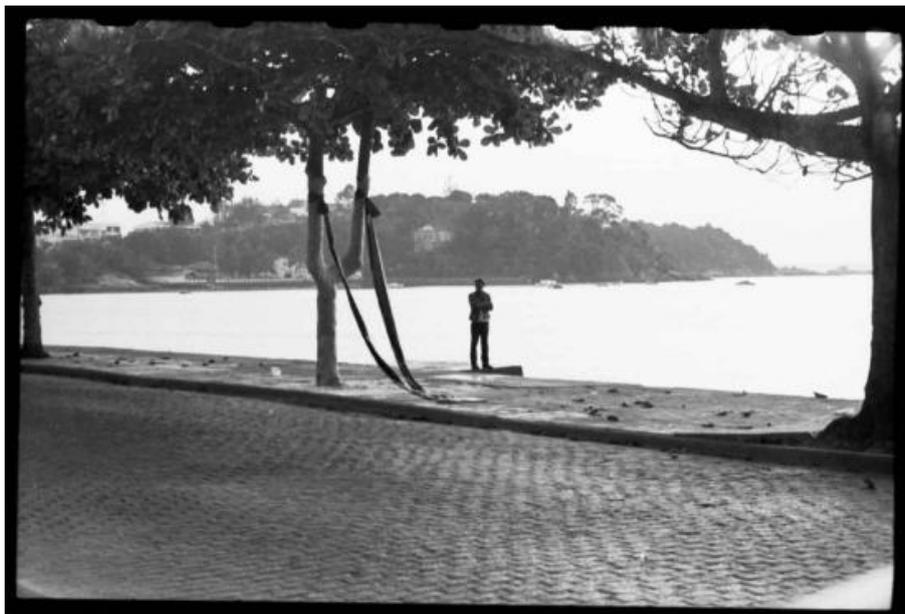


Figura 2 - O Estilingue na paisagem urbana - Nenna. (1970). Árvore, plástico e gesso. Foto: Jorge Luís Sagrilo.
Fonte: nenna.com/

Como descreve Lopes (2011) as cores amarelo, vermelho e preto remetiam de alguma maneira à pintura abstrata que era feita naquele período, onde Nenna ironiza a pintura tradicional, redimensiona e recodifica o conceito de espaço da arte e propõe um embate com a pintura de paisagem, que era predominante no gosto das elites capixabas, que naquele momento ainda não reconhecia as linguagens artísticas modernas.

O estilingue interferia, interagia e problematizava o espaço urbano, também modificava a percepção da árvore e de tudo o que a cercava e instigava a memória. Grande parte dos transeuntes foram surpreendidos por aquele objeto, que ao se aproximarem da árvore, interrogavam a respeito da mesma e dos seus significados e até posicionavam a atiradeira sobre as costas, penetrando literalmente no objeto, como se o vestissem. Tornando o inofensivo brinquedo, numa armadilha perversa e ameaçadora, capaz de arremessar simbolicamente os indivíduos à distância, fazendo-os desaparecer, como num passe de mágica (LOPES, 2003).

Por isso que, quando Lynch constrói o pensamento de que olhar para a cidade pode dar um prazer especial, ele deixa claro que ao mudarmos a perspectiva do olhar passamos a enxergá-la como uma grande obra de arte, como ele mesmo define. “A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados” (LYNCH, 2011, p.01).

No ato de dialogar com a intervenção, o público interagiu e o artista e seus amigos músicos tocavam violão, violino e flauta nas proximidades da intervenção (Figura 3), compondo o evento, o que acabou imprimindo seriedade e erudição à intervenção pública, isentando-a, de qualquer suspeita por parte da polícia, que olhava atentamente à distância.



Figura 3 - Músicos tocando nas proximidades do Estilingue - Nenna. (1970). Árvore, plástico e gesso.
Foto: Jorge Luís Sagrilo. Fonte: nenna.com/

Contrariando a lógica dos acontecimentos e a expectativa do artista, por se tratar de um período onde qualquer agrupamento de pessoas em lugar público levantava suspeita, os

“defensores da ordem” não chegaram a interrogar ou molestar o autor ou os participantes do evento, por não conseguirem compreender evidentemente, tal intervenção com um teor crítico ao momento político que o país se encontrava (LOPES, 2003).

De acordo com Lynch (2011), a paisagem é entendida como um conjunto de elementos dos quais constituem a fisionomia das cidades, do qual esperamos que nos dê prazer ao contemplá-la, ou pelo menos que nos de condição de questioná-la, confrontá-la.

Assim, Nenna certo de que a polícia ao confrontar-se com tal intervenção na cidade iria sollicitar-lhe ao menos uma autorização da Prefeitura Municipal para a realização da intervenção em um local público, bem como a apropriação da árvore, o artista então antecipadamente redigiu um documento em papel timbrado, que era assinado por um pseudo José Joaquim Da Silva Xavier, fazendo uma cópia da assinatura do herói da Inconfidência Mineira, onde Nenna o identifica sarcasticamente como funcionário do órgão competente da prefeitura local. Porém, como a solicitação não ocorreu, o documento com a assinatura do Tiradentes permanece de posse do artista até atualmente (LOPES, 2003).

Argan (1995, p.73) inicia seu capítulo “A cidade ideal e a cidade Real”, deixando clara a estreita relação entre o fazer história da arte e o fazer história da cidade. Como ele próprio continua, ela, a cidade, não é apenas um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.

A interação com o Estiligue, introduzia naquele momento um novo paradigma artístico no território do Espírito Santo, principalmente na cidade de Vitória. Porém, isso não foi determinante para que o estiligue logo caísse em esquecimento, como Lynch descreve em seu texto sobre a imagem da cidade (2011), diríamos que ao aparecer como um lugar admirável e bem interligado, a cidade que nos é proposta se oferece como lugar que realça todas as atividades humanas que um dia se desenvolveram, estimulando-a como depósito de um traço de memória, assim a interferência proposta por Nenna permanece na memória não só do artista e daqueles que o ajudaram a concebê-lo, mas também na memória do público que interagiu ou simplesmente se deparou com um estiligue gigante ao transitar pela Praia do Canto naquele domingo de 1970.

O significado da ação e a ironia que a intervenção fazia a atual situação política-artística do Espírito Santo também não foram devidamente compreendidos na época pelos articulistas

da imprensa local, o que impediu que o teor político encontrasse maior amplitude e repercussão. Mas a imprensa do Rio de Janeiro escreveu inúmeras colunas e matérias a respeito de tal intervenção, logo após essas publicações feitas por jornais renomados cariocas, que alguns articulistas da imprensa local atentaram para a importância da ação pública realizada pelo artista, chamando-a assim, de primeira manifestação plástica de vanguarda realizada em Vitória/ES, antecipando as principais tendências da pós-vanguarda, mostrando o quanto Nenna contribuiu para as determinadas proposições da arte conceitual, atentando sua marcante contribuição à arte produzida no país a partir da década de 1970 (LOPES, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constata-se ao fazer esse estudo sobre as relações entre arte, cidade e paisagem urbana através da obra “O Estilingue” do artista capixaba Nenna, que o espaço público na qual a intervenção foi realizada se transfigurou e se transformou num lugar de criação e de participação, que os transeuntes interagiram, dialogaram e se identificaram com a obra, mostrando que a árvore e público deixariam de ser os mesmos naquele dia, considerando que o diálogo com o estilingue provocou a reflexão e ativou os indivíduos que viviam numa cidade sem museus ou galerias de arte.

Atualmente, sabemos a princípio que a arte quando inserida na malha urbana, sendo reflexiva, abre espaço para outros olhares da e para a cidade e também para diálogos entre críticos, artistas e comunidade, assim como o artista Nenna propôs com a intervenção.

O estilingue gigante, como ficou conhecido através de sua locação mostrou a necessidade de se contemplar e valorizar os cenários da paisagem urbana, mostrando que a paisagem é uma construção, uma elaboração mental que o homem realiza. Conclui-se portanto que a arte no espaço público pode ativar novas paisagens urbanas através de suas intervenções na cidade, interferindo visualmente no cenário urbano.

Ressalta-se que o artigo aqui apresentado é o trabalho final desenvolvido na disciplina de Teoria e História da Arte Moderna do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Porém, constata-se que existe ainda um grande número de reflexões e análises para serem realizadas sobre a relação da arte com a

cidade e seus impactos visuais na paisagem urbana, sendo esse campo de pesquisa rico em mediações, tensionamentos e, acima de tudo possibilidades.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- CASTELLS, Manuel. **Sociedade em Rede**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COSTA FILHO, Lourival Lopes. **Midiápolis: Comunicação, Persuasão e Sedução da Paisagem Urbana Midiática**. 2012. 272 f. Tese (Doutorado) - Curso de Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11386/Tese_Lourival_Lopes_Costa_Filho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jun. 2019.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. Lisboa: Edições 70, 1971.
- JUNGE, Jonatha. **Comunicação Visual e Paisagem Urbana: Estudo sobre mídias e arte no espaço público**. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95268>>. Acesso em: 03 jun. 2019.
- KENT, Fred; MADDEN, Kathy. Ruas como Lugares. In: KARSENBERG, Hans et al (Ed.). **A Cidade Ao Nível dos Olhos: Lições para os Plinths**. 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2015. p. 26-28. Tradução de Paulo Horn Regal e Renee Nycolaas.
- LOPES, Almerinda da Silva. Nenna e a vanguarda capixaba. In: **XIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Out. 2005. Universidade Federal de Goiânia. Catálogo Bília. Vitória: Edição do Nenna. 2003. P. 47-58. Disponível em: nenna.com/.
- _____. **Arte conceitual: ativismo político e marginalidade**. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte e Reproduzido Na Edição "[Com/Con] Tradições na História da Arte", publicado pela Universidade Estadual de Campinas. Out. 2011. Disponível em: nenna.com/.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MADERUELO. **El Paisaje: Genesis de um concepto**. 2005.
- MENDES, Camila Faccioni. As interferências da Lei "Cidade Limpa" na Paisagem Urbana de São Paulo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE COMÉRCIO E CIDADE - CINCCI, 2., 2008, São Paulo. **Anais...**. São Paulo: Fauusp, 2008. p. 2019 - 222. Disponível em: <<http://www.labcom.fau.usp.br/?evento=ii-cincci>>. Acesso em: 01 jun. 2019.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2008.

TRANÇANDO UM CONTEXTO DE REPRESENTATIVIDADE, AFETO E PERTENCIMENTO

BRAINING A CONTEXT OF REPRESENTATIVITY, AFFECT AND BELONGING

Elissangela Gonçalves Ferreira¹⁸⁰

RESUMO

A arte de trançar que é uma arte ancestral carregada de simbologia para mulheres africanas, deusas e sacerdotisas gregas e européias, e que no Brasil são usadas como sinônimo de resistência e afirmação. Como objetivos específicos discutir o racismo invisível e conhecer um pouco da rica arte das tranças e suas inúmeras maneiras de criação que pode proporcionar um universo de aprendizado e desafio enriquecedor, repleto de força, resistência, fazeres e saberes da tradição das trançadeiras. Ao final espera-se que aqueles que defendem uma sociedade plural vejam na arte de trançar uma ação motivacional e transformadora, a partir das possibilidades de interação com todos os indivíduos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Representatividade; Afeto; Afirmação.

ABSTRACT

The art of braiding, which is an ancestral art laden with symbolism for African women, Greek and European goddesses and priestesses, and which in Brazil, is used as a synonym for resistance and affirmation. As specific objectives discuss invisible racism and know a little about the rich art of braiding and its many ways of creation that can provide a rich learning and challenge universe, full of strength, endurance, know-how and braid tradition. In the end, it is hoped that those who defend a plural society will see in the art of braiding a motivational and transformative action, based on the possibilities of interaction with all individuals.

KEYWORDS

Art; Representativeness; Affection; Affirmation.

O presente artigo aborda a arte das tranças como elemento transformador na relação de representatividade, afeto e pertencimento e a importância de existir uma arte que expressa identidade, além do modo de viver de um coletivo, buscando demonstrar a relevância do tema como expressão de identidade, justificando o desenvolvimento desse trabalho (trançadeiras), como expressão artística. Trata-se de uma arte reconhecida, não apenas, pelas características de traços ou formas (patrimônio material – fazeres e saberes populares e ancestrais), mas também, como uma expressão genuína do sentimento

¹⁸⁰ Elissangela Gonçalves Ferreira é conhecida por Elis Gonçalves, atua como trançadeira, atriz, performance. Atualmente cursa pedagogia (EAD/UNICESUMAR/2018-2023). Empreendedora social convive com a arte do trançado afro desde a infância. Vem pesquisando e praticando a técnica como expressão artística. Contato: elissgoncalvescursos@gmail.com.

depositado no momento de sua criação (patrimônio de natureza imaterial).

A medida do aprofundamento histórico e social percebe-se a necessidade da apropriação deste fazer, tanto como expressão artística, quanto para o fortalecimento da identidade e afirmação dos sujeitos e dos elementos que compõem a arte de trançar. A manutenção das tradições é uma ferramenta de luta constante por um espaço, tanto no campo da arte, quanto na vida dos afro-descendentes brasileiros. O objetivo é despertar no indivíduo o interesse em conhecer as expressões de arte que emanam do ato de trançar, mas devolver a esse indivíduo, o desejo de ser um ser coletivo, contribuindo para a quebra de paradigmas relacionados aos preconceitos de toda ordem. Para combater preconceitos, é uma forma efetiva de contribuir para proximidade e convívio das extremidades, buscando envolvimento e desenvolvimento individual e coletivo, a partir da empatia, e do respeito pela diversidade.

A arte de trançar é uma experiência de arte ancestral, carregada, historicamente, pela simbologia, tanto das mulheres africanas, quanto das deusas e sacerdotisas gregas e européias; no Brasil, estão sendo usadas como sinônimo de re-existência e pluri-afirmação.

Busca-se, constante e incansavelmente, espaço para discutir o racismo invisível e estrutural. Conhecer um pouco da rica arte das tranças, e suas inúmeras maneiras de criação, podem proporcionar um universo de aprendizado, com uma carga simbólica e um desafio enriquecedor, repleto de força, resistência, fazeres e saberes da tradição das trançadeiras. A metodologia para atingir esse objetivo, é a pesquisa bibliográfica e documental. Ao final, espera-se que aqueles que defendem uma sociedade plural, vejam na arte de trançar uma ação motivacional e transformadora, a partir das possibilidades de interação com todos os indivíduos.

Qual é o lugar, e de onde se fala? Esse lugar está no lugar da mulher negra, que no movimento/momento de tecer os cabelos afros (seu ou de outros), também vai tecendo a própria vida e a vida do outro. Fala-se, muitas vezes, de experiências próprias, como autodidata, e sempre desse próprio fazer, que muitas vezes (re)conhece um pouco da luta do movimento negro brasileiro, colaborando para a construção de uma sociedade onde a equidade sócio-racial seja uma realidade. Movimentos negros tais como: *Frente Negra Brasileira, Movimento Negro Unificado, Centro de Cultura Negra, Odomodê, Projeto Raiz Forte,*

Instituto da Mulher Negra, dentre outros, são instâncias de representação, que devem ser respeitado como lugar de fala, de território de ancestralidade, de ambiente de proteção e resistência coletiva.

No viés da historicidade, a prática de trançar os cabelos, tem seu início no século XV, onde a forma de arrumar e trançar os cabelos funcionava como condutor de mensagens das sociedades africanas, na qual aquele indivíduo se inseria. O “estilo” detramas, tranças ou desenhos aplicados na cabeça, por meio dos cabelos, eram usados para indicar estado civil, origem geográfica, idade, religião, identidade étnica e posição social das pessoas. Em algumas culturas, o sobrenome de uma pessoa podia ser identificado/descoberto simplesmente pelo exame do cabelo, uma vez que cada clã tinha seu próprio estilo. Também era usado para atrair pessoa do sexo oposto, ou, como sinal de um ritual religioso (BYRD, THARPS, apud GOMES, 2008, p. 309).

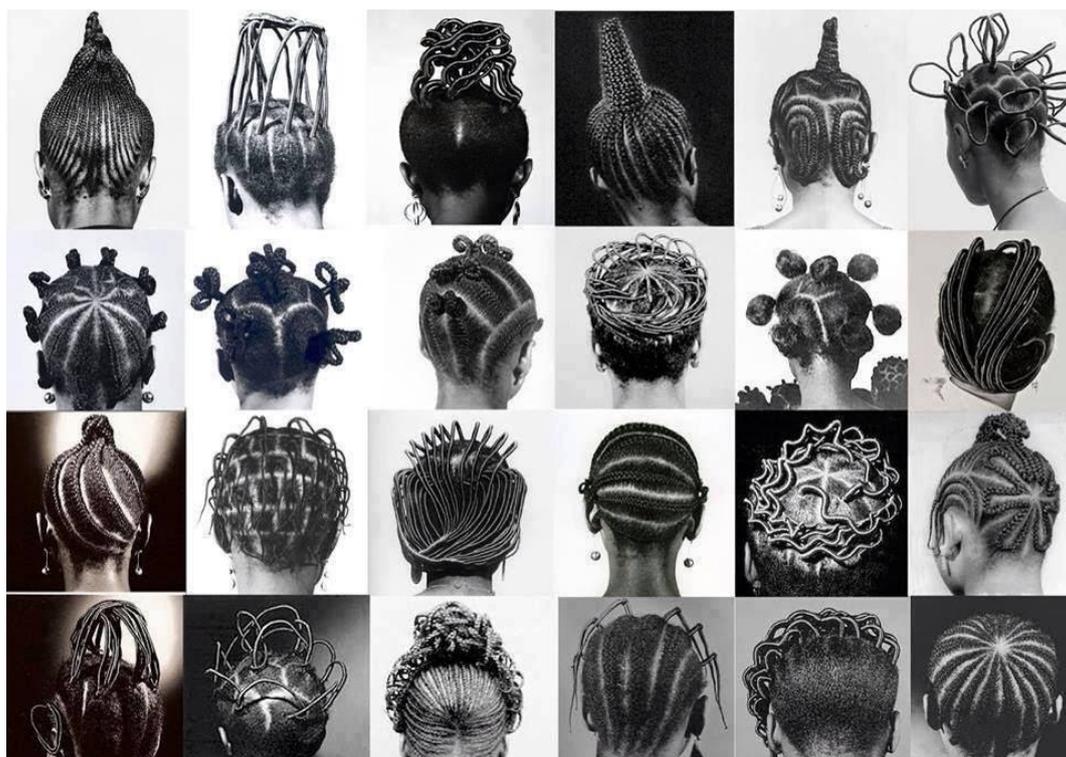


Figura I - Tipos de trançados africanos. Fonte: <https://face2faceafrica.com/article/how-hair-was-used-to-smuggle-grains-into-the-caribbean-by-african-slaves>. Acesso em: 22 mar. 2019.

Além disso, há os marcos regulatórios brasileiros, em relação a arte étnico-racial na sociedade brasileira, que a partir da Lei 10.639/03, com a mudança do artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, onde o texto preconiza a obrigatoriedade do ensino da história, cultura africana e afro brasileira; e da Lei 11.645/2008, que inclui o

aprendizado da cultura indígena. O intuito das leis, quando regulamentadas e implementadas, seria garantir que o estudo dos povos que constroem as matrizes culturais do povo brasileiro, não fosse esquecida, ou desconsiderada. A leitura e reflexão sobre educação para relação étnico-racial, com ênfase no cabelo afro, se dão a partir da vivência de artistas capilares no estado do Espírito Santo. Muitas trançadeiras, que hoje trabalham profissionalmente, atuam nesse ofício, desde a infância, e vem aprofundando e reafirmando seus fazeres, a partir do aprofundamento em estudos, com aporte de literatura e autores de referência. Ressaltar o lugar do ser feminino, da mulher negra e trançadeira, que se reconhece nesta arte, é garantir uma representação. É a certeza de ter um patrimônio, de natureza imaterial, que traz em seu próprio cabelo a ferramenta de resistência e de orgulho, além de toda sua singularidade como uma experiência estética.

O *Negro* quando assume o seu cabelo de *natureza negra*, assumindo seu papel na sociedade como uma pessoa negra, é um ato de extrema coragem e resistência. Infelizmente, isso, de se assumir negro/negra, ainda é um duro caminho a ser trilhado por milhares de afro descendentes, segundo afirmação de Lody "os cabelos e os penteados assumem para o africano e os afro-descendentes a importância de resgatar, pela estética, memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas." (2004, p.65). Utilizar o cabelo com penteados afro ou natural contribui no processo de formação da beleza negra. Nilma Lino Gomes (2003), na obra *Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, ao citar Byrd e Tharps (2001), lembra que "no início do século XV o cabelo funcionava como um condutor de mensagens na maioria das sociedades africanas ocidentais." E, ainda de acordo com a autora, "nessas culturas o cabelo era parte integrante de um complexo sistema de linguagem assumiam um lugar de importância na vida cultural das diferentes etnias".

Isso remonta ao que é dito por Lody, onde esclarece que ao "tocar a cabeça, pentear cabelos, organizar esteticamente penteados são atividades tão antigas, e tão importantes como as mais notáveis descobertas do homem" (2004, p.98).

Por isso, a escrita desse artigo também é uma forma de reconhecimento e aceitação das origens do povo brasileiro, que tratar da construção da identidade negra, a partir do penteado afro e da arte de trançar seus cabelos, no alto de suas cabeças.

A justificativa diz respeito à forma como o cabelo negro secularmente tem sido negado por grande parcela da população negra, e isso acontece por influência e pela lógica social de que temos “cabelo ruim” é que é preciso um processo de aceitação na sociedade o que se reflete de maneira especial nos cabelos. A forma como as pessoas são desrespeitadas tem a ver com a sua cor e aparência física. O uso do cabelo natural ou trançado contribui com o processo de fortalecimento da identidade negra frente ao espelho e a sociedade.

A relevância do artigo está no fato de terem sido empreendidas muita luta por parte da população negra, desde que, forçadamente, foram transportados para o Brasil e terem chegado como objeto, que poderia ser usado da maneira que mais trouxesse lucro ao seu dono, e não como seres humanos.

No início do século XVI, até os dias atuais, os negros lutam para ter sua identidade reconhecida como parte da formação da sociedade brasileira. O uso de penteados que reforçam esse reconhecimento contribui com a luta por direitos de igualdade racial e social. A pesquisa foi bibliográfica e documental, sendo realizada e baseada na leitura de artigos, livros e teses que tratam desta temática. Assim, conseguiu compreender problemas, avanços e desafios que acompanham a trajetória e a presença do povo negro no Brasil. A trançadeira exerce, portanto, um papel fundamental na formação da identidade do negro:

Cuidar dos cabelos é antes de tudo, cuidar da cabeça, um espaço profundamente simbólico. É, por extensão, cuidar da pessoa. Pentear os cabelos é um momento ritualizado de vivenciar todo o que a cabeça representa para a pessoa e para seu grupo (LODY, 2004, p. 100).

Este primeiro penteado tem início na figura da mãe, das tias ou das irmãs mais velha, como afirma Nilma Lino Gomes:

O uso das tranças pelos negros, além de carregar toda uma simbologia originada de uma matriz africana ressignificada no Brasil, é, também, um dos primeiros penteados usados pela negra e privilegiados pela família. Fazer as tranças, na infância constitui um verdadeiro ritual para esta família. Elaborar tranças é uma tarefa apreendida e desenvolvida pelas mulheres negras (GOMES, 2003, p. 171).

Pentear os cabelos para o povo *iorubás* e *fon/ewe* é uma tarefa familiar feminina, assim como a atividade de cozinhar, limpar a casa e lavar a roupa. Criar penteados é uma forma de retomar histórias e memórias pessoais e outras de significado mitológicas, unindo assim, o sagrado ao cotidiano.

Para tratar do tema *Trançando um contexto de representatividade, afeto e pertencimento*, foi necessário trabalhar, retrocedendo na história, tanto da África ancestral, quanto da África ressignificada no Brasil. O processo de pesquisa revelou vários signos de dominação que acabam sendo incorporadas pelo discurso de muitas mulheres negras. Dizer que o cabelo alisado é mais fácil de cuidar, está equivocada. A raiz do cabelo de origem africana não tem que ser alisada, mas sim, preservada como memória, tradição e ancestralidade. A trança ocupa um papel fundamental neste processo, pois é o primeiro penteado realizado na criança negra, é o penteado que mais reafirma os valores e costumes da população negra, pois trata o cabelo como uma continuação, afirmando o processo africano da circularidade. A valorização do padrão de beleza negra deve iniciar quando criança, e ser estimulada, tanto por seus pais, quanto por parentes e educadores. Não existe o “cabelo ruim”. Os indivíduos cedem a estas manipulações, na tentativa de adequar-se ao perfil ditado pela sociedade, ocidental branca, que se utilizam de artifícios culturais para tentar enquadrar as populações de origem diferente aos seus moldes. Nesse sentido o uso de artifícios, mecânicos ou químicos, como “chapinha”, alisamentos, escovas progressivas, entre outros processos, que transformam a fibra capilar, mudando sua estrutura física. Segundo Lody (2007, p. 43), “cabelos são memoráveis distintivos de identidade étnica, inclusão social e, especialmente, de revelação da luta pela liberdade, pelos direitos iguais e de cidadania”. As trançadeiras são as mãos de sabedoria, conectadas com a relação dos negros e tudo que foi vivido pelos seus ancestrais. As trançadeiras são Griôs, guardiãs das memórias africanas, na palma das suas mãos.



Figura 2 - Elis Gonçalves. Atuação em *Oficina de trança*. Acervo pessoal.
Local: Bairro Feu Rosa. Serra/ES. Ano 2019.



Figura 3 - Elis Gonçalves. Atuação no evento *Estrelas Negras*. Acervo pessoal.
Local: Cariacica/ES. Ano 2018.



Figura 4 - Elis Gonçalves. Evento *SINTUFES para Terceira Idade*. Acervo pessoal.
Local: UFES/ES. Ano 2017.



Figura 5 - Elis Gonçalves. Encontro das crespas e cacheadas. Acervo pessoal.
Local: Vila Velha/ES. Ano 2017.

Referências

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendência; Identidade em construção**. São Paulo: EDUC, Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

GOMES, Nilma Lino. Nota do artigo: Cultura Negra e Educação. In: **Revista Brasileira de educação**. Agosto, 2003.

_____. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Minas Gerais. Autêntica, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A, 2003.

LODY, Raul. **Cabelos de Axé: Identidade e Resistência**. Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional, 2004.

INSTÂNCIAS DA ARTEMÍDIA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO: REDES, CIRCUITO E PLATAFORMAS

ARTEMIDIA INSTANCES IN THE CONTEMPORARY CONTEXT: NETWORKS, CIRCUIT AND PLATFORMS

Elvys Chaves¹⁸¹

RESUMO

Nesta pesquisa, foram dedicados os estudos à produção e circulação de arte-mídia no contexto brasileiro no início do século XXI. O objetivo do trabalho foi de sistematizar dados acerca das modalidades poéticas de apropriação de tecnologias e como se deu a distribuição das obras entre diversas categorias que foram surgindo ao longo dos anos dentro do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Adotou-se como principal fonte de dados as publicações de catálogos de exposições. A partir disso, algumas informações se destacam. Nas primeiras edições, o festival é dividido em poucas categorias, apenas duas. Nas edições seguintes, o festival distribui as obras em um número maior de categorias. Isso indica a compreensão de uma maior variedade na produção, principalmente pelo fato de os artistas terem mais acesso a diversas tecnologias ao longo do tempo, além de refletir o desenvolvimento e expansão das vertentes poéticas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Tecnologia; Exposições; Festival; Categorias.

ABSTRACT

In this research, studies were devoted to the production and circulation of media art in the Brazilian context at the beginning of the 21st century. The objective of this work was to systematize data about the poetic modalities of technology appropriation and how the works were distributed among several categories that have emerged over the years within FILE - International Electronic Language Festival. The main source of data was the publication of exhibition catalogs. From this, some information stands out. In the first editions, the festival is divided into a few categories, only two. In subsequent editions, the festival distributes the works in a larger number of categories. This indicates the understanding of a greater variety in production, mainly because artists have more access to various technologies over time, besides reflecting the development and expansion of poetic aspects.

KEYWORDS

Art Technology; Exhibitions; Festival; Categories.

A produção de arte mídia acumula décadas de experiências. No entanto, sua caracterização não se sustenta por linhagens bem definidas de continuidade técnica, material, temática ou formal. Em vez disso, a sua marca é a variabilidade de caminhos percorridos. Tais trajetórias

¹⁸¹ Elvys Chaves é graduando em Arte Visuais pela UFES - Universidade Federal do Espírito Santo. Membro do grupo de pesquisa "Fresta: imagens técnicas e dispositivos errantes". Bolsista do programa de iniciação científica pela FAPES. Membro da crewMade in China, com intervenções urbanas e em realidade aumentada. Contato: elvys.ocho@gmail.com.

são traçadas em situação ambígua entre a cooptação e abordagem transgressiva do desenvolvimento tecnológico científico, militar, industrial e comercial (MACHADO, 2007).

Agregadora de modalidades diversas e episódicas, a artemídia se distingue de tipologias artísticas que se singularizam e se mantiveram razoavelmente constantes ao longo do tempo, como a pintura, a escultura, a gravura, a música ou a literatura. Em sua instabilidade e hibridação em um período pós-digital, a artemídia se apresenta como tema complexo, que requer abordagens múltiplas voltadas à sua compreensão crítica. Aspectos que são necessários à consolidação de sua posição no sistema contemporâneo das artes (GASPARETTO, 2014).

Com base nessa discussão, este artigo pretende apresentar como foi feita a distribuição das obras através da curadoria do FILE - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica ao longo dos anos. Foi feita à investigação da produção da arte-mídia pós-digital por diferentes ambientes físicos e virtuais. Foram sistematizados dados acerca das modalidades poéticas associadas a alternativas de apropriação de tecnologias apresentadas no Brasil.

A arte mídia resulta de um híbrido. Nele, a adaptação do sistema das artes constituído por museus, centros culturais, galerias e agentes de mercado se conjuga com a invenção de iniciativas paralelas e independentes de documentação, divulgação e exibição. Nesse sentido, destacam-se esforços locais que visam ao alcance global.

No Brasil e América Latina, também há propostas como o Festival Internacional de Linguagem Eletrônica – FILE (São Paulo), Enciclopédia e Bienais de Arte e Tecnologia do Itaú Cultural – Emoção Art.ficial (São Paulo), Festival de Arte Digital – FAD (Belo Horizonte), festival Byte Footage (Buenos Aires) e Festival ArtTec (Bogotá). Esse cenário internacional ainda é pouco conhecido e estudado no Brasil. Torna-se, portanto, o objeto de estudo deste projeto.

METODOLOGIA

Inicialmente foi feito um levantamento bibliográfico de autores que tratam sobre assuntos relacionados à arte mídia, cibercultura, interatividade, entre outros, na intenção de ter um melhor entendimento do cenário nacional e onde as obras estão inseridas. Nessa fase, após

uma leitura inicial, decidimos então nos dedicar principalmente ao FILE, devido a sua longa trajetória e a sua importância no contexto mundial.

Em um segundo momento, começa então a análise do percurso do festival ao longo dos anos. Adotou-se como principal fonte de dados as publicações de catálogos do FILE, que estão disponíveis no site do festival (<https://file.org.br/books/>), onde contém uma breve sinopse indicando o conteúdo destes documentos. A maior parte contém um link para download do arquivo em pdf, com exceção das edições de São Paulo de 2013, 2009, 2007, 2004 e 2003, Rio de Janeiro de 2009 e 2008, Porto Alegre de 2008 e 2007, e a publicação Internet Art que reúne os trabalhos que foram exibidos nos anos de 2000 a 2002. Entramos em contato com a organização, porém até o fim desta pesquisa o site não tinha sido atualizado. As publicações que não estavam disponíveis no site foram consultadas através do nosso arquivo pessoal.

Esses catálogos reúnem um conjunto relevante de informações e comentários sobre aspectos da arte baseada no universo tecnológico digital e eletrônico contemporâneo. Nas publicações referentes a cada edição do festival, encontramos o título e uma breve descrição dos trabalhos expostos, além de informações sobre a autoria, da equipe de desenvolvimento e do aparato técnico utilizado.

Foi feito então um levantamento quantitativo, organizamos os dados obtidos em formato de planilha, contendo o número de trabalhos apresentados, divididos por categoria, ano e cidade. Com essa planilha, torna-se possível a geração de gráficos para visualização de trajetórias conceituais e poéticas presentes no FILE.

DISTRIBUIÇÃO DE FESTIVAIS DENTRO DO FILE

O festival tem sua primeira edição no ano 2000, e traz como proposta expor e conservar os trabalhos de arte tecnologia, inicialmente dando mais atenção àqueles que eram produzidos especificamente para internet ou que se utilizam de uma estética da web. Ao longo dos anos, essa proposta vai se alterando e se adequando às produções que se utilizam das novas mídias. Nas primeiras edições a divisão é feita em apenas duas categorias, e na penúltima edição, ocorrida no ano de 2018, o FILE distribuiu as obras em 8 categorias, entendendo cada uma delas como pequenos festivais com nomes específicos dentro de um festival maior, que é o FILE.

Com base nos dados obtidos, algumas informações se destacam, como podemos ver no gráfico “Distribuição de categorias”, que leva em conta as edições ocorridas em São Paulo, por ela ser a principal edição e com maior número de trabalhos apresentados.

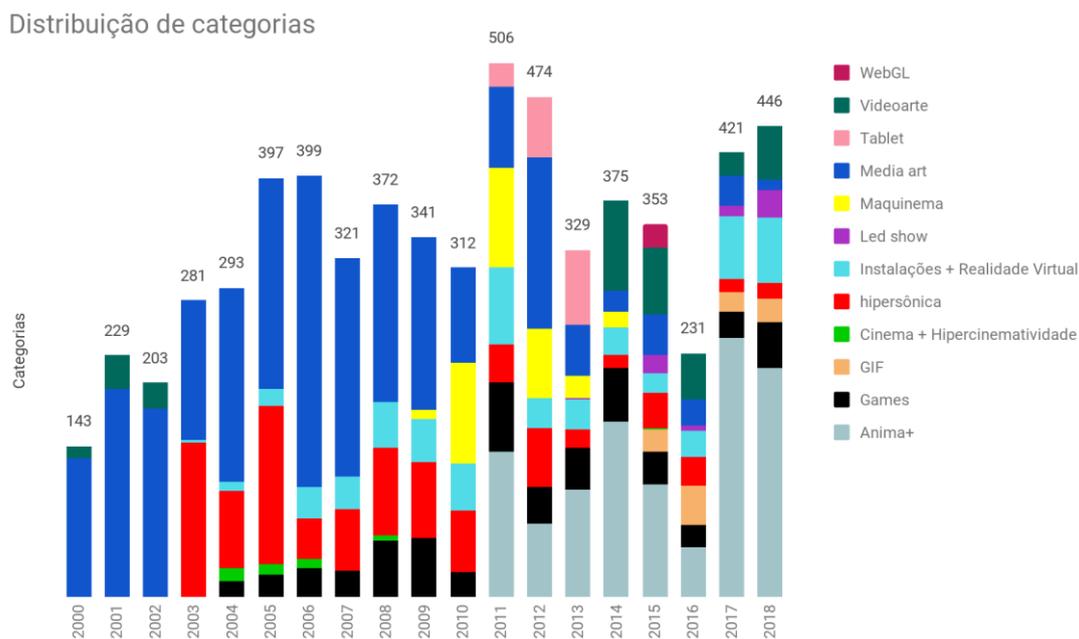


Gráfico I - Distribuição de categorias do FILE ao longo dos anos.

Nas três primeiras edições, ocorridas em 2000 e 2001 no Museu da Imagem e do Som (MIS) e em 2002 no Paço das Artes, o evento contava com duas categorias. A primeira e mais ampla recebe o nome de Media Art. Nesses títulos, o festival agrupa a maior parte dos trabalhos, apresentados de formas diferentes no espaço físico e disponibilizados no site do festival e no formato de cd-rom. Tal categoria abrange web sites, animação interativa, hipertexto, Linguagem para Modelagem de Realidade Virtual – VRLM, entre outros.

Uma obra produzida dentro dessa concepção, não precisa necessariamente estar dentro ou ter sido criada com o auxílio de um computador. A utilização de sistemas autônomos, mecânicos, eletrônicos, robóticos e outros também caracterizam essa categoria (PERISSINOTO, 2003, p. 23).

A segunda categoria é a *Videoarte*, que já tem um papel consolidado dentro do cenário artístico contemporâneo, e é absorvida pelo festival. Foi uma das primeiras linguagens de experimentação entre arte e tecnologia. A exemplo do “evento Arte pelo telefone: Videotexto, realizada em 1982 no MIS sob a curadoria de Julio Plaza” (ARANTES, 2005, p. 93), em que a obra lidava com o vídeo, a escrita e interatividades. Além de outros trabalhos

dessa época, que exploram através do vídeo, as telecomunicações, o hibridismo, transmissão simultânea, monitoramento, entre outros termos, que vão surgindo a partir dessas experimentações. Entretanto, quase não se tem informação sobre os trabalhos de vídeos apresentados nessas edições dentro do catálogo, apenas o título e ano de concepção.

Na quarta edição, ocorrida em 2003, também montada no Paços das artes, a categoria *Mídia art* permanece, porém recebendo apenas trabalhos voltados a web. A *Vídeo Arte* deixa de ser apresentada, voltando a ter espaço apenas em edições futuras. Surgem então duas novas divisões.

A *Instalações e performances*, como uma única categoria, recebe um total de cinco obras, que usam de diferentes recursos tecnológicos na sua elaboração. *AFILE Hipersônica*, que vem como destaque, trazendo cento e quarenta e seis obras construídas através do som, misturando músicas, ruídos, vídeos e performance. Essa categoria permanece até os dias atuais. Outro espaço que se inaugura é o Symposium, que traz textos teóricos relacionados a essas novas produções e à cibercultura para serem apresentados e discutidos.

A partir desse ano, o festival começa a ter apoio do Centro Cultural FIESP e as edições começam ser realizadas na Galeria de Arte SESI SP. As categorias de *Media art* e *Instalação e Hipersônica* permanecem e surgem outras categorias. O *FILE Games*, trazendo os jogos digitais não apenas como entretenimento, mas como uma dimensão da arte que contribui para a construção da sociedade atual, fazendo isso de forma crítica.

Além disso, são inseridas mais duas categorias. A *FILE Panorama*, também conhecida como VR Photography ou Immersive Photography (ambientes estáticos em se pode ter uma visão 360°, normalmente com a interface de mouse e teclados) e a *FILE Hiper-Cinematividade*. se manteve presentes em apenas três edições usando esse termo, no ano de 2004 e 2005 nas edições de SP e em 2006 na edição do Rio de Janeiro. No ano de 2008 em Porto alegre foram exibidas 5 obras, e o nome da categoria foi alterada para *Cinema Interativo*.

Tais obras trazem reflexões estéticas e uma nova análise acerca da produção audiovisual de longa e curta metragem com as novas tecnologias. Elas colocam o espectador como parte do filme através da interação, podendo influenciar na história.

Alguns dos trabalhos tinham o caráter de instalação como é caso Oeille / Eareye [Olhouvido], exibido no FILE - Hipermídias de 2005 em SP. Foi montada uma instalação de vídeo interativa com a forma de um cubo feito de tecido estendido, de tamanho suficiente para três visitantes de cada vez. No interior, um vídeo de 25 minutos passa ininterruptamente, e a trilha sonora pode ser ouvida através de fones. No centro do cubo há um sofá e, sobre um suporte, um controle remoto ligado a um computador, em que o espectador poderia usar para alterar essas imagens que estavam sendo exibidas em loop. As demais obras eram exibidas de forma tradicional, apenas em uma tela.

A divisão das obras assim permanecem até 2009, quando surge o *FILE Maquinema*, ainda com poucos trabalhos, mas que ganha espaço aos longo dos anos. Os trabalhos apresentados nesta categoria estão relacionados com a “filmagem” em tempo real e em ambientes virtuais 3D, através da apropriação de personagens, cenários, gráficos e expertise técnica dos vídeo games. Hoje em dia essa técnica é utilizada para criar desde curtas a longas metragens. Os realizadores desses trabalhos percebem os games não apenas como uma meio de entretenimento ou restrito aos ques os programadores pensaram previamente, mas sim como uma fonte de criação audiovisual.

Em 2011, a edição de São Paulo foi a que recebeu o maior número de trabalhos e ficou dividida em vários espaços dentro da cidade, como a Galeria do SESC, Instituto Cervantes, Livraria Cultura, MASP, Fnac, Metrô-SP e na Avenida Paulista. Neste ano foram inauguradas mais duas novas categorias, a *FILE Anima+*, que de acordo com a curadora do festival Raquel Olívia Fukuda, o evento abre espaço para todos os gêneros de animação, de clássicos de grandes estúdios a produções independentes, de profissionais a estudantes. “Esse movimento em direção à transversalidade revela não somente novas tecnologias empregadas por animadores, mas igualmente novas visões no campo das linguagens digitais” (FUKUDA, 2011, p. 167).

O outro festival que também foi inaugurado neste ano foi o *FILE Tablet*. Ele está ligado diretamente com as inovações tecnológicas do mercado, data de um ano e meio depois do lançamento do primeiro Ipad, com grandes expectativas para as indústrias dos dispositivos móveis pessoais. Esse festival também abre portas para obras nos formatos de aplicativos, uma produção que cresce cada vez mais, porém foram apresentadas em apenas três anos. Os trabalhos que usam desse recurso técnico são redistribuídos em outras categorias.

A categoria de *Vídeo Art* é retomada no ano de 2014. Além dela, é apresentada uma primeira experiência com o *FILE Led Show*, que consiste em um painel de led ocupando toda a fachada do prédio da FIESP. Nesta edição são apresentadas quatro obras interativas do artista holandês Rafaël Rozendaal. Nos anos seguintes esta categoria se torna também um festival dentro do FILE, abrindo chamada para que qualquer artista possa enviar trabalho, seguindo a especificação técnica da plataforma.

Existe uma produção de gif desde os anos 80, mas veio a se popularizar com uso de redes sociais. E no ano de 2015, o FILE apresenta numa categoria o *FILE GIF*, que não visa apresentar uma uniformidade nas linguagens. Cada artista aborda uma poética particular, ora multicoloridas, ora em preto e branco. São fotografias, desenhos, ilustrações, tudo pode servir de ponto de partida para a criação de uma GIF.

O FILE Instalação em 2018 acrescenta VR (Realidade Virtual) ao seu nome. Apesar de em outros anos já ter recebido trabalhos que usam dessa tecnologia, o festival acrescenta essa nomenclatura para dar visibilidade a esse tipo de produção. Na edição de 2019 que não irei me aprofundar neste artigo, permanece com esse nome e quase todos os trabalhos de instalação usam do VR.

MOSTRAS ITINERANTES

Em paralelo ao festival principal que acontece em São Paulo, são feitas mostras itinerantes em alguns estados do Brasil e parcerias com festivais estrangeiros. Essas mostras reúnem uma quantidade menor de obras, que na maioria das vezes já foram apresentadas na edição principal, com uma curadoria mais específica.

A primeira mostra aconteceu em 2006 no Rio de Janeiro, no prédio OI Futura, e permaneceu com edições anuais até o ano de 2015. Depois retorna no ano de 2017, mas no Centro Cultural Banco do Brasil. Entre essas mostras tiveram edições exclusivas dedicadas aos games, à animação e outra à Hiperônica, além de uma que reúne vários dos pequenos festivais do FILE.

Em 2011, houve o primeiro FILE - PAI (Paulista Avenida Interativa), em paralelo a exposição principal que estava acontecendo na mesma época. Essa exibição tem como proposta criar um deslocamento da arte tecnologia para o espaço urbano e para a vida social, já que o

contato com a arte não se realiza mais necessariamente apenas dentro dos museus e galerias, mas também na rua, nas calçadas, nas praças. Com a tecnologia, a arte ganha status móvel e entra em sintonia com o ritmo e o ambiente das cidades.

O ano de 2017 foi o que maior em número de exposições itinerantes. Elas aconteceram na Avenida Paulista (PAI) e a edição SOLO em SP, em Vitória, em São Luís e em Brasília. O único ano em que foi apresentado no Espírito Santo, teve como tema interatividade, com o objetivo de abranger diversas possibilidades de interação com as obras e entre visitantes através de dispositivos em realidade virtual, com e sem o uso de óculos 3D, realidade aumentada, instalações e objetos físicos. Além disso, foram apresentadas obras de animação e games.

Neste mesmo ano também aconteceu a *FILE SOLO*, com a proposta demonstrar um conjunto de obras de um único artista que explora a relação criativa interdisciplinar e tecnológica. Para a primeira exposição do *FILE SOLO*, a ser realizada exclusivamente no CCBB SP, o artista selecionado foi o belga Lawrence Malstaf. O trabalho dele situa-se na fronteira entre as artes visuais e o teatro. Ele desenvolve instalações e performances que envolvem a física e a tecnologia como ponto de partida e inspiração. Lawrence propõe uma vivência individual do visitante com salas sensoriais e imersivas, tornando o visitante um co-autor do trabalho.

Referências

- ARANTES, Priscila. **@rte e mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- FAKUDA, Raquel Olivia. FILE ANIMA+ (ANIMAÇÃO NO CONTEXTO DAS MÍDIAS DIGITAIS). In: **FILE São Paulo 2011**: Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. São Paulo: FILE, 2011. p. 167.
- GASPARETTO, Débora Aita. **O “curto-circuito” da arte digital no Brasil**. Santa Maria: edição da autora, 2014.
- MACHADO, Arlindo (Org.). **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- PERISSINOTTO, Paula. VIAJANDO PELAS NOVAS MÍDIAS. In: **Novas mídias**. São Paulo: FILE, 2003. p. 23.

LYGIA PAPE: ARTE, LINGUAGEM E HIBRIDISMO

ART, LANGUAGE AND HYBRIDISM

Eraní Ferreira Soares¹⁸²

RESUMO

Este artigo propõe uma análise sobre arte, linguagem e hibridismo no trabalho da artista Lygia Pape, umas das mais importantes representantes do Neoconcretismo no Brasil durante a década de 1960. O intuito é atingir os significados das suas obras, nas quais há a hibridação do processo de construção da sua plástica ao lidar com ordens, configurações e temas mais anárquicos e transgressores. Seus trabalhos dessa época acionaram a participação, a ironia, o humor negro e discutiam o papel da mulher na sociedade.

PALAVRA CHAVE

Hibridismo; Neoconcretismo; Linguagem.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of art, language and hybridism in the work of the artist Lygia Pape, one of the most important representatives of Neoconcretism in Brazil during the decade of 1960. The aim is to achieve the meanings of his works, in which there is hybridization in the process of constructing her plastic when dealing with orders, configurations and more anarchic and transgressive themes. Her works of that time triggered the participation, the irony, the black humor and discussed the role of women in society.

KEY WORDS

Hybridism; Neoconcretism; Language.

INTRODUÇÃO

Ao permear o limite entre a arte e a vida, a artista plástica Lygia Pape, fazia de seus trabalhos uma interação com o mundo. Nasceu em 1929, na cidade de Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro e, por meio do seu trabalho, ganhou renome internacional. O trabalho de Lygia Pape era espontâneo e perpassou por linguagens artísticas variadas: pintura, gravura, escultura, dança, design gráfico, filme, performances e instalações. Extrapolou o plano pictórico e, dessa forma, o resultado são obras que integram o espaço com variados meios de expressão e que promovem uma inter-relação de linguagens.

¹⁸² Eraní Ferreira Soares é mestranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduada em Educação Artística/Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (1997), possui Curso de Pós- Graduação *Lato Sensu*, Especialização em Abordagens Contemporâneas em Arte-Educação (1999). Atualmente é professora da Universidade Vila Velha nos cursos de Design de Produto, Design de Moda e Artes Cênicas, nos quais ministra as disciplinas de História do Design, História da moda, figurino, composição e cor. Contato: eraniferreira@gmail.com.

Nas experimentações conceituais que envolvem suas produções, evidenciam-se técnicas inusitadas e práticas artísticas distantes das habitualmente conhecidas. Permitem, portanto, a reflexão sobre sua obra a partir da ideia de pós-produção, proposta por Nicolas Bourriaud, no ensaio *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Bourriaud compara o artista contemporâneo à figura de um ator que trabalha com a informação disponível no universo cultural e lhes dá outra configuração ao modificar o contexto, alterando a imagem ou simplesmente reapresentando as suas escolhas numa sequência diferente da original:

Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reintegram as narrativas anteriores (BOURRIAUD, 2009, p. 16).

LINGUAGEM E ARTE: SUA FUNÇÃO NA SOCIEDADE

Lygia Pape, sua paixão pela vida e pelas pessoas foi o elo que permeou seu temperamento e seu trabalho ao longo de sua carreira. A trajetória da artista ainda é pouco pesquisada, apesar de sua importância para a arte brasileira.

A característica principal da obra de Lygia Pape é a integração das esferas estética, ética e política. Nesse sentido: “O que define o homem como ser racional é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida” (BRILL, 1988). Sua produção artística é marcada pela preocupação em relacionar os principais temas da humanidade: como tempo, espaço, violência, sexualidade:

A função simbólica dá o homem a possibilidade de captar sua vivência, expressando-a, a fim de memorizá-la para si mesmo ou transmiti-la aos outros. É, portanto a comunicação entre os homens que está na base da função simbólica, possibilitando a troca de ideias entre indivíduos do mesmo grupo social, através de códigos tais como a linguagem escrita e falada e as artes (BRILL, 1988, p. 35).

O contexto sócio político, no qual estava inserida na década de 1960, era de fortalecimento das medidas ditatoriais no país e, apesar de algumas de suas obras terem conotações políticas, sua representatividade não foi de forma direta ou dura. A artista usava a arte como expressão, mas de forma suave, sem o rigor daqueles que faziam manifestações públicas e panfletagem.

Afinal, função simbólica da arte é expressar, mediante uma matéria, um símbolo mediador entre a dimensão profana e a dimensão sagrada. O que há de sublime, o que há de belo em cada coisa e, em especialmente, em nós. Através do símbolo, a arte nos faz recordar o que somos e, assim, desperta nossa consciência ao permitindo uma aproximação com o que há de mais nobre no interior das pessoas.

Com a artista temos uma infinidade de linguagens, que parecem demais com a vida, que está inserida no cotidiano das pessoas. Disse Lygia em uma entrevista para o jornal o Globo “Não sei me relacionar sem ter paixão. Adoro gente. Não consigo entender pessoas que vivem sem gostar das outras.” A trajetória da artista Lygia Pape ainda é pouco pesquisada, apesar de sua importância para a arte brasileira.

LYGIA PAPE: CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO

Nos anos 1950, Lygia aproximou-se dos concretistas do *Grupo de Frente no Rio*, do Rio de Janeiro, e o *Ruptura*, de São Paulo. Estes movimentos foram de suma importância para a cultura brasileira, pois a arte concreta passou a ser compreendida como parte do *movimento abstracionista moderno*, afastando qualquer conotação lírica ou simbólica. O *movimento concretista* teve sua origem no Brasil a partir da I Bienal de São Paulo 1950, quando foram premiados artistas estrangeiros e brasileiros que desenvolveram pesquisas orientadas na direção da arte concreta. Entre eles, Max Bill, artista suíço, proveniente da Escola Superior da forma de ULM:

Max Bill definia a arte concreta como uma arte autônoma que expressava sua própria estrutura e se distinguia da arte abstrata porque não se relacionava com a natureza exterior. Utilizava cores, o espaço, a luz, o movimento, a matemática e a geometria para a criação de novas realidades. O pensamento de Max Bill foi fundamental para impulsionar os artistas concretos de São Paulo e os artistas do Grupo Frente no Rio (RIBEIRO, 1977, p. 58).

O Concretismo, com suas rígidas formalidades, sofreu divergências de interpretação entre o grupo carioca e o paulista. O grupo de artistas cariocas usava livremente as cores, tinham liberdade de criação sem o rigor dos paulistas, pois consideravam que o rigorismo os distanciaria do verdadeiro concretismo.

O movimento Neoconcreto, em contraponto ao Concretismo, foi articulado no Rio de Janeiro a partir de 1957 (RIBEIRO, 1977, p. 61). O poeta Ferreira Gullar liderou um novo

grupo que contava com a participação de alguns poetas e artistas oriundos do Grupo Frente ou que trabalhavam no Jornal do Brasil. O grupo organizou sua primeira exposição no MAM-Rio em 1959 e sua última exposição no MAM-São Paulo, em 1961.

Apesar de seu breve período de atuação, o Neoconcretismo foi um movimento singular que estabeleceu a ruptura, não só com uma forma geométrica de arte, mas com o projeto construtivo modernista brasileiro ao inaugurar um momento radical para a neovanguarda no Brasil. Os neoconcretistas, acreditavam na arte como atividade autônoma com elevada missão social. Com o objetivo de educar os homens a conhecer suas emoções plenas, a linguagem geométrica se apresentava como um campo aberto para alcançar diferentes respostas. Ferreira Gullar nos contou que:

Havia uma total liberdade, nada era dogmático. Todo mundo estava disposto a inventar. Não trabalhar só categorias convencionais. Na escultura, a ideia era destruir a base, fazer um objeto que assim se chamasse, mas que pudesse ser posto em qualquer posição. A pintura também não seria mais envolvida por uma moldura, avançaria no espaço. Eu mesmo inventei um livro chamado "Livro da Criação", onde narrava a criação do mundo sem palavras, meio artes plásticas, meio poesia. Esse sentido de invenção, de criação era o que realmente caracterizava o movimento. Naquela época ainda existia o pensamento de um quadro ser uma pintura na parede, para mera contemplação. Não tinha o sentido de participação, de uso de materiais diferentes; então tudo isso deu um sentido muito grande de liberdade. Na época não era fácil, nós tínhamos o mundo em oposição a nós (GULLAR, Ferreira (et al). **Manifesto Neoconcreto**. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro: 1959).

Dentre as diversas linguagens de seus trabalhos, podemos indicar como um dos mais importantes na carreira de Lygia Pape, a criação das embalagens dos biscoitos da marca Piraquê, criadas em 1960, onde podemos observar nas estampas de algumas embalagens, com a repetição de elementos gráficos, características do neoconcretismo. Como podemos observar na imagem abaixo:



Figura 1 - Lygia Pape e as embalagens da Piraguê. Disponível em: <https://asminanahistoria.wordpress.com/2017/02/19/lygia-pape-e-as-embalagens-da-pirague/>. Acesso em: 14 de mai. de 2019.

TRAJETÓRIA E HIBRIDISMO EM LYGIA PAPE

Em 1958, ajudou na criação do Ballet Neoconcreto. Em 1960, participou da Exposição Internacional de Arte Concreta, em Zurique, Suíça. No fim dos anos 50 e início dos 60, dedicou-se a uma trilogia de livros de artistas composta por: Livros da Criação, Livro da Arquitetura e Livro do Tempo.

A partir da década de 1960, trabalhou com roteiro, montagem e direção de cinema. Dentre outros trabalhos, também foi professora da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, de 1972 até 1985. Lecionou na Escola de Belas-artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nos anos 1960, período no qual o movimento feminista se fortaleceu, as mulheres reivindicaram liberdade sexual e de expressão, além da liberdade de fazer o que quiser com o próprio corpo. Surgiram, então, autoras discutindo o papel da mulher na sociedade, com destaque para o prestigiado *Segundo Sexo*, da filósofa francesa Simone de Beauvoir. Foi nesse contexto que surgiu o interesse acerca do trabalho de Lygia Pape, a artista tornou-se a motivadora de uma criação que só se realiza com a participação do espectador.

No seu trabalho *Eat me: a gula ou a luxúria?*, de 1976, trouxe a tona questões que abordavam generalização do consumo e também a desvalorização da mulher, ao rebaixá-la também como objeto de consumo. Lygia trabalhou com a linguagem da publicidade que assumia um papel relevante diante da comunicação de massa, pois leva o consumidor a idealizar algo, a querer sempre mais e nunca ter seu desejo realizado.

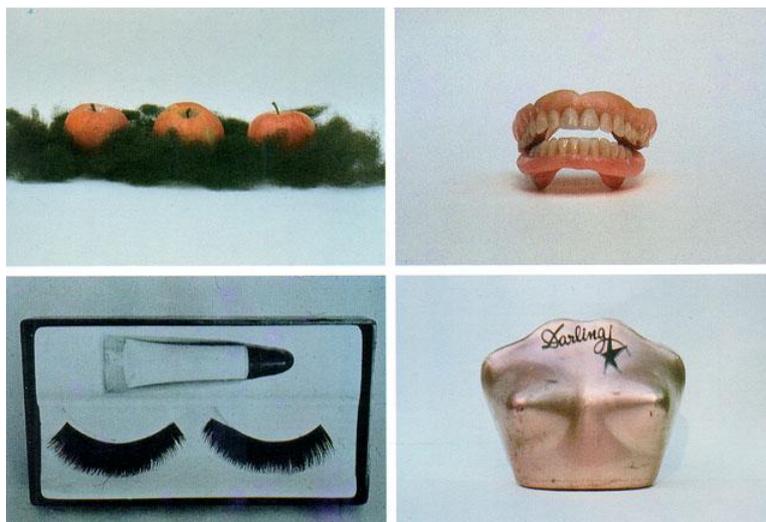


Figura 2 - EAT Me - A Gula ou a Luxúria? Versão I. Verbete da Enciclopédia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://d3swacfujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001646005013.jpg>. Acesso em: 26 de Jul. 2019.

O hibridismo e suas diversas linguagens levam a arte de Lygia Pape ao cotidiano das pessoas, estas interagirem com as obras ao fazerem reflexões acerca do seu papel no mundo ou na sociedade a qual estão inseridas. Nas práticas expressivas contemporâneas as ideias são representadas através de linguagens particulares em uma busca pela interação entre o pensar e o fazer artístico, onde a criação e os processos criativos são vivenciados em um território de hibridização permanente, apresentando diversos e incessantes pontos de interseções e analogias, estabelecendo trocas e conexões, promovendo novas estratégias formais e realizando simbioses espaciais.

O desafio do artista contemporâneo reside no engenho para a criação de projetos geradores de discursos que extrapolem lugares-comuns, de modo a potenciar outras singularidades:

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lygia Pape foi uma artista sempre ativa, sua paixão pela arte e pela vida foi elemento fundamental para o contexto da arte brasileira o qual estava inserida. Ela disse, em entrevista

ao jornal o Globo (2002) “quando você diz que tem 40, 60, 80 anos, é posto numa gaveta limitada e eu quero poder ter todas as idades”.

Sem medo de ousar, reconstruiu signos que dialogaram com a visualidade de seu cotidiano, de seu contexto político-social, através linguagens diversas com fragmentos de tempos e espaços: o olhar para além da aparência, ampliando e sedimentando sua poética. Seus ousados trabalhos dos anos 1960 foram paralelos ao período no qual o movimento feminista se fortaleceu.

Referências

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

BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE, Lygia. **Gávea de Tocaia**. Texto Mário Pedrosa, Guy Brett, Hélio Oiticica. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Abstracionismo**: marcos históricos. V. 4. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993.

GULLAR, Ferreira et al. Manifesto Neoconcreto. In: **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro: 1959.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape, Intrinsecamente Anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

PAPE, Cristina. **Trabalho vivo e renovador**. Entrevista com Lygia Pape realizada em fev-mar. de 2002.

PAPE, Lygia. **Catiti catiti, na terra dos brasis**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980

PAPE, Lygia. **EAT Me - A Gula ou a Luxúria?**. Versão I. Verbete da Enciclopédia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24697/eat-me-a-gula-ou-a-luxuria-versao-i>>. Acesso em: 26 de Jul. 2019.

MACHADO, Vanessa. Anarquia e crítica em Lygia Pape. In: **II Encontro de história da arte-IFCH/ UNICAMP**. 2006.

FOTOPINTURA: ALTERIDADE E A FOTOGRAFIA DA FOTOGRAFIA

PHOTO PAINTING: ALTERITY AND PHOTOGRAPHY OF PHOTOGRAPHY

Erika Maria Mariano Ribeiro¹⁸³

RESUMO

O ensaio desenvolve-se sobre o processo artístico da fotopintura em resgate da antiga técnica de pigmentação e reprodução fotográfica, as interações entre a ressignificação e o lugar do outro nesse mesmo retrato a partir da câmera fotográfica como conjunto de mecanismos combinados para a construção de um retrato manipulado e retocado com soluções de materiais corantes múltiplos, que passaram por décadas até os desdobramentos da atualidade e o advento da pós-fotografia. Analisa-se nesse ato o conceito de alteridade em seu processo criativo, onde retratado e retratista colocam-se no lugar do outro ou na pele do "outro", alternando a perspectiva própria com a alheia, quando a diferença entre aquilo que é real e aquilo que é imaginado se torna indiscernível.

PALAVRAS-CHAVE

Fotopintura; Alteridade; Reprodução; Pós-fotografia.

ABSTRACT

The research develops on the artistic process of photo painting in rescue of the old technique of pigmentation and photographic reproduction, the interactions between the re-signification and the place of the other in the same portrait from the photographic camera as set of combined mechanisms for the construction of a portrait manipulated and retouched with solutions of multiple coloring materials, which span for decades until today's developments and the advent of post-photography. The concept of alterity in its creative process is analyzed in this act, where portraiture and portraiture are placed in the place of the other or in the skin of the "other," alternating one's perspective with the other's perspective, when the difference between what is real and what is imagined becomes indiscernible.

KEYWORDS

Photopainting; Alterity; Reproduction; Pos-photography.

A FOTOPINTURA

A fotopintura, habilidade técnica e artística frequentemente utilizada no início do século XX, assinalava-se como método acessível e complementar no processo de colorização das imagens em preto e branco com finalidade de transformá-las próximas do que seria "real". Os primeiros retratos pintados no Brasil datam de 1866 e com os anos tornaram-se itens indispensáveis nas paredes dos lares entre os anos 1940 e 1980. A reprodução em fotopintura

¹⁸³ Erika Maria Mariano Ribeiro é mestrandia em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, graduada em Fotografia pela Universidade Vila Velha – UVV, graduada em Letras/Inglês pela Universidade Regional do Cariri – URCA. Conato: erikamarianoribeiro@gmail.com.

foi a grande responsável em muitas regiões do Brasil pela capacidade quase que instantânea de “eternizar” a imagem de alguém já falecido.

O baixo custo do retrato pintado em relação à revelação de filmes a cores popularizou a técnica por todo o Brasil, porém na região nordeste a demanda dessa prática acentuou-se pela presença maior de fotógrafos ambulantes ou lambe-lambe.

A fotopintura originalmente consiste em um processo de colorização manual de um retrato, a começar da reprodução e ampliação de uma imagem geralmente a partir de uma foto em preto e branco, caracterizada pelo recorte do rosto, pintura do fundo, detalhamento da fisionomia, inclusão de indumentária e acessórios. No Pictorialismo, movimento surgido na França em 1890, os fotógrafos desejavam imitar a pinturas e desenhos com intuito de obter o mesmo valor sociocultural dos processos artísticos convencionais, as fotografias tornavam-se artísticas. Anos mais tarde no Brasil, há o resgate desses retratos artísticos quando a fotopintura assume o papel de criação de uma realidade inventada, uma aparência alterada. Esse modo de imagem passou a proporcionar a possibilidade de retoques para uma melhor aceitação do indivíduo, detalhes como joias, óculos, roupas mais sofisticadas, suavização de traços étnicos e imperfeições estéticas foram sendo acrescentados e/ou modificados. A possibilidade de retocar a imagem abriu caminho para uma nova relação diante da objetividade cruel que a fotografia oferecia. O retrato tornou-se instrumento de memória, deixando de ser objeto de ostentação e passando a ser culto da imagem da pessoa amada, um bem precioso guardado em álbuns ornamentados ou em molduras destacadas em locais privilegiados de suas residências onde permite qualquer um ser o que quiser.

Em análise aos retratos pintados produzidos por Mestre Júlio Santos, referência em fotopintura e que atualmente está em atividade no Áureo Estúdio, em Fortaleza -CE desde a sua fundação no início da década de 70. Como um dos expoentes na produção da fotopintura brasileira, seu trabalho possui relevante conhecimento histórico da fotografia, imensa habilidade manual, técnica e artística para preservação da memória afetiva dos seus retratados, onde se percebe claramente um paralelo entre o que é real, a representação idealizada do sujeito e a interferência técnica do retratista.

Não podemos deixar de citar a notável reinvenção de Mestre Júlio como artista, quando houve a necessidade da substituição da técnica artesanal da fotopintura pela ferramenta

digital Photoshop. Assim como Oscar Gustav Rejlander, um pictorialista pioneiro em fotomontagem, que fazia do meio fotográfico uma mistura entre verdade e ficção e inovou em sua época com retoques e manipulações, Mestre Júlio renovou o modo tradicional dessa prática artesanal fotográfica aderindo ao uso de câmeras digitais e software de edição de imagem como o Adobe Photoshop, tornando-se o pioneiro nessa prática. Em sua obra enxergamos uma relação de alteridade, quando o retratado simula ao retratista uma falsa identidade, o retratista por sua vez torna aquilo que é real e aquilo que é imaginado em algo que não se distingue facilmente. A reprodução de um retrato ressignificado pelo artista e a discussão sobre a apropriação e autoria dessa imagem, que é idealizada pelo sujeito e materializada através da estética do pintor, criador de uma outra realidade segundo o seu ponto de vista. “Desafiei o quanto pude, trabalhei muito em papel liso para não deixar a arte morrer. Mas teve uma hora que não tive mais como recusar o que a tecnologia estava oferecendo”, justifica Mestre Júlio Santos (2010).



Figura 1 - Autor desconhecido, sem título, 1978. Fotopintura, 20x30 cm.
Fonte: Acervo particular.

FOTOPINTURA E ALTERIDADE

De acordo com o dicionário Houaiss, alteridade significa “1 - natureza ou condição do que é outro, do que é distinto” e “2 - situação, estado ou qualidade que se forma através de relações de contraste, distinção, diferença [(...), a alteridade constitui essência e relevância ontológica na filosofia moderna (*filosofia de Hegel*) e esp. na contemporânea (*pós-estruturalismo*).]” Segundo este dicionário, trata-se de um termo que tem a origem na

palavra francesa *altérité*, que significa alteração e mudança, e que é formado pelo radical latino *alter*, que indica “um outro, outrem; outro, diferente; oposto, contrário”.

No Dicionário Hegel, redigido por Michael Inwood, também encontramos a alteridade como nota descritiva e evidente no item “Identidade, diferença e alteridade”. A identidade em Hegel, segundo o autor, é o antônimo da alteridade, partiremos então do entendimento da alteridade na sua etimologia pura enunciada nesse pensamento lógico e tentaremos responder de que forma o estatuto da alteridade encontra-se presente na produção da fotopintura?

Através da fotopintura, o retratado abre mão de sua identidade, seus traços, características, até mesmo daquilo que lhe caracteriza perante sua comunidade, da consciência de si próprio e do que o torna diferente dos outros. O retratado simula ao retratista uma falsa identidade, cria personagens, não é uma identidade do ser como tal, mas uma distinção entre o que se é e o que gostaria de ser.

Alteridade implica colocar-se no lugar do outro ou na pele desse “outro”, alternando a perspectiva própria com a alheia, quando a diferença entre aquilo que é real e aquilo que é imaginado se torna indiscernível.

A experiência de se colocar no lugar do outro, de alternar a perspectiva própria com a alheia, implica a conduta ética de perceber, a partir dos olhos deste outro, o mundo em que ele se insere.

Entre o retratista e o retratado forma-se então uma relação de alteridade, de ideias distintas e subjacentes, onde participam do “mesmo”, enquanto são idênticas a si mesmas. Por outro lado, a ideia do “outro” invade todas as ideias, estabelecendo entre elas a relação fundamental da alteridade, pela qual se distinguem. Talvez o importante dos registros fotográficos não seja a produção de verdades, muito menos pela suposta apresentação da realidade que eles insistem em propor. Mas o que pode nos importar talvez seja a condição de nos fazer refletir, de possibilitar a criação de outras narrativas que nos motivem para outros arranjos de percepções e experiências. “No imaginário fotográfico sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27).

Aqui podemos dizer que criar é tornar-se outro. Esse outro se caracteriza pela autonomia e pela fisionomia, marcas do sujeito. O retrato é a tentativa de transformar a identidade do outro em uma imagem visível. Aplicaremos o termo “retrato” para delimitar um tipo de experiência: a percepção de subjetividades. A criação fotográfica situa-se precisamente nesta fronteira entre a descoberta (do que já existe) e a invenção (do novo, do que passa a existir ou se manifestar, do que a fotografia inaugura). Na fotopintura o retratado simula ao retratista uma falsa identidade, não uma identidade do ser como tal, mas uma distinção entre o que se era e o que gostaria de ser. O fotopintor cria a partir da alternância entre a própria perspectiva e a alheia do real e do que é imaginado. "A imaginação cultiva aquilo que não é, mas esse não ser, nesses novos tempos, teima em transmutar-se em ser." (BORNHEIM, 1998, p. 59).

Quando um artista inicia um retrato em uma tela em branco, a imagem concebida parte diretamente do seu olhar e da sua percepção daquilo que observa e antevê aquilo que deve ser modificado e retocado. Já a fotografia, proporciona uma imagem real do que vai ser retratado, no seu sentido mais técnico, revela no papel em branco tal qual é o objeto ou indivíduo. "Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22).

A FOTOGRAFIA DA FOTOGRAFIA

Tratamos a partir desse ponto sobre o processo criativo de imagem de imagem. Partimos da premissa de que uma fotografia é por si uma imagem de imagem. Está contida em uma única foto a imagem visual do retratado, a imagem da mente do fotógrafo, a imagem disseminada pela câmera fotográfica, a imagem do negativo ou arquivo gerado e por fim as imagens derivadas possíveis. "A fotografia, quanto ao inacabável, é uma arte dos possíveis. Uma foto é sempre apenas uma possibilidade do negativo matricial. O fotógrafo pode, portanto, jogar com esses possíveis que sempre ultrapassam o existente" (SOULAGES, 2005, p. 28).

Walter Benjamin em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (1936), reflete sobre o papel do artista como criador de tradição ou inovação e as transformações que acontecem na obra por meio da reprodução. Ele afirma que mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte. Benjamin declara o fim

da *aurado* objeto de arte e o fim da diferença entre o original e a cópia, já que a mesma atualiza, restaura e recicla o que foi produzido pela primeira vez. Definitivamente a obra perde valor de culto e ganha valor de exposição, devido a maneira com que a produção artística foi alterada pelo processo industrial, causado pelo crescimento de meios e forma tecnológicas trazidos pela modernidade. A obra de arte sempre foi reproduzível. No entanto a indústria cultural alterou profundamente o seu processo de produção.

A fotografia é o grande acelerador nesse valor de culto das obras de arte para o valor de exposição. No entanto permanece ainda a possibilidade da presença do valor de culto no transcorrer do tempo em determinados retratos, vide a reprodução de rostos na fopintura, quando a memória afetiva, a experiência biográfica e a idealização de uma realidade inventada podem produzir influência na formação de cultos.

Do conceito de culto a imagem à compreensão das características do que é reproduzível, do trabalhar o negativo de forma infinita até apresentar as fotos de forma infinita.

Assim, entendemos que uma fotografia é inacabável. E através dela nos deparamos com maneiras infinitas de reproduções. A imagem enquanto representação deixa espaço para infinitas possibilidades de interpretações e significados. Aqui, voltamos ao princípio da relação de alteridade entre quem cria a imagem e o objeto, entre ter a capacidade de se colocar no lugar do outro na relação interpessoal e estabelecer um diálogo com o que foi criado. Nomenor interesseno processo original de criação do que no contexto, que ultrapassa a esfera de influência do artista e em que o trabalho se situa posteriormente.

Na proposição de que existem diferentes modalidades possíveis de criar imagens de imagens:

Há artistas que pegam uma imagem de saída, uma imagem-matriz, para fazer variações sobre ela. Há também os que trabalham sobre suas próprias imagens, efetuando releituras. Eles dão um novo destino e uma nova história a imagens que eles mesmos fizeram. E há ainda os que se apropriam de imagens feitas por outros (SOULAGES, 2017).

Dentro do contexto de fotografia da fotografia nos deparamos com questões pertinentes eplausíveis à reflexão, quando Didi Huberman em “Devolver Uma Imagem” nos instiga a analisar sobre o ato de tirar uma foto, a quem devolvê-la e ainda de que precisamente uma imagem é imagem, “Não é inútil se perguntar de que exatamente uma imagem é imagem,

quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que apareceram, as representações que primeiro se impõem” (HUBERMAN, 2000, p. 205).

No processo de criação de uma fotopintura, sendo essa uma fotografia de uma fotografia, observamos a ressignificação da imagem apropriada, tirada a partir da câmera fotográfica como máquina de desenho. Também examinamos a reprodução de um retrato retocado com tintas, através da alternância perspectiva sob a ótica do imaginário e que por fim é originalmente devolvida ao retratado por métodos artesanais, até os desdobramentos da pós-fotografia nos dias atuais.

A fotopintura não busca sentido em discutir a imagem como representação da realidade, assim como a pós-fotografia que se baseia em edições, apropriações e reinterpretações. Com o advento da pós-fotografia é possível acompanhar a expansão dos meios tradicionais de trabalhar o referido retrato pintado. Percebemos a substituição gradativa da técnica artesanal da fotopintura pela ferramenta tecnológica, devido ao advento dos filmes coloridos, câmeras digitais e consequentemente a escassez de matéria prima aplicada à técnica manual. A velocidade no consumo de imagens também interfere nesse processo, intensifica a substituição da prática artesanal fotográfica e adere ao uso de câmeras digitais e softwares de edição de imagem.



Figura 2 - Erika Mariano, O outro, Alter I, 2018. Fotopintura e fotografia da fotografia, 20x30 cm.
Fonte: Acervo particular.



Figura 3 - Erika Mariano, Sem título, Alter I, 2018. Fotopintura e fotografia da fotografia, 20x30 cm.
Fonte: Acervo particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos com base nas pesquisas teóricas e práticas, através das imagens que unem-se e misturam-se, que as interferências em imagens inicialmente criadas pelo olhar e memória de outros, reafirmam que a arte contemporânea cria relações a partir das reproduções e apropriações, dos processos do artista, da alteridade, efemeridade e da não materialidade.

A fotopintura, sob a construção de imagem de imagem pelo modo de apropriação, possibilita a criação da obra fotográfica com base na experiência da não autoria e alteridade. Quem cria é o outro. O autor é o outro, o qual observa, fotografa e colore, sob a diversidade de significados incorporados e somados às memórias afetivas da fotografia da fotografia.

Acreditamos que as reflexões acerca da fotopintura, suas características e mudanças contribuem para a ampliação de suas possibilidades expressivas no campo das artes. Sobretudo, esperamos que a ideia de fotografia e pós-fotografia através do retrato pintado, norteie e fomente discussões no âmbito da arte contemporânea e ajude a teorizar seus desdobramentos como objeto de estudo.

Referências

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra De Arte Na Era Da Sua Reprodutibilidade Técnica**. Lisboa: Relógio D'água. 1992.
- BORNHEIM, Gerd A. **O conceito de descobrimento**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. 1998.
- CHIODETTO, Eder. **Fotopinturas** – Coleção TitusRiedl. In: Arte Brasileira: além do sistema (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Devolver Uma Imagem**, Pensar a Imagem/Emmanuel Alloa. (Org.). 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC. 2012.
- HOUAISS, A. Villar. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. Versão 2009.3. Rio de Janeiro. Editora Objetiva. 2009.
- INWOOD, Michael. **Dicionário Hegel**. Rio de Janeiro: J Zahar Editor. 1997, p. 171.
- SANTOS, Júlio. **Cores do Passado**. [Entrevista concedida a] Diário do Nordeste. Fortaleza. 16 nov. 2010. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/2.804/cores-do-passado-1.671075/>> Acesso em 20/06/2018.
- SOULAGES, François. **A Fotograficidade**. Porto Alegre: Revista Porto Arte, Nº 22. 2005.
- SOULAGES, François. **Estética da Fotografia: perda e permanência**. São Paulo: SENAC. 2010.
- SOULAGES, François. **O filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital**. [Entrevista concedida a] Bruno Zorzal e Gabriel Menotti. Revista Zum. Disponível em: <[HTTPS://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/](https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/)> Acesso em 14/03/2018.
- Filmografia**
- FOTOPINTURA:** O photoshop que reinventou o sertão. TV Olhos D'água. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-w-olPXDSwU>> Acesso em 05/10/2018.
- JÚLIO SANTOS:** O Mestre da Fotopintura. Renata Dantas. SESC Belenzinho. São Paulo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DLA1CzUB3Fc>> Acesso em 05/10/2018.

LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA: UM NOVO MEIO DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA NOS ANOS 1980, EM VITÓRIA/ES

VIDEOGRAPHIC LANGUAGE: A NEW ARTISTIC EXPRESSION MEDIA IN THE 1980S, IN VICTORIA / ES

Ernandes Zanon Guimarães¹⁸⁴

RESUMO

Este artigo apresenta minha pesquisa de mestrado em andamento que se iniciou em 2018. Trata-se de um estudo sobre o surgimento da linguagem videográfica em Vitória, nos anos 1980, tendo como referência o início e o desenvolvimento da linguagem videográfica nos Estados Unidos, a partir da década de 1960, e no Brasil, nos anos 1970 e 1980.

PALAVRAS-CHAVE

Linguagem; Vídeo; Videoarte.

ABSTRACT

This article presents my ongoing master's research that began in 2018. It is a study on the emergence of the videographic language in Vitória, in the 1980s, having as a reference the beginning and development of the videographic language in the United States, from the 1960s, and in Brazil, in the 1970s and 1980s.

KEYWORDS

Language; Video; VideoArt.

INTRODUÇÃO

O campo da Arte contemporânea é cada vez mais associado ao uso de linguagens multimídia como novos meios de expressão. Michael Rush (2006), em um estudo sobre as novas mídias, sinaliza para as novas tendências nas práticas artísticas que cada vez mais vão incorporando as tecnologias digitais. Rush, aborda questões ligadas à arte na era pós-moderna, analisando a dificuldade de estabelecer conceitos e caracterização desses novos meios de expressão em arte, em função de sua constante transformação e apropriação simultânea às novas mídias.

¹⁸⁴ Ernandes Zanon Guimarães é mestrando em Estudos em História, Crítica e Teoria da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo. Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pós-Graduação em Planejamento Educacional, pela Universidade Salgado de Oliveira, Rio de Janeiro /RJ. Especialista em elaboração, produção e captação de projetos culturais. Contato: ezanon@oi.com.br.

Em 1986, inicia-se o primeiro ciclo videográfico com as primeiras experiências com a linguagem videográfica, em Vitória, tendo a Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, como polo irradiador desse movimento, que provocou a retomada da produção audiovisual no Estado do Espírito Santo.

A pesquisa surge como uma necessária identificação dessa linguagem videográfica, não como prática artística isolada, mas contextualizada, como uma nova linguagem visual, que norteou a própria compreensão da arte contemporânea capixaba.

No desenvolvimento da pesquisa, grande parte das informações e material coletado são frutos de minha observação e participação no processo analisado, pois o que há de documentação do período mais significativo são reportagens jornalísticas, que cobriram o primeiro ciclo de produção videográfica, em Vitória, que uso como fontes documentais por estarem resguardadas em acervo pessoal, no Arquivo Público Estadual e no Centro de Documentação (Cedoc), de Mídia Impressa da Rede Gazeta de Comunicação.

O SURGIMENTO DA LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA NO EUA

A linguagem videográfica surgiu junto da comercialização do primeiro gravador portátil, equipamento inicialmente usado por empresas e posteriormente utilizado por artistas a fim de explorar novos caminhos. O seu desenvolvimento foi se mostrando autônomo e singular, explorando novas possibilidades, se diferenciando no conteúdo e na linguagem utilizada pela TV.



Figura I - Primeiro vídeo doméstico colorido e primeira câmera Sony portapak. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak>

Em meio à explosão da Pop Art, do Minimalismo e do Conceitualismo, a videoarte ainda era algo incipiente, para artistas e críticos de arte, nos anos 1960. Apesar da Pop Art já se posicionar fortemente como oponente aos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão e a publicidade, porém, isto, para muitos críticos, está bem longe das

preocupações da arte. Mas, segundo a curadora do Museu de Arte Moderna de São Francisco, Christine Hill, “uma ideia fundamental defendida pela primeira geração de videoartistas era que para existir uma relação crítica com a sociedade televisual, era preciso primeiramente participar de forma televisual” (RUSH, 2006).

A videoarte tem seu marco referencial a partir de Nam June Paik que fez seu primeiro vídeo em Nova York no dia 04 de outubro de 1965, ocasião da visita do Papa Paulo VI. Paik disse que usou uma vídeo-câmera Sony Portapak, a primeira câmera portátil do mercado, para filmar da janela de um táxi o trânsito enlouquecido da cidade. Este ato de Paik, que depois apresentou as imagens num evento no Café à Go Go em Nova York, sob o título de Eletronic Vídeo Recorder, é considerado historicamente como o nascimento oficial da videoarte.

Paik é o pioneiro da videoarte e claramente o primeiro videoartista, que se diferencia dos primeiros ativistas do vídeo. Nascido na Coreia, estudou estética e Música no Japão nos anos 1950, e mudou-se para Nova York em 1964 para conhecer o compositor John Cage. Enquanto vivia na Alemanha Ocidental conheceu Cage e outros artistas do Fluxus e participou do Fluxus International Festival of Very New Music. No festival, Paik “encenou” um “roteiro” do compositor La Monte Young que consistia inteiramente na instrução: “desenhe uma linha reta e siga-a”. Paik mergulhou a cabeça, as mãos, e a gravata em um recipiente de com tinta e suco de tomate, e com eles, produziu um rastro sobre uma tira comprida de papel, colocada na horizontal. Posteriormente, retornou a esta linha reta única em seu vídeo Buddha em 1968, que apresenta o Buda sentado diante de uma tela de TV (RUSH, 2006).



Figura 2 - Nam June Paik - video Buddha, 1968. Fonte: <http://namjunepaikvideoart.blogspot.com.br/>

Bill Viola, é um exemplo desses novos videoartistas. Viola começou suas experimentações em videoarte nos anos 1970, fazendo uma brincadeira com a eletrônica de um gravador de videoteipe em seu vídeo de 1973, *Information*(Informações). De um erro técnico (um sinal de auto interrupção) cria uma sequência de imagens controladas externamente. Com formação em música e acústica, Viola explora o som e a intensidade entre claro e escuro para criar um clima místico em sua videoarte. No vídeo de 1986, *I Do Not Know What It Is I Am Like* (Não sei como sou), onde o reflexo do artista, captado no olho de uma coruja, mostra como o eu e não eu, estão no centro da criação de Bill Viola, desempenhando um papel fundamental em sua obra.

O SURGIMENTO DA LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA NO BRASIL

O surgimento da videoarte no Brasil está diretamente ligada às novas práticas artísticas, como a performance, instalação, e uso de filme em Super-8 ou 16 mm, como no caso do “*Quasi-cinema*”, que Hélio Oiticica realizou junto com o cineasta Neville D’Almeida, e da fotografia como documentação dessas práticas, que surgiram no Brasil a partir de meados da década de 1960 e chegaram ao seu auge, no início da década de 1970, impulsionada pelo experimentalismo do Cinema Novo.

A historiadora de arte Ana Magalhães, curadora do Museu de Arte Contemporânea da USP e que atuou como coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo entre 2001 e 2008, em entrevista ao site de notícias da Deutsche Welle, traça um panorama da videoarte no Brasil, desde o início até os dias atuais. Ela separa dois aspectos que ajudam a entender o surgimento da videoarte no Brasil. O primeiro, se dá quando os artistas no Brasil começaram a se interessar pelo vídeo e pela TV, levando-se em consideração de já que havia algumas experiências com vídeo por parte de alguns artistas brasileiros, anteriores à década de 1970. Magalhães cita a autora Christine Mello, que em seu ensaio *El videoarten Brasil y otras Experiencias Latinoamericanas* (2006), menciona artistas como Wesley Duke Lee e Artur Barrio, que já nos anos 1960 fizeram o uso do aparelho de televisão em instalações. Também Eduardo Kac (*Luz e Letra. Ensaios de Arte, Literatura e Comunicação*, 2004), que chega a propor que se considere as intervenções que o artista Flávio de Carvalho fez na TV brasileira, nos anos 1950, como as primeiras experiências com videoarte no Brasil.

O segundo aspecto importante para Ana Magalhães, é quando se instaura um debate em torno da videoarte e como é narrado pela historiografia a história da videoarte no Brasil: ela teria tido início em 1973, com a realização do vídeo *M 3 x 3*, de Analivia Cordeiro. Além disso, esse debate é adensado, no meu entender, por três eventos importantes. O primeiro deles é a realização de uma sessão sobre comunicação na Bienal de São Paulo de 1973. Sob a direção do filósofo Vilém Flusser, essa sessão trouxe artistas importantes, como o próprio Wolf Vostell e outros. O segundo é o convite à participação do Brasil na grande mostra internacional de videoarte no Institute of Contemporary Arts de Philadelphia, em 1975. Este evento reuniu artistas do mundo inteiro, e, no caso do Brasil, permitiu, pela primeira vez a produção de um conjunto de proposições em vídeo, que são entendidos até hoje como os pioneiros brasileiros. No mesmo ano, a representação nacional norte-americana para a Bienal de São Paulo trouxe uma grande retrospectiva de videoarte norte-americana. *TV Garden*, de Nam June Paik, é mostrada neste contexto.

Magalhães, faz referência ao protagonismo de Walter Zanini, na época diretor do MAC-USP (1963-1978), que passa a pensar o museu como espaço de trocas artísticas, pesquisa e experimentação. Ele impulsionou a videoarte brasileira, quando fez a ponte com o Institute of Contemporary Arts de Philadelphia, nos Estados Unidos para a organização da participação brasileira. Em 1977, criou um espaço de debate, workshops e produção e exposição de vídeo dentro do MAC-USP. Entre 1974 e 1978, o vídeo teve um amplo espaço dentro das exposições do museu, num momento em que nenhuma outra instituição no país fazia isso.

Com a chegada dos anos 1980 representando um período de liberação, com a abertura política e as mudanças culturais ocorridas no país, os artistas colocaram em questão tanto a arte como a sociedade por meio da experimentação e traziam novos problemas e maneiras ao fazer artístico, e nesse contexto, a arte da era tecnológica se instala plenamente.

A década de 1980, é marcada pela "geração do vídeo independente", como define Arlindo Machado, e por uma aproximação com a televisão, como no caso do grupo TVDO (de Tadeu Jungle, Marcelo Tas e outros). É um momento de maior experimentação com as possibilidades da tecnologia do vídeo. Arlindo Machado contrapõe esta geração à dos pioneiros, quando a geração da década de 1980 já apossada dos avanços tecnológicos do vídeo, abandona a precariedade instrumental das primeiras videoarte, dando ênfase a um

conteúdo mais explicitamente político. Um videoartista importante neste contexto é Rafael França, que começou a trabalhar com as possibilidades técnicas do vídeo, realizando algumas videoinstalações, como *Polígonos regulares* (videoinstalação com um circuito de um canal, 1981).

LINGUAGEM VIDEOGRÁFICA NOS ANOS 1980, EM VITÓRIA/ES

Em 1986, inicia-se o primeiro ciclo videográfico, em Vitória, com as primeiras experiências com a linguagem videográfica, tendo a Universidade Federal do Espírito Santo – UFES como polo irradiador desse movimento, que provocou a retomada da produção audiovisual no Estado do Espírito Santo.

A instantaneidade da imagem eletrônica chegou como um furacão em 1985, varrendo a impavidez reinante na UFES, levantando a poeira e mobilizando uma geração de jovens universitários que queriam experimentar algo novo, que pudesse encantá-los novamente, mesmo estando dentro de uma instituição antiquada e avessa a novidade. O campus de Goiabeiras, em Vitória, era um reflexo da cidade provinciana e distante do que acontecia pelo mundo.

Os movimentos do vídeo ocorridos no Brasil, vindos dos anos 1970 que desaguarão como uma nova força criativa nos anos 1980, em Vitória, exemplificam os gestos precursores de uma geração que se apropriou do equipamento de vídeo (videocassete e câmeras). Alheios as grandes redes de comunicação que mantinham um rígido padrão industrial e comercial, e questionando as formas e maneiras dessa produção imagética vigente, fizeram emergir uma nova produção audiovisual independente.

Para compreendermos a presença da linguagem videográfica, em Vitória, nos anos 1980, devemos identificá-la como um movimento miscigenado, hibridizado e recheado de significações. Precisamente tendo a Ufes como referência e polo irradiador, o vídeo vai dar as caras, na virada da primeira metade da década, e numa dessas coincidências do destino, foi na disciplina de Televisão, do curso de Comunicação/Jornalismo, que começam as primeiras experimentações videográficas no Estado.

O final da primeira metade da década foi marcado como um momento de grandes transformações na Ufes. A chegada da Nova República em 1985, advinda do fim da ditadura

militar, deixou a universidade viúva, já que ali era um espaço físico, comportamental e imaginário totalmente dominado pela ideologia repressora dos anos de chumbo.

Prenunciando o que estaria por vir, o Balão faz os primeiros registros de vídeo na Universidade, em 1984 com Balão Mágico: Ligação total. Com muita ironia e deboche, estratégias utilizadas para desmontar a sisudez e a dureza da postura disciplinar ditatorial que imperava entre professores, o vídeo mescla performance, entrevistas e cenas do cotidiano da Universidade, transformando-se numa espécie de diário da turma, que ali revelava o jeito e a forma de encarar aquele embate diário da relação professor/aluno.

Em 1986, no Centro de Estudos Gerais, estudantes de Comunicação matriculados na disciplina Impresso I, resolvem fazer uma manifestação na Reitoria. Máquinas de escrever velhas foram retiradas das salas de aula, levadas para a Reitoria, como protesto pela falta de equipamentos indispensáveis para o aprendizado prático. Com esta ação, que foi exitosa, junto com as novas máquinas de escrever, veio uma câmera Betamax da Sony, e com ela começou a ser operada, de forma sutil, e quase clandestina, uma revolução imagética na UFES. O movimento Balão Mágico, por meio dos estudantes de Comunicação que faziam a disciplina de Televisão, rapidamente começaram a utilizar a câmera e produzir vídeos.

Rapidamente a beta se transformou numa espécie de dispositivo de captura da realidade. Com a mobilidade e a facilidade de manuseio que essa câmera trazia buscávamos registrar tudo ao nosso redor. E exibíamos tudo a todos". [...] foi a tecnologia eletrônica do vídeo que nos permitiu ingressar efetivamente no universo audiovisual dos bens simbólicos e estabelecer um modo de produção que alguns vão chamar de independente, outros de alternativo, outros ainda de amador. Prefiro imaginar uma filosofia mais próxima do movimento punk que explodiu no final dos anos 70 e início dos 80, o do you it yourself (CARMINATI, 2007, p. 109).

O professor do curso de Comunicação da Ufes, Erylly Vieira Júnior, relata na revista Plano Geral – Panorama histórico do cinema no Espírito Santo (2015), que o ciclo videográfico que se iniciou em 1980 também trouxe novos questionamentos, especialmente por parte do Balão Mágico, sobre quem detém o poder da imagem – em uma prévia do que seria então, uma pós-modernidade capixaba.

Sintonizado com os movimentos do vídeo que ocorriam no Brasil nos anos 1980, em Vitória, inicia-se o primeiro ciclo videográfico, que acabou provocando a retomada da

produção audiovisual no Estado. Essa retomada, teve como marco pioneiro o vídeo-filme *Refluxo* (1986).

Carregando o estigma imposto em decorrência de sua “imagem precária”, “aquém” da “qualidade técnica” exigida pelas emissoras de TV e pouco dada à “impressão de realidade” tão cara à imagem cinematográfica, o movimento vídeo na UFES conseguiu realizar alguns experimentos que entraram para a história do audiovisual no Espírito Santo. Isto dentro da proposta do vídeo como obra acabada, nos moldes do cinema e da televisão. É o caso de *Refluxo* (1986), tido como o primeiro vídeo de ficção do Estado. Com argumento e direção de Sergio de Medeiros, pode ser considerado como uma típica produção coletiva do vídeo dos anos 1980, onde os limites e as funções de cada participante não eram definidos claramente. Imperava a máxima do fazer aprendendo e do aprender fazendo; e todos colaboravam de alguma forma (CARMINATI, 2010).

A ação do vídeo, se passa entre o futuro - após a destruição da civilização pela guerra nuclear, e o passado - onde estaria a salvação da humanidade. Mesclando som eletrônico com punk rock e diálogos captados diretamente com o microfone da câmera, a personagem Agente Z, num analógico e precário corte seco, é enviado do ano de 2010 para 1986, numa espécie de túnel do tempo, caindo em plena Praça Costa Pereira, no Centro de Vitória.



Figura 3 - Vídeo-filme *Refluxo* (1986). Foto: Mauro Paste. Fonte: Arquivo pessoal.

O processo produtivo foi se intensificando e a linguagem videográfica começou a ser desenhada por esta primeira geração pioneira. O vídeo experimental *Formólia* (1986), de Ricardo Néspoli e Paulo Sérgio Socó, exhibe imagens cruas e realistas, como nos primeiros vídeos experimentais dos coletivos americanos dos anos 1960. Em big closes a câmera vai

abstraindo e acentuando texturas de superfícies diversas, e com planos abertos monta com andaimes que projetam sombras nas paredes estruturas tridimensionais que remetem as pinturas neoconcretas.

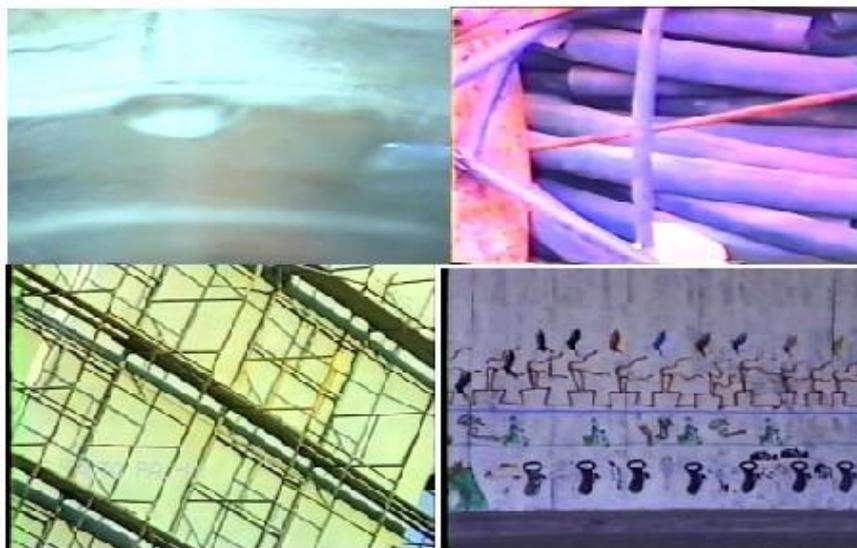


Figura 4 - Frames do vídeo *Formólia* (1986). Fonte: Acervo pessoal.

A Companhia Neo-laô de Dança Contemporânea, desenvolveu uma pesquisa inovadora no Brasil, com a junção do vídeo com a dança, com *Via Sacra* (1988), gravado nas ruínas de Tiwanaku em La Paz/Bolívia; em Ouro Preto, nas igrejas do Pilar e São Francisco; e na Catedral de Brasília.

Em 1988, uma nova experiência com a adaptação literária de *Diga Adeus a Lorna Love*, baseado no livro de contos do escritor capixaba Francisco Grijó. O vídeo-filme de média-metragem produzido já no formato SuperVHS, tinha uma equipe fixa, mais experiente, que fazia a coordenação de produção, direção, roteiro, câmera, fotografia de cena, com atores que tinham experiência no teatro. Um dos personagens era o do escritor, interpretado por Cleber Carminati, que na época atuava no Grupo teatral Éden Dionisíaco do Brasil. Os outros dois personagens de destaque eram interpretados por Darcy Werneck e Jane Ferregueti, ele repórter e ela apresentadora do telejornal de maior audiência da Tv Gazeta na época, o que provocou um grande impacto quando foi exibido em rede estadual pela Televisão Educativa do Espírito Santo. Com qualidade técnica superior e finalização em ilha de edição profissional, *Diga Adeus a Lorna Love*, foi o primeiro vídeo do ciclo exibido por uma rede de televisão capixaba.



Figura 5 - Reportagens jornalísticas sobre a produção videográfica capixaba nos anos 1980 e 1990. Fonte: Acervo pessoal.

No campo da experimentação visual, a partir de uma intervenção na praia do Rio Negro, em Fundão, o artista plástico Ronaldo Barbosa em parceria com o videoartista Ricardo Néspoli, realiza o videoarte Graúna barroca (1989), finalizando a década como uma produção elaborada e produzida com equipamentos profissionais de TV, recebendo prêmios em festivais dentro e fora do Brasil, incluindo o de Melhor Videoarte no 33º Festival de Cinema e TV de Nova Iorque, em 1991.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse breve mapeamento do primeiro ciclo videográfico nos anos 1980, nos leva a questões fundamentais. Não há fronteiras e não há impossibilidades que não possam ser transpostas. A linguagem videográfica que se desenvolveu em Vitória, a partir dos anos 1980, não foi feita somente dos defeitos da imagem analógica, ela é muito mais, e por isso sobreviveu as variadas composições da imagem eletrônica e digital, convivendo com as novas condições de produção e circulação artísticas impostas pelas tecnologias digitais, que provocou uma hibridização e modificação nas artes com a ascensão dessas novas-mídias.

Os pioneiros do primeiro ciclo videográfico, ao desenvolver uma linguagem hibridizada, tiveram a capacidade de se lançar ao risco da experiência estética. Os vídeos produzidos nos anos 1980, se tornaram fundamental no desenvolvimento e na consolidação da produção audiovisual contemporânea capixaba.

Sob essa lógica, compreende-se a produção do primeiro ciclo videográfico, que propiciou experiências inéditas até então à produção audiovisual capixaba. Não se trata apenas do uso de um meio, pois, revelou também uma nova linguagem: o vídeo. Linguagem, essa que se

impôs inicialmente, como tecnicamente precária, seja pelo uso inevitável do equipamento analógico; seja pelo tratamento dado à edição dos vídeos; ou ainda, pelo comportamento transgressor dos realizadores pioneiros, que como verdadeiros criadores de qualquer história, gravaram, regravaram, cortaram, e sintonizaram a produção artística capixaba com a pós-modernidade.

Referências

CARMINATI, Cleber. Rumo ao audiovisual: os anos 80 entre o cinema e o vídeo. In: OSÓRIO, Carla (Org.). **Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo**. Vitória: ABD&C/ES, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Videoarte: uma poética aberta**. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, pp. 51-59. 2003.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução: Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VIEIRA JUNIOR, Ery. SESC. Centro Cultural Sesc Glória. **Plano Geral** — Panorama histórico do cinema no Espírito Santo. 1. ed. Vitória, 2015. Disponível em: <<https://issuu.com/sescgloria/docs/issuu>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ZANON, E. **Frames do vídeo Formólia**. Fonte: Acervo pessoal, 1986.

_____. **Vídeo Refluxo**. Foto: Mauro Paste. Fonte: Acervo pessoal, 1986.

_____. **Reportagens sobre a produção videográfica capixaba nos anos 1980 e 1990**. Fonte: Acervo pessoal.

NOTA MANUSCRITA: PROCESSO CRIATIVO COMO PROCESSO DE PESQUISA

NOTA MANUSCRITA: CREATIVE PROCESS AS RESEARCH PROCESS

Fabiana Pedroni¹⁸⁵

Rodrigo Hipólito¹⁸⁶

RESUMO

Este texto analisa os métodos de trabalho presentes no projeto NOTAmanuscrita, ativo desde 2012. Através dos documentos presentes no site notamanuscrita.com, disponibilizados nos últimos sete anos, discutimos conceitos operatórios em processos poéticos. Trabalhamos com uma análise entre Teoria da Arte e Crítica Genética, para ressaltar as trilhas que partem da gênese do processo criativo e seguem ao encontro de formas de expressão, comunicação e aportes teóricos. Sublinhar tais caminhos nos permite compreender os enlaces entre uma variedade de etapas do processo de criação como Metodologia de Pesquisa em Arte. Ao fim, nossas conclusões se voltam para a compreensão da estrutura teórica, prática e experimental de tais realizações, como uma contribuição para as Metodologias de Pesquisa em Arte.

PALAVRAS-CHAVE

Processo Criativo; Metodologias de Pesquisa; Experimentação; Crítica Genética.

ABSTRACT

This text analyzes the working methods presents in the NOTAmanuscrita project, active since 2012. Through the documents presents in the site notamanuscrita.com, available in the last seven years, we discuss operative concepts in poetic processes. We work with an analysis between Art Theory and Genetic Criticism, to highlight the trails that start from the genesis of the creative process and follow the meeting of expression forms, communication and theoretical contributions. Underlining such paths allows us to understand the links between a variety of steps in the creative process such as Art Research Methodology. In the end, our conclusions turn to the understanding of the theoretical, practical and experimental structure of such achievements as a contribution to Art Research Methodologies.

KEYWORDS

Creative process; Research Methodologies; Experimentation; Genetic Criticism.

¹⁸⁵ Fabiana Pedroni é doutoranda em Artes na UNESP, desenvolve pesquisa na área de Arte Educação e participa do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE - UNESP); Formada em Artes Visuais na UFES; Editora da Revista do Colóquio; Redatora do site notamanuscrita.com; Integrante do podcast Não Pod Tocar. Contato: nuvemtrincada@gmail.com.

¹⁸⁶ Rodrigo Hipólito é mestre em Teoria, História e Crítica de Arte pelo PPGA-UFES; Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (UFES) e dos cursos de Psicologia e Pedagogia da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV); Editor da Revista do Colóquio; Redator do site Nota Manuscrita (notamanuscrita.com); Integrante do podcast Não Pod Tocar. Contato: objetoquadrado@gmail.com.

INTRODUÇÃO. CAMINHOS DA EXPERIÊNCIA

"A que horas eu acordo?" Eu acordo com este pensamento e, em seguida, durmo. "A que horas eu acordo?" A mesma frase volta e me desperta. Assim sigo, repetidas vezes, até anotar a voz num bloquinho. Palavras cheias de erros ortográficos, um tanto ilegíveis, resultado de mão trêmula e de apenas um olho alerta e outro já a dormir. A anotação continua em sono tranquilo, mas, sem lembrança.

Seria mentira se nós disséssemos que esse é o modo ideal de se trabalhar um texto, com interrupções do sono, mas, foi o modo mais sincero que encontramos para iniciar uma fala sobre processo criativo e Metodologias de Pesquisa em Arte. Muito do que aqui trabalharemos percorrerá demandas de uma escrita que brinca com o cotidiano e com o ficcional, direcionada à pesquisa como objetivo maior.

"Eu comecei a compreender a construção deste texto não pelas referências que aqui serão apresentadas, mas pelo cafuné na cabeça do cachorro que vive aqui em casa."¹⁸⁷ Esta seria outra boa frase de abertura para o texto. O que esses dois inícios têm em comum? Ambos aproximam a experiência quotidiana com a atenção teórica da experiência e mostram que há vários gatilhos possíveis que apontam para diversos caminhos a se percorrer até a compreensão de conceitos.

Os trajetos os quais analisaremos estão expostos no projeto NOTAmanuscrita. Desde 2012, o projeto, sediado em notamanuscrita.com, reúne variadas linguagens e arquivos: anotações, contos, crônicas, textos críticos, ilustrações, rascunhos, fotografias, vídeos, montagens, vídeo-performances, datilografados, artigos acadêmicos, podcasts, livros de artista, poemas, objetos, registros de intervenções públicas (e rurais) e instalações dos artistas e pesquisadores envolvidos. Construído inicialmente pelos autores deste texto, o projeto conta, hoje, com a colaboração de Alana de Oliveira, André Martins (ambos participantes do podcast Não Pod tocar) e Maria Angélica Pedroni. Essa grande variação de linguagens responde à diversidade de meios de se relacionar com o mundo e traçar caminhos poéticos para a Pesquisa em Arte.

¹⁸⁷ Algumas das frases marcadas entre aspas e sem referências, contidas neste artigo, provêm de conversas ocorridas num aplicativo de mensagens. De certo modo, isso já reflete e exemplifica parte do processo criativo aqui discutido. Construir um artigo com duas cabeças, atualmente, é uma ação que exige o rompimento com certas tradições da pesquisa acadêmica, pois as notas de fichas de pesquisa, os diálogos e a edição do texto ocorrem de modo mais acelerado e atravessam o nosso cotidiano de maneiras muito mais profundas e constantes do que há duas ou três décadas.

Mas, afinal, o que é Pesquisa em Arte? Em sentido amplo, são as investigações realizadas no campo das Artes; “É uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos” (FORTIN; GOSELIN, 2014, p. 01). Podemos incluir, nesse bojo, Pesquisa Sobre as Artes (sobre determinado ponto artístico, linguagem, artista, obra, etc.), Pesquisa Para as Artes (o estudo de linguagens que possam contribuir para o alargamento do fazer e do pensar artísticos) e Pesquisa em Artes (compreensão de um conhecimento incorporado pelo artista, ou seja, teoria e prática dialogam ao longo do processo criativo e na produção poética). Longe de tentar encontrar uma definição engessada, essa breve explanação evidencia que a investigação é um ponto de partida e, junto dela, apontamos para a relevância da experiência.

A experiência é uma ferramenta para se adentrar e examinar o mundo. Esse exame não deve ser compreendido como uma observação distante de objetos da natureza, mas um modo de aproximação. Estamos numa linha de pensamento avessa àquela concebida pelo Positivismo. Isso modifica nossos objetivos, pois não nos interessa explicar o mundo, tampouco erigir um conhecimento imparcial sobre os objetos examinados. Aproximar-se é ver, sentir, tatear com o corpo, é comunicar-se. Aproximar-se de um objeto de estudo é tornar-se íntimo dele, ao ponto de que seja possível extrair dele conteúdos que somente poderiam existir a partir de tal intimidade.

Jorge Larrosa (2011) nos fala dos princípios da experiência: os princípios de alteridade, exterioridade e alienação; princípios de reflexividade, subjetividade, transformação e tantos outros que definem e alimentam a ideia de experiência.

Poderíamos dizer, portanto, que a experiência é um movimento de ida e volta. Um movimento de ida. Porque a experiência supõe um movimento de exteriorização, de saída de mim mesmo, de saída para fora, um movimento que vai ao encontro com isso que passa, ao encontro do acontecimento. E um movimento de volta, porque a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero, etc. Poderíamos dizer que o sujeito da experiência se exterioriza em relação ao acontecimento, que se altera, que se aliena (LARROSA, 2011, p. 6-7).

A experiência em Larrosa apresenta o *ex* de exterior e o *per* de travessia. Trata-se de um “sair”, o *ex* que aproxima a experiência da noção de experimentação. A própria palavra experiência origina-se do verbo latino *periri*, que significa “experimentar”, mas, ao mesmo

tempo, guarda, em sua etimologia, a noção de "arriscar-se". Se John Cage (1961, p. 39) afirma que "[...] uma ação experimental é aquela cujo resultado não está previsto", Hélio Oiticica nos chama a "experimentar o experimental" (1972):

o exercício experimental da liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na 'criação de obras', mas na iniciativa de assumir o experimental [...] o experimental não tem fronteiras para si mesmo é a metacrítica da 'produção de obras' dos artistas de produção¹⁸⁸.

Oiticica, ainda no mesmo texto, ao citar John Cage e o uso do termo experimental, afirma que o experimento é etapa, é caminho não-convencional. Da noção de travessia, pertencente à experiência, Larrosa (2011, p. 08) nos indica um princípio de paixão, que é o "[...] movimento mesmo da experiência". A experiência que nos afeta e se direciona ao afeto do outro.

O ato de comunicação parte, no projeto NOTAmanuscrita, da experiência particular com o mundo, para atingir o Outro. Neste ato de atingir, a gênese do processo criativo trilha os caminhos ao encontro de formas de expressão, comunicação e aportes teóricos. Sublinhar tais caminhos nos permite compreender os enlaces entre uma variedade de etapas do processo de criação como Metodologia de Pesquisa em Arte.

CONCEITOS OPERATÓRIOS PARA TER INTIMIDADE COM FENÔMENOS CORRIQUEIROS

Através dos documentos presentes no site notamanuscrita.com, disponibilizados nos últimos sete anos, é possível discutir conceitos operatórios em processos poéticos. Ao redor de cada trabalho, orbitam diferentes conceitos que os põem em ação. Sem a necessidade de nos determos detalhadamente sobre as descrições formais de todos os projetos, nos dedicamos às suas amarrações conceituais e aos elementos dos processos criativos que se mostraram mais comuns.

Para retornarmos a presença de Hélio Oiticica neste texto, podemos pensar nas ideias de Crebehaviour, Crelazer e Suprasensorial. Tais conceitos aprofundam a relação Arte e Vida cotidiana. Com a noção de Suprasensorial, Oiticica visa o potencial criativo interior do sujeito/espectador/participador, que seria revelado a partir de uma atividade de lazer/prazer, isto é, de desinteresse e espontaneidade. É no âmbito do lazer/prazer que se concebe o

¹⁸⁸ Mantém-se, nessa citação, as indicações visuais presentes no arquivo datilografado por Hélio Oiticica, sublinhado e letras maiúsculas.

conceito de Crelazer: lazer não-repressivo. Já na ideia de Crebehaviour (“crecomportamento”), Oiticica afirma que não se trata de criar um objeto, nem mesmo de transformar atos da vida em atos criativos, mas da necessidade de se incitar atos de vida que brotem como necessidades, a partir de uma situação de conflito (PEDRONI, 2012): o conflito com a própria vida, o conflito que é o lazer. Na cota lazer/prazer, encontramos o conceito de crelazer. O lazer é o inverso do trabalho (de Arte), é “[...] mudar do 'trabalho de arte' para o 'lazer inventivo na arte'” (BRAGA, 2007, p. 113).

Estes conceitos são desdobrados em ações como “Faça, Reduza e Empilhe Barquinhos”, inserida no projeto ‘Engenharia Naval em Papel’.

Depare-se com uma atitude despreziosa. Aceite, observe e conduza sua atenção até chegar ao sentido, pois esse nunca é dado. A Lógica do Corriqueiro é o caminho de sua grandeza. Faça, reduza e empilhe barquinhos. Ou dê nós no tecido achado, até o tecido se perder, desaparecido. Ainda, apanhe papéis e faça bolinhas. Arranje algumas pedras e deixe um desenho na areia. Transforme a banalidade em presente e construa significado. Veja o novo e instigante, o bobo, o potente e o sem base, sem fundo. Saia da base da montanha e suba ao cume. Depois retorne a base para poder olhar [11.2011] ¹⁸⁹.

Essa ação consistia no ato descrito pelo título, na concentração envolvida nesse ato artesanal e sem utilidade e na sensação simplória de ter realizado algo voltado para satisfazer um universo de vontades particulares (como caminhar sem pisar nas brechas da calçada, organizar moedas por ordem de tamanho e tantos outros microdesafios íntimos). Um modelo ilustrado de como realizar a ação foi impresso e espalhado por livros de uma biblioteca pública para serem encontrados ao acaso.

Mas, aqueles barquinhos de papel seriam tão desprovidos de função assim? Esses microdesafios do cotidiano não detém significado? Caso eliminássemos de nossas vidas pequenas vontades e a sensação de ter realizado algo inútil, todas as nossas outras ações continuariam a ter o mesmo valor? Para pensar as funções daquilo que parece mais desprezível, devemos recorrer a outro conceito, o qual, para nós, também se tornou operatório.

¹⁸⁹ “Faça, Reduza e Empilhe Barquinhos”, inserida no conjunto de ações “Engenharia Naval em Papel”, fez parte do projeto mais extenso e instalações, ações e intervenções urbanas e rurais “Ínfimos Corriqueiros – Pormenores Possessivos”. As ligações internas de “Faça, Reduza e Empilhe Barquinhos” estão disponíveis em: <<https://notamanuscrita.com/2012/12/20/engenharia-naval-em-papel/>>.

O conceito de imagem-objeto, inicialmente utilizado por Jérôme Baschet (1996), nos põe a frente de elementos que muitas vezes são excluídos da compreensão de uma imagem. Pensar a imagem-objeto não é coisificar a imagem, dar a ela o caráter de objeto, mas de encarar sua materialidade como parte constitutiva, assim como seus usos e funções. Quer dizer, mesmo que a imagem não possua corpo, ela faz parte de um contexto histórico-social e tudo que orbita seus usos e entendimentos são essenciais. Isso significa que elementos antes ignorados pelos historiadores e teóricos de um modo geral, passam a ser considerados. É nesse sentido que abrimos a compreensão do ornamento e da ornamentalidade como parte da imagem e parte do mundo. O sentido de ornamentalidade, por sua vez, foi cunhado pelo medievalista francês Jean-Claude Bonne (1997) e, no nosso caso, operou tanto para nos auxiliar a pensar a imagem medieval quanto as ações do cotidiano. O ornamental configura-se como um “poder”, aquilo que a ornamentação pode fazer, a depender do contexto em que se insere¹⁹⁰. A ornamentalidade é orquestradora de nosso relacionamento com o mundo, ela nos marca e direciona nossa experiência. Esta noção opera em trabalhos como “Ventiladores-cata-ventos” (2013).

Às margens de uma rodovia entre os municípios de Domingos Martins e Afonso Cláudio foi instalada um pequeno “bosque de cata-ventos” (Figura 1). Esses cata-ventos foram feitos com hélices de ventiladores elétricos e finos troncos de eucalipto. Afixados em meio a flores silvestres, no inverno, os cata-ventos amanheciam com a neblina e giravam em conjunto para o olhar transversal dos motoristas.



Figura 1 - Coletivo Monográfico (Fabiana Pedroni, Joani Caroline Souza e Rodrigo Hipólito). “Ventiladores-cataventos: homenagem ao ornamento degenerado”. Sítio força verde, 2013. Fonte: <https://notamanuscrita.com/2013/06/01/ventiladores-cataventos-ornamento-degenerado/>

¹⁹⁰ Sobre esta questão cf., dentre outros PEDRONI, 2016.

Formado por um cano de pvc e hélice de ventilador, o item fotografado é questionado: De que serve um catavento escondido num prédio velho? Dificilmente foi feito com o prédio [construção pomposa e muito anterior aos restos de utensílio usados na composição do objeto]. Para quem essa coisa mostra que o vento existe? Poderia ser anexado à construção para conferir valor. Mas que espécie de enfeite é esse, que não se coloca para ser visto?

O olhar chegou até esse pequeno item da realidade. Sob as incontáveis veladuras e colagens do cenário urbano, um foco de luz incide sobre a coisa e através deste pormenor, é proposta uma construção. Trata-se de um desdobramento. Um fazer algo por aquilo que já está feito, dando-lhe novo status e sentido. Tenta-se duplicar o modo de aparição de um objeto para reestruturá-lo de um jeito demonstrável daquele ambiente íntimo que antes não o seria (PEDRONI, 2013).

Como chegamos a um item perdido em meio ao mundo funcional, mas passível de ser desdobrado em experiência estética através da sua ornamentalidade, isto é, das suas funções de conferir valor ao mundo cotidiano? Dois eixos são fundamentais para compreender a dinâmica desse processo de desdobramento. O primeiro foi comentado acima: o contato com os escritos de Hélio Oiticica, o qual nos rendeu a compreensão prática da não dissociação entre pensar e sentir¹⁹¹. O segundo eixo envolve dois artistas argentinos, Alberto Greco e Edgardo Antonio Vigo.

A partir do “Manifesto vivo dito”, de 1962, nós pensamos o conjunto de ações intitulado “RE-vivo dito”, no qual reativamos as estratégias poéticas de Alberto Greco, autor do manifesto (HIPÓLITO; PEDRONI, 2014). Na primeira metade da década de 1960, Greco circulava pedestres e objetos com riscos de giz e firmava tais elementos como “trabalhos de arte de Alberto Greco”. Do giz, Greco passa para placas com sua assinatura e com os dizeres “obra de arte de Alberto Greco”, com as quais demarca paisagens e cenários. Em “RE-vivo dito”, nós retomamos a assinatura do artista e continuamos a demarcar itens da realidade com o seu nome. O ato de demarcar espelha o sentido de *señalamiento*, trabalhado por Edgardo Vigo a partir de 1968.

¹⁹¹ Não podemos nos furtar a apontar para a contribuição das leituras e discussões em torno da concepção de sujeito fenomenológico de Merleau-Ponty, a qual acompanha também a formação das ideias de Oiticica. No nosso caso, embora não haja espaço, neste texto, para discutir todos os conceitos que mais nos tocaram, deve ser ressaltado o valor de um ponto pouco discutido do pensamento merleau-pontiano, o sentido de “carne do mundo”. “A ideia de carne transparece a porosidade das fronteiras entre o corpo sujeito e o corpo objeto. Para Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* (2007) o corpo como carne do mundo não é matéria, mas por uma dada consciência perceptiva sentimos que nosso corpo e o corpo dos objetos fazem parte de uma mesma carne. Entre meus dedos e a superfície da mesa que toco existe um tocar que dá corporeidade a ambos. Nessa possibilidade de estabelecimento da corporeidade encontramos a carne do mundo. Perceber/pensar, isto é, existir, é corporizar e significar. O corpo cria movimentos e ao mover-se cria sentidos, desequilibra, inverte. São noções pontuadas pela fenomenologia e que aparecem nas definições de Oiticica, principalmente quanto à função da dança e do corpo no significar a obra” (PEDRONI, 2012, Nota 13). Cf. também OITICICA, 1986, pp. 72-76.

Com o objetivo de “*revulsionar*”, isto é, causar estranhamento no olhar do dia-a-dia, Vigo propõe que observemos elementos funcionais da realidade para além de suas funções. Numa expansão da operação duchampiana, Vigo não se contenta em deslocar os objetos para o interior de instituições de Arte e assim destituí-los de suas funções corriqueiras. O artista posiciona-se a favor da radicalização da aproximação entre Arte e Vida e afirma que a experiência mental do público como participar ativo é capaz de fazer surgir um trabalho de arte da observação do cotidiano. Para isso, bastaria o exercício do *señalamiento*, do olhar direcionado para um elemento, com o objetivo de percebê-lo deslocado de sua funcionalidade (GAMANOL, 2010, pp. 214-215). A eleição de tais elementos, por sua vez, deveria se dar através do exercício de outra operação, herdada, de certo modo, dos Situacionistas franceses. Trata-se da prática da “Deriva”, mas, diverso da abrangência da deriva situacionista, que almejava sobrepujar as regras de urbanização, nesse caso, falamos na “deriva estética”. O princípio de “deriva estética” está no cerne da própria defesa do “revulsivo” (Cf. DAVIS, 2009) e se relaciona com o “exercício experimental da liberdade”, comentado no início deste texto. É possível observar a realidade a partir das funções práticas dos elementos que a compõem, ou observá-la com proximidade e intimidade, com uma atenção que lhe permita, como observador ativo, considerar cada objeto e situação como um fenômeno do qual você faz parte.

Começou a chover.

Uma chuva fina, daquelas que molham de verdade. Pela janela, é possível ver os canos de PVC instalados no telhado do prédio vizinho para escoar a água da chuva. Os fios de água dançam em variações do vento, alguns mais densos, outros mais pingados. Ninguém mais os observa nesse momento. São dois, três, quatro canos que se projetam mais de trinta centímetros para fora do concreto. Há quantos anos a água os atravessa? Talvez décadas. O limo formado em seus interiores faz com que cada fio de água tenha um formato único e isso cria um ínfimo balé de transparências e reflexos. Levanto e abro a janela. O balé produz sons. Cada impacto da água no chão, quatro andares abaixo, ressoa mais oco ou mais metálico. Somente eu observo essa orquestra do gotejar, pois eu me aproximei para examiná-la. Quando eu percebi que esse fenômeno não é apenas o cumprimento de uma função, nós nos tornamos mais íntimos.

Nota-se que boa parte das exigências contínuas em operações como a “deriva estética” e o Crelazer envolvem o exercício de um olhar atencioso para si mesmo. Em certa medida, lidamos com autorreflexão, mas não o “ensimesmamento” do sujeito moderno e sim como a aceitação do reflexo mais próximo que possuímos dos fenômenos, dos acontecimentos reais.

Toda descrição é, de fato, uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? (FORTIN; MELLO, 2009, p. 82).

Falamos, assim, de autoetnografia. Como metodologia, a autoetnografia provém da antropologia e o termo foi usado pela primeira vez por David M. Hayano (1979). Distante de uma concepção tradicional de pesquisa etnográfica, pela qual seria possível manter certo afastamento de uma comunidade ou fenômeno estudado, de modo a descrever o mais fielmente possível os acontecimentos e as formas, a autoetnografia defende mais do que a aproximação, mas o ponto de partida de quem está dentro do fenômeno. Assim, seria a metodologia mais adequada para o desenvolvimento de pesquisas nas quais não apenas é impossível realizar um afastamento, pois o pesquisador está no centro do fenômeno pesquisa e dele parte, mas também por que tal afastamento seria prejudicial.

Como método, a autoetnografia se efetiva através de cinco eixos de trabalho. O olhar para si, que é a consideração de que o pesquisador não poderia, ainda que assim desejasse, excluir-se do ambiente que o rodeia, de modo que deve aceitar-se como agente dos fenômenos estudados. O forte teor reflexivo, que é a constante consideração das relações entre os agentes do fenômeno estudado, com a pontuação de que tal reflexão é exercida pelo observador. O trabalho engajado, que é o posicionamento inevitável do pesquisador como agente envolvido num fenômeno para o qual dispensa desejos e que será influenciado pela realização ou não de tais desejos. A explicitação da vulnerabilidade, pois a narrativa pessoal, o teor emotivo, os desejos, vontades e frustrações do pesquisador passam a ser dados de trabalho, logo, não devem ser encobertos da percepção do leitor/espectador. E a

rejeição de conclusões, pois o encerramento das possibilidades de análise do fenômeno seria impraticável e não é objetivado quando se processa uma análise antipositivista, mais construtiva e estrutural (Cf. JONES; ADAMS; ELLIS, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se falamos em autoetnografia, não haveria, aqui, “conclusões”. Outros conceitos operatórios e muitos outros trabalhos, que compõem a rede de produções do projeto NOTAmanuscrita, não figuraram neste texto. Cada um desses trabalhos é, de certo modo, um estudo autoetnográfico, mas, além de uma descrição reflexiva de fenômenos dos quais somos agentes ativos, também são desdobramentos de tais descrições. Se pudermos sintetizar o processo aqui comentado, diremos que tanto nossas produções teóricas como as produções poéticas ocorrem por uma autoetnografia, fundada no exercício da “deriva estética”, a partir da qual desdobramos práticas de Crelazer e *señalamientos* de elementos que conferem valor a vida cotidiana através da sua ornamentalidade.

A reflexão aqui construída nos permitiu observar como conceitos operatórios compõem as construções poéticas e teóricas por relações simbióticas entre teoria e prática, nas mesclas de referências a artistas/pesquisadores, teóricos, historiadores e críticos de arte.

Referências

- BASCHET, Jérôme. Introdução à imagem-objeto. In: _____; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 7-26.
- BONNE, Jean-Claude. De l'ornement à l'ornementalité: La mosaïque absidiale de San Clement de Rome. In: **Actes du Colloque International: Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge**. Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers: Université de Poitiers, 1997, p.103-119.
- BRAGA, P. **A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. 2007. 209f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.
- CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- DAVIS, Fernando. Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo. FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume, 2009, pp. 99-118.
- FORTIN, Sylvie. MELLO, Helena Maria (Trad.). Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia para a Pesquisa na Prática Artística. In: **Revista Cena**, N. 7, 2009, pp. 77-88. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em 09 ago. 2019.
- FORTIN, S.; GOSSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio

2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em 09 ago. 2019.

GAMANOL, Jaime Vindel. **Arte y política**: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001. Tese de doutorado (Orie. Dr.^a Sagrario Aznar Almazán). Universidad de León, 2010.

HAYANO, David M. Auto-ethnography: Paradigms, Problems and Prospects. In: **Human Organization**, v. 38, n. 1, 1979, pp. 99-104.

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. **Anais 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/reactivando-estrategias-poeticas-a-experiencia-re-vivo-dito-e-o-conjunto-de-epocas/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

JONES, Stacy Holman; ADAMS, Tony E.; ELLIS, Carolyn. **Handbook of Autoethnography**. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. In: **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/download/2444/1898>>. Acesso em 09 ago. 2019.

OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência. In: OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.72-76.

_____. **Experimentar o experimental**. Nº 0380/72, PHO.

PEDRONI, Fabiana Pedroni. **A orquestração do ornamento no Beatus de Facundus**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2016.tde-19082016-151643. Acesso em: 09 ago. 2019.

_____. Homenagem ao mundo: sobre a Função Primeira da Ornamentação. UFES: Modos de Fazer, Modos de Exibir, 2013, Vitória, ES. **Anais do IV Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES: Modos de Fazer, Modos de Exibir**, 2013. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2014/02/14/homenagem-ao-mundo-sobre-a-funcao-primeira-da-ornamentacao/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

_____. Espectador reconvocato: o habitar a obra em Hélio Oiticica. In: **Revista do Colóquio**, n. 3, p. 63-78, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7637>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

APONTAMENTOS SOBRE APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

OUTLINES ON APPROPRIATION ON CONTEMPORARY ART

Flávia Dalla Bernardina¹⁹²

RESUMO

No artigo trataremos da apropriação sob três perspectivas - a alegoria, o *site specific* e o arquivo e seus reflexos na produção artística contemporânea. Valeremo-nos essencialmente dos textos de Craig Owens e Benjamin Buchloh, e eventualmente outros teóricos que irão refletir sobre os procedimentos de apropriação na arte, e das obras de artistas como Sherrie Levine, Fred Wilson, Michael Asher, Zoe Leonard e Adrian Piper.

PALAVRAS-CHAVE

Apropriação; Arte contemporânea; Alegoria; *Site specific*; Arquivo.

ABSTRACT

In this article we will approach appropriation under three perspectives – allegory, site specific and archive and its derivations on contemporary artistic practices. We will approach through the texts of Craig Owens and Benjamin Buchloh, eventually with other theoretic references that will reflect on appropriation practices in the works of art from artists such as Sherrie Levine, Fred Wilson, Michael Asher, Zoe Leonard, and Adrian Piper.

KEYWORDS

Appropriation; Contemporary art; Allegory; Site specific; Archive.

Historicamente a apropriação, nas práticas artísticas, questionaria a noção de representação na arte, enquanto um espaço neutro, isento de influências e discursos. Muito embora as práticas de apropriação tenham se dado ao longo da história da arte, é a partir do século XX que teríamos a instauração da prática como problema, sobretudo com as vanguardas modernistas, que empreenderiam estratégias de montagem e colagem, reconhecendo seu caráter alegórico de confiscação, superposição e fragmentação.

Em resposta às restrições da liberdade de expressão, os artistas “falavam nas entrelinhas”, como recorda George Grosz:

¹⁹² Flávia Dalla Bernardina, advogada especialista em Propriedade Intelectual, com extensão pela FGV/Direito Rio (2007). Pós graduada em História da Arte e Cultura pela Universidade Cândido Mendes (2013), Mestranda em Artes pela UFES (em curso). Bailarina profissional e escritora, membro do Coletivo Movedor, onde atua como dramaturga e performer. Contato: flaviadallabernardina@gmail.com.

Em 1916, quando nós, John Hartfield e eu, inventamos a fotomontagem, não poderíamos prever as imensas possibilidades nem a controversa, porém promissora carreira que aguardava aquela nova invenção. Sobre um pedaço de cartão, colávamos uma confusão de anúncios publicitários de cintas para hernias, de cadernos de música para estudantes, de comida para cachorro, de rótulos de Schnaps e de garrafas de vinho, de fotos recortadas de uma revista ilustrada, para dizer, em imagens, o que seria descartado pelos censores se nós o disséssemos com palavras (GROZ *apud* BUCHLOH, 2000, p.179).

As operações alegóricas surgiriam, então, no início do século XX, momento de mudança na percepção dos objetos materiais com sua transformação em mercadoria, sobretudo a partir da mecanização do modos de produção, introduzida pelo capitalismo. Essa transformação afetaria sobremaneira a experiência dos indivíduos, através da desvalorização dos objetos e sua divisão em valor de uso e valor de troca, sendo este último, o valor que ganharia força e que derradeiramente transformaria os objetos em mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 181).

É nesse contexto social e econômico que a produção artística da época já percebia as mercadorias como emblemas, a exemplo dos *readymades* de Duchamp e das colagens de Schwitters, e se valiam de procedimentos alegóricos, na montagem, justaposição e fragmentação, para desvalorizar os significantes da linguagem e imagem a serviço da publicidade:

A mente alegórica se põe à parte do objeto e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizado-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redimem (BUCHLOH, 2000, p. 180).

Embora cite os *readymades* de Duchamp como procedimentos notadamente alegóricos, Buchloh considera que tais empreendimentos – assim como as obras da Pop Art americana – teriam falhado ao expor suas condições de enquadramento e reificação como arte no interior dos museus, da ideia preconcebida de modernismo e de mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 182).

De toda sorte, a alegoria funcionaria tendo o palimpsesto como paradigma, onde um texto é lido através de outro, e suas relações seriam estabelecidas de forma fragmentada e

intermitente. Ao transpor para obras de artes visuais, a imagem alegórica seria a própria imagem apropriada:

O alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Sobre um significante cultural, ele opera como um intérprete e em suas mãos a imagem se torna outra coisa (OWENS, 1992, p.54).

O significado da palavra alegoria – *allos* (outro) e *agorei* (falar) - remete ao caráter suplementar que configura, adicionando significado não para resgatar um sentido original que supostamente teria sido perdido, mas para adicionar e substituir o que já existe, suplantando o antecedente (OWENS, 1992, p. 54).

Nesse sentido, Owens nos aponta para o que chama de primeiro *link* que pode ser feito entre alegoria e arte contemporânea, que se daria através da apropriação de imagens. Cita as práticas de artistas como Troy Brauntuch, Sherrie Levine e Robert Longo, que gerariam imagens através da reprodução de outras imagens (OWENS, 1992, p. 54).

Considerando a crítica de Buchloh aos *readymades* e à Pop Art, outros artistas como Jenny Holzer, Louise Lawler, Martha Rosler, Michael Asher e Hans Haacke, para citar alguns, passariam a endereçar suas práticas artísticas levando em consideração o lugar e a função das instituições modernas, voltando-as para o exterior da moldura institucional, através da linguagem da televisão, da publicidade e da fotografia, operando no que Roland Barthes, citado por Buchloh, teria chamado de mitificação secundária:

A estratégia de Barthes da mitificação secundária repete a desvalorização semiótica e linguística da linguagem primária pelo mito e segue estruturalmente as ideias de Benjamin sobre o procedimento alegórico, que reitera a desvalorização do objeto transformado em mercadoria (BUCHLOH, 2000, p. 186).

Como exemplo, trazemos a artista Sherrie Levine que marca sua reputação como apropriadora de imagens. Em trabalhos como *After Walker Evans* (1979), ela esgota a condição de mercadoria de fotografias de artistas como Walker Evans, e repete o mesmo procedimento nas fotografias de Edward Weston, Andreas Feininger e Eliot Porter. Ao refotografá-las pela segunda vez, Levine reiteraria o estatuto fundamental das fotografias como imagens reproduzidas técnica e mecanicamente (BUCHLOH, 2000, p. 190).



Figura 1 - Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife* (1936) e Sherrie Levine, *After Walker Evans*, (1979).

Sherrie Levine foi diretamente criticada por Benjamin Buchloh, que consideraria seu trabalho “melancólico e autocomplacente com o fracasso” (BUCHLOH, 2000, p.188), bem como que sua obra “apresenta risco de estabelecer, em última instância, uma secreta aliança com as condições estáticas da vida social, como aquelas que refletem em uma prática artística que só se interessa pela condição de mercadoria da obra e pela inovação de sua linguagem de produto” (BUCHLOH, 2000, p. 186).

A despeito das críticas, Buchloh reconhece que ao se valer de procedimentos alegóricos, Levine priva objetos históricos de sua autenticidade, sua função e seu significado pela segunda vez, questionando, assim, a verdade social de seus objetos de apropriação (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Já Craig Owens entende que tal caracterização da atividade da artista – essencialmente como apropriadora de imagens, determinam a sua importância, ao mesmo tempo que sua redução a uma simples crítica duchampiana do impulso criativo é insuficiente, negligente, visto que a artista opera na variedade de suas estratégias estéticas e na persistência de suas preocupações temáticas (OWENS, 1992, p. 114). A própria artista citada por Buchloh ilustra o caráter ambivalente de suas obras:

No lugar de fazer fotografias de árvores ou nus, faço fotografias de fotografias. Escolho as imagens que manifestam o desejo de que natureza e cultura nos proporcionem um sentido de ordem e de significado. Eu me aproprio dessas imagens para exprimir a nostalgia que sinto, ao mesmo tempo, da paixão do compromisso e da sublimidade da indiferença. Espero que entre a atração que sinto pelos ideais que essas fotografias representam e o desejo de não ter ideais ou amarras, quaisquer que sejam, se produza uma paz inquietante que fique refletida nas fotografias

que ofereço. É a aspiração de que minhas fotografias, que contém sua própria contradição, representem o melhor de ambos os mundos (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Buchloh admite que Levine incorpora a ambivalência do artista e do intelectual sem identidade de classe e sem perspectiva política, que exerce fascínio entre os críticos de arte contemporâneos, inclusive ele próprio, igualmente ambíguos com os poderes e privilégios que possuem (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Owens, por sua vez, nos diz que a potência do trabalho de Levine está no fato de que não representaria mulheres, os pobres, ou paisagens, mas Mulher, Pobreza, Natureza. Não lhe interessaria tais temas, senão por suas imagens:

Esse é o motivo primordial por trás da sua estratégia de apropriação: ela não fotografa mulheres ou paisagens, mas fotografias delas, onde a artista acredita que podemos nos aproximar de tais temas, através de sua apropriação cultural (OWENS, 1992, p. 115).

Já a artista Adrian Piper conduz tais questões em suas obras, incluindo temas como a negritude, valendo-se igualmente da estratégia da apropriação em procedimentos alegóricos.

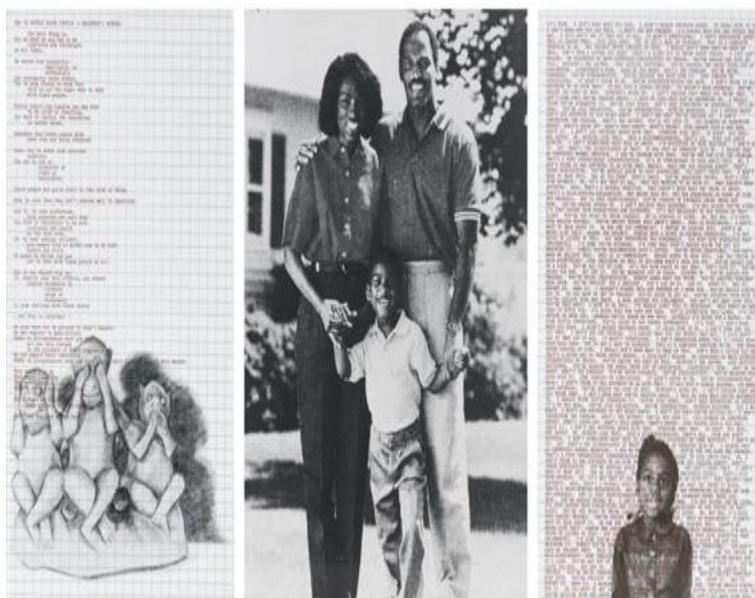


Figura 2 - Adrian Piper, *Decide who you are #25: How to handle black people: a beginners manual*, 1991.

Na série *Decide who you are*, cada trabalho consiste em fotografias de revistas e jornais emoldurados entre dois painéis de imagens, que se repetem ao longo da série – à direita, a imagem de Anita Hill, uma jovem advogada afrodescendente que testemunhou ter sido

abusada sexualmente pelo também afrodescendente Clarence Thomas, nomeado para a Suprema Corte norte Americana.

A alegoria, como nos exemplos acima citados, seria constantemente atraída pelo fragmento, pelo imperfeito, pelo incompleto, um progressivo distanciamento da origem. Uma espécie de operação que se dá na ruína, que geraria o que Owens trata como o segundo *link* entre alegoria e arte contemporânea: o *site specificity*, onde o trabalho se funde fisicamente com o lugar em que o encontramos (OWENS, 1992, p. 55).

Nesse sentido, a relação da apropriação com o *site specific* teria início, em resposta aos paradigmas impostos pela arte moderna, num momento em que a análise da moldura institucional tornou-se possível, sendo eles: (i) a ubiquidade – que a obra teria um significado uníssono independente de onde se encontre; (ii) a transparência¹⁹³ – que a obra esgotaria seu significado nela mesma; e a (iii) permanência – que a obra possuiria uma espécie de fixidez histórica, independente do contexto em que se encontre. Tais ilusões culminariam na autonomia da obra de arte, que possibilitariam e facilitariam a sua circulação enquanto mercadoria, preceitos caros à história e à arte moderna.

Em oposição, tanto a apropriação quanto as práticas em *site specific* seguem com suas particularidades, o que Douglas Crimp chama de projeto arqueológico de Foucault, aquilo que pressupõe a substituição do pensamento historicista de continuidade, tradição, influência, desenvolvimento e origem, por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite, transformação (CRIMP, 2005, p.44).

O *site specific*, em seu tempo, seria, um movimento que visava o extravasamento do cubo branco, uma libertação da moldura, dos suportes e dos materiais que prescreviam o que era e o que não era arte.

Spiral Jetty seria o exemplo emblemático do que James Meyer trata como *site* literal, em que a intervenção do artista é concebida, determinada e inseparável da fisicalidade do local onde é realizada, tornando-o único, assim como a obra (MEYER, 1997, p. 24).

¹⁹³ Novamente, não se trata aqui da transparência já citada por Owens neste capítulo, como aquela que opera como um deslocamento, uma transparência da representação para criar um paradoxo crítico, mas sim, a transparência no sentido greenberguiano, que sustenta os cânones do que é Arte, sobretudo no modernismo.

Em contraste, Meyer identifica o *functional site*, que, segundo o autor, pode ou não incorporar um lugar físico. O *functional site* ou *mobile site*, como trata o próprio autor, recusa a intransigência do *site* literal e propõe a sua provisoriedade num campo mais expandido, que alcança o próprio sistema da arte como um *site* em si. É concebida para ser ruína, e não para durar (MEYER, 1997, p. 25).

Em 1979, no Instituto de Arte de Chicago, Michael Asher removeu dos degraus da entrada da instituição, uma estátua de bronze de George Washington, de autoria de Jean-Antoine Houdon, do final do século XVIII, e a reinstalou dentro das galerias dedicadas à pintura e escultura europeias.

Neste ato de apropriação *site specific*, o artista proporcionou, talvez pela primeira vez, que os visitantes daquela instituição notassem – pela ausência – a existência daquele monumento.



Figura 3 - Michael Asher, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, U.S.A., *73rd American Exhibition*, June 9—August 5, 1979.

Do mesmo modo, os visitantes da galeria 219, onde Asher instalou temporariamente a escultura, poderiam ver o trabalho de Houdon contextualizado com outras obras século XVIII. São palavras do próprio Asher: “O uso da escultura não foi um uso autoral, mas aquele que pretende desvinculá-lo de sua apropriação anterior” (OWENS, 1992, p. 133, tradução nossa).

Nesta empreitada, Michael Asher propõe um confronto com o próprio museu, tornando palpável a percepção e a crítica da obra de Houdon, não somente de forma isolada, suja, e

removida do seu pedestal, como também frente às demais obras expostas na referida galeria.

A prática desconstrutiva do artista procede através do deslocamento, onde elementos são movidos ou removidos de seus contextos originais para que as contradições venham à tona e possam ser examinadas. (OWENS, 1992, p. 133) Citando Owens:

Asher trabalha somente com dados espaciais e temporais de uma situação, raramente adicionando algo a elas, frequentemente subtraindo algo delas; ele refere-se a esse procedimento como 'retirada material' (OWENS, 1992, p. 133).

Em outro degrau conceitual, Fred Wilson enfrenta o extravasamento da noção literal de *site specific*, mas que também não deixa de estar atrelada ao museu. Não um museu específico, mas a instituição museu, com suas paredes e obras devidamente dispostas para atender uma narrativa específica: a dos vencedores.



Figura 4 - Fred Wilson, *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society.

Em *Mining the Museum*, realizado no Maryland Historical Society, em Baltimore, o acervo da instituição foi submetido à camadas de “garimpo”. Num primeiro momento a exploração, seguido da seleção de representações pouco mostradas como históricas, para, por fim, rerepresentar outra narrativa que derrubou as representações existentes, funcionando como um território propício à visão descolonialista do artista.

Nos casos apontados, os dois artistas jogam com a instituição museu – que opera como *site specific* funcional – ao mesmo tempo dentro e fora, para deslocar, reenquadrar e expor os

códigos institucionais da arte, desviando a narrativa para reconfigurar as posições dos atores em jogo – artistas, obras, instituição e espectador.

Nas práticas artísticas das últimas décadas, artistas contemporâneos tem revisado a noção de *site specific*, elevando a sua mobilidade para o não lugar (*non site*), em compasso com a subjetividade nômade, a exemplo de Mark Dion, Andrea Fraser e Rikrit Tiravanija, para citar alguns.

As obras *functional site* ou *mobile site*, nos dizeres de Meyer, são um espaço entre, um não lugar, uma ruína (MEYER, 1997, p.31). Descolando da necessidade de pertencimento, ou das especificidades de um determinado local, o *site specific* é operado como uma função. Diz Meyer:

(...) Certamente não privilegia este lugar. Ao invés, é um processo, uma operação entre sites, um mapeamento institucional e textual de filiações e corpos que se movem entre si (sobretudo o do artista). É um site informacional, um palimpsesto de textos, fotografias e gravações de vídeos, espaços físicos e coisas (MEYER, 1994, p. 25).

Um exemplo é a obra *Analogue (1998-2009)* da artista Zoe Leonard – cuja produção faz parte do recorte desta pesquisa – exposta em sua recente retrospectiva *Survey*, realizada em junho de 2018, no Whitney Museum, em Nova York.

Nesta série, a artista exhibe 412 fotografias coloridas e preto e branco, feitas ao longo de 11 anos, gerando um arquivo da paisagem urbana do século XX.

A artista evidenciaria a alegoria da globalização e seus efeitos, como a gentrificação, a homogeneização de localidades geográficas diversas no século XXI, bem como o desaparecimento de tudo o que não é tecnológico. Para tanto, fotografa fachadas de lojas, camisetas usadas, colchões e sapatos, por exemplo.

Tais imagens são obtidas ao longo do projeto em locais como Nova York, Cuba, África, Oriente Médio, Leste Europeu e México. Nenhuma das imagens é datada ou possui sua localidade identificada.



Figura 5 - Zoe Leonard, *Analogue*, 1998-2009.

Uma lógica do não lugar é evidenciada na obra, além do processo de pasteurização da cultura. Uma latinha de coca-cola que poderia ser de Nova York também poderia ser de Cuba, um sapato preto que pode ser do Leste Europeu ou do México e colchões empilhados que podem ser de todos os lugares. Ou de nenhum.

Tais atuações no interior do museu como *site specific* – como vimos em Asher e Wilson – seriam necessárias, especialmente se sua atuação apresenta invisibilidades. Hal Foster traça um interessante comparativo das funções que operam na apropriação e no *site specific*:

Do mesmo modo que a arte da apropriação, para engajar o espetáculo da mídia, tinha que participar dele, as novas obras *site specific*, para remapear o museu ou reconfigurar sua audiência, tem operar dentro dele (FOSTER, 1996, p. 178).

Pareceria-nos que tanto Asher quanto Wilson, ao atuar com apropriações especificamente na instituição museu, embora contratados por este para executar as respectivas instalações, conseguiriam encontrar uma tensão interessante entre a distância e a aproximação, suficientes para realizar a desconstrução e o questionamento das narrativas do acervo das próprias instituições.

Neste sentido, vale atentar à produção de Zoe Leonard, que atuando na lógica do não lugar, também conseguiria captar o eixo histórico, que não funciona como âncora atrelado a um local, mas que transita horizontalmente, daqui para lá e logo para outro lugar.

O aprofundamento por essa via se daria na medida em que a repetição é a equação em uso, como se nela e só nela, torna-se possível reinventar um choque entre a horizontalidade dos deslocamentos e a profundidade das narrativas propostas.

Finalmente, como diz Foster, os reenquadramentos sozinhos não são suficientes para manter a distância ou a aproximação. Tais polarizações são impasses as quais tanto a direita quanto a esquerda insistem em se manter na política cultural. Mesmo diante de tais impasses, pior que a superidentificação redutora do outro – tendência da esquerda – é a desidentificação assassina do outro – tendência da direita (FOSTER, 1996, p. 186).

Alcançado o terceiro ponto que interessa na análise das práticas de apropriação, poderíamos conectar o terceiro *link* citado por Owens, entre a alegoria e a arte contemporânea: através das estratégias da acumulação, pela superposição de uma coisa após a outra (OWENS, 1992, p. 55).

Nesse sentido, as questões atinentes aos procedimentos de acumulação, convocam a relação da apropriação e do arquivo. Já citado no debate sobre apropriação como procedimento alegórico, Benjamin Buchloh também enfrenta o arquivo enquanto prática que supõe não somente reescrever a história descentrada a partir de um entrecruzamento de distintos marcos sociais, mas também para pavimentar a memória cultural que se desligaria da história como progressão linear e finalista, bem como superaria a noção de arquivo como a origem de registros do tempo contingente (BUCHLOH *apud* GUASCH, 2013, p. 46).

Segundo Anna Maria Guasch (2013), que realiza uma genealogia sobre arte e arquivo, de 1920 e 2010, para os artistas que trabalham a partir da estratégia do arquivo, o passado não é um modelo para ser citado de maneira fragmentada e oblíqua e projetar sobre ele significados alegóricos. O passado estaria aí em estado bruto para que o artista, o historiador, o pesquisador se vá em seu encontro, de um modo direto e compulsivo (GUASCH, 2013, p.179).

A autora também estuda o arquivo e a arqueologia foucaultiana, que se refere ao arquivo não como um conjunto de documentos, registros e dados que uma cultura guarda como memória e testemunho de seu passado, muito menos a instituição encarregada de conservá-los: o arquivo seria o que permite estabelecer a lei do que pode ser dito, “o

sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares” (GUASCH, 2013, p. 47).

Os arquivos assumem, assim, tal conceito foucaultiano da arqueologia entendida como genealogia, concebida como processo, uma soma de descontinuidades, fissuras, disrupções, ausências, silêncios e rupturas em oposição ao discurso histórico que reafirma a noção de continuidade.

Hal Foster, citado por Guasch (2013) no texto *An Archival Impulse*, em clara remissão ao ensaio de Craig Owens (1992) no seu “Impulso Alegórico” – embora ambos carregariam divergências teóricas em certos pontos - assinala para um novo paradigma da arte contemporânea, “a febre do arquivo” (FOSTER *apud* GUASCH, 2013, p. 171). E cita Foster no seguinte sentido:

“(...) a orientação da arte do arquivo é mais ‘institutiva’ que ‘destrutiva’, mas ‘legislativa’ que ‘transgressiva’. E em todos os casos se poderia explicar este impulso como o outro rosto de uma certa ambição utópica e de um desejo de recobrar visões fracassadas na arte, na literatura, na filosofia e na vida cotidiana dentro das relações sociais alternativas que buscariam transformar o ‘não lugar’ do arquivo no ‘lugar’ da utopia. O impulso do arquivo, em sua aposta por ‘constituir’, mais que ‘escavar’, liberaria, ademais, o arquivo da cultura melancólica (ao contrário do impulso alegórico) que confunde o histórico com o traumático’ (GUASCH, 2013, p. 171).

Nesse sentido, Anna Maria Guasch, trata de artistas da geração dos anos 90, onde se insere Zoe Leonard, que estabeleceria uma relação ambígua com o arquivo: o arquivo é simultaneamente adotado e rechaçado até o ponto que se poderia falar de um ‘anarchivo’ destinado a produzir campos de relação dinâmico e inéditos, onde as fontes iconográficas a que aludem o arquivo, vão além de sua qualidade documental, buscam desestabilizar o significado original para recontextualizá-lo de novo (GUASCH, 2013, p. 227).

Um exemplo é o projeto *The Fae Richards Photo Archive* (1993-96), realizado em conjunto entre a artista Zoe Leonard e a cineasta Cheryl Dunye. Trata-se de um arquivo inventado e construído (entre os anos 1920 aos anos 19770), onde se conta a história da vida de Fae Richards, uma fictícia atriz negra e lésbica.

Ao inventar a trajetória de vida de uma mulher, lésbica, negra, atriz, Leonard iluminaria a representação feminina, que não teve lugar na história e nas instituições para tais narrativas.

Douglas Crimp, no texto *Zoe's New York* do seu catálogo *Survey* (2018), fala da relação com as imagens de Leonard:

“ (...) através do seu trabalho eu comecei a ver que a oposição conceitual e o rigor crítico aos valores da fotografia tradicional é especial (...). Como ela as apresenta (sempre) sem moldura, sob um vidro) e as relações temáticas e espaciais que ela estabelece entre elas em uma exposição: tais fatores requerem uma negociação do espectador que envolve observar uma fotografia *como uma fotografia* e observá-la em relação de como, onde e com o que mais nós as observamos” (CRIMP, 2018, p. XX, tradução nossa).

Nessa esteira, estão igualmente os questionamentos dos conceitos de representação, autoria e subjetividade, que seriam objetivo das estratégias da apropriação, em ocasiões alegóricas e em outras da crítica, bem como da “febre do arquivo”, que Guasch denomina como uma terceira via que surge na prática artística contemporânea (GUASCH, 2013, p. 179).

Referências

- BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: **Arte & Ensaios**. Ano 7, n. 7, 2000.
- DANTO, Arthur C. **Andy warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERREIRA, Glória. Autoria e propriedade. Org. EAV – Parque Lage (orgs.). In: **Revista Viso**, n. 7, jul./dez. 2009.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 1996.
- GONZAGA, Ricardo Maurício. Da superfície profunda à cadeia fantasmática de imagens: a arte na fronteira entre pintura e fotografia. In: **19º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – Entre Territórios**, set. 2010.
- GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010**, Genealogias, tipologias y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- LEONARD, Zoe. *Survey*. Bennet Simpson e Rebecca Matalon (org.). **The Museum of Contemporary Art**, Los Angeles. Delmonico Books, Prestel, 2018.
- _____. **The Fae Richard Photo Archive**. Artspace Books, San Francisco, 1996
- LEVINE, Sherrie. Statement. 1982. In: EVANS, David (org.). **Appropriation**. Cidade: Londres: Whitechapel Gallery, 2009.
- MEYER, James. **The Functional Site**; or The Transformation of Site Specificity. October 80, spring 1997. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.
- OWENS, Craig. **Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture**. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of Califórnia Press, 1992.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: **17º Encontro Nacional da ANPAP** - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, ago. 2008.

PIPER, Adrian. **A Synthesis of Intuitions 1965-2016**. The Museum of Modern Art New York, MOMA, 2018.

FRAGMENTOS RÍTMICOS: METODOLOGIA EXPERIMENTAL PARA PROJETO EXPOGRÁFICO DO ACERVO DO MAES

RYTHMIC FRAGMENTS: EXPERIMENTAL METHODOLOGY FOR THE EXHIBITION DESIGN OF MAES COLLECTION

Flora Simon Gurgel¹⁹⁴
Martha Machado Campos¹⁹⁵

RESUMO

Este artigo apresenta a metodologia experimental e participativa adotada para criação de um projeto expográfico para o acervo do Maes - Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, resultado de trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo e realizado em parceria com a equipe de estagiários do museu. A proposta explora a interseção entre os campos artístico e arquitetônico ao potencializar o novo espaço do museu após as transformações físicas realizadas no edifício entre 2016 e 2018. Agora com as janelas abertas, o Maes estimula novas possibilidades de diálogo - conceitual e material - com o que está fora dos limites do museu. Sob essa premissa, utiliza-se uma obra da série *Fragmentos Rítmicos* de Dionísio Del Santo como disparador conceitual do projeto da exposição intitulada *fragmentos rítmicos // acervo em exposição*.

PALAVRAS-CHAVE

Projeto Curatorial; Metodologia Experimental Participativa; Projeto Expográfico; Museu de Arte do Espírito Santo.

ABSTRACT

*This article presents the experimental and participative methodology adopted to create an exhibition design project for the collection of Maes (Espírito Santo Art Museum Dionísio Del Santo), a result of a final graduation project in Architecture and Urbanism, developed in partnership with the team of interns of the museum. The proposal explores the intersection between the artistic and architectonic fields when potentializing the new space of the museum after the physical transformations that occurred in its building between 2016 and 2018. Now with its Windows opened, Maes stimulates new possibilities of dialogue with the surroundings of the museum. Under this premise, using a piece of work from the series *Rhythmic Fragments* from Dionísio Del Santo as a conceptual trigger for the project of the exhibition titled *rhythmic fragments // collection in exhibition*.*

¹⁹⁴ Flora Simon Gurgel é arquiteta urbanista (UFES, 2019). Investiga a interseção dos campos da arquitetura e da arte por meio dos espaços expositivos, em especial os museus. Durante a graduação, realizou pesquisa no Museu de Arte do Espírito Santo e produziu o evento Reforma Maes Cidade. Em julho de 2019, apresentou seu projeto de graduação *Fragmentos Rítmicos: Projeto Expográfico para Acervo do Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo*. Contato: florasimongurgel@gmail.com.

¹⁹⁵ Martha Machado Campos é arquiteta urbanista (UFES, 1988) com pós-doutorado em Urbanismo (PROURB-UFRJ, 2017). É professora associada da Universidade Federal do Espírito Santo desde 1992, com atuação na graduação, e no pós-graduação a partir de 2007, ambos em Arquitetura e Urbanismo. Publicou em coautoria: *Reflexões sobre o urbano no Espírito Santo* (2016), *Cidade prospectiva* (2009), *Urbanismo no Brasil 1895-1965* (2005), *MG-ES: um sistema infraestrutural* (2003) e *Centro.com.vitória* (2002). Contato: marthamcampos@hotmail.com.

KEYWORDS

Curatorial Project, Participative Experimental Methodology; Exhibition Design Project; Espírito Santo Art Museum.

NOTAS INICIAIS

Desenvolver um projeto expográfico envolve, essencialmente, processos pautados em exercícios coletivos e interdisciplinares. As etapas desse processo demandam diferentes habilidades e campos de conhecimento, envolvem distintas variáveis em cada decisão projetual. Neste caso, o processo adotado no planejamento da exposição para o acervo do Maes - Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo buscou embasar conceitualmente o projeto considerando o edifício do museu recém transformado, e consequentemente, explorando novas potencialidades do espaço edificado.

Este projeto foi apresentado em julho de 2019 como trabalho final de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo, portanto, a exposição propriamente dita não foi executada. Ainda assim, destaca-se uma série de aspectos práticos considerados no seu desenvolvimento. É importante ressaltar que a concepção curatorial foi realizada de forma empírica e experimental, cujo exercício metodológico tornou-se um dos fatores mais relevantes do trabalho, uma vez que o resultado obtido é passível de aprimoramento, sobretudo conceitual.

Conforme dito, a intenção de realizar um projeto expográfico para o Maes teve como principal estímulo o espaço recém transformado do Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo. Trata-se de edifício centenário que passou, entre 2016 e 2018, por uma segunda e significativa mudança física de seus espaços, isso desde sua inauguração como museu.

O projeto arquitetônico de mudança do espaço do museu, de autoria das arquitetas Clara Sampaio e Mirella Schena, além de considerar necessidades administrativas e técnicas, visa soluções espaciais em resposta a diretrizes conceituais pautadas na "(...) integração com o entorno e a permeabilidade com a cidade; as adequações de acessibilidade e a flexibilização do espaço expositivo de forma a adequá-lo às discussões contemporâneas de arte e museologia" (CUNHA; RODRIGUES, 2017). Tais ideias foram viabilizadas principalmente a partir da remoção dos fechamentos dos vãos tanto no térreo como no pavimento superior,

bem como da demolição das paredes divisórias que segmentavam o espaço expositivo em pequenas salas.

À luz da discussão sobre espaços expositivos contemporâneos e das mudanças no prédio do museu, foi desenvolvido o projeto expográfico em tela: *fragmentos rítmicos // acervo em exposição*, tal como segue neste artigo.

SOBRE O PROCESSO: METODOLOGIAS E IDEIAS

Após reuniões com o atual diretor do museu, Renan Andrade, e, posteriormente, com a equipe de estagiários (Gabriel Garcia, Gabriel Gonçalves, Heitor Amorim, Natália Farias e Ramires Oliveira), e de breve estudo sobre o acervo do Maes, o conceito do projeto curatorial se desenvolveu visando a proposta para a exposição.

Visitas ao museu e contatos com obras da reserva técnica conduziram o planejamento da exposição. Uma das obras da série *Fragmentos Rítmicos* do artista Dionísio Del Santo foi escolhida como o disparador, iniciando a discussão sobre o acervo e os trabalhos a serem expostos no projeto da exposição. Essa obra (Figura 1) despertou interesse devido a variedade de elementos em sua composição, pelo modo como estão dispostos, tensionando equilíbrios formais “(...) nem imediatos, nem estáveis” no espaço da tela, em acordo com Martins (2017). Além disso, a série de telas representa uma fase do artista pouco explorada, portanto, quase desconhecida pelo público, uma vez que as obras em serigrafias são as maiores referências da produção artística de Del Santo.



Figura 1 - Obra *Sem Título* (Série *Fragmentos Rítmicos*), Dionísio Del Santo (1993). Fonte: Arquivo Maes, concedido à autora para fins acadêmicos.

No encontro introdutório com a equipe do Maes, além da metodologia proposta para o projeto expográfico, foi apresentada uma análise prévia sobre a composição do acervo do museu. Nesta etapa, os participantes presentes compartilharam sua percepção sobre o mesmo.

Em seguida, utilizou-se de um projetor para expor imagem da obra disparador, isso em simultâneo a observação presencial da mesma obra de Dionísio Del Santo. A seguir, procedeu-se a leitura do texto sobre a série *Fragmentos Rítmicos*, que compõe o catálogo da exposição *Sombra Projetada*, realizada em 2017, no Centro Cultural Sesc Glória em parceria com o Maes. Escrito pelo curador Júlio Martins, este texto traz importante referência teórica para contextualização da série, da qual se destacou o trecho:

Os "Fragmentos Rítmicos" de Dionísio Del Santo lidam com o desafio de articular elementos angulosos, assimétricos e irregulares para mantê-los sob a tensão característica da escala do "fragmento" - ou seja, segmentos incompletos, inconclusos, informes - **ao mesmo tempo em que se integram à composição alcançando, após certo custo, equilíbrios que não são nem imediatos, nem estáveis**. Conforme declaração do artista, as obras surgiram de um exercício de '**dissolução das imagens, que a princípio se deu pela construção da forma contínua a partir de linhas descontínuas**'. Nessa estratégia compositiva, chama muita atenção a extravagante escolha de cores ao lidar com retalhos e módulos tão díspares em diagramas que resultam, enfim, regulares e harmônicos (MARTINS, 2017, p. 85, grifo nosso).

Nos encontros seguintes, a equipe contou com algumas estratégias de planejamento em grupo, como o *brainstorming* e *mapa mental*. Essas ferramentas encorajam os indivíduos a compartilharem suas ideias sem um filtro inicial, permitem agenciamentos de distintas possibilidades, contribuindo para o entendimento da subjetividade e multiplicidade de significados que obra escolhida provoca, sobretudo quando analisada a partir da totalidade do acervo. Desse modo, obteve-se uma variedade de percepções, que posteriormente fundamentaram a ideia central para a curadoria da exposição.

Em determinado momento do processo, uma palavra recorrente configurou um possível conector entre as diferentes questões levantadas: a temática do "espaço" pareceu abarcar as mais variadas ideias que estavam sendo discutidas.

No encontro seguinte, a partir de leituras teóricas sobre o tema, concluiu-se que a questão sobre "espaço" é intrínseca ao processo do projeto expositivo, sobretudo expográfico e,

portanto, o mais adequado seria tomar o conceito de "fragmentos", que nomeia a série na qual a obra de Dionísio se insere. Assim, optou-se em utilizar o fragmento como disparador para desenvolver a curadoria da exposição. As obras do acervo selecionadas para exposição foram tomadas de modo análogo aos fragmentos de Dionísio, isto é, elementos diversos que a partir de sua composição espacial aproximam-se entre si, a depender do ponto de vista de quem observa.

Dessa forma, no terceiro encontro, iniciou-se o processo de seleção das obras para a exposição em si. Uma das premissas definidas pela curadoria visa potencializar múltiplas leituras por parte dos visitantes, e que, sobretudo, as conexões entre os trabalhos dos artistas não seriam limitadas apenas a uma narrativa. Com o catálogo do acervo impresso, a equipe foi dividida em dois grupos menores, com objetivo de estabelecer conexões sob perspectivas diversas, tais como temática, técnica, autor, entre outros. Em seguida, os grupos apresentaram seus resultados e a partir dessa troca foram selecionadas as obras que iriam compor a exposição do acervo.

Ainda que em alguns casos a relação entre as obras fique evidente, a intenção era que diferentes leituras pudessem emergir a partir da proposta da exposição. Nota-se que em algumas exposições, a curadoria deixa evidente a motivação que subjaz a escolha de algumas obras. Nesse caso, distintos fatores motivaram a escolha das obras, sendo alguns deles mais evidentes que outros. Assim, cabe ao espectador identificar a relação entre esses fragmentos, seja conduzido por aquilo pela proposta curatorial, seja por outras leituras acionadas pela experiência de perceber as obras no museu, enfim, as possibilidades são inúmeras quando a intenção curatorial tem a premissa da abertura no cerne do projeto.

A partir da seleção das obras, deu-se início o processo de planejamento do espaço e desenvolvimento da expografia que seria adotada para o projeto. Foram impressas pequenas figuras para cada obra selecionada, bem como uma planta baixa do Maes em escala 1:50. Assim, pode-se proceder a espacialização dos trabalhos no espaço expositivo, levando em consideração os diálogos e as conexões elencadas entre as próprias obras e o museu. Nesta etapa não foram abordados os suportes a serem utilizados, nem mesmo a estratégia expositiva a ser adotada.

SOBRE O PROCESSO: METODOLOGIAS E AÇÕES

Após o estudo das figuras e planta baixa, no encontro seguinte as atividades ocorreram no salão expositivo, ou seja, foram realizadas *in loco*. Nesta fase, discutiu-se as possibilidades sobre estratégias expográficas, suportes e iluminação da exposição. Outro ponto observado com atenção foram as janelas do museu e quais deveriam ter as persianas fechadas para garantir a proteção das obras. Procedeu-se a seguir na elaboração de estudos para suportes, para que esses complementassem os painéis deslizantes propostos para o salão expositivo, mediante reforma do museu. Na sequência, a partir da escolha do suporte, teve-se a definição do estudo preliminar para o layout da exposição.

Uma maquete em MDF, na escala 1:50, auxiliou o processo de ajustes espaciais das obras, permitindo visualização ampliada e em três dimensões do museu. As obras foram impressas na escala da maquete, sendo possível adequar a proposta para o layout da exposição, conforme dito, desenvolvida em etapa anterior.

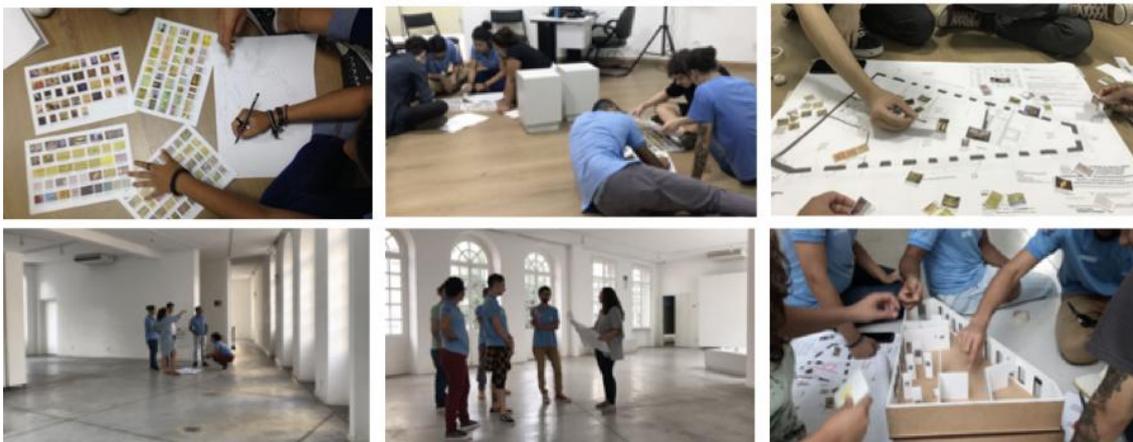


Figura 2 - Encontros de planejamento com a equipe do Maes, abril e maio 2019. Fonte: Acervo pessoal da autora Flora S. Gurgel.

Deste modo, os encontros (Figura 2) resultaram numa lista de diretrizes proposta pelo grupo, que embasou o projeto expográfico a ser apresentado a seguir. Desenvolvido como um dos resultados do trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo da Ufes, o projeto tem autoria de uma das autoras deste artigo – Flora S. Gurgel - e orientação da coautora do mesmo, a professora doutora Martha Machado Campos.

Destacam-se cinco diretrizes curatoriais, sendo elas:

- Permitir ao público múltiplos trajetos: reforçar a ideia de que existem diversas narrativas ao se visitar a exposição sobre o acervo do museu, possibilitando distintos percursos para fruição das obras;
- Evitar o agrupamento de diferentes obras no mesmo suporte: cada obra é comparada a um fragmento, portanto cada trabalho se caracteriza como elemento individual, ainda que inserido no todo;
- Promover amplo espaço dedicado a ações do setor educativo: as possibilidades de ações planejadas pelo educativo visam complementar a experiência da exposição, e não estão restritas a um único ambiente, contudo, uma das intenções do projeto reside em dedicar o espaço central do salão expositivo para atividades deste setor, demonstrando a importância do educativo para a exposição;
- Permitir iluminação homogênea no espaço expositivo: estimular que não haja indução do olhar do espectador a um ponto focal específico;
- Estimular diálogo com o contexto urbano em que o Maes está inserido: o conceito arquitetônico e institucional do novo Maes se materializa com abertura de janelas e portas para a cidade. Essa foi uma diretriz fundamental para o desenvolvimento do projeto expográfico.

Além disso, outras condicionantes foram consideradas, sobretudo em relação ao potencial dado ao projeto pela nova arquitetura do edifício, criando assim, soluções alinhadas as características físicas do museu:

- Manter a clarabóia do teto, que permite entrada de luz natural no espaço;
- Manter parte das janelas com persiana aberta, aumentando a interação com a cidade e o contato com a luz natural;
- Propor soluções que facilitem itinerância da exposição proposta para o acervo do Maes, por se tratar de museu sob responsabilidade da Secretaria Estadual de Cultura, que conta com políticas de exposições itinerantes;
- Explorar distintos suportes para as obras, de modo a demonstrar o potencial do edifício do Maes e da utilização dos painéis deslizantes e outras soluções.

Esses foram os principais fatores para a criação da expografia proposta, que ocupa parte do pavimento térreo e todo o pavimento superior do Maes (Figura 3). A área de intervenção

totaliza aproximadamente 340m², distribuída em cinco núcleos: recepção, espaço expositivo, ambiente para ações do educativo, área para projeção de vídeo e auditório.

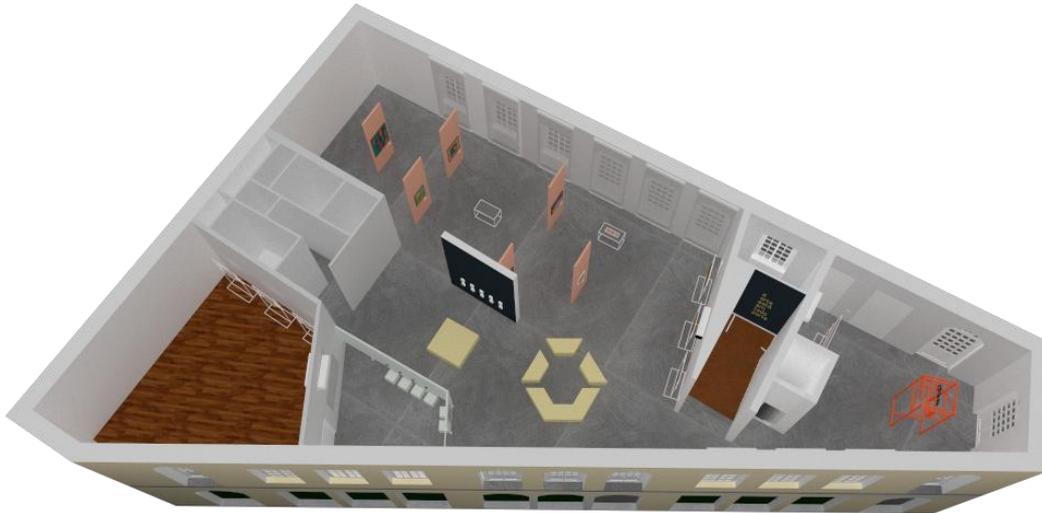


Figura 3 - Maquete eletrônica – Vista de Topo do pavimento superior do Maes. Projeto da Exposição *fragmentos fítmicos // acervo em exposição*. Fonte: Acervo pessoal da autora Flora S. Gurgel.

Como suporte foram utilizados os painéis deslizantes incorporados no museu após a reforma. A disposição dos painéis segue a modularidade de 1,20m criada pelos trilhos. Primeiramente o espaço entre os painéis tem configuração mais ampla, contando com uma distância de 2,40m entre eles. Trata-se de estratégia para convidar o público a seguir e alcançar área mais fechada, onde a distância entre os painéis diminui para 1,20m.

Além dos painéis existentes, propõe-se novos suportes desenhados para o projeto, seguindo três principais demandas: 1. Funcionar como alternativa à exposição de obras na parede; 2. Ser adaptável para utilização em diversas exposições com obras de diferentes formatos; e 3. Ser de fácil transporte e reprodução. O suporte estruturado em perfil de metalon 25mm pintado na cor branca, tem altura de 2,4m e base de 1,20m por 0,60m, podendo ser redimensionado conforme necessidade. Neste sistema expositivo, ripas de madeira pinus são parafusadas na estrutura, em furos existentes (posicionados em alturas específicas de acordo com as dimensões de cada obra). Os usos para esses suportes podem ser variados, devido sua independência e característica autoportante. Assim como a direção do Maes tem buscado, devido as recentes transformações físicas, aproximar-se da cidade em diálogo aproximado com seu entorno, uma das propostas deste projeto reside em expor

obras além dos limites do museu. A Figura 4 demonstra uma dessas possibilidades, com proposta de obra disposta em uma das “vitrines” do edifício, em contato visual direto com o exterior.

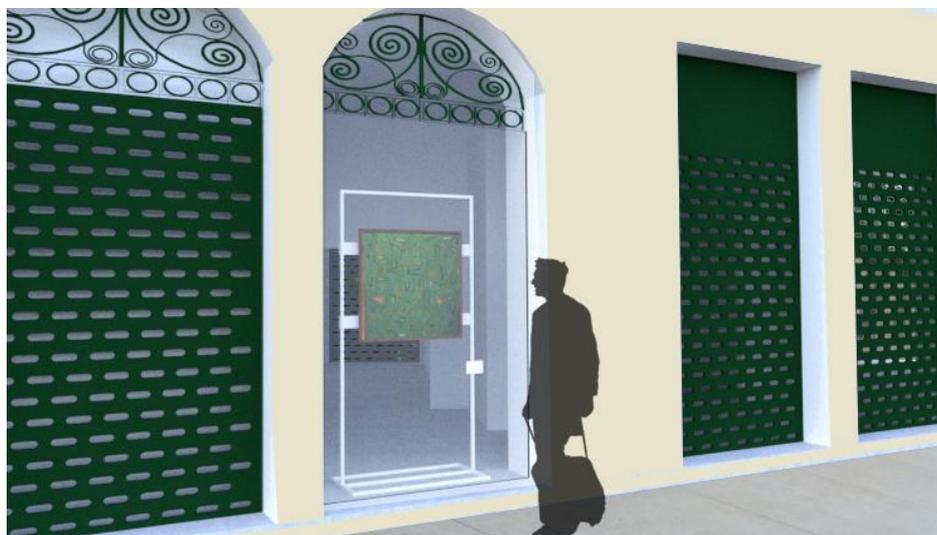


Figura 4 - Maquete eletrônica – Simulação da vista da calçada da Av. Jerônimo Monteiro para “Vitrine” do Maes. Fonte: Acervo pessoal da autora Flora S. Gurgel.

Por fim, uma das propostas do trabalho, se trata em expor nos mesmos suportes metálicos, outras obras da série *Fragmentos Rítmicos*, isso em seis equipamentos culturais do Centro de Vitória, a saber: Teatro Carlos Gomes, Palácio da Cultura Sônia Cabral, Palácio Anchieta, Casa Porto das Artes Plásticas, Fafi e Centro Cultural Sesc Glória. A proposta de expandir a exposição mediante ampliação de seu circuito expositivo, permite divulgar a mostra e estimular o intercâmbio do museu com essas instituições, na perspectiva de construir uma agenda cultural no Centro Histórico da capital capixaba, que seja menos setorializada e mais integrada.

NOTAS FINAIS

Finalizando, cabe apontar que as proposições apresentadas resultam de metodologia experimental, visando contribuir no debate relacionado aos espaços dedicados a arte e a cultura de museus. Esse exercício buscou ainda defender a ideia de que a interlocução entre os campos arquitetônico e artístico trazem resultados avançados, seja no que diz respeito à experiência do espectador com as obras de arte ou a própria vivência dos indivíduos na cidade.

Sendo assim, é possível afirmar que o exercício coletivo e interdisciplinar pode estimular a criação de soluções criativas e inovadoras para as instituições culturais, que por sua vez, quando se aproximam de seu entorno, terminam por favorecer o entendimento de que o lugar da arte não deve estar espacialmente limitado ao campo disciplinar da arte, pelo contrário.

Desta forma, conclui-se que o campo da arquitetura traz enorme contribuição para as discussões sobre os espaços expositivos, sob a premissa de que os ambientes, a partir de estudos e projetos experimentais ou consolidados, desde que participativos, podem contribuir para a potencialização dos espaços da arte.

Referências

CUNHA, Clara Sampaio; RODRIGUES, Mirella Schena. **Projeto Museográfico Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo**. Apresentação para Reforma·MAES·Cidade. Vitória, 2017.

GURGEL, Flora Simon. **Fragmentos Rítmicos: Projeto Expográfico para Acervo do Maes – Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo**. Monografia. Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.

MARTINS, J.; ANDRADE, R. **Dionísio Del Santo. Sombra Projetada**. Catálogo. Vitória, ES: Centro Cultural Sesc Glória, 2017.

GUERRILHEIROS DO CAPARAÓ: ARTE, HISTÓRIA E NATUREZA, A ESTRATÉGIA DE OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS PÚBLICOS

CAPARAÓ WARRIORS: ART, HISTORY AND NATURE, A PUBLIC SPACE OCCUPATION STRATEGY

Gabriela Ferreira Lucio¹⁹⁶

RESUMO

O presente artigo consiste na análise da ocupação de um espaço público em área de natureza (gruta), com esculturas de guerrilheiros, localizado no município de Irupi-ES, que faz parte da região do Caparaó. No contexto da Guerrilha do Caparaó (1966-1967) que foi um movimento de resistência à Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). A particularidade dessa região se estabelece pela relação da comunidade com o imaginário dos guerrilheiros da época, bem como reflexões sobre o espaço de natureza incorporado na produção dessas esculturas. Este trabalho é norteado por procedimentos metodológicos de caráter exploratório, que permite maior aproximação entre a pesquisa e o tema. Portanto, este artigo visa analisar essa obra, sua instalação na mata (natureza), buscando reproduzir, a partir de testemunhos orais, as articulações e estratégias representadas na relação entre os guerrilheiros e essa comunidade.

PALAVRAS-CHAVE

Guerrilha do Caparaó; Arte Pública; Arte e Natureza; História.

ABSTRACT

This article analyzes the occupation of a public space due to nature, with sculptures of guerrillas, located in the municipality of Irupi-ES, which is part of the Caparaó region. In the context of the Caparaó Guerrilla (1966-1967) there was a movement of resistance to the Military Dictatorship in Brazil (1964-1985). The particularity of this region is imposed by the relationship with the imagination of the guerrillas that time, as well as the reflections on the nature space in the production of these sculptures. This work is guided by methodological procedures of exploratory character, which allows greater approximation between the research and the theme. Therefore, this article aims at his work, its installation in nature, the search for data, from oral testimonies, as articulations and strategies represented in a relationship between the guerrillas and a community.

KEYWORDS

Caparaó Guerrilla; Public Art, Art and Nature; History.

Ao refletir e escrever sobre a cultura e produções artísticas do cenário capixaba, de imediato, as mediações que ocorrem entre a comunidade e arte pública instigaram a tentar identificar quais são os elementos responsáveis pela exaltação ou afastamento de uma obra

¹⁹⁶ Gabriela Ferreira Lucio é licenciada em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014), pós-graduada em História e Cultura Afro-Brasileira pelo Instituto de Educação Superior do Espírito Santo (2015), atualmente é mestranda (bolsista Capes) do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES. Contato: gabi_ferreira_lucio@hotmail.com.

no ambiente público. Com isso, correram 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?

No contexto da Ditadura Militar no Brasil, segundo Guimarães (2006) nos anos de 1966-1967 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) se desenvolveu na Serra de Caparaó, na divisa entre Minas Gerais e Espírito Santo. Diante desse contexto da região do Caparaó, 1967 foi marcado por confrontos contra a Ditadura Militar, dentre eles a captura dos guerrilheiros instalados nesse local. Nesse mesmo ano nasce em 31 de outubro, José Ribeiro Sobrinho, casado, pai de 4 (quatro) filhos e é autodidata, ou seja, não possui formação acadêmica relacionada a Arte, mas é o artista reconhecido de pinturas e esculturas da região. Ele é o responsável pelas esculturas que retratam o momento histórico da guerrilha, localizadas na gruta São Quirino, pertencente ao município de Irupi/ES, contando um pouco do desfecho deste episódio.

Em 2013, as duas esculturas dos guerrilheiros foram encomendadas pela Prefeitura de Irupi, com a finalidade de resgatar a história da região, que mesmo tendo importância significativa na história do Brasil, por muitos anos foi esquecida, não contemplando inclusive, o arcabouço didático dos livros de história do Brasil. Além disso, o principal interesse do órgão foi de potencializar as atividades turísticas que ocorrem na região, por meio do ecoturismo.

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 destaca o fato histórico pertencente aos atuais debates políticos vigentes no país. Diante do momento político em que o Brasil atravessa, o contexto sobre a Ditadura Militar se torna ferramenta indispensável para o entendimento de alguns desdobramentos do presente.

Por 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 perfazem as mediações propostas por esta pesquisa em identificar as aproximações e

distanciamentos que o campo da Arte possa exercer no tocante as relações do passado, entendimento e construção do presente.

Este trabalho foi 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 a uma literatura do tema embasada em análises que perfazem o campo do saber da Arte, História e o Político.

No segundo momento, foi realizada a pesquisa de campo para a coleta de dados, com visitas ao local onde as obras foram instaladas, além de entrevistas no modelo semiestruturado com o artista e com a população que vive ao entorno dessas obras, que de alguma forma estiveram ou estão relacionadas ao conflito político da época. Desse modo, também foi analisada as representações elaboradas e ressignificadas para a população atual. O processo de entrevista e seleção dos depoimentos contribuiu para projeção de um imaginário acerca dos guerrilheiros e os significados de sua atuação no passado.

Através desta ação foi permitido o recolhimento de informações diretas dos agentes que presenciaram o fato histórico e as relações estabelecidas pelas gerações seguintes. Analisar as estruturas das narrativas dos membros das comunidades que presenciaram esse fato histórico, com isso se torna necessário para o possível entendimento da construção coletiva de sua história, permitindo que eles contem sua história, tornando-os protagonistas. Assim, durante esse processo foi criado um banco de dados, pautados em imagens, gravações e demais informações que auxiliam na compreensão da pesquisa.

O terceiro momento se estruturou na análise efetiva dos documentos visuais captados: imagens da obra, documentos de processo, entre outros, por meio dos quais se objetivou compreender as tendências e intencionalidades que permearam o processo de criação da obra, bem como os modos como estas estabelecem, ou podem estabelecer, aquilo que Lynch (1997) chama de imaginabilidade, ou aquela capacidade que as imagens têm de gerar uma imagem mental forte que permite aos sujeitos identifica-la como pertencente, ou não, ao seu conjunto de afetos, e a permanecer como monumento.

Para realizar esse estudo de caso, o arcabouço teórico abrange dois campos da Arte, sendo eles; a relação entre Arte e Política, que identifica a expressão artística a partir de elementos

que atuam como um dispositivo importante para a exaltação, crítica ou reflexão das práticas/debates do presente (político). Outro campo estudado é o da Antropologia da Arte que, por sua vez, é entendido com um campo multidisciplinar que visa analisar artefatos estéticos e simbólicos com relação direta com a sociedade (comunidade).

No que tange o contexto histórico da Guerrilha do Caparaó, uma pesquisa bibliográfica de caráter historiográfico permite elencar/analisar os fatos, bem como desenvolver a hermenêutica tanto para perspectiva epistemológica quanto para a ontológica. Todavia, por esta pesquisa consistir em um estudo de caso, as informações coletadas na região do Caparaó Capixaba são norteadas por procedimentos metodológicos da História Oral, que contempla parte da estrutura teórica.

É importante ressaltar como é estabelecida a relação de afeto 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 tiveram papel decisivo quando a prisão dos guerrilheiros por meio de denúncias sobre suas possíveis localizações o que demonstra certo desconforto e medo da presença desses guerrilheiros na comunidade.

Assim, 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, a busca para compreender as relações entre afetividade, desafetividade ou indiferença proporcionadas pelas esculturas e o fato histórico do Caparaó.

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. Desse modo, o estudo da memória é de suma importância para esta pesquisa, Portelli (2006) destaca que a classificação de memória acontece como um núcleo moldado no tempo e no espaço histórico e social. Neste, os sujeitos elaboram suas representações utilizando fatos e alegando que são fatos. E utilizam os fatos organizando-os de acordo com suas representações. Outro autor que contribui na área 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. Pode também ser influenciada pelo espaço-tempo em que o sujeito está inserido.

Com isso, na entrevista com o Valdécio José da Costa, que é dono de um hotel em Irupi, uma figura que atua diretamente em práticas de valorização da cultura e turismo desse município relata que para muitos membros da comunidade que vivenciaram esse fato histórico, a imagem que os guerrilheiros transmitiam era de “pessoas estranhas”.

Os nossos antepassados, por exemplo, eles contavam isso. Meus avós, eu era garoto e ia lá para roça e minha avó falava assim: “Ah, eram umas pessoas estranhas que circulavam por aí e ficavam no meio do mato. Nós tentávamos nos aproximar deles aí. Ficavam o dia sumidos e circulavam mais durante a noite. É porque era um período em que eles estavam preparando ali, que serviu como base da guerrilha, a gruta ali, né? (Valdécio da Costa, áudio I10101_010, aos 05'20” até 05'45”).

A comunidade tinha conhecimento sobre a possível guerrilha, segundo o artista José Ribeiro, como a população era pequena e muitos se conheciam foi evidente perceber a presença de “forasteiros”. Termo que ele utiliza para identificar a imagem que as pessoas tinham dos guerrilheiros, conforme ouviu em relatos de pessoas mais velhas que vivenciaram o momento.

Eles (população local) já sabiam mais ou menos, já sabiam o que estava acontecendo na região do Caparaó, que era uma revolução que eles estavam querendo implementar o comunismo de Cuba, né? Inclusive quem era o cabeça do negócio era o Brizola (José Sobrinho, áudio I10101_005, aos 12'59” até 13'19”).

Esse imaginário sobre os guerrilheiros que conta com a pesquisa sobre a vestimenta, o contexto histórico e relatos da população local perfazem o processo de criação do artista. Na entrevista com José Ribeiro, o comportamento dos guerrilheiros também pôde ser abordado.

G- (...) E a comunidade também que foi surpreendida pela presença dos guerrilheiros aqui... Quais são as suas impressões, assim, em relação àquele período e a hoje, assim, se hoje esse fato tem alguma importância? Você percebe uma importância para a comunidade ou não? Agora tem esse resgate da própria prefeitura, de exaltar, de dar foco, querendo ou não foi a primeira guerrilha rural do Brasil, então num plano nacional... e aí?

J- É, por exemplo, um dos erros que eles tiveram é que muitas pessoas, às vezes cometem esse erro também, mas da arrogância deles. Eles, por exemplo, eles chegaram numa comunidade onde era pequena, onde todo mundo cumprimentava todo mundo, porque as pessoas na roça, como você sabe, por onde passava “opa!, opa!”, cumprimentava, era bom de papo. Era difícil você ver uma pessoas, assim, que você fala “oi” que a pessoas também não fava “oi”, né? Não cumprimentava... Então, quando eles com pessoas estranhas, né? Pessoas estranhas que pessoas cumprimentavam e eles nada respondiam, não cumprimentavam as pessoas, as pessoas começaram a ficar, “Ah... ué? Esses caras são meio estranhos, né? Então, começaram a ver eles com outros olhos, esses caras têm alguma coisa errada com eles, né? (José Ribeiro Sobrinho, áudio MVI_2850, aos 12’59” até 13’19”)

J- E começaram a denunciar, né? A maioria deles faziam compra mesmo, faziam em Guaçui. Quando eles iam e compravam muita coisa de uma vez, era outra coisa também que eles achavam estranho, né? Um negócio meio estranho, os homens tudo mais ou menos do mesmo jeito, tudo barbudo, esquisito, com as roupas esquisitas, chega lá e compra e comprar um horror de coisa ao mesmo tempo, né? Eles começaram a desconfiar também, né? Foi onde pegaram, né? E a comunidade hoje ela, na verdade, eles ficam agradecidos, agradecidos demais da conta pela... Pelo que os policiais fizeram, porque talvez se eles não tivessem êxito, nessa... nessa luta, né? Com certeza hoje nós estaríamos numa situação bem complicada, né? (José Ribeiro Sobrinho, doc X, p. X, áudio MVI_2851, aos 12’59” até 13’19”).

José Sobrinho e Valdécio além de compartilharem as próprias histórias repassadas por seus familiares, também compartilham com a opinião dos moradores mais antigos quanto à representação atribuída aos guerrilheiros. Essas constatações embora não possam dimensionar exatamente o imaginário daquele momento, partindo do pressuposto da história oral, de acordo com Portelli (2006) permite que sejam observadas e analisadas as representações construídas e reconstruídas na memória coletiva.

No que tange o eixo político-identitário aparentemente presente nessas obras, as leituras de Mouffe (2007) abarcam as lutas de classes e a hierarquização de movimentos e nesse contexto abre-se espaço para o debate sobre identidade. Também serão debatidas questões que envolvem os conceitos de esfera pública, espaço público como lugar que promova o debate, numa perspectiva democrática, na qual se entende que o conflito é a chave para esse exercício democrático.

Assim, como as esculturas de José Sobrinho que são institucionalizadas oficialmente, elas podem permitir 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 dele.

Juntamente a essa concepção, Deutsche (2008) utiliza Mouffe (2007) em sua argumentação, como pode ser observada na passagem a seguir;

A tal figura se atribuye introducir desorden, intranquilidad y conflicto en el sistema social, atributos que no pueden ser eliminados de dicho sistema dado que, como argumentan Laclau y Mouffe, el espacio social se estructura alrededor de una imposibilidad y está inevitablemente escindido por causa de los antagonismos (DEUTSCHE, 2008, p. 4).

A temática sobre o antagonismo presente na estrutura democrática é embasado por Mouffe (2007), que auxilia a identificar quais são os elementos que aproximam ou distanciam as pessoas da comunidade às esculturas do artista – um sentimento de medo dos guerrilheiros de um lado, e de outro, uma homenagem aos guerrilheiros, evidenciada com o monumento. Diante do contexto da Ditadura Militar no Brasil, o Estado na postura oposta a correntes que dialogavam com premissas oriundas do comunismo, permite que se entenda que todas as ações e imposições do mesmo sejam coerentes com o modelo liberal, do qual fazia parte. Assim;

La estructura de la mera posibilidad de cualquier orden objetivo, revelada por su mera naturaleza hegemónica, se muestra en las formas que asume la subversión del signo (es decir, de la relación entre significante y significado). Al no existir un terreno común entre dichas articulaciones en conflicto, no hay forma de subsumirlas bajo una objetividad más profunda que dejara al descubierto su auténtica y profunda esencia. Esto explica el carácter irreductible y constitutivo del antagonismo (MOUFFE, 2007, p. 15).

A autora elabora sobre o espaço público e a arte, conseqüentemente, sobre a relação entre arte e política. Com isso, o contexto correspondente ao conflito e suas representações podem ser estudados conforme as proposições de Mouffe (2007). Por fim, Iñigo Clavo (2011) contribui bastante para o trabalho com a temática que evidencia a América Latina dentro de uma perspectiva teórica de pós/descolonialismo. Em suma, há uma defesa para que os países pertencentes ao contexto de colonização busquem sua autonomia no campo do saber.

Em dezembro de 1966 é iniciada a trajetória dos guerrilheiros no Caparaó. Os depoimentos retratam as dificuldades enfrentadas como clima, terreno, alimentação escassa e a própria falta de preparo dos membros frente às adversidades encontradas. Conforme depoimento de Jorge José da Silva/Januário (guerrilheiro) a disposição física foi muito importante devido a intensa atividade desempenhada, assim ele descreve: A gente caminhava cerca de,

pelo menos, 80 km por noite, sempre a noite, nosso deslocamento era a noite, com a mochila com cerca de 50, 60 kg e dependendo da pessoa até 80 kg. (Jorge José da Silva/Januário. Caparaó. 25'43" aos 25'54") Nota-se no depoimento de Araken/Alencar: Daí nós começamos o deslocamento. Caminhamos tendo o pico a nossa esquerda, para um vale. Acampamos. Fizemos o famoso acampamento da chuva, que ficou, parece, o mês e meio sem parar de chover um só dia. (Araken/Alencar. Caparaó. 24'20" aos 24'43"). Outro integrante do grupo, Jelci Rodrigues Corrêa (ex- Subtenente paraquedista do Exército), que atendia pelo condinome Cláudio e exercia a função de sub-comandante do grupo guerrilheiro, também reforça sobre as dificuldade, assim ele afirma: Primeira subida naquela terra com uma lata com coisas dentro, assim no ombro... Um saco... Foi um desastre. Coisa que eu fazia depois, depois de um tempo em uma hora e meia, duas horas... Passei uma noite inteira subindo (Jelci/Cláudio. Caparaó. 22'55 aos 23'15). Essas adversidades eram vistas pelos guerrilheiros como um fator de dificuldades também para seus inimigos, nesse sentido, poderia ser encarado como uma estratégia por eles.

O artista das esculturas dos guerrilheiros, José Ribeiro, analisa a penetração do grupo no Caparaó como um erro de leitura por parte dos guerrilheiros, pois não levaram em consideração as características da região do Caparaó.



Figura I - Guerrilheiro da Gruta de Irupi-Es – 2018. Artista: José Ribeiro Sobrinho. Fonte: Arquivo pessoal de Gabriela Ferreira Lucio, 2018.

Na sua representação, a estética do guerrilheiro tem uma relação com Cuba, tendo em vista a sua pesquisa para o processo de criação. Essa afirmação é evidenciada na entrevista.

Olha... Na verdade, eles escolheram o Caparaó pela... por ser uma montanha muito alta, né? E por ser muito parecida com a forma dele, como foi colocado, muito parecida com a mesma, a mesma região lá de Cuba, de quando eles fizeram a revolução cubana, né? De quando eles tomaram o poder. Só que eles não conheciam direito a região (Caparaó), porque lá em Cuba só existia uma entrada. Então, quem tava lá em cima, né? Quem tava preparando a vigília lá... O pessoal que fosse chegar tinha que passar por aquele ponto, então eles eram alvejados, né? É onde eles conseguiram e tiveram êxito. Só que aqui no Pico da Bandeira, na região do Caparaó, além de ser uma região maior, né? Uma região maior... Ela tem muitas entradas, né? Entradas e saídas, né? E... Então, quando, quando eles estavam lá em cima eles pensaram nesse ponto, que iam chegar por cá, por lá... Então... (José Sobrinho, doc X, p. X, áudio MVI_2851, aos 09'04" até 10'03").

Posteriormente, os próprios guerrilheiros chegaram a conclusão que a participação de pessoas locais, ou seja, que eram da região do Caparaó seria fundamental pelo conhecimento geográfico da região.

Outro fator importante e que pode ser considerado um dos fatores que interferiu diretamente no fracasso da guerrilha seria a autossuficiência na alimentação. Eles precisavam abastecer seus postos, e para isso dependiam de comprar os mantimentos e outros itens de necessidade nas comunidades em torno do Caparaó, a cada 15 ou 20 dias. Nisso, segundo Guimarães (2006) o MNR providenciou a montagem de um armazém na cidade capixaba de Guaçuí. O controle desse armazém era de Celso Dornelas e seu filho Daltro Dornelas. Este participou na construção das docas para esconder os equipamentos dos guerrilheiros, todavia, antes do grupo ser preso, Daltro já não se encontrava com o grupo e não foi preso, assim como seu pai. Mesmo com a prisão do grupo, o armazém ainda continuou seu funcionamento algum tempo depois.

Há depoimento entre os guerrilheiros, juntamente com os escritos sobre os planos de ações no diário de campanha do grupo de possíveis investidas nas regiões entorno do Caparaó para mobilizar e conscientizar a população. Essa população, por sua vez, foi responsável por inúmeras denúncias sobre a existência dos guerrilheiros. Por isso essas denúncias serão trabalhadas por meio dos depoimentos e relatos dos guerrilheiros e da comunidade local no terceiro capítulo dessa dissertação.

Assim, antes de concretizar os planos de conscientização da população, os guerrilheiros foram presos pela PMMG, no início de abril de 1967, marcando dessa forma o fim da guerrilha do Caparaó sem ter sido, de fato, eclodida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permite a compreensão das relações de afetividade, desafetividade ou indiferença proporcionada na comunidade ao entorno do Caparaó capixaba por meio das esculturas dos guerrilheiros que estabelecem relação entre o fato histórico e as representações vigentes. Com isso, esse estudo possibilita entender a arte como um dispositivo que incide no segmento sociopolítico de determinada comunidade, isto é, esse estudo de caso contribui para o debate de teorias da arte relacionadas à ocupação de espaços públicos e suas consequências.

É evidenciado que a comunidade por meio das representações elaboradas acerca dos guerrilheiros e do próprio movimento da época, ainda mantém as mesmas estruturas diante do discurso anticomunista, entretanto a prefeitura de Irupi realiza um resgate histórico para o impulsionamento do ecoturismo da região, mesmo com a exaltação dos guerrilheiros não como heróis, mas como forasteiros que não tiveram êxito em suas ambições. Portanto, a implementação das esculturas que remontam um contexto político da região a nível nacional, tem como prerrogativas o viés econômico da atividade turística essencialmente.

Além disso, diante da atual conjuntura política que acontece no Brasil, o contexto sobre a Ditadura Militar é fonte de muitas produções, desse modo, a pesquisa se configura como uma potencialidade no que se refere a promoção da interdisciplinaridade, que por sua vez enriquece as áreas de conhecimento, com novas perspectivas e análises de um objeto.

Referências

- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 4 ed. 2002.
- 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.
- 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. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol5, N° 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.

RIEGL, Alois. **El Culto Moderno a los Monumentos**. Barcelona: Visor, 1987.

Entrevista:

José Ribeiro Sobrinho. Ibatiba-ES, 27 de novembro de 2018. (José Ribeiro Sobrinho, áudio MVI_2851, aos 12'59" até 13'19")

Valdécio José da Costa. Irupi-ES, 27 de novembro de 2018. (Valdécio da Costa, áudio I10101_010, aos 05'20" até 05'45")

ENTRELAÇOS: CRUZANDO FIOS ENTRE O BISPO DO ROSÁRIO E AS CRIANÇAS

INTERTWINING: CROSSING THREADS BETWEEN BISPO DO ROSÁRIO AND THE CHILDREN

Helena Pereira Barboza¹⁹⁷

Margarete Sacht Góes¹⁹⁸

Julia Rocha¹⁹⁹

RESUMO

Este texto reflete sobre a importância do ensino da arte na educação infantil e a formação de arte/educadores, analisando uma experiência de oficina realizada na UMEI Tia Nenzinha, em Vila Velha - ES. A oficina "Entrelaços: cruzando fios entre o Bispo do Rosário e as crianças" refletiu sobre os conceitos de tempo e memória, desenvolvendo atividades com coleções e acúmulos, buscando ampliar a percepção das crianças para objetos do cotidiano. Tecendo um diálogo com autores que discutem a relação entre arte e infância, fundamenta-se em Canton (2009), Ostetto (2018), Cunha (2018), Góes (2009; 2014), Leite (2006) e Vigotski (2007; 2009). A experiência docente realizada com as crianças reforçou a importância da formação de professores para atuarem neste nível da Educação Básica, compreendendo a necessidade de aproximação destes sujeitos com a estética e a arte.

PALAVRAS-CHAVE

Tempo; Memória afetiva; Criança; Ensino da Arte.

ABSTRACT

The text reflects about the importance of teaching in kindergarten education and an teaching of art/educators, analyzing a workshop experience held at UMEI Tia Nenzinha, in Vila Velha - ES. The workshop Entrelaços: Crossing threads between Bispo do Rosário and the Children, reflect on the concepts of time and memory, developing activities with collections and reuse, seeking children's attention to everyday objects. Weaving a dialogue with authors who discuss the relationship between art and childhood, it is based on Canton (2009), Ostetto (2018), Cunha (2018), Góes (2009; 2014), Leite (2006) and Vigotski (2007; 2009). The teaching experience carried out with children reinforced the importance of teacher training to work in this level of Basic Education, understanding the need for these subjects to approach aesthetics and art.

¹⁹⁷ Helena Pereira Barboza é estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Bolsista do Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo - NAVEES. Proponente da oficina "Entrelaços: cruzando fios entre o Bispo do Rosário e as crianças". Contato: helena.pbarboza@gmail.com.

¹⁹⁸ Margarete Sacht Góes é doutora em Educação, Mestre em Educação na linha de pesquisa Educação e Linguagens, Licenciada em Educação Artística e Pedagogia pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas sobre o Ensino da Arte na Educação infantil (GEPAEI) e realiza pesquisas sobre o ensino da Arte para esse segmento da Educação Básica, além de produzir materiais educativos e teóricos que contribuem para a formação inicial e continuada de professores. Contato: magsacht@gmail.com.

¹⁹⁹ Julia Rocha é doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto, Mestre em Artes e Educação pela Universidade Estadual Paulista e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Realiza pesquisa sobre o ensino da arte na contemporaneidade, mediação cultural, relações entre museus e escolas, avaliação de propostas educativas no campo das artes visuais e formação de professores. Contato: pjuliarocha@gmail.com.

KEYWORDS

Time; Affective memory; Children; Art education.

INTRODUÇÃO

Como incluir a arte contemporânea no ensino da Educação Infantil? Em um ambiente escolar voltado para o ensino de arte que transita entre as perspectivas tradicionais ou modernistas, a inclusão da arte contemporânea parece ser um desafio, pois grande parte dos professores que ocupam esses espaços tiveram uma formação que transitou entre esses dois polos. Haja vista que os currículos direcionados aos cursos de licenciatura em Artes Visuais são, em sua maioria, organizados de maneira cartesiana, ou seja, iniciam-se na pré-história e finalizam-se com os modernistas, não adentrando, com profundidade, nas discussões contemporâneas do ensino da arte. De acordo com Cunha (2018)

[...] as crianças são curiosas, brincantes, com capacidade para se maravilhar com o mundo e com seus sons e silêncios, entonações e modulações da fala, com cores, formas, luzes, objetos, movimentos, deslocamentos, modos variados de ocupação de tempos e de espaços, e atuam a partir de um corpo que se arrisca com paixão a essas descobertas e experimentações (CUNHA, 2018, p. 237).

Nesses sentido, se pensarmos que o ensino da arte contemporânea busca o diálogo entre a arte e a vida dos sujeitos, aproximando-os das condições humanas e dos contextos culturais em que estão inseridos, podemos concordar com Cunha. Inferindo que, para as crianças pequenas, um ensino da arte contemporâneo não parece ser tão difícil, haja vista que convoca o corpo todo para a experimentação, para a estesia no seu mais completo modo de ser tocado, atravessado e tomado por todos os sentidos. Nesse contexto, acreditamos que o maior desafio está na formação dos adultos que trabalham com a Arte na Educação Infantil.

Buscamos, então, por meio de atividades de extensão, uma inserção nos espaços da Educação Infantil para, juntamente com os professores, pensarmos propostas de desenvolvimento de projetos voltados para o ensino da Arte, que proporcionem às crianças vivências e experiências estéticas e estésicas. Indo ao encontro da perspectiva da arte como “campo expandido” e como processo, contribuindo assim para romper as barreiras que engessam professores e crianças no contexto da Arte.

Nessa perspectiva, a oficina “Entrelaços: cruzando fios entre o Bispo do Rosário e as crianças”, projeto elaborado no Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo – NAVEES, e realizado na UMEI Tia Nenzinha, em Vila Velha - ES, teve como objetivo trabalhar a arte contemporânea de forma não tradicional com as crianças, para que elas (e as professoras) ampliassem o repertório visual, artístico e cultural.

A escolha do artista Arthur Bispo do Rosário se deu pelo fato de esse artista transitar pelo campo da escultura, do bordado, da escrita e da assemblagem, a partir de um contexto muito próprio, marcado pelas suas memórias afetivas, suas dores, seus sonhos, suas ideias e suas realidades. Conflitos humanos que nos colocam diante da arte e da vida como sujeitos incompletos e contemporâneos. Bispo do Rosário era negro, nordestino e diagnosticado com esquizofrenia, revelava em suas obras uma maneira muito própria de ressignificar os objetos e a própria produção artística.

Com objetivo de entrelaçar as obras do artista e a produção das crianças, propusemos atividades com coleções, acúmulos, bordados, confecção de manto semelhante ao desenvolvido pelo artista durante sua vida e desenhos, incluindo o universo infantil no projeto, para que as crianças participassem das experimentações e ampliassem seus repertórios de atuação em relação a produção artística.

ENTRELAÇANDO FIOS E IDEIAS COM “LINHA AZUL”

Bispo do Rosário reorganizava de maneira criativa e lúdica o austero mundo real em que se encontrava. Por meio de suas coleções, afetos e acúmulos, tornava o espaço em que vivia aconchegante, pois tudo o que trazia para o quarto em que habitou durante anos tem um sentido muito próprio, que se relaciona com sua vida. Busca na memória os nomes das pessoas com as quais conviveu, lugares pelos quais passou e que permaneceram intensos, como marcas indeléveis em suas lembranças. Por meio da descostura dos uniformes azuis utilizados pelos internos da Colônia Juliano Moreira, onde viveu por quase cinquenta anos, costura seus mantos, jaquetas e (re)elabora seus objetos. A partir da linha azul, material de trabalho e cor que marca sua obra, Bispo do Rosário dialoga com o mundo exterior e com a arte de forma sensível e única.

Assim, a partir da metáfora da linha azul, buscaremos entrelaçar ideias de autores que pensam o ensino da arte para as crianças e sobre a produção artística delas em um contexto

historicizado. Ao pensarmos no trabalho de Bispo do Rosário em diálogo com os processos artísticos infantis, destacamos inicialmente o pensamento de Cunha (2018, p.236), quando reflete sobre a relação adulto-criança e infere que “[...] a arte e seus processos de criação colocam-se como um caminho para a aprendizagem artística de crianças”. A autora continua, afirmando que isso ocorre porque tal abordagem “além de se fundar na arte como área de conhecimento, mostra-se mais consonante com as crianças pequenas e seus modos de construir saberes” (CUNHA, 2018, p. 236).

Destacamos que, além da discussão política sobre a compreensão de que a arte é uma área de conhecimento, a autora nos coloca a possibilidade de ampliarmos o repertório das crianças com o estudo e a apropriação de conhecimentos que têm por base a arte produzida por adultos, em um contexto histórico-cultural, contrapondo então a ideia modernista de que a arte adulta era nociva aos processos de criatividade das crianças.

Esse é um ponto fulcral nas práticas pedagógicas, considerando-se que muitos profissionais da área da educação influenciam nas experimentações e nas produções das crianças, devido a uma perspectiva teórica que limita a atuação do professor nos processos de mediação. Nessa perspectiva, vê-se a necessidade de levarmos proposições diferentes para as salas de atividades. Além desses aspectos, evidenciamos que a arte precisa perpassar mais intensamente na formação dos professores, porque, tal como afirma Cunha (2018, p. 237), ao terem a oportunidade de aprender arte no seu percurso de formação para a atuação na Educação Infantil, os professores “reconfiguram seu perfil profissional ao compreenderem as relações que existem entre os processos de criação artística e os modos de ser e de aprender de crianças pequenas”.

Cunha (2018) ressalta a importância de oferecer às professoras em formação momentos em que possam vivenciar a arte, pois isso reverberará nas práticas com as crianças. Por isso, o que estamos propondo aqui é ir além da formação inicial, é dar possibilidades para os/as professores/as que já estão inseridos nas instituições de Educação Infantil há muito tempo experienciem a arte juntamente com as crianças, em um movimento dialético de ensino aprendizagem, haja vista que é “[...] preciso observar e ouvir mais as crianças, criar laços, estabelecer diálogos e conduzir o trabalho fundado nessa postura ética, respeitadora delas” (CUNHA, 2018, p. 239).

Concordamos com a autora, pois compreendemos que as ações das crianças são importantes para o educador e que nesse movimento há um estímulo às suas experiências e compartilhamentos da expressão artística, levando o professor a perceber que, no ensino da arte, ele não precisa controlar tudo ou dar modelos, mas coparticipar, estar junto com as crianças.

Outro ponto importante para dialogarmos a partir da obra do artista é a perspectiva da arte como estesia, como atravessamento de corpo inteiro, que acontece na interação com o outro por meio das experiências vividas e imaginadas, que contam nossas histórias a partir de suas singularidades e afetos. Para Ostetto (2018):

Atravessados pelas referências dos grupos sociais aos quais pertencemos, em tempos e espaços históricos, vamos nos apropriando de modos de ser, pensar e sentir, formas particulares de significar o mundo; por meio de experiências, hábitos e valores compartilhados com eles, vamos nos formando esteticamente, constituindo repertórios vivenciais e socioculturais que abrem ou fecham as possibilidades de inventarmos formas, cores, sons, gestos, histórias, de imaginarmos e de reinventarmos a própria existência (OSTETTO, 2018, p. 168).

Podemos dizer que as crianças, assim como Bispo do Rosário, são atravessadas cotidianamente pelas referências dos grupos sociais com os quais convivem em diferentes espaços-tempos. E assim vão se apropriando desses contextos histórico-culturais onde estão inseridas, constituindo suas identidades e significando formas de ver, sentir e pensar o mundo. Nessa direção, quando pensamos que o espaço da arte extrapola as paredes da sala de atividade e os muros da escola, estamos defendendo um conceito contemporâneo de arte, que rompe as barreiras espaço-tempo. Fundamentadas em Canton (2009), coadunamos com a ideia de que

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento (CANTON, 2009, p. 20).

Essa retirada dos espaços destinados ao tempo da experiência, do ócio, da lentidão no fazer, no fruir e no ser, desloca as experiências das crianças para o aqui e o agora, não dando tempo para que elas possam rememorar, lembrar, fazer conexões, serem criativas e inventivas. Possivelmente, o tempo foi o grande amigo do Bispo, tendo em conta que

dentro da Colônia Juliano Moreira passava lentamente, dando-lhe espaço-tempo para realizar suas produções e rememorar suas histórias.

Diferentemente desse artista, os espaços escolares definem hora dia e local para a produção da arte, retirando muitas vezes a oportunidade das crianças vivenciarem verdadeiramente os processos de criação e de rememorar, como Bispo do Rosário, as experiências individuais e coletivas. A arte pode atuar dentro da rotina escolar de maneira a questionar esses limites de tempo e produção, sobretudo no âmbito da educação infantil. A aproximação com a produção artística propõe às crianças uma vivência de experimentação, que reconfigura a noção espaço-tempo das escolas.

Leite (2006, p. 76) também discute temas como memórias e descobertas, aponta que “[...] o acervo imagético do sujeito como toda a memória do que foi visto/ouvido/ sentido por ele” é que possibilitará “[...] a incorporação de novas imagens”. Assim,

[...] falar de arte e memória é falar de tempo-espaço numa perspectiva não-cronológica. É dizer de conhecimento, privilegiadamente, estético e poético. É discutir subjetividade e significação. É problematizar a cultura como processo e como produto do homem em suas múltiplas relações e atribuições de sentido. É perceber o registro artístico como possibilidade de deixar rastros e, assim, registrar uma época (LEITE, 2006, p. 80).

Para Leite (2006), o registros artísticos deixam rastros, registros de uma época, para Góes (2009) os desenhos das crianças deixam as marcas da cultura, de um local, de um afeto, das memórias, lembranças reais e até mesmo inventadas. Nesse contexto, os desenhos infantis são compreendidos por Góes (2009) como linguagem, como enunciados que se constituem nas relações interpessoais e que são carregados de sentidos, pois trazem, intrinsecamente, o cotidiano e a vida das crianças marcadas pela cultura em que elas vivem, pois “[...] Todo desenho e toda escrita têm um sujeito, cujos discursos são carregados de expressividade e de sentidos socialmente elaborados, isto é, discursos compostos por vários discursos, que carregam em si saberes diversos” (GÓES, 2014, p. 50).

Ressaltamos que, ao considerarmos os desenhos ou qualquer outra produção infantil a partir da perspectiva histórico-cultural, partimos do pressuposto de que o pensamento humano é construído nesse ambiente, que é essencialmente social. Essa perspectiva teórica foi também balizadora da escolha pelo artista trabalhado na oficina analisada no presente texto, tendo em vista a relação da interferência do contexto social na produção de Bispo do Rosário.

Outro ponto fulcral é que o desenho infantil também tem relação direta com a memória. Para Vigotski (2007), a criança desenha de memória, desenha o que sabe sobre o objeto e não o que vê de fato; assim, um único rabisco pode ter significados diversos, pois dependerá de seus enunciados. O autor afirma que inicialmente a criança desenha e depois fala sobre o que desenhou, sem intencionalidade de representação da realidade. Posteriormente, ela desloca sua fala do final para o início do desenho. Dialogando com Vigotski (2007), Góes infere que

A criança só consegue simbolizar quando desloca sua fala do final para o início do desenho, antes de realizá-lo. Ao planejá-lo, trazendo sua fala para o começo, ela sinaliza que existe uma intenção e, nesse sentido, a fala começa a ordenar o desenho e a criança compreende que o desenho é uma representação do objeto e não o objeto em si mesmo. Nesse processo de mudança, de transformação, a criança demonstra que tem condições de simbolizar, ou seja, de agir com os elementos e as informações que foram histórica e culturalmente construídos, e essa aprendizagem é sustentada pela linguagem verbal e mediada pelo outro (GÓES, 2014, p. 25).

Refletiremos, então, sobre um último ponto, que é a mediação. Reafirmamos a necessidade de uma mediação qualificada, para que a criança, em um movimento dialógico e dialético, possa se apropriar da cultura produzida pela humanidade no decorrer da história. Essa mediação só pode acontecer por meio da interação verbal.

REINVENTANDO O ENSINO DA ARTE A PARTIR DO ORDINÁRIO

Bispo do Rosário buscava ressignificar objetos ordinários, colecionados cotidianamente, dar a eles uma outra possibilidade de serem vistos e também que eles se deixassem ver, assim nos fazia evocar lembranças e afetos a partir de suas obras. Isso foi o que nos motivou a explorar a produção artística dele juntamente com as crianças e a professora. Inicialmente, nos inserimos nas salas de atividades do grupo 5 para fazer o reconhecimento da escola, professores e crianças, participando da rotina, das atividades, das brincadeiras e das interações.

A UMEI Tia Nenzinha funciona em uma casa antiga, que foi transformada em Unidade Municipal de Educação Infantil. As adaptações realizadas para acolher as crianças demonstram afetos e cuidados. As salas pequenas recebem poucas crianças, porém, emergem em nossa memória uma mulher que lutou para que as crianças de um bairro simples tivessem acesso a um espaço que lhes proporcionassem aprendizagens diversas.

Esteticamente, o ambiente escolar mantém um padrão ambíguo, que transita entre as teorias tradicionais do ensino da arte - com imagens fotocopiadas e desenhos estereotipados - e a modernista, com alguns desenhos das crianças na sala de atividades. Retomamos, então, a necessidade de trabalharmos uma concepção de ensino da arte contemporâneo, cujos projetos possibilitem que as crianças possam relacionar arte e vida, ampliando seus repertórios artístico-culturais. Assim, trouxemos Bispo do Rosário para tentarmos desconstruir, respeitosamente, algumas noções que encontramos nos espaços da Educação Infantil em relação ao ensino da Arte.

Os encontros foram todos entrelaçados pela presença de um manto que era vestido pela oficinaira. Este foi produzido com o intuito de registrar, ao longo dos quatro encontros, o processo de aproximação com a produção de Bispo do Rosário e de conceitos-chave da arte contemporânea. Em cada um dos dias de realização da oficina, materiais eram acrescentados ao manto, a fim de ressignificar aspectos que são latentes na produção do artista, como o colecionismo e a memória. O ato de trajar o manto também funcionou durante o processo como uma estratégia lúdica de envolver as crianças do grupo no percurso que foi sendo feito durante a oficina.

O manto foi produzido com algodão cru e bordado com materiais de aviamentos, mas no decorrer do processo foi complementado com acúmulos desenvolvidos, privilegiando sempre a reutilização de materiais. Este exercício era feito tanto pelo ato de desdobrar práticas semelhantes as do artista, quanto para ressignificar para as crianças e professoras a ideia de que arte se produz apenas com materiais próprios e específicos para tal. O propósito era produzir tal como outros artistas contemporâneos, com materiais reutilizados e com criação de novos sentidos.

Iniciamos nossa intervenção na roda de conversa, contando a história do artista e aproximando as crianças das ideias que Bispo do Rosário tinha para poder imaginar e criar. Neste momento foram apresentadas imagens de trabalhos do artista - a partir de material educativo elaborado para exposição no SESC Glória - visando cumprir o objetivo de ampliação do repertório imagético das crianças.

Parte do processo acompanhava a rotina estabelecida pela professora da turma, mas a existência do manto gerou um grande interesse por parte das crianças, que se

demonstravam curiosas com o paramento da oficina. À semelhança de uma das imagens mostradas na roda de conversa em que contou-se sobre a vida e a obra do artista, as crianças redigiram seus nomes no manto, iniciando o processo de interferência e registro que aconteceria em todos os encontros que se seguiram.

O segundo encontro aproximou-se mais das produções de Bispo do Rosário em formato tridimensional, utilizando a técnica de assemblagem. As crianças retomaram as imagens apresentadas no dia anterior, rememorando o que tinham ouvido na roda de conversa. A partir da identificação de trabalhos feitos com remontagem de objetos cotidianos, elas foram orientadas a criar um artefato escultórico coletivo, formado pela colagem de diferentes materiais. Dentre eles estavam: tampas de garrafas e latas, fragmentos de embalagens, flores de plástico, retalhos de tecido e um guarda-chuva. Este último foi sugerido pela professora da turma como suporte para o trabalho coletivo, ao qual foram adicionados os diferentes materiais.

Foi interessante perceber, neste processo, o quanto as crianças conseguiram produzir sem se apegar a princípios básicos da representação. O objeto de assemblagem foi sendo criado sem que houvesse um compromisso com a figuração de algo concreto ou a nomeação do que se estava desenvolvendo. Esta construção pode ser resultado do processo que foi elaborado durante o encontro anterior e na orientação, afinando-se com questões pertinentes à arte contemporânea e à produção do artista. Ao final deste encontro, as crianças usaram os mesmos materiais da assemblagem como ornamento do manto, a fim de registrar este dia de oficina e de tornar memória também o uso desses acúmulos.

Na produção dos dois encontros seguintes, continuamos privilegiando a ideia de reaproveitamento de materiais, que era cara para a produção de Bispo do Rosário, mas, desta vez, apropriando-se da linguagem do bordado. As crianças foram questionadas se já haviam experimentado esse exercício, e a maior parte disse que seria a primeira vez. Como metáfora para o exercício de desfazer tecidos previamente construídos, prática recorrente em produções do Bispo, que desfazia os uniformes azuis para a utilização das linhas, na oficina, as crianças receberam pequenos quadrados de crochê previamente produzidos, para que pudessem - tal como o artista - desfazer a trama, conquistando sua própria linha azul. Essa associação foi explicada no início do encontro.

No decorrer dessa produção, foi preciso uma orientação constante por parte das professoras, mas houve autonomia das crianças em relação às escolhas. Uma parte delas desenhou com a linha, criando imagens figurativas, e a outra parte experimentou livremente o exercício, sem recorrer à representação. No processo foi interessante perceber que algumas crianças incluíram grafismos de letras, identificando a associação com o período de alfabetização que vivenciam.

Seguindo a rotina das atividades desenvolvidas na rotina da turma, essa prática foi concluída com uma roda de conversa, na qual foi realizada uma avaliação da proposta. As crianças afirmaram que se identificaram com o exercício do bordado, disseram que foi relaxante trabalhar com essa linguagem. Nesse momento, foi explicado que cada um dos bordados seria fixado no manto, como registro do processo de aproximação com a obra de Bispo do Rosário que estavam desenvolvendo.

O quarto dia da oficina foi destinado a preencher o manto, desta vez pensando na relação do manto com os sonhos. Nesse processo, as crianças utilizaram o tecido do manto como suporte para a colagem de materiais - tal como feito no segundo encontro - além de terem criado narrativas sobre todo o processo representado pelos materiais que tinham adicionado e criado em cada um dos encontros. Os sonhos foram representados na oficina por meio de desenhos produzidos em paralelo à ação de interferência no manto. Por fim houve um momento de partilha dos resultados, com relatos das crianças sobre seus sonhos e a relação estabelecida com o trabalho de Bispo do Rosário durante a oficina.



Figura 1. Processo da oficina “Entrelaços: Cruzando Fios entre o Bispo Do Rosário e as Crianças”. Fonte: NAVEES – Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência realizada na oficina “Entrelaços: cruzando fios entre o Bispo do Rosário e as crianças” possibilitou uma vivência de aproximação com o campo da arte e com conceitos

da arte contemporânea que, primeiramente construiu-se como um importante exercício de formação docente, uma vez que a concepção e realização foi executada por uma estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais, orientada por duas professoras. A formação de arte/educadores constituiu-se, em primeira instância, nessa triangulação de desenho do projeto da oficina. O processo de concepção da proposta, projeção das ações e posterior realização é de extrema relevância para a construção de uma identidade como arte/educador.

A formação de professores de artes para atuarem na educação infantil se colocou como uma questão de extrema relevância para a oficina, diante das especificidades que envolvem essa área de conhecimento e das diversas contribuições que a formação estética pode promover para o desenvolvimento das crianças. A aproximação com imagens e sua apropriação por meio da leitura visual é exercício preponderante para o desenvolvimento na educação infantil.

Essa formação também se constrói com os professores que atuam nessas unidades. No contexto de realização da oficina, identifica-se a necessidade de processos de arte/educação para os educadores da educação infantil. A necessidade de aproximação com a estética e a arte é comum às crianças e aos professores.

Referências

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CUNHA, Sandra Mara da. Crianças fazendo Arte: processos de criação artística e formação profissional docente para a Educação Infantil. In: **Unisul**, Tubarão, v.12, n. 21, p. 235-250, Jan/Jun 2018. Disponível em: <<http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/index>> Acesso em 29 de junho de 2019, às 14h35min.

GÓES, Margarete Sacht. **As marcas da cultura nos desenhos das crianças**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2009.

_____. **As relações entre desenho e escrita no processo de apropriação da linguagem escrita**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2014.

LEITE, Maria Isabel. Crianças, velhos e museu: memória e descoberta. In: **Pro-Posições**, Campinas, v. 22, n. 2 (65), p. 75-92, maio/ago. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v22n2/v22n2a07>> Acesso em 26 de dezembro de 2017, às 17h09.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. No novelo da memória, atravessamentos do sensível: tornar-se. In: **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 11, n. 2, p. 166-191, mai./ago. 2018.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A imaginação e a Arte na Infância**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

_____. **A formação social da mente.** Tradução de José Cipolla Neto, Luis Silveira Menna Barreto e Solange Castro Afeche. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

A RELEVÂNCIA DOS FUNDAMENTOS DA PINTURA PARA A CONSTRUÇÃO DE CONCEPT ARTS

THE RELEVANCE OF PAINTING FUNDAMENTALS FOR CONCEPT ARTS CONSTRUCTION

Hugo Bernardino Rodrigues²⁰⁰

RESUMO

Esta síntese, se constitui na relação entre os fundamentos da pintura e concept art. Escrevo sobre a relevância de se compreender os fundamentos da pintura para construir imagem para os projetos gráficos de jogos eletrônicos, tal como as informações visuais pré-concebidas dos jogos (esboços de games). De modo que, destrincho os fundamentos da pintura em tópicos basilares que são os subcampos essenciais para o processo de produção gráfica que atende as características de representação visual do que conhecemos como real ou crível recorrendo Aos estudos de SCHMIDT (1998). Através de forma, valor, cor e borda, sintetizo nesta pesquisa o processo de construção visual imagética dos jogos eletrônicos.

PALAVRAS-CHAVE

Concept art; Pintura digital; Fundamentos da pintura.

ABSTRACT

This synthesis is the relationship between the fundamentals of painting and concept art. I write about the relevance of understanding the fundamentals of painting to build image for electronic game graphic designs, such as pre-conceived visual information on games (game sketches). Thus, I disentangle the fundamentals of painting on basic topics that are the essential subfields for the graphic production process that meets the characteristics of visual representation of what we know as real or credible by using SCHMIDT's (1998) studies. Through form, value, color and border, I synthesize in this research the process of visual imagery construction of electronic games.

KEYWORDS

Concept art; Painting; Fundamentals of painting.

A RELEVÂNCIA DOS FUNDAMENTOS DA PINTURA PARA A CONSTRUÇÃO DE CONCEPT ARTS²⁰¹

Esta síntese faz parte de uma pesquisa acadêmica em andamento, onde estudo a relação dos fundamentos da pintura para a construção de esboços gráficos para games.

²⁰⁰ Hugo Bernardino Rodrigues é artista plástico e ilustrador. Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: bernardino.hugo@icloud.com.

²⁰¹ Concept Art é uma ilustração que tem como finalidade expressar uma demonstração visual de design, cena, ideia, clima, que deve ser aplicado em videogames, filmes, animações ou história em quadrinhos. (SHAMSUDDIN, BAHARUL, KABIRUL, 2013)

Os conhecimentos acerca dos fundamentos sólidos da pintura são pilares essenciais para que o artista possa transmitir de fato a ideia visual²⁰². Ou seja, não existe software ou recurso que desenvolva todo o processo de produção visual sem o esforço da mente humana operante. É necessário conhecer e/ou dominar os fundamentos da pintura para se construir um projeto que atenda aos aspectos e as características visuais em relação ao produto final²⁰³.

SOLARSKI (2012)²⁰⁴, Ressalta a importância dos fundamentos para o processo de construção de arte para videogames, para ele toda imagem é composta por linha, forma, volume, valor e cor. Em formato de tópicos o artista detalha os fundamentos em seu livro. Em paralelo a Solarski, Marco Bucci (2009) que já desenvolveu trabalhos para as empresas Walt Disney, Lego, Lucas Arts, entre outras, e atua como professor na plataforma de ensino de arte para entretenimento CGMA, através do curso *The Art of Color and Light*²⁰⁵, faz um resumo visualmente demonstrativo em formato de *speed painting* a respeito dos fundamentos da pintura em *Painting Fundamentals*²⁰⁶, para Bucci, Formas, valores, cores e bordas são pontos essenciais para a construção de imagem²⁰⁷.

Não obstante o Brasileiro Luiz Celestino, que participou do processo de desenvolvimento de *concept arts* para a série 3% da empresa *Netflix*, e também criador do grupo online de estudos e blog *Brushwork Atelier*, explica a importância dos fundamentos da pintura, em seu podcast *Fundamentos Artísticos*. Celestino frisa que o ponto em comum entre grandes artistas, independente do estilo visual, são os fundamentos artísticos bem estruturados durante processo criativo²⁰⁸. Em concomitância, a instituição de ensino de arte para

²⁰² Feng Zhu, concep artista há mais de 20 anos pela *Blizzard*, e fundador da FZD Academy em Singapura, ressalta a importância dos fundamentos para o desenvolvimento de *concept arts* em: [youtube.com/fzdschool](https://www.youtube.com/fzdschool). Segundo Zhu, entender como construir elementos tridimensionalmente, de maneira sólida e objetiva é fundamental para quem se propõe a exercer essa função. Ainda, o artista e fundador da FZD, utiliza como bibliografia primária para desenvolver os cursos em sua escola o livro: "How to Draw" de Scott Robertson, professor da Art Center School of Design.

²⁰³ Luiz Celestino, concept artist brasileiro e fundador do blog e grupo de estudos *Brushwork Atelier*, reforça o posicionamento de Feng Zhu em seu blog, na postagem: [brushworkatelier.com/blog/2016/2/3/o-que-concept-art](https://www.brushworkatelier.com/blog/2016/2/3/o-que-concept-art)

²⁰⁴ Arista digital, atuou como 3D artist pela Sony Computer Entertainment no estúdio de Londres. Relata que através de sua experiência na indústria digital desenvolveu o livro: *Drawing Basics and Video Game Art: Classic to Cutting-Edge Art Techniques for Winning Video Game Design*. 2012. Para fins de compreensão da relação entre arte e videogames.

²⁰⁵ Informações disponíveis em seu site na aba *About*: <https://www.marcobucci.com/about>

²⁰⁶ Em seu canal do youtube, Marco Bucci explica a respeito dos fundamentos da pintura em um dos seus vídeos, *Painting Fundamentals*: <https://www.youtube.com/watch?v=FPz8Xyt3z-w>

²⁰⁷ *How do we go about creating complex emotions for our characters and game designs? And what exactly is visual grammar? The answer is surprisingly simple: lines, shapes, volumes, value, and color. Each element is deceptively simple but it's how we manipulate, stretch, combine, contrast, subvert, and animate these elements that creates an infinite number of expressive possibilities. You'll develop an understanding for the significance of each element through the practice of drawing.* SOLARSKI (2012) p.15.

²⁰⁸ Luiz Celestino utiliza como base em seu post "Base Sólida: O que grandes artistas tem em comum" (2016), um dos vídeos de Bobby Chiu *What Great Artist have in Common (2016)* A base desses materiais é ressaltar a importância dos fundamentos artísticos para a produção de arte para a indústria de entretenimento.

entretenimento ICS (Innovation Creative Space) SP, cujo o viés de ensino é baseado em escolas de grande nome como, *Concept Design Academy LA* e *Schoolism*, oferece um curso voltado inteiramente para fundamentos da pintura, ministrado por Mike Azevedo.

Os fundamentos da pintura, são estudados pelos artistas que pesquisam a fundo os métodos de representação visual de forma objetiva. Os pioneiros nesta pesquisa são, Richard Schmid e James Gurney²⁰⁹. Com base nas técnicas de produção de pintura de grandes mestres como Jhon Singer Sargent, Anders Zorn e Joaquin Sorolla, Schmid acredita que o conceito chave para se desenvolver pintura representativa, está na forma de simplificação do que de fato o pintor enxerga.

Produzir um contexto imagético de ficção que seja aparentemente crível é o principal objetivo da concept art, no caso dos grandes projetos, transmitir este aspecto através da pintura pode ser decisivo em relação a consolidação de investimentos financeiros para o projeto²¹⁰. A relevância em estudar os fundamentos da pintura para construir concept arts, consiste em corroborar para o artista pensar como os elementos do mundo real se comportariam em uma circunstância/ ou em uma ficção. Fundamentos da pintura, entende-se como, conhecimentos específicos acerca de como se construir pintura, que funciona independente da mídia, seja ela tradicional ou digital. Entretanto, dentro do contexto das concept arts, tais fundamentos são aplicados eminentemente de forma digital pois, o processo de pintura digital viabiliza a construção de imagem no que diz respeito ao tempo de desenvolvimento, praticidade e edição. Que são fatores decisivos no contexto industrial que esses trabalhos se propõem a servir. Integram os fundamentos da pintura: forma, valores, cores e bordas.

FORMA (DESENHO)²¹¹

²⁰⁹ Segundo Celestino, são as bibliografias mais usadas no meio de produção visual para a indústria do entretenimento, estes livros estão na estrutura bibliográfica nos cursos da Art Center College of Design, Concept Design Academy e FZD School. Mike Azevedo recomenda estes livros em seu blog e Jhon J Park, constrói videoaulas sobre como construir pintura usando os métodos de Schmid através de sua página no Gumroad.

²¹⁰ Feng Zhu, frisa a importância dos fundamentos em meio a relação de concept arts e o processo industrial, Zhu é fundador da FZD School em Singapura, a maior escola referência em arte para entretenimento em toda a Ásia, Segundo Celestino (2016). Através do programa de aulas exaustivas entre 10 a 18 horas diárias, Zhu garante que um ano de estudos de forma intensificada é o suficiente para o artista tornar-se apto a trabalhar para a indústria de entretenimento.

²¹¹ *After all, drawing is simply measuring. As it applies to Direct painting from life, drawing comes down to nothing more than figuring out the width and height of color shapes and then fitting them together. Still, drawing remains very difficult for nearly everyone, which is odd when you think about it because drawing is the only visual element we work with that seems to deal with a measurable and definable aspect of the visible world. Drawing is about specific dimensions. If a nose in our painting is "out of*

É o que constitui as massas de elementos de uma pintura, Schmid se refere como desenho, porem reforça que não é necessário encarar o termo tradicional com o seu discurso, pois não se tratam de linhas, mas sim de formas compostas por áreas preenchidas por pintura. Constituem as formas os elementos da pintura, e eles funcionam como peças estruturais que fazem configuração visual a composição. As formas estão intrinsicamente conectadas com os outros pontos dos fundamentos da pintura, tais como bordas e valores, pois, no mundo que entendemos como real, as formas naturalmente não são delimitadas pela linha, ao invés disso elas existem de modo que suas delimitações são compostas por massas de cores e degrados.

Contudo, o que é representado como o desenho segundo Schmid, é o que enxergamos através da relação de colisão entre luz e elemento, projetando assim a forma, seja ela qual for.

Para Bucci (2018)²¹² é necessário enxergar formas ao invés de objetos. Todo mundo sabe que uma bola tem o formato circular, porem uma bola colocada sobre uma fonte de luz será minimamente composta por uma massa de luz e outra massa de sombra. Os objetos possuem os seus formatos, porem a iluminação tende a mudar a maneira como nós os enxergamos, dividindo-os assim em formas variadas de acordo com a situação, cabe ao artista enxergar e entender este fenômeno.

Solarski (2012)²¹³, Define as formas como; negativas e positivas, sendo as negativas aquelas que estão fora do elemento principal da composição, no caso de um retrato as formas negativas seriam os elementos que cercam o objeto a ser retratado. As formas positivas seriam justamente as formas que compõe o elemento a ser retratado. Solarski acredita que desta forma ativa-se mais áreas do cérebro para a compreensão da cena a ser pintada.

Ainda no contexto de formas, Solarski (2012) explica que, fragmentar as formas em polígonos é um caminho eficiente para o processo de compreensão dos elementos que

drawing," it is either too big, too small, the wrong shape, or it doesn't fit correctly with the other facial features. All of those are measurable qualities, and even non-artists know how to use a ruler (SCHMID, 1998. p. 68).

²¹² Marco Bucci, discorre sobre conceitos de *shapes* (formas) através do seu canal na plataforma youtube *Marco Bucci*, no vídeo: *Good Shapes – 10 minutes to better painting – episode 4*. 2018

²¹³ *This is such an effective tool because the subject becomes an abstract puzzle, void of detail. A negative shape drawing can often stand on its own in describing the unique silhouette of a person. Use this tool in combination with triangulation and simplified lines to judge the accuracy of your shapes. [...] SOLARSKI (2012) p.19.*

compõe a cena pois, é mais fácil compreender linhas retas do que curvas, as linhas curvas orgânicas possuem complexidades que as linhas retas não possuem²¹⁴.

De maneira aplicada, nesta *concept art* produzida através da pintura digital de Serge Meirinho, artista de conceito por trás do game *Child of Light*, nota-se a relevância da mensagem proposta do trabalho através da escolha das formas. Neste caso, percebe-se que o trabalho tem o objetivo de demonstrar um percurso definido que jogador deverá percorrer pois, além de *concept art*, esta construção visual é um fragmento do cenário do game. Os troncos diagonais das arvores em formas positivas e negativas do meio para a esquerda, corroboram para direcionar o olhar do jogador no caminho a ser percorrido pois reforçam o peso da composição para o chão onde está o caminho, desta forma deve-se alcançar o portal localizado na parte direita da composição onde desencadeia-se o fim do caminho nesta *concept art*. O espaço em branco maior que forma um buraco entre as folhas das arvores no canto superior direito, quase encima do portal de pedras, reforça a relevância desta área, pois cria-se contraste visual imediatamente percebido pelos olhos.



Figura I - Serge Meirinho. Concept art do game: Child of Light. Ubisoft, 2014. Fonte: videogamesartwork.

VALORES

Os valores funcionam como uma escala tonal de cinza Mullins (2018). É impossível falar de cor sem entrar em valores pois eles correspondem à estrutura da cor Celestino (2016). Tudo o que vemos é composto por valores. Uma boa forma de perceber os valores de

²¹⁴ "Avoid drawing curved lines for the initial stages of a drawing, because organic shapes are extremely difficult to assess visually. Reducing curved shapes to a series of straight lines makes it easier to judge whether a shape was drawn correctly. It's easy to soften and curve the lines to match the subject once you're confident of the essential shapes" SOLARSKI (2012) p.18.

determinada imagem é diminuir sua saturação em algum programa de edição até que ela fique completamente na escala de cinza tonal. Talvez seja o ponto vital da pintura porque permite que seja possível enxergar a iluminação através das formas. Isso acarreta em todo o contexto de profundidade que a imagem pretende exercer. Craig Mullins (2018): “Os valores são extremamente importantes para a construção de imagem, uma imagem funciona sem cor e sem bordas variadas, mas não funciona da maneira como deveria ser, se estiver com os valores errados”.

Do preto ao branco, um valor pode ser classificado como alto ou baixo, claro ou escuro. Quanto mais claro mais alto, quanto mais escuro mais baixo será o valor. Gurney (2007). A forma de identificar um valor estaria atrelada ao grau de incidência relativa de luz naquele trecho da imagem. Valores que possuem mais luz são classificados como mais altos, sendo a cor branco puro o valor mais alto, e preto puro o valor mais baixo. Embora a escala tonal seja exacerbada de amostras, uma boa pintura não precisa necessariamente conter muitos valores: Nathan Fowks²¹⁵ recomenda que seus alunos construam imagens com apenas 3 valores (um alto, um baixo e um médio). Segundo o artista, desta maneira os alunos estariam forçando o cérebro a simplificar os valores dos elementos na cena e ao mesmo tempo a construir uma composição objetiva.

Entender o conceito de valores também é uma excelente ferramenta para manipular o foco de informações visuais da composição. É possível gerar um ponto forte de atenção na imagem ao justapormos duas massas de valores opostos (uma cor mais escura e uma cor mais clara). Isso faz com que imediatamente essa área seja percebida, pois o olho humano tende a dar prioridade a informação visual que se diferencia do restante do contexto.

COR

Este ponto dos fundamentos da pintura explora os comportamentos da iluminação em meio aos objetos e suas superfícies. A luz é motivo de enxergarmos, e é a luz que dita as regras em relação as cores do material visual que percebemos através do olho (GURNEY, 2007).

²¹⁵ Nathan Fowkes, fala a respeito dos valores em *Pictorial Composition* na plataforma de cursos online: Schoolism por Bobby Chiu.

Segundo Burton (2019)²¹⁶, uma pintura interessante é composta por contrastes de temperaturas. As cores podem ser quentes ou frias, e é justamente isso que o olho humano compreende como informação relevante, Bucci (2018)²¹⁷ reforça a ideia de Burton quando diz que uma boa composição é feita em sua maior porcentagem através de cinzas cromáticas de temperaturas que se intercalam.

Para a construção de imagens no campo da *concept art*, o entendimento acerca do fenômeno das cores é imprescindível. Ao criar um universo visual, o *concept artist* precisa adentrar-se nos contextos de ambientes e desenvolver situações de iluminação específica.

Em contraponto, Mullins (2018) diz que, cores não possuem o mesmo grau de relevância que valores. A grosso modo, ele diz que “cor não é importante”. O artista sintetiza que é fundamental pensar em valores como algo diferente de cores, pois valores possui um grau de importância superior as cores, ou seja, uma pintura representativa funciona se estiver com os valores corretos e sem as cores e/ ou com os valores corretos e qualquer possibilidade de cores. Schmid explica que uma boa pintura possui valores reduzidos e cores exacerbadas, e que é necessário ter cautela em relação aos valores devido ao seu grau de importância em uma construção visual. As cores, porém, podem ser usadas com mais liberdade.

BORDAS

“Bordas é a transição entre duas formas” Prokopenko (2013)²¹⁸ e são divididas em três categorias; bordas suaves (soft edges), bordas duras (hard edges), e bordas perdidas (lost edges). Esses três tipos de bordas fazem parte do processo de visualização de elementos das cenas que o olho humano compreende²¹⁹, ou seja, nós lidamos com esse fenômeno o tempo inteiro e não percebemos. De modo geral, consideramos que os elementos que

²¹⁶ Este conceito visual é explorado por pintores como Alma Tadema e John Singer Sargent.

²¹⁷ Marco Bucci, explica sobre cores através do seu canal na plataforma youtube *Marco Bucci*, no vídeo: *Colour Notes – 10 minutes to better painting – episode 7*. 2018.

²¹⁸ Stan Prokopenko, professor e artista que atua nas plataformas digitais, ficou reconhecido como fonte de pesquisa através dos seus vídeos no canal do youtube. grandes artistas de conceito recomendam as pesquisas de Prokopenko, tais como Mike Azevedo e Bobby Chiu.

²¹⁹ Schmid, (1997, p91) explica os conceitos que envolvem bordas, bordas suaves, bordas duras e bordas perdidas. Schmid recomenda semicerrar os olhos diante da cena a ser pintada para enxergar valores e bordas, desta forma segundo o autor, ao semicerrar os olhos, nota-se que os primeiros elementos da cena a tornarem-se embaçados são os elementos que devem conter bordas suaves e/ou perdidas. Os elementos que menos tornam-se embaçados devem conter bordas duras no processo de pintura.

estão diretamente expostos a luz, as sombras projetadas pela luz²²⁰, e os objetos próximo ao plano de visão do expectador possuem bordas duras. O restante dos elementos que estão fora do campo de atenção da cena, normalmente se intercalam entre bordas suaves e bordas perdidas²²¹. Um exemplo clássico de bordas suaves é a sombra que se forma no nosso braço ao colocarmos sob uma fonte de luz²²². E um exemplo de bordas perdidas seria as áreas que não estão focadas pelo olho. Se colocarmos a palma da mão em frente ao nosso rosto, veremos a palma da mão em pleno foco, ainda com os olhos na palma da mão, sem mudarmos a direção do olhar, percebemos que o restante da visão fica de certa forma embaçada, e os elementos sem bordas totalmente definidas.

O conceito de bordas pode ser exemplificado pela pintura “Garota com brinco de pérolas” de Vermeer. Apontamos na pintura os 3 tipos de bordas. Sem nos aprofundarmos na leitura de imagem, pretendemos apenas usá-la como material de estudo para o conceito de bordas. Nota-se a relevância das bordas duras em relação as demais. Basicamente essas bordas compõe todo o lado esquerdo da face do elemento principal, o que faz com que exista urgência visual no rosto da garota. As bordas suaves compõem as sombras de formas, como é possível notar através do rosto da garota, na bochecha do lado direito e no nariz. As bordas perdidas funcionam neste trabalho como justamente as sombras da garota que se perdem em meio ao ambiente escuro. Normalmente as sombras suaves e perdidas funcionam como suporte para enaltecer as sombras duras²²³ em relação a mensagem da composição, e isso é manipulável pelo *concept artist*.

²²⁰ Sombra projetada (cast shadow) e sombra de forma (form shadow), são tipos diferentes de sombras, normalmente sombra projetada possui borda dura e sombra de forma possui borda suave. MULLINS (2018), *Digital painting, Schoolism*.

²²¹ As bordas duras normalmente funcionam como elementos de urgência visual e as bordas suaves e perdidas funcionam para reforçar a importância visual das bordas duras, Nathan Fowkes explica sobre isso no seu curso *Designing with Color and Light*, pela *Schoolism*.

²²² Sombra de forma: possui esse nome as sombras que são formadas pela forma do objeto, no caso, se dá pela face do objeto que não recebe luz direta. Mullins (2018).

²²³ Schmid Exemplifica esse processo em suas pinturas. Na figura 02, fica claro as decisões tomadas pelo artista em priorizar as formas duras de determinados elementos em detrimento a outros. Isso se dá ao processo de prioridade visual dos elementos, que já discutimos nesta pesquisa.



Figura 2 - Intervenção sobre a obra de Vermeer para explicar o conceito de bordas. Johannes Vermeer, Garota com Brinco de Pérolas. Mauritshuis. 1665.

Conclui-se que a pintura digital permite encurtar barreiras físicas, financeiras e cronológicas no que diz respeito ao desenvolvimento de imagens, facilitando todo o processo criativo de *concept arts* para games. Todavia, dentro da área de produção de rascunhos para games, mais do que entender sobre pintura em si, é necessário compreender como os elementos visuais se comportariam em determinada situação e circunstâncias, para então desenvolver materiais de *concept arts* para uma futura mídia. A pintura seja ela digital ou tradicional é apenas um meio que permite imprimir ideias imateriais em forma de informações gráficas em formato material/digital.

Referências

- GURNEY, J. **Light and Color**. Andrews McMeel Publishing. Kansas City, Missouri 64106. 2007
- MESTRE, M, M. **Framed Ink: Drawing and Composition for Visual Storytellers**. Designstudio press. Culver City, CA. 2010.
- SCHMID, R. **Alla Prima: Everthing I Know About Painting**. 1998
- SHAMSUDDIN, ISLAM & ISLAM. **Evaluating Content Based Animation through Concept Art**. International Journal of Trends in Computer Science. Department of Multimedia Technology and Creative Arts, Daffodil International University, Bangladesh. 2013.

SOLARSKI, C. **Drawing Basics and Videogame Arts**: Classic to cut edge art technics for winning video game design. Watson-Guptill Publications, an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Random House, Inc., New York. 2012.

Referências disponibilizadas na web através de videos:

Transitioning from Fine Art to Digital, John Burton. 2018. Bobby Chiu. 28 de Janeiro de 2018. 01:18:12s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-lGpIUqTk> Acesso: Março 2019.

The Godfather of Digital Painting, Craig Mullins. 2018. Bobby Chiu. 22 de Abril de 2018. 01:46:36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXWeZBb7SLg&t=94s>. Acesso Março 219

Tonko Schoolhouse #45: Masa Inada's Still Life Digital Painting – Cups. 2019. Tonko House. 30 de Abril de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emO1EwYsYk0>. Acesso: Março 2019

John J Park Creative Process. IAMAG. 22 de Abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EMgyrrtx2Q>. Acesso em: Março 2018.

The Core with Nathan Fowkes, Part 6: Fundamentals and Constant Practice. Bobby Chiu. 5 de Dezembro de 2018. 13:14s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wftpbK4cVE>. Acesso em: Março 2019.

Chiustream with John Burton. Bobby Chiu. 25 Março 2019. 01:02:00s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-jVyXH7ya8&t=2613s> Acesso em: Março 2019.

Unindo formas - 10 minutos para uma pintura melhor - Episódio 1. Marco Bucci. 25 de Abril de 2017. 10:12s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nap7dwHjD9Y>. Acesso em Março de 2019.

A FOTOGRAFIA NA MEDIAÇÃO DA ARTE: REPRODUTIBILIDADE E DISTORÇÃO

PHOTOGRAPHY IN ART MEDIATION: REPRODUCIBILITY AND DISTORTION

Ignez Capovilla Alves²²⁴

RESUMO

A criação do museu descontextualiza a arte de seu lugar de origem, e a fotografia recontextualiza toda a obra de arte constituída após seu surgimento. O registro fotográfico devolve materialidade à arte efêmera, e o acontecimento é substituído por sua reprodução fixa e única, transformando assim toda arte em bidimensional e abstrata, a fotografia. Com a digitalização dos acervos o acesso a obra está à mão com um clique. Para compreender esse contexto ampliamos a discussão de reprodutibilidade de Benjamin, sobre a ótica de distorção defendida John Berger, aliados a equalização da obra de arte apresentada por André Malraux na relação da narrativa subjetiva de Aby Warburg. Para compreender esse contexto buscamos trabalhos como o de Bruno Moersch que utiliza a fotografia para ampliar o significado de obra de arte, restituir o espectador, além de propor diferentes possibilidades de rever a história, questionar o sistema da arte, do museu, da fotografia e da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Arte; Reprodução.

ABSTRACT

The creation of the museum decontextualizes art from its place of origin, and photography recontextualizes the entire work of art created after its emergence. The photographic record returns materiality to ephemeral art, and the event is replaced by its fixed and unique reproduction, thus transforming all art into two-dimensional and abstract photography. With the digitization of the collections access to the work is at hand with one click. To understand this context, we broaden Benjamin's discussion of reproducibility, on the distortion perspective defended by John Berger, allied with the equalization of the artwork presented by André Malraux and in the relation of Aby Warburg's subjective narrative. To understand this context we seek works such as Bruno Moersch who uses photography to broaden the meaning of a work of art, restore the viewer, and propose different possibilities to review history, question the system of art, the museum, photography and of society.

KEYWORDS

Photography; Art; Reproduction.

Benjamin problematiza a reprodução da obra de arte realizada pelo museu em 1955, com a substituição da gravura pela fotografia, e a finalidade de construção da memória dos acervos e

²²⁴ Ignez Capovilla Alves é fotógrafa, artista, pesquisadora, mestranda em Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte na UFES e professora na Universidade de Vila Velha, ES. Graduada em Artes Visuais (UFES) e Fotografia (UUV), sua pesquisa gira em torno da fotografia e a mediação da arte. Seus trabalhos fotográficos refletem a presença da fotografia e a ausência humana. Participa de exposições coletivas desde 2006. Contato: ignez.capovilla@gmail.com.

das obras de arte, namentativa de eternizar a arte. Mas a reprodução não contém todos os elementos constitutivos da obra, algo se perde²²⁵.

A fotografia não é um meio neutro de representação, como se pensava nos primórdios da utilização da técnica. John Berguer, em seu programa Modos de Ver, nos atenta para a construção narrativa que há entre a obra de arte e a imagem de uma obra de arte. Explicita em seu primeiro episódio que há uma seleção de enquadramento, luz e posição de câmera, pensada para chegar a um ponto fixo, o olho do espectador.

Quando uma obra de arte é reproduzida perde-se o aqui e agora, a experiência com o acontecimento e o controle sobre a imagem. Essa é a distorção²²⁶ que John Berger comenta em “Modos de ver”. Aquele acontecimento plural do encontro com uma obra de arte perde espaço para o ponto de vista único, a câmera. Dessa maneira, o que pretendemos salientar é que as escolhas do fotógrafo influenciam em como a obra vai ser vista pelo espectador, logo o fotógrafo deve pensar em como a obra vai ser representada da melhor maneira. E essa é uma escolha subjetiva.

Para exemplificar tal decisão escolhemos uma obra intitulada “Contrate um profissional” de Bruno Moreschi que explicita essa noção subjetiva do fotógrafo. Nessa obra Bruno convida fotógrafos profissionais para registrarem um trabalho de arte de sua autoria, no caso, uma pedra. Mas essa pedra nunca será vista pelo espectador.



Figura 01 - Pedra I, Hugo Curti, Bruno Moreschi, Fotografia, 2014. Fonte: <https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional> Imagem cedida pelo autor.

²²⁵SOULAGES, François. Estética da fotografia, p. 319.

²²⁶ BERGUER, John. 1994.

É justamente esse escolha de ângulo e enquadramento subjetivo que Bruno pretende deixar evidente. Até hoje, o trabalho é considerado “em progresso” pelo artista, foram convidados mais de 14 fotógrafos para registrar essa pedra, e nenhuma vez ela foi representada da mesma maneira. Observe:



Figura 02 - Pedra5, Pedro Victor Brandao, Bruno Moreschi, 2014. Fonte: <https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional> Imagem cedida pelo autor.

No processo de digitalização dos acervos, as instituições priorizam algumas características e anulam outras. Além disso, o visitante também faz parte dessa disseminação com suas distorções de amador, aumentando ainda mais a perda do controle da imagem reproduzida.

Ora, parece que uma das relações fundamentais que a fotografia pode manter com as artes contemporâneas é o registro. Coloca-se um problema: em sua relação de registro com as artes contemporâneas a fotografia será somente um meio ou poderá se tornar fim? Será um simples instrumento neutro para as artes contemporâneas ou será a condução essencial de sua exibição, de sua comunicação, de seu conhecimento e de sua recepção, ou o que de certa forma, as transforma, ou ainda – a situação seria então totalmente invertida – uma arte que realiza uma obra a partir das artes contemporâneas consideradas então como condição, e mesmo como instrumento? (SOULAGES, 2010, pág 315).

O que François Soulages tenta é que a arte hoje termina em fotografia. O que a arte contemporânea faz hoje são diferentes práticas para exercitar esse processo de seleção.

Segundo Evelyse Horn (2017), com os *ready-made*, Marcel Duchamp introduz na arte o princípio de seleção registro, assim como a fotografia. Se hoje *Fonte*²²⁷ pode ser acessada com apenas um clique sem perder a intenção do autor, é porque uma câmera foi capaz de reproduzir sem perder tanto a ideia original da obra.

²²⁷ DUCHAMP, Marcel. 1914.

Fotografia e *ready-made* têm em comum tratar as coisas como materiais, distinguem-se, todavia, por seus modos de ação sobre elas: a fotografiacopia, o *ready-made* corta. A distancia entre o *ready-made* e o quadro é, no entanto, maior. Enquanto o quadro é resultado de um lento processo manual de fabricação e é produto da transformação de materiais elementares (as cores) nem objeto singular, os *ready-made* partem, como a fotografia, de coisas completamente feitas, às vezes ordinárias (uma roda de bicicleta, um urinol, um porta-garrafas, etc.), para convertê-las em obras de arte, ao final de um duplo processo de seleção (pelo artista) e de registro (pela instituição artística). A transformação material levada a efeito pelo pintor dá lugar, com o *ready-made*, a uma transformação simbólica a uma conversão. Tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico, a arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença. Toda obra é seleção, seja ela fotográfica ou não (HORN, 2017, pág 03).

Uma outra problemática dessa questão é exposta por André Malraux em seu texto “O museu imaginário”, o autor compreende o ciclo de registro e essa nova condição da obra de arte e critica em seu texto, que a história da arte então passa a ser “a história do que é fotografável”²²⁸.

Em uma fotografia, uma grande escultura passa a ter a mesma dimensão que uma pintura, e ambas estão comparadas por superfícies bidimensionais. Segundo Douglas Crimp (2005) “Qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no supermuseu de Malraux”. Segundo ele, a fotografia

Assume o papel também de instrumento organizador. Através de reprodução fotográfica, um camafeu é posto ao lado da página onde aparece um relevo feito em superfície redonda; um detalhe de um Rubens em Antuérpia é comparado ao de um Michelangelo em Roma (CRIMP, 2005, pág 50).

Perde-se então a noção da escala e profundidade da obra, todas passam a ter apenas altura, largura e textura.

Quando nos encontramos com um livro ou um obra de arte, esse encontro permite um bloco de sensações. Mas ao longo de uma pesquisa percebemos como o registro de uma obra não nos dá informação suficiente para o entendimento da ampla experiência das obras de arte contemporâneas.

²²⁸ SOULAGES, François. pág 318.

Em continuidade às problematizações próprias do modernismo, de refletir sobre seu próprio suporte e suas amarras institucionais, surgem as “performances” e os “happenings”, na tentativa de trazer o efêmero, ou algo que não pudesse ser capturado, materializado, vendido. Uma relação direta com o sistema da arte.

Outro artista que provoca esse processo de reprodução, e a “não presença” no trabalho, é Robert Smithson em seus sítios específicos. A obra acontece na natureza, fora do museu, mas o acesso a ela se dá através do registro fotográfico. Em *SpiralJetty* a maior parte do público é virtual. Pouco sabemos sobre espectadores que tiveram a experiência do píer construído no lago em Otah, mas as intenções do artista estão claras e podem ser acessadas através da imagem da obra, e hoje até pelo Google Earth. Segundo Charlotte Cotton

As origens dessa abordagem estão na arte conceitual de meado dos anos 60 e 70, quando a fotografia se tornou um veículo central na disseminação e na comunicação de maior amplitude das apresentações artísticas, assim como de outros trabalhos de arte temporários. No âmbito da prática da arte conceitual, as motivações e os estilos dessa fotografia foram nitidamente diferentes dos modos já consagrados pela refinada fotografia de arte daquela época. Em vez de exaltar a atividade fotográfica virtuosística ou de distinguir alguns profissionais relevantes com rótulos de “mestres” da fotografia, a arte conceitual minimizou a importância da autoria, e da competência prática, aproveitando a capacidade inabalável e cotidiana da fotografia de retratar as coisas: adotou um visual peculiarmente “não artístico”, “inexperiente” e “anônimo” para enfatizar que a importância artística residia no ato retratado pela fotografia (COTTON, 2010, pág 21).

Ou seja, a arte contemporânea, ou arte depois dessa compreensão conceitual da fotografia, passa a se relacionar diretamente com a possibilidade de registro da mesma.

Segundo Rouillé²²⁹, a arte conceitual, a landart e a arte corporal mudam a situação, o papel e a visibilidade da fotografia. Esses movimentos possibilitam o acesso da fotografia ao campo da arte contemporânea, mas raramente sozinha, e sim em presença de outros elementos não fotográficos: mapas, textos, esquemas, objetos.

Dessa maneira, a arte conceitual faz questão de igualar a fotografia a qualquer outra parte do processo do artista. Ela é tratada como um acessório²³⁰.

²²⁹ ROUILLE, André. Op. cit. p. 311.

²³⁰ *ibidem*

Joseph Kosuth, com *Uma e três cadeiras*, aponta a camada entre o registro e objeto. O conceitualismo usa a fotografia como parte do processo da obra, mas não é a obra em si. Uma justaposição de objetos através da imagem. Com a fotografia, a diferença dá lugar à repetição.

Mais tarde encontramos o termo *off site*, que grosso modo é aquilo que se leva da galeria quando se visita uma exposição, um catálogo, por exemplo, ou um folder explicativo da obra. O trabalho está entre o lado de dentro e o lado de fora da galeria. Crítica ao espaço da galeria como espaço único de fruição da arte, se utiliza de espaços públicos, mas é acessado do lado de dentro da galeria, como um anexo, ou uma “nova montagem” para dentro do museu.

Essa maneira encontrada de revalidar a obra de arte demanda uma produção cultural prévia e mantém o limite institucional da arte. Se por um lado esse artista pensa o espaço público como matéria prima para seu trabalho, a instituição enfraquece o discurso do artista criando apenas uma leitura da obra.

Quando há registro, há perda, no entanto como guardar esse acontecimento? E mais, o que fazer com esse acervo construído e em constante crescimento? Se por um lado, o registro da obra não alcança a presença da obra, possibilita amadurecimento global dos artistas, pois traz a história da arte²³¹ para o mesmo nível virtual. O que ganhamos então é a disseminação e acesso a arte.

O registro é um grande aliado da pesquisa acadêmica, já que amplifica o amadurecimento da sociedade produzindo fonte confiável de referência, ao passo que coloca o trabalho em acesso direto com o mundo.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre a literatura e história da cultura** / Walter Benjamin ; tradução Sérgio Paulo Rouanet ; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. Ed. – São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas ; v. I)

BERGER, John. **Modos de Ver**. Tradução de Lúcia Olinto. – Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o Contemporâneo, (o novo e o outro novo), In: **Arte Brasileira Contemporânea** – Caderno de Textos I, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

²³¹CRIMP, Douglas. 2005. Pág. 91.

COSTA, Heloise; RODRIGUES, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, 1995.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto, Marcelo Brandão Cipolla. 2. Ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu** / Douglas Crimp ; fotos Louise Lawer ; tradução Fernando Santos ; revisão da tradução Aníbal Mari. – São Paulo : Martins Fontes, 2005. – (Coleção a)

DUARTE, Paulo Sergio. 2008. **Arte brasileira contemporânea : um prelúdio** / [curadoria, textos, seleção de artistas e obras, edição de conteúdo, bibliografia] Paulo Sergio Duarte ; [projeto, coordenação e edição Sílvia Roesler ; versão para o inglês Steve Yolen e Peter Warner]. – Rio de Janeiro : Eilvia Roesler Edições de Arte, 2008.

FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lucia Bastos. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo, Editora de São Paulo, 2006.

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**, Artforum, Nova York, 1967.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. Sinergia – RelumeDumará. 2002.

HORN, Evelyse. **Fotografia-Expressão: a fotografia entre o documental e arte contemporânea**. On: <http://www.poscom.ufc.br>. <acesso em 09 de janeiro de 2017>.

LOPES, Almerinda. A ruptura com a estética fotoclubista capixaba: a obra de Orlando Rosa Farya. Palestra proferida por Almerinda Lopes no **Seminário Arte e Fotografia**, organizado por Tadeu Chiarelli na ECA USP em 08/10/2008.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. 1ª ed – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

MORESCHI, Bruno. <https://brunomoreschi.com/Contrate-um-profissional>. <acesso em 19 de agosto de 2019 >

ROUILÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. André Rouillé; tradução Constança Egredas. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2009.

SMITHSON, Robert. <https://www.robertsmithson.com>. <acesso em 23 de agosto de 2017>.

SOULAGES, François. **O Registro em Estética da fotografia: perda e permanência** / François Soulages ; tradução de Iraci D. Poletti e Regina Salgado Campos. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2010.

CEMITÉRIO MONUMENTAL DE SANTO ANTÔNIO: UM MUSEU A CÉU ABERTO E O ABANDONO DO PODER PÚBLICO

MONUMENTAL CEMETERY OF SANTO ANTONIO: A MUSEUM TO AN OPEN SKY AND THE ABANDONMENT OF PUBLIC AUTHORITIES

Isis Santana Rodrigues²³²

RESUMO

Na presente pesquisa, apresentamos parte dos estudos até agora desenvolvidos no primeiro pavimento do cemitério. A metodologia segue a proposição do IPHAN para o inventário de bens materiais no Brasil, implicando num trabalho de campo para identificar e localizar as obras. O registro fotográfico e o inventário dos túmulos, são de extrema importância para identificar o estado de preservação e conservação das esculturas monumentais, assim como a descrição com os símbolos e significados de cada uma. Através desses relatórios fotográficos e pesquisas de fontes, estamos fazendo o resgate desta produção artística de forma a garantir a preservação da sua história, não permitindo que estes monumentos fiquem meramente esquecidos no tempo, mas sim contribuindo para o resgate da arte fúnebre e preservação da memória das obras do maior cemitério de esculturas fúnebres de Vitória.

PALAVRAS-CHAVE

Monumentais; Memória; Preservação.

ABSTRACT

In the present research, we present part of the studies carried out so far on the first floor of the cemetery. The methodology follows IPHAN's proposal for inventory of material assets in Brazil, implying a field of work to identify and locate the works. The photographic record and the inventory of the graves are extremely important to identify the state of preservation and conservation of the monumental sculptures, as well as the description with the symbols and meanings of each one. Through these photographic reports and source research, we are rescuing this artistic production to ensure the preservation of its history, not allowing these monuments to be merely forgotten in time but contributing to the rescue of funeral art and preservation of memory of the works of the largest cemetery of funeral sculptures of Vitória.

KEYWORDS

Monumental; Preservation; Memory.

²³² Isis Santana Rodrigues é formada no curso de Artes Visuais – Licenciatura da Universidade Federal do Espírito Santo. Estudante de pós-graduação na Faculdade de Vitória com tema sobre Artes na educação e estudante de Mestrado em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo, com a pesquisa voltada para Arte Cemiterial. Projeto orientado pelo professor Dr. Aparecido José Cirillo. Contato: isis.rod91@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é pertinente ao projeto de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), orientado e supervisionado pelo Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, com apoio da Capes e da Fapes. Este trabalho baseou-se na pesquisa de iniciação científica realizada no LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes junto ao professor e orientador Dr. Aparecido José Cirilo. Tal projeto foi iniciado em agosto de 2017 e tratava inicialmente da busca por obras do artista Carlo Crepaz no Cemitério de Santo Antônio em Vitória Espírito Santo. No decorrer da pesquisa percebeu-se a riqueza de obras artísticas no cemitério e, ao mesmo tempo, verificou-se que é praticamente inexistente bibliografia sobre o local. Constatou-se também que, devido à falta de preservação das esculturas e aos inúmeros roubos e depredações, existe a necessidade de registrar e analisar essas obras como também a história da arte cemiterial no Brasil, no estado do Espírito Santo e no Cemitério de Santo Antônio por meio de inventário fotográfico, entrevistas e registro de cada obra em fichas no padrão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

No cemitério analisado, muito foi perdido, sem sequer sabermos quantas e quais obras funerárias pertenciam a esse acervo, uma vez que a tarefa parece impossível, pois inúmeros monumentos foram subtraídos ou modificados antes mesmo de que se pudesse pensar em qualquer iniciativa no sentido de registrá-los. A administração do Cemitério tem tentado preservar alguns monumentos em bronze. Até grades de mausoléus têm sido guardadas em um depósito, já que esse material é o preferido dos ladrões. Apesar das tentativas de salvar o patrimônio público, isso não é o ideal, pois ocorre uma descaracterização do túmulo e privam-se os visitantes e até mesmo os familiares do ali sepultado da beleza e da tônica envolta da construção do monumento, já que as obras fúnebres podem ser reveladoras da vida social, cultural e política da cidade.

O cemitério é um lugar privilegiado para se entender uma cultura. Através da arquitetura, escultura e artes decorativas cristalizam-se elementos simbólicos que, quando interpretados, permitem uma compreensão da sociedade na qual estão inseridos (ALMEIDA, 2015, pag.2).

Segundo explica Charão (2009, p.2), as representações da morte nos cemitérios “[...] são de ordem social, e as classes dominantes impõem suas concepções imagéticas da morte e

criam uma pompa fúnebre onde são ressaltados seus valores através da glorificação de personagens e atividades específicas dessas classes”.

Ao longo do tempo, as sociedades humanas estão em constante transformação e os cemitérios constituem-se vestígios a céu aberto que propiciam aos historiadores interpretações históricas dessas sociedades. São fontes escritas e não escritas para a reconstrução do passado, pois viabilizam a compreensão das relações sociais que se desenvolvem continuamente dentro de determinado grupo social (BELLOMO, 2000, pag.272).

Assim, o presente trabalho busca investigar, analisar e compreender as esculturas no Cemitério de Santo Antônio desde sua inauguração em 1912 até o ano de 1960, período que abrange uma grande produção escultórica no local. Através de entrevistas, relatórios fotográficos e pesquisas faz-se o resgate dessa produção artística, de forma a garantir a preservação da História, não permitindo que esses monumentos fiquem meramente esquecidos no tempo, mas sim contribuindo para o resgate da arte fúnebre e preservação da memória das obras do maior cemitério de esculturas fúnebres de Vitória.

O CEMITÉRIO DE SANTO ANTÔNIO

O espaço de pesquisa etnográfica deste trabalho é o Cemitério Municipal de Santo Antônio, localizado no bairro Santo Antônio, na cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo. É um cemitério municipal destinado ao enterro de pessoas falecidas em Vitória e de moradores do município, mesmo que faleçam fora da cidade.

Apesar de ser um cemitério público, não existe isenção de pagamento para pessoas carentes. A distinção socioeconômica pode ser percebida pelos valores da tabela de serviços da prefeitura (CEMITÉRIOS, acesso em 12 abr. 2018), pois o cemitério é dividido em seis planos, cada um com valor diferente, dependendo da localização das sepulturas.

O cemitério foi construído com cortes no morro, então cada plano é como se fosse um andar. Os mais bem localizados (primeiros planos) são mais caros que os outros. Percebeu-se na pesquisa que os túmulos do primeiro pavimento são compostos, em sua maioria, por pessoas com um alto poder aquisitivo, pois se observa, ao percorrer esse pavimento, o nome de famílias proeminentes da sociedade capixaba.

Ao proprietário do perpétuo é dada a opção de erguer esculturas de pequeno, médio ou grande porte, conforme o tipo de monumento que será escolhido e o tipo de túmulo. Normalmente os temas escolhidos para a ornamentação do túmulo são de cunho religioso, com a figura do próprio ente querido ou algo que o representou durante a vida.

ROUBOS E VANDALISMO

Apesar de sua notoriedade e importância, atualmente o cemitério é alvo de furtos e depredações. Moradores de Vitória que enterram seus mortos no Cemitério Santo Antônio reclamam desse quadro. Placas de bronze, estátuas e até letras colocadas nos jazigos são alguns dos objetos alvos de ladrões.

“Se chegarem aqui no dia 2 de novembro (Dia de Finados) e não encontrarem o que é seu, não fiquem surpresos”, avisa a aposentada Eliane Castro, de 65 anos. Sua família mantém jazigos há décadas no cemitério. Mas, de 2015 para cá, ela relata problemas com os roubos e depredações. A família da dona de casa Carli Mufalani, de 60 anos, também tem tido problemas no cemitério. “Roubaram a porta de bronze do túmulo. Quase quebraram o granito, de tanta força que fizeram. Já roubaram as letras (fixadas no jazigo) e colocamos outras”, relata Carli. Ela foi avisada sobre a depredação na última semana, após um conhecido que passou pelo local ter visto o vandalismo e identificar que o túmulo atacado era de uma família amiga (TV GAZETA, acesso em 11 out. 2018).

Segundo a Prefeitura Municipal de Vitória (CEMITÉRIOS, acesso em 12 abr. 2018) trabalham no cemitério 17 funcionários, considerando os da Prefeitura e terceirizados. Quando chega denúncia de furto ou vandalismo, os técnicos fazem registro na Polícia Civil por meio de boletim de ocorrência e as famílias são “imediatamente informadas”, pois a maior parte desse acervo encontra-se sob responsabilidade da esfera pública, que apenas se encarrega do espaço de enterramento, delegando aos parentes a manutenção do túmulo.

A perpetuidade do jazigo da família é uma quimera: depende da vigilância ininterrupta e do custeio dispendioso dos descendentes usuários... Depende da boa sorte em relação aos vândalos do cemitério, os ladrões de bronze, de mármore, para não falar nos ladrões de dentes de ouro, dependem, até mesmo, do gosto dos herdeiros, pois nem sempre acham bonito o jazigo do vovô e resolvem modernizá-los nos materiais da moda (VALLADARES, 1972).

Embora a violação de túmulo seja considerada crime no Brasil desde muitos anos²³³, os ataques aos cemitérios continuam. Essa é uma triste realidade, sendo que, para além do prejuízo material, há também ataque ao simbólico, gerando preocupação em manter todos esses anos de história que estão presentes nas esculturas fúnebres.

CONSERVAÇÃO E MANUTENÇÃO

Por conta de ser um cemitério público, cabe aos familiares a obrigação de realizar a conservação e a manutenção das sepulturas, pois diferentemente de um cemitério particular, a PMV não cobra taxa anual de manutenção de túmulos. Quando as sepulturas se encontram deterioradas, as famílias são notificadas para que realizem os reparos necessários. A execução dos reparos é feita somente depois da publicação de um edital (CEMITÉRIOS, acesso em 12 abr. 2018).

Quando alguma parede está quebrada, com matos ou árvores que danifiquem as sepulturas, elas são consideradas abandonadas. As obras em um jazigo podem ser realizadas de acordo com o proprietário do perpétuo, através de edital e após exumação dos ossos.

A preservação também é impactada diretamente pela questão da resistência dos materiais empregados na confecção tanto do túmulo quanto de seus ornamentos. As ações do tempo e a falta de manutenção em certos materiais são extremamente visíveis. O bronze, quando exposto ao ar e umidade, pode oxidar e desenvolver uma camada esverdeada (Figura 1); já o mármore exposto à poeira poderá apresentar manchas escuras em torno da imagem (Figura 2).

²³³ DP – Decreto lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1940. Art. 210 – Violar ou profanar sepultura ou urna funerária: pena de um a três anos e multa, por destruição, subtração ou ocultação de cadáver (NUCCI, 2003, p. 122).



Figura 6 – São José e menino Jesus no colo.
Fonte: Elaboração própria (2018).



Figura 7 – Garotinha segurando a cruz
Fonte: Elaboração própria (2018).

Outro material muito empregado nas esculturas do cemitério é o esteatito (também conhecido como pedra de talco ou pedra-sabão) que, apesar de ter um bom grau de resistência, necessita de alguns cuidados, como argumentam Silva e Roeser (2003, p.333-334), ao abordar a deterioração do monumento feito com esse material, afirmando que, com o passar dos anos sem o devido cuidado, a sujeira se acumula “[...] nas junções entre os membros da escultura [...] nádegas, interior das orelhas e da boca, próximo aos cabelos e parte inferior das pernas. Mais raramente, na junção da argamassa com o corpo ocorrem colônias de micro-organismos”.

Outro problema no cemitério é que existem diversos túmulos sem nenhum tipo de identificação, tanto da escultura como da pessoa ali enterrada. A maioria das obras encontradas no Cemitério de Santo Antônio não possui identificação, enquanto outras trazem impressas apenas a identificação da marmoraria, não sendo possível saber se a placa se refere à escultura ou apenas sobre o mármore disposto nas sepulturas.

Um exemplo disso pode ser verificado nas Figuras 3 e 4, no mausoléu da família José Neffa, em que a assinatura da empresa em alto relevo está assinada por irmãos Natali (famosa marmoraria de Belo Horizonte dos irmãos Ernesto, Trento, Carlo e Augusto, extinta em 1982).



Figura 8 – Ressurreição de Jesus
Fonte: Elaboração própria (2018).



Figura 9 – Placa irmãos Natali
Fonte: Elaboração própria (2018).

Por conta do custo para manutenção, muitas vezes ocorre o abandono de túmulo. Frequentemente os familiares pagam, à parte, os prestadores de serviço de limpeza no cemitério para tal tarefa, que acabam muitas vezes não utilizando o produto adequado para determinado material. Conforme esclarece Carvalho (2016), para fazer a manutenção correta do monumento, o ideal seria ter um profissional da conservação e restauração, o que também agrega custo.

Existem também túmulos que estão extremamente bem preservados, não só pela qualidade do material, mas devido à manutenção realizada por algumas famílias que contratam serviços de limpeza, a fim de que o jazigo seja mantido em perfeitas condições. Um exemplo do bom estado de conservação desses túmulos pode ser visto na Figura 5.



Figura 10 – Criança
Fonte: Elaboração própria (2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta pesquisa, está sendo possível realizar o preenchimento de sessenta fichas com metodologia empregada pelo IPHAN, com registro de imagens da produção escultórica do Cemitério de Santo Antônio desde a sua inauguração em 1912 até 1960. Realiza-se a identificação do bem, a classificação por tipo de material, estado de preservação e conservação, abordando uma análise sobre o tema de cada escultura no final da ficha, de forma a permitir consultas futuras aos dados obtidos, através de cópia desse trabalho que será entregue à biblioteca da Universidade Federal do Espírito Santo.

Nas inúmeras idas ao cemitério, também foi analisada a questão da conservação e preservação dessas obras, quando foi possível constatar a perda desse patrimônio, seja por conta de roubos e vandalismo, seja pela questão das intempéries, da falta de treinamento dos funcionários no que concerne aos estudos em restauração e conservação, do uso de produtos inadequados e até mesmo da ausência de política de conscientização das famílias sobre a conservação desses bens.

No que se refere aos roubos e vandalismo, é importante estabelecer políticas públicas para inibição dessas práticas. Existe ainda a necessidade de conscientização dos proprietários particulares sobre a manutenção constante dos túmulos, não somente pela prática de punição com a perda do jazigo para aquelas sepulturas muito danificadas, mas também pela questão da consciência como cidadão da perda da arte e da memória cultural em nossa sociedade.

Assim, a presente pesquisa busca inventariar, investigar, analisar e compreender as esculturas no Cemitério de Santo Antônio desde sua inauguração em 1912 até o ano de 1960, período que abrange uma grande produção escultórica no local.

Referências

- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Memória e História: o cemitério como espaço para educação patrimonial. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 28., 2015, Florianópolis Santa Catarina. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, Florianópolis / SC, 2015, p. 2.
- BELLOMO, Harry Rodrigues. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke. Arte funerária vem sendo abandonada e perde espaço para crematórios. In: **UFRGS Ciência**, 2016. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/secom/ciencia/arte-funeraria-vem-sendo-abandonada-e-perde-espaco-para-crematorios/>>. Acesso em: 08 maio 2017.
- CEMITÉRIOS. In: **VITÓRIA (ES)**. Prefeitura de Vitória. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/cidade/cemiterios>. Acesso em: 12 abr. 2018.
- CHARÃO, Egiselda Brum. O sagrado e o profano nos cemitérios de Bagé. In: **Revista Estudos históricos** – CDHRP, Rivera, n. 2, p. 1-14, 8 e 11, 2009.
- CHAGAS, Katilane. Roubos e vandalismo em cemitério de Vitória revoltam famílias. In: **GI**, 20 out. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2016/10/roubos-e-vandalismo-em-cemiterio-de-vitoria-revoltam-familias.html>>. Acesso em: 11 de out. 2018.
- NUCCI, Guilherme de Souza. **Código penal comentado**. 15. rev. atual. e ampl. Rio de Janeiro: Forense, 2003.
- SILVA, Maria Elizabeth da; ROESER, Hubert Mathias Peter. Mapeamento de deteriorações em monumentos históricos de pedra-sabão em Ouro Preto. In: **Revista Brasileira de Geociências**, Ouro Preto, v. 33, p. 333-334, dez. 2003.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1972.

O CENÁRIO INTERDISCIPLINAR: A CONTRIBUIÇÃO DA REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL PARA AS ARTES VISUAIS

THE INTERDISCIPLINARY SCENARIO: THE CONTRIBUTION OF THE NATIONAL LIBRARY HISTORY MAGAZINE TO THE VISUAL ARTS

Ivânia Cristina Lima Moura²³⁴

RESUMO

A Revista de História da Biblioteca Nacional (2005-2016) veiculou diversos artigos de pesquisadores das Ciências Humanas. Este trabalho se propõe a refletir sobre a contribuição da revista para as Artes Visuais. Para isto, escolhemos três revistas, publicadas em anos diferentes, com temáticas voltadas para a discussão interdisciplinar, sobretudo entre a Arte e a História. Os estudos culturais de Roger Chartier serão nosso amparo teórico-metodológico, a partir do conceito de *representação*.

PALAVRAS-CHAVE

História; Arte; Comunicação.

ABSTRACT

The National Library History Journal (2005-2016) published several articles by Humanities researchers. This paper aims to reflect on the contribution of the magazine to the Visual Arts. For this, we chose three magazines, published in different years, with themes focused on interdisciplinary discussion, especially between Art and History. Roger Chartier's cultural studies will be our theoretical and methodological support, based on the concept of appropriation.

KEYWORDS

Story; Art; Communication.

Pensar em história cultural é pensar também no ser humano, no que este produz e reproduz com palavras e ações. Apropriação de situações, termos ou lugares pensados por outros indivíduos é algo constante, embora não nos atentemos para tal fato. Ao admirarmos uma obra de arte, por exemplo, é possível analisarmos alguns fatores, como: a) quem somos nós ao contemplá-la; b) o que faremos depois de contemplá-la; c) por que realmente a contemplamos. Estas e outras indagações ocorrem para a maioria dos estudiosos da cultura que, enraizada na história (CERTEAU, 1982), aponta-noselementos ricos para apreciar. A história cultural, estudada por diversos historiadores, oferece-nos um ponto de

²³⁴ Ivânia Cristina Lima Moura é doutoranda em História (UFES), mestre em História (UFES). Autora da dissertação: *Monteiro Lobato: Ariel vencido? Um olhar político sobre o escritor visionário (1914-1948)*. Jornalista, cronista, colaboradora de blogs jornalísticos. Autora do blog palavrascorres.blogspot.com. Professora de Língua Portuguesa na rede estadual de ensino. Contato: moura.cristina@gmail.com.

vista para a cultura e outro para a história. O que queremos, neste artigo, é tentar discutir a união desses dois férteis campos e ainda deixar reservado o lugar da arte, dentro deles ou em cada um deles. Isso é proposto, pois nosso objetivo é discutir, em tom interdisciplinar, a importância da Revista de História da Biblioteca Nacional (RHBN) para as Artes Visuais.

O periódico impresso foi de grande relevância para autores de diversos olhares das Ciências Humanas. Nosso enfoque aqui, contudo, são temas ligados às Artes, desenvolvidos por professores e/ou pesquisadores que obtiveram seus artigos publicados na RHBN. Para isto, e mediante o espaço que nos é permitido, escolhemos três artigos, publicados em anos diferentes, com recortes diferenciados, mas obtendo como suporte as Artes Visuais. Dentro desta perspectiva, cabe-nos lembrar o que Roger Chartier nos ensina sobre *cultura*, ao ser citado por Lynn Hunt, especialmente sobre o valor simbólico da apropriação. A autora dialoga com a obra de Chartier, no que diz respeito à leitura. Devemos esclarecer que a leitura não se apresenta apenas em forma de letras ou caracteres, mas de imagens e outras formas. Para Hunt, ao citar o autor francês, a recepção de mensagens opera através de *ajustes, combinações ou resistências*. Tais termos seriam o que o repertório de cada receptor da mensagem deságua em si mesmo, o que Barthes nos explica sobre a ressignificação de cada elemento (BARTHES, 2003).

Para Certeau (2014), o que está colocado por um autor pode ser revelado para o leitor – o receptor da informação –, de acordo com implicações sociais. É o que também nos diz Chartier, quando pensamos no valor ressignificado, segundo as nossas próprias aspirações cotidianas. O valor daquilo que é decifrado continua sendo pessoal, individual e contextualizado, porém, segundo o ambiente histórico, é lido e traduzido da maneira que cada um julgar conveniente. A representação se ergue por entre essas duas medidas: receber e apropriar-se.

Na verdade, o leitor é sempre visto pelo autor (ou pelo crítico) como necessariamente sujeito a um único significado, a uma interpretação correta e a uma leitura autorizada. Segundo essa concepção, compreender a leitura seria, sobretudo, identificar as combinações discursivas que a constroem, impondo-lhe uma significação intrínseca e independente de qualquer decifração (HUNT, 1992, p. 213).

Nossa plataforma de estudo neste artigo, a Revista de História da Biblioteca Nacional, apresenta-nos uma série de contextualizações para diversos exemplos ligados às Artes Visuais. Durante o período da existência do periódico (2005 a 2016), as diferentes

linguagens artísticas foram contempladas por pesquisadores que autorizaram suas publicações e, ao mesmo tempo, passaram pelo crivo do Conselho Editorial. O que nos compete aqui, no entanto, é demonstrar, por meio de três trabalhos publicados, o quanto foi importante discutir o campo das Artes, de forma interdisciplinar, mais especialmente de forma entrelaçada à História. E mais: o quanto foi essencial para que essa discussão pudesse alcançar um público além dos muros acadêmicos, visto que a revista era vendida em bancas, dispunha de um portal eletrônico e disponibilidade para assinaturas.

Chartier (2002) abordou a mudança da *história social da cultura* para a *história cultural da sociedade*. Por esse ângulo, utilizamos a revista para pinçar alguns exemplos de apropriação dessa mesma cultura inscrita na história social. Por meio da arte, o pesquisador utiliza seu pensamento, sua argúcia intelectual, seus tons subjetivos, não somente para interpretar uma obra e decifrá-la enquanto objeto visível para o público. Na esfera da apropriação, a representação da obra está calcada no sujeito que a interpreta para si e para o mundo. Eis a noção de *alteridade* também presente em Chartier e nesta discussão imagética e simbólica.

Com Pierre Bourdieu (1992; 2005), outro autor preocupado em nos mostrar como essa simbologia é apresentada, representada e ressignificada no meio que a acolhe, voltamo-nos para o nosso foco, que é a revista e seus artigos interdisciplinares, no cruzamento saudável entre Arte e História. O diálogo entre as duas áreas das Ciências Humanas sugere o que o autor nos indica como *trocas simbólicas*. (BOURDIEU, 2005). A percepção de um objeto tratado publicamente como *artístico* está inserido num contexto social, portanto apreensível de interpretações: desejos, valores, concepções.

A apreensão e apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística (Op. cit. p. 271).

O que o autor de um artigo da revista estudada pratica é, essencialmente, para Bourdieu (1992), uma troca simbólica, ou seja, transforma sua vivência, de maneira indireta, numa interpretação amparada por autores, os quais convergem para um ponto elaborado com uma finalidade específica. No nosso caso, transforma-se num texto autoral, editado por um veículo ligado a uma instituição federal. Estabelece, ainda, uma peça de poder – o texto

escrito e impresso – representada noutra peça política, a Biblioteca Nacional, uma espécie de campo de pouso para o voo discursivo.

O pesquisador, então, com seu artigo, isto é, com algo de sua autoria, cria o que Boudieu chama de *fato social*, inspirando-se na própria obra de arte analisada. São dois fatos sociais, portanto, mas cada um com seu rol de significados. O autor, com o intuito de se fazer entender, com o intuito talvez de polemizar, publica um texto, que é um fato exposto na sociedade, a partir de uma obra também situada em um determinado contexto social. Voltamos ao panorama da *representação* em Chartier. O autor representa para o público-leitor o que enxerga a partir de um objeto representado; interpreta *a si* e *ao mundo*, por meio de uma experiência também coletivizada. Hunt (1992), auxilia-nos a pensar esse quadro de ideias quando nos lembra que, de acordo com Chartier, “a aceitação de mensagens e modelos sempre opera através de ajustes, combinações ou resistências” (Idem, p. 234).

Nosso primeiro exemplo se encontra no artigo que ganha uma chamada na capa da revista: *Monumento a Zumbi: uma homenagem polêmica*. Diante dessa decisão editorial, já podemos prever que o texto ganha certa importância, mesmo em segundo plano, depois do assunto principal – com a manchete: *Heil, Hitler! Por que o nazismo não deu certo no Brasil*. Com seis páginas da edição, assinado por Roberto Conduru, professor de História e Teoria da Arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), o artigo, cujo título é *Zumbi reinventado*, ganha uma foto do monumento em homenagem a Zumbi dos Palmares, de autoria de Jaime Accioli. O primeiro questionamento do autor, aparece como o problema central do artigo a ser discutido na revista: *O monumento ao herói de Palmares, no centro do Rio, é uma homenagem à negritude ou um símbolo da dominação europeia sobre a África?* Conduru, especialista em História da Arte, também ganha na página 5, a página do editorial – ponto relevante, que dá voz institucional à edição – outro destaque, com uma foto e uma minibiografia, enfatizando a importância do texto mais adiante.

A discussão do autor, que nos prova o cunho interdisciplinar, traz à tona uma questão política, ao lembrar que a estátua foi empreendida pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) vice-governador do Rio de Janeiro e então secretário de Cultura, do governo Leonel Brizola, entre 1989 e 1987. O antropólogo tomou uma decisão que gerou controvérsias, tanto para artistas quanto para historiadores, ao se apropriar de uma escultura pertencente

ao acervo do Museu Britânico. Adaptou a obra, de 36 centímetros para três metros, e fundiu-a em 800 quilos de bronze.



Figura 1 - *Zumbi dos Palmares*, peça em bronze e pedestal de concreto. Lima, Filgueiras João; Alves, Romeu. Zani Fundição Artística e Metalúrgica Ltda. Propriedade pública. Praça XI de junho, Centro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Inauguração: Nov/1986. Catalogação da foto: Dias, Vera – *Zumbi dos Palmares*, 2015, 14 x 10.

Fonte: Inventário dos Monumentos RJ. Disponível em:

<<http://inventariosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=72&iMONU=Zumbi%20dos%20Palmares>> Acesso em: 13 ago. 2019.

A escultura, assinada pelo arquiteto João Filgueiras Lima, foi o que Conduru chamou de *operação artística nada estranha à época*, citando os *readymade* de Marcel Duchamp e as colagens de Pablo Picasso, como exemplo do que se praticava nos anos de 1980, em relação a obras de arte. Porém, ao se apropriar de uma obra que não tinha imediatamente a ver com o herói homenageado, com o objetivo de valorizar a cultura africana e afro-descendente, o antropólogo criou rusgas entre pesquisadores da História da África e da História do Brasil. A escultura, na realidade, representa Oni, rei de Ifé e, segundo o que cita Conduru, foi catalogada no museu britânico como produção realizada entre os séculos XII e XIV. Longe, de certo modo, do guerreiro Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares,

localizado no Estado de Alagoas, e símbolo de resistência dos oprimidos, não exatamente dos governantes ou reis.

Para acalorar ainda mais a sua visão sobre a ação governamental, o autor do artigo cita outra obra, o óleo sobre tela de Antônio Parreiras, retratando *Zumbi pronto para o combate*; esta, sim, segundo Conduru, mais fiel ao que o guerreiro negro marcou para a História do Brasil e, ao mesmo tempo, para a História da Arte, com o pintor citado. Há, ainda, outra conotação no artigo, ao interpretar a escultura: a representação da cabeça como a vitória luso-ocidental sobre os africanos. Como pudemos perceber, diante do primeiro exemplo tratado, temos um caso interdisciplinar que circulou no campo da História e da Arte, nas páginas da RHBN.

O segundo exemplo que apresentamos é o artigo *O poema de areia*, de Caleb Faria Alves, professor de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). No texto, Alves analisa a presença do pintor Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) na arte brasileira, no início do século XX, assim como a presença do padre José de Anchieta no imaginário popular. Para o professor, a tela intitulada *Anchieta escreve na areia*, é apresentada como uma recriação do pintor, ao tratar do tema do sagrado e da expansão territorial nas terras bandeirantes.

A opção que o artista fez pela imagem da praia reflete, de alguma forma, como ele imaginava que uma tela sobre Anchieta seria bem recebida (...), aquela que seria a melhor maneira de representar suas qualidades e sua importância para a História do Brasil (ALVES, 2011, p. 67).

A revista presenteou o leitor com duas páginas inteiras, para exibir a obra, que serviu de base para que Alves também discorresse sobre outras pinturas de Benedito Calixto, como *Anchieta e as feras*, retratando o missionário em meio ao ambiente selvagem do Brasil no período Colonial. O estudo de Alves deixa claro o que estamos tratando aqui sobre *representação* à luz de Roger Chartier. Estamos diante de uma análise de momentos históricos retratados por um artista que apresentou o que sentiu e o que imaginou sobre aquele contexto, contado e recontado pelos historiadores apoiados em documentos oficiais. Como professor e também historiador, Benedito Calixto deixou transparecer nas suas telas, segundo Alves, a visão que se tinha na época, ao valorizar a história baseada em fontes documentais: a pintura de uma cena retratada surgiria com base nestas mesmas fontes. O caráter positivista é citado pelo autor do artigo, também como aporte para o tom moralista

que se pretendia com a exibição de algumas obras com características mais próximas à realidade documental.

A visão do autor do artigo, como antropólogo, coloca a arte como a redescoberta de personagens em determinados contextos sociais. A paisagem, na obra que gera o título do texto, retrata muito mais a natureza exuberante, enfatizando as gaivotas, do que Anchieta e os índios. Para Alves, o poema escrito na areia, que seria direcionado à Virgem Maria, convida o leitor para o que se desenha para o futuro, isto é, para analisar o interior paulista como um relicário, em permanente comunhão com o sagrado, com o objetivo de gerar subsídios para construir as grandes cidades.

Outra figura mostrada na edição é relacionada à obra *A fundação de São Vicente*, no século XVI, enfatizando muito mais a presença dos indígenas do que dos missionários ou outros integrantes ligados à Coroa Portuguesa. A obra, pintada doze anos depois da proclamação da República, reflete o momento em que o Brasil ainda buscava seus heróis e suas referências históricas.



Figura 2 - Jesus, Benedito Calixto de, Fundação de São Vicente, 1900. Óleo sobre tela, 192 cm x 385 cm. Reprodução fotográfica: Rosael, José; Nobre, Hélio. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Acervo do Museu Paulista, São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6213/fundacao-de-sao-vice>> Acesso em: 14 ago. 2019.

O historiador Affonso D'Escragnolle Taunay (1876-1958), nomeado diretor do Museu do Ipiranga em 1917, foi um dos grandes incentivadores da obra de Calixto. As obras eram encomendadas com exigências de detalhes precisos, que combinassem com a formação de um acervo específico, ressaltando os grandes nomes da história do Estado de São Paulo e a importância do bandeirante para a construção da nação (ALVES, 2014, p. 70). Diante de

tanto empenho, sem esquecer do talento para tal finalidade, o pintor foi financiado pelos barões do café para estudar artes na França, na Acedémie Julian, em Paris.

O terceiro e último exemplo que trataremos neste trabalho versa sobre ilustradores do século XVI. O artigo *Retratos imaginários*, de autoria de Flavia Galli Tatsch, professora de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), analisa algumas obras de artistas que retratavam elementos pitorescos, provavelmente encontrados no Novo Mundo descoberto pelos navegadores. O potencial lucrativo do negócio despertou o interesse de editoras, que contratava escritores e ilustradores para livros e revistas sobre os grandes feitos.

Tanto os escritores quanto os ilustradores não conheciam a *realidade* das novas terras, por isso acabavam imaginando e criando formas inteligíveis para o público. "A grande maioria das ilustrações era elaborada por artistas que nunca atravessaram o Atlântico e que sequer contavam com um desenho de observação como guia." (TATSCH, 2014, p. 71). As imagens que ilustravam os textos, então, eram produzidas segundo os relatos imprecisos dos viajantes e artefatos encontrados nas terras recém-descobertas. Os ilustradores alemães Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer e Hans Burgkmair criaram um complexo iconográfico que glorificava as realizações de Maximiliano I e seus domínios sobre os povos. A imagem a seguir (Figura 3) mostra um homem guiando um elefante, seguido de povos de diferentes etnias. Tatsch explica que o termo *Calicute* era aplicado não somente para os habitantes da Índia, mas também para os povos das Américas.



Figura 3 - BURGKMAIR, Hans. Povo de Calicute, 1883-84. Disponível em: <<https://www.williamreese.com/pages/books/WRCAM49709/maximilian-i-hans-burgkmair-albrecht-alt-dorfer-hans-schaufelein/twenty-six-woodcut-panels-from-the-triumphal-procession-of-holy-roman-emperor-maximilian-i>>.

A autora faz um apanhado de casos que foram reescritos e reelustrados, o que já nos sinaliza outra situação, no que diz respeito ao nosso estudo sobre *apropriação* e *representação* do real. O tema, no entanto, caberia em outro estudo, posteriormente, assim como os outros artigos da RHBN aqui trabalhados se ramificam em outras preocupações. Da noção de temporalidade expressa em Chartier, permitimo-nos o ato de questionar sobre o que pode ser real e simbólico, representado ou apropriado; desta maneira, continuamos buscando mais respostas para as nossas indagações. As questões interdisciplinares surgem como um cenário produtivo para encontrar outros significados.

Referências

- ALVES, Caleb Faria. O poema de Areia. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 64, p. 66-71, jan. 2011.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Histórico**. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br>> Acesso em: 11/08/2019.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. / Pierre Bourdieu; introdução, organização e seleção Sergio Miceli. – 6ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2005. – Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg.
- _____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- _____. **A invenção do cotidiano: a arte de fazer**. São Paulo: Vozes, 2014.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- CONDURU, Roberto. Zumbi reinventado. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, p. 62-67, mai. 2007.
- HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O Homem e a História)
- TATSCH, Flavia Galli. Retratos imaginários. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 111, p. 70-73, dez. 2014.

DO MOUSION À MUSEÁLIA

FROM MOUSION TO MUSEÁLIA

Jessica Dalcolmo²³⁵

RESUMO

O presente artigo tem como o objetivo realizar uma revisão histórica do conceito museu e da prática do colecionismo, revisitando pontos norteadores para o desenvolvimento da instituição, desencadando no estudo os primeiros museus brasileiros, em especial o Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Desta forma, pretende-se discutir os eixos basilares que deram a origem aos museus em solo nacional, a partir de apontamentos realizados por JULIÃO (2006), LOUREIRO (1999) e POMIAN (1984).

PALAVRAS-CHAVE

Museus; Museu de Arte; Colecionismo.

ABSTRACT

This article aims to perform a historical review of the museum concept and the practice of collecting, revisiting guiding points for the development of the institution, triggering in the study the first Brazilian museums, especially the National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro. Thus, it is intended to discuss the basic axes that gave origin to museums in national soil, from notes made by JULIÃO (2006), LOUREIRO (1999) and POMIAN (1984).

KEYWORDS

Museums; Art Museum; Collecting.

Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias. Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar²³⁶.

As obras artísticas sempre estiveram presentes nos museus; mesmo quando a concepção deste ainda não era clara e, na verdade, mais se assemelhava a um gabinete de curiosidades. Assim, é possível visualizar obras de arte de diferentes tempos e espaços em museus de diversas tipologias, seja no museu de arte, tal como é entendido na atualidade, próprio às coleções de arte, ou em outros, como frequentemente vemos em museus históricos, por exemplo. Logo, fica evidente a interdisciplinaridade entre a história da arte e a museologia.

²³⁵ Jessica Dalcolmo é mestrandia em Estudos em História, Crítica e Teoria da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo. Bacharela em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto – MG, tem experiência na área de Museologia e da História da Arte, com ênfase em: musealização da arte contemporânea, documentação, curadoria, sociomuseologia e museografia. Contato: dalcolmojs@gmail.com.

²³⁶ Paul Valéry em 'O Problema dos Museus', 1931.

O homem, desde a antiguidade até os dias de hoje, apresenta uma necessidade de salvaguardar e perpetuar seu conhecimento, história e memória. Os museus surgem como um espaço de guarda e perpetuação de sua história. Podemos notar que a noção de musealidade nasce antes da própria instituição museu; pois o homem apresenta a necessidade de colecionar, exhibir, guardar e atribuir significado aos objetos. Em um desdobramento contemporâneo, o museu se estabelece como um espaço onde são agrupados objetos com valor histórico que devem ser salvaguardados com um objetivo de preservar, comunicar e perpetuar a memória. Quando um objeto é inserido em uma coleção museológica, segundo Pomian (1984), ele é destituído de sua função original para adquirir a função de documento. Para o autor, as locomotivas e os vagões de um museu ferroviário não transportam nenhum passageiro, as fechaduras e chaves em um museu histórico não abrem e nem fecham portas, esses objetos fazem a ponte entre o visível e invisível, sendo que sua função original e seu uso utilitário perdem o sentido, tornando-se objetos museológicos musealizados.

A prática de recolha de objetos e a atribuição de significados aos mesmos é secular. Sem dúvidas, o exercício do colecionismo dialoga com a formulação das primeiras instituições museológicas que retomam a Grécia Antiga, que influenciaram diretamente o desenvolvimento de diversos museus no decorrer dos séculos.

DO MOUSIONÀ MUSEÁLIA²³⁷

“Os museus são espaços que suscitam sonhos”
Walter Benjamin

Benjamin romantiza os espaços museais como ambientes de devaneios e fantasias. Para ele, o museu funciona como um portal que nos possibilita viajar pelo tempo e ressignificar nosso olhar. Dentro do espaço expositivo encontramos objetos que são tidos como fonte do passado e da história, abrindo possibilidades para construções e desconstruções de paradigmas (PINTO, 2012).

²³⁷ O termo “museália” para designar “objetos de museu” foi introduzido na museologia por Zbyněk Stránský, pensador tcheco, em meados dos anos 1960. “Anos mais tarde, Stránský (1985, 97-98) afirma que a natureza do objeto de museu viria de “certa relação entre homem e realidade” à qual denomina “musealidade”, e cuja especificidade seria “motivada por um esforço para preservar, contra a natureza da mudança e extinção, objetos da realidade natural e social” passíveis de representar valores cuja conservação seja de interesse para a sociedade. Objetos de museu (*musealia*) seriam “ontologicamente coincidentes com o objeto em geral, mas do ponto de vista semântico têm uma nova função, (...) a de autênticos testemunhos, documentos e/ou evidências de fatos naturais e sociais”. Partindo da premissa de que o museu oferece “um modo específico de apreensão da realidade”, Stránský (1987, 289) redefinirá posteriormente a “musealidade” como o caráter museal das coisas” (LOUREIRO e LOUREIRO, 2013, p.7).

A origem da palavra museu está associada à mitologia grega que estabelece uma relação com o *mouseion*, a casa das nove musas²³⁸, filhas de Zeus com *Mnemosine*, considerada a deusa da memória (JULIÃO, 2006). Assim, o museu e a memória estão intimamente ligados, e essa relação é perpassada até os dias de hoje. Entretanto, a noção de museu dialoga diretamente com a prática do colecionismo, hábito que é comum desde o período neolítico, pois era de costume efetuar o sepultamento acompanhado de objetos pessoais que pertenciam aos sepultados (POMIAN, 1984).

Os objetos contidos nos templos não eram de usufruto dos homens, eles funcionavam como uma ponte entre o sagrado e o mundano. O objeto ao adentrar em um templo greco-romano, perdia sua função utilitária, ganhando a conotação de *sacrum* (POMIAN, 1984). Essas peças eram tidas como sagradas, portanto, não seria possível manuseá-las ou retirá-las desse local, uma vez ofertadas, permaneciam no templo que as tinha acolhido. Nesse período, podemos identificar uma preocupação com a salvaguarda dessas peças visto que todo objeto era registrado em inventários e colocados em proteção contra possíveis furtos. Por volta de 300 a.c. temos o registro do que seria o primeiro museu da humanidade, o *Mouseion* de Alexandria, que também ficou conhecido graças a sua enorme biblioteca, a biblioteca de Ptolomeu.

Constituindo-se em verdadeiro complexo cultural, pois possuía observatório astronômico, biblioteca, jardim botânico, coleções de *specimens* biológicas e de objetos raros, salas de estudo, pesquisa e abrigo para estudiosos; [...] existiu como instituição educacional interdisciplinar viva, centro de estudo e pesquisa verdadeiro, de análise direta destas coleções, que agia como um centro ativo para a preservação de identidades culturais (MORO, 1980, *apud*, MATTOS, 2010, p. 43).

O *Mouseion* de Alexandria, foi uma ferramenta para guarda e estudo da história da antiguidade clássica caracterizado por seu viés aristocrático e enciclopédico. Entretanto, podemos identificar que as instituições museais daquele tempo já possuíam a característica de preservação e salvaguarda, alinhados com a necessidade de ordenar as informações sobre os objetos aí contidos. Paralelamente em Roma, a noção de museu também se estabelece como aristocrático e enciclopédico. A herança da Antiguidade Clássica em Roma se expressa pelo ato do colecionismo através das noções de raridade, de valor estético e histórico.

²³⁸ Musas filhas de Zeus com *Mnemosine*: Clio (história), Calíope (poesia épica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Terpsícore (dança), Erato (poesia amorosa), Polímnia (hinos sacros), Urânia (astronomia).

Os grandes colecionadores romanos - como Sila, Júlio César, Verres - eram generais ou procônsules e os objectos que acumulavam e que expunham nas respectivas residências ou nos templos aos quais os ofereciam provinham do saque: o caso de Verres é exemplar. Foi só no tempo do Império que a moda de colecionar se difundiu a tal ponto que Vitruvius previa na planta da casa um lugar especial para os quadros e esculturas (POMIAN, 1984, p. 58).

O *Museumna* Roma antiga é um espaço destinado a reuniões filosóficas e à exibição de objetos. Neste mesmo período temos a formulação de ideias como série completa, originalidade e raridade (GIRAUDY e BOUILEHT, 1990). Colecionar naquele tempo, era sinônimo de poder e prestígio social. Mattos (2010), destaca a atuação dos romanos em dar utilidade pública às obras de arte, por decisão de Marco Agripa²³⁹. O cônsul identificou a necessidade de reagrupar as obras de arte que foram retiradas do seu local de origem e confinadas em coleções particulares. Para a autora, a atuação de Marco Agripa seria a primeira declaração que uma coleção é um patrimônio cultural de todos.

Já na Idade Média, com a disseminação eclesiástica, a Igreja destacava-se como único “museu”. As coleções eram salvaguardadas pelo Clero, entretanto não eram abertas à visitação. O termo museu foi pouco utilizado, voltando a aparecer somente no século XV (JULIÃO, 2006).

Em 1471, temos o registro da formulação das galerias de aparato, que eram encomendadas por monarcas e pelo alto Clero, que vinculavam a arte como parte indispensável para obter poder e prestígio, influenciando na criação de novos espaços expositivos e o desenvolvimento dos museus de arte (GIRAUDY e BOUILEHT, 1990).

Com a vinda do Humanismo, os séculos XIV e XV configuram-se como tempo de mudanças e rupturas para o mundo ocidental (MATTOS, 2010). Neste período temos o apogeu do espírito científico e humanista, o Renascimento. As coleções que foram formuladas durante o século XIV, passam a ser enriquecidas ao longo dos séculos XV e XVI (JULIÃO, 2006).

Com o Renascimento, os humanistas e os grandes deste mundo reúnem coleções profanas para as quais, pela primeira vez, construir-se-á um invólucro. Organizadas em pequenos espaços privados, destinam-se ao estudo, mediação ou contemplação. A paixão de conhecer. Comparar,

²³⁹ Marco Vipsânio Agripa foi um político da gente Vipsânica da República Romana e foi cônsul por três vezes, em 37, 28 e 27 a.C.).

compreender desdobra-se em angústia frente ao inexplicável, ao mágico, ao irracional do qual irrompe também o gosto pelo bizarro e pelo fantástico (GIRAUDY e BOUILLEHT, 1990, p.23).

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. Normas de preservação, conservação e documentação são difundidas na época. Os catálogos ganham força e resultam em grandes trabalhos de inventários. Entretanto, as normas estabelecidas estavam centradas no fazer, e não no conhecer. A noção de “tesouro” é perpetuada, e aparece com a ideia de um artefato que precisa ser preservado e salvaguardado, dando margem para uma visão patrimonialista. Lugares de memória e guarda do patrimônio, os museus, são também na época, caracterizados pela não abertura das portas para uma parcela maior da população. As coleções que ali se configuravam, estavam a serviço do estudo da literatura, das artes, história e ciência.

Concomitante a isso, iniciam-se as grandes navegações. Neste período, os artefatos arqueológicos e os vestígios da antiguidade clássica greco-romana, ganham visibilidade e são revestidos por um valor histórico.

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. Estes gabinetes se configuravam em grandes salões, que salvaguardavam uma coleção com diversos tipos de objetos, desde animais taxidermizados, artefatos de malacologia, esculturas e objetos exóticos. Essa coleção que ali se construía, aos poucos começou a virar sinônimo de poder e destaque social.

Os gabinetes tinham como acervo objetos de natureza científica, dos reinos animal, vegetal e mineral: “curiosidades naturais e exóticas, fósseis, corais, petrificações, animais fabulosos, flores e frutos, objetos de ourivesaria e joalheria, peças etnográficas e bizarras” (MATTOS, 2010). Grande parte desse acervo formado nos gabinetes advinha das expedições de navegação para o Novo Mundo.

Esses gabinetes, de certa forma eram vistos como um grande depósito de objetos que não possuíam, na maioria dos casos, relação entre si, entretanto esses depositários possuíam uma forma organizacional coerente. A intenção desses gabinetes era formar um mostruário

das coisas do mundo. (LARA FILHO,2006). Com as grandes navegações do século XVI, novos objetos passam a integrar o acervo que antes era limitado pela *Naturaliae Mirabilia*²⁴⁰.

Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006, p. 20).

Julião (2006) afirma que muitas coleções que constituíam os gabinetes durante os séculos XV ao século XVIII acabaram transformando-se posteriormente em coleções de grandes instituições, porém, essas coleções não estavam, na época, abertas a uma parcela maior do público.

Somente com o final do século XVIII, com a Revolução Francesa, temos de fato o acesso do público às coleções salvaguardadas. A França foi responsável pelo fortalecimento e pioneirismo em questões referentes ao patrimônio público e à acepção atual de museu. As discussões levantadas durante a Revolução Francesa norteiam a definição de museu na modernidade. O país cria monumentos e instituições ligadas à memória da nação, instituições como: Museu Nacional (Louvre 1792), Museu de História Natural (1794), Museu de Monumentos Franceses (1796) e o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios (1796) (LARA FILHO, 2006).

A partir de fins do século XVIII o museu recolhe e abriga fragmentos, objetos, artefatos e obras da natureza e da cultura e os agrupa em coleções com o propósito de expor. Essa memória, constituída a partir de objetos selecionados segundo critérios de valor, não provém de um colecionismo neutro ou isento, mas comprometido com o poder hegemônico, com as ideias e o contexto da época em que ocorre. O conceito de valor não é absoluto e varia em cada cultura e ao longo da história da humanidade, e cada coleção traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores (LARA FILHO, 2006, p. 8).

Segundo Crimp (2005), entre o final do século XVIII e início do XIX, na Eurorpa, temos a formulação dos museus dedicados exclusivamente às artes. Os museus de arte, segundo o

²⁴⁰ As coleções dos gabinetes dos séculos XVI e XVII são, de acordo com Adalgisa Lugli, organizadas em dois grandes eixos – o *Naturaliae* o *Mirabilia*. Do primeiro, fazem parte exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral. Já o segundo, divide-se por sua vez em duas seções: os objetos produtos da ação humana (*Artificialia*) e as antiguidades e objetos exóticos que remetem a povos desconhecidos, normalmente vendidos aos colecionadores ou presenteados por viajantes e marinheiros (PÔSSAS, 2006, pg. 16).

autor, advêm da retirada de obras de igrejas e palácios, transferidas para um novo local, colocadas em exibição e sobre proteção institucional. Antes da retirada das obras, elas possuíam outras funções estreitamente ligadas ao ornamento ou a uma função didática, ou seja, transmitir o ensinamento dos preceitos religiosos, no caso das igrejas. Antes do surgimento dos museus de arte, o intuito de grande parte desse acervo era de apenas representar algo, conforme o interesse de quem a encomendava. Com a autonomia e o ganho de liberdade da classe artística, em meados de século XIX, as instituições museais, influenciaram na prática criativa, pois alguns pintores começam a produzir em prol do museu, com o intuito de que suas obras fossem expostas, fomentando o valor de exibição. A inserção dessas obras/objetos, em um novo espaço que se denominou museu de arte, contribuiu para a formulação do conceito de arte; ou seja, a “descontextualização” colaborou na mudança do significado, que anteriormente era estreitamente ligado ao ornamento e agora passa a ter valor de documento e memória. Em consonância a isso, o museu se configura como uma instituição com a responsabilidade de preservação de objetos/obras, que possui a capacidade de representar e salvaguardar a memória social, individual e/ou institucional, pública ou privada de uma sociedade.

No âmbito da museologia brasileira, com as iniciativas de Dom João VI, em 1818 temos a criação do Museu Real, atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que se sucumbiu em chamas em 2018.

Na segunda metade do século XIX temos a criação dos museus²⁴¹ do Exército (1864), o Paraense Emílio Goeldi (1866), o da Marinha (1868), o do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894) e o Museu Paulista, atual Museu do Ipiranga (1894) (JULIÃO, 2006).

No Brasil, os museus enciclopédicos, voltados para diversos aspectos do saber e do país, predominaram até as décadas de vinte e trinta do século XX, quando entraram em declínio como no resto do mundo, em face da superação das teorias evolucionistas que os sustentavam. Embora a temática nacional não constituísse o cerne desses museus, tais instituições não deixaram de contribuir para construções simbólicas da nação brasileira, através de coleções que celebravam a riqueza e exuberância da fauna e da flora dos trópicos (JULIÃO, 2006, p. 22).

²⁴¹ Destacamos a atuação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, fundado em 1838, que atuava com a finalidade de reunir documentos e obras referentes à História do País, embora não se caracterizasse como museu, o mesmo estava ligado à Academia Imperial de Belas Artes.

Com a abertura de instituições museais durante o século XIX, podemos identificar que os museus já começavam a assumir funções como: da pesquisa; da preservação e difusão. No final desse século, os museus nacionais começam a ser esboçados. Isso acabaria fomentando a cena museológica nacional e envolvendo a instituição museu em diferentes segmentos da sociedade. Julião (2006) salienta que as discussões em torno da temática da nação envolvem os equipamentos culturais, e isso se materializa na criação, em 1922, do Museu Histórico Nacional na cidade do Rio de Janeiro, que foi concebido com o intuito de educar a população, incentivar a formação cívica e legitimar a noção de história oficial. O modelo trabalhado pelo Museu Histórico Nacional influencia fortemente o desenvolvimento dos museus de arte no Brasil durante o século XX.

Os museus de arte que se desenvolvem no decorrer do século XX herdam valores e trâmites museológicos das instituições nacionais e de história natural precedentes. Os pressupostos como raridade, notabilidade, valor estético e histórico são perpassados. Lourenço (1999) citaque a primeira coleção de arte existente no Rio de Janeiro, advém de uma iniciativa de Dom João VI, que compra 54 obras da Missão Artística Francesa (1816), que anos após, em 1937, são acondicionadas em um dos primeiros museus dedicados exclusivamente às artes em solo brasileiro, o Museu Nacional de Belas-Artes.

MUSEÁLIA NO MUSEU NACIONAL DE BELAS-ARTES DO RIO DE JANEIRO

Como dito anteriormente, os museus artísticos que florescem em solo nacional, herdam valores triunfalistas e uma visão evolutiva ante o passado. O cenário político-econômico, estava fortemente influenciado por um romantismo cultural, que buscava incessantemente o ideal de nação, que influencia diretamente a criação dos primeiros museus artísticos no país (LOURENÇO, 1999). É neste contexto, que o então presidente Getúlio Vargas, em 1937, por meio de um decreto, oficializa a criação do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA).

A história do MNBA é indissociável à da Academia Imperial de Belas Artes, seja por suas iniciativas em gerir a coleção já existente na escola, ou na abertura dos Salões a visitação ou na aquisição de obras via premiações. Félix Émile Taunay (1834-1851), ao assumir a direção da Academia, em 1843, reúne as obras adquiridas pela instituição em um só lugar, que o denomina como Pinacoteca. Manoel de Araújo Porto-Alegre (1854-1857), ao assumir a

gestão da Academia, redige um documento que expõe sua pretensão em instalar a Pinacoteca em um prédio próprio, separada da Academia. (LOURANÇO, 1999, p. 90).

Apesar das iniciativas museológicas já existentes na Academia Imperial, notamos que o MNBA se oficializa quase 100 anos após a formulação da escola e do primeiro museu do país, o Museu Real. Importante ressaltar, que a instituição em questão, fundada em 1818, já nasce com o estatuto de museu, que dessa forma, evidencia o apreço à ciência e o desenvolvimento material (LOURENÇO, 1999).

A oficialização do MNBA durando o governo de Getúlio Vargas, coincide com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²⁴² (SPHAN). A formação do SPHAN, em 1937, significou um marco para o fortalecimento de uma política para o patrimônio cultural brasileiro. O projeto de criação do órgão está ligado a outros projetos para a educação e cultura, formulados durante os anos 20 por intelectuais e modernistas, entre eles o espírito nacionalista propagado pela Semana de Arte de 1922. O desenvolvimento do SPHAN no contexto do Estado Novo configura um viés de uma política autoritária e nacionalista que buscava restaurar os testemunhos dos monumentos ligados aos grandes feitos do passado social e político, objetivando a construção de uma nacionalidade mítica (JULIÃO, 2006).

No decreto-Lei nº378, de 13 de janeiro de 1937, que regulamenta a criação do SPHAN, deixa claro a incumbência dos museus na salvaguarda das relíquias e das obras de arte pertencentes ao patrimônio do país. Desse modo, o MNBA estava destinado a conservar, recolher e expor as obras de arte, fomentando a atuação do SPHAN (BATISTA, 2017, p. 299). A relação museus-SPHAN, no contexto do Estado Novo, nos permite vislumbrar quais conteúdos simbólicos foram definidos como norteadores para a formação da ideia de nação, em que era dever do Estado selecionar quais bens devem ser preservados e expostos.

Neste cenário é notório o desejo de uma reimaginação do passado e uma busca por heróis e mitos, que é resultado dos processos de modernização pronunciados pelo Estado Novo. Desta forma, o MNBA, se torna um ponto basilar para a fruição do conhecimento do passado e de ideais de progresso. Nesta lógica, os objetos de museu, a museália,

²⁴² Hoje IPHAN.

pertencentes a instituição, se configuram como autênticos testemunhos e documentos do passado.

O acervo reunido pela instituição, conta com a coleção de Dom João V e produções de alunos e membros da Academia Imperial de Belas Artes. Neste acervo, notamos a ausência de proposições artísticas que dialogam com estéticas modernas e a inexistência de obras que questionam a tradição acadêmica. Sendo assim, a museália pertencente ao MNBA, e os demais museus da época, nos mostram que as instituições museais do começo do século XX, como lugares de memória e de esquecimento.

Referências

BATISTA, Gabrielle Nascimento. Preto no branco: o museunacional de belasartes, o diretor José Roberto Teixeira Leite e a África. In: **XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP**, p. 296-306, 2017.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Tradução de Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG/MinC/FNPM, 1990.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. **Cadernos de diretrizes museológicas** - p. 17- 30. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

LARA FILHO, Durval. **Museu: do espelho do mundo ao espaço relacional**. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-30112006-105557/pt-br.php>>. Acesso em: 10 out 2018.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. In: **MIDAS** [Online], 1|2013. Disponível em: < <http://journals.openedition.org/midas/78>>. Acesso em: 26 dez 2018.

MATTOS, Yara. **Abracadabra: uma aventura afetivo-cognitiva na relação museu-educação**. Ouro Preto: UFOP, 2010.

PINTO, Júlia Rocha. O papel social dos museus e a mediação cultural: conceitos de vygotskyna arte-educação não formal. Universidade Estadual Paulista UNESP – In: **Palíndromo**, Nº 7, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UDESC. / p. 82-107, 2012.

POMIAN, Krzysztof. **Coleção**. Enciclopédia Einaudi, v. 1, p. 51-86, 1984.

A CONTEMPORANEIDADE DE HILAL SAMI HILAL E OS ANOS 1960

HILAL SAMI HILAL'S CONTEMPORARITY AND THE 1960S

Jéssica Galon da Silva Macedo²⁴³

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo relacionar as transformações que envolvem a relação entre arte e vida a partir dos anos 1960 para identificar e compreender a problemática artística constituída pelos modos de espacialização e a especificidades do sítio nas instalações “Constelações” e “Seu Sami”, de Hilal Sami Hilal, e sua contribuição no debate crítico contemporâneo. Para tal, suscitaremos as transformações conceituais que envolveram os trabalhos artísticos dos últimos anos com ênfase no papel do espectador, apoiados em pesquisa bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Anos 60; Hilal Sami Hilal; Espacialização; Espectador.

ABSTRACT

This article aims to relate the transformations that involve the relationship between art and life from the 1960s onwards to identify and understand the artistic problematic constituted by the modes of spatialization and the specificities of the site in the “Constellations” and “Seu Sami” installations. “By Hilal Sami Hilal, and his contribution to the contemporary critical debate. For this, we will make a brief historical overview of the conceptual transformations that have involved in the artistic works of recent years with emphasis on the role of the spectator.

KEYWORDS

1960s; Hilal Sami Hilal; Spatialization; Bystander.

UMA SÍNTESE DE BASES HISTÓRICAS

Durante muitos anos e até certo momento da cultura ocidental, a obra de Arte era pensada no sentido de agradar o seu encomendador, assim, o espectador se configurava pela pessoa que encomendava a obra, seja ela o Rei, um Mecena ou até mesmo a própria Igreja. Em meados do século XX, diversas transformações em modos de fazer e no entendimento dos papéis exercidos por artista, público e crítica promoveram o estabelecimento de novos paradigmas para o “mundo da Arte”. Um nova aproximação entre Arte e Vida, a concepção

²⁴³ Jéssica Galon da Silva Macedo possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012); Pós-Graduação em Arte e Educação e está cursando o Mestrado em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (2018). Atualmente é prof. do ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte e Educação. Contato: jessicagalon@hotmail.com.

de obras abertas à participação, o experimentalismo de linguagens não tradicionais e novas mídias, o cruzamento com os campos da Comunicação, da Antropologia e da Filosofia, o uso do próprio corpo como meio expressivo e a desmaterialização são características da chamada Arte Contemporânea. Esses novos paradigmas, embora não excluam a Arte do campo da Estética, desfazem um monopólio secular dos modos de compreensão e concepção de trabalhos de Arte. As ideias, ou conteúdo conceitual, a atitude e a postura crítica passam, muitas vezes, a serem mais interessantes que o produto final.

Muitas dessas mudanças novas posturas surgem e são discutidas entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970. Isso torna a década de 1960 extremamente rica no que concerne aos debates e experimentações da Arte Contemporânea. Esse fervilhante período reúne o crescimento, o aprofundamento e o nascimento de diversas vertentes e movimentos que se tornaram célebres, como o Minimalismo, o Neoconcreto, a Land Art, os Happenings e Performances, o FLUXUS, a Nova Figuração, o Pop e as ambientações e Instalações, que nos interessam em especial para este trabalho.

É justo dizer que tais transformações não surgiram como um rompimento completo com os ismos, mas sim que respondem a possibilidades já abertas em outros momentos. Ao priorizar o gesto em detrimento da criação de um novo objeto, Marcel Duchamp, já no início do século XX, cria uma relação do objeto com o espectador/ experimentador. A operação duchampiana de deslocamento do objeto funcional de seu contexto cotidiano para o “mundo da arte” estabelece tanto um questionamento sobre os limites estéticos das categorias tradicionais de representação (pintura, escultura e desenho) como confere um novo valor para a atitude.

Jasper Johns em seu texto “Marcel Duchamp (1887-1968)”, originalmente publicado em Artforum 7, n.3, em Novembro de 1968, aponta o artista como um dos pioneiros da arte daquele século. Afirma ainda que ele moveu o seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, o trabalho mudou a forma por meio de uma complexa introversão de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos detalhes técnicos, mentais e visuais a serem descobertos na arte mais recente (JOHNS, 2006, p. 203). Jasper Johns e outros grandes nomes emergentes após o “desgaste” do Expressionismo Abstrato, como Robert Rauschenberg, John Cage e Merce Cunningham,

inserir-se no cenário das artes como um neo-dada. Além da defesa de uma “estética do cotidiano”, do uso de estratégias dadaístas e do experimentalismo, o grupo neo-dada buscava pensar a importância da presença e da teatralidade na construção dos trabalhos (WANNER, 2010, p. 139-140).

Teatralidade e presença seriam elementos importantes, também, para outra frente de pesquisa estética de fins dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Os artistas minimalistas se dispõem a pensar a espacialidade expositiva e afirmam a possibilidade de objetos produzidos sem a interferência da mão humana, padronizados e reproduzíveis em seus corpos de metal, vidro e concreto. Sobre as propostas minimalistas, Michael Fried (2002), em “Arte e Objetividade”, contrapõe as ideias que defendiam uma obra “des-psicologizada” e pontua que a experiência agora passa de “física” à justamente “psicológica”. Fried diz que os termos poéticos e estéticos nos quais as obras minimalistas eram colocadas, operavam um jogo de relação entre o espectador, o espaço e o objeto, em detrimento da obra propriamente dita. Isso significava um rompimento com a tradição moderna.

A partir dos estudos expositivos dos minimalistas já é possível percebermos que a espacialidade e os modos de apresentação dos trabalhos com questionamento dos sistemas expositivos tradicionais foi um dos eixos centrais dos debates daquela década. Se questionar o domínio do retiniano colocava em foco os limites da representação bidimensional e ressaltava as atitudes mentais como fundamentais para o ato criador, questionar os sistemas expositivos e a espacialidade das obras trazia para o centro da discussão a escultura moderna e suas tradições. Rosalind Krauss (1984), no texto “A Escultura no campo ampliado”, ao considerar que alguns trabalhos podem ser não-paisagem, não-escultura, não-monumento e não-arquitetura, sugere o surgimento de uma nova linguagem artística. Kraus analisa que, à medida que os anos 1960 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura” pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavadas no deserto ou cercas rodeadas de valas, a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada (KRAUSS, 1984, p.130). Nesse ponto, encontramos elementos que são parte do que nos interessa discutir aqui. Como se dão as relações do público com essa nova espacialidade? Se questionamos as bases da representação como mecanismo de comunicação da obra, o que esperar do espectador diante de trabalhos que não se prestam puramente para a contemplação? Perceberemos

que tais questionamentos não desapareceram com o passar daquelas décadas, mas permanecem vivos e com força para impulsionar trabalhos como os de Hilal Sami Hilal.

É importante ressaltar que o período sintetizado nos parágrafos acima retrata, basicamente, o cenário norte-americano das Artes. Se extrapolarmos essa fronteira no Brasil, o Concretismo e o Neoconcretismo, podem nos apresentar outros desdobramentos e caminhos para os mesmos problemas em pauta.

O notável artista e crítico brasileiro Hélio Oiticica desenvolveu seu trabalho em torno da experimentação e de conceitualizações inovadoras para a Arte. Oiticica partiu de uma transição do quadro para o espaço com monocromia, o que foi o marco da tomada do espaço como elemento ativo da obra. Paralelo a isso, a ruptura da forma retangular do quadro apontava para a pintura como objeto no espaço. Como afirma o próprio artista em seu texto “A transição da cor, do quadro para o espaço e o sentido de Construtividade”:

O que chamo de uma grande ordem da cor não é a sua formação analítica em bases puramente físicas ou psíquicas mas a inter-relação dessas duas com o que quer a cor expressar, pois tem ela que estar ligada a uma dialética ou a um fio de pensamentos e ideias intuitivas para atingir o seu máximo objetivo que é a expressão. Considero esta fase da máxima importância em relação ao que se segue e sem sua compreensão creio que se torna difícil a compreensão da dialética da experiência que domino como estrutura, cor, no espaço e no tempo. A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional (OITICICA, 2006, p. 84).

Pensar a cor como elemento central para atingir a tridimensionalidade é considerá-la como estrutura fundamental da pintura. Executar a transição dessa estrutura-cor para o espaço é romper com os limites da pintura sem destruir o seu elemento fundamental. Com essa operação, Oiticica não apenas atinge o cerne da discussão moderna sobre os elementos constitutivos do meio pintura, como se utiliza dessa compreensão para executar um movimento de “evolução” contínua em seu trabalho, o que atinge, inevitavelmente, o papel do espectador.

Em “Esquema geral da nova subjetividade” (2006, p. 163), Oiticica, ao enfatizar as transformações conceituais daquele momento na arte, afirma que a “Nova Objetividade” consistiria de uma reformulação de um “estado da Arte brasileira” cujas características, entre outras são: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; e tendência para

exposições coletivas. O autor aponta duas maneiras de participação do espectador, uma que envolve “manipulação” ou “sensorial, corporal” e outra que envolve a participação “semântica” e conclui que os dois modos buscam uma participação “fundamental, total, não-fracionado”, que não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura “contemplação tradicional”. Utilizamos aqui as teorizações de Oiticica para melhor compreender como essa participação se desenvolveu em seus trabalhos e, assim, adquirir conceituações necessárias para compreender um desenvolvimento análogo nas instalações de Hilal, aqui analisadas.

Assim como a transição para o espaço e a valorização da atitude mental foram fundamentais para a inserção não apenas contemplativa do espectador nas propostas de Arte, Oiticica já ressalva que a sensorialidade deveria ser uma questão a ser considerada. Isso significa que a materialidade da obra continua a ser relevante para os experimentalismos da Arte Contemporânea no Brasil, mas também em outras partes do globo. Alguns materiais e artifícios podem exercer o importante papel de incluir o espectador literalmente na obra de Arte como, por exemplo, experiências que utilizam equipamentos de vídeos gravando e simultaneamente exibindo a imagem do frequentador da exposição. Outro material capaz de promover a “fusão” do visitante com o trabalho artístico é o espelho, sua utilização foi recorrente naqueles anos, como nas experiências do artista Robert Morris. Em seu texto “O tempo presente do espaço” (1978, p 419), afirma que o espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental que, por sua vez, é a metáfora do “eu” para o espaço do mundo. Com obras de espelhos, o “eu” e o “mim” se encontram face a face. Assim, entendemos que também Hilal Sami Hilal coloca o espectador como parte da obra. Me refiro, especificamente, a instalação “Constelações”, na qual, ao entrar no espaço amplo do trabalho, o público seria “abraçado” pelos milhares de nomes registrados nas paredes e sua imagem seria refletida entre esses nomes. É possível relacionar essa experiência com o encontro do “eu” com o “mim”. O mesmo artifício é também utilizado pelo artista em “Seu Sami” e ambas instalações serão analisadas durante o presente estudo.

O ESPECTADOR/PARTICIPADOR

A obra de arte na atualidade deve obrigar o espectador a olhá-la com olho táctil, olho que toca, que penetra e apalpa. O objeto artístico passa a fazer sentido quando em relação com o observador, não é que o objeto se tornou irrelevante, mas na situação como um todo

que inclui o espectador, tudo conta como parte desse “todo”, a luz, o espaço, o tempo, o corpo. Michael Fried (2002, p. 134) diz que Morris deixa claro que enquanto na arte que precede o que é para ser experimentado no trabalho encontra-se estritamente em seu interior, a experiência da arte literalista²⁴⁴ é a de um objeto em uma situação – que, virtualmente por definição, inclui o observador. Aqui, o objeto expositivo toma os “espaços” e produz uma presença cênica que demanda atenção e expectativa.

Nas instalações de Hilal Sami Hilal a arte se reconhece como uma estrutura de acontecimentos, de situações, de práticas, de teatralidade – termo que surge nos anos 60 para conceituar e refletir a complexidade de categorias artísticas que agora incluem o tempo, o espectador, a presença e a efemeridade no teatro e nas artes plásticas.

Em “Seu Sami”²⁴⁵, o visitante é arrebatado pela monumentalidade da instalação situada na enorme sala de 60m em que governa um enorme vazio que se dá pelo próprio espaço que é muito longo. As duas extremidades são a sala do amor e a sala da dor com espelhos ao fundo e entre elas um grande corredor de penumbra. As mantas ou estruturas de papel²⁴⁶, compostas por quatro grandes painéis de trapo que medem 5,20 x 9,60 m, são penduradas aos pares em cada lado. “A Obra revela memórias e paralelos entre presença e ausência, luz e sombra, vazios e materialidade” (CIRILO, 2012, p.279).

De maneira intuitiva o trabalho de Hilal nos sugere afinidade com a temática da memória, do tempo, do vazio, da morte, do lugar, porém como obra aberta que é, Hilal constrói o caminho, a ponte, o entre, e nos obriga a fazer a conexão. “O artista não tem nenhum controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de diferentes maneiras” (LEWITT, 2006, p.179).

²⁴⁴ Michael Fried utiliza o termo “Literalista” ao se referir a arte Minimal.

²⁴⁵ Importante exposição de Hilal realizada em 2007, no Museu Vale em Vila Velha – Espírito Santo.

²⁴⁶ O artista trabalha a massa do papel em bisnagas desenhando seus arabescos sobre uma superfície, depois da secagem o papel é retirado e o resultado é um manto com incrível textura, linhas e vazios.



Figura 1 - Hilal Sami Hilal, Seu Sami, 2007. Fonte: Catálogo Seu Sami 2008.

O artista tinha cinco anos quando o pai adoeceu e 12 anos quando morreu vítima de doença cardíaca. Ao utilizar a temática da ausência de seu pai nesta obra, o artista convoca o espectador a entrar em seu mundo e transformá-lo uma vez que ao circular pela instalação o observador se vê parte da mesma, constrói suas referências a partir da experiência sensorial contribui com a sua vivência para que a obra aconteça.

A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize, uma vez que a temporalidade da experiência se confunde com a do trabalho que cobra do visitante a redefinição constante de sua posição e percepção que para Fried (2002) essa condição definiria a “teatralidade”, basicamente um “efeito teatral”, uma espécie de “presença de palco”.

Em 2016, no Palácio José Anchieta, Hilal convoca a comunidade para adentrar ao local por meio do projeto “Constelações” em que foram convidadas sete escolas da rede estadual de educação do Espírito Santo para participar da escrita dos nomes. Os alunos contribuíram com suas memórias e afetos por meio da caligrafia na escrita de seus nomes, de seus parentes e pessoas queridas em oficinas ministradas nas próprias escolas. Os dez mil nomes produzidos deram vida à instalação “Constelações” (figura 2).



Figura 2 - Hilal Sami Hilal, Constelações, 2016. Fonte: disponível em <https://secult.es.gov.br/abertura-da-exposicao-constelacoes-de-hilal-sami-hilal> - Acesso em 21 Jan 2019.

“E se tivéssemos que, em uma palavra, resumir o que na memória não se reduz à representação diríamos o afeto.” (GONDAR, 2005. 25). Em “Constelações” (2016), a memória afetiva se traduz nos nomes das pessoas através da escrita. A disposição dos nomes nas paredes do museu se dá inspirada em “Noites Estreladas” de Van Gogh, - maneira encontrada por Hilal para organizar os nomes, formando assim uma grande constelação de nomes que traduzem identidade, memória e afetos dos participantes da obra pois para Stuart Hall, memória e identidade têm íntima ligação, uma vez que uma contribui na construção da outra e estão ligadas. As pessoas são resultado das experiências vividas somadas as suas memórias individuais e coletivas. Nos relatos de adolescentes (2016), que participaram da escrita dos nomes e visitaram à exposição, observa-se reflexão sobre existência, pertencimento, identidade:

Você chega na exposição e encontra aquele monte de nomes e pensa: qual é o meu lugar neste espaço? Eu sou apenas uma pecinha, mas uma pecinha de algo muito maior, sensação de amplitude.

Quando encontra o seu nome, ao mesmo tempo que a pessoa se sente incluída, se sente também uma poeira em meio ao imenso universo.

Maria Aparecida Ramaldes (2015) ao interpretar as anotações nos documentos dos quais Hilal esboçou a montagem de “Seu Sami”, destaca a preocupação do artista em relação ao observador e declara:

Também observamos nas anotações (figura 3) de Hilal a constante preocupação com a construção do espaço expositivo. Ao que nos parece, em seus esboços o artista tem a preocupação de localizar o espectador frente à obra. Seus estudos, para além de pensar a relação de seu trabalho com a escala humana, demonstram o interesse de posicionar o espectador no 'lugar da arte', um entre lugares. Notamos no esboço abaixo (Figura 4) que Hilal planejou caminhos por 'entre' sua arte, para convidar o espectador a percorrê-los (RAMALDES, 2015, p. 74).

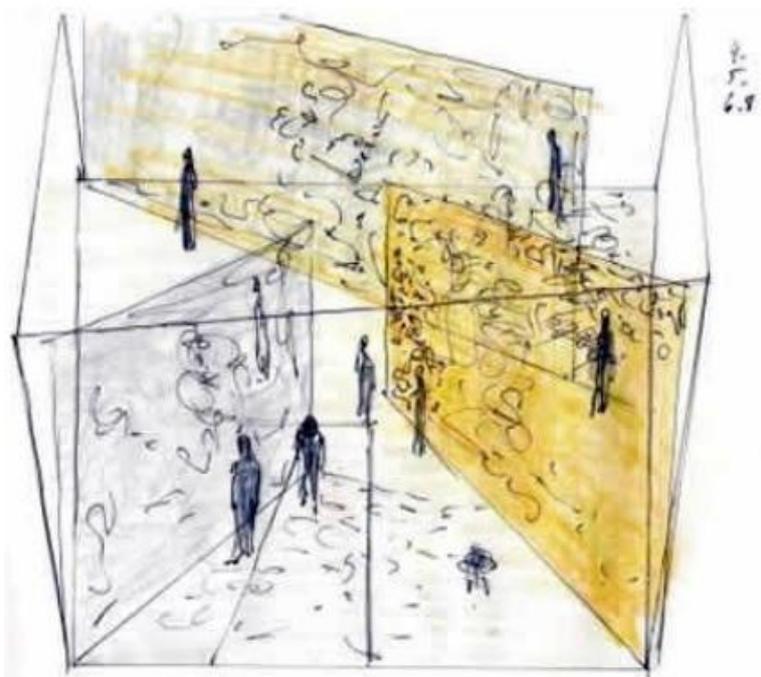


Figura 3 - Foto de documento do processo em Seu Sami de Hilal Sami Hilal. Fonte : Acervo LEENA – Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, 2015.

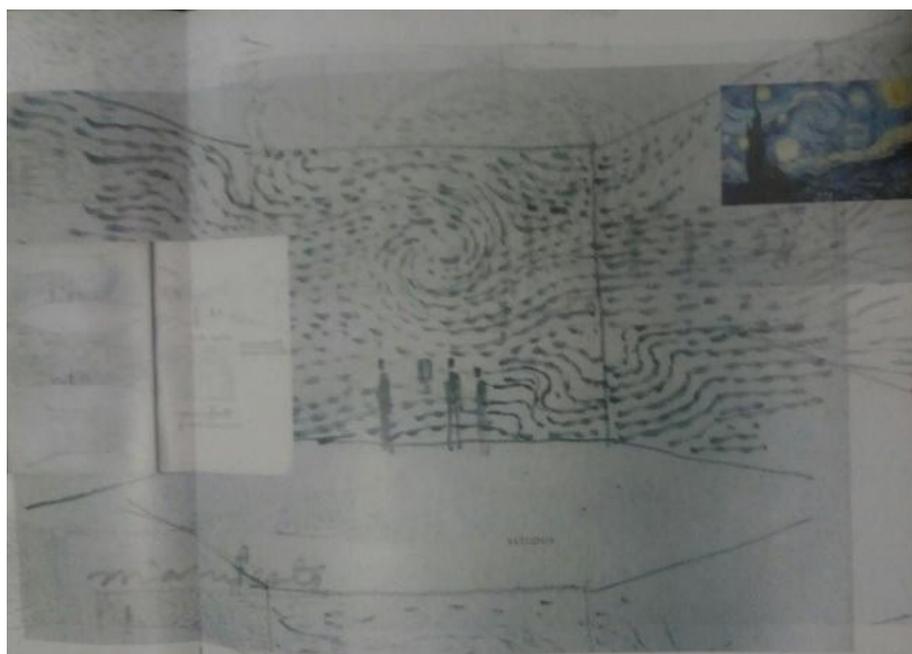


Figura 4 - Foto de documento do processo em Constelações de Hilal Sami Hilal. Fonte : Catálogo da Exposição, 2013.

A posição do espectador diante da obra nos trabalhos de instalação do artista aqui estudado parece ser uma questão recorrente, pois como observou Ramaldes nos desenhos de Hilal referentes a “Seu Sami”, igualmente é possível perceber nos croquis feitos pelo artista para a Instalação “Constelações” (figura 4).

ESPACIALIDADE

Segundo Morris (2006, p. 413) os primeiros exemplos de obras que enfocam intensamente o espaço podem ser encontrados em meados da década de 60 e complementando o que diz Morris, Donald Judd (2006, p. 99) afirma que o espaço é raso em todo o trabalho no qual o plano retangular é enfatizado, ou seja, nas pinturas tradicionais. Judd acrescenta que três dimensões são o espaço real o que significa libertar-se de uma das mais significantes heranças da arte europeia. “os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que a pintura sobre uma superfície plana” (JUDD, 2006, p. 103).

A relação entre obra e espaço, tão importante na arte atual, foi relevante em diversas manifestações artísticas desde os anos 60. Robert Morris (2006, p. 413) aponta dois tipos de espaço: aqueles que são articulados dentro de estruturas contidas e aqueles que operam em uma situação de “campo” aberto. As hierarquias foram dissolvidas e niveladas à superfície dos acontecimentos no campo da vida.

O que queremos enfatizar aqui é que o espaço real e conseqüentemente o tempo são dois elementos de extrema importância nos trabalhos desenvolvidos nos últimos anos, assim como nas obras do artista aqui pesquisado. Como por exemplo, Hilal evidencia a monumentalidade do espaço expositivo tanto em “Seu Sami” quanto em “Constelações” com a disposição dos “mantos caligráficos” que saem do teto e tocam com leve debruçar o chão. Este espaço é multiplicado quando o artista utiliza o espelho, em “Seu Sami” colocado nas extremidades da sala e em “Constelações” posicionado no teto.

MATERIALIDADE

Hilal é um artista multimídia que ao longo de sua carreira experimentou e experimenta diversas técnicas e materiais, desde os tradicionais aos mais inusitados. Em entrevista ao Canal no You Tube “Cultura Alternativa”, em 10 de Outubro de 2016, o artista assegura

que seu processo criativo se dá a partir do material, do campo do fazer e não do campo das ideias. As ideias surgem do contato direto com o material, este sim, segundo o Artista, o convoca a pesquisar novas técnicas e o provoca. A fala de Hilal Sami Hilal se ajusta com a de Sol Lewit (2006, p. 176-177) ao se referir à arte conceitual como um tipo de arte que não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos e é despropositado, ou seja, não há regras e nem ordens a serem seguidas. “Com relação à ideia, o artista é livre até para surpreender a si mesmo. Ideias são descobertas por intuição” (LEWITT, 2006, p. 177).

Em 1977 o artista foi convidado para ministrar aulas no curso de graduação da Universidade onde permaneceu por 20 anos. Passou por diversas disciplinas do currículo até fundar a cadeira de Estudo do Papel pois já havia iniciado a sua pesquisa de papel artesanal. Após duas viagens feitas ao Japão, onde estudou técnicas milenares, a convite do mosteiro Zen budista, a produção da sua própria matéria-prima já era essencial para a sua poética.

O papel sempre esteve presente em meu trabalho, que era grafite, aquarela e gravura. O papel feito à mão teve início em 1977 com uma amiga francesa que conheci no mosteiro Zen budista, aqui no estado do Espírito Santo (HILAL, 2016, p.35).

Em 1986 passou por uma fase transitória em que se deu conta de que seu trabalho era construção de superfície, começou a utilizar pigmento na massa de fazer o papel, assim a pintura nascia no fazer da superfície, foi quando conseguiu juntar dois procedimentos em um. Agora, ao invés de construir superfícies para serem pintadas a pintura se dá no processo da construção do papel.

Os papéis foram nomeados de Tapetes Voadores por Casimiro Xavier de Mendonça, para mim, eram apenas papéis, suportes para a minha pintura. No texto criado por ele para a exposição na Galeria Usina em 1986, pude compreender melhor o meu processo conceitual e ir em direção a esta arqueologia. Foi evidenciado para mim, algo que estava tão impregnado que não havia distância suficiente para identificar (HILAL, 2008, p.38).

Aspecto importante e que chama a atenção na obra do capixaba é a presença recorrente de nomes, de caligrafia e escritas. No início de sua pesquisa com o papel feito à mão, ele utilizava trapos de algodão para a produção da massa, estes trapos eram doados por pessoas, assim, os nomes dessas pessoas, parentes do artista ou não, passaram a fazer parte do

trabalho, uma vez que se tratava do lençol velho da Dona Maria, a camisola usada demasiadamente por sua mãe Adelia, o pano de prato macerado da Dona Tereza.

Referências

CANAL CULTURA ALTERNATIVA. **Entrevista com o artista Hial Sami Hilal**. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=z36X4x957Bs>>. Acesso em 24 de Março de 2019.

CIRILLO, José. Seu Sami (2007): aspectos do processo de criação da obra de Hilal Sami Hilal. In: **Estúdio**, Lisboa, vol.3, no 5, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100046> Acesso em: 28 Mai, 2018.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & Ensaios** nº 9. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.

GONDAR, Jô. Quatro Proposições sobre Memória Social, In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

HILAL Sami Hilal. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9856/hilal-sami-hilal>>. Acesso em: 18 de Mar. 2019.

HILAL, Sami Hilal. **Seu Sami**. Espírito Santo: Museu Vale do Rio Doce, 2008.

HILAL, Sami Hilal. **Entrevista concedida a Fernando Augusto**. Vitória, 16 de Outubro de 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas**, Anos 60/70. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.

O PEQUENO PRÍNCIPE ALÉM DO LIVRO

THE LITTLE PRINCE BEYOND THE BOOK

João Ricardo da Silva Meireles²⁴⁷

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma visão da obra *O pequeno príncipe* (1946), do escritor e aviador francês Antoine de Saint-Éxupéry como um fruto da Segunda Guerra Mundial e monumento de Resistência ao Governo de Vichy. A teoria de Hans Robert Jaus a respeito da Estética da Recepção é a teoria básica para inserir-se a obra, atemporal, ao público de sua primeira recepção e ali, com ferramentas teóricas e históricas, traçar um perfil aproximado desse público leitor, observando-se as transformações e quebras de horizontes de expectativas operadas pelo contato da obra com seu destinatário. Os elementos sociais, históricos e culturais da primeira recepção foram levantados com vistas para a melhor recomposição do cenário francês sob o regime de Vichy e a ocupação alemã.

PALAVRAS-CHAVE

Pequeno Príncipe; Vichy; Resistência; Estética da Recepção; Saint-Éxupéry.

ABSTRACT

*This paper presents a vision of the work *The Little Prince* (1946) by French writer and aviator Antoine de Saint-Éxupéry as a fruit of World War II and monument to Resistance to the Government of Vichy. Hans Robert Jaus's Theory of Aesthetics Reception is the basic theory for inserting the timeless work into the audience of its first reception, and there, with theoretical and historical tools, to draw an approximate profile of this readership, observing the transformations and breaking of horizons of expectations operated by the contact of the work with its recipient. The social, historical and cultural elements of the first reception were raised with a view to a better recomposition of the French scenario under the Vichy regime and the German occupation.*

KEYWORDS

Little prince; Vichy; Resistance; Aesthetics Reception; Saint-Éxupéry.

O INÍCIO DA GUERRA

Os anos de 1930 terminam com a eclosão da 2ª Guerra Mundial, mais exatamente no dia 01 de setembro de 1939, quando Hitler invade a Polônia. Diversas invasões e pactos se sucederam, fazendo com que o número se avolumasse assustadoramente. Porém, do início da guerra até o verão de 1940, a guerra se passava apenas no fronte oriental em relação à França. Esse período ficou conhecido como *drôle de guerre* (ou guerra engraçada, de

²⁴⁷ João Ricardo da Silva Meireles é professor de português/inglês/francês no campus Colatina do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes), Mestre e Doutorando em Letras pelo PPGL Ufes, pesquisando a escrita literária produzida na França e/ou em francês. Atuou no NAC (Núcleo de arte e cultura no campus Piúma, e com Internacionalização institucional do campus Linhares) Contato: ricardomeireles@ifes.edu.br.

brincadeira) porque os soldados franceses enviados para o fronte não combatiam, apenas se divertiam e passavam o tempo, pois nenhuma atitude bélica havia sido tomada contra a França (COELHO, 2011). Os países ocidentais não acreditavam numa possível invasão por parte dos nazistas e dos fascistas, pelo contrário, esperavam que o nazismo contivesse o exército russo e o comunismo. Mas “entre 10 de maio e 17 de junho de 1940, a Alemanha atacou, invadiu e levou a França à rendição, consumada com a assinatura do armistício pelo general Pétain no dia 22 de junho” (COELHO, 2014, p. 129). O poderoso país vitorioso na Primeira Grande Guerra tornava-se parte do Reich nazista, passando pelo doloroso e “triste êxodo de junho de 1940”, quando mais de 8 milhões de parisienses fugiram para o sul do país (parte da zona não ocupada).

Com a ascensão de Pétain ao cargo de chefe de estado francês, a França resgata politicamente os valores tradicionais centrados na família, substituindo o lema “liberdade, igualdade e fraternidade” por “trabalho, família e pátria”. As organizações sindicais (de trabalhadores e patronais) são suprimidas, o primeiro estatuto judeu é promulgado, limitando sua participação em atividades tais como: docência, alto funcionalismo público, jornalismo; e exclusão da participação nas empresas que possuíssem (CONAN; ROUSSE, 2013).

Com o novo governo instalado na cidade de Vichy sob a chefia do marechal Pétain, o pensamento conservador toma força apoiado na figura austera e salvacionista do marechal – grande “herói” de Verdun em 1916. O lema francês havia sido mudado, como dito anteriormente, para legitimar os princípios que regeriam a partir de 1940 os rumos da França, não mais na III República. A palavra “revolução” tornar-se-ia o fundamento para o controle social. Essa revolução proclamada por Vichy seria nivelada às revoluções alemã (nazista) e italiana (fascista), excluindo o cenário de transformação social da revolução russa. A pretensão é de imprimir no povo uma política de propaganda colaboracionista. Por essa propaganda, homens e mulheres da França estariam aptos a partilhar dessa nova realidade, já que:

A “Revolução Nacional” não se faz contra a opressão política, mas contra uma ordem obsoleta. Ela se faz no dia seguinte a uma derrota, sete anos após a revolução alemã, dezoito anos após a revolução italiana, e em um clima bastante diferente dessas duas revoluções históricas (Declaração de Pétain à imprensa americana, 22 de agosto de 1940).

Valores políticos tradicionais retornaram e foram amplamente enaltecidos, buscando-se equiparar o pensamento francês ao dos países do eixo. Alguns valores fortemente revalidados foram: a hostilidade à representação parlamentar, ódio à democracia, antissemitismo, ódio à maçonaria, xenofobia, nostalgia monárquica com desejo de poder soberano e etnocentrismo. A política da assinatura do armistício teve como finalidade, de acordo com ROUSSO (2012), “atenuar seus efeitos, manter o país fora do conflito e restabelecer a soberania nacional”.

A figura de Marechal Pétain se tornou a imagem-propaganda do novo regime “revolucionário”, que convergia em si todas as instituições recém-criadas. O meio mais rápido e fácil de trazer a imagem idealizada de Pétain aos lares franceses seria a propaganda colaboracionista, que respeitaria e elevaria a todo momento a imagem de seus novos heróis, maiores ainda que aqueles do passado. Após alcançar o cidadão, a propaganda buscava legitimar institucionalmente os “super-poderes” do marechal como sendo o único a ter as credenciais para inserir a França no novo cenário que se desenrolava com o desenrolar da guerra.

O culto à imagem do marechal leva-nos ao ponto oposto: a rejeição de todos aqueles que representam qualquer contrariedade ao governo colaboracionista o que estão na mira do extermínio nazista.

Contrariamente às aparências, a propaganda de Vichy veicula poucos temas “negativos”, deixando essa tarefa para os escritórios paralelos. São temas frequentes os anti-França (judeus, estrangeiros, comunistas, maçons) ou ainda o inimigo inglês. Mas a designação dos alvos acontece sempre frequentemente de forma implícita. Pétain nunca pronunciou a palavra “judeu” durante qualquer discurso público, apesar do antissemitismo do regime. A propaganda se orienta massivamente em direção ao culto “positivo” do Marechal. Ela utiliza e mantém a devoção da qual é objeto. Pétain recebe, por exemplo, milhares de cartas cotidianamente, tal como inumeráveis presentes de todos os tipos, desde o machado tricolor gigante feito de cristal da Baccarat ou de sabugo de milho, até uma variedade de produtos regionais (ROUSSO, 2012, p. 86).

A figura do grande pai da nação, do avô carinhoso e do militar de sucesso entrava em todos os lares e lá ocupava lugar de honra. Pôsteres grandes e pequenos panfletos eram distribuídos entre os cidadãos e no início do Estado Francês fez-se a previsão de tiragem de 5 a 10 milhões de selos com a efigie do marechal. Em discursos, a imagem de um redentor que sofreria para ajudar a França a se reerguer surgia frequentemente. Rossignol (2015)

aponta para a figura mística criada ao redor do Marechal ao comentar que “o milagre Pétain só tem valor nos livros de história. O heroico combatente da última guerra se alça, olímpiano, ao nível de Marechal-Cristo, salvador-redentor da nação.

Três perfis diferentes complementavam-se na construção do mito: o militar exemplar, que domina e protege; o governante, que olha fixamente nos olhos, ordenando e decidindo; e o civil com roupas de domingo, sempre caminhando, que partilha as fortunas e dores dos franceses (ROSSIGNOL, 2015). Em diversas imagens, Pétain porta uma bengala “pondo em evidência a vulnerabilidade, mas também a sabedoria daquele que viu, viveu e venceu”. Sua postura iconográfica é ligada frequentemente ao senso emocional dos compatriotas, pois transmite a ideia de unidade, força e regeneração, uma vez que o país se encontrava dividido e vencido:

Às vezes sua expressão exprime a alegria, a satisfação reconhecedora em direção ao comprometimento de seus filhos. Fonte de sonho e de identificação. Os lábios quase sempre ligeiramente entreabertos passam a impressão de falar. Ele tranquiliza, implora aos franceses que o escutem, que o obedçam. Mito divino extremamente humano, o Pai idealizado que detém a “Verdade Total”, ele encarna o maravilhoso possível sob o sinal de irracionalidade e de intuição (ROSSIGNOL, 2015, p. 27).

Com a figura paterna e redentora, portadora dos princípios morais da “Revolução Nacional”, Pétain busca acarretar transformações em campos sociais, políticos, econômicos e mesmo educacionais. O cuidado com a família e sua estrutura evidencia-se com a criminalização do “abandono do lar” e do adultério feminino e a proibição do divórcio nos três primeiros anos de casamento. Embora o papel da mãe seja insistentemente posto em evidência, não é mais que a função de genitora e de difusora ideológica que interessa ao regime (POLLARD, 1998).

A educação das crianças é outro eixo importante para a “Revolução”. A visão de que a família projeta e afirma o regime de Vichy valoriza a relação entre o casal e do casal com os filhos, num amparo evidente do fundamento da “Família, Trabalho e Pátria”. A visão desse período é a de que as crianças serão os mantenedores do sistema revolucionário em questão, e que de sua educação dependeriam a permanência e disseminação dos valores colaboracionistas. Os valores que os jovens deveriam abraçar vem do catolicismo social e do escotismo: o trabalho em equipe, o exercício físico como higiene dos corpos, o aprendizado do esforço e disciplina rígida inspirada na educação militar. Os olhos e as atitudes do governo

conservador de Vichy estavam voltados diretamente para a educação dos jovens, e até mesmo relações sexuais somente seriam permitidas após os 21 anos de idade (ROUSSO, 2012).

A INFÂNCIA AOS OLHOS DE UM PEQUENO PRÍNCIPE

As artes, ao longo do período de Ocupação, engajou-se, em alguns fronts, contra o nazismo. Esses artistas e suas obras ficaram conhecidos como Resistência (ao lado daquela que portou armas e fez barricadas nas ruas de Paris).

Especificamente nas letras, a literatura francesa desse período transforma-se em Resistência no momento em que o escritor age movido pela criatividade e pelo desejo de denúncia. A mobilização e a sensibilização são as chaves mestras que revestem as obras da Resistência. O chamamento proposto direta ou indiretamente nas obras tem o mesmo significado, embora por outras vias, do chamamento enviado por Charles de Gaulle, na rádio BBC. Antônio Cândido (2004) descreve o poder que a literatura tem de apoiar ou inovar, de sustentar ou criticar o “posto”. Ele comenta:

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso, é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação de estado de coisas predominante (CÂNDIDO, 2004, p. 175).

Essa escrita da Resistência encontra-se fundada no horizonte da herança cultural dos franceses, com suas diversas rupturas apresentadas ao longo da existência literária do Hexágono. Robert Jauss (1994) explica em suas teses que as obras não surgem “do nada”, em um espaço vazio. Há sinais que permitem que ao público reconhecer o tema e a forma do “novo”. Esses sinais podem, inclusive, se tratar do histórico das obras anteriores de um mesmo autor, a forma que remeta a outras conhecidas ou o tema particular a um dado momento histórico.

As obras de Saint-Exupéry, então famoso e célebre por sua escritura autobiográfica, encontrava-se entre os mais aclamados escritores franceses do século XX. O estilo de escrita familiar desse escritor, suas memórias e experiências conquistaram o público francês e o público americano. Antes mesmo da guerra, todos os partidos buscavam o apoio do escritor.

Terra dos homens foi admirada tanto na Alemanha quanto na França em 1939. Saint-Éxupéry foi cooptado mais tarde por maquis e Vichystas, por existencialistas e Católicos, e Marxistas e Humanistas, da mesma maneira que Péguy era celebrado pela Resistência e por Vichy. Foi totalmente apropriado que Terra dos Homens, obra ganhadora do prêmio da Academia Francesa como melhor romance do ano, fosse indicada ao prêmio de melhor obra de ficção publicada em 1939 pela American Bookseller Association (SCHIFF, 2011, p. 551).

Após a derrocada da França e a assinatura do armistício com a Alemanha nazista, Saint-Éxupéry, por questões editoriais e pessoais, muda-se definitivamente para Nova York, embora ainda hesitante quanto à posição que deveria assumir frente a Vichy.

Lá, em 1942, após o impacto negativo das notícias advindas da França, de problemas conjugais e de saúde, Saint-Éxupéry desenvolve e escreve a obra *O pequeno príncipe*. O autor escreveu e desenhou o livro durante o verão e o outono daquele ano, rapidamente em francês, sua língua materna, e solicitar a tradução para o inglês a algum amigo ou tradutor profissional.

Finalmente, em 06 de abril de 1943, são publicadas duas versões do livro nos Estados Unidos, uma original em francês e uma versão em inglês – simultaneamente. No entanto, o autor não conheceu a receptividade do público com relação à obra, pois Saint-Éxupéry embarcou para a Argélia com intento de combater pela França Livre alguns anos antes da publicação.

O surgimento de *O pequeno príncipe* causou certo incômodo em seu primeiro público americano, que buscava os escritos de guerra tão comuns nos outros livros de Saint-Éxupéry, porém

o lançamento do *Pequeno príncipe*, livro que narra essa história, foi decerto tão surpreendente quanto essa aparição de seu personagem: publicado em Nova York, em abril de 1943, o seu título, que adotava sem qualquer ambiguidade a forma do conto maravilhoso, destoava nitidamente do trágico contexto da Segunda Guerra Mundial, mas também se destacava, talvez de forma ainda mais acentuada, dos outros livros do seu autor (CÉRISIER, 2013, p. 202).

Saint-Éxupéry utiliza-se do horizonte de expectativas dos leitores, aqueles habituados com a visão em primeira pessoa do militar, com a aparência de mais uma de suas biografias.

No início do conto, Saint-Exupéry pode se basear no horizonte de expectativas do seu leitor para fazê-lo cair numa armadilha: as primeiras

páginas adotam o tom de autobiografia, e não há nada que venha perturbar o pacto que esse gênero implica, pacto esse que pretende que assimilamos a pessoa que assina a obra ao narrador da história. Mas, de repente, a aparição de um pequeno personagem misterioso vem embaralhar as cartas e alterar sua distribuição na mesa (ODAER, 2013, p. 203).

Uma parábola com tons de fantasia, girando ao redor de uma criança curiosa, vinda de outro planeta, aponta para um possível caráter infantil. Na realidade, Saint-Exupéry explora nas páginas iniciais recordações de infância – da sua própria infância – tema muito apreciado e valorizado pelas obras *Peter Pan* (1904) e *Mary Poppins* (1934), que compõem o arcabouço cultural do público que se deparou com o *Pequeno Príncipe*. Dessa forma, enfrentar a história que orbita ao redor dos desejos de uma criança não seria difícil de compreender e reconhecer.

A figura da infância na obra traria à tona uma ruptura do horizonte de expectativas do leitor francês. O papel da criança no Regime de Vichy foi cimentado na ideia de servir ao Estado e ao Salvador da Nação, Marechal Pétain. A educação das crianças e jovens da França invadida estava voltada não ao questionamento, mas à obediência. A curiosidade e a descoberta tinham sido banidas. Lacroix (2013) alerta para as características intelectuais do pequeno príncipe:

O pequeno príncipe faz muitas perguntas (simples, ingênuas ou complexas) e a sua vida é ritmada pelo aprendizado. Sua relação com o saber é múltipla: ora ele sabe das coisas como criança, ora como homem esclarecido. Tem o dom de ver o elefante dentro da jibóia e o carneiro através da caixa. Adivinha as coisas sem que elas tenham sido previamente formuladas. A sua sabedoria faz com que ele diga verdades mais ou menos enigmáticas: “Andando sempre em frente, não poderá ir muito longe...”; “E aos homens falta muita imaginação. Repetem o que a gente diz...”; “Ah! Não tem importância. As crianças não entendem” (LACROIX, 2013, p. 76).

A infância é retratada, então, pela concepção formal (a forma dos gêneros literários) construída ao longo do tempo nos textos artísticos, ou seja, a figura da criança como protagonista em obras literárias, o que é algo “possível” para as expectativas do leitor que recebeu *O pequeno príncipe*. No entanto, há um rompimento na expectativa do leitor naquele momento: como dito, à criança na Segunda Guerra Mundial estava posta a situação de silêncio. O personagem principal da obra – a criança-príncipe – nega aquela expectativa porque é a porção central da obra, até mesmo maior que o militar, o adulto. Nas páginas

iniciais do livro, a figura do aviador é suplantada pela imagem da sua infância e da curiosidade própria das crianças: “Quando eu tinha seis anos...”

RECEBENDO A OBRA EM 1943

O surgimento da obra em 1 de abril de 1943 foi encarado como um filho da guerra, o filho exilado da França Livre nascido nos Estados Unidos, país que participou do dia D e do desembarque das tropas aliadas nas praias da Normandia. É importante salientar que a obra havia sido censurada durante o governo ocupacionista nazista e pelo governo colaboracionista de Vichy.

Os anos de 1945 e 1946 foram marcados pela capitulação alemã (8 e 9 de maio de 1945), pelo processo que condenou à morte o marechal Pétain (de 23 de julho a 15 de outubro de 1945), convertido em prisão perpétua por ato de Gaulle, a criação da Seguridade Social, a Purificação Nacional, aplicada em todos os níveis políticos e camadas sociais, a inauguração do voto feminino e a renúncia de Charles de Gaulle em 20 de janeiro 1946. Essa avalanche de acontecimentos reorganizou o cenário social francês. E para esse público tocado pelos acontecimentos dos anos da guerra e da ocupação nazista, surgem postumamente *O pequeno príncipe*, *Carta a um Refém* e *Cidadela*. Cérissier (2013) comenta assim o epílogo e a dedicatória de *O pequeno príncipe*:

Saint-Exupéry decidiu abrir o texto do Pequeno Príncipe com uma dedicatória e encerrá-lo com um epílogo que se referia explicitamente ao amigo (Léon Werth), à criança que ele foi e às difíceis condições de vida que ele enfrentava na França – sem, contudo, por uma questão de prudência, fazer alusão ao perigo que ele corria por ser judeu (CÉRISIER, 2013, p. 153).

Com a compreensão do contexto histórico e literário e o horizonte de expectativas do público da primeira recepção de *O pequeno príncipe*, aponto para décima tese de Jaus (1994), que postula a importância de se observar a tradição literária da primeira recepção e a resposta que a obra deu aos problemas impostos por essa tradição e as novas respostas trazidas pelo livro, que leva o leitor a uma mudança de horizonte, expandindo-o. O horizonte de expectativas do leitor de Saint-Exupéry precisou, forçosamente, se expandir para, não apenas apreender o novo jeito de escrever (as novas fórmulas do autor), mas também para usufruir esteticamente do “novo”, que retoma e logo após frustra o horizonte de expectativas.

Também deve ser levada em consideração a Décima segunda tese (JAUSS, 1994), onde o teórico apresenta a visão de literatura e vida prática, o que leva o leitor à ação e à mudança de horizonte de expectativas, uma vez que a literatura não apenas representa a sociedade. Embora Saint-Éxupéry tenha utilizado figuras humanas e situações comuns a um aviador da época (como a pane do avião, a procura pela água...), sua obra, recebida indefinidamente entre infantil e adulta, age sobre o comportamento social dos receptores. Os cidadãos franceses atuaram, muitas vezes, movidos pelo desejo antissemita colaboracionista com os nazistas. Essa obra, dedicada a um francês judeu, frustra de imediato qualquer expectativa de endosso às ideias propagadas pelos oficiais e censuradores vichistas.

O livro, tocante, pode “modificar ou contribuir para a modificação de certos comportamentos e visões de mundo” (JAUSS, 1994) dos franceses da década de 1940. O essencial estaria invisível aos olhos, como disse a raposa.

A OBRA HOJE

Alguns anos após seu surgimento, o impacto da obra ainda causaria desconforto em autoridades políticas. Cérésier (2013) comenta:

Por ocasião de uma revisão de leituras para os jovens húngaros, o governo comunista decreta proibição de sua venda: “Essa obra pode deformar o gosto das nossas crianças. Vivemos em um regime socialista. Esse regime exige que as crianças, que serão os homens de amanhã, tenham os pés no chão. É preciso que, ao erguer os olhos para o céu, eles não procurem por Deus ou por anjos, mas sim por Sputniks. Protejamos nossas crianças tanto do veneno dos contos de fadas quanto da mórbida e absurda nostalgia do pequeno príncipe que, de forma não tola, deseja a morte” (CÉRISIER, 2013, p. 133).

Além de se popularizar com diversas adaptações cinematográficas, literárias e com produtos diversos: canecas, camisetas, páginas de internet, ímãs de geladeira e etc, Saint-Éxupéry e *O pequeno príncipe* tornaram-se, ao lado de outros elementos, símbolos da França. De acordo com o site *Le Franc Français*, em 20 de outubro de 1993 entrou em circulação na França a nota de 50 francos franceses com a efígie de Saint-Éxupéry e uma gravura do Pequeno Príncipe. A nota deixou de circular em 2002, com o advento do Euro. Diversas escolas maternas e de educação básica na França, e até no Brasil, levam o nome do pequeno príncipe ou de seu autor. Várias candidatas ao cargo anual de Miss citam essa livro como obra literária de cabeceira: daí surge ideia da obra como livro de Miss.

A escola de samba paulista Vai-vai homenageou a França no desfile das escolas de samba de 2016, com o samba-enredo Je suis Vai-vai. Entre todos os elementos emblemáticos do imaginário brasileiro sobre a França está o pequeno príncipe, representado por diversas crianças vestidas como o personagem pintado pelo escritor. Janaina Soares de Cali, diretora carnavalesca da escola, afirma: As crianças, xodós da escola, representarão o personagem da literatura francesa “O Pequeno Príncipe”. “Os contos e esse clássico não podiam ficar de fora”.

Referências

CÉRISIER, Alban; LACROIX, Delphine. **A Bela história do Pequeno Príncipe**. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

CÉRISIER, Alban. **Il était une fois... Le petit prince**. Paris: Gallimard, 2006.

COBB, Matthew. **The Resistance: the French fight against the Nazis**. London: Simon & Schuster, 2009.

COELHO, Ricardo Corrêa. **De Gaulle: O homem que resgatou a honra da França**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

CONAN, Eric; ROUSSO, Henry. **Vichy, un passé qui ne passe pas**. 3. ed. Paris: Éditions Gallimard, 2013.

FINCH, Alison. **French Literature: a cultural history**. Cambridge: Polity Press, 2010.

POLLARD, Miranda. **Reign of virtue: mobilizing gender in Vichy France**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

ROSSIGNOL, Dominique. **Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944: l'utopie Pétain**. Paris: PUF Presses Universitaires de France, 2015.

ROUSSO, Henry. **Le Régime de Vichy: Que sais-je?** Paris: PUB, 2ed., 2007.

SAINT-ÉXUPÉRY, Antoine de. **Le petit prince**. Paris: Gallimard, 2013.

SHIFF, Stacy. **Saint-Exupéry: a biography**. New York: Random House Books, 2011.

DO PAPEL AO MUNDO SENSUAL: UMA ANÁLISE DE UM PROCESSO CRIATIVO DE APROPRIAÇÕES

FROM THE PAPER INTO THE SENSUAL WORLD: AN ANALYSIS OF A CREATIVE PROCESS OF APPROPRIATIONS

José Henrique Rodrigues de Souza²⁴⁸

RESUMO

O presente artigo aborda o processo criativo de uma série composta por 4 desenhos de temática homoerótica, onde aproximo o processo criativo com os impulsos de vida baseado no mito de Eros a partir do discurso de Aristófanes em *O Banquete* (2001) e na *Teogonia* de Hesíodo (2007). Teorizo sobre as pulsões de vida e de morte (atração e repulsa) e da busca pela totalidade como os alicerces do meu processo criativo. Esse conceito é muito próximo à “Experiência” de Jorge Larrosa (2004), uma vez que o sujeito da experiência é aquele que se deixa tocar, um sujeito possível e passível a quem se deixa acontecer. Dentro do processo criativo, apresento uma discussão sobre apropriações dentro da construção dos desenhos apresentados, e sobre as colagens da construção teórica e imagética que fundamenta o trabalho de graduação do qual este artigo originou. Trago como referências artísticas a série “Bodybuilders” (1997-2002) de Alex Flemming, o X Portfolio de Robert Mapplethorpe e o olhar voyeurístico de Alair Gomes.

PALAVRAS-CHAVE

Processo Criativo; Homoerotismo; Desenho; Apropriação.

ABSTRACT

*This article discusses the creative process of a series composed of 4 drawings of homoerotic themes, where I approach the creative process with the life impulses based on the myth of Eros from Aristophanes' discourse in *The Banquet* (2001) and Hesiod's *Theogony* (2007). I theorize about the drives of life and death (attraction and repulsion) and the search for wholeness as the foundations of my creative process. This concept is very close to Jorge Larrosa's “Experience” (2004), since the subject of the experience is the one who allows to be touched, a possible and passable subject to whom it is allowed to happen. Within the creative process, I present a discussion about appropriations within the construction of the presented drawings, and about the collages of the theoretical and imagery construction that underlie the undergraduate work from which this article originated. I bring as artistic references Alex Flemming's “Bodybuilders” series (1997-2002), Robert Mapplethorpe's X Portfolio and Alair Gomes' voyeuristic look.*

KEYWORDS

Creative Process; Homoeroticism; Drawing; Appropriation.

²⁴⁸ José Henrique Rodrigues de Souza é graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Atualmente é professor de Arte na Prefeitura Municipal da Serra. Foi monitor da disciplina Materiais e Técnicas Artísticas onde começou a pesquisar com afinco as técnicas que emprega em sua produção: transferência, monotipia e colagem. Contato: henrique_rodrigues@live.com.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa que, apesar de finalizada e apresentada dentro dos padrões de um Trabalho de Conclusão de Curso, continua em processo de desdobramento e deslocamento. Para tanto, apresento uma série composta de quatro desenhos de temática homoerótica realizados entre 2017 e 2018.

O Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis traz como verbete do substantivo feminino “Apropriações” as seguintes definições:

1. Ato ou efeito de apropriar(-se); ação de apoderar-se de algo, legal ou ilegalmente;
2. Ato de tornar algo adaptado ou adequado a um fim ou uso; adaptação, adequação;
3. JUR Ato de apoderar-se de algo abandonado ou aparentemente sem dono; invasão, ocupação²⁴⁹.

A ideia de “tomar algo para si” me parece bastante adequada ao analisar em retrospecto a minha produção. Seja ao olhar o modo como tomei para mim e desenvolvi a construção dos desenhos e da fundamentação teórica, seja ao me apropriar das referências imagéticas, discussões, teorias e, também, da parte técnica da produção dos desenhos.

DE UM PROCESSO CRIATIVO TEOGÔNICO

Tomo a liberdade de parafrasear o discurso de Aristófanes, sobre o nascimento de Eros, o deus do amor, presente no livro *O Banquete*, de Platão.

No princípio, a humanidade tinha três gêneros. O masculino e o feminino, e um terceiro, um ser andrógino, com sexos comuns aos anteriores. Seus corpos eram inteiros, redondos. Com quatro mãos, quatro pernas, dois rostos opostos um ao outro em uma única cabeça, quatro orelhas, dois sexos. Tudo em seus corpos era duplicado. Andava ereto, como agora, em qualquer uma das direções que desejasse, alcançando longas distâncias sem esforço, apoiando-se em seus oito membros ao virar seus corpos redondos em cambalhotas. O gênero masculino era descendente do sol, o feminino da terra e o que tinha ambos os sexos era descendente da lua, sendo eles mesmos redondos como seus genitores. De grande vigor e força, eram de igual presunção. E voltaram-se contra os Deuses, escalando o Olimpo.

²⁴⁹ Michaelis On-Line. Apropriação. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apropria%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 11, ago de 2019.

Os Deuses puseram-se a deliberar: Não poderiam extingui-los como fizeram com os gigantes, pois as honrarias e os templos que vinham dos homens desapareceriam. Zeus disse, após reflexão, que sabia como enfraquecê-los: os cortou em dois, tornando-os mais fracos, porém mais numerosos e ainda mais úteis. Apolo virou seus rostos para o lado do corte a fim que contemplassem suas mutilações e parassem com a intemperança, puxou a pele cortada e as ligou pelo meio do ventre. Desde separadas, as metades ansiavam umas pelas outras, e se uniam envolvendo-se com as mãos. Morriam de fome e inércia por nada quererem fazer sem o outro. Zeus muda seus sexos para a frente (até então, ficavam em suas costas pois copulavam e se reproduziam com a terra) fez assim que pudessem gerar descendentes. Ou, no caso de metades de dois homens ou duas mulheres, que ao menos houvesse saciedade em seu convívio, pudessem descansar e voltar ao trabalho (PLATÃO, 2001).

O discurso de Aristófanes apresenta uma das teorias acerca do nascimento do deus do amor, Eros. Ele complementa seu solilóquio dizendo que a busca causada pela bipartição dos seres primevos é intrínseca à natureza humana.

Das interpretações possíveis do discurso de Aristófanes, assemelho o processo criativo em desenho ao erotismo. O homem tem deixado registros de sua existência e hábitos passíveis de interpretações de suas intencionalidades há pelo menos 30.000 anos. Assim como os seres bipartidos por Zeus estão a percorrer o mundo em busca da sua metade perdida, procuramos por ordenação, significação. Das ordenações e significações, surgem as potencialidades capazes de resultar e/ou retratar o caminho percorrido.

Por outro lado, a origem, ou a genealogia dos Deuses, nos versos da Teogonia de Hesíodo (2007), observamos outra interpretação da origem de Eros. *Kháos* (ou Caos, ou vazio primitivo) vivia em harmonia com Gaia (Terra), Tártaro (escuridão) e Eros (a atração amorosa). Nesses escritos, Eros é uma força ordenadora, enquanto *Kháos* aparece como o princípio de cissura (p. 44), os dois sendo, portanto, elementos antagônicos. Eros e *Kháos* são apresentados como duas das quatro forças da Quádrupla Origem da Totalidade, como as energias que deram origem ao panteão grego.

É prudente dizer que em Teogonia, Eros aparece como impulso de vida enquanto Caos é tido como pulsão de morte, em sua própria denominação Freudiana. Pulsão de vida e de

morte são antagônicos e complementares. Para que exista a manutenção do viver, é preciso que haja uma reação igual de destruição.

Noto que a minha produção é também Teogônica dentro do espaço geográfico em que opto por produzir essas imagens: Os ateliês da UFES, a mesa da sala do apartamento que divido com a minha família e, mais recentemente, o Ateliê do Professor Atílio Colnago. Em todos esses espaços, o caos e a ordenação estão presentes do início ao fim: acomodar os materiais na mochila de modo que o nanquim não escorra pelos cadernos e livros, proteger as pastas com os desenhos dentro do transporte coletivo, tirar todos os materiais da mochila e espalhar pelas mesas no ateliê, retirar os materiais do meu armário e colocar na mesa da sala para depois repetir os movimentos inversos.

Os trabalhos apresentados nesse artigo possuem, como eixo principal, o desenho, linguagem que venho estudando desde o início da graduação. Entretanto, venho produzindo desenhos desde a minha primeira infância, devido à forte influência de tias professoras e mãe projetista.

Falar sobre o desenho é falar sobre a sedução, sobre a dança que o papel e o lápis conduzem. Sobre os jogos corporais exercidos pelos materiais, o criador e sua criatura. Mas também é falar sobre algo primordial: a necessidade de descobrir e de fazer. O historiador da Arte Ernest Gombrich (2012, p. 42), apresenta em seu livro "A História da Arte", a teoria de que os animais representados nas paredes das cavernas de Altamira, na Espanha e de Lascaux, no sul da França, seriam uma forma dos homens que os caçavam poderem exercer sua vontade sobre a presa. Ou seja, o aprisionamento da imagem dos animais os faria ser subjugados ante seu poder.

Ostrower (1987) afirma que o ato de criar abrange a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e significar. Portanto, são essas ordenações, essas [re]significações que se configuram na necessidade humana de criar. Ainda segundo a autora, "O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando" (OSTROWER, 1987, p. 10).

Essa linha de pensamento está presente no texto de Castello Branco ao comparar a busca pela completude dos seres bipartidos por Zeus ao processo criativo: "A expressão artística

se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. [...]” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 12).

Tenho para mim duas teorias quanto a essa afirmação: a primeira é que não alcanço totalidade alguma ao concluir algum desenho, resultando na constante produção, como forma de busca. A segunda aponta que, talvez, exista uma série de pequenas buscas a serem realizadas internamente e a coleção de desenhos apresentados a seguir sejam em decorrência dessas buscas.

Jorge Larrosa, quando discorre sobre a experiência e o sujeito da experiência na educação ao analisar a palavra “experiência” em alguns idiomas, nos diz que:

Se escutarmos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutarmos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar que recebe o que chega e que, ao receber lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (LAROSSA, 2002, p. 25).

Esse conceito de Larrosa está muito próximo ao defendido nos parágrafos anteriores. Me entender como território de passagem, significa saber que os pontos de inflexão e reflexão na produção estão não só direta e indiretamente ligados as questões que eu utilizo como disparadoras dessa pesquisa, mas também ao contexto sociopolítico em que eu me encontro e me apresento ao mundo. A ideia de que a experiência é um ponto de chegada é complementar às pequenas buscas que teorizei anteriormente. A cada nova busca, uma experiência, um novo ponto de chegada. Larrosa nos propõe que a experiência é o que nos acontece. Aqui, mais uma vez, a contextualização sociopolítica em que o sujeito está inserido se faz presente. Esse trabalho, por exemplo, toma forma a partir do momento em que eu entendo a minha identidade enquanto pesquisador, professor do ensino infantil, artista visual e, acima de tudo, sujeito sexual.

O sujeito da experiência em Larrosa (2002, p. 24) é aquele que se deixa tocar. Um sujeito possível a quem se deixa acontecer.

COLAGENS E APROPRIAÇÕES

Os impulsos de vida observados no mito da criação de Eros se transcrevem na minha produção pelo impulso da criação, pela sedução e pela repulsa de signos culturais que levaram a existir uma produção, resultante dessa somatização cultural. E pela acumulação de imagens que propiciaram essa somatização cultural.

Uma das etapas da construção das obras apresentadas junto com esse trabalho acontece quando me aproprio de imagens encontradas na internet. As imagens são selecionadas de *websites* e *blogs* de colecionadores de fotografias homoeróticas. Esses sujeitos colecionadores apresentam visível predileção por fotografias do período entre os anos de 1930 até 1990. Podemos separar essas fotografias em inúmeras subcategorias: desde rapazes aproveitando praias de nudismo até soldados em momentos de lazer e diversão nos períodos das duas Grandes Guerras, e também fotografias de homens nus exibindo seus pênis eretos ou engajando em atividades sexuais (com outros homens), essas últimas provenientes de ensaios fotográficos de revistas pornográficas. Em muitas das fotografias que apresentam cenas do cotidiano, não é possível detectar teor pornográfico, talvez pelos genitais em repouso, ou pelas feições desapercibidas ou acanhadas dos retratados.

É também com a apropriação dessas fotografias e elementos da cultura homoerótica que minha produção artística ganha corpo. CRIMP (2015) diz que as apropriações, pastiches e citações fazem parte e estendem-se a quase todos os aspectos da nossa cultura. A minha produção também se encontra abarcada e influenciada pelos símbolos da cultura popular. Principalmente de seus corpos.

A colagem aparece concomitantemente à apropriação. A palavra colagem deriva do termo francês "*papiers collés*" ou "*découpage*", utilizados para técnicas que envolvem cortar papéis e colá-los em outras superfícies. Foi bastante utilizada por artistas como Georges Braque e Pablo Picasso, principalmente em sua fase cubista, no início do século XX. Recentemente, a colagem saiu do espaço analógico e começou a angariar adeptos também no meio digital.

A colagem em minha produção apresenta uma característica distinta: o uso da sobreposição de corpos no processo de transferência de imagens ao sobrepor fotografias para "imprimir seus fantasmas", processo mais perceptível nos desenhos intitulados de "Banhistas" e "Cariátide" (Figuras 1 e 2, respectivamente), realizados no ano de 2017.

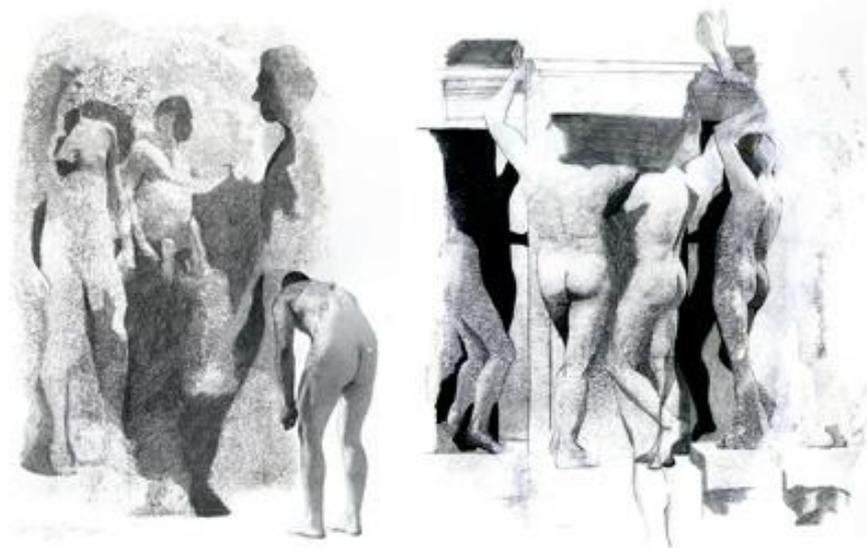


Figura 1 e 2 - “Banhistas” e “Cariátide”, 2017. Transferência, grafite e colagem sobre papel, 29,7x42 cm.
Fonte: Acervo Pessoal.

Acredito que ao compor o arcabouço teórico desse trabalho, estou também envolto das apropriações e colagens ao me apropriar de conceitos e referências artísticas e teóricas anacrônicas.

AS REFERÊNCIAS APROPRIADAS

Os corpos viris e juvenis, cheios de vida dos homens representados sobrepostos com os territórios de conflito, série “Bodybuilders” (1997-2002) de Alex Flemming apresenta uma outra roupagem de Eros, dessa vez seguindo por meandros de seu Deus-irmão: *Kháos*. Em entrevista para o Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, o artista comenta que a principal influência eram os conflitos mundiais e internos em cada sujeito do recorte temporal da série. Os mapas representados nos corpos jovens (em grande maioria as principais vítimas dos conflitos bélicos), são de territórios que se encontravam em conflito, como Israel, Somália e Turquia. Segundo Laudanna (2016, p. 7), existe nas obras de Flemming a apresentação da sexualidade, onde o artista a entende como sendo “natural da vida, por isso mesmo a valoriza, mesmo porque pulsão criativa”.

No livro *Carne e Pedra*, Richard Sennett (2016) apresenta o corpo enquanto território cerceado pela sociedade e pela cidade, relatando um tipo conflituoso de experiência. O sujeito da experiência de Alex Flemming é um sujeito que se deixa passar enquanto permanece nesse local, muitas vezes, de forma imposta, ou que se encontra em

deslocamento. Sendo assim, “a condição física do corpo em deslocamento, reforça essa sensação de desconexão com o espaço” (SENNETT, 2016, p. 16). Se a geografia de uma cidade já exacerba os problemas estratificados da sociedade moderna (Ibid p. 19), os territórios de conflito representados deslocam os corpos para além da margem.

No livro “Alex Flemming”, Mayra Laudanna nos diz que o corpo humano é um dos principais objetos da sua produção, portanto:

[...] a sexualidade assim como o erotismo devem ser considerados. A sexualidade não como conceito que se liga somente ao plano sexual, mas também como experiência do prazer que se vivencia, aliás, desde a infância. O erotismo, estado sob o qual jaz a capacidade de sentir desejo, excitação, é também estímulo que incita à realização de algo (LAUDANNA, 2016, p. 5).

Essa fala está muito próxima, ao início deste artigo, onde destaco a minha necessidade de criação e a atração/repulsa que a folha do papel em branco exerce no pulso em suspensão.

No final dos anos 1960, a fotografia estilizada de Robert Mapplethorpe chocaria toda uma geração de norte-americanos. É visível a forte influência clássica nas fotografias que produziu durante toda sua vida. Grande parte da sua produção aconteceu dentro de estúdios e, mesmo as fotografias que fez de flores e plantas apresentam alto teor erótico.

A fotografia escolhida para ilustrar a obra de Robert Mapplethorpe faz parte do X Portfolio, ou Portfólio X, revelando uma série de imagens relacionadas a subcultura BDSM, incluindo urofilia, sadomasoquismo e um autorretrato onde aparece com um chicote inserido no próprio ânus. A escolha de utilizar a fotografia de Robert Mapplethorpe como referência parece pouco explícita, porém discussões sobre o financiamento público de artistas “controversos” viriam à tona nos Estados Unidos da América graças às obras do fotógrafo. No Brasil, desde 2017 uma parcela conservadora da população escrutinou a arte culminando em episódios de censura, fechamento de exposições e crescente resistência por parte dos artistas, curadores e expectadores.

Das fotografias presentes no portfólio, destaco um pênis ensanguentado preso numa estrutura de madeira (Figura 3). Onde o corpo cavernoso e os testículos estão cobertos de sangue e envoltos por cordas, provavelmente em decorrência de uma sessão de *ballbusting*, prática onde o genital do homem que está amarrado sofre uma série de agressões física.



Figura 3 - Sem Título, 1978. Fotografia em prata coloidal, 19,69 × 19,53 cm. Fonte: Los Angeles County Museum of Art e The J. Paul Getty Trust. Disponível em: < <https://collections.lacma.org/node/222918>>. Acesso em: 11 de ago de 2019.

Mapplethorpe nos apresenta uma forma diferente de experiência. Uma experiência que leva o corpo até seu extremo. Experiências que poderiam ser entendidas como pulsão de vida para alguns, e como pulsão de morte para a maior parcela da sociedade.

No ano de 1983, o fotógrafo Alair Gomes permaneceu durante um período na Europa e redigiu uma descrição vivaz sobre o efebo Davi, detendo especial atenção em suas *palle* (bolas):

Suas nádegas salientes, que se sobressaem do arredondado de suas coxas vistas por trás, são perfeitamente lunares, mesmo em seu esplendor – no cruzamento da convergência das coxas, elas compõem a forma do templo isolado. As *palle* [bolas] se tornam um coração firmemente encravado – a ponta do coração revela o aparecimento direto do próprio coração do ser de Davi – e a ponta de seu sexo de amor se sobressai exatamente na cúspide do coração – o eixo do templo solar e do templo lunar se torna uma flecha soberana, que passa entre as nádegas e as coxas no local que se unem, atravessa o coração, entra nas *palle* até a extremidade de seu sexo – o eixo da flecha do templo sagrado avança muito mais além do próprio templo – o cuidado que Michelangelo não podia dedicar à representação da ereção de Davi transparece, porém, na amorosa atenção e minúcia que dedicou as zonas mais sagradas da mais sagrada figura: a intumescência das *palle* corresponde à possibilidade de turgidez, à ideia mesma da ereção (GOMES, 2009, s/p.).

Essa leitura do Davi pode soar um pouco reducionista ao ignorarmos todo o seu percurso historiográfico, porém continua sendo pertinente. A estátua de mais de cinco metros (contando com a base) está atualmente localizada na Galeria da Academia de Belas Artes de

Florença, porém seu endereço original era outro. Em 1504, ano de conclusão da obra, estava destinada a ornamentar a fachada da catedral Santa Maria del Fiore. Entretanto, foi colocada no Palazzo della Signoria, sede da governadoria de Florença.

Do trecho acima dos escritos de Alair Gomes, me aproprio desse olhar para o pênis. Apesar de falocentrista e excludente, olhar para o pau de um homem me traz extremo prazer estético. O falocentrismo acompanha as representações de masculinidade e desejo. O Gigante de Cerne Abbas, localizado próximo a uma aldeia de mesmo nome na Inglaterra é um exemplo de representação pagã do homem fértil: o pênis e a clave em riste. Dessa vez, observamos o armamento bélico como uma metáfora à potência sexual masculina, principalmente em sua exacerbação. Com as Vênus, observamos mulheres sendo exaltadas pela sua capacidade de gerar vida, enquanto para os homens, a procriação vem acompanhada da violência.

Apesar de esteticamente igual ao Gigante de Cerne Abbas, o desenho intitulado “O Pau”, produzido em 2017, apresenta duas distintas leituras: A primeira leitura está diretamente ligada à ideia de que o personagem representado está ciente da presença das pessoas que a estão observando, e seu pênis em riste é um convite para que os observados percam o acanhamento e se juntem à ela. A segunda leitura, é a de que a personagem não sabe que está sendo observada, e foi que foi flagrada no meio de um ato masturbatório, como se os observadores a estivessem deleitando pelo buraco de uma fechadura, fazendo alusão ao olhar voyeurístico de Alair Gomes, porém ampliado exponencialmente.



Figuras 4 e 5 - Henrique Rodrigues – O Pau, Transferência e grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm. Fonte: Acervo pessoal; Sem Título, Transferência e colagem sobre papel, 14,8 x 21 cm. Fonte: Acervo pessoal.

CONCLUSÕES FINAIS

Os quatro desenhos apresentados acima fizeram parte de uma discussão maior, numa monografia defendida em dezembro de 2018. Assim como naquela época, reitero que este trabalho teórico-poético-prático está em andamento. Enquanto sujeito da experiência, me deixa passar, tocar, ser, estar e chegar. O sujeito da experiência, apesar de definido pela sua passividade, não se torna abjeto. Pelo contrário – exhibe sua força teogônica pela sua capacidade de transformação.

Referências

Michaelis On-Line. **Apropriação**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apropria%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 11, ago de 2019.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é Erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr, nº 19, 2002. P. 20-28.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOMBRICH, Ernest H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES, Alair. **A New Sentimental Journey**. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

HESÍODO, **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. 7ª ed.

LAUDANNA

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PLATÃO. **O Banquete** – Apologia de Sócrates. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. rev. Belém: EDUFPA, 2001.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TENTATIVAS DE SE MANTER CORPO

ATTEMPTS TO KEEP THE BODY

Josélia Andrade Santos²⁵⁰

RESUMO

O presente artigo trata-se da relação de mapeamento produzido em 2018 na Universidade Federal do Espírito Santo sobre performance art realizadas por corpos negros femininos para uma disciplina do curso de artes, com a produção autobiográfica em artes visuais nesta linguagem artística considerando o percurso pessoal a partir de uma perspectiva não eurocêntrica, branca e masculina. O processo denominado "Tentativas de se manter corpo" faz parte da pesquisa iniciada a partir do reconhecimento do corpo de mulher negra dentro de uma sociedade racista e machista. Esse processo trata-se antes de tudo, da descolonização do corpo/pensamento e de resistência em frente aos silêncios. O quarto da artista é onde as questões surgem e se transformam em material de estudo e questionamentos.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo negro; Deconialidade; Performance; Processo de criação.

ABSTRACT

This article deals with the mapping relationship produced in 2018 at the Federal University of Espírito Santo on artistic performance performed by female black bodies for an art course discipline, with the autobiographical production in visual arts in this artistic language considering the personal journey from a non-Eurocentric, white and male perspective. The process called "Attempts to keep one's body" is part of the research initiated from the recognition of the black woman's body within a racist and sexist society. This process is first of all about the decolonization of the body/thought and resistance in front of the silences. The artist's room is where questions arise and are transformed into material for study and questioning.

KEYWORDS

Black body; Deconality; Performance; Creation process.

O PROCESSO ARTÍSTICO E AS REFERÊNCIAS NA PERFORMANCE

A partir de mapeamento realizado no ano de 2018 na Universidade Federal do Espírito Santo, para uma disciplina do curso de artes, foi conhecido os trabalhos artísticos em performance art de artistas negras que empregam na produção de seus trabalhos temáticas onde o racismo e a mudança de paradigmas são recorrentes.

²⁵⁰ Josélia Andrade Santos é graduanda do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista do Projeto escrita em artes da PROGRAD/UFES e voluntária do programa de Iniciação Científica 2019/2020. Contato: josy.andradesantos@gmail.com.

Percebe-se que os trabalhos conceituais a partir dos anos 1960 com registros nos livros do curso de artes na nossa universidade disponíveis na biblioteca, não contempla um número significativo de artistas não brancos. São referências que constam no currículo do curso de artes, mas que não reconhece a produção não hegemônica. Quando acontece de se pensar o corpo dessas artistas e desses artistas nessa linguagem geralmente limitam-se a criações com referências em temáticas religiosas e de enfrentamento ao racismo, o que dificulta aos artistas não brancos considerar suas produções ou suas vidas fora desses dois eixos.

O mapeamento nos levou a refletir sobre as performances das artistas negras e como era pensada a temática abordada. Ocorre que viver dentro de uma sociedade que privilegia o pensamento e a produção epistemológica eurocêntrica limita e dificulta artistas negras e negros pensarem fora de contextos estereotipados de corpo sem se submeter a uma exaustiva e violenta percepção desse corpo dentro dos ambientes tanto da vida quanto acadêmico.

No entanto, tais referências foram fundamentais para desenvolver um processo de descolonização do corpo/pensamento durante o início de pesquisa para uma poética nas artes visuais, especificamente dentro da performance artística. A partir do contato com a produção das artistas que criticavam as imposições eurocêntricas Charlene Bicalho, Castiel Vitorino Brasileiro, Priscila Rezende, Grada Kilomba, Olyvia Bynum, Rubiane Maia, Musa Michelle Matiuzzi, Kika Carvalho e Renata Felinto, conseguimos identificar os aspectos que paralizavam a nossa produção pessoal enquanto artista negra.

Dentre os aspectos paralizantes encontra-se a dificuldade para se pensar o corpo negro nas artes visuais sem identificá-lo a modelos eurocêntricos, outro fator importante é a falta de produção acadêmica em nossa Universidade de uma epistemologia não branca e eurocentrada voltadas para pensar o corpo de artistas negras em diferentes linguagens em artes visuais fora dos modelos convencionais.

Não podemos nos esquecer de que parte das artistas não brancas encontram dificuldade desde a escolha de produzir conteúdo nas artes visuais até o momento de ter sua produção incorporada e compartilhada no mercado de arte e nos locais de ensino de arte:

No que tange ao sistema da arte essa paliza, essa ausência dos assuntos que dizem respeito às negras e negros é evidente, desde o acesso à educação em artes visuais, seja do ponto de vista da

formação humana quanto do da formação profissional; do acesso aos meios de criações artísticas; das formas de exibição, comercialização, escritas e registros dessas criações e acontecimentos; bem como os instrumentos de análises e de abordagens que, por vezes, desconsideram e negligenciam os contextos históricos e sociais de inserção da pessoa negra no Brasil (SANTOS, 2019. p, 3).

Percebemos que se tornou fundamental para essas artistas falar sobre o impacto do racismo em sua relação e percepção de mundo. É a partir do compartilhamento dos traumas vividos por esses corpos que as artistas entram um processo de cura em relação ao racismo. Uma das artistas que desempenha papel fundamental na busca por entender esse adoecimento causado em uma sociedade racista é Castiel Vitorino Brasileiro. No “Quarto de cura”, 2018, Vitorino apresenta através do conhecimento de seus ancestrais, curandeirismo e estudos em psicologia, soluções para reverter o processo de adoecimento do corpo negro.

Durante o mesmo período da exposição Malungas no Museu Capixaba do Negro na cidade de Vitória, outra artista, Charlene Bicalho com a performance e instalação “Onde Você Ancora Seus Silêncios?” 2018, retorna ao ponto chave de nossa investigação; o silenciamento. É a partir de sua performance que sugerimos o espaço do quarto da artista enquanto espaço de registro das experiências frente a opressão do racismo e do machismo. Registrar nossos silêncios nas paredes do quarto tornou-se a resposta imediata dada por este corpo nesse ambiente de intimidade.

Grada Kilomba em Descolonizando o conhecimento lembrar-se de onde os corpos negros podem partir durante o processo de enfrentamento ao racismo; “a boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, ela se torna o órgão da opressão por excelência, pois é o órgão que anuncia certas verdades desagradáveis e precisa, portanto, ser severamente confinada, controlada e colonizada”. (KILOMBA, 2016. p, 2). É através da boca que o corpo negro pode reivindicar sua existência dentro da sociedade, a iniciativa de falar sobre o racismo torna-se necessário dentro desse processo de descolonização de corpo/pensamento e de inserção como indivíduo na sociedade.

São essas artistas, as primeiras referências artísticas a nos levar a repensar nosso processo de criação em performance a partir de uma perspectiva não hegemônica.

Até então, o referencial teórico apresentado no curso de artes da Universidade Federal do Espírito Santo fundamentava em produções de artistas brancos, sendo disparador do mapeamento. Começamos a pensar em possibilidades para o corpo negro na performance artística com base na bibliografia produzida por pessoas negras de outras áreas que percebemos também, abordavam a temática do racismo.

A pesquisa começa a perceber o início de um longo processo de descolonização sendo paralizado muitas vezes pela violenta inserção através da língua do opressor no ambiente acadêmico, lembramos Bell Hooks que diz: “Esta é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você”, (HOOKS, p.224. 2013). Surge então, das experiências com as primeiras artistas da exposição *Malungas* e as leituras sobre racismo e silenciamento, a performance intitulada FALA (Figura 1) e (Figura 2) realizada em sala de aula com a turma de artes visuais da Ufes, (2018). Nesta performance, a artista escreve repetidamente a palavra fala em uma folha de papel branco medindo 4m x 1m, sugere a participação dos presentes, em seguida, paralelo a ação dos participantes realiza a leitura do texto de Audre Lorde: A transformação do silêncio em linguagem e ação.



Figura 1 e 2 - Josélia Andrade – FALA, 2018. Performance, 4m x 1m. Fonte: da autora.

Retornando ao texto ao texto de Audre Lorde para questionar a opressão sofrida dentro de espaços de convivência, entre eles o ambiente acadêmico, ela nos lembra: Quais são as

palavras que você ainda não possui? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole diariamente e tenta tornar suas, até que você adoença e morra delas, ainda em silêncio? (LORD, 2017. p, 4). Construímos uma relação de compartilhamento em todos os espaços que possibilitou a inserção de uma perspectiva e experiências diferentes das privilegiadas nesses espaços.

Após iniciar e reconhecer a mudança de perspectiva enquanto corpo negro feminino nas artes visuais procuramos através da participação em grupos de pesquisa na Universidade Federal do Espírito Santo, elaborar iniciativas que possibilitassem dar a voz a esses corpos marginalizados e silenciados.

A participação em dois grupos de estudos provocaram a percepção da existência da colonialidade ao surgir conflitos em relação às referências que poderiam ser adotadas como base para análise da produção em performance. No primeiro grupo Erê Ecoa, com encontros realizados na UFES e coordenado pela professora Dr. Kiusam de Oliveira, foi estudado uma produção epistemológica não branca, possibilitou um rompimento mais definitivo com a produção e bibliografia ofertadas na Universidade no currículo de Artes.

No segundo grupo sobre Educação e Arte contemporânea, coordenado pela professora Dr. Julia Rocha foi estudado capítulos do livro da escritora Bell Hooks, "Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade". Os dois grupos foram fundamentais para pensarmos a produção e divulgação de pesquisas e escritos de pessoas negras dentro da nossa universidade.

Durante o semestre, foi realizada a submissão de um subprojeto de iniciação científica abordando todo o processo desenvolvido desde o mapeamento. A pesquisa intitulada Tentativas de se manter corpo em andamento contribuiu para pensar a relação da artista, de seu corpo a partir de experiências do lugar do quarto do espaço público na cidade de Vitória e principalmente da produção epistemológica sobre arte e artistas negras e negros.

No subprojeto de pesquisa são apresentadas definições de espaço e lugar a partir de Yi-fu Tuanem "Space and Place". Para ele o lugar e o espaço são diferentes na medida em que espaço é sinônimo de liberdade, enquanto lugar é sinônimo de segurança. O quarto da artista pode ser em poucos momentos um lugar seguro que apesar da sensação de não

pertencimento do corpo, carrega os registros de experiências vividas por este corpo (Figura 3) e (Figura 4).



Figura 3 - Josélia Andrade – Sem título. 2019. Instalação do quarto, 3,63m x 2,47m. Fonte: da autora.

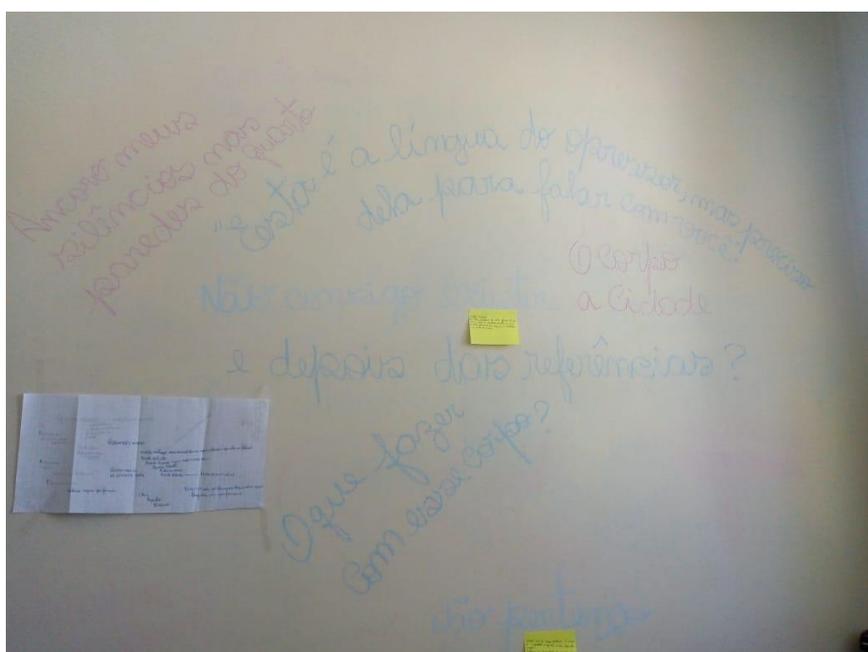


Figura 4 - Josélia Andrade – Sem título. 2019. Instalação do quarto, 3,63m x 2,47m. Fonte: da autora.

Durante o processo que constituiu as experiências dentro do quarto, foi pensado como um não lugar a partir da perspectiva de um corpo negro em uma sociedade que privilegia concepções eurocêntricas em todas as dimensões da vida. A vivência do não lugar do quarto é pensada a partir de Marc Augé:

“Vê-se bem que por “não-lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços (AUGÉ, 2001, p, 87).

Durante o período inicial de descolonização de corpo/pensamento ocorreu o reconhecimento de uma ancestralidade por meio de leituras, escritas, memórias e fotografias que darão continuidade ao doloroso processo de uma produção decolonial enquanto mulher negra em uma sociedade racista e machista.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. – Campinas, SP: Papyrus, 1994.

HOOKS, Bell. **Ensinado a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla – São Paulo. Editora Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. The Mask. In: **Plantation Memories**: Episodes of Everyday Racism. Munster: Unrast. Verlag. 2. Edição, 2010. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. Disponível em: <file:///C:/Users/aluno/Downloads/115286-Texto%20do%20artigo-210398-1-10-20160510.pdf>. Acesso em: 09. Ago. 2019.

PREFEITURA DE VITÓRIA. **Mucane recebe exposição "Malungas", que discute o corpo afropoético**. 2018. In: <http://m.vitoria.es.gov.br/noticia/mucane-recebe-exposicao-malungas-que-discute-o-corpo-afropoetico-30952>. Acesso em: 09. Ago.2019.

RENTE, Angélica: A transformação do silêncio em linguagem e ação – Audre Lorde. In: **Transformativa**, 2017 (Artigo para blog). Disponível em: <http://transformativa.wordpress.com/2017/01/31/a-transformação-do-silêncio-em-linguagem-e-ação-audre-lorde/>. Acesso em: 23 Jul. 2019.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? In: **Revista GEARTE**, Porto Alegre, Ahead of print. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em: 31 Jul. 2019.

TUAN, Yi-Fu. **Space and Place**. São Paulo: Difel, 1983.

SOBRE CORPOS E MICROPOLÍTICAS: ARTE CONTEMPORÂNEA PARA CRIANÇAS

ABOUT BODIES AND MICROPOLITICS: CONTEMPORARY ART FOR CHILDREN

Julia Rocha²⁵¹

Any Karoliny Wutke Souza²⁵²

Isabela Vieira Martins²⁵³

RESUMO

Tendo como foco principal a reflexão sobre a corporeidade e as micropolíticas, o presente artigo analisa o espaço que a produção de arte contemporânea estabelece dentro do ensino contemporâneo da arte. Essa reflexão deriva de uma experiência de oficina voltada para crianças e intitulada "Quem tem medo de arte contemporânea?". A oficina se construiu na proposição de práticas efêmeras em torno de temáticas definidas com base nos livros da coletânea "Temas da arte contemporânea" de Katia Canton (2009). Para esta reflexão, delimitou-se a análise em torno de duas temáticas, nomeadamente "Corpo, identidade e erotismo" e "Da política as micropolíticas". A análise do processo baliza-se em autores que discutem sobre a produção artística contemporânea, como Archer (2001), Canton (2009), Cocchiarale (2006) e Rocha (2018).

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; Ensino da Arte; Oficina; Pesquisa; Extensão.

ABSTRACT

Having as main focus the reflection on the corporeity and the micropolitics, the present article analyzes the space that the production of contemporary art establishes within the contemporary teaching of the art. This reflection stems from a workshop experience for children and entitled "Who is afraid of contemporary art?". The workshop was built on the proposition of ephemeral practices around themes defined based on the books of the collection "Themes of contemporary art" by Katia Canton (2009). For this reflection, the analysis was delimited around two themes, namely "Body, identity and eroticism" and "From politics to micropolitics". The analysis of the process is based on authors who discuss contemporary artistic production, such as Archer (2001), Canton (2009), Cocchiarale (2006) and Rocha (2018).

KEYWORDS

Contemporary art; Teaching of Art; Workshop; Research; Extension.

²⁵¹ Julia Rocha é Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto, Mestre em Artes e Educação pela Universidade Estadual Paulista e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Realiza pesquisa sobre o ensino da arte na contemporaneidade, mediação cultural, relações entre museus e escolas, avaliação de propostas educativas no campo das artes visuais e formação de professores. Contato: pjuliarocha@gmail.com.

²⁵² Any Karoliny Wutke Souza é estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Desenvolve pesquisa sobre a relação entre as tecnologias e o ensino da arte, interessando-se pela relação da juventude com as imagens dentro da contemporaneidade. Faz parte do Grupo de estudos Laboratório Educação, Contemporaneidade e Arte. Contato: karolwutkes@gmail.com.

²⁵³ Isabela Vieira Martins é estudante do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Bolsista de Iniciação Científica do Edital PIBIC 2019-2020, no Projeto de Pesquisa Arte+educação: Analogias entre objeto e campo de estudo na contemporaneidade, desenvolvendo o subprojeto Arte contemporânea no contexto escolar - Aproximações com arte/educadores do Ensino Fundamental. Faz parte do Grupo de estudos Laboratório Educação, Contemporaneidade e Arte. Contato: belasartemartins@gmail.com.

QUEM TEM MEDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA?

A pergunta de partida deste texto poderia soar pretensiosa ao colocar a prática artística contemporânea como algo do que deve se temer, porém diante da resistência na entrada destas questões como conteúdo do ensino da arte e do aparente distanciamento da produção de arte contemporânea do universo das crianças, pretende-se dissertar a respeito de possíveis aproximações entre estes dois vértices. As incertezas e o constante reinventar que envolvem a produção de arte contemporânea parecem distanciar este recorte da história da arte do âmbito escolar e do universo infantil.

A perda de parâmetros fechados do que se conhece como arte ou, minimamente, a ressignificação do que compete ao campo da arte, apresenta ao espectador dificuldades de reconhecer o que se determina como obra e, ainda mais complexo, de desenvolver leituras a respeito do que se vê ou vivencia. Michael Archer (2001) deflagra este campo de incerteza, dizendo:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional (ARCHER, 2001, p. 9).

Na indefinição do campo da produção artística contemporânea e na sua constante reelaboração, o ensino da arte tem sido ressignificado, buscando uma contemporização também de suas práticas. Neste sentido, intenciona-se desenvolver uma perspectiva contemporânea de arte/educação, que não somente repense as escolhas em relação aos conteúdos, mas que reconstrua também os processos metodológicos envolvidos nos processos práticos produzidos em espaços escolares e não escolares. Julia Rocha (2018) coloca:

Neste contexto vê-se a necessidade de espelhamentos na forma como professores e artistas trabalham especificamente com seus públicos, ou seja, estudantes e espectadores. A abertura às possibilidades de mudança frente ao mundo contemporâneo perpassa pela primordialidade de repensar os modelos educacionais que são utilizados pelos arte/educadores, seja na escolha dos referenciais imagéticos que são adotados em suas aulas, seja na perspectiva metodológica que utilizam com seus estudantes (ROCHA, 2018, p. 2211-12).

Com o objetivo de contemplar questões pertinentes aos artistas contemporâneos, a oficina “Quem tem medo da arte contemporânea?” foi promovida pelo Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo - NAVEES, entre os dias 3 e 7 de dezembro de 2018. Realizada como resultado das discussões elaboradas no âmbito do Grupo de estudos “Laboratório Educação, Contemporaneidade e Arte”, a oficina constituiu-se como integração do projeto de pesquisa “Arte+educação: Analogias entre objeto e campo de estudo na contemporaneidade”, com o projeto de extensão “Interfaces do ensino da arte”, ambos coordenados pela professora da Universidade Federal do Espírito Santo, Julia Rocha.

Os propositores da oficina foram estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais participantes do grupo de estudos. Como resultado das discussões elaboradas durante o semestre, Any Karoliny Wutke Souza, Derek Oliveira de Almeida, Heitor Andrade Amorim, Helena Pereira Barboza, Isabela Vieira Martins e Maik Douglas Cabral Machado desenvolveram a oficina, orientados pela professora supramencionada. Participaram da ação 9 crianças, com idade compreendida entre 6 e 12 anos. Sua inscrição foi voluntária, realizada por meio do NAVEES. As crianças faziam parte da comunidade extra-acadêmica da Universidade.

A oficina foi pensada como uma proposta de aproximação ao campo da arte contemporânea, utilizando como título uma obra homônima de Fernando Cochiari (2006) e desenvolvendo em cada um dos encontros temáticas propostas por Kátia Canton em sua coleção “Temas da arte contemporânea” (2009). O projeto foi realizado com cinco encontros que desdobravam questões latentes da produção artística contemporânea, passando por “narrativas enviesadas”, “corpo e identidade”, “espaço e lugar”, “das políticas às micropolíticas” e “tempo e memória”. Na presente reflexão será realizado um recorte de dois encontros desenvolvidos, dissertando sobre as relações estabelecidas entre arte e educação com a corporeidade, as políticas e as micropolíticas.

Como premissa e ponto de partida, os encontros foram programados com ações efêmeras que perpassavam os temas sugeridos por Canton (2009). A escolha pelas ações efêmeras dialogava diretamente com a produção de artistas inscritos na contemporaneidade, que - diferente das práticas artístico-educativas realizadas na arte/educação modernista - se aproxima mais das ações e experiências do que dos produtos. Pensando a partir da corporificação do artista nas obras de arte contemporânea Archer (2001, p. 108) afirma que

“Uma vez que a ênfase na arte começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável”, o que foi espelhado para a prática dos oficinairos nesta experiência. Desta forma, em cada um dos encontros foram propostas ações que não resultavam em um produto final, mas valorizavam uma vivência aproximada com os trabalhos dos artistas selecionados para os encontros.

CORPO E IDENTIDADE

O encontro sobre corpo e identidade teve por objetivo refletir a corporalidade, a partir da necessidade de experienciar e se envolver nos trabalhos artísticos e da autorreflexão sobre a subjetividade de cada um. À vista disso, fomentou-se o diálogo que permitiu a horizontalidade de relações e de interação com os participantes nas proposições e na mediação das questões.

Artistas contemporâneos utilizam o corpo como meio para produzir arte em suas diversas sensibilidades assumindo papéis concomitantes de sujeito e objeto expandindo, conseqüentemente, sua capacidade atributiva de significados. Canton (2009) cita alguns artistas e suas maneiras de fazer arte utilizando o corpo, tal como, usar o próprio cabelo como pincel que nem a artista Hannah Wilke, ou o corpo como moldura que nem Yves Klein, ou ainda, para incitar debates sobre sexualidade, dor, vida e cultura como Marina Abramovic.

Para a oficina foi evidenciada a disposição do corpo do indivíduo que participa e interage com uma obra de arte, denominado espectador-participador. Portanto a oficina tratou da experiência do indivíduo por meio da ação e das decisões tomadas por ele, afirmando que a existência da obra depende da execução do mesmo. Para o entendimento do assunto, foi escolhida como objeto a produção da artista Yoko Ono e seu trabalho de instruções (1960). No livro, Grapefruit: A book of instructions and drawings by Yoko Ono, a artista criou peças-instruções que têm formatos de texto em tom imperativo e propõem a interatividade do e com o público. Yoko Ono fez parte do grupo de artistas que promoveram o Fluxus (1960-1970), ações que contestavam a arte como instituição, misturavam arte e cotidiano e valorizavam criações coletivas de artistas, músicos e escritores.

Os objetivos das ações do Fluxus residiam nas demonstrações de que o corpo é agente construtor de significados e de conhecimentos sensíveis, de acordo com Cristina Freire (2006). Essa seria a origem para trabalhos que estariam sujeitos às intervenções dos públicos, assim como a livre interpretação e decisão por parte do espectador que nem sempre é absolutamente prevista pelo artista. Para as intervenções do Fluxus foram disseminadas que as manifestações artísticas contemporâneas estavam vinculadas às questões contextuais, tais como o momento histórico e as ideias com que os artistas se relacionaram e vivenciaram nos lugares por onde passaram. Ou seja, as influências para produzir um trabalho artístico deviam ser buscadas no cerne das experiências e ações cotidianas, como: andar, descansar, ler, ver, comer, dormir etc.

As instruções da Yoko Ono consistem em um processo artístico de descoberta de experiências e ações corriqueiras ou propostas de ações utópicas que só podem acontecer no plano de ideias e convida-nos a um estado meditativo, como em “Peça Harmônica (Fazer música somente com os harmônicos. Primavera de 1964)” e “Peça de coleção (Colecione na mente os sons que escutou casualmente durante a semana. Repita-os mentalmente em diferente ordem numa tarde. Outono de 1963)”. Há também peças que são executáveis no plano físico, como em “Peça de corte (Membros do público podem vir ao palco – um de cada vez – para cortar um pequeno pedaço de roupa da performer para levar consigo. 1964)”.

Freire (2006) analisa que muitas das atuações do Fluxus partem das ações triviais e que no grupo foram denominadas como instruções, sinalizações ou outros dispositivos de orientação que constituem formas de interação. Freire (2006) comenta sobre essas peças-instruções da Yoko Ono:

Esses textos são um tipo de documentação na Arte Conceitual e podem ser lidos de diversas maneiras: como partituras musicais, artes visuais, textos poéticos, instruções para performances ou proposições para algum tipo de ação. Ocupam na maior parte das vezes, este lugar intermediário entre a ideia e a sua realização (FREIRE, 2006, p. 19).

Desta maneira, com o propósito de explorar as produções da arte contemporânea, a oficina pretendeu apresentar as “instruções” da artista Yoko Ono e desempenhar o mesmo convite-atividade com as crianças. Tal como na obra da artista, durante a oficina salientou-se que o que importava mais do que a execução era a experiência do espectador/participador.

Para valorizar esta noção de experimentação do corpo a sala estava organizada de maneira diferente dos demais dias da oficina, com uma fileira de cadeiras e outra de carteiras. Por cima das cadeiras dispomos dezesseis caixas embaladas com papel craft e identificadas com números (Figura 1).

No primeiro momento foi apresentada a artista Yoko Ono, falando sobre este trabalho específico com instruções que colocariam seus corpos em movimento. Depois, o encontro foi realizado de maneira dinâmica e lúdica com as crianças. Uma de cada vez tirava de um saco um pequeno papel indicando uma instrução, o comando que deveria ser seguido e, algumas vezes, o número da caixa que a criança teria que se dirigir para realizar o tal comando. No total dispomos trinta e quatro instruções e dezesseis caixas, ou seja, nem toda instrução demandava que fosse necessário abrir uma caixa. Assim como as peças-instruções da Yoko Ono, algumas instruções atingiam a materialidade e outras eram apenas ações reflexivas, utópicas, que aconteciam mentalmente.



Figura 1 - Oficina “Quem tem medo da arte contemporânea?”. Fonte: NAVEES.

Para abrir a caixa era necessário rasgar o papel kraft e teria que ser requerido pela instrução. Após abrir a caixa, a criança tinha que realizar o comando inscrito no papel e nele também estaria informando se era uma ou mais pessoas que participariam do processo. Como em: “Peça água – Todos participam. Pegue a caixa nº 11. Bebam esta quantidade de água e descrevam o seu sabor” (Figura 2). Essa instrução incluía tanto o recurso da materialidade, pois bebiam de um recipiente, como o recurso da reflexão, pois precisariam usar a imaginação. As crianças se perguntavam: “como descrever o gosto da água?”. E logo viram que era recorrendo à negativa, o que a água não é, como por exemplo, “a água não é doce nem salgada”, “não está quente nem gelada” e “tem gosto de nenhum sabor”. Elas

responderam também utilizando sentenças de cunho imaginativo e quimérico, como: “tem gosto de incolor”.



Figura 2 - Oficina “Quem tem medo da arte contemporânea?”. Fonte: NAVEES.

Cada uma das instruções foram sorteadas, lidas e executadas, gerando um maior interesse das crianças pela abertura das caixas, pelo caráter de surpresa que elas tinham. A questão da imaterialidade não foi um problema, visto que desde o início houve a orientação de que a processualidade era a premissa-base da oficina. Após a realização de todas as instruções foi solicitado às crianças que fizessem novas instruções e foi sugerido que incluíssem tanto a questão da materialidade como da imaterialidade. Por conseguinte, elas exploraram as instruções uns com os outros.

Por fim a oficina propôs apresentar para esse público infantil uma manifestação artística contemporânea e refletir como a corporalidade e a identidade são usadas nas produções e intervenções artísticas contemporâneas e sobre o significado que essas admitem. Ressaltou também as manifestações de como o corpo pode servir de instrumento e de como a identidade está ligada às experiências vivenciadas no cotidiano. A partir dessa percepção, a oficina viabilizou práticas educativas que podem ser propositivas, sem imposição ou definição de modelos. Além disso, o encontro sobre corpo e identidade potencializou o cruzamento entre arte e vida, bem como a articulação coletiva de múltiplos saberes que resultam na construção expansiva de preceitos à respeito de produções da arte contemporânea.

DAS POLÍTICA ÀS MICROPOLÍTICA

O tema política e micropolítica surgiu também da coleção de Canton (2009) e busca referências externas ao livro, tais como: Cildo Meireles, Lygia Pape, Paulo Bruscky e Flávio de Carvalho, artistas estes que se posicionaram politicamente através de suas obras.

Inserimos também obras mais atuais como “Pets” de Eduardo Srur, que pensa a poluição e a quantidade de plástico consumida e explora isso através de uma escala de macroscópica de garrafas pets em expõe em locais que são pontos de poluição. E a performance “Lavadeiras” dos estudantes da UFES, que se banharam de lama e saíram da universidade em direção à empresa Vale do Rio Doce em manifestação que colocava em pauta a relação do poder entre o público e o privado e do valor capital que é atribuído às questões ambientais.

O encontro de política e micropolíticas ocorreu no quarto dia de oficina e já havia um entendimento por parte das crianças que cada dia da semana seria sobre um tema diferente e que a disposição da sala também seria distinta. Dessa forma, elas criaram uma relação de expectativa com o lugar que sempre apontava para o tema que seria proposto naquele dia, tentavam adivinhar qual seria o assunto abordado. O tema do dia anterior a essa oficina foi “Espaço e lugar”, onde foi explicado que espaço era qualquer lugar físico, que por muitas vezes passamos, porém não criamos nenhuma relação e o lugar era aquele que conseguimos acessar seus detalhes na memória, por ter tido uma conexão com ele, como casa de avó, restaurante favorito ou o parque que brincava.

Dessa forma, as crianças já haviam se habituado com a sala desconfigurada e ao chegarem e notarem uma sala de aula cartesiana olharam com desconfiança. Nas carteiras encontrava-se os nomes dos participantes da oficina, apontando o lugar de cada um conforme critérios desconhecidos de uma pessoa com maior autoridade. No quadro estava projetado a imagem de uma sala de aula bem parecida, chamando atenção para esse lugar que estavam ocupando.



Figura 3 - Oficina “Quem tem medo da arte contemporânea?”. Fonte: NAVEES.

Por meio dessa ideia associamos espaço e lugar a política e micropolítica através do mapa de sala, onde a carteira que estavam ocupando era o espaço físico e o nome na carteira já fazia

com que eles criassem uma relação com aquele lugar, seja boa ou ruim. Desse modo, nós ocupamos vários espaços sociais no dia a dia, seja no condomínio ou na escola e criamos uma relação com esses espaços, ocupando além do espaço físico, esse lugar que é subjetivo. É nesse campo moral que surge o nosso papel como cidadão e que a política é envolvida.

Buscamos refletir sobre o conjunto de referências e qual seria a melhor ordem de apresentação dos artistas. Começamos apresentando as obras mais ligadas a política governamental e depois aos atos políticos do dia a dia, a micropolítica. Procuramos não dizer qual era o tema da oficina nesse primeiro momento expositivo. Ouvimos os comentários dos participantes e buscamos instigá-los a pensarem sobre as imagens que estavam vendo. Nas obras que tinham uma ligação mais direta com a política governamental os comentários eram mais afirmativos, já nas obras como “New look” de Flávio de Carvalho e “Desvio para o vermelho” de Cildo Meireles os comentários eram num tom de dúvida. Eles aceitavam que os conteúdos apresentados eram arte por estar em uma oficina de arte, mas queriam saber o por quê.

Ponderamos quais exemplos de micropolítica seriam apresentados para que fossem exemplos que dialogassem com suas vivências e fossem mais acessíveis para o entendimento das crianças. Discutimos então as políticas da escola, a hierarquia e o papel de cada um dentro da instituição, o intuito das regras e o por quê elas só são válidas dentro da escola. Durante a oficina notamos como as crianças se comportaram diante a sala cartesiana. Observamos em alguns momentos um dos participantes pegar seu celular e mexer nele por baixo da carteira, para a pessoa que estivesse ocupando o lugar do professor não o avistasse. Mesmo sabendo que não estavam em suas respectivas escolas e que ali não havia as mesmas regras preestabelecidas por suas instituições ainda se comportavam como se estivessem ocupando o lugar do aluno.

Após a discussão da escola como um lugar de micropolítica em que estavam inseridos foi organizado um debate sobre o uso do celular nas salas de aula, os participantes foram divididos em dois grupos, os que eram a favor e os que eram contra a utilização do aparelho. Havia crianças que eram contra no grupo dos que eram a favor e assim respectivamente, porém ainda assim pensaram em argumentos para defender algo que não acreditavam necessariamente, se colocando no lugar da coletividade.



Figura 4 - Oficina "Quem tem medo da arte contemporânea?". Fonte: NAVEES.

Posteriormente, partimos do pensamento coletivo ao individual e foi sugerido que pensassem individualmente em que mudanças reivindicaram em suas vidas, depois de cada um produzir seu cartaz com suas reivindicações partimos em protesto até a reitoria, lugar de maior superioridade hierárquica na universidade. Conversamos sobre a experiência do protesto coletivo com questões pessoais e foi apontado por eles a visibilidade que nos foi dada no percurso até a reitoria e como isso os afetou. A maioria relatou ficar inibido por estar em um número pequeno de pessoas e os gritos de cada um reivindicando suas próprias questões abafaram o grito coletivo.



Figura 5 - Oficina "Quem tem medo da arte contemporânea?". Fonte: NAVEES.

Por último, voltamos à sala de aula recriando a experiência do divisor, de Lygia Pape, onde tivemos que encontrar o lugar mais confortável para cada um conforme sua altura. Achar um ritmo único nos nossos passos foi importante para que não houvesse nenhuma queda. Ao chegar na sala conversamos sobre essa experiência e todas as outras que a sucederam. Comentaram sobre a dificuldade inicial de achar um ritmo nos passos, mas que após encontrar esse ritmo tornou a experiência bem mais fluída, também falaram sobre o lugar que cada um ocupou e como foi importante algumas pessoas trocarem de lugar para que todos conseguissem se locomover bem e com estabilidade.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO

Ao final da prática da oficina “Quem tem medo da arte contemporânea?” percebeu-se que as crianças identificaram-se com aspectos relevantes da prática dos artistas, conseguindo ressignificar conceitos que traziam antes de chegar aos encontros. O distanciamento das linguagens comumente utilizadas nas escolas, como o desenho e a pintura foi visto com resistência no início, mas no decorrer dos encontros as crianças tiveram contatos com obras de artistas contemporâneos que estavam mais conectadas com a noção de experiência e conceitualidade do que ao produto final.

As concepções de artes visuais das crianças foram ampliadas pela aquisição de um repertório de artistas que foram apresentados em cada um dos dias. No caso específico dos encontros sobre corpo, identidade, políticas e micropolíticas houve uma identificação grande com questões próximas do cotidiano das crianças, valorizando a relação entre arte e vida. Neste sentido, considera-se que a oficina conseguiu cumprir seus objetivos iniciais, desenvolvendo a relação com suas vivências e com o que conheciam previamente sobre artes visuais.

Ao final, refletindo sobre a experiência realizada, consideramos que oficinas como esta, que reverberem a prática artística contemporânea, são importantes para aproximar os dois campos, da arte e da educação, convergindo discursos que até então parecem desconectados ou distantes. A relação dos públicos com a arte contemporânea - assim como ocorreu com as crianças participantes da oficina - tem um potencial de discussão de questões que dialogam diretamente com seus repertórios, seja pela conexão, seja pelo enfrentamento.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo** - Coleção Temas da Arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CANTON, Kátia. **Da política às micropolíticas** - Coleção Temas da Arte contemporânea. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

COCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar. Ed., 2006.

ONO, Yoko. **Grapefruit**: instructions and drawings by Yoko Ono. s/d.

ROCHA, Julia. Ensino (contemporâneo) da arte contemporânea - Semelhanças e enfrentamentos entre metodologia e conteúdo. In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**: Práticas e contradições; 24 a 28 de setembro de 2018; São Paulo. São Paulo: ANPAP, 2018.

PERFORMANCE E REBELDIA DE NIKI DE SAINT PHALLE

PERFORMANCE AND REBELLION OFF THE NIKI DE SAINT PHALLE

Karoline Flegler de Souza²⁵⁴

RESUMO

A presente proposta de pesquisa tem como objetivo investigar sobre as performances e Happenings "Les Tirs" (Os tiros) realizadas por Niki de Saint Phalle (1930-2002), a partir dos anos de 1960 e os aspectos artísticos que constituem a base de sua produção. A proposta apresenta um apanhado geral da história da Performance até chegar nos anos 60 onde Niki, ao se unir ao grupo dos Novos Realistas, propõe novas experimentações performáticas através dos tiros. As performances consistiam em promover sessões de disparos com arma de fogo em direção a uma montagem de gesso com bolsas e latinhas de tinta spray que ao serem atingidas "sangravam".

PALAVRAS-CHAVE

Performance; Tiros; Niki de Saint Phalle.

ABSTRACT

This research proposal aims to investigate the performances and Happenings "Les Tirs" (The Shots) performed by Niki de Saint Phalle (1930-2002), from the 1960s and the artistic aspects that constitute the basis of his production. The proposal presents a general overview of the history of Performance until arriving in the 60's where Niki, joining the group of New Realists, proposes new performance experiments through shooting. The performances consisted of holding firearm shooting sessions toward a plaster mount with spray paint bags and cans that, when hit, "bled."

KEYWORDS

Performance; Shoots; Niki de Saint Phalle.

PERFORMANCE E TIROS

O presente artigo é fruto de uma parte da dissertação de mestrado intitulada "Performance e Rebelião de Niki de Saint Phalle", junto ao Programa de PósGraduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Nesse artigo busco enfatizar as performances realizadas por Niki da série "Les Tirs" e sua relevância para arte contemporânea.

²⁵⁴ Karoline Flegler de Souza possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014). Pós Graduação em Arte na Educação e Pós em Educação Infantil (em andamento) pelo Centro de Estudos Avançados em Pós graduação e Pesquisa - CESAP (2016) . Atualmente é professora de arte da Rede Municipal de Ensino de Cariacica. Cursa Mestrado em Arte na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), integra a Linha de Pesquisa "Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento" . Contato: flegler.design@gmail.com.

A arte da performance teve um papel importante na vanguarda do século XX, e embora em seu início tenha tido destaque em movimentos como o Futurismo e o Dadaísmo, foi só nos anos de 1960 que teve desenvolvimento significativo. A performance impulsionou o a desmaterialização do objeto de arte e o afastamento das expressões artísticas tradicionais. Os objetos de contemplação foram substituídos pelo corpo do artista e os espectadores, interação com a obra e os registros fotográficos e de vídeo como resultado final do trabalho.

No pós Segunda Guerra Mundial, diversos eventos políticos nos Estados Unidos e na Europa desestruturaram a vida cultural e social desses pólos. Estudantes e trabalhadores se inquietaram e foram às ruas com protestos contra “o sistema”, e pleitearam mudanças e renovações nos valores sociais então enrijecidos. Esse período foi assinalado por uma mudança do pólo artístico mundial. Antes, a hegemonia européia predominava (em especial, Paris, berço do neoclacismo e abrigo de diversas vanguardas artísticas modernistas), entretanto no pós-guerra, a Europa encontrava-se em completa desestruturação sócio-política. Isto posto, os Estados Unidos afirmou seu poder econômico e bélico perante o mundo, e Nova York ascendeu como o novo centro cultural.

De um lado do Atlântico os americanos estavam fazendo arte abstrata, a Action Painting de Jackson Pollock, desenvolvendo um arte americana forte, de outro lado do oceano, em 1960 Pierry Restany, Yves Klein e outros artistas formavam o grupo dos Novos Realistas, cada artista com suas propostas inovadoras e nada tradicionais. Em 1961 Niki de Saint Phalle, integra o grupo, sendo a única mulher.

A artista Franco-Americana nasceu na França em 1930, seus pais eram ricos, mas perderam tudo com a queda de 1929. Niki passa grande parte de sua infância e adolescência em Nova Iorque, aos 18 anos foge com Harry Mathew, forma uma família, tem filhos, anos depois se separam e Niki passa a viver com Jean Tinguely também artista. Nesse ano o grupo promoveu o primeiro festival e Niki realizou a sessão de tiro ao alvo.



Figura 1 - Saint-Phalle e Tinguely atirando no alívio de Saint-Phalle, "Impasse Ronsin", em Paris, em junho de 1961 / Foto: Harry Shunk. Disponível em <http://aaaaarte.com/noticia/2015/04/niki-de-saint-phalle-la-amazona-del-siglo-xx>, Acesso em: 22/07/2019.

Niki cria, a partir de então, uma série de performances chamada "*Shooting Painting*" onde promove sessões de disparos com arma de fogo em direção a uma montagem de gesso com bolsas e latinhas de tinta spray, que ao serem atingidas pelas balas faziam com que a tinta escorria por toda *Assemblage*, criando dessa forma trabalhos que segundo a própria artista, "estavam sangrando" (Arreola, 1997, pág 75). As primeiras performances eram direcionadas a telas com objetos aleatórios, mas com o passar do tempo Niki vai colocando temas na mira de sua arma, como na figura 2. Niki acerta a cabeça de vários políticos de sua época e os acusava, dessa forma, dos problemas sociais e guerras que o mundo enfrentava. De forma rebelde Niki expressava sua opinião política dos dois lados do Atlântico.

Em 1963, após a Crise dos Mísseis de Cuba e assombrada pela ameaça nuclear, Niki de Saint Phalle cria duas obras significativas e rebeldes: *Chefes de Estado* e *Kennedy e Khrushchev*. Na primeira, a artista aponta seu rifle para: Castro, Kennedy, Khrushchev, Lincoln, De Gaulle e Washington, culpados de um desastre iminente e atira neles²⁵⁵.

²⁵⁵ Disponível em <http://nikidesaintphalle.org/a-political-artist/>. Acesso em 22 de Julho de 2019.



Figura 2 - Niki de Saint Phalle, 'chefes de estado, 1963. Disponível em <http://aaaaarte.com/noticia/2015/04/niki-de-saint-phalle-la-amazona-del-siglo-xx>. Acesso 22/07/2019.

Niki era contra as armas, contra as guerras, "Eu tive a oportunidade de conhecer a arte porque, psicologicamente, eu tinha tudo para ser terrorista. No entanto, eu usei o rifle por uma boa causa, a arte". Alguns dos temas apresentados pelas imagens espirituosas da artista são o papel da mulher na sociedade e na História da Arte, a antítese da violência da paz e a diversidade cultural. Em um poema que ela havia declarado em 1961:

Eu atirei no papai / todos os homens / homenzinhos / homens grandes /
homens importantes / homens gordos / homens / meu irmão / a
sociedade / a igreja / o convento / a escola / minha família / minha Mãe /
todos os homens / papai / eu mesmo / ... Eu atirei porque foi divertido e
me fez sentir bem ...²⁵⁶

Saint Phalle era profundamente ligada a ideia do feminino, sua incomformidade frente aos valores estabelecidos e aceitos por uma sociedade conservadora, fez com que a artista criasse desde as performances com tiros até as gigantes Nanás um roteiro contra o patriarcado, a dominação, as guerras e injustiças. A figura 3 de Título "La Mort du Patriarche" demonstra muita agressividade e intensidade da artista. Nos anos de 1960, contemporâneo a artista, Simone de Bouvaour já havia lançado o seu livro "O segundo sexo", a segunda onda do feminismo estava passando pela Europa e Niki estava inteiramente ligada aos acontecimentos. "As obras de Saint Phalle não incarnam um feminismo militante, mas sim assumem uma posição que, como toda rebeldia, ítima e espontânea, termina por ser universal" (Arreola, 1997, pág 25). Niki revela aos 64 anos, em seu livro "Mon Secret", que

²⁵⁶ Disponível em <http://nikidesaintphalle.org/ausbau-bietet-raum-fur-niki-de-saint-phalle/>. Acesso em 22/07/2019.

aos 11 foi abusada sexualmente pelo pai, o que explica muito todo trajeto de sua obra, as vezes violenta e assustadora que trata o patriarcado e a cultura falocêntrica como um problema social.

A revolta de Niki de Saint Phalle é expressa através dessas e outras obras produzidas com tiros. No total, ela fez vinte fotos públicas, onde os espectadores também poderiam participar do trabalho e, por sua vez, aproveitar o seu rifle. Muitos filmes e fotos mostram as performances da artista, vestindo um macacão branco, o corpo esticado em direção ao alvo, o olhar penetrante e determinado.

Outro ponto importante é a materialidade dos trabalhos. Ela se apropria de objetos como brinquedos, armas, sucatas e quaisquer outras coisas que certamente iriam para o lixo para montar essas colagens e sobre elas atirar e fazê-las sangrar. Esse materiais e esse tipo de colagem não era novidade na história da arte, uma vez que desde o cubismo os artistas já faziam pequenas colagens nas pinturas. No grupo dos novos realistas era muito comum os integrantes desenvolverem trabalhos com materiais não tradicionais.

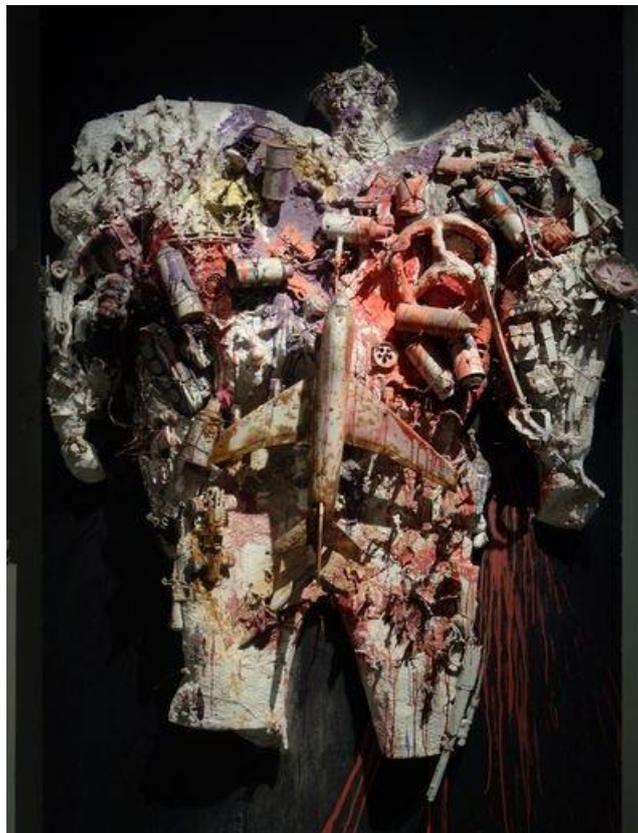


Figura 3 - Niki de Saint Phalle. *La Mort du Patriarche*, 1972, 251 x 160 x 40 cm, peinture et objets divers sur panneau. Sprengel Museum, Hanovre, donation de l'artiste en 2000. © 2014 Niki Charitable Art Foundation, All rights reserved / Photo : Laurent Condominas.

Outro aspecto da obra de Niki é o religioso, ela atirou sobre representações de igrejas como a Notre Dame e também em altares. Na obra (Altar do gato morto) ela atira em animais empalhados, estátuas e outros objetos, entre eles várias latas de tinta spray que uma vez disparado, liberou o vermelho, cores azuis e pretas de dentro deles. Possivelmente nestas imagens onde os tiros são direcionados à religião Niki expressa também sua revolta por ter estudado em escolas religiosas.

Os anos 60 foram, sem dúvida, o grande momento para Arte, foi um marco importante para o desenvolvimento de novas linguagens artísticas e o florescer de grandes artistas para o ocidente. Niki de Saint Phalle é uma dessas. Uma mulher armada ainda não era bem vista socialmente, atirando sobre representações políticas, sociais e religiosas foi tema de críticas nos jornais, mas seu trabalho persistiu e com o passar do tempo, foi tomando forma de uma arte mais alegre, mas também com um teor crítico poderoso. Foi uma mulher que defendeu a causa feminina, mesmo com todo seu sofrimento, usou seu corpo e o da mulher para tratar questões importantes sobre gênero, beleza e arte. Sua história nos faz entender a violência evidenciada em suas primeiras obras, o exorcismo de seus demônios por meio da arte fez nascer um exército de Nanás fortes, coloridas e corajosas.

Referências

- ARREOLA, Magali. Niki De Saint Phalle. A Arte Como Exorcismo. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Niki De Saint Phalle**: Esculturas. São Paulo: Pinacoteca Do Estado, 1997. 93p. Catálogo De Exposição, 25 Fev. 1997-25 Março 1997, Pinacoteca Do Estado De São Paulo.P.23-26.
- FONDAZIONE ROMA MUSEO. **Niki De Saint Phalle**. Editado Por Stefano Cecchetto. Roma: Skira, 2010. 191p. Catálogo De Exposição, 4 Nov. 2009- 17 Jan. 2010, Fondazione Roma Museo.
- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Niki De Saint Phalle**: Esculturas. São Paulo: Pinacoteca Do Estado, 1997. 93p. Catálogo De Exposição, 25 Fev. 1997-25 Março 1997, Pinacoteca Do Estado De São Paulo.
- RESTANY, Pierre. **Os Novos realistas**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979. 320 p. (Debates, 137).
- NOVO Realismo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo362/novo-realismo>>. Acesso em: 15 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CONGO: PATRIMÔNIO IMATERIAL AFRO-BRASILEIRO DE ARAÇATIBA, VIANA, ES

CONGO: INTANGIBLE HERITAGE AFRO-BRAZILIAN OF ARAÇATIBA, VIANA, ES

Karolline de Oliveira Lourenço²⁵⁷

RESUMO

O presente artigo versa analisar o patrimônio imaterial do congo na comunidade de Araçatiba, Viana, ES, sendo um desdobramento de uma pesquisa em andamento. Possibilitando a apresentação da materialidade e o ritual do congo nessa comunidade e suas memórias, proporcionando assim a interseção da cultura de uma comunidade tradicional e os espaços expositivos.

PALAVRA-CHAVE

Patrimônio imaterial; Memória; Arte.

ABSTRACT

This article analyzes the intangible heritage of the Congo in the community of Araçatiba, Viana, ES, being an offshoot of an ongoing research. Enabling the presentation of the materiality and ritual of the Congo in this community and its memories, thus providing the intersection of the culture of a traditional community and the exhibition spaces.

KEYWORDS

Intangible heritage; Memories; Art.

INTRODUÇÃO

O artigo faz parte de uma pesquisa que se iniciou no ano de 2013, durante a graduação em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo e desdobrou-se na Pós-Graduação em Artes, permanecendo a investigação sobre a cultura imaterial do congo no Espírito Santo, tendo como objetivo central a banda de congo Mãe Petronilha, que atualmente é conhecida por esse nome, mas em seu contexto histórico essa banda sofreu transformações, que o qual resultou na mudança de nome, era chamada de banda de congo de Araçatiba, tendo como referência o nome da comunidade pertencente.

A comunidade de Araçatiba é uma comunidade remanescente de quilombo, está dividido entre o rural e o urbano, e cada vez mais vem sofrendo modificações com a urbanização. A

²⁵⁷ Karolline de Oliveira Lourenço é discente no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo e Licenciada em Artes Visuais - UFES. Contato: karollartes@gmail.com.

região de Araçatiba, pertenceu as terras da antiga fazenda jesuítica, que tinha um potencial agrícola de abastecimento ao colégio de São Tiago, na capital Vitória, até a expulsão desses do Brasil 1759. Houvesse várias partilhas de terras nessa propriedade, até chegar na posse da família do coronel Bernardino Falcão de Gouveia, que após sua morte, seu filho Sebastião Vieira Machado tornou-se dono.

Além de Araçatiba ser uma grande propriedade, de acordo com VERTELO (2017) foi uma numerosa fazenda escravista, que e após a morte do coronel Sebastião, sofreu outras partilhas entre seus herdeiros, e os mesmo doaram as terras do alto da capela para a santa Nossa Senhora da Ajuda no ano de 1894, a padroeira do lugar.

Atualmente uma das representações da cultura tradicional afro-brasileira dessa comunidade se materializa através da linguagem do congo, uma prática que tem como fonte a oralidade, os cantos, os instrumentos, mastros, bandeiras, devoção aos santos e a memória de um grupo.

Através dos anos de pesquisa, e o envolvimento na comunidade com o ensino, pesquisa e extensão, surgiu o interesse em analisar a banda de congo Mãe Petronilha, conhecendo o seu histórico e os personagens que estão vivos na memória dos integrantes da banda, integrantes esses que são os detentores da cultura e da memória social desse grupo.

O CONGO DE ARAÇATIBA E SUAS REPRESENTAÇÕES E MEMÓRIAS

O congo é um Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Espírito Santo desde o ano de 2014, e em seus descritores, o congo tem uma forte influência da cultura indígena, africana e portuguesa. Pois de acordo com SANTOS (2016), sobre os estudos do congo no Espírito Santo, os instrumentos usados nas bandas de congo, são derivados das tradições afro-brasileiras e ameríndias. E a devoção aos santos, vem do catolicismo imposto pela igreja católica.

O território de Araçatiba, também teve a influência desses povos e suas diferentes culturas, pois desde o período jesuítico, documentos mostram a presença indígena na região, que atualmente contam com seus sítios arqueológicos com fragmentos de cerâmicas espalhados na comunidade, mostrando a cultura e os locais de vivência desses na região. Com a colonização e a construção da Igreja de Nossa Senhora da Ajuda nota-se a forte presença da

cultura católica portuguesa com a arquitetura da Companhia de Jesus, com o processo de escravidão negra na fazenda, esses também deixaram as suas raízes, tendo reflexo a cultura dos negros da região e seus modos de vivência, que apontam como possibilidade, que o congo é a herança dessa ancestralidade negra da antiga fazenda.

Araçatuba mesmo tendo influência de outros povos, atualmente o que se sobressai além do monumento arquitetônico da igreja de Nossa Senhora da Ajuda é a tradição cultural imaterial da comunidade, que está ligada aos batuques, os cantos e os rituais de um grupo. Para BARTH (2000), quando um grupo usa uma forma de se categorizar e categorizar os outros usando as suas identidades étnicas formam-se um grupo étnico, sendo assim a banda de congo Mãe Petronilha é um grupo étnico em uma comunidade tradicional, que o qual não sofrerão processos de ruptura na banda e permanecem o único grupo de congo dessa comunidade.

Atualmente a banda de congo, é composta pelos integrantes que residem na parte superior da comunidade que variam entre 15 a 20 pessoas nas apresentações, entre crianças e adultos, que a maioria desses possuem um grau de parentesco, compondo uma característica desse grupo étnico. A matriarca da comunidade e congueira de 87 anos, Dona Emiliana Coutinho, diz que os negros da comunidade além de congueiros e devotos, são “herdeiros da santa”.

A comunidade além da tradição do congo, ainda guarda uma característica peculiar, que são as terras de propriedade de Nossa Senhora da Ajuda, doada a santa em 1894 pelos herdeiros do coronel, e para Dona Emiliana, as terras e a igreja foi preservada pelos negros que zelam pela igreja.

“Nossa Senhora da Ajuda é padroeira do lugar...
Louvai São Benedito, oh louvei, oh louvai”

A toada acima, cantada pela banda de congo, demonstra a fé e devoção desses, a santa Nossa Senhora da Ajuda como padroeira do lugar e São Benedito como padroeiro e santo dos negros. A santa aparece nos cantos e nos rituais que acontecem no pátio da igreja, lugar esse que faz parte da memória do grupo, estando a banda presente nos festejos a Nossa Senhora da Ajuda que acontecem no dia 8 de setembro, e os festejos que vão de dezembro a fevereiro, ligados a devoção a São Benedito no dia 26 de dezembro, São Sebastião no dia

20 de janeiro e podendo ser adiado até o dia de Nossa Senhora das Candeias, 02 de fevereiro.

Através da devoção, as bandas de congo do Espírito Santo possuem alguns símbolos que compõem essa prática, e uma dessas representações está na bandeira dos mastros e nos estandartes das bandas. Na banda de congo Mãe Petronilha, apesar da devoção a santa, o santo que representa a devoção desse grupo, é o santo São Benedito, presente além da bandeira do mastro, na estampado na parte da frente das camisas dos integrantes.

Gonçalves (2003,p.31), nos mostra que o patrimônio imaterial envolve uma série de relações entre as pessoas, suas devoções e seus rituais, identificando que no patrimônio imaterial, as pessoas usam seus símbolos não somente como objetos, mas como uma expressão, um meio de representação de comunicação do homem com as forças etéreas. O congo também possui essa particularidade através das suas linguagens, como os cantos, a bandeira, o estandarte e a dança, caracterizando essa prática ligada a devoção de São Benedito e com forças ancestrais dos grupos.

A devoção ao santo está tão presente no cotidiano desses,que segundo o mestre da banda de congo Mãe Petronilha de 49 anos, Ademir Gonçalves Gomes, a devoção ao santo e o congo é tudo para ele.

[...]hoje faço parte da banda de congo, hoje sou a pessoa que sou devota de São Benedito, por tudo ter acontecido, e uma coisa que faço por gosto, faço por gostar por devoção, é uma coisa que, num tem preço, num tem nada, num tem...nada nessa vida que faça assim eu deixar essa coisa que eu descobri nesse momento, que hoje eu encontro que graça a Deus eu tenho muita proteção do senhor e vou levar dessa vida até o fim, até Deus me por de pé[...] (GOMES. Ademir Gonçalves, 2018, entrevista concedida a Karolline de Oliveira).

Além da devoção expressada através do seu legado de mestre de congo, Ademir relatou diversas vezes durante a pesquisa,que além da devoção ao santo na banda de congo, “São Benedito é meu padrinho de batismo”, e a partir dessas declarações, o santo torna mais próximo do devoto e também afilhado.

Sobre as representaçõesda banda de congo, nos meses de festas, estão ligadas aos festejos aos santos já citados nesse artigo, que acontecem na parte mais alta da comunidade, em

frente da igreja, onde é fincado o mastro com a bandeira de São Benedito, e demarcando o território e a devoção desse grupo étnico na comunidade.

A cada ano, os mestres da banda escolhem os guardiões ou também chamados de festeiros da comunidade para guardar a bandeira e o mastro em sua casa. No dia do festejo, é feito um cortejo para buscar esses dois elementos importante do ritual, nas casas ou quintais desses, seguindo primeiro em busca da bandeira e depois do mastro, onde a banda toca e dança, e é servido pelo festeiro ou guardião a comida e a bebida. Para os adultos a bebida é o vinho e para outros refrigerantes, mas servindo todos presentes no cortejo.

Outra materialidade que se destaca nas bandas é os instrumentos e indumentárias, cada banda de congo tem sua especificidade, com as cores e tipologia dos instrumentos, sendo variados, artesanais ou industrializados, e suas roupas podem demonstrar a hierarquia de cada congueiro na roda ou no cortejo.

Como o objeto de pesquisa é a banda de congo Mãe Petronilha, faço a análise desse grupo, pois no Espírito Santo existe uma diversidade de elementos simbólicos nas bandas de congo, que esses detalhes são expostos e analisados através dos instrumentos e indumentárias, podendo ter vários estudos sobre esse rico material, que trazem além de uma composição de cores e objetos, a identidade cultural de cada grupo.

Os instrumentos da banda de congo Mãe Petronilha são tambores, chocalhos, casacas e o apito, dando ênfase a marcante a batida dos tambores, que os maiores são tocados sobre, como cavalgada, e os menores são utilizados de lado com alças, e trazem como representação as cores da banda o branco e azul. As casacas são de várias cores e com características diversas, não tendo um padrão, mas seguindo a característica do instrumento de ter a cabeça esculpida. Os chocalhos são dois, um de alumínio com materiais que produzem som no seu interior ao serem balançados, e o outro possui miçangas no seu exterior, que para ser tocado é necessário o atrito com a mão. O apito é simples, e usado pelo mestre da banda para a marcação do ritmo das batidas.

As vestimentas da banda, são usadas somente nos dias de apresentações e nos festejos, são as camisas com a estampa de São Benedito com o nome da banda, acompanhados para os homens a calça e as saias estampadas para as mulheres, sem hierarquizar nenhum integrante

da banda, diferenciando de outras bandas, que a rainha e o mestre têm a indumentária em destaque.

Sendo assim, a tradição do congo, produz o material que faz parte do ritual e quem tem uma relação com a prática e reconhecimento do grupo por suas devoções, sendo também um tipo de identificação desses grupos em cortejos que reúnem diversas bandas de congo, e além, é claro dessa materialidade expressar através de seus símbolos a identidade cultural de cada grupo. OLIVEIRA (2005), em sua pesquisa sobre a comunidade quilombola de Retiro, mostra que a dança do congo é um demarcador social para com seus agentes externos e de identidade do grupo, podendo assim se diferenciar de outras pessoas da comunidade que não pertencem a esse grupo étnico, e outros de fora da comunidade que identificam quem é esse grupo.

Outra característica marcante dessa comunidade afro-brasileira, é a oralidade, pois durante esses anos de pesquisa sobre o congo em Araçatiba, necessitei do envolvimento desses agentes na pesquisa, e assim me debrucei sobre as memórias desse grupo e de Dona Emiliana, que é uma *griots*²⁵⁸ da comunidade.

Segundo LIMA e COSTA (2015, pg.230), no Brasil as populações da diáspora e indígenas, têm uma forma de organização e transmissão dos conhecimentos por meio da oralidade, contando as memórias da comunidade e baseando as com o mundo. Entretanto diante das descrições e a vivência com Dona Nini, ela preserva essa herança oral da comunidade, tornando assim a história contada de Araçatiba pelo matriarcado, que também é uma das características da africanidade em comunidades tradicionais.

Entre as diversas memórias que Emiliana compartilha, aparece também a banda de congo, e o nome de Petronilha Maria da Conceição, que é sempre mencionado. Também conhecida como Mãe Tiotó, a mulher negra nascida no ano de 1900, foi rainha da banda de congo de Araçatiba e reconhecida por Dona Emiliana como zeladora do congo, e outra memória de Petronilha era a sua função como e parteira da comunidade.

²⁵⁸ GRIOT - Tem como função transmitir a tradição histórica por meio da oralidade, palavra de origem francesa, e na cultura africana eram os cronistas, genealogistas, arautos, aqueles que dominavam a palavra. Ver mais em: Dos Griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil.

Para Pollak (1992, p.5), a memória constitui o sentimento de identidade, tanto a memória coletiva e individual, e sendo um fator importante para a continuidade e coerência de um indivíduo ou um grupo, trabalhando assim a reconstrução desses.

A partir desses apontamentos, sobre memória de Petronilha, compreendi através da pesquisa e entrevistas de outros integrantes como o mestre da banda Alcício Machado, de 74 anos e neto dessa personagem, que a figura dela está ligada diretamente como representante do congo de Araçatiba, e desse grupo étnico, e por causa dessa importância, foi necessário materializar essa personagem no congo após sua morte, dando a banda de congo o seu nome, compondo assim o termo Mãe, pela função de parteira, e em junção ao seu nome, passasse chamar Banda de Congo Mãe Petronilha.

É a partir da importância da materialidade simbólica da comunidade, que está entrelaçada a sua memória, que se iniciou o desdobramento, e surgiu a oportunidade de trabalhar a representatividade da prática do congo em outros espaços, em um diálogo entre arte, pesquisa e comunidade.

OS OBJETOS E SEUS ESPAÇOS

Atualmente no Espírito Santo, alguns espaços expositivos estão abrindo oportunidades para que a prática do congo se torne também uma linguagem visual além dos seus lugares de ritos, como foi apresentado, o congo tem a sua materialidade, que compõem essa prática tradicional. Esse processo de construção de espaços que trabalham a cultura tradicional, vem reformulando o que durante tempo foi julgado como uma cultura menor e “popular”, trazendo uma nova proposta sobre o patrimônio imaterial para a sociedade, e para as comunidades congueiras, que durante anos se sentiram excluídas do quadro cultural da cidade. A experiência parte duas exposições que teve a prática do congo como tema, tendo como referência a comunidade de Araçatiba e a banda de congo Mãe Petronilha, que o qual participe diretamente da organização, montagem e monitoria dessas exposições, podendo assim fazer alguns apontamentos sobre o patrimônio imaterial e a arte, iniciando uma breve discussão entre esses paralelos.

Os espaços expositivos foram: a Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo em localizado em Goiabeiras em Vitória e a Casa da Cultura no município de Viana.

Essas exposições tinham como linguagem visual, fotografias do grupo e de seus rituais, os objetos de memória da banda e seus instrumentos. Essas intervenções tinham como processo a interação das comunidades com a exposição, pois os objetos de memória e os instrumentos foram escolhidos por esses, e a curadoria e organização, pensou a composição desses no espaço.

A exposição “Griô, poéticas de um olhar”, foi composta por esses materiais da comunidade de Araçatiba e seu entorno, que aconteceu no ano de 2014 na Biblioteca da UFES, sendo uma atividade do Programa de Pró-Reitoria de Extensão PROEXT²⁵⁹, que me encontrava na condição de bolsista, pesquisadora e aluna de Artes, e o programa contava com o espaço físico o Laboratório de Pesquisa em Artes LEENA.

A segunda exposição chamada “AYA”, um coletivo de trabalhos fotográficos da comunidade de Araçatiba, desenvolvidos pelos artistas e pesquisadores Bruna Wandekoken e Rubens Teixeira, que teve como local o município de Viana, na Casa de Cultura, espaço físico da secretária de cultura do município.

A partir dessas exposições, início as indagações sobre o patrimônio imaterial e esses espaços, pois além das intervenções nesses, foi possível a interação da comunidade e com seus objetos de memória. A interação tinha como um dos objetivos, o trabalho de pertencimento desses agentes detentores da cultura, e através desses trabalhos, o grupo e suas memórias foram apresentados e expostos em outro espaço, trabalhando o pertencimento dessa comunidade e grupo.

Apesar que essas exposições tiveram um ponto comum para a linguagem das Artes, como a fotografia e alunos de Artes e artistas trabalhando na estrutura e curadoria dessas, ainda existem o questionamento sobre essa proposta, isso é Arte? E qual foi o papel da exposição para os envolvidos e o público?

A partir dessas indagações sobre objetos e a arte, LAGROU (2003) em seus estudos antropológicos analisando o texto de Gell (2001) sobre rede de Voguel, observou um novo olhar do autor para outras culturas não-ocidentais, objetos que fazem parte das práticas dos grupos étnicos.

²⁵⁹ Programa de extensão da Universidade Federal do ES, com o título “Proext- Espaço Cultural Quilombola: mapeamento físico e cultural do território da antiga Fazenda de Araçatiba”, programa interdisciplinar que contava com alunos dos cursos de Artes Plásticas, Artes Visuais, História, Letras e Geografia.

[...] Gell tenta olhar para o tema da Arte dessacralizante, pondo em suspeita a “veneração quase religiosa” que a nossa sociedade tem pela estética e os objetos de arte [...] (LAGROU, 2003, p.96).

Sendo assim, a proposta é olhar esses objetos com outros olhares, analisando seu modo de criação, a participação desses objetos nos rituais, que demonstram a questão social desses, pois, a materialidade construída pelos grupos demonstram a cultura e a identidade do grupo.

As exposições não tiveram como objetivo tornar esses objetos de memória da comunidade de Araçatuba em arte, ou até “sacraliza-los”, mas sim ter novos olhares para o patrimônio imaterial, que durante tempos estavam em áreas mais populares, distantes das universidades e dos espaços expositivos.

Mas de acordo com os desdobramentos das exposições, principalmente pelo viés educativo, as exposições alcançaram seu objetivo. Não posso fazer a defesa que esses objetos foram confeccionados para serem expostos como arte, mas tiveram o seu papel de reconhecimento de uma prática cultural em um espaço expositivo, apresentando a história de um povo através dos materiais significantes para esses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse trabalho com a banda de congo Mãe Petronilha, foi possível observar como que a materialidade, os rituais e as memórias estão entrelaçados no patrimônio imaterial, e como essa religiosidade está para além da prática, mas sim na vida desses agentes. Importante ressaltar que além dos anos de pesquisa na comunidade, ainda há muito a ser pesquisado e construído, pois como estou analisando uma comunidade que tem como base a oralidade, é necessário o acompanhamento dos rituais, fazer e analisar entrevistas e registros.

Mas mesmo diante de uma série de indagações e alguns resultados obtidos, através da pesquisa, julgo a importância dos novos olhares para as comunidades tradicionais e suas culturas, fazendo com que essas acompanhem os desdobramentos das ações, possibilitando assim um olhar diferenciado para o pesquisador e a pesquisa, interligando a comunidade a Universidade, através do pesquisador.

E entender que para as questões acadêmicas e artísticas, as ações têm um significado, mas através dos encontros que vão além das teorias, compreendemos que estamos vivenciando as epistemologias do conhecimento.

Referências

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

LAGROU, Elsje. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. In: **Ilha: Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.

GUELL, Alfred 2001. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." In: **Arte e Ensaios** - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ. ano VIII - número 8: 174-191.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2003, p.21-39.

LIMA, Mestre Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischette. Dos Griots aos Griôs- a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. In: **Revista Diversitas**, São Paulo, ano 2, n. 3, set.2014 – mar.2015.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins. **O projeto político do território negro de Retiro e as lutas pela titulação da terra**. Tese de doutorado. PPGAS-UFSC, 2005.

POLLOK, Michael. Memória e identidade social, In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5.n 10, 1992, p 200-2012.

SANTOS, José Elias dos. **Negros no Espírito Santo**/ Cleber Maciel; organização Osvaldo Martins de Oliveira. 2ed. Vitória (ES), Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016.

VERTELO, Marcos Aurélio dos Santos, **Comunidade de Araçatiba, Viana, ES: Herança e devoção de afrodescendentes no pós-abolição**, Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

A FORMAÇÃO DA IMAGEM NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE JÚLIO BRESSANE

THE IMAGE FORMATION IN JÚLIO BRESSANE'S CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE

Lays Gaudio Carneiro²⁶⁰

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é o estudo do cinema experimental de Júlio Bressane a partir da interpretação do filme *Miramar*. Nesse filme, o autor propõe situações cinematográficas relacionadas ao livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Bressane explora nesse caso, como elementos marcantes de sua estética, a “tradução”, a “citação”, a “justaposição”, a “paródia” e a “ironia”, em montagens que valorizam a “transcrição” pictórica, musical e literária. Em sua obra, a transcrição é intensificada por desconstruções, reversões, avessos, iconografias, fragmentos imagéticos e alegorias, que movimentam a câmera do cineasta e recusam os ângulos fixos e a narrativa tradicional. Dessa maneira, o cinema transgressivo do autor reabilita os espaços da memória, “numa ruptura que denuncia a instantaneidade da imagem” (BORNHEIM, 1998, p. 167). Interessa-nos, pois, a compreensão de sua estética a partir da análise das técnicas de montagens e o uso de elementos que tornam sua obra singular.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema experimental; Mobilidade angular; Suficiência da imagem.

ABSTRACT

The aim of this research is the study of the experimental cinema of Julio Bressane from the interpretation of the movie *Miramar*. In this film, the author proposes cinematographic situations related to the book *Memórias Sentimentais de João Miramar*, by Oswald de Andrade. In this case, Bressane explores important elements of his aesthetics, "translation", "citation", "juxtaposition", "parody" and "irony" in montages that value pictorial, musical and literary "transcreation". In his work, transcription is intensified by deconstructions, reversals, aversions, iconographies, fragments, and allegories that move the filmmaker's camera and refuse fixed angles and traditional narrative. In this way, the author's transgressive cinema rehabilitates the spaces of memory, "in a rupture that denounces the instantaneousness of the image" (BORNHEIM, 1998, 167). We are interested in the understanding of his aesthetics and the use of elements that make his work unique.

KEYWORDS

Experimental cinema; Angular mobility; Image adequacy.

A ESTÉTICA DA IMAGEM

As interpretações de Gerd Bornheim²⁶¹ sobre a experiência cinematográfica de Júlio Bressane²⁶² ressaltam questões nodais do campo da estética e da filosofia da arte, como

²⁶⁰ Lays Gaudio Carneiro é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, onde desenvolve pesquisa sobre a linguagem cinematográfica de Júlio Bressane. É licenciada em Artes Visuais pela UFES e integra o grupo de pesquisa “Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim”. Contato: laysgaudio@hotmail.com.

aquelas sublinhadas por George Didi-Huberman ao interrogar “de que exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que aparecem, as representações que primeiro se impõem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 205). Nesse sentido, deve-se levar em consideração a saída de cena de certas características que explicitam a crise da representação na contemporaneidade, tais como: a imitação, a beleza, a comunicação imediata, o protagonismo dos universais concretos, a normatividade, entre outros aspectos que enfeixam a adequação da representação artística aos paradigmas do verdadeiro, do real e dos valores cultuados no Ocidente. A ruptura com esses valores, segundo Bornheim, nos coloca diante do desafio de pensar as imagens técnicas, sua autorreferencialidade e suas novas configurações sociopolíticas.

Em certo sentido, todas essas características estão presentes na pesquisa cinematográfica de Bressane e propiciam, como ressaltou Gerd Bornheim, uma abertura à autorreferencialidade da imagem. Isso é possível, principalmente, pelo modo como Bressane percebe e resignifica a “angularidade” nos meios audiovisuais. Esses dois aspectos são analisados por Bornheim em “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. No referido ensaio, Bornheim enfatiza que esses dois pontos são muito significativos para que se entenda os períodos de desestabilização e recriação nas práticas culturais contemporâneas. No que concerne à estética da linguagem, segundo o autor, acontece uma espécie de subversão diante de padrões estabelecidos. Se em sua estrutura mais geral a linguagem é conhecida como referencial, ou seja, “fala-se sobre algo, sobre uma realidade outra que não a da própria linguagem”, por outro lado, no cenário contemporâneo, “a linguagem transforma a si mesma em referencial” (BORNHEIM, 1998, p. 165). Para explicitar essa passagem, Bornheim recorre a Picasso, artista que sem se afastar do referencial figurativo, enxerga na abstração um “imenso laboratório” para a pesquisa da plasticidade de sua linguagem. Segundo Bornheim, disso decorre um experimentalismo que “absorve em si a totalidade de sentido da própria invenção artística” (BORNHEIM, 1998, p. 165). É por meio desse experimentalismo que se passa ao segundo ponto da argumentação, ou seja, ao manejo do angular. E como se dá esse enfrentamento com o angular? Para Bornheim, um dos primeiros contrastes é a ruptura com certa estaticidade. Segundo ele, “o cinema não se define tanto pela imagem, e sim pela mobilidade do angular. Mesmo quando estática, é essa

²⁶¹ BORNHEIM, Gerd. “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

²⁶² Júlio Bressane nasceu no Rio de Janeiro no dia 13 de fevereiro de 1946.

mobilidade que constitui o princípio de determinação da imagem, e não o contrário” (BORNHEIM, 1998, p. 166). E, portanto, ao chamar a atenção para a mobilidade, para o movimento, o autor tem consciência dos problemas que os teóricos do cinema se deparam quando exploram a questão. Ele sabe que os diferentes modos de perceber as intuições de espaço e tempo transformaram profundamente as expressões artísticas e, justamente, pela via da experimentação. Nessa linha, da mesma forma que o artista plástico, Bressane está interessado na experimentação da linguagem, isto é, em filmar o filme – ou trazer à cena a imagem da imagem.

Em *Miramar*, a formação do cineasta com a “câmera na mão”, há todo um estabelecimento da mobilidade do olhar, como bem ressaltou Bornheim. Nesse tipo de cinema, o espectador confere “poderes” ao cineasta, a fim de superar a monotonia e a estaticidade características de certas recepções artísticas, como nas artes contemporâneas. Para tanto, neste caso, ele utiliza o olhar do personagem Miramar, uma vez que, conforme explica Carmaneiro²⁶³. Nesse sentido, cada sequência vai constituindo a tomada de posição das imagens, explicitamente ou de forma indireta. Nesse sentido que, segundo Gerd Bornheim, o espectador conquista o espaço e o tempo da estética de Bressane, que congrega de uma só vez os recursos sonoro-pictórico-cênico-poético-literário-cultural.

A justaposição das imagens é feita com intuito de subverter o processo narrativo do filme. Comenta Xavier (2006) que a subversão na montagem, no olhar da câmera, está associada à desconstrução, à denúncia da representação e do ilusionismo. A montagem, por meio de associação de ideias e suas interpolações, suspende o fluxo da narrativa e a individuação das personagens. Utilizando o recurso da interpolação, que faz uma quebra de protocolo e pode compor como salto para outra textura dentro do mesmo espaço, Bressane conduz os lances de montagem, afirmando um espírito lúdico que, sem cerimônia nas charadas e trocadilhos, é uma interrogação mais funda em torno dos paradoxos da linguagem. Assim, destaca-se “O uso de justaposições de cenas que estavam em espaços sociais incongruentes, numa estrutura em mosaico cujo desconcerto resultava não apenas do teor próprio das ações, mas da forma de observá-las”. (XAVIER, 2006, p. 15) A citação acontece desde o próprio personagem Miramar, “que vê no amor ao mar, na repetibilidade das águas que vem e vão, na anterioridade da mesmice de sua própria invenção o princípio de toda

²⁶³ Fábio Carmaneiro em sua tese de doutorado utiliza vários exemplos de transposição pictórica dos filmes de Bressane. Por exemplo, a comparação de um fotograma de *Filme de Amor* com a pintura *A lição de guitarra* de Balthus.

pedagogia” (*Idem*). Pode-se dizer que em toda parte há citação para Bressane, essa é uma das modalidades de sua transcrição, desde a fala dos personagens, quando “mostra-se logo, e repetidas vezes, a própria imagem do livro, ou dos livros, das vertentes inspiradoras, o livro está a reclamar a fala de si mesmo, e o filme de certa maneira já aconteceu nessas vertentes, ele passa a ser *Brás Cubas*, a reflexão sobre a reflexão” (BORNHEIM, 1998, p. 168).

Para efetivar a captação das inúmeras citações que o impressionam, Bressane restitui tais imagens ao espectador por meio da transcrição. E é por meio dessa transcrição que o cineasta organiza o sentido de suas citações e montagens fílmicas. Nessa linha, Bressane acompanha Haroldo de Campos, que entende o conceito de transcrição como uma recriação, considerando a necessidade de um olhar crítico do texto original para poder recriá-lo. Nessa perspectiva, a tradução assume a possibilidade de introjetar algo novo a partir da obra original. Para o cineasta, “Vemos, intuímos, que a tradução é um devir da obra literária ou artística. A tradução é sinalização histórica do sentido”. (BRESSANE, 2000, p. 59) Assim, a tradução é um processo criativo, uma transcrição, e não uma mera transposição do original. É o que Bressane faz, por exemplo, em *Miramar*, *Brás Cubas*, *A erva do Rato* e *Os sermões*, para citar apenas alguns. Em tais filmes, segundo Ismail Xavier, o cineasta traduz cenas pictóricas, passagens poéticas (de vários idiomas) e as diversas sonoridades. Esses procedimentos, no cinema de Bressane, revelam a materialidade de sua pesquisa cinematográfica, mas também todo um repertório de concepções filosóficas, culturais e sociais.

Assim, a forma é um dos fios condutores do processo criativo de Bressane que, como já salientamos, se vale da citação, com objetivo de transcriá-la. Essa maneira de recriar e transpor as diferentes linguagens artísticas para a tela do cinema, no caso de Bressane, é reforçada pelo uso obstinado da memória. E é justamente o uso da memória – com seus esquecimentos, imaginações e sobredeterminações – que baliza nossas impressões sobre a imagem na obra do autor. E a questão da memória, mesmo neutralizada nos títulos dos filmes, adquire uma função vital para a composição. É dessa maneira, que vislumbramos, por exemplo, certas associações/transcrições do universo pictórico com o universo cinematográfico. Cabe ressaltar que há em Bressane uma intuição que convida o leitor a imaginar (e de forma exigente) as influências e citações presentes na imagem. De acordo

com Fábio Camarneiro, “Trata-se de um cinema que funciona como um jogo de montar, um cinema que os vários fragmentos surgem da imaginação e da erudição do seu diretor”. (CAMARNEIRO, 2009, p. 90). Essas citações podem surgir como iconografias, onde as imagens de seus filmes fazem alusões diretas ou indiretas de obras de arte conhecidas. É o caso das figuras abaixo que reproduzi abaixo: (Frame do filme *Miramar*, minutagem 19:47 minutos).

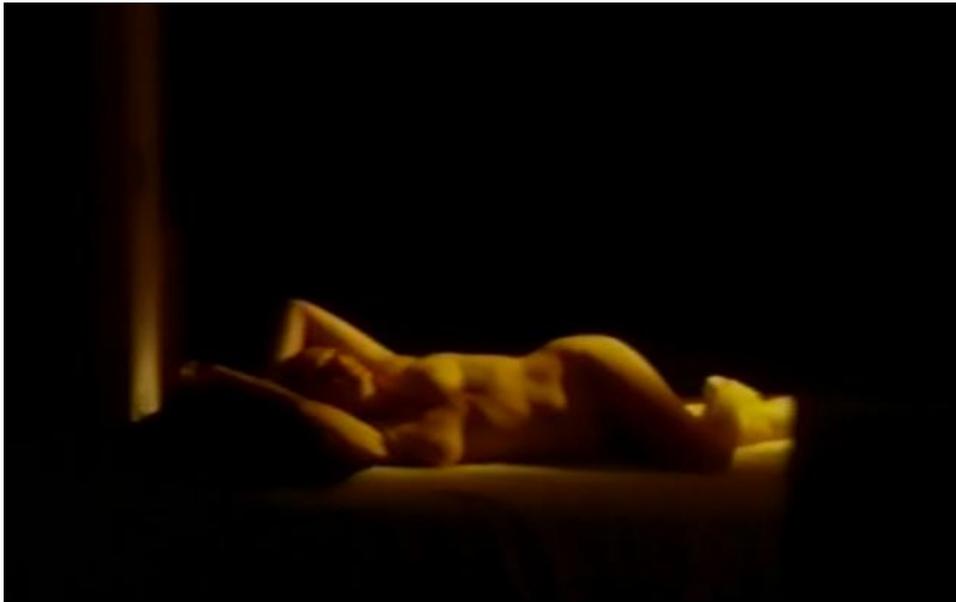


Figura 1 - Fotograma de *Miramar* (Júlio Bressane, 1997)



Figura 2 - Amadeo Modigliani, *O Grande Nu*, óleo sobre tela, 73×116 cm, 1917. Conservado no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.

As figuras acima evocam uma forte presença plástica. Embora Bressane não indique “literalmente” esse diálogo, nos pareceu que na cena do filme *Miramar*, o cineasta incorporou traços do Modernismo oswaldiano, e do diálogo de Oswald com estéticas Modernistas com as quais teve contato em Paris. No início do século XX, convém sublinhar que entre as obras do acervo de Tarsila do Amaral (que foi casada com Oswald), havia quadros de Modigliani. Di Cavalcante é também um dos artistas atuantes na Semana de 22 e, portanto, está inserido no contexto do modernismo brasileiro que interessa a Bressane. “O que se busca nesta poética é o procedimento capaz de traduzir um método de criação” (XAVIER, 2006, p. 17) E é este o desafio que enfrenta o espectador, ele também convidado a interpretar/recriar as situações propostas por Bressane. É a partir desse cenário e suas experimentações que Bressane se reinveste das assertivas oswaldianas para conjugar, segundo Xavier, um estilo disjuntivo, avesso à teleologia e aos paradigmas narrativos tradicionais, cuja citação-tradução e as tensões entre espaço e tempo, revelam uma nova experiência com o intercurso imagético e sonoro. Vê-se, portanto, que as imagens compostas por Bressane exibem caracteres pictóricos, fotográficos, icônicos, simbólicos, literários, poéticos, culturais e o aspecto sonoro/ musical.

A música em seus filmes tem um papel muito importante. O som, a sonoridade e a práxis sonora não são elementos irrisórios na construção do filme de Bressane. Para ele, a sonoridade não é um simples acompanhamento ou sonoplastia das cenas, mas uma dimensão fundamental para o “jogo de montagem” de sua linguagem. Dessa forma, a sonoridade atua sugerindo as imagens. Segundo Fábio Camarneiro, “a presença do elemento musical quase sempre é autorreferente: a música aponta para si mesma evidenciando sua presença e convidando (ou obrigando) o espectador a buscar seus significados” (CARMARNEIRO, 2009, p. 89).

Nesse sentido, a composição da sonoridade fílmica pode se fazer por meio de apropriações de recortes sonoros de outras obras, como por exemplo, o início do filme *Miramar*, quando Bressane utiliza fragmentos de diálogos de outros filmes para dar significância à trajetória de formação do personagem *Miramar*, como é possível observar nas cenas entre 02:08 até 08:50 minutos do filme. Outro aspecto da sonoridade é o uso do som do ambiente, que auxilia na composição do “espaço” físico-visual do filme *Miramar*. Podemos assim notar no exemplo a cena dos 46:17 minutos.

A música tonal (com muitas dissonâncias que enfraquecem a tonalidade, dando a sensação de instabilidade) também é bem presente em seus filmes, pois o diretor “constrói” o discernimento em momentos de desconstruções. Podemos ver a cena dos 17:50 minutos. Bressane também habilita um elo com a música popular brasileira, isto é, com o samba, e com os artistas que sempre se fazem presentes em suas obras em geral. Para exemplificar, o cineasta apropria-se de músicas como *Mamãe eu levei bomba*, interpretada por Dircinha Batista (nos 45:00 minutos) ou *O 'X' do problema* de Noel Rosa, interpretada por Aracy de Almeida (nos 38:46 minutos).

Assim, a música é uma dimensão essencial para a construção da imagem. E “quanto mais se prestar atenção à música e às nuances, quanto mais o espectador já tiver informações prévias sobre essa mesma música, mais ele poderá participar do “jogo” proposto pelo diretor”. (CARMARNEIRO, 2009, p. 89). Segundo Júlio Bressane, poderíamos realizar em *Miramar* “uma investigação através do som. Seria uma escuta, mas uma escuta visual” (BRESSANE, 2013), em que a imagem como mencionamos anteriormente, é sugerida pela ambiência sonora e não o contrário. É assim que Bressane nos sugere a compreensão do filme:

O *Miramar* também tem, dentro da trilha sonora, uma forma de heterônimos, de tantas referências de uma mesma coisa. O que está ali também em formação não é só toda essa trilha, toda essa sonoridade, mas também a formação do próprio personagem, que é um jovem que está se formando e tal. Toda essa organização é de uma mesma pessoa, mas com uma tal diversidade de personalidades...É uma ficção. O filme realmente é uma cartográfica de ficção, seja na música, na imagem, o signo no *Miramar* é uma cartográfica de ficção. Então toda essa ficção musical é de muitas pessoas. Aí é que está a questão heteronímia (BRESSANE, 2013).

É o que o cineasta chama de “memória da ficção”, na qual a imagem é dedicada ao som e sua espacialidade. É uma espécie de construção da realidade, que segundo o cineasta “abraça” toda a composição do filme. Para ele, “há um acúmulo de sonoridades, um acúmulo de significantes, como parte desse gênero filme de memórias”. A sonoridade seria um ingrediente da memória que ativaria toda uma imagética, constituindo assim, um elemento poderoso para a concepção das imagens-tempo de Bressane. Como por exemplo: Fernando pessoal e Noel Rosa; articulação de conexões insuspeitas, inspiradas em Oswald de Andrade.

Além disso, a forma como Bressane transfigura a banalidade e as imagens clichês, nos permite aproximar suas montagens cinematográficas das leituras de Deleuze e Guattari sobre a literatura de Kafka ou sobre o teatro de Carmelo Bene e Beckett, onde os filósofos franceses encontram “a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de enunciação” (MACHADO, 2010, p. 13-14). Estas características se desdobram na própria leitura bressaniana de Deleuze, atenta às sugestões de dissociação ou de “estranhamento” diante do familiar. É nessa linha que o cineasta procura desautomatizar suas imagens, induzindo nossa surpresa diante do inconsciente estético que as estrutura. Com isso, os desafios propostos por Bressane aos espectadores, podem ser comparados também à “modéstia da restituição”, vislumbrada na obra de Farocki por Didi-Huberman. Segundo Didi-Huberman, o cineasta alemão “se contenta em tornar visíveis certos aspectos de nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201). No caso de Bressane, essa mesma constatação se verifica se acrescentarmos um adendo, visto que ele trabalha com os vestígios das imagens. É assim que potencializa ou despotencializa as imagens através do manejo das informações, às vezes ocultando-as para mostrá-las com mais nuances, já que “a criação da imagem é algo exigente, de duro aprendizado” (BRESSANE, 2005, p. 19). É daí que algumas vezes decorre a sensação de choque diante das situações insólitas de seus filmes. Mas isso não quer dizer que Bressane subestime o seu espectador, ao contrário, ele quer provocar/convocar a percepção e a reflexão do espectador. Nesse sentido, o que ele disse sobre Debord pode ser identificado em sua própria cinematografia: “sua utilização de imagens alheias, entre tantas indicações, sugere uma máscara, com a qual ele avança, dissimulado, usando sequências de filmes ao sabor de suas ideias e de seu desejo, dando outro valor e outro sentido, aos muitos sentidos de uma imagem” (Idem, p. 19). Através dessa exacerbação da experiência estética e da percepção do Outro da imagem, mediante um trabalho de ressignificação, o autor nos coloca face a face aos velamentos, negligências, obscuridades e censuras promovidas, por exemplo, pelas instituições, pela mídia tradicional, pela sociedade do espetáculo.

Problematiza-se, portanto, as formas de restituição à margem das estruturas preestabelecidas (estruturas que muitas vezes expropriam nossa capacidade de constituição de memórias), desvelando ou devolvendo suas significações à esfera pública. Aqui, tanto para Farocki como para Bressane, o cinema “é resultado de uma reflexão política” que

implica em saber que as “imagens constituem um bem comum” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201).

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. ANDRADE, Oswald de. Memórias sentimentais de João Miramar. São Paulo; Globo, 2004.

BORNHEIM, Gerd. Um filme: Miramar, de Júlio Bressane. In: **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. As dimensões da crítica. In: **Rumos da crítica**. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

_____. A questão da crítica. In: **Folhetim 15**, Teatro do Pequeno Gesto. *Rio de Janeiro*, 2002a.

_____. Brecht e as quatro estéticas. In: **Arte brasileira e filosofia**. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

_____. **Temas de filosofia**. Organização e apresentação de Gaspar Paz. Prefácio de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2015.

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Júlio. Conversa com Júlio Bressane/Miramar, Vidas Secas e o Cinema no Vazio do Texto. In: **Cinemais**, n. 06, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1997. Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.

_____. Júlio Bressane. In: **Revista Continente**, Recife, 29 de Novembro 1999. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/1002-a-contenente/revista/cinema/18347-julio-bressane.html>. Acesso em: 16 de Julho 2017.

_____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. Cinéma Deleuze. **Gilles Deleuze une vie philosophique**. Sous la direction d'Eric Alliez. Paris : Institut Synthélabo pour le progress de la connaissance, 1998.

_____. O Cinema Inocente de Júlio Bressane. Por Luciano Trigo. **Críticos**, 14 de Outubro 2002.

_____. Entrevista com Julio Bressane. Por Naief Haddad. **Folha de S.Paulo**, em Lagos (Portugal), 12 de Junho 2006.

_____. Vestígios de um encontro com Júlio Bressane – por uma dramaturgia do som. Por Virgínia Flôres. **Revista de cinema da UFRB**, 28 de novembro de 2013.

CAMARNEIRO, Fábio. **Contradições da canção**: música popular brasileira em "O Mandarim", de Julio Bressane. 2009. Dissertação (Estudo dos Meios e da Produção Mediática)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Cinema inocente**: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Júlio Bressane. 2016. Tese (Meios e Processos Audiovisuais)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e crítica, Estilística Miramarina e Minha relação com a tradução é musical. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Miramar na Mira. In. ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTO, José Geraldo. Bressane finaliza seu 'Miramar' anarquista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1996.

DELEUZE, G. Cinema I. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIAS, Rosa. Homenagem ao professor Gerd Bornheim. **Arte brasileira e filosofia**. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. **Pensar a imagem**. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FLÔRES, Virginia. **Além dos limites do quadro**: O som a partir do cinema moderno. 2013. Tese (Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Revista Alceu**. v. 8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007 – P. 155 a 163 (http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATOS, Olgária. A ordem e seus avessos. Julio Bressane: A cidade dos homens, A cidade de Deus. **Julio Bressane Cinemapoética**. Org. Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: MassaoOhno Editor, 1995

PAZ, Gaspar. **Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

_____. Traços derridianos que se mesclam entre as linguagens artísticas. **Heranças de Derrida**: da linguagem à estética. Orgs. Rafael Haddock-Lobo, Carla Rodrigues, Alice Serra, Giorgia Amitrano, Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça. Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais. **VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP**. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/elizabeth_maria_mendonca.pdf. São Paulo, p. 164 a 169. 2010.

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. **Estudo dos Meios e da Produção Mediática**. 2010. Tese (Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Poética de Julio Bressane**: cinema(s) da transcrição. São Paulo: Fapesp, 2015.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. In: **Revista Alceu**. v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006. (http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf).

VIDA E ANTIARTE DE ROBERT JASPER GROOTVELD NO ZEITGEIST SSESSENTISTA

LIFE AND ANTIART OF ROBERT JASPER GROOTVELD ON THE SIXTIES ZEITGEIST

Léa Araujo Rodrigues da Silva²⁶⁴

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo uma breve análise de obra, vida e contextos do artista, ativista, Robert Jasper Grootveld. Integrante do Provos holandês, ocorrido no período de 1965-67, um retrato da contracultura envolvendo arte, filosofia, política e ativismo social, no breve tempo de existência, mas de enorme impacto devido ao incansável trabalho de seus integrantes. Ao abordar a conturbada época da história mundial, regida pela força do zeitgeist da famigerada década de sessenta, possibilitando os diálogos entre produções concomitantes sejam fluídos e interconectados. Através da contextualização de teóricos como Eric Hobsbawne Theodore Roszak para cuidadosa construção sobre os acontecimentos que permearam tais fenômenos que culminariam na produção artística.

PALAVRAS-CHAVE

Antiarte; Contracultura; Happening; Provos; Robert Jasper Grootveld.

ABSTRACT

The present article has as main goal a brief analysis of work, life and context of the artist, activist Robert Jasper Grootveld. A member of Dutch Provo occurred between the years of 1965-67, a portrait of counterculture the evolved art, philosophy, politics and social activism, in the short time of existence, but caused a huge impact because of the countless work of active members. As the article approaches this disturbing time in history, moved from the strength of the zeitgeist in the sixties, making possible the dialogue between concomitant productions to be interconnected. Through contextualization of theorists as Eric Hobsbawne and Theodore Roszak for a careful construction over the ongoing that permeate such phenomena that culminated in the artist production.

KEYWORDS

Antiart; Counterculture; Happening; Provo; Robert Jasper Grootveld.

MUDANÇAS NA SOCIEDADE

O historiador Eric Hobsbawne chama de “Era de Ouro” o período de desenvolvimentista dos países capitalistas, no segundo pós-guerra, bens e serviços que antes eram restritos a uma pequena parcela propagaram, necessidades inexistentes passaram a se tornar prioridades, a venda dos sonhos se tornou um grande mercado. As merecidas férias fomentaram a

²⁶⁴ Léa Araujo Rodrigues da Silva é discente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista FAPES, Licenciada em Artes Visuais pela UFES. Contato: lea.araujo@gmail.com.

indústria do turismo, os bens de consumo não poderiam faltar nas casas, geladeiras, lavadoras, telefones, por fim o automóvel. O que para alguns de nós parece óbvio, ainda não estava em pauta, como tais mudanças agravaram nos problemas ambientais e no aumento da desigualdade social.

A sociedade da década de cinquenta se consolidava cada vez mais como uma sociedade capitalista, produtivista e consumista. Sabe-se também que não foram apenas os fatores mencionados acima os responsáveis por todas as alterações e pela juventude da década posterior. Retomemos, para que o consumo de massa e a necessidade de itens, dispensáveis até então, ocorresse a mídia teve um importante papel. Meios de comunicação de massa e sua popularização, já não traziam apenas notícias da guerra e do horror e se voltavam para as novas configurações, passaram a se comunicar diretamente com a sociedade pós guerra. O crescimento da tecnologia passou a espalhar informações mais rápidas e imediatistas, e encontrou com sucessivos nichos. Tanto crescimento também gerou uma grande migração as cidades com intuito das promessas de crescimento pessoal e oportunidades.

Com tantos novos encargos e a não-necessidade dos jovens de estarem em campos de batalha, a expectativa de uma vida longa prosperando seus empregos, ocasionou também em uma necessidade maior do grau de escolaridade, já não era preciso entregar suas vidas ao manuseio de baionetas. O jovem agora se voltava ao estudo prolongado, a nova era da especialização, para assim concorrerem a melhores cargos e viverem a vida confortavelmente com seus novos objetivos de consumo. Os jovens universitários agora eram parte visada da sociedade de consumo, e da mídia, e de acordo com (HOBBSBAWN, 1995 p.292) formou-se a “cultura popular jovem” uma maneira internacional consumo jovem, o vestiário, a maneira de se comunicar, os filmes e as músicas específicos para esse novo público.

Como uma bomba armada prestes a eclodir, estava a juventude que vivia nas sombras de pais e avós, os homens que presenciaram e fomentaram a guerra, agora seus chefes e governantes, as viúvas e mães, que deveriam se dedicar inteiramente a sua família se deparavam com mulheres que reivindicavam igualdade e domínio do próprio corpo.

JUVENTUDE DA DÉCADA DE SESSENTA, ZEITGEIST E CONTRACULTURA

Consolidados pela mídia como um grupo ativo, visto e ouvido, os jovens da década de sessenta (re)voltaram-se contra a tal “máquina” os construiu, a sociedade de consumo.

Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura (PEREIRA, 1986, p.7).

Já não se encarava a guerra da mesma forma como fora pela geração anterior, acontecimentos como a guerra do Vietnã e as bombas de Hiroshima e Nagasaki desencadearam revoltas e manifestações não só nos estadunidenses, mas em toda uma comunidade de jovens questionadores com ideais bastante divergentes dos governantes. Surgindo com essa geração a noção de Contracultura, de acordo com Roszak (1972, p.54) “Uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura.” Uma espécie de miscelânea de influências em todos os campos, dispondo de toda a munição conceitual para se opor ao regime vigente.

Admito que a alternativa se apresenta vestida com uma bizarra colcha de retalhos; suas vestes foram tomadas emprestadas de fontes variadas e exóticas – a psiquiatria profunda, os adocicados remanescentes da ideologia esquerdista, as religiões orientais, o Weltschmerz romântico, o anarquismo, o dadaísmo, o folclore indígena norte-americano e, suponho, a sabedoria sempiterna (ROSZAK, 1972, p.8).

Uma certeza pairava, os valores da atualidade a qual pertenciam deveriam ser subjugados e contrapostos. Viver em comunidade, se tornou um embate com o capitalismo, o compartilhamento, a consciência e a ausência de autoria como marco mais importante, eram atos revolucionários.

Em seu livro *A Contracultura* (1972) Roszak se debruça na influência de filósofos, como Hebert Marcuse, cujo nome está perpetuamente vinculado aos ideais da década. O filósofo e sociólogo alemão, obteve destaque na Escola de Frankfurt, Instituto de Pesquisas Sociais adjunto a nomes como Theodor Adorno e Max Horkheimer. Marcuse, atrelou o pensamento de cunho marxista, com a psicanálise. Se opôs a sociedade capitalista vigente, e embasou teoricamente diversos líderes da juventude revolucionária da década de sessenta com obras como “O homem Unidimensional” publicada em 1964. Menciono Marcuse, mas

reitero a complexidade dos temas e pensamentos abordados pelo próprio, ao longo de sua intensa pesquisa acadêmica, de forma que seria impossível tratar a fundo em apenas alguns parágrafos.

Um importante aspecto cultural e artístico, foi o paradoxo exacerbado pela música e o *antiestablishment*, mas também presente em outros âmbitos da arte. Ainda na década de cinquenta o *rock n roll* com seus penteados, roupas e atitudes se tornou um hino rebelde da juventude. Todo esse estilo de vida e música também gerou uma enorme fonte de rendimento, lucro e reprodução de massa. Ainda na década de cinquenta em Liverpool quatro garotos se tornariam uma fonte de lucro jamais vista na história do entretenimento, os Beatles exemplificam esse paradoxo como nenhum outro artista, os quatro garotos ganharam o mundo com cortes moptop afirmando que “ela o amava, sim, sim, sim” e logo passaram a refletir que “havia lido as notícias hoje”. Incorporaram melodias estrangeiras, deixaram cabelos e barbas crescerem e pés descalços, experimentaram a psicodelia, típica da época e também destrinchada por Roszak. Mas continuavam a vender seus álbuns, esgotar ingressos e permaneceram, mesmo após seu fim, vendendo desenfreadamente qualquer que seja o produto com sua marca impressa.

De senso crítico apurado e palavras desenfreadas um dos maiores nomes atrelados a contracultura na vertente musical é o norte americano Bob Dylan, que a partir de suas letras afiadas em paralelo a não agressividade do *folk*, Dylan criou uma espécie de vínculo instantâneo com a juventude inconformada com a guerra do Vietnã, com seus horrores televisionados e escancarados nas salas de jantar estadunidenses. Uma espécie de messias musical, arrastando multidões em suas turnês, afirmando em seus violão e gaita que “nada havia sido feito a não ser construir para destruir”. Os versos de Dylan poderiam, e de fato cabiam, nas estrofes literárias dos *Beats*, os intelectuais literários que transpunham para as páginas toda indignação geracional, num movimento paralelo com a arte, neste caso plástica ou visual, afastando o moralismo e a ideia transcendental do criador tocado por inspiração divina, e aproximando-se cada vez mais da realidade, do cotidiano e da vida em seus menos altivo significado.

Os ideais da contracultura não se restringiram a Europa e Estados Unidos. O Brasil assim como diversos outros países da América Latina, transitavam regimes opressores, a liberdade propagada pelo mundo a fora não era bem vista pelos governantes, sendo assim, um outro

contexto, que não odo Vietnã ou a aniquilação pós-guerra, mas ainda sim um contexto de violência e resistência. Convergindo com fenômenos mundiais, a latente arte brasileira deste período ainda é amplamente debatida e estudada, como o surgimento do Cinema Novo e seu mentor Glauber Rocha, marcado pelo retrato cotidiano e crítica social. A música brasileira esteve em uma de suas fases mais proeminentes da história, os jovens Mutantes cantavam sobre a loucura de pensar diferente, a Tropicália veio como forma de arte, música e estilo de vida, e sua homônima, e fonte de inspiração, obra de Oiticica o consagrou como um dos maiores nomes da arte brasileira. Sua inovadora obra, assim como outras obras criadas pelo mesmo, não existiria sem o outro, o espectador ativo e participante. Sua vida e vivência atravessavam sua obra, não só a sua, mas de seu entorno, impactando e modificando o cenário brasileiro sendo artista “marginal e herói”.

Percebe-se que a vida destes jovens e suas realizações assim como reivindicações caminhavam juntas, já não havia um espaço que pudesse separar também a arte da vida. Se propaga então a realização dos happenings, tendo Allan Kaprow como precursor, a reflexão do espírito coletivista da época esteve na obra que dependia de fatores externos para acontecer, um acontecimento literal. Grupos artísticos com intuito primordialmente coletivista se formaram, talvez o mais proeminente deles e certamente o que melhor exemplifica o espírito da época, foi o *Fluxus*. Radicalmente contra o “status quo” da arte, reuniu artistas de diversas nacionalidades, as realizações do grupo perpassaram pelos mais diversos campos e localidades, atentando-se a tudo que ocorria. Happenings, performances, objetos, concertos, vídeo, suas críticas sociais, ambientais, feministas, renegavam a intelectualização da arte e a polaridade do artista e não artista.

Obviamente mudanças desse porte contaram com influências anteriores, e notoriamente o Dadaísmo e a Antiarte estiveram como influência ativa. A subversão dos valores estéticos, o embate com as antigas ideias do que seria ou não seria arte, o questionamento dos valores burgueses, já haviam sido preconizados pelos dadaístas. Assemelhando-se até mesmo na descentralização dos artistas, visto que mesmo nascido no Cabaret Voltaire em Zurique, os dadaístas se propagaram pela França, Alemanha, Holanda entre outros países. A Antiarte dadaísta era “introduzida no mundo das artes para desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou respostas éticas.” (KAPROW, 1971 p.217) mesmo o termo sendo ostensivamente debatido, trato nesse artigo antiarte sob tal definição

que fora atrelada a arte dadá. O inconformismo e absurdo dadaísta pós primeira guerra, rompeu com paradigmas e negou a arte tal como era ditada anteriormente, a antiarte presente em tal momento perdurou e ganhou forças novamente atrelada ao rompimento de novos paradigmas após a segunda guerra. Absurdamente chocantes, os “acontecimentos” dadá, assim como suas poesias, causaram espanto, indignação e risadas, tal como causaram os concertos e happenings do *Fluxus* e de seu contemporâneo Robert Jasper Grootveld.

O (ANTI)ARTISTA

Grootveld viveu em uma Holanda assolada pela guerra, nascido em 1934, cujo pai se identificava como anarquista, o que não era tão incomum no país, onde a capital abriga uma imensa estátua em homenagem a Domella Nieuwenhuis, o primeiro anarquista holandês proeminente. Seu primeiro emprego fora considerado posteriormente como seu primeiro trabalho ligado à sua arte. O jovem fora responsável pelos letreiros do cinema local, onde escrevia mensagens subversivas, quando deveria apenas escrever os títulos em cartaz. Por vezes tentou se enveredar na cena artística, voluntariando-se para trabalhar em galerias como *Le Canard*, onde conheceu Costant, um dos fundadores da Internacional Situacionista e do Cobra, mas não tardou a renegar estes ambientes considerando-os excessivamente burgueses. Optando transitar por empregos temporários como limpador de vidros, marinheiro e assistente do jornalista e cineasta Jan Vrijman enquanto pesquisava e escrevia sobre Marinus van der Lubber, comunista holandês guilhotinado em 1934, após assumir a autoria pelo incêndio ao parlamento alemão durante o regime hitlerista.

Influenciado pelo contexto social, as ideias de seus mentores, o zeitgeist de sua época e a cultura tradicional holandesa. Grootveld realizou uma série de trabalhos autorais, onde jamais se reconheceu como artista, e sim como uma espécie de xamã, herança de uma viagem como marinheiro a África do Sul. Se aproximando também nas crenças da contracultura em substituir a razão pela magia, como dito por Roszak (1972 p.259) trazendo de volta os excluídos como os sábios onde o autor renega o conhecimento empírico de especialistas e questiona “Estaremos em melhor situação que o selvagem que acredita que foi curado da febre pela expulsão de um espírito maligno?”. Mesmo renegando-se como artista, Grootveld não obteve a mesma opinião de críticos, curadores e historiadores, tendo seu nome como artista em diversos catálogos em exposições posteriores como na “In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art 1960-1976”, do

Museu de Arte Moderna de Nova York, no ano de 2009. No presente artigo não pretendo aprofundar-me em questões mais densas de seus feitos artísticos, visto que, houve uma infinidade deles, com significados culturais, aspectos folclóricos regados a crítica social, a performance do (anti)artista perdurou por toda sua vida. Com isto em mente trilho pelas obras embasando-me no que já foi construído.

Ainda nos anos cinquenta Grootveld ganhou notoriedade em Amsterdam ao velejar pelos canais, vestido como um personagem do folclore local “*ZwartePiet*”, figura recorrentemente explorada pelo próprio. Tal personagem natalino, é subordinado de “*Sinterklass*” que pode ser equiparado a um papai Noel, mas celebrado no início de dezembro. Justificado pela viagem na chaminé de um barco que parte da Espanha, pessoas pintam suas faces com tinta preta, bocas vermelhas, luvas, meias e perucas. A prática causa controvérsia na atualidade, mas o racismo denunciado por Grootveld era de fato naturalizado em seu tempo. Grootveld também costumava a se travestir e caminhar sem rumo pelas ruas, o que gerou diversas agressões ao artista, que nunca revidaria, a não violência foi também foi outra questão que permeou sua vida e obra, e nem mesmo encerrava sua performance, escancarar a violência era parte dela.

Outro alvo constante foi a polícia, Grootveld questionou os militares os zombando em uma série de fotos em que despia lentamente do uniforme militar, além intervir com letras “K” em anúncios de cigarros, automóveis e fábricas espalhados pela cidade. Tal intervenção acarretou diversas detenções do artista, mas também em um senso de coletivismo. Pois mesmo durante o período detido outros “K” surgiram, e o problema quanto a autoria o fez ser liberado. A letra representava o câncer (*kanker*) um dos males da sociedade para Grootveld, o tabagismo fora outra questão que prevaleceu em seus trabalhos. Em um breve espaço de tempo o artista ocupou um espaço, e o reformou com madeiras de descarte para realizar seus *happenings*, dentre eles, um coro de pessoas entoava uma tosse coletiva “Urghe, Urghe, Urghe”, inspirado na performance dadaísta de Kurt Schwitters que entoava latidos enquanto esteve no país, o local sofreu um incêndio devido a quantidade de massiva de fumantes e sua precariedade. Mas ganhou a imprensa local, e atraiu ainda mais atenção ao artista.

Posteriormente ao incêndio Grootveld se uniu a Roel Van Duijn. Roel fora o fundador do movimento holandês antibombas, filósofo, sociólogo. Os dois nomes mais proeminentes do

Provos holandês que contou também com participação de diversos outros integrantes, se auto denominando uma Revolução, “um monstro de várias cabeças sem um líder”. Grootveld passou a realizar seus *happenings* na praça *Spui*, em torno da estátua do *Lieverdje*, um jovem menino de feição zombeteira, cujo nome significa algo como “queridinho” em português, um presente da fábrica de cigarros a cidade de Amsterdam, seus “*DitHaphaphapen in*” como repetia constantemente, ocasionaram grande transtorno a polícia local, e atraía a cada sábado mais jovens à meia noite para participar com mágico, xamanista, ou para adquirir suas publicações Provos, ou gravuras da gráfica clandestina de AatVeldhoens, sob a fotografia do na época iniciante Cor Jaring.

Após o Provos optar dar-se por encerrado, decisão consciente dos membros para que não houvesse uma perda dos propósitos iniciais. Após dois anos de trabalho ininterrupto contendo Manifestos, planos, ações pacíficas e ambientais, *happenings*, fotografias, gravuras, sátiras, *décollages*... Grootveld continuou dedicando-se a suas questões e focando principalmente em seu “*raft*”, pequeno barco para um homem só, feito completamente com materiais reutilizáveis sem qualquer tecnologia, a deriva nos canais de Amsterdam. E a sua performance eterna sobre os malefícios tabagistas, onde fumaria compulsivamente cigarros de outras pessoas, como um ato de salvar o outro e demonstrar em seu corpo o que ocorreria, Grootveld faleceu devido a câncer de garganta. Em seu funeral foi realizado um enorme *happening* que mobilizou a capital e todos os maiores questionamentos e heranças do artista estiveram presentes.

Artistas que tiveram contato com Provos continuaram a perpetuar os trabalhos políticos e artísticos dos membros, como Emanuel Lorsch parceiro de Grootveld, Phil Bloom que esteve ao lado de Yoko Ono e Willen de Ridder também integrante *Fluxus*, sendo o grupo responsável pelo primeiro grande *happening* holandês, chamado em português de “abra o túmulo”, com a presença de Grootveld, assim como o músico John Lennon que reverenciou o Provos ao escolher a cidade de Amsterdam para o protesto *bed-in* pós casamento com Yoko. Desde diversas atitudes políticas adotadas mundialmente a grupos de arte como o feminista Dolle Mina são heranças diretamente ligadas a (anti)arte de Grootveld percussor de temas que ainda permeiam o cotidiano contemporâneo.

Referências

- ANTON, Lorena; BROWN, Timothy. **Between the Avant Garde And the Everyday Subversive Politics in Europe**. 1º ed. Nova York: Bergham Books, 2011.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. 2º ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DUIVENVOORDEN, Eric. **Magier Van eenNieuweTijd**: HerLeven Van Robert JasperGrootveld. 1edº Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.
- FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília. (org.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de. Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- GUARNACCIA, Matteo. **Provos**: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura. Tradução Leila de Souza Mendes. 2º ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- RICHTER, Hans. **Dada**: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- HOBBSAWM, Eric. J. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. 2º ed., 30º reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KAPROW, Allan. **A Educação do Não-Artista**. Parte I, 1971. Disponível em <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-a-educaccca7ao-do-nao-artista.pdf>> Acesso em: 1 de agosto de 2019.
- KEMPTON, Richard. **Provo**: Amsterdam's Anarchist Revolt. 1ºed. Autonomedia, 2007.
- KLIMKE, Martin; PEKELDER, Jacco; SCHARLOTH, Joachim. **Between Prague Spring and French May**: Oposition and Revolt in Europe. 1º ed. Nova York: Bergham Books, 2011.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O Que é Contracultura**. 8º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- REBELSE, **Stad**: Provo in Amsterdam. Direção: Willy Lindwer. Holanda. Amstelfilm, 2015.
- ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SCHOENBERGBERGER, Janna. **Ludic Conceptualism**: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975. City University of New York, 2017. Disponível em: <https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2785&context=gc_etds> Acesso em: 1 de Agosto de 2019.
- STEWART, Home. **Assalto à Cultura**: Utopia Subversão Guerrilha na (ante) arte do século XX. Tradução Cris Siqueira. 2º ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- ZANINI, Walter. A Atualidade de Fluxus. In: **Ars**, USP. Disponível em : <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt> Último acesso : 1 de Agosto de 2019.

ESPAÇOS ÍNTIMOS: O CANTO E O PLANO FECHADO EM O ABISMO PRATEADO

INTIMATE SPACES: THE CORNER AND CLOSE UP IN THE SILVER CLIFF

Leonardo Ribeiro²⁶⁵

RESUMO

A presença do mundo se manifesta nos espaços. Bachelard estuda o mundo e as experiências sob um olhar para os espaços e os objetos, enxergando potenciais poéticos em suas materialidades, em como eles nos afetam e conjugam uma intensidade íntima. Este artigo relaciona a perspectiva de Bachelard na experiência cinematográfica. Investiga a estética de um espaço íntimo que adquire força se ampliado aos limites estéticos do cinema. Com a figura dos espaços, como o canto, seria possível uma ressignificação dos planos fechados, detalhes dentro do espaço cinematográfico. O filme escolhido como base para análise é *O Abismo Prateado*, de Karim Aïnouz. Aqui, amplia-se o olhar sobre os espaços das cenas e da tela, entendendo de qual maneira emana os afetos dos espaços e como eles emulam a expressão íntima do ser.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Espaço; Gaston Bachelard; Karim Aïnouz.

ABSTRACT

*The presence of the world manifests itself in spaces. Bachelard studies the world and experiences from a look at spaces and objects, seeing poetic potentials in their materialities, how they affect us and combine an intimate intensity. This article relates Bachelard's perspective on the cinematic experience. It investigates the aesthetics of an intimate space that acquires strength if extended to the aesthetic limits of cinema. With the figure of spaces, such as corner, it would be possible to redefine close up, details within the cinematic space. The film chosen as the basis for analysis is Karim Aïnouz's *The Silver Cliff*. Here we broaden our gaze on the spaces of scenes and movie screen, understanding how the affects of spaces emanate and how they emulate the intimate expression of being.*

KEYWORDS

Cinema; Space; Gaston Bachelard; Karim Aïnouz.

As artes postulam suas próprias regras de organização do espaço, disposição de cores e objetos. O cinema, enquanto mostra as coisas de sua maneira, não seria imediatamente uma imitação do mundo, mas um mundo em si mesmo, como algo que percebemos. E esse mundo percebido do cinema emularia um certo estar no mundo, que é produzido a partir da experiência cinematográfica.

²⁶⁵ Leonardo Ribeiro é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e bacharel em Comunicação Social/ Jornalismo, ambos pela UFES. Este artigo é uma parte da pesquisa sobre cinema contemporâneo e sensorialidade desenvolvida durante o mestrado. Contato: leonardofribeiro@gmail.com.

Um estudo sobre a percepção cinematográfica atentaria também para os espaços fílmicos, assumindo a imagem não só como um corpo que emana afetos, mas como um espaço aparentemente vazio, mas que expande seu campo de influência sobre o espectador, estendendo esse espaço no seu corpo. A imagem cinematográfica está aqui como a imagem poética está para Gaston Bachelard (1989): sem ecos de um passado, com um dinamismo próprio e uma profusão de ecos no espectador.

Em uma obra crítica às metodologias da tradição científica, que revelou as transformações sofridas pela ciência durante o século XX, Bachelard entrou corporalmente nos processos das imagens, analisando uma interação dinâmica e reversa entre o homem e a materialidade das coisas do mundo e despertou no observador a capacidade de experimentá-la com seu corpo.

O privilégio da visão levou a tradição científico-filosófica a se distanciar do corpo e da materialidade. Bachelard, por sua vez, opta por ver a imaginação como um contato físico. Enquanto a tradição elegeu a imaginação formal como pilar, Bachelard trabalhou sobre a imaginação material.

A imaginação formal está diretamente ligada ao olhar, às diretrizes da linguagem e dos significados existentes. “Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo” (BULCÃO, 2003, p. 13). Aqui sua principal função é reproduzir o mundo real, como algo menor à realidade. De outro lado, a imaginação material decide ultrapassar o real, superá-lo.

O que a imaginação proposta por Bachelard busca é se aproximar mais do mundo, de traduzir uma experiência mais física, sensória de percepção do mundo. Em uma experiência mais estética que linguística, mais sensível que inteligível, ela se revela como um exercício mais criador que reproduzidor. Ela é resultado afetivo de um embate corpo a corpo com o mundo, oriundo das vias mais vitais e biológicas do ser. Sob essa perspectiva,

a verdadeira imaginação habita a fronteira entre o humano e o cósmico, ultrapassa os limites impostos pela socialização, o que significa dizer que a imagem transcende infinitamente toda e qualquer significação, assim como o próprio pensamento (BULCÃO, 2013, p. 22).

As imagens se apresentam como um acontecimento, sem passado nem bagagem cultural ou algo que insinua a sua preparação e seu advento. A imagem poética, de mesmo modo, não

é eco de um passado. Ela possui uma dinâmica própria, uma ontologia direta e literal; ela se apresenta como uma novidade, algo independente de referências antecessoras, no qual a sua repercussão é mais interessante, é o que merece mais atenção. Bachelard usa a palavra “explosão” (1989).

A repercussão e a percepção carregam um caráter simples e primário, mas fundamental e rico dentro dos estudos da imaginação poética. E a partir dela, desenvolver um exercício de identificar como desperta a criação poética na alma do espectador. Como é depois da repercussão que experimentamos sentimentos e recordações com ressonâncias da nossa percepção do filme é na própria imagem e sua expressão, que não necessitam de um conhecimento, mas de uma consciência, que está o íntimo da questão. Embora Bachelard se refira à leitura de um poema, dar-se-ia para estabelecer parâmetros com a experiência de se assistir a um filme:

[...] a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la feito (BACHELARD, 1989, p. 7).

Bachelard (1989) faz uma reflexão sobre os espaços e a intimidade, a partir de um estudo fenomenológico sobre as imagens que nos remetem à essência íntima do ser humano. Ele constrói uma imagem da intimidade de dentro dos espaços cotidianos. Um dos primeiros seres a serem refletidos é a casa, que figuraria uma tentativa de integrar todos os seus valores particulares no interior de valores fundamentais, uma vez que é nela que pela primeira vez significamos a função de habitar. Nascermos e construímos nossos valores dentro dela e é ela que os representa e os armazena. A casa seria nosso primeiro universo, nosso “canto do mundo” (BACHELARD, 1989). É dentro da casa que nossas lembranças estão guardadas, é pelos espaços, cômodos, corredores que são encontrados “fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1989). Desse modo, na casa, a memória está mais relacionada aos espaços do que ao tempo. Bachelard resume o espaço à função de comprimir o tempo. E a casa espelharia o primeiro modo do ser humano, corpo e alma unidos, porque é nela que a vida começa. A casa tem um tempo próprio.

Em sua reflexão, Bachelard admite a casa como um ser vertical e concentrado, que se eleva e que carrega consigo uma consciência de centralidade. Essa verticalidade vai do porão ao sótão, que, de certa forma, polariza nossas memórias e desenha nossas nuances psicológicas, indo da racionalidade do teto à irracionalidade do porão.

O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. [...] Mas ele [o porão] é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. [...] No sótão, camundongos e ratos podem fazer o seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio da toca. No porão, agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. [...] No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão, há trevas dia e noite (BACHELARD, 1989, p. 36, 37).

Karim Aïnouz é um diretor cearense nascido em 1966. É formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de Brasília (UNB) e mestre em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova York. Na década de 1990 foi editor assistente de três filmes americanos: *Veneno (Poison)*, 1991, de Todd Haynes, *Swoon – Colapso do desejo (Swoon)*, 1992, de Tom Kalin, e *Ambição em alta voltagem (DeadPresidents)*, 1995, de Albert e Allen Hughes. Nessa época também dirigiu os curtas-metragens *Seams* (1993) e *Paixão Nacional* (1996).

Antes de dirigir seus longas-metragens, roteirizou os de outros realizadores, como *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado. Em 2002, Karim lança seu primeiro longa, *Madame Satã* (2002), seguido de *O céu de Suely* (2006). Realizou a série *Alice* (2008) para HBO Brasil. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *O abismo prateado* (2011), *Praia do futuro* (2014) completam sua direção em longas-metragens de ficção. Aïnouz também já dirigiu documentários, como *Diego Velázquez - Realismo selvagem (Diego Velázquez ou leréalismesauvage)*, 2015, falado em francês.

Os longos planos sem corte da obra de Karim exploram a experiência infinda do cotidiano. Com histórias a partir de uma narrativa marcada por ambiências óticas e sonoras, há um tratamento pormenorizado sobre o cotidiano, fazendo o espectador provar do tempo real com os personagens. Desse tratamento específico, manifesta-se uma experiência afetiva marcada por uma sensorialidade dispersiva. O autor filma pequenos acontecimentos esticando o tempo e fazendo dele, em suas frações ordinárias, uma experiência de

sobrevalorização sensorial a repercutir nos sentidos do espectador. *O abismo prateado* é analisado a partir de seus espaços fílmicos e físicos. A cidade e o enquadramento, o espaço da tela, de uma maneira em que, como já dito, se admite o cinema como um mundo próprio a ser percebido e vivenciado.

O mundo vivenciado está mediado por nossa experiência. E nossa consciência de experiência nos prepara para um contato com o mundo, em uma relação de dois corpos e duas presenças intercambiais. A presença do mundo se manifesta nos espaços, que nos atingem. O que investigo aqui é a instauração do espaço na *mise-en-scène*, na imagem cinematográfica: como os espaços materializam o mundo, dentro do universo fílmico.

O abismo prateado começa com o som da praia, do mar. A experiência do espaço se inicia com a dimensão sonora de sua imensidão. Bachelard nos ajuda a entender a natureza íntima por meio de uma busca na sua expressão poética. Segundo Bachelard, a arquitetura do espaço, seus objetos dão o contorno da condição humana; a forma é o conteúdo.

Da mesma maneira que Bachelard, em *A poética do espaço* (1989), examina a materialidade do ato poético pelos objetos da casa, como cofres e gavetas, poder-se-ia entender muito das condições dos personagens do filme de Aïnouz observando os objetos com os quais eles interagem. No início do filme, o marido de Violeta, momentos antes de desaparecer, abre a geladeira passa segundo pensando e olhando o seu interior. A menina que Violeta conhece no banheiro do aeroporto carrega uma coleção de “Band-Aids” colados no braço.

O espaço e sua matéria estariam muito ligados a uma distância que separa os corpos. A presença que se manifesta no entre das coisas. Há um entre espaço que não é só afeto, que não se encerra na própria afetividade. Esse espaço poético vivido pode ser leve ou pesado, grande ou pequeno – ele carrega valores de expansão.

O espaço vivido de Bachelard encontra paralelos com o mundo percebido de Merleau-Ponty e, ademais, com o que este chama de carne do mundo. O que Merleau-Ponty se atenta aqui é à experiência do corpo com o mundo (este, enquanto outro corpo), um contato reversível que evidenciam duas estruturas sensíveis, na qual uma estrutura pode ter sua sensibilidade estendida à outra. Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* comenta sobre essa relação:

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 128).

O espaço e sua carne estariam sempre em contato com o indivíduo. Quando Merleau-Ponty fala da similaridade do mar com a areia, poder-se-ia pensar em como o próprio espaço de *O abismo prateado* está familiarizado com Violeta, em como ele muda de acordo com o comportamento da personagem; em como, voltando a Bachelard, o espaço segue a expansão íntima de Violeta.

As referências que Merleau-Ponty e Bachelard fazem a elementos da natureza atravessam o olhar fenomenológico e se estreitam com a experiência que o filme de Karim entrega. Em um momento, Violeta está carregada de irritação em meio a um terreno em obras, quando ela se depara com uma pequena mata com árvores cujas folhas balançam. A força leve do vento lhe atenua os ânimos, e isso resvala pelo filme.

A natureza é vista pela filosofia fenomenológica como um ambiente puro, sagrado. Está livre de qualquer intervenção ou história humana. Há uma leveza que se assemelha ao alívio que Violeta sente diante das folhas balançando. O que talvez ela também estivesse buscando quando recorre à praia, como seu marido parece buscar um respiro no início do filme. “A paz da floresta é para ele a paz da alma. A floresta é um estado da alma” (BACHELARD, 1989, p. 192).

O espaço íntimo, visto isto, quanto mais esvaziado do mundo, mais adquire força. Quanto mais reduzido mais é potente na dinâmica do interior com o exterior. E a imagem poética busca a materialização de espaço, no intuito de traduzir literalmente seus valores e sentidos. Aliando o olhar de Bachelard sobre a imagem e os espaços a *O abismo prateado*, pode-se dizer que a imagem cinematográfica “torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma sutileza absurda” (BACHELARD, 1989, p. 212).

Adiante em seu estudo, Bachelard começa a procurar por outras materialidades que expressam maneiras íntimas de habitar. Como pode-se ver, quanto menor, mais potencial íntimo o elemento pode carregar. É o que acontece com o canto, para Bachelard. Ele diz:

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa (BACHELARD, 1989, p. 145).

O canto, como espaço reduzido, denota uma imobilidade, uma impossibilidade de fuga de si mesmo. Violeta está em uma situação parecida no início de *O abismo prateado*, que constrói esse clima pela escolha de planos fechados. Os planos de sua casa não capturam a imagem dos cômodos por inteiro, mostrando fragmentos dos espaços. O mesmo acontece em cenas externas. O campo de vista limitado enfatiza pelo mínimo, pelo recorte de uma cidade grande. Nas ruas, em espaços amplos o que se nota é uma atenção a pequenos pedaços da cidade, sem a intenção de capturá-los por inteiro (Figura 1). Violeta está sempre em primeiro plano, com o rosto e toda sua intensidade muito próximo da câmera (Figura 2). O enquadramento que pouco captura forma uma paisagem íntima da cidade e uma imagem muito potente de intimidade. Seria possível uma ressignificação do plano fechado/detalhe como, subsidiado por Bachelard, um canto do mundo no espaço cinematográfico.



Figura 11 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).



Figura 12 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).

O que se condensa no plano fechado do rosto são os sentimentos mais profundos. No primeiro ato de *O abismo prateado* há uma certa imobilidade que se nega, há um ser comprimido na imagem, que ao mesmo tempo que insinua um ambiente externo também comprime Violeta no quadro. O semblante da personagem indica seu estado e sua condição no mundo descolado dele. Aqui, o plano fechado, como o canto, seria, segundo Bachelard, uma figura de refúgio.

[...] o canto “vívido” rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio de pensamentos. [...] Recolher-se ao seu canto é sem dúvidas uma expressão pobre. Mas é pobre porque tem muitas imagens, imagens de grande ambiguidade, talvez mesmo imagens psicologicamente primitivas. Por vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos (BACHELARD, 1989, p. 146).

Em planos que se expressam pelo mínimo, os cantos são bastante expressivos, por outro lado, abrindo espaço para um transbordamento emocional a partir de uma aproximação densa e literal. Outros planos muito próximos, como os da cena de sexo (Figuras 3, 4), nos levam a outros cantos do corpo, onde a ideia do canto e do plano fechado como uma abertura se aplica ainda melhor. Há uma abertura para o excesso na cena de sexo, exibindo dobras, contornos e o contato violento entre dois corpos. Essas imagens reverberam para o espectador como uma força, uma intensidade que desenha todo estado emocional do ser na situação apresentada.



Figura 13 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).



Figura 14 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).

Assim como o espaço define o ser e o canto é o ser da casa (BACHELARD, 1989), o plano fechado exhibe a maior expressão do ser. Na dança frenética de Violeta, o plano fechado acompanha a explosão se avizinando, bem como na cena seguinte, com Violeta na praia (Figura 5). A personagem, em um de seus momentos mais vigorosos, procura a praia, como se nela houvesse uma força vital para sua efervescência íntima. Sua angústia encontra seu lugar mais franco e gráfico, apenas com um plano detalhe bem próximo de um dos seus olhos.



Figura 15 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).

Bachelard empreende seu estudo pela estética da vida comum com ajuda da poética extraída dela. Usa termos como “efêmero”, “particular”, “coisas insignificantes” como ponto de partida para chegar à “alma dos cantos”, aos “mistérios das coisas”. Os espaços comuns, o rosto de Violeta, os planos fechados de Karim são ao mesmo tempo unidades de lugar, de ser e de ação de uma imensidão íntima.

Então, do fundo do seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto (BACHELARD, 1989, p. 151).

A imensidão íntima está próxima de uma expansão do ser (BACHELARD, 1989), contida na vida cotidiana e presa dentro do semblante de Violeta. É só no canto, no plano fechado do rosto que se consegue chegar perto da imensidão da personagem. Na espacialidade poética que se pode observar um caminho da intimidade do ser à sua expansão. O tratamento estético do espaço lhe estende a face, desdobrando-o. Um lugar mostra seus adjetivos, um objeto ganha verbos de ação. “Dar seu espaço poético é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão do seu espaço íntimo” (BACHELARD, 1989, p. 206). A grandeza da intimidade em *O abismo prateado* estaria na proximidade dos sentimentos de Violeta, da proximidade da câmera e da expressividade intensa de um corpo em uma intensa ebulição.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1989.

BULCÃO, Marly. Bachelard: A noção de imaginação. In: **Revista Reflexão**, Campinas, nos 83/84, p. 11-14, jan./dez., 2003.

BULCÃO, Marly. Gaston Bachelard: Corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora. In: **Revista Prometeus**. Ano 6, N 12, julho-dezembro, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FILMOGRAFIA

O ABISMO PRATEADO. Direção de Karim Ainouz. São Paulo: RT Features, Vitrine Filmes, 2011 (83 min).

ARTISTAS FOTÓGRAFOS BRASILEIROS DOS ANOS 1980 E 1990: CONTAMINAÇÕES IMAGÉTICAS

BRAZILIAN PHOTOGRAPHERS OF THE 1980'S AND 1990'S: IMAGETIC CONTAMINATIONS

Lília Márcia de Sousa Pessanha²⁶⁶

RESUMO

As reflexões desenvolvidas neste artigo são provenientes de uma pesquisa de mestrado em andamento no PPGA da UFES. Tal artigo tem como proposta analisar a fotografia brasileira dos anos 1980 e 1990 a partir da ideia de sua contaminação com outras expressões artísticas, resultando em processos de hibridização. Neste sentido, recorreremos aos trabalhos de alguns artistas fotógrafos referentes ao período em questão, abordando seus procedimentos empregados.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia Contemporânea; Artistas Fotógrafos; Processo Criativo; Contaminações.

ABSTRACT

The reflections developed in this article derive from a master's research in development in the PPGA of the UFES. This study propose to investigate the Brazilian photography of the 1980's and 1990's from the idea of contamination with other artistic expressions, resulting in hybridization processes. We using to the work of some photographer artist for the period in question, approaching your employee procedures.

KEYWORDS

Contemporary Photography; Photographer Artist; Creation processes; Contaminations.

ARTISTAS FOTÓGRAFOS: ENTRE OS ANOS 1980 E 1990

Uma das características predominante na produção artística brasileira nos anos 1980 tem sido o que Chiarelli (2002) denomina de “citacionismo”. A prática é considerada recorrente na arte contemporânea se referindo ao uso das imagens dos outros, suscitando em inúmeras discussões sobre autenticidade, direitos do autor e cópia modificando os “sistemas visuais significativos” e a forma de recepção por parte do público.

Evidenciando uma contaminação no campo da arte, os artistas desenvolvem uma espécie de reaproveitamento das imagens, resgatando-as num “banco de dados” (CHIARELLI, 2002, p.115). Ora, influenciados pelos meios de comunicação em massa e, conseqüentemente,

²⁶⁶ Lília Márcia de Sousa Pessanha é mestranda em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Graduada em Fotografia pela Universidade Vila Velha – UVV. Sua pesquisa de dissertação de Mestrado se volta para os trabalhos fotográficos do artista Cao Guimarães, apresentando a Série Histórias do Não-Ver como abertura para um novo campo experimental no projeto poético do artista. Contato: liliamarcia04@hotmail.com.

possuindo um amplo repertório imagético já existente, por que não produzir imagens de outras imagens?

No início da década de 80, surgia uma nova geração de artistas que concebeu um ponto de intersecção entre diferentes modalidades do campo artístico (teatro, literatura, poesia e fotografia), classificando-os, por assim dizer, como artistas fotógrafos. Os nomes que aqui serão mencionados não são considerados fotógrafos propriamente ditos, pois não apresentam uma vertente comercial, mas artistas que dominam a técnica, o processo e/ou o registro fotográfico, contaminando-os com o uso de outros meios expressivos.

Se utilizando da apropriação por meio de uma recuperação de restos fotográficos em suas obras, Rosangela Rennó não se afirma no citacionismo de imagens clássicas, mas operando procedimentos e atitudes que chegam à câmara obscura. Trabalhando com negativos encontrados nos “mercados de pulgas”, fotografias recolhidas em jornais, fotos de obituários e de identificação criminal, o seu próximo passo é “substituir a imagem fotográfica pelo fato e por sua notícia. Em seguida passa a selecionar as notícias fotográficas, privilegiando aquelas em que há negação e/ou recusa da fotografia”. Ao fim substitui a notícia impressa por uma projeção de luz (HERKENHOFF, 1998).

Rennó, pertence ao grupo de artistas que reabrem as possibilidades existentes no campo fotográfico, sendo alguns destes Rochelle Costi, Carlos Faddon Vicente, Joaquim Paiva, Vik Muniz e Cássio Vasconcelos. Surgem após a abertura política dos anos 80, oriundos do regime de 1964, podendo assim melhor trabalhar a fotografia enquanto ato de poder, em um misto poético e politizado do olhar. Herkenhoff (1998) menciona que, num contexto um pouco mais recente, em uma intervenção mais direta e traumática, esgarçando o código fotográfico e sua materialidade, ainda devem ser citados Paula Trope, Rubens Mano, Ruth Lifschits, Cezar Bartholomeu, Jean Guimarães, Cláudia Leão, Valeska Soares, Rosana Paulino e Cao Guimarães entre outros nomes.

Iniciando seus primeiros trabalhos fotográficos com as obras *Mulheres Iluminadas* (1988) e *Irmãs Siamesas* (1988), Rennó busca no universo da familiaridade e do álbum de família um resgate de seu passado incorporado de desejos, certezas e dúvidas que a permeavam naquele momento.

Em *Mulheres Iluminadas* (Figura 1), Rennó reutiliza uma foto de família feita durante uma viagem ao Rio de Janeiro em 1968. Na silhueta escura encontra-se a artista e a irmã mais velha e, a julgar a qualidade da imagem, a mesma deveria estar estourada, muito provavelmente pelo excesso de exposição à luz solar. Além disso, aparenta estar corroída pelo tempo. Adulterando quimicamente os negativos, eliminou informações, tornando a imagem indefinível. Depois, fez as ranhuras, dificultando mais ainda a identificação dessas mulheres. “Evoque-se o critério de desfamiliarização da fotografia surrealista que ocorre no retrato de família” (HERKENHOFF, 1998, p. 7).



Figura 16 - Rosângela Rennó, *Mulheres Iluminadas*, 1988. Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br.

Em *Irmãs Siamesas* (Figura 2), a artista estrutura seu trabalho por meio de uma fatalidade técnica gerada pelo autor da imagem ao dispor imagens de duas mulheres lado a lado numa mesma chapa e, em seguida, uni-las com um traço de lápis preto. Ao analisar a imagem, Rennó decide adotar um argumento de caráter puramente afetivo e óbvio, amenizando a ideia de prisão eterna: elas são irmãs siamesas (CHIARELLI, 2002).

É nessa perspectiva de provocação das imagens que também se situa Cássio Vasconcelos, proporcionando ao receptor várias formas de reconhecimento e reflexão acerca do sensível, utilizando-se da disponibilidade técnica a serviço da criação. Em seu trabalho, Vasconcelos acaba por fazer uso de técnicas como fotomontagens, retocando-as ou não, interagindo

com as qualidades da imagem como clareza, definição, esfumado, textura, luz, volume entre outros. Em outros momentos, “recorta uma porção do todo e a reproduz no papel, [...] repensando sua condição estrutural de limítrofe bidimensional com o intuito de compor uma instalação (SIMÃO, 2018, p. 40).



Figura 17 - Rosângela Rennó, Irmãs Siamesas, 1988. Fonte: artnet.com.

Na série *Navios* (1989), Vasconcelos para conseguir as áreas desfocadas que pretendia, necessitou intervir no ato da revelação da imagem, usando um algodão embebido no revelador, esfregando pouco a pouco nas bordas da película. Para acentuar as áreas mais escuras, utilizou uma espessa camada de emulsão, remetendo à ideia de movimento no mar. As cores foram adicionadas posteriormente, reforçando o teor monocromático, aumentando o contraste entre a materialidade e a luz e, ao mesmo tempo, por meio do tratamento sutil aplicado às bordas, unificando os espaços, céu e mar, quase que em um só plano (SIMÃO, 2018) (Figura 3).



Figura 18 - Cássio Vasconcelos, Navios, 1989. Fonte: cassiovasconcellos.com.br

Explorando os recursos da pintura de forma consciente e proposital, Vasconcelos busca romper com as bordas regulares da fotografia ultrapassando-as e assim descobrindo o campo existente entre o real e o imaginário.

O artista Cao Guimarães ao iniciar sua produção artística em 1986 com experimentações laboratoriais, nos apresenta em suas séries fotográficas técnicas de fotomontagem por meio de sobreposições de imagens realizadas durante o processo de ampliação fotográfica resultando em duas ou mais imagens sobre o mesmo papel. Em muitos dos seus trabalhos, encontramos a descrição “técnica mista”, termo muito utilizado na década de 80 por se tratar do uso de inúmeras linguagens expressivas da qual forma a remeter (ou confundir) a fotografia com a pintura, caracterizando um retorno ao pictorialismo porém, com propósitos contemporâneo (HOSNI, 2014).

Na série “Ex-Votos” (1993/4), encontramos processos de manipulação laboratorial com fotomontagens e técnicas mistas; e apropriações fotográficas. Como Guimarães menciona em uma entrevista com Scovino (2009, p. 42): “meus trabalhos fotográficos da década de 1980 havia um traço de morbidez e uma obsessão pela sobreposição de imagens que pecavam por um barroquismo exacerbado. Exatamente o oposto do que produzo hoje”.



Figura 19 - Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, Ex-Votos, 1993.
Fonte: CARVALHO, Maria Luiza Melo. Contemporary Brazilian Photography, 1996, p.138.

A Figura 4 foi realizada em parceria com a artista Rivane Neuenschwander nas regiões de Alagoas, Sergipe e Bahia, locais onde capturaram imagens das imagens (ou apropriação) de pessoas presentes em salas dos milagres ou salas dos Ex-votos das igrejas e santuários. Como Hosni (2014, p, 15) explana, após a fixação da imagem no papel fotográfico, a superfície da mesma era submetida ao fogo. “O calor extraía a superfície do papel contendo a emulsão química, produzindo assim alguns efeitos de desconstrução na imagem fotográfica. Em seguida, a película do papel era retirada e colocada em outro lugar, como uma pele”. Com o passar do tempo, Guimarães foi abandonando o “experimentalismo” laboratorial ou, nas palavras do artista, o “barroquismo inicial” por novas linguagens.

No início dos anos 90, Eustáquio Neves inicia sua produção artística com a série *Caos Urbanos* (1990 - 1992), um conjunto de seis fotografias. Camuflada em paisagens abstratas, Neves assume uma postura de denuncia no intuito de tornar visível uma população que vive socialmente excluída. O artista de ascendência negra, se posicionando em seu lugar de fala, questiona a estereotipização e a discriminação racial no país. Cada imagem produzida foi composta de 10 a 12 negativos sobrepostos manualmente, com tempo mínimo de 8 horas para finalização. O aspecto de gravura característico nesta série, se justifica pelo uso de uma esponja de aço sobre a imagem revelada, exercendo uma espécie de “apagamento” de sua própria identidade e da identidade do outro em uma sociedade aniquiladora de indivíduos (FILHO, 2016).

Essa mesma perda de identidade pode ser percebida nos trabalhos de Rosana Paulino. Na série intitulada *Bastidores* (1997), a artista resgata fotografias provenientes do álbum de sua família. Ao selecionar imagens de mulheres negras, podemos constatar um desejo de identificação. A série, um conjunto de seis peças, trata-se de xerox de fotografias transferidas quimicamente para tecidos e, em seguida, esticadas e emolduradas em bastidores (suporte arredondado). Após, a artista realiza intervenções na imagem lançando mão de bordados com alinhaves agressivos, propositalmente mal acabados, localizados na região da boca, garganta, olhos e testa. Ao se apropriar de objetos considerados de uso quase que exclusivo de mulheres, Paulino levanta questionamentos acerca da condição da mulher negra perante a sociedade. Como afirma SIMIONI (2010, p. 12), “são mulheres negras estampadas, amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar ou de gritar” (Figura 5).



Figura 5 - Rosana Paulino, Bastidores, 1997. Fonte: mam.org.br

Ao analisarmos a produção fotográfica brasileira entre os anos 80 e 90, identificamos uma vontade de perceber a fotografia para além dos limites da captação, mais receptiva a experimentações de cunho técnico e estético. Por meio de manipulações técnicas executados no processo de revelação, os artistas pretendiam impedir a objetividade da imagem.

Como menciona Chiarelli (2002), uma das características predominantes no período em questão é a busca da expansão da imagem, saindo do campo bidimensional para uma tentativa de romper com as bordas retangulares até atingir o espaço tridimensional. Mostrava-se uma insatisfação por parte dos artistas com o estatuto da imagem como “pura”, por isso, a ideia de contaminação da mesma.

Referências

- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves. In: **Revista Líbero**. São Paulo, n. 37, v. 19, p. 61 – 70, jan/jun 2016.
- HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor”. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 115-191.
- HOSNI, Cássia Takahashi. **Inventário da Obra Audiovisual de Cao Guimarães**. 2014. 198f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- SCOVINO, Felipe. **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SIMÃO, Selma Machado. A experimentação fotográfica inventiva de Cássio Vasconcelos. In: **Revista Visuais**, Campinas, n. 6, v. 4, p. 37-67, 2018.
- SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: **Revista Proa**, Campinas, n. 2, v. 1, p. 1 – 20, 2010.

ENTRE CONVERGÊNCIAS E INDISCERNIBILIDADES: ARTE, VIDA E OBRA NO ÂMBITO DAS POÉTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

*BETWEEN CONVERGENCES AND INDISCERNIBILITIES: ART, LIFE AND WORK IN THE FIELD
OF CONTEMPORARY ARTISTIC POETICS*

Lindomberto Ferreira Alves²⁶⁷

RESUMO

O artigo interroga a atualidade e a pertinência de proposições artísticas cujo padrão de intencionalidade poética expõe como tendência a convergência entre arte e vida e a indiscernibilidade entre vida e obra. Segundo esse padrão de intenções, a *práxis vital*, tomada em sua dimensão estética, não só reafirmaria por outras vias, e sem nostalgia, a aproximação da arte à vida, como, também, constituiria um modo prolífico de contestação dos regimes de (in)visibilidade das relações sistêmicas da arte, conduzindo a afirmação de novas dimensões do estético. Nesses termos, partindo de uma revisão de caráter historiográfico, esse texto examina os deslocamentos poéticos no campo artístico, entre os inícios dos séculos XX e XXI, a fim de somar às atuais elaborações epistemológicas sobre a instauração da vida como obra de arte no âmbito das poéticas artísticas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e vida; Vida e obra; Poéticas artísticas; Arte contemporânea.

ABSTRACT

The article questions the actuality and relevance of artistic propositions whose pattern of poetic intentionality exposes as a tendency the convergence between art and life and the indiscernibleness between life and work. According to this pattern of intentions, the vital praxis, taken in its aesthetic dimension, would not only reaffirm in other ways, and without nostalgia, the approximation of art to life, but, also, would constitute a prolific way of contesting the regimes of (in)visibility of the systemic relations of art, leading to the affirmation of new dimensions of the aesthetic. In these terms, starting from a historiographical review, this text examines the poetic displacements in the artistic field, between the early twentieth and twenty-first centuries, in order to add to the current epistemological elaborations on the establishment of life as a work of art in the context of contemporary artistic poetics.

KEYWORDS

Art and life; Life and work; Artistic poetics; Contemporary art.

INTRODUÇÃO

²⁶⁷ Lindomberto Ferreira Alves é artista-educador, arquiteto-urbanista e pesquisador. É mestrando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA-UFES), licenciando em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP e bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA. Suas investigações orbitam em torno dos estudos que privilegiam a análise crítica dos processos de criação artística na arte contemporânea. Atua como educador em espaços culturais desde 2018. Contato: lindombertofoa@gmail.com.

Antes de começar a abordar a temática a qual esse artigo se propõe, faz-se importante lançar luz sobre uma das questões levantadas pelo crítico de arte contemporâneo e curador francês Nicolas Bourriaud, logo na introdução do livro de sua autoria, intitulado “Estética Relacional”, publicado na França, em 1998. Sem nenhum receio de interrogar a arte de hoje, pergunta-se Bourriaud, naquela ocasião:

Como entender essas produções aparentemente inapreensíveis, quer sejam processuais ou comportamentais – em todo caso, “estilhaçadas” segundo os padrões tradicionais – sem se abrigar na história da arte dos anos 1960? (BOURRIAUD, 2009, p. 10).

O que chama atenção na questão levantada por Bourriaud, a ponto de a revisitarmos aqui de forma introdutória, não é tanto a ousadia, não destituída de rigor, com que ele buscou problematizar na ocasião a arte contemporânea. Mas, sim, o desafio peremptório a que ele se propõe de pensá-la para além das estratégias discursivas que se apoiam indistintamente nos eixos estabelecidos pelas práticas artísticas a partir da década 1960.

Tomar ao mesmo tempo, aqui, como ponto de partida e principal eixo teórico de interlocução as reflexões suscitadas, em grande medida, pelo desafio bourriaudeano, interessa pelo fato dele possibilitar à crítica de arte uma leitura sobre a arte contemporânea sob a perspectiva dos seus novos paradigmas de produção, circulação e recepção – cujo padrão de intencionalidade poética vem buscando na formulação de um pensamento crítico acerca de nós mesmos e do modo como estamos conduzindo as nossas vidas a afirmação de novas dimensões do estético, distintas dos sistemas de valores essencialmente artísticos.

Assim, na esteira dos caminhos teórico-metodológicos abertos não só por Bourriaud, como, também, por outros autores, contemporâneos à problematização brevemente introduzidas aqui, as linhas que se seguem visam, portanto, pôr em discussão duas instâncias de análise, que parecem cruciais à reflexão de poéticas artísticas contemporâneas, em especial aquelas ligadas a proposições que expõem como tendência a instauração da própria vida como obra de arte – ou seja, que objetivam a realização de uma arte da existência, ligada as intenções poéticas de formalização da dimensão estética do próprio ato vivencial –, a saber: convergência entre arte e vida e indiscernibilidade entre vida e obra.

CONVERGÊNCIAS ENTRE ARTE E VIDA

Dos múltiplos e imprecisos eixos tensionados pela arte contemporânea, a relação entre arte e vida permanece ocupando lugar central no campo de ativações de grande parte das produções artísticas do início do século XXI. Decerto, nenhuma novidade se considerarmos que o desejo de “agir no vazio que separa a arte da vida” – evocado por Robert Rauschenberg – percorre a historicidade da arte desde o realismo²⁶⁸, remetendo-nos, mais recentemente, de acordo com Ricardo Nascimento Fabbrini (2014, p. 42), “[...] seja ao programa das vanguardas históricas dos anos 1910 ou 1920 como o dadaísmo ou futurismo, seja ao ideário contracultural das vanguardas tardias, como os *happenings* ou a *body art* dos anos 1960 ou 1970”.

Para que possamos compreender as especificidades intrínsecas aos eixos que reafirmam por outras vias, ou, sem nostalgia, as convergências entre arte e vida, cumpre-se necessário, de início, “liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heroicas” (FABBRINI, 2013, p. 170). Tal postura reflexiva implica que toda análise voltada às proposições e produções artísticas do nosso século, especialmente àquelas que convocam o público ao compartilhamento dos modos éticos conformados pela prática artística, precisam ter em vista que sua estratégia de efetuação “já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da *práxis vital*” (BURGER, 2008, p. 123) em sua totalidade.

O que parece estar em disputa no âmbito das metamorfoses dos atuais esforços de embaralhamento entre arte e vida – presentes em certas práticas artísticas contemporâneas desde os anos 1990 – tratar-se-ia de uma nova configuração estética e política da arte, orientada pelo “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” (RANCIÈRE, 2005b, p. 53). Não mais guiadas pela ideia de um radicalismo em arte, mas, sim, impulsionadas segundo o compromisso radical com a realidade do presente, uma das estratégias poéticas encontradas por certos artistas na contemporaneidade para ativação do estético oriundo da arte realizada na vida²⁶⁹, tem sido a de estabelecer, de modo

²⁶⁸ Segundo Rancière (2005a), havia progressiva reconfiguração já no realismo os princípios de subversão das hierarquias de representação que não apenas conduziram à do estatuto da arte, como, também, levaram a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana.

²⁶⁹ No bojo das considerações de Paul Valéry (1935), artealização da vida, segundo Alain Roger (2001) e Jean Galard (2003), diria respeito ao procedimento no qual a arte renuncia suas leis internas e a atenção estética se volta para o poético da vida, ao invés de se voltar para os objetos institucionalmente qualificados como obras de arte, ou seja, substitui-se a arte por uma arte de viver, “sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem desígnio estético específico e autônomo” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 14). Ainda segundo essa questão, para Celso Favaretto (2011), a artealização da vida exporia um amplo leque de possibilidades que emergem do alargamento da experiência estética; isto é, da instauração de

colaborativo, menos pretencioso e mais flexível, a inserção pragmática de signos no cotidiano vivido, tensionando a produção de alteridades possíveis (BOURRIDAUD, 2009; 2011).

Se seguirmos à risca esse raciocínio teremos de concordar com o crítico francês Stéphane Huchet que, na esteira das críticas sobre a arte quase-antropológica²⁷⁰ de Hal Foster, pontua que tais condições “criaram artistas que são mais ‘intérpretes do texto cultural’ (...), do que ‘artistas’” (HUCHET, 2017, p. 70). Se por um lado, quando o artista cria as condições de exteriorização de uma dada vivência partilhada, desconsiderando as implicações entre o conteúdo e a forma artística, de fato a arte tenderia à etnografia, uma vez que “a forma artística acaba destituída de sua autossuficiência ou arbitrariedade, condição necessária de seu poder de dissolver consensos” (FABBRINI, 2014, p. 47). Por outro lado, não podemos desconsiderar os efeitos favoráveis à abertura de outros eixos verticais e de outras dimensões históricas que os deslocamentos poéticos gerados a partir do campo do outro cultural e/ou étnico (FOSTER, 2005) produziram na atuação, tanto da arte quanto da crítica, nas três últimas décadas.

A questão se encontra em aberto, pois se radicalizarmos ainda mais a visada crítica de Huchet, poderíamos nos indagar se o voluntariado do artista-*manager* de hoje, enquanto “gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresários de operações simbólicas” (GALARD, 2005), não seria mero substituto do voluntarismo das vanguardas fundado no artista-inventor. E nesse ponto é importante assinalar que a crítica de Jean Galard é bem mais incisiva, pois em sua leitura, tais eventos se caracterizariam como uma espécie de paródia, “arremedo de reconciliação social, como se o estado do mundo precisasse apenas ser retificado com um pouco de boa vontade e alguns louváveis exemplos” (GALARD, 2005). Ainda dentro desse conjunto de questões relativas à expansão da experiência estética em direção à realidade cotidiana, teríamos de considerar a hipótese de que o projeto vanguardista de estetização do real teria se cumprido via generalização do estético da atualidade – ainda que de modo antagônico, pois “o preço de seu triunfo teria sido a renúncia ao princípio da autonomia da arte” (FABBRINI, 2013, p. 175).

uma experiência artística “interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida [...] que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver” (FAVARETTO, 2011, p. 108).

²⁷⁰ Na esteira das reflexões de Foster (2005), contidas no texto “O artista como etnógrafo”, entende-se por arte quase-antropológica o conjunto de práticas que, desde meados dos anos 1990, apropriaram-se do método etnográfico, assumindo o local, até então, da pesquisa de campo etnográfica, tanto como local de transformação artística, como, também, local da potencial transformação política.

Conforme pontua Hal Foster (2014), a reconexão da arte com a vida de fato ocorreu, mas não nos termos de integração da arte na prática social, desejados pelas vanguardas históricas, mas nos termos de associação da arte com o espetáculo via espetacularização da cultura, da era do capitalismo artista de que falam os críticos franceses Gilles Lipovetsky & Jean Serroy (2015). Assim, tendo em vista as condições mercadológicas que envolvem o todo cultural na atualidade, à medida que a forma artística abdicou de sua autonomia, a obra de arte passou a ser consumida sem mediações como dado natural e suas efetuações artísticas, por sua vez, foram muitas vezes reduzidas “em elementos de espetáculos para grande número de pessoas e em produtos de consumo cultural” (GALARD, 2005).

É importante frisar que o problema, aqui, parece residir não no alargamento da experiência estética em si, fruto da afirmação do trivial e de sua estetização no regime atual da arte - território experimental-existencial onde a arte está tão próxima da vida que a fronteira com o ordinário se torna quase indiscernível. Mas, sim, na perda do seu efeito emancipatório e catártico, decorrente de uma espécie de hiperarte do capitalismo artista sustentado pelo capitalismo do hiperconsumo (LIPOVETSKY & SERROY, 2015), visível, por exemplo, “na publicidade, no show-business, na disseminação do design, na redução da arquitetura à cenografia etc.” (GALARD, 2004).

Não quero dizer com esse brevíssimo inventário de senões, face os modos como se agenciam arte e vida na condição histórica do presente, que não haja na produção artística atual trabalhos que articulem, com maior ou menor efetividade, formas de resistência à fetichização da imagem e ao entorpecimento e neutralização do sensível na arte. O que tentei ponderar é que as tentativas atuais em diminuir as distâncias entre a arte e a vida se mostram extremamente complexas e, portanto, muito menos maleáveis às simplificações, pois não configuram propriamente “nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido estetização da vida; nem a simples reafirmação da realidade existente, no sentido de generalização do estético” (FABBRINI, 2013, p. 181).

No mais, das vezes, tratam-se de experiências que parecem deslizar por certo limbo epistemológico, em grande medida, ainda desconhecido, justificando ações e intervenções que transitam ora pela promoção de táticas de resistência que tem por finalidade a constituição de uma experiência comum do sensível, ora pela afirmação de estratégias integradas ao mercado cultural as quais operam por deslocamento de signos. Assim, entre a

renúncia da radicalidade utópica das vanguardas e o liberalismo hedonista contemporâneo, parecem ser nas desprezíveis práticas que requisitam do público outro tipo de percepção sensível a respeito das relações humanas e dos seus próprios modos de vida, que talvez esteja incutida a efetividade de um tipo de cognição e simbolização não alienada entre arte e vida, diversa da condição atual em que a lógica espetacular se confunde com a realidade.

INDISCERNIBILIDADE ENTRE VIDA E OBRA

Conforme procuram examinar, respectivamente, os empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche, por meio da concepção de vida como obra de arte²⁷¹ (NIETZSCHE, 1992; 2001), e Michel Foucault, através da concepção de estética da existência²⁷² (FOUCAULT, 1984; 1985), “obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais” (BOURRIAUD, 2011, p. 126), desde a Antiguidade Grega e Greco-Romana — não se restringindo, portanto, nem às proposições modernas, tampouco, às formas artísticas contemporâneas.

Sem perder de vista as correlações entre disposições éticas e efeitos estéticos na Antiguidade, Nicolas Bourriaud (2011) procurou demonstrar o quanto que as vanguardas artísticas realçaram o estreitar da relação entre vida e obra – sobretudo a partir do modo de vida tencionado pelo artista moderno²⁷³ que, de acordo com o autor, evidenciaria, inclusive, uma via profícua de investigação à ontologia da arte do presente. De nítida inspiração

²⁷¹ Nietzsche (1992; 2001) foi resgatar na cultura grega pré-socrática aquilo que para eles tratar-se-ia de uma espécie de postura ética de si eminentemente artística, isto é, uma arte de viver que favorecesse a si, e que, portanto, fizesse frente utilitarismo e uniformização dos modos de vida tencionados pela emergência da modernidade. Partindo da premissa de que haveria uma relação de interdependência entre a “função” da arte e a afirmação da vida na tragédia grega, apesar de todo absurdo e sofrimento que pudesse estar presente na vida retratada pela arte trágica, ainda assim, nela a vida é indestrutivelmente poderosa e alegre. Tal leitura o conduziu à posição de “só como fenômeno estético, a existência e o mundo aparecem eternamente justificados” (NIETZSCHE, 1992, p.47).

²⁷² Partindo de uma análise genealógica dos estilos de existência empreendidos na Antiguidade, Michel Foucault (1984; 1985) promoveu toda uma discussão acerca de uma moral pautada na estilização da liberdade, na invenção de si, no intento de formular um pensamento crítico que operasse uma contribuição efetiva sobre os modos como estavam sendo constituídas as subjetividades na (pós-)modernidade. Para ele, a vida como obra, retomada segundo o contexto da modernidade, não implica a mera aceitação do que se é ante os fluxos discursivos que ditam, em seu contexto de reflexão, o que é ou não ser moderno. Mas, sim, tornar-se autor de sua própria vida, mestre de si, tomando a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e permanente.

²⁷³ Com esse raciocínio, o autor sugere que o artista moderno teria passado a ocupar a posição outrora assumida pelos filósofos pré-socráticos, ao caracterizar em sua obra uma relação com o mundo que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido”. (BOURRIAUD, 2011, p. 17) Se por um lado, tratam-se de momentos históricos bastante distintos – especialmente do ponto de vista da constituição do sujeito – os quais, segundo Foucault (1995, p. 270), não só não se identificariam como “seriam diametralmente opostos”. Por outro lado, a aproximação entre a cultura antiga de si e a atitude artística moderna (e, por extensão, contemporânea) não deixa de ter seu fundamento, especialmente quando se trata da reflexão da arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista – sobretudo se essa prática pretende contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência.

foucaultiana – posto que ancorada na perspectiva da tecnologia de si²⁷⁴ (FOUCAULT, 2004) – segundo Bourriaud (Ibid., p. 18), a arte moderna induziu “uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte”.

Partindo desse argumento, Nicolas Bourriaud (2011) operou uma leitura digressiva e descontínua sobre a invenção de si na arte moderna, de modo a verificar, assim, os pressupostos imediatos da existência artística na contemporaneidade. É importante destacar que ele a realiza não sob o prisma do caráter pretensamente totalizante e classificatório da história da arte – limitado, para ele, somente aos modos formais de produção via análise das relações com o mundo que as obras modernas induziram ou conteriam. Mas, sim, sob a ótica de um olhar sensível aos comportamentos dos artistas modernos; isto é, para os modos como eles experimentaram os princípios do programa da modernidade em suas próprias vidas.

Ao lançar luz sobre a urgência de uma mudança de postura crítica quanto às suas análises – que, por sua vez, é respaldada na crítica literária de Roland Barthes, a partir da concepção de biografema²⁷⁵ (BARTHES, 1977; 1990; 2012) – o crítico francês encontrou subsídios para se discutir dois aspectos fundamentais da equivalência entre *práxis* e *poiésis* na arte moderna: um ligado à ideia de que “o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção” (BOURRIAUD, 2011, p. 67); e outro ligado à ideia de que “a história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética” (Ibid., p. 115).

²⁷⁴ Tecnologia de si ou cuidado de si, em Foucault (2004), tem uma papel fundamental na obra foucaultiana, em particular, no último período de produção do filósofo francês. Em linhas gerais, as tecnologias de si, tal como são apresentadas por ele, não podem ser desarticuladas do cuidado de si e podem ser compreendidas como o conjunto de tecnologias e experiências que participam do processo de (auto)constituição e transformação do sujeito. Segundo esse prisma, tal possibilidade emerge do estranhamento e na desnaturalização das verdades que nos constituem. Tal postura nos levaria, para ele, a compreensão de que fazer explodir a verdade, tomando-as como uma prática de transformação da vida, da nossa vida e das outras vidas, é fazer da experiência de si uma obra de arte.

²⁷⁵ Oriunda do campo da teoria literária, a concepção de biografema, em Barthes (1977; 1990; 2012), emerge dos deslocamentos de abordagem em relação às vidas biografadas, produzindo novas perspectivas acerca do gênero biográfico pelos mais distintos campos epistemológicos. Embora Barthes se opusesse aos ditames identitários e utópicos produzidos pela ideia de obra biográfica de um autor, ele próprio se propôs a enfrentar essa questão publicando, em 1971, uma espécie de meio-termo entre o ensaio crítico e a biografia intelectual sobre três autores, para ele, paradigmáticos do pensamento ocidental: Marquês de Sade, Charles Fourier e Santo Inácio de Loyola. A questão que conduz Roland Barthes a tal exercício, com efeito, não é o desejo de justificar a obra desses três autores em suas vidas, a partir de uma lógica linear, coerente e plena de significação. Ao contrário, o que o interessa é recolocá-las em um contexto de uma existência narrável, não para fundamentar uma verdade sobre elas, mas para interpretá-las de maneiras distintas, reinventando-as a partir de detalhes que se mostravam insignificantes. Com esse entendimento, ele acabou traçando uma saída possível à sede biográfica – que insistia em lidar com essas vidas como destino ou epopeia (PERRONE-MOISÉS, 1983) – segundo a qual, a partir de pequenas unidades biográficas afetivas, ou biografemas, a vida daria margem a uma escrita não do que foi, mas uma escrita interessada em avançar em direção ao que vem (VIART & VIERCIER, 2006).

Para ele, ascender ao exame dessa correspondência pressuporia “uma análise da noção de *obra* e uma crítica de sua forma-modelo na cultura ocidental” (Ibid., p. 115). Ainda segundo o crítico, isso implicaria, invariavelmente, a acedência com a ideia de que estaria na atenção aos atos e gestos singulares das formas de vida do artista moderno – “marcados pela insignificância e deixados ao sabor do interesse dos cronistas” (Ibid., p. 118) – um meio de acesso às relações entre ética e estética, tensionadas pela arte moderna. Sobretudo porque, para Bourriaud, apesar da história da arte não reconhecer nenhum valor ao biografema, “é inegável, no entanto, que ele cumpre um papel importante sobre ela” (Ibid., p. 121), especialmente no que tange à perscrutação das imbricações entre vida e obra.

Partindo dessa aposta, ou seja, do manejo de pequenas unidades biográficas (ou biografemas) dos mais representativos artistas e grupos das vanguardas artísticas e tardias, Bourriaud foi reunindo elementos que o conduzissem à compreensão de como a invenção de si emergiu na arte moderna, e com ela a instauração da vida como obra de arte. Tais elementos o levaram, em uma primeira instância, à confirmação de sua hipótese inicial, de que as tecnologias de si da antiguidade não só foram resgatadas pela atitude da modernidade ligada à invenção de si²⁷⁶, como, também, se infiltraram, e de diferentes maneiras, nos “modos éticos conformados pela prática artística” (Ibid., p. 186) do artista na modernidade, surgindo regularmente, às vezes despercebido, bem no meio dos modos de produção de suas obras.

Em uma segunda instância, os argumentos construídos por Bourriaud o direcionam para a confirmação de uma hipótese secundária, mas não por isso menos importante no âmbito de sua investigação. Segundo essa hipótese, a postura ética do artista moderno subsistiria, ainda que com outras formulações e conformações, no artista de hoje, visto que, segundo o crítico, esses fazem “da própria existência um texto no qual se investe um modo de vida, um

²⁷⁶ Bourriaud identifica em suas análises diferentes versões de uma mesma orientação ética, pautada no desejo de intervir mais diretamente no real, desinvestindo-se da construção de mundo ficcionais para se concentrar nas modificações do próprio corpo e dos hábitos. Nesse sentido, o modelo ético que perpassa a arte na modernidade não apenas “incita a produção da vida cotidiana enquanto obra” (BOURRIAUD, 2011, p.70), como, conseqüentemente, a arte deixa de ser a criação de objetos físicos especiais mediados por símbolos e afastados da vida comum, e passa a se conformar como processo de formalização estética do próprio ato vivencial. Não é à toa que Marcel Duchamp, por exemplo, apresentado por Bourriaud como o artista disposto “a se tornar, ele próprio, sua maior obra” (Ibid., p.70) – um dos primeiros a assumir conscientemente essa orientação ética da modernidade – surja, então, como o modelo natural dessa postura, entendida como a imbricação voluntária entre arte, subjetividade e vida social. Para Bourriaud, em síntese, essa é a modernidade artística que interessa; a única que, no caldo espesso da diversidade moderna, deve realmente contar. Trata-se, é certo, apenas de uma meia verdade, posto que no limite, como sabemos – e o próprio crítico é ciente disso – a pluralidade das práticas artísticas modernas, alicerçadas na reconciliação entre arte e vida, levaram à “forma utópica da ‘obra de arte’ do total” (Ibid., p.168).

trabalho de produção de si através dos signos e objetos” (Ibid., p. 191). O que o conduz a essa hipótese é que, embora os aspectos do programa utópico da arte de vanguarda tenham sido encerrados, o espírito que o animava – naquilo que nele havia de mais fértil e valioso, a saber: “produzir possibilidades de vida, subjetividade, relações com o outro” (Ibid., p.186) – assemelharia-se ao *leitmotiv* que alimenta a campo de ativações da arte de hoje.

Tal entendimento pode ser problemático e eventualmente contestável (FABBRINI, 2012) se não consideradas as especificidades acerca da vida como obra de arte no pensamento artístico contemporâneo. E Bourriaud, evidentemente, está atento a elas. Segundo ele, se o artista moderno criava “linguagens a partir de uma reflexão sobre a história de sua própria prática”, o artista de hoje, em contrapartida, “busca seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 169). Do inventar modos de vida dentro da arte – assumidos pelo artista moderno como “comportamento puramente artístico” (Ibid., p.170) – vê-se, hoje, para ele, a promoção de um realismo operatório que afirma a vida como obra via “construção de objetos mentais que remetem a outras dimensões além da arte e se situam em outras escalas socioprofissionais” (Ibid., p.172). Deambulando pelas mais distintas superfícies do campo social, o artista de hoje busca na visibilidade dos mais distintos valores espaço-temporais, a emergência de novos modos possíveis de criar a si e a habitar o mundo existente, distinta do esquema revolucionário da utopia política da arte moderna.

Não por acaso os artistas de hoje, diz Bourriaud, “são acusados de apolitismo” (Ibid., p. 173). Evidentemente que se trata de uma questão muito mais complexa, visto que o que estaria no epicentro do debate artístico de hoje não seria propriamente a recusa à sua dimensão política, e sim a crítica no que nela diria respeito ao desejo de transformação total do mundo. A arte de hoje caminha, não sem problemas ou antagonismos (BISHOP, 2004; 2008), em direção à construção de espaços temporários de sociabilidade, cujo enquadramento é sempre social. Nesse domínio expandido de criação de espaços intersubjetivos, do convívio social como forma estética, constituídos via o que Bourriaud (2009) denomina de estética relacional, a indiscernibilidade entre vida e obra torna-se o foco – e meio – da investigação artística na contemporaneidade, segundo procedimentos poéticos nos quais as práticas artísticas se misturam e se confundem com a própria vida dos que nelas estejam integrados.

PALAVRAS FINAIS

Dado a urgência da experiência artística de hoje em incitar modos de vida mais densos – combinações de existência múltiplas e fecundas – esta, no limite, teria conduzido à realização da própria vida como obra de arte (BOURRIAUD, 2011). Com argumentos semelhantes a esse, Jean Galard (2003) questiona-se acerca da possibilidade de se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra, senão a própria vida. Segundo o autor, o obstáculo para tal realização residiria não na sua impossibilidade – uma vez que a atividade artística praticaria aí “uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir” (GALARD, 2003, p. 182) –; mas, sim, na “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora” (OITICICA, 1968, p. 26-27).

Referências

- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **A câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Tatuf**. Recife, n.110, outubro 2004. Disponível em: <https://issuu.com/tatui/docs/tatui127>. Acesso em 18 ago. 2019.
- _____. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008. Disponível em: <https://www-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- _____. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- FABBRINI, Ricardo N. A altermodernidade de Nicolas Bourriaud. **Tran/Form/Ação**, Marília, n. 3, v. 35, p. 259-266, set.-dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000300014. Acesso em: 18 ago. 2019.
- _____. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/view/15213/0>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- _____. Fronteiras entre arte e vida. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, p. 41-60, dez. 2014. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/506>. Acesso em 18 ago. 2019.
- FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52788>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- FOSTER, Hal. O artista como Etnógrafo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano XII, n.12, p. 136-151, 2005. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-12/>. Acesso em: 18 ago. 2019.

- _____. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. II**: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **História da sexualidade, vol. III**: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, P. & DREYFUS, H. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 253-278.
- _____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Coleção Ditos & Escritos, vol V**: Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.
- GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.
- _____. **La Beauté a outrance**: réflexions sur l'abus esthétique. Paris: Actes Sud, 2004.
- _____. Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo: metáforas pétreas. (Palestra proferida em 25/03/2005.). In: Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade, I., 2005, São Paulo. **Anais Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade**. São Paulo: SESC-SP/Mimeo, 2005, s/p.
- HUCHET, Stéphane. Elaborar uma primeira abordagem crítica da arte dita "ativista". In: CONDURU, R.; KLABIN, V.; SIQUEIRA, V. B. (org.). **Encontros com a arte contemporânea**. Vila Velha: Museu Vale, 2017, p. 64-70.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OITICICA, Hélio. Objeto – Instâncias do problema do objeto. **Revista GAM**, Rio de Janeiro, n. 15. p. 26-27, 1968. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110629/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes**: o saber com sabor. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005a.
- _____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.
- ROGER, Alain. **Nus et paysages**: Essai sur la fonction de l'art. Paris: Aubier, 2001.
- VALÉRY, Paul. Notion générale de l'art. **La Nouvelle Revue Française**, Paris, n. 266, p. 683-693, nov. 1935. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/notion_generale_art/notion_art.html. Acesso em: 18 ago. 2019.
- VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent**: héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2006.

ELA É: UMA PERFORMANCE DRAG COMO EXERCÍCIO ARTÍSTICO-POLÍTICO

SHE IS: A DRAG PERFORMANCE AS A ARTISTIC-POLITICAL EXERCISE

Lívia Rocha Helmer²⁷⁷

Reyan Perovano²⁷⁸

RESUMO

O artigo toma como ponto de partida o corpo-prótese *drag* como exercício político, uma vez que esse é capaz de satirizar, distorcer e debochar de olhares identitários normalizados. É baseado na performance-texto *ela é*, escrita e apresentada pela Rey (coautora do artigo) durante a I Conferência de Ações Afirmativas, realizada na Universidade Federal do Espírito Santo em 2018. Objetivou-se a discussão da potência disruptiva, antagonista, além de corporalidade própria de suas condições de existência, que a performance autoficcional apresenta em relação ao *status quo*.

PALAVRAS-CHAVE

Drag; Corpo; Política.

ABSTRACT

*The article takes as its starting point the body-prosthesis drag as a political exercise, since it is capable of satirizing, distorting and mocking normalized identities. Is based on the performance-text *ela é*, written and presented by Rey (co-author of the article) during the First Conference of Affirmative Actions, held at the Federal University of Espírito Santo in 2018. The objective was to discuss the disruptive, antagonistic power, besides their own corporality of its conditions of existence, which the self-fictional performance presents in relation to the status quo.*

KEY-WORDS

Drag; Body; Politic.

INTRODUZINDO

O presente artigo possui como norte uma discussão possível da performance *drag ela é*, onde nos propomos a dialogar com a corporalidade apresentada e analisar desdobramentos dessa produção nas (des)constituições de modos de vida. Com texto autoficcional,

²⁷⁷ Lívia Rocha Helmer se faz como viajante entre caminhos e momentos tendo com companheiras de viagem, as drags, sua pesquisa acontece em perceber como somos afetados por suas performances. Em seus deslocamentos, aventura-se nas discussões que tangem corpo, arte, sexualidade e gênero. Possui graduação em Psicologia, pela Faculdade Pitágoras de Linhares e Mestranda em Psicologia Institucional pela UFES. Contato: livia.helmer@hotmail.com.

²⁷⁸ Reyan Perovano ou Rey é corpa que se transveste e se transtorna. Em suas atuais ocupações, é devir artista, professor, pesquisador, cuir. É mestranda em Artes, onde tem pesquisado a poética política do corpo rebelde. Suas produções costumam estar atravessadas por gêneros, sexos, identificações e desconhecimentos. Contato: reyanperovano@gmail.com.

pensamos fomentar discussões que se pautam na relevância das expressões artísticas que são modos de repensar e deslocar os entendimentos sobre identidades.

Devido à importância imagética, artística e cultural nas manutenções das atuais compreensões cotidianas e desiguais acerca de gênero e sexo, as argumentações deste artigo tomam como base a performance da Rey, co(autore) nesse estudo, apresentada na I Conferência de Políticas Afirmativas da Ufes de 2018. Esse evento teve como intuito a criação de espaços, debates e movimentações no que envolve a necessidade de constituição e consolidação de políticas de afirmação e permanência de minorias nas Universidades. Sua programação contou com palestras, grupos de debates, apresentações artísticas e outros movimentos que conversaram principalmente com as pautas do movimento negro, indígena e LGBT. Outros movimentos também foram discutidos na conferência, sendo essas três pautas citadas com mais permanência e cor nas discussões.

A possibilidade de parodiar e deslocar saberes apriorísticos, esses que entendem que existem construções originais e naturais de nossos corpos, provoca ruídos nas estruturas que incansavelmente pedem visibilidade para se afirmam por serem tão frágeis. A escolha da performance foi dada pelo acompanhamento da autora de todo o processo de performances das *drags* no evento e pela participação direta como criadora e *performer* de *ela* é da (co)autore. Em seu texto, *ela* é apresenta uma corporalidade política própria de suas condições de existência. O artigo não pretendeu, portanto, cristalizar um fazer *drag* específico como arte, mas explorar os potenciais desconhecimentos e tensões que a performance em questão se propõe a produzir.

Discutimos nas construções de nossas dissertações, ainda, os tangenciamentos que as *drags* produzem como afirmação de um corpo que hibridiza, paródia e fagocita os seus contextos. Como ferramentas teóricas utilizam-se os estudos de Preciado, Butler e Lauretis, dentre outras, que nos auxiliam a compreender as produções éticas, políticas e plurais do fazer *drag*. Dialogamos com as experiências do evento, contribuiu para desenhos de apostas políticas em modos de desafirmar os corpos naturalizados, questionando assim como dispomos e criamos políticas de aliança para a construção de modos de sustentação e aparecimento que possibilitem existências outras.

Pensamos em iniciar com a autora Teresa de Lauretis, que em *A tecnologia de gênero* (1984)²⁷⁹, afirma que gênero é (uma) representação, onde “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 1984, p.124), propomos uma análise que permeia características políticas, éticas e artísticas de como esse corpo-prótese *drag* constitui-se como distorção e sátira frente às narrativas dominantes das produções heterocorporais. O fazer disruptivo de *ela* é oferece um recorte de perspectiva pessoal frente aos entendimentos de sexopolítica e gênero.

Para Lauretis ainda, “a representação de gênero é sua construção” (LAURETIS, 1984, p.126). Devido a isso, a construção de gênero acaba por se fazer também na academia e nas práticas artísticas. Segundo a autora, a arte e cultura eruditas ocidentais funcionam portanto como registros históricos dessas construções.

Sua discussão aproxima das leituras de Judith Butler que, em *Problemas de Gênero* (2003), apresenta-nos a indagações pertinentes sobre as construções normativas. Butler argumenta que a análise acerca do gênero não pode se separada das condições econômicas, sociais e políticas, pois essas condições fazem a manutenção do gênero. Para a autora, gênero é constituído de modo *performativo*. Um processo contínuo e construtivo de modo que gênero passa a ser distanciado das produções de saberes essencialistas e constitui-se de encontro a qualquer atribuição da compreensão de uma suposta “naturalidade”.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2003, p. 59).

A análise do caráter construtivo e não natural de entender o gênero permite, segundo a autora, a compreensão de que gênero é mais próximo de algo que “fazemos” do que algo que “somos”. Ela nos convida a analisar como as relações de poder constituem o gênero, a quem e ao que serve, para entender melhor como as performances acontecem e as ressonâncias do atos performativos.

Desse modo, para Butler (2003, p. 117) as *drag queens* são consideradas como o “impensável”. Segundo ela condutas abjetas são pertencentes à cultura e simultaneamente excluídas pelo que se consolida como dominante. A dicotomia homem/mulher é tratada

²⁷⁹ Artigo escrito por Teresa de Lauretis no ano de 1984, presente no livro de organização de Heloísa Buarque de Hollanda, lançado no ano de 2019.

com dubiedade nas performances, promovendo questionamentos de como chamá-las, qual pronome tratar e o que elas representam, esse pensamento categorizado é formulado pela necessidade de classificar os modos de vida.

Propor dialogar com o fazer *drag* ajuda-nos a desconstruir saberes cristalizados, contribuindo para apostas políticas de *desafirmar* corpos naturalizados e rígidos. Consideramos como o fazer *drag* possibilita romper com as tentativas de endurecimentos dos corpos, alterando modos de possíveis contenções da potência inventiva dos sujeitos.

Em contraponto ao pensamento *butleriano*, Paul B. Preciado propõe, em seu *Manifesto Contrassexual* (2017), que o sistema de escritura de gênero/sexo não é dado de modo simplesmente performativo ou discursivo, sendo “antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico” (PRECIADO, 2017, p. 29).

Para esse autor, gênero e sexo devem ser compreendidos como construções tecnológicas do “natural”. Onde “a natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade” (PRECIADO, 2017, p. 25). O autor nos convida a pensar a artificialidade das categorias que subscrevem nossos corpos, produzindo tensionamentos nas tecnologias criadas para manufaturar os corpos. A destituição da suposta naturalidade heterossocial aceita é adotada como estratégia de resistência e resignificação, uma vez que, para o autor, “a diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível” (PRECIADO, 2017, p. 26), produzindo assim, em detrimento ao Sujeito, o corpo abjeto.

Em sua obra *Testo Junkie* (2018), Preciado, aprofunda a discussão ao argumentar que estamos vivenciando um regime farmacopornográfico²⁸⁰, onde “o gênero se constrói nessas redes de materialização biopolítica; ele se reproduz e se consolida socialmente ao transformar-se em espetáculo, em imagem em movimento, em dados digitais, em moléculas farmacológicas, em cibercódigos” (PRECIADO, 2018, p. 17). Esse regime de acordo com Preciado (2018) é constituído por técnicas (também imagéticas) que invadem nossos corpos penetrando nossas volições, percepções e sensações e produzindo modos de vida que sejam viáveis para transformar em moedas de troca. Nossas escolhas são gerenciadas dentro

²⁸⁰ Conceito aparece em *História da Tecnossexualidade*, p.76, presente no livro *Testo Junkie*, de Preciado.

das plataformas digitais que cruzam os dados para moldar nossos corpos. Pela via do ciberespaço, estamos cada vez mais conectados. “Equivale a dizer que o sistema farmacopornográfico funciona como uma máquina de representação somática onde texto, imagem e corporalidade espalham-se no interior de um circuito cibernético expansivo.” (PRECIADO, 2018, p.8)

Zombar a ficção da identidade no que concerne o gênero, compreendendo também o sexo e a sexualidade, demonstra a fragilidade dessa ficção e transpassam o que esperam delas. A *drag* satiriza essa debilidade das categorias que são construídas para “organizar” nosso desejo, entretanto nossa multiplicidade não cabe em finitudes categóricas.

A performance apresenta ainda a vulnerabilidade e o que Butler entende como precariedade. A obra *Corpos em Aliança e a Políticas das Ruas* (2018), apresenta como as pessoas reivindicam seus direitos, cidadania e como corpo político. Butler (2018) discute quais as condições são criadas para que alguns corpos apareçam em público, expostos e que sejam considerados como seres humanos. Segundo a autora uma parcela da população não possui um quantum de circunstâncias de condições de aparecimento, e essa parte da população está mais exposta a uma vida em maior precariedade.

Para a autora “a precariedade não pode ser dissociada da dimensão da política que aborda a organização e a proteção das necessidades corporais. A precariedade expõe a nossa sociabilidade, as dimensões frágeis e necessárias da nossa interdependência” (BUTLER, 2018, p. 131). É com base nisso, que Butler nos convoca a pensar políticas de alianças que são formadas a partir das condições precárias que os grupos vivenciam.

Desse modo, *Ela* é propõe-se conscientemente corpo-prótese, espetáculo, imagem e movimento. Destoa e desloca as dicotomias e pretende-se como desconstrução da representação heterocompulsória.

ELA É

Ela é deu-se como um desabafo corporal expresso, inicialmente, em palavras. Foi vômito que se materializou quase de uma vez, como indigestão provocada pelo refluxo de uma vivência que, graças alguns privilégios, às vezes é possível e quase sempre é abjeta. Foi

automonólogo sincero e inventado. Talvez tenha sido uma rebeldia leve. Talvez tenha sido manifesto bruxesco ou demoníaco.

Ela é não se afasta do vício e da modificação molecular. Utiliza o farmacopornismo para impulsionar seu próprio devir presente. E com um pouco de ironia, reconhece-se na possibilidade violenta e direta do chumbo. Ou em extensa variedade fungi, que aos olhos leigos, não torna possível saber diferenciar qual espécie é comestível, qual provoca alucinações e qual pode ser extremamente mortal. Incorpora, como prótese, natureza e tecnologia.

Ela é relata des-estabilidade. Suas expressões são dúbias e colocam em dúvida as dicotomias de homem/mulher, masculino/feminino, bom/má (onde bom é escrito de propósito no masculino e má fica relegada a linguagem feminina, ainda que bom não tenha aqui nenhuma relação direta a uma compreensão ética ou moral). E em determinados momentos, essa não estabilidade surge pela necessidade de sobreviver às vulnerabilidades que encontra pelos caminhos.

Ela se monta. E se deixa montar. Faz do prazer estético e corporal a continuidade de sua performatividade. E em sua própria ficção (ou pós-ficção, ou anti-ficção), acredita apresentar um florescer que, junto às outras ficções vivas, podem formar a primavera por vir.

Ela se espalha. Contamina. A estética, a vivência, suas escolhas, quase sempre conscientemente políticas, contam devires contagiosos. Devires que a produção de normalidade pretende sempre remediar, suprimir e eliminar. Devires que apresentam riscos. Assim ela “roga” pelas bixas, pelas sapas, pelas travas e por quem puder. Com a licença poética da falsa herança de um *background* religioso. O que ela pretende é rede de apoio e impulsão. Porque ela também precisa de apoio e precisa de impulsão para continuar se compreendendo como vida.

As ambiguidades e verborragias expressas nas palavras se intensificam no corpo e na performance. Não é *queen* esse fazer *drag*. É um fazer ficcional, prostético, anormal. E lutar pra que possa se fazer anomalia.

Seus ataques (sejam como defesas ou contrataques) podem ser sexopolíticos. Fazer do sexo um prazer é descoberto como uma rebeldia gostosa. Destitui sexo da reprodução. Reafirma

sexualidade como existente ficcional. Ainda que tenha aplicações reais, tecnológicas e desiguais no cotidiano. Ela se diz piranha. Subverte palavras de tons moralistas pra significar sua existência. Rala seus joelhos pelos chãos, paga boquete, mantém o calor nos lábios. Mantém a mente em guerra.

Ela é usa na performance a palavra dissidente. Ainda que hoje já não saiba se deve usar. Entende que sua forma e sua genitália não foram escolhidas, e que o que veio em seguida foi construído cultural, médico e legalmente. Entende que, dentre outros, por esse motivo a vida já significou violência. E ainda significa. Assim, faz-se psicológico resistente. E por esse, e outros motivos, acaba por ecoar diversos nomes comuns de vivências também anormais.

A performance enfatiza a performatividade de gêneros e os papéis interpretados e atravessados em um devir. Faz-se *drag* ao utilizar metalinguagem e se autorrepresentar e demonstrar uma ficção. Faz-se *drag* ao parodiar papéis estratificados, generificados. Faz-se *drag* ao dizer que não passa de desenho e expressão.

A performance afirma sua mudança constante, sua incerteza e sua indeterminação. Não foi importante determinar ou utilizar identificações. Foi importante demonstrar força e vulnerabilidade. E teimosia. E necessidade latente de revolução.

Cansada de negações, privações, provocações e limitações arbitrariamente impostas, assume corpo político. Faz-se corpo crítico. Se preciso ela morre. Se reinventa. Desconstrói. E surge novamente de outro modo. Um outro devir impossível.

E ao terceiro dia, destruição.

Ela é representa necessidade de desestabilizar representações. Conota-se e denota-se, desse modo, como a premissa antitética que Oscar Wilde expressa em relação à Aristóteles ao afirmar que a vida imita a arte. Como imitação, a ousadia em performar como sátira as construções das identidades, nos possibilita artistagens em como construímos nossas existências, um vir a ser que provoca fissuras nas estruturas homogeneizadoras.

Três tragos e sete chagas,
heresia!

Afetada
Esquisita
Trava esquizoide

Chumbo e amanita.

Perna peluda
Anda pintada
Anda na luta
Anda acuada.
O quadril balança
O quadril deixa de balançar
Ela se monta
E se deixa desmontar.

Voz grossa e nuance
Peito não tem
Mesmo que dance
É primavera que vem!
É chuca e chacota.
Ela se espalha
Espalhada no chão
Espalhada como vírus
Contaminou?
Ela te salva.
É salvadora, sabia?
Ela roga pelas bichas
Graças a deusa
Ave vadia!

Tão ambígua
Em tudo que fala
Verborrágica!
Ela peca
ela empaca
Ela ataca:
Uma mordida.
É piranha!
Piranha que mama
Piranha que ama
Com os joelhos ralados
O calor nos lábios
E a mente em guerra.

Dissidente.
Amorfa como a genitália que não escolheu.
Ardente como o tapa que recebeu.
É violenta a vida, sabia?
Rasgou-lhe as roupas e a verdade.
Rasgou-lhe sua cara e a sanidade.

Psicológico resistente.
Única escolha é resistir.
Tem nome comum como Milena, João, Maria, Ana, Max, Bianca
Meyriellem ou Reyan.

Ela é raiva

Ela é carma
Ela é resistência
E é destruição
Ela é homem
É mulher
Ambos e nenhum
Desenho e expressão.

Ela é amarga
É doce
É sexo
É droga
É redenção.
É muita teimosia
É política.
É política.
Cansada de não.
(Não não não não não)
Ela quer sim.
Quer ser.
É política
Ela é.
É discurso
Corpo, feição.
Ao terceiro dia
Destruição.
E ao seu contragosto
Ela morre e se reinventa
Oh, cristo!
Ela é sempre
sempre desconstrução
(PEROVANO, Reyan. *Ela é*, 2018).

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade; tradução Renato Aguiar. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**: Notas para uma Teoria Performativa de Assembleia; tradução Fernanda Siqueira Miguens – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Helóisa Buarque de (Org), **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais; Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

PEROVANO, Reyan. **Ela é**. Espírito Santo, 2018.

PRECIADO, Paul B., **Manifesto Contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro – São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro – São Paulo: n-1 edições, 2018.

A MULTIFACETADA ARTE DRAG E TRANSFORMISTA: CARTOGRAFANDO ASPECTOS TEATRAIS

THE MULTI-FACE DRAG ART: CARTOGRAPHING THEATRICAL ASPECTS

Lucas Bragança²⁸¹

RESUMO

Mesmo com inserções pontuais durante as décadas anteriores e de certa notoriedade em parte da década de 1990, a pluralidade de espaços ocupados por drag queens aponta para um momento único dessa cultura. Se por muito tempo as drags estiveram em uma posição de figura de entretenimento exótico, apresentada isolada e esporadicamente e que garantiam o cumprimento da "cota de diversidade", atualmente elas se reapresentam midiaticamente e artisticamente de forma mais ampla e articulada. O objetivo deste artigo é cartografar o campo teatral da cultura drag, partindo da ideia que foi, a partir desse período que se iniciou um processo de naturalização dessa cultura. A metodologia se baseou em um levantamento histórico-documental.

PALAVRAS-CHAVE

Drag Queen; Mídia; Cultura LGBT; Arte; Transformismo.

ABSTRACT

Even with occasional appearances during the previous decades and of some notoriety in part of the 1990s, the plurality of media presence by drag queens points to a unique moment in this culture. If for a long time the drags were in a position of exotic entertainment figure, presented isolated and sporadically, guaranteeing the fulfillment of the "quota of diversity", nowadays they present themselves mediatically and artistically in a broader and more articulate way. The aim of this paper is to map the theatrical field of drag culture, starting from the idea that it was from this period that a process of naturalization of this culture began. The methodology was based on a documentary historical survey.

KEYWORDS

Drag Queen; Media; LGBT Culture; Art; Transformism.

INTRODUÇÃO

Roger Baker (1994) em sua investigação acerca da genealogia das drag queens percebeu que a presença desses indivíduos é uma constante na história humana. No entanto, a contemporaneidade vem dando novos contornos às drag queens, sendo notória sua ascensão cultural, percebida, por exemplo, na cena musical brasileira através do sucesso de cantoras drag como Gloria Groove e, especialmente, Pablllo Vittar.

²⁸¹ Lucas Bragança é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela mesma instituição. Membro dos grupos de pesquisa "Imagem, corpo e subjetividade" (UFF) sob orientação de Paula Sibilia e CIA (UFES) sob orientação de Erly Vieira Jr. Contato: lucasbragancafonseca@gmail.com.

Mesmo com inserções pontuais durante as décadas anteriores e de certa notoriedade em parte da década de 1990 através, por exemplo, de grandes sucessos cinematográficos como *Priscilla, Rainha do Deserto* (Stephan Elliott, 1994) e *Gaiola das Loucas* (Mike Nichols, 1996), do show de transformistas no programa do Silvio Santos, ou mesmo contratações frequentes de shows de drag queens em eventos sociais, foi apenas no fim dos anos 2000, mais precisamente em 2009, com o lançamento do programa *RuPaul's Drag Race* que as drags atingiram um outro escopo, mais amplo.

Se antes as drag queens estavam em uma posição de figura de entretenimento exótico, apresentada isolada e esporadicamente e que garantiam o cumprimento da "cota de diversidade", atualmente, elas se reapresentam midiaticamente de forma mais ampla e articulada, explicitando suas regras internas e sua comunidade.

Como forma de entender o processo de naturalização dessa cultura na contemporaneidade, o estudo buscou realizar compreender a historicidade drag a partir de sua faceta teatral, tendo em mente que, no Brasil, as drag queens obtiveram certa valorização artística. É preciso pontuar que se entende aqui que cultura transformista, praticamente extinta, funcionou como um dos maiores pilares para construção da cultura drag no Brasil²⁸².

DANDO PINTA NO MUNDO

Resgatar uma historicidade drag não é uma tarefa simples. Além de poucas bibliografias, muitas delas não se encontram acessíveis em acervos brasileiros, traduzidas para o português ou mesmo disponíveis em plataformas digitais – mesmo ilegais – de compartilhamento de arquivos. Roger Baker foi um dos pioneiros na tentativa de sistematizar um pensamento sobre esses indivíduos quando, em 1968, escreve a obra "*Drag: a history of female impersonation in the performing arts*". O autor buscou a sintetização de conhecimento histórico, não apenas sobre as personificadoras femininas (que seriam, de acordo com o autor, próprias da teatralidade), como se empenhou em abranger também, em edições posteriores, as drag queens mais contemporâneas e pertencentes à cultura LGBT.

²⁸² Ainda que haja especificidades entre os dois movimentos, tanto drag queens quanto transformistas tratam da modificação estética, em geral feminina, do corpo. No entanto, as transformistas se prolongaram até meados da década de 1990 e funcionava como um termo que abarcava homens gays que se montavam, travestis e outras possibilidades. O termo drag, mesmo que também tenha tido essa funcionalidade nos EUA, chega ao Brasil em um momento de distinção e ressignificação entre essas categorias e passa a denotar apenas homens que se montavam.

Em sua pesquisa, Baker (1994, p.24) notou a presença das drag queens (e de suas variáveis ao longo do tempo) desde o início da história humana, mesmo em culturas e época distintas e geograficamente distantes umas das outras. Os primeiros registros encontrados pelo autor datam de antes do período clássico e mostram que papéis de representação feminina eram desempenhados por homens em festivais folclóricos que marcavam as mudanças de estação e em outros rituais.

No entanto, é a partir da civilização grega que se encontram mais facilmente registros documentais da presença da performance de gênero. Como coloca Amanajás (2015, p.5), o próprio surgimento das máscaras teatrais se dá por conta da necessidade do homem em mimetizar-se ou transformar sua aparência. Desde esse período era papel dos homens a interpretação de personagens femininos; fato que será uma constante na história, variando apenas qual tipo de poder (estatal, social ou religioso) estará realizando os ditames e convenções sociais.

Os homens não apenas faziam uso das máscaras na interpretação de personagens femininos, bem como “roupas e enchementos também eram adicionados para a composição da personagem” (AMANAJÁS, 2015, p.5). Neste momento se desenvolveram, de acordo com Baker (1994), dois campos de atuação dos personificadores femininos. O primeiro seria as drags cujas características estariam voltadas aos rituais pagãos, à sátira, à blasfêmia e a dar voz ao indizível na sociedade, muito próximas das características de muitas das drags contemporâneas. A segunda possuía uma característica sagrada, tendo a responsabilidade de viver os papéis trágicos do teatro grego.

Na Idade Média europeia, quando a igreja era o principal formador e regulador social, a performance de gênero ficava restrita a representações sacras de partes da bíblia. Os homens eram os encarregados por todos os papéis, incluindo os femininos, visto que era vetada a participação de mulheres em grande parte da vida social (BAKER, 1994).

Do outro lado do mundo, o caráter de dominância masculina também existia. Através de uma forma de teatro ritualística e formal, nos diversos estilos teatrais asiáticos, desde os clássicos chineses e japoneses, ao *Topeng* e *Wayang Wong* da Indonésia (AMANAJÁS, 2015) e ao *Kathakali* da Índia, eram também os homens os representantes de todos os papéis.

Baker (1994, p.65) aponta que: “as técnicas teatrais da Ásia são tão estilizadas e refinadas que chamar esses personificadores femininos de ‘drag queens’ não parece ser apropriado”. Em grande parte do teatro asiático, a intenção da representação feminina é de ser “real” ou, ao menos, de serem próximas à idealização feminina, sem sinal de ambiguidade, seja cômica ou andrógina.

Dentro do teatro cômico Kyogen e do dramático Nô existem as figuras das *onnagatas* (女形), papéis femininos interpretados por homens – muito próximos da ideia dos atores *tan*²⁸³ do teatro, ou da ópera chinesa – treinados por cerca de dez anos, desde sua juventude para a interpretação desses papéis (AMANAJÁS, 2015, p.7). Esses personagens possuem uma interpretação ritualística em que:

[...] a imitação superficial dos maneirismos das mulheres não é nem próximo de suficiente. As regras de vestimenta, comportamento, gestos, maquiagem e fantasia eram tão rígidas que se tornaram intimamente ligados ao Kabuki a ponto de se mulheres reais desempenhassem papéis na *onnagata* o efeito, no palco, seria exatamente como o mesmo de um homem (BAKER, 1994, p.94).

De volta ao ocidente, por volta do século XVI, começaram a surgir as companhias de teatro itinerantes italianas completamente desassociadas à igreja e geralmente voltadas à comédia. Concomitantemente, na Inglaterra, surgia o teatro Elisabetano, em que “os papéis femininos escritos por Shakespeare²⁸⁴ ou qualquer outro dramaturgo eram interpretados por jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos” (AMANAJÁS, 2015, p.10).

Segundo Baker (1994), em 1674 houve uma mudança basilar na cultura teatral: as mulheres conquistaram o direito de subirem aos palcos e interpretarem papéis femininos. A presença da mulher no teatro “se tornou um mecanismo de exploração da sexualidade feminina, fazendo com que suas habilidades cênicas fossem as últimas das preocupações da plateia” (AMANAJÁS, 2015, p.11). Essas atrizes acumulavam, muitas vezes, funções de cortesãs.

²⁸³ A sistematização da presença dos imitadores femininos na China é algo complexo, dado à sua extensão geográfica e história milenar. O teatro mais popular na cultura se chama *ching hsi* – mais conhecido como *Peking drama*. O uso de atores homens performando mulheres ocorreu como resultado do banimento das mulheres no teatro por questões morais (BAKER, 1994).

²⁸⁴ É recorrente a visão de que Shakespeare, ao escrever suas peças utilizava a sigla “DRAG”²⁸⁴ (*dressed as a girl* – vestido como mulher) para indicar os personagens femininos que seriam protagonizados por homens. No entanto, se a própria existência de Shakespeare, o real autor das peças (e não, por exemplo, um pseudônimo²⁸⁴), é até hoje questionada, essas afirmações são realizadas sem base concreta alguma. Aliás, se pensarmos que nesse período da história do teatro praticamente todos os personagens eram realizados por homens, o sentido da indicação de um homem vestido como mulher no roteiro seria absolutamente irrelevante.

No final do século XVII o ator feminino havia se tornado uma figura cômica, uma criatura do burlesco e da paródia. Suas aparições no palco durante os próximos 150 anos ou mais eram ocasionais, mas pelos meados do reinado Vitoriano sua reabilitação estava em andamento (BAKER, 1994, p.161).

Assim, as personificações femininas vivenciaram um declínio. As drags se tornaram figuras raras no âmbito teatral tendo em vista o fato da visão sobre o ato de homens se travestirem com elementos femininos ter virado motivo de piada. Suas aparições no palco durante o próximo século, além de ocasionais, sempre estavam atreladas à comicidade, ao burlesco e à paródia.

Foi apenas no século XVIII que houve o aparecimento da drag queen como um indivíduo relacionado à homossexualidade. Isso como decorrência do afastamento das drag queens do teatro juntamente a transformações socioculturais que passaram a enxergar o ato de se travestir com elementos femininos, motivo de piada. Nesse ensejo, surgem as *Molly Houses*, que, em linhas gerais, eram complexos ambientes de socialização homossexual que tentavam abarcar todas as possibilidades sexuais e de gênero negadas e perseguidas socialmente, visto que a sodomia era considerada um crime. Aqui era comum o *cross-dressing*, o simulacro de casamentos, a prostituição e a realização de fetiches (NORTON, 2007).

Já no século XIX, homens frequentavam ambientes conhecidos como *Music Hall*, espaços onde cantavam e realizavam pequenos papéis cômicos, nos quais as drag cômicas, conceituadas por Baker (1994) como “pantomímicas”, foram logo tomando e marcando como um espaço próprio, ocasionando, novamente, certa respeitabilidade e aceitação. Assim, a personificação feminina:

[...] entrou no século XX com largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo roupas estranhas parodiado a alta moda, um ninho de pássaro como peruca e uma maquiagem descontroladamente exagerada. [...] seu humor era robusto e terrenamente doméstico quando ele ganhou a confiança do público e compartilhou as provações da vida conjugal. Ele se tornou a dama pantomímica; amplamente popular, habitada por todos os principais comediantes da época e críticos sérios de teatro lhes deram avaliações sérias (BAKER, 1994, p.161).

É na virada do século, então, que as drag queens começam a ganhar contornos próximos aos que percebemos hoje. Esse tipo de drag se tornou a coqueluche dos palcos e a atração cômica mais carismática do início do século XX. As personagens possuíam um discurso que

se relacionava diretamente com o cotidiano da classe média trabalhadora da época, por meio de personagens como:

[...] senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; a mulher feia que nunca arranjaria casamento e ficaria condenada a permanecer sob a custódia da família, a enfermeira, a viúva, a fofoqueira, a rotina da simples vendedora de flores das ruas e o dia-a-dia da dona de casa cujas tiradas cômicas eram dirigidas não somente às reais donas de casa, mas também aos seus maridos (AMANAJÁS, 2015, p.13).

No entanto, com a I Guerra Mundial (1914-1918), houve profundas mudanças sociais que repensaram os papéis de gênero dentro da sociedade, colocando o homem como um herói de guerra, exemplo de virilidade, e as mulheres como ativas, trabalhadoras e mais independentes. Para Baker (1994) é nessa mesma época que começa a crescer um movimento anti-homossexual que se proliferou em toda a mídia impressa e colocou as drag queens no anonimato por mais de uma década.

O grande desenvolvimento tecnológico da II Guerra Mundial (1939-1945) ocasionou a melhora nos aparelhos televisivos que prontamente se alastraram pelas residências mundo afora e foram transformados na predominante fonte de entretenimento, fazendo com que os teatros de variedade e comédia *stand up* fossem sendo deixados de lado pelo público (AMANAJÁS, 2015, p.14). Com isso, as possibilidades das drag queens pantomímicas foram cerceando, ao mesmo tempo em que a televisão, o cinema, a cultura pop e os movimentos sociais de raça, gênero e sexuais foram surgindo, criando possibilidades que resultaram nos espaços contemporâneos conhecidos.

BOTANDO A CARA NO BRASIL

Não há como precisar o início do transformismo no Brasil, mas apontamentos de Trevisan dizem que em 1921 o jornal Estado de São Paulo já noticiava que no palco do Cine São Paulo havia um 'imitador do belo sexo', mostrando que essa cena é bem antiga. As *performances* de gênero, também nesse período, já eram parte consolidada dentro do universo carnavalesco, e existiam em outros espaços, como na vida noturna e marginal da Lapa, no Rio de Janeiro, onde Madame Satã já apresentava sua Mulata do Balacochê.

No Brasil, como aponta Silvério Trevisan em *Devassos no Paraíso* (2018), desde os autos catequéticos dos jesuítas, os raros papéis femininos eram todos interpretados por homens,

“como a personagem de uma velha em *Na festa de São Lourenço*, do padre José de Anchieta, representada pelos índios ainda no século XVI”.

No Rio de Janeiro, espaços similares às *Molly Houses* existiram no entorno do Largo do Rossio (atual Praça Tiradentes), o qual, como conta Carlos Figari em *@s @utr@s Cariocas* (2007), já muito antes de 1870, era identificado como um espaço de circulação homoerótica:

Vários centros de diversões, music halls, cabarés, parques de diversões, bares, cafés, hospedarias, além do conhecido Teatro São Pedro e especialmente o Gymnasio Dramático – toda uma instituição vinculada ao homoerotismo no Rio de Janeiro, desde meados do século XIX – circundavam a praça, configurando um dos espaços urbanos privilegiados para o divertimento e o sexo. O Café Criterium, localizado nessa área, reunia jovens atores dos teatros que usavam pó-de-arroz e carmim (Figari, 2007).

O fenômeno do travestismo dentro do teatro brasileiro não era algo restrito apenas aos grandes centros urbanos. Como fala Trevisan (2000, p.237): “em Porto Alegre, por volta de 1830, existiu uma certa Sociedade de Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos” assim como:

no estado do Maranhão conhecem-se programas de representações teatrais de meados do século XIX, nos quais os homens faziam todos os papéis femininos - como um certo Augusto Lucci, que interpretava o personagem Dorotéia, filha de um juiz, na ópera-cômica *A vendedora de perus*, apresentada em 1985 (TREVISAN, 2000, p. 237).

Nossa particularidade, no entanto, está no fato do travestismo teatral brasileiro ter evoluído para duas vertentes diversas:

Uma - meramente lúdica - floresceu, de modo esfuziante, no carnaval, protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos com roupas de suas esposas (ou irmãs ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias ao ano²⁸⁵ (TREVISAN, 2000, p.241) [...] A outra vertente do travestismo voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana (TREVISAN, 2000, p.243).

Contudo, a maior abertura para a performance de gênero no Brasil acompanha o desenvolvimento do teatro de revista.

²⁸⁵ Evidenciado no livro “Além do carnaval” (1999) de James N. Green.

Oriundo da França, mas devidamente digerido e transformado no Brasil, esse gênero teatral abasileirou-se, passando em revista os acontecimentos, ideias e costumes da época, tudo de forma cômica. Através das revistas musicais, lançavam-se canções de carnaval e novas beldades, que se tornavam padrões de beleza nacional. O público acorria para ver nos palcos as mais belas vedetes, que se exibiam em roupas sumárias, dançando em meio a cenários luxuosos que incluíam fontes luminosas – tudo ao som de grandes orquestras”. Com o tempo, o luxo e a qualidade na indústria do entretenimento caíram, e o cômico passou a ser mais próximo ao obscuro, dando lugar ao teatro do rebolado e – já em concorrência com a programação televisiva – ao *show* das travestis, ou *shows* de transformismo²⁸⁶ (TREVISAN, 2000, p.234).

Sérgio Mendes (STEFFEN, 2013) conta que “os anos 70 foi uma década bicha. Joel Gray fazia *Cabaret*, um ícone da época, você tinha Secos e Molhados, Dzi Croquettes²⁸⁷, David Bowie [...] Era a androginia, o amor livre”. Nesse período começam a aparecer casas que funcionavam como uma mistura de teatro e boates. Elas também mesclavam público gay e hétero e tinham como grandes estrelas os *shows* de travestis. Como fala Edy Star, uma dessas estrelas andróginas setentistas brasileiras:

Nos anos 70 o que eu me lembro muito bem dentro da classe gay são os espetáculos do teatro, da riqueza, do glamour. 20 e tantas, 30 travestis em cena, todos muito bem vestidos, com um grande balé (STEFFEN, 2013).

O nascimento dessa cultura foi tão veloz que, quando se faz uma pesquisa no acervo digital da Folha de São Paulo utilizando o termo “transformismo”, a década de 1960 aparece com apenas 2 resultados, enquanto a década de 1970 já possui 181 citações sobre essas performances.

A profissionalização das travestis na época era sem precedentes. Na *Corintho*, outra casa noturna de Elisa Mascaró, havia 16 performers e 12 bailarinos, além dos outros 67 funcionários. Todas que trabalhavam lá tinham carteira assinada, décimo terceiro, férias pagas, INSS (STEFFEN, 2013). Os *shows* eram montados e ficavam em cartaz de 6 a 7 meses, às vezes por até um ano.

²⁸⁶ É preciso pontuar que o termo ‘transformista’, nesse período, funcionava como o termo ‘*drag queen*’ nos Estados Unidos, ou seja, como uma nomenclatura que abarcava sexualidades, gêneros e expressões distintas sob um único termo.

²⁸⁷ Dzi Croquettes foi um grupo teatral e de dança brasileiro atuantes entre 1972 e 1976. As peças continham monólogos, números de dança e canto, mas o grande destaque era o visual dos atores, sempre carregados de maquiagem e do uso de trajes femininos. Essa inadequação de gênero chamou a atenção da ditadura que censurou o espetáculo. A trupe foi então para a França, onde alcançou sucesso e, através do apoio de Liza Minelli, chegaram a colaborar com o cineasta Claude Lelouch no filme *Le Chat et la Souris*.

No Rio, nesse período, a região da Cinelândia era o centro cultural da cidade. Lá, em diversos teatros, as transformistas brilhavam em espetáculos produzidos com capricho e sofisticação. Dentre eles, o teatro Rival, onde Rogéria, Valéria, Jane Di Castro, Camille K, Fujika de Holliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios formaram um grupo conhecido como Divinas Divas, hoje, eternizado pelo documentário de mesmo nome, criado por Leandra Leal a partir de sua convivência com essas estrelas²⁸⁸.

Nos anos 1980, das seis peças de teatro de revista que estavam em cartaz no Rio de Janeiro, quatro eram protagonizadas por transformistas (TREVISAN, 2000). Como consequência dessa notoriedade, algumas transformistas conquistaram reconhecimento. Rogéria ganharia o Troféu Mambembe, concedido pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, como revelação de atriz por seu trabalho em *O Desembestado*, de Ariovaldo Matos; Andréa de Mayo interpretou uma travesti em *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque; Claudia Wonder atuou na versão teatral de *Nossa Senhora das Flores* de Jean Genet, bem como em *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade (Trevisan, 2018). Essa abertura do cenário musical e teatral brasileiro acabou sendo uma das maiores influências para que o transformismo pudesse aos poucos ganhar público nas casas noturnas para, no fim dos anos 1970, finalmente chegar à televisão.

CONCLUSÃO

As transformistas, especialmente ligadas ao teatro, foram um dos maiores pilares na popularização dessa cultura no território brasileiro. Sua visualidade e estética atraíram os olhares da televisão. O programa *Show de Calouros*, no ar a partir de 1977 no SBT, criou uma categoria específica para essa performance. O concurso das transformistas²⁸⁹ virou, então, um dos maiores destaques do programa. Nomes como o de Eric Barreto, uma transformista que interpretava uma personagem chamada Diana Finks que fazia imitações de várias artistas do mundo da música se tornaram célebres. No caso de Eric, sua personificação de Carmen Miranda, tão realística, chegou a lhe render o protagonismo no filme *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (1995), por indicação da própria irmã de Carmen Miranda, Helena Solberg.

²⁸⁸ O documentário acompanha o reencontro das artistas para a montagem de um espetáculo, trazendo para a cena as histórias e memórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral de uma época.

²⁸⁹ Várias dessas performances encontram-se disponíveis no Arquivo Transformistas em: [<http://bit.ly/2Dj9anL>].

Nesse período, houve uma onda mercadológica global que repaginou as transformistas como drag queens ícones pop, menos sexualizadas que as travestis e transformistas e mais lúdicas. Também foi aqui que uma nova cena musical surge, a da música eletrônica, dominando as casas noturnas.

Na rasteira desse novo paradigma musical veio a exploração do uso das drogas sintéticas, que acabou se refletindo na mudança de postura dos próprios frequentadores, mais interessados na batida e na exploração dos sentidos que no interrompimento da noite que as performances traziam. Nesse período, a figura do DJ acaba se solidificando como central na noite, propiciando cada vez menos espaços para as drag queens.

Essa visualidade drag chegou ao Brasil também por meio da publicização midiática, através das músicas de RuPaul que habitavam as rádios em 1993; do lançamento de *Priscila, a Rainha do Deserto* (dirigido por Stephan Elliott) em 1994 nos cinemas do circuito independente; e, logo depois, no circuito de cinemas de shopping mais *mainstream* com *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar*, com direção de Beeban Kidron em 1995. Trevisan conta que a partir da década de 1990:

entraram em cena as drag queens, atuando a partir de um conceito mais flexível de travestismo. Além de atores transformistas, eles se distinguem dos travestis comuns por andarem vestidos como homens, no cotidiano, e até exercerem profissões respeitáveis. Isso já vinha ocorrendo desde a década de 1970, em casos raros como o do transformista Laura de Vison - durante o dia, um pacato professor de História e, à noite, um animador de shows frenéticos, em boates gueis. Já dentro de uma prática mais ampla e comum, nos anos 90, a drag Kaká di Polli, por exemplo, trabalha durante o dia como psicólogo, na área de sexualidade. A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa (TREVISAN, 2000).

Essa profunda repaginação da estética e da cultura drag ocorreu não apenas por influência das tendências internacionais vindas com produtos midiáticos, mas também visando a busca por sobrevivência através de uma reformulação cultural que estivesse mais alinhada às novas demandas das casas noturnas. É nesse momento que surge o *bate-cabelo*, um estilo de dança criado por Márcia Pantera²⁹⁰ e disseminado por todo país, das drags que, embaladas

²⁹⁰ Márcia é um mito da cena drag dos anos 1990 e 2000 e um dos maiores nomes da cena drag brasileira de todos os tempos. Ela deixou uma carreira promissora no vôlei para se tornar uma estrela da noite. Para saber mais sobre a carreira

no ritmo frenético das músicas eletrônicas, giravam o cabelo em uma velocidade impressionante que levava o público ao delírio. Muitas vezes as drag queens competiam entre si sobre quem conseguia bater-cabelo por mais tempo.

É também aqui que as drags repórteres de programas de TV começam a despontar. Nomes como Nany People (*Novo Comando da Madrugada* [1997 – Manchete]; *Flash* [1999 – Bandeirantes]; *Comando da Madrugada* [2000 - Rede Gazeta]; *Programa da Hebe* [2001-2006 – SBT]; *Xuxa Meneghel* [2016 - Rede Record]) e Léo Áquila (*Noite Afóra* [2001-2004 - RedeTV!]; *Bom Dia Mulher* [2006-2009 - RedeTV!]; *Balanço geral* [2012 - Record]; *Bastidores do Carnaval* [2016-2017 - RedeTV!]) se tornam comuns na mídia e se tornaram exemplos de drag queens que ganharam notoriedade por esse viés.

A influência e valorização da cultura transformista teatral foi o principal catalisador para a entrada cultural dentro de espaços midiáticos. É nítido, portanto, que a abertura midiática para a cultura drag contemporaneamente é, também, reflexo de um processo iniciado pela cultura teatral transformista.

Referências

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, 16ª edição, São Paulo, 2015. Disponível em: [<http://bit.ly/2xSbKyb>].

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BRAGANÇA, Lucas. **Desaquendendo a história drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo**. Vitória: Edição Independente; 2018.

FIGARI, C. **@s outr@sCariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ; 2007.

NORTON, Rictor. **Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830**. London: Herect Books, 1992.

STEFFEN, L. **São Paulo em Hi-Fi** [documentário]. Lima E, Steffen L, produtores. São Paulo: 2015. 101min.

TREVISAN, JS. **Devassos no paraíso: homossexualidade Brasil**. Rio de Janeiro: Record; 2000.

de Márcia, veja a reportagem "Bate ponta, bate cabelo: a curta e explosiva trajetória da drag queen Márcia Pantera no vôlei profissional" de Peu Araújo para a Vice: [<https://bit.ly/2KVYbBk>].

ELEMENTOS CULTURAIS E SABERES TRADICIONAIS DO BATE-FLECHA: COMUNIDADE QUILOMBOLA CÓRREGO DO SOSSEGO, GUAÇUÍ/ES

ELEMENTOS CULTURALES Y CONOCIMIENTOS TRADICIONALES DE BATE-FLECHA: COMUNIDAD QUILOMBOLA CÓRREGO DO SOSSEGO, GUAÇUÍ / ES

Luciana Cruz Carneiro²⁹¹

RESUMO

Este artigo tem por finalidade uma análise descritiva acerca da dimensão plástica e os elementos simbólicos que compõe o Bate-Flecha e sua relação com a Casa de Oração Nossa Senhora da Guia, da Comunidade Quilombola Córrego do Sossego, Guaçuí/ES. O trabalho está sendo desenvolvido com base nas discussões sobre o conceito ampliado de patrimônio imaterial que engloba saberes tradicionais transmitidos através de gerações, e no trabalho de campo ainda em andamento com a comunidade. A discussão contribui com as reflexões teórico-práticas dos processos poéticos e culturais, assim como por colaborar com a visibilidade das tradições e saberes preservados e recriados pelos povos de origem afro-brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Estética; Bate-Flecha; Saberes tradicionais; Cultura afro-brasileira.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo un análisis descriptivo sobre la dimensión plástica y los elementos simbólicos que componen la Bate-Flecha y su relación con la Casa de Oración Nossa Senhora da Guia, de la Comunidad Quilombola Córrego do Sossego, Guaçuí / ES. El trabajo se está desarrollando sobre la base del debate sobre el concepto ampliado del patrimonio inmaterial que abarca el conocimiento tradicional transmitido de generación en generación y sobre el trabajo de campo continuo con la comunidad. La discusión contribuye a las reflexiones teóricas y prácticas de los procesos poéticos y culturales, así como a la visibilidad de las tradiciones y el conocimiento preservado y recreado por los pueblos de origen afrobrasileño.

PALABRAS CLAVE

Aesthetics; Bate-Flecha; Conocimiento tradicional; Cultura afrobrasileña.

Em um mundo exuberante de movimentos e formas, composto por homens, mulheres e crianças, se apresenta o Bate-Flecha. Através de um conjunto de atividades que envolvem a dança, canto, musicalidade, e o contexto religioso o qual surgiu, em uma tradição que se

²⁹¹ Luciana Cruz Carneiro é graduada em Artes Plásticas, e aluna regular do curso de Pós-graduação em Artes - PPGA/CAR pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora no Projeto Africanidades Transatlânticas: culturas, histórias e memórias afro-brasileiras a partir do Espírito Santo (UFES/FAPES/SECULT). Colaboradora no Programa de Extensão Jongos e Caxambus : memórias de mestres e patrimônio cultural afro-brasileiro no ES – Proex/UFES. Contato: luhccarneiro@gmail.com.

perpetua há muitas gerações no Córrego do Sossego, gerada dentro do campo religioso de uma Casa de Oração onde sua prática é devocional se dá ao santo São Sebastião.

O Bate-Flecha pode ser visto principalmente na Região Sul do Espírito Santo; em suas apresentações podemos observar diversas formas de expressões que geram uma rica dimensão estética, nele os integrantes batem as flechas (representadas por um bastão de madeira) sozinhos ou em duplas; os padrões da dança variam de acordo com o ritmo da música e do ponto cantado, sempre de forma compassada, o movimento dos participantes é realizado em linha reta ou em roda, são geralmente acompanhados pela Banda Lira da Casa de Oração (GOLTARA, 2014, p.66).

São vistos especialmente nos encontros que reúnem grupos de pessoas que se deslocam de uma Casa de Oração à outra com intuito de manterem ligadas às “correntes de orações” entre si, esses grupos são conhecidos como Jornadas (GOLTARA, 2014). Contudo, há algum tempo as apresentações desta prática podem ser vistas “separado” do contexto religioso como apresentações culturais, numa ressignificação que acompanham as transformações sociais em busca de uma rearticulação das identidades. Considerando que a Identidade é uma construção social e dinâmica, nos discursos do patrimônio cultural Gonçalves (2005, p.19) sugere que “cada nação, grupo, família, enfim cada instituição construiria no presente o seu patrimônio, como propósito de articular e expressar sua identidade e sua memória”.

MEMÓRIAS E LUGARES²⁹²

O Bate-Flecha na Comunidade Quilombola do Córrego do Sossego surge juntamente a construção da Casa de Oração Nossa Senhora da Guia construída pela família de Marciano Oliveira, herdeiro das terras e da Casa de Oração, da qual também é Presidente, função assumida após a morte de sua mãe Marcolina Dias de Oliveira. O território da comunidade fica localizado em uma antiga fazenda escravista, no Distrito de São Tiago, Guaçuí/ES, onde os avós paternos de Sr. Marciano, foram escravizados. Américo Isaque Correia e Eufrásia Maria Cristina, herdaram após a abolição da escravatura (1888) o equivalente à três alqueires

²⁹² As questões aqui discutidas resultam de pesquisas iniciais sobre a prática do Bate-Flecha na Comunidade Quilombola Córrego do Sossego, Guaçuí/ES. O trabalho está sendo desenvolvido a cerca de seis meses junto a família do Sr. Marciano Oliveira, e faz parte do projeto de pesquisa que deverá ser apresentado como dissertação para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes - PPGA/UFES. O trabalho de campo está apenas no início, deverão ser feitas entrevistas com moradores mais velhos da comunidade, e outros detentores dos saberes tradicionais existentes neste território, assim como levantamentos bibliográficos para melhor compreensão do tema.

de terra do proprietário, e ali constituíram sua família.

As narrativas de Sr. Marciano, que é quem nos ajuda junto a família a contar um pouco da história da comunidade e do Bate-Flecha são construídas a partir da memória familiar, que como segundo Thompson (1993, p.12) “recua” até os avós. Em entrevista cedida em 30 de abril de 2019, ele narra que a construção da Casa de Oração se deu por conta dos conselhos de um homem que segundo ele sabia das coisas; esse senhor conhecido como Antônio Francisco, foi procurado para descobrir os motivos pelo qual as pessoas estavam desfalecendo durante os bailes realizados na comunidade; Antônio Francisco tendo identificado o motivo sugeriu em seguida que ali fossem realizadas orações espíritas e que não houvessem mais bailes no local; como vemos nas lembranças de Sr. Marciano das falas de seu pai Sebastião Eufrásio de Oliveira.

meu pai contava que eles dançavam todo sábado...todo sábado eles faziam baile ali, era aquela farra...bebendo...aí diz ele que pegou, uns dias quando eles estava tudo...fizeram um baile, aí ficou tudo aquelas mulher começou a cair dando desmaio, sem ninguém saber porque motivo que era. Eles num mexia com esse negócio de oração, era só farra. Aí diz ele que quando desceu, que tinha homem aqui pro lado do Norte, um tal de Antônio Joaquim que rezeva, fazia oração, ele sabia assim das coisas, sabe?! Se tivesse uma pessoa desmaiada ele olhava e sabia o quê que a pessoa tinha, se era espírito, o que que era. Aí chamaram esse homem pra vim fazer oração aqui pra ver o que que era. Aí o homem falou com eles, falou: Olha isso daqui vocês não pode fazer baile, vocês tem que fazer uma oração espírita, mas uma coisa que seja em nome de Deus. Vocês não podem mexer com negócio de baile aqui mais não (OLIVEIRA, Marciano. Entrevista realizada em 30/04/2019).

À Casa de Oração foi então construída às margens de uma cachoeira conhecida hoje na região como “Cachoeira do Carlito”, a poucos metros da casa onde hoje reside Sr. Marciano, tem cerca de 100 (cem) anos de existência. É desse período também o surgimento do Bate-Flecha na localidade, segundo Sr. Marciano:

[...] aí eles pegaram, diz que eles tinha uma...assim fazia uma banda de música de gomo taquara, aquela turma de crioulo tocando naqueles canudos de bambu e dançando...na época ele num tinha, eles fizeram de bambu. Aí pegou eles mudificaram, invês de tocar pra dançar, já foi pro Bate-Flecha, aí mudou pro Bate-Flecha (OLIVEIRA, Marciano. Entrevista realizada em 30/04/2019).

Sobre os canudos de bambu mencionados acima, Sr. Marciano se refere aos instrumentos de sopro usados pelos “crioulos” na banda, a princípio segundo ele, eram feitos de bambus,

depois passou a ser confeccionado de forma manual com ferro fundido, e só mais recente foram comprados no mercado. Alguns dos instrumentos de sopro feitos de ferro foram preservados e ficam guardados em uma sala próxima a Casa de oração.

As casas de oração e Centros Espíritas, assim como à prática do Bate-Flecha²⁹³ são comuns na Região do Caparaó (local de muitas belezas naturais como: matas, cachoeiras, córregos, rios... A região é formada por dez municípios que ficam no entorno do Parque Nacional do Caparaó: Alegre, Divino de São Lourenço, Dolores do Rio Preto, Guaçuí, Ibatiba, Ibitirama, Iúna, Irupi, Jerônimo Monteiro e São José do Calçado). As casas de Oração dessa região formam entre si uma corrente de oração, firmadas e fortalecidas através de visitas.



Figura 1 - Luciana Carneiro. Casa de Oração Nossa Senhora da Guia. Córregodo Sossego, Guaçuí/ES. 13 de maio de 2019.

Uma data é especial da apresentação do Bate-Flecha para a Comunidade do Córrego do Sossego, o 13 de maio, dia em que se é comemorado à libertação dos negros. Observemos na figura 1 a simbologia que remete a abolição da escravatura, a imagem foi registrada durante festividade de 13 de maio, dentro da Casa de Oração. Notemos também as cores

²⁹³ Uma discussão aprofundada sobre o contexto religioso das Casas de Oração, Centro Espírita e Bate-Flecha existentes na Região Sul do Espírito Santo foi abordada pelo antropólogo Diogo Bonadiman Goltara, não pretendendo portanto, o aprofundamento neste artigo dessas questões. Os trabalhos estão citados nas referências ao final do artigo.

objetos que compõem o lugar.

À comunidade tradicionalmente recebe desde a construção da Casa de Oração, diversas caravanas e jornadas em festividade que duram dois dias oficiais, sem contar o tempo de preparação. Independente do dia da semana o ponto alto da festividade é sempre no dia 13, em torno do meio dia, conforme informado por Maria Helena de Oliveira Barbosa, conhecida por todos como Dona Lena, filha e braço direito de Sr. Marciano, e que na Casa de Oração recebe à função de Delegada, tendo à missão de manter à boa relação entre todos.

Todos os anos a família de Sr. Marciano é a responsável pela organização e receptividade da festa que este ano reuniu cerca de quatrocentas pessoas. Sua esposa Maria Aparecida de Oliveira e suas filhas Maria Helena, e Cleonice de Oliveira, além dos netos e bisneto ajudam na decoração, alimentação e receptividade dos visitantes. Segundo Thompson (1998), à participação da família e seu papel na transmissão cultural entre as gerações é fundamental, pois geram experiências condensadas.

O papel da família na transmissão cultural intergeracional é igualmente antigo. E, apesar da importância de outros canais, em particular o grupo de amigos, assim como de instituições mais especializadas, como à oficina, à escola, e à igreja, o papel da família continua bastante grande. ele inclui não somente à transmissão de memória familiar - à qual os praticantes da história oral devotam especial atenção -, mas também da linguagem (“à língua mãe”), do nome, do território e da moradia, da posição social e da religião e, mais além ainda, dos valores e aspirações sociais, visões de mundo, habilidades domésticas, modos de comportamento, modelos de parentescos e casamento [...] (THOMPSON, 1993, p.9).

Ainda segundo o autor, “as tradições fortes mantêm as pessoas onde estão” (THOMPSON, 1993, p.11), o que acontece no caso do núcleo familiar do Sr. Marciano, onde 90% constitui moradia dentro do território herdado, mantendo à tradição como no caso da religião, agricultura, Bate-Flecha e outros modos de se fazer.

Conforme a tradição, parte do território que vai da casa de Dona Lena, situada à 4 km da entrada da comunidade, é todo ornamentado por bandeiras coloridas feitas de papel, que se estende por todo trajeto até a Casa de Oração. O lugar é marcado por locais de memória como à antiga senzala, onde não há mais resquícios de construção, porém segundo narrativas de Dona Lena, sua mãe Maria Aparecida retirou diversos objetos do lugar, mas por não ter o hábito de guardar, desfez-se do material.

Além da senzala há também relatos de um cemitério antigo não mais utilizado, e não demarcado. Há ainda relatos de que o lugar seria onde foi dada à liberdade aos escravizados, em frente a ela há um ponto demarcador, onde foi construído o cruzeiro das almas. No total, existem quatro cruzeiros no território: o cruzeiro das almas de cor azul, que tem sua localização em frente a antiga senzala e o cemitério; cruzeiro de São Sebastião na cor vermelha que fica mais próximo à casa de Sr. Marciano (a poucos metros da Casa de Oração); cruzeiro de São Jorge na cor branca, na frente da Casa de Oração; cruzeiro de Santa Terezinha na cor azul, na lateral direita; e o cruzeiro do Vovô Benedito de cor branca localizado na parte de trás. Todo o ritual acontece em torno dos cruzeiros, que por sua vez também recebem adornos.

ELEMENTOS SIMBÓLICOS E SUJEITO

À festa tem início no dia anterior, no 12 de maio às 06 h da manhã, podendo ocorrer em outro horário caso caia durante a semana, durante todo dia são recebidos jornadas e caravanas vindas de diversas cidades, para juntos em agradecimento rezarem pela graça da libertação. Intervalos são feitos para as refeições, que assim como à recepção e as rezas, são de muita importância no processo. Uma fogueira é ascendida a meia-noite entre a casa de Sr. Marciano e à Casa de Oração, em seguida mais uma procissão é realizada. As caravanas e Jornadas circulam em volta de que cada dos cruzeiros, com exceção dos das Almas, esse só participa da procissão no dia 13, auge na festa.

No dia seguinte em torno de meio dia, todos os presentes seguem em procissão que tem sua saída da Casa de Oração. À frente, segue D. Lena que toca uma sineta chamando a todos para que se conectem ao ritual, esta é única vez durante a festividade em que à imagem de Nossa Senhora da Guia é retirada de dentro da Casa e segue na procissão. Logo atrás, estão os mais anciãos; seguidos pela imagem que é carregada por mulheres; à banda Lira; Bate-Flecha; seguido pelos demais participantes. Diversas pessoas carregam consigo bandeiras com nome de seus santos de devoção. Cada Casa de Oração presente possui um tipo de vestimenta, onde as mulheres sempre vestem saias longas e blusas com mangas curtas, e os homens calças e blusas de mangas curtas, eles se distinguem pelas cores, uns se vestem de branco, outros de rosa, outros de azul e branco, como vemos da figura 2 a seguir.



Figura 2 - Luciana Carneiro. Procissão, Festa 13 de Maio, córrego do Sossego. Guaçuí/ES. 13 de maio de 2019.

Todo esse universo se mistura à natureza, as cores distribuídas pelas bandeiras, compondo um universo plástico que envolve, técnica, estética e religiosidade. Ao escrever sobre análise da dimensão estritamente estética dos elementos simbólicos das festas populares, Gonçalves diz que à única forma de fazê-lo sem levar em consideração o universo mágico-religioso, é se apropriando por meio de um trabalho fotográfico ou deslocando todo esse conjunto de atividades para o palco de um teatro, mas que dessa forma perderíamos o espírito que move todo esse conjunto (2008. p,69). Desta forma, considero aqui estética, todo conjunto simbólico que envolve o contexto em que o Bate-Flecha se apresenta, suas linguagens e formas de expressões, o ambiente com o qual se relaciona, etc.

Todo o percurso é acompanhado por músicas, orações, e expressões intensas de agradecimentos, manifestadas também através de constantes fogos de artifícios, um conjunto emocionante de notável beleza. O auge da procissão se dá no cruzeiro das almas, onde é realizado uma pausa para que se possam ascender velas e fazerem suas rezas. O mesmo percurso é feito de volta a Casa de Oração, como pode ser visto na figura 3 abaixo.



Figura 3 - Luciana Carneiro. Procissão 13 de Maio com Bate-Flecha, Córrego do Sossego, Guaçuí/ES. 13 de maio de 2019.

As práticas culturais afro-brasileiras são extremamente ricas e diversificadas, tanto em sua plasticidade, quanto em suas linguagens: dança, canto e expressão corporal inseridas na maioria de seus contextos e que fazem parte da cultura e sua identidade deste povo. Portanto, pesquisas de cunho artístico-culturais fazem-se necessário em função de assegurar à preservação da história de vida, e as projeções do imaginário que constroem e legitimam essas práticas.

Referência

FONSECA, Maria Cecília Londres. "Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural". In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2ª ed. Rio de Janeiro (RJ). 2019. p 59-79.

GOLTARA, Diogo Bonadiman. "**Dá um S na corrente**": A rede esotérico-umbandista às margens do Rio Itapemirim. Tese Doutorado em Antropologia Social. Universidade de Brasília, UnB, Brasil. Ano de obtenção: 2014.

GOLTARA, Diogo Bonadiman. Ligando a corrente: Ensaio sobre a relação entre espiritualidade e socialidade nas irmandades religiosas de matriz africana no Vale do Itapemirim. In: **Relig. soc.**, Jun 2016, vol.36, no.1, p.34-55. ISSN 0100-8587

GOLTARA, Diogo Bonadiman. '**Dá um S na corrente**': a rede esotérico-umbandista às margens do Rio Itapemirim. 2014. 249 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como

patrimônios. In: **Horiz. antropol.** [online]. 2005, vol. 11, n.23, pp.15-36. ISSN 0104-7183.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. CONTINS, Márcia. Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo. In: **Horiz. antropol.** vol. 14 no.29 Porto Alegre Jan./June 2008.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

THOMPSON, Paul. A Transmissão Cultural Entre Gerações Dentro das Famílias: uma abordagem centrada em histórias de vida. . In: DINIZ, Eli; LOPES, J. S. Luiz; PRANDI, Reginaldo (org.). **Ciências Sociais hoje.** São Paulo: ANPOCS/HUCITEC, 1993. p. 9-20.

IPHAN. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial.** Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em 11 de outubro de 2018.

IPHAN. **Decreto 3.551/2000,** de 04 de agosto de 2000 http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Decreto%20n%C2%BA%203_551%20de%2004%20de%20agosto%20de%202000.pdf. Acesso em 11 de outubro de 2018.

ESTAÇÃO CULTURAL MOSTEIRO ZEN MORRO DA VARGEM: FRAGMENTOS DA MEMÓRIA DA PRIMEIRA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - LUIZ HERMANO (1996)

ZEN MORRO VARGEM MORRO CULTURAL STATION: FRAGMENTS FROM THE MEMORY OF THE FIRST ARTISTIC RESIDENCE - LUIZ HERMANO (1996)

Margarete Sacht Góes²⁹⁴

RESUMO

Este artigo tem por objetivo rememorar a história de um espaço de residência artística localizado no Mosteiro Zen Budista no município de Ibirajú/ES. Dialoga com fontes documentais e com a memória afetiva de Luiz Hermano, o primeiro artista a fazer residência nesse local e com outros atores sociais envolvidos. Fundamenta a discussão, dialogando com autores como Le Goff (1996) e Bakhtin (2003), ao compreender os documentos como textos e enunciados, e busca em Mason (2001), Canton (2009) e Larrosa (2002) argumentos para discutir a residência artística como espaço de experiência, sensibilização e produção artística numa perspectiva contemporânea de se fazer Arte. Finaliza destacando a potência das residências artísticas no contexto capixaba ao abrir espaços para a produção artístico-cultural de artistas locais ou não.

PALAVRAS-CHAVE

Residência artística; Tempo; Memória; Experiência; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to recall the history of an artistic residence space located at the Zen Buddhist Monastery in the municipality of Ibirajú/ES. It dialogues with documental sources and with the affective memory of Luiz Hermano, the first artist to do residency in this place and with other social actors involved. He bases the discussion, dialoguing with authors such as Le Goff (1996) and Bakhtin (2003), understanding the documents as texts and statements, and seeks in Mason (2001), Canton (2009) and Larrosa (2002) arguments to discuss artistic residency as a space for experience, awareness and artistic production in a contemporary perspective of making art. He concludes by highlighting the power of artistic residencies in the Espírito Santo context by opening spaces for the artistic-cultural production of local artists or not.

KEYWORDS

Artisticresidence; Time; Memory; Experience; Contemporary art.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

²⁹⁴ Margarete Sacht Góes é Doutora em Educação, Mestre em Educação, Licenciada em Educação Artística e Pedagogia pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Atualmente é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas sobre o Ensino da Arte na Educação infantil (GEPAEI) e realiza pesquisas sobre o ensino da Arte para esse segmento da Educação Básica, contribuindo para a formação inicial e continuada de professores. Contato: magsacht@gmail.com.

Este artigo é um fragmento do projeto de pesquisa Estação Cultural Mosteiro Zen Morro da Vargem: Histórias/Trajatórias da Arte Contemporânea no Espírito Santo (1995 - 2017), e tem por objetivo rememorar a história de um espaço de residência artística localizado no Mosteiro Zen Budista no município de Ibirajú, no Espírito Santo. Esse espaço residência, denominado “Estação Cultural”, acolheu artistas dos mais variados locais e linguagens durante as duas últimas décadas, contribuindo para a ampliação e consolidação dos aparelhos culturais e com a produção artística produzida no estado do Espírito Santo.

Buscamos, então, dialogar com fontes documentais e com a memória afetiva dos atores sociais envolvidos na sua concepção e criação, e principalmente com Luiz Hermano Façanha, o primeiro artista a fazer residência artística nesse local na década de 1995. Rememorando, por meio dos documentos e narrativas, como se constituiu a história da primeira residência artística na Estação Cultural.

A partir dos conceitos de experiências, tempo e memória, faremos uma interface com a produção desse artista, que buscou espaços não só para produzir, mas também para estar junto com outros artistas e em sintonia consigo e com o espaço ao entorno de forma dialógica. Compreendemos que esse germe engendra uma relação potente no campo da Arte, pois instiga a sensibilidade estética e estésica, ingredientes necessários para as produções poéticas contemporâneas e para a relação do artista com a vida.

Ressaltamos, nessa perspectiva, a contribuição dos Monges, ao estabelecerem um diálogo com artistas e professores da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, evidenciando a necessidade de expansão e valorização da história da Arte Contemporânea no Espírito Santo.

Nessa direção, fundamentamos a discussão a partir de uma perspectiva histórico-cultural, dialogando com diferentes autores, para refletirmos sobre a residência artística como espaço de experiência, sensibilização e produção de arte. Detalhando a experiência de residência artística do artista Luiz Hermano nesse *lócus* dedicado à Arte e à Cultura, em diálogo com a inteireza do humano e da natureza circundante.

FRAGMENTOS DA MEMÓRIA

Iniciamos fazendo uma digressão, rememorando detalhes afetivos - fragmentos de diferentes memórias - para podermos compreender como se constituiu esse espaço de residência artística, que nasce no coração de um mosteiro e se abre, territorialmente e afetivamente, para a sociedade.

O Mosteiro Zen Morro da Vargem é um lugar privilegiado, localizado na BR 101, Km 217, no município de Ibirajú, ao norte da cidade de Vitória-ES. Cercado de vegetação da Mata Atlântica e transpirando harmonia, contagia a todos que se aproximam, convocando-nos a uma reflexão interior e a uma integração com a natureza e com o mundo que nos cerca.

Nesse contexto privilegiado, os monges fizeram sua morada, e a partir de uma amizade iniciada entre eles, os membros da diretoria do Mosteiro e alguns artistas capixabas, germinou a possibilidade de, concretamente, construir-se um espaço de residência artística, ação pioneira na década de 1995 no Brasil.

De acordo com Tamara Ka, membra da diretoria e praticante do mosteiro,

[...] O Mosteiro tem como uma de suas pedras fundamentais, o cultivo de fazer tudo com muita atenção e, concentração, de forma em que todos se coloquem de forma integral na sua ação, gerando um mundo mais harmônico e esteticamente trabalhado. Optamos então pela área para artistas, pois pensamos que a distância com a estrada não favoreceria a criação de um orfanato. Já para os artistas, o isolamento, seria uma oportunidade (ENTREVISTA EM 03/04/2018).

Assim, o objetivo inicial da Estação Cultural era ser um espaço-residência para artistas de diferentes áreas vivenciarem experiências diversas e desenvolverem seus trabalhos, suas poéticas.

De acordo com o Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil (2014, p. 58), as residências artísticas contribuem para “[...] estimular a qualificação de artistas, gestores e pesquisadores, fomentando a produção cultural no âmbito da criação, difusão, documentação e preservação da memória artística nacional”. Nesse contexto, o artista permanece na residência artística durante uma temporada para que ele desenvolva o trabalho e, ao final, uma mostra é aberta ao público. Entretanto, neste documento, a Estação Cultural não entra como uma porção representativa de espaço residência que compõe o estado do Espírito Santo, o que nos leva mais uma vez a fomentar um processo de dar visibilidade a este espaço e a arte no contexto capixaba.

Para Rachel Mason (2001, p. 123), estudiosa sobre arte e multiculturalismo, experiências como as “Residências” retratam “[...] modelos de reforma curricular étnicos e de fusão”, pois caracterizam-se pelo envolvimento de professores e estudantes em cursos rápidos sobre as diferentes formas e linguagens artísticas, sempre contando com a presença de artistas que tenham um envolvimento cultural com as temáticas. A autora destaca ainda que existem diferentes possibilidades de se fazer residência, como por exemplo, a retirada do estudante da

[...] cultura escolar dominante focando sua atenção em artes não-europeias no contexto de galerias ou museus. Nesse modelo, os artistas em residência funcionam como intermediários entre as artes étnicas não-familiares em exposição e a produção artística das crianças e a reação delas (MASON, 2001, p.125).

Entretanto, no caso da Estação Cultural, a proposta está voltada para o próprio artista, ou seja, abre-se um espaço concreto para que ele resida em um ambiente de ateliê, de produção artística, interconectando vida cotidiana e arte e, assim, possa produzir arte a partir do que o afeta.

O espaço de residências artísticas torna-se, então, espaço de interlocução entre a Arte, a educação, os sujeitos e o mundo. Inicialmente, a Estação Cultural não objetivava fazer um diálogo com os espaços educativos. Buscavam, *a priori*, suscitar uma oportunidade para que artistas pudessem criar, compor seus trabalhos, independentemente da linguagem adotada.

Para além da memória, é preciso dar conta do resgate histórico-cultural da Estação Cultural, por isso, buscamos, como fundamentação teórica, os estudos de Bakhtin (2003), ao compreendermos os documentos como textos, como enunciados e, a partir de Le Goff (1996, p. 527) pensar que

[...] a leitura dos documentos não serviria, pois, para nada se fosse feita com ideias preconcebidas [...] A sua única habilidade (do historiador) consiste em tirar dos documentos tudo o que eles contêm e em não lhes acrescentar nada do que eles não contêm. O melhor historiador é aquele que se mantém o mais próximo possível dos textos.

Nesse contexto de pesquisa e busca por informações em diferentes fontes, encontramos pouquíssimos materiais que pudessem subsidiar nossa pesquisa, por isso, iniciamos uma série de entrevistas com pessoas que participaram desse momento inicial da espaço-residência Estação Cultural, e assim, por meio das narrativas, dos enunciados, da memória

afetiva desses sujeitos, fomos elaborando um itinerário e produzindo novos textos, pois de acordo com Bakhtin (2003, p. 308) “[...] só o texto pode ser o ponto de partida”.

Assim nos aproximamos dos textos/documentos, a partir dessas concepções teóricas e como *corpus* da nossa pesquisa, resgatamos documentos impressos, como fotografias, recortes de jornais, anotações, convites, bem como as narrativas obtidas por meio de relatos e diálogos com os sujeitos que sonharam a Estação Cultural.

Ao trazermos à tona a memória dos sujeitos desse processo, rememoramos e partilhamos das experiências de um espaçotempo que se torna comum a todos. Assim o registro por escrito dessas experiências transforma a memória do grupo. Para Le Goff (1996) “[...]Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 1996, p. 183). Nesse contexto, as narrativas estão carregadas de memórias afetivas, de impressões que se entrelaçam e vão constituindo pistas, rastros e vestígios. Mas, também, de alguns apagamentos que se tornam impossíveis de captar.

Trazemos então para o diálogo a curadora e artista plástica Neusa Mendes. De acordo com suas narrativas (ENTREVISTA EM 20/03/2018), houve muitos momentos de encontros da Galeria Espaço Universitário – GAEU, da Universidade Federal do Espírito Santo com os propositores da Estação Cultural. As memórias afetivas de Neusa Mendes trazem em si um germe: os artistas da época buscavam espaços não só para produzir, mas também para estar junto com outros artistas, em sintonia consigo e com o espaço ao entorno, de forma dialógica. Esse germe engendra um tipo de relação que consideramos extremamente potente, pois instiga a sensibilidade estética e estésica, ingredientes necessários para as produções poéticas e para a relação do artista com a vida.

Nessa perspectiva, o artista Luiz Hermano foi convidado para estar nesse espaço pela ceramista e curadora Kimi Nii, que também fazia parte das ações do Mosteiro Zen Budista. Luiz Hermano foi o primeiro artista a formalmente realizar a residência na Estação Cultural, pois era um nome importante da Arte contemporânea no Brasil. E dessa residência nasce amostra de arte “Coração”, em 1996.

No Jornal A Gazeta, publicado em 08/02/1996, a jornalista Rose Frizzera traz à tona o movimento encetado há um ano pelo grupo de pessoas que estava à frente da Estação

Cultural desde a exposição de Tomie Ohtake, que foi a artista convidada para fazer a inauguração da Estação, porém ela não fez residência lá. Frizzeradestaca, a partir do título “Um espaço para as artes nas montanhas”, a vinda do artista Luiz Hermano Façanha (Figura 1).



Figura 1 - Luiz Hermano – Mostra Coração, 1996. Finos canos de cobre e fios e placas de alumínio, 1,50m.
Fonte:<http://luizhermano.com.br/1996-individual-mosteiro-zen-budista-morro-da-vargem-e-ufes-vitoria-es/>

De acordo com o texto, o artista desembarcou em Vitória “carregado de material e muita inspiração”.

A última exposição de Luiz Hermano havia sido em novembro de 1995, na Galeria de Arte Contemporânea Joel Edelstein– RJ.Foi intitulada “Memória” e, de acordo com o artista, na exposição que seria montada no mosteiro, ele pretendia estabelecer uma relação entre os trabalhos:

[...] Se em Memória Hermano construiu um cérebro em molas amarradas, e transitou por obras como Cúbico, Aura, Feijão ou Favo de Som, nesta ele elimina os nomes. “O único objeto já batizado é o coração — peça de aproximadamente 1,50m, em finos canos de cobre e fios e placas de alumínio”, diz Hermano (JORNAL A GAZETA, 08/02/1996).

A reportagem ressalta que, na mostra, Hermano eliminaria os nomes das obras, mantendo unicamente o nome de uma obra “Coração”. Segundo a reportagem, “[...] a arte produzida por Hermano não chega a ser conceitual, mas leva a este tipo de leitura”, ou seja, ele busca alternativas para seu trabalho, criando esculturas para fugir da pintura. Nesse sentido, produz a partir da topografia local e das imagens que o afetaram e das quais ele foi se apropriando a partir da residência artística.

[...] "Foi a imagem que ficou na minha cabeça", diz Hermano, ao reconhecer que muitas vezes tem que destruir para reconstruir uma nova possibilidade em seus trabalhos. Uma outra peça é uma "malha" que se suporta em uma trama de fitas de cobre, que segundo o artista lembra a asa de uma libélula." Ele se adianta em não direcionar sua obra, e arremata dizendo que pode ser também qualquer outra coisa. "Depende da interpretação de cada um" Topografia das montanhas, asas de libélulas, cachoeiras: elementos vinculados diretamente à natureza, regidos por um coração. "Tem a ver com este lugar. Acordo com o sol invadindo, já ponho o arroz integral no fogo e começo a trabalhar" diz Hermano(JORNAL A GAZETA, 08/02/1996).

Toda produção de Luiz Hermano foi exposta primeiramente na Estação Cultural por alguns convidados no dia 16/03/1996 (Figuras 2 e 3).



Figura 2 - Hilal Sami Hilal, Ricardo Ferraço e Ronaldo Barbosa – Mostra Coração, Luiz Hermano, Estação Cultural, 1996. Fonte: Monge Daiju.



Figura 3 - Monge Daiju – Mostra Coração, Luiz Hermano, Estação Cultural, 1996. Fonte: Monge Daiju.

Após abertura na Estação Cultural, os trabalhos foram expostos na Galeria Espaço Universitário – GAEU, permanecendo de 19/03 a 13/04/1996, conforme podemos verificar no convite (Figura 4). O convite foi enviado por Luiz Hermano durante uma entrevista realizada no dia 05/02/2018.

Podemos notar que no convite constam duas ações que iriam ocorrer. A primeira aconteceria no dia 14/03/1996, às nove horas, no Teatro Metrópolis da Ufes: um encontro com Luiz Hermano e Kátia Canton. A outra, seria a própria exposi o de Luiz Hermano.

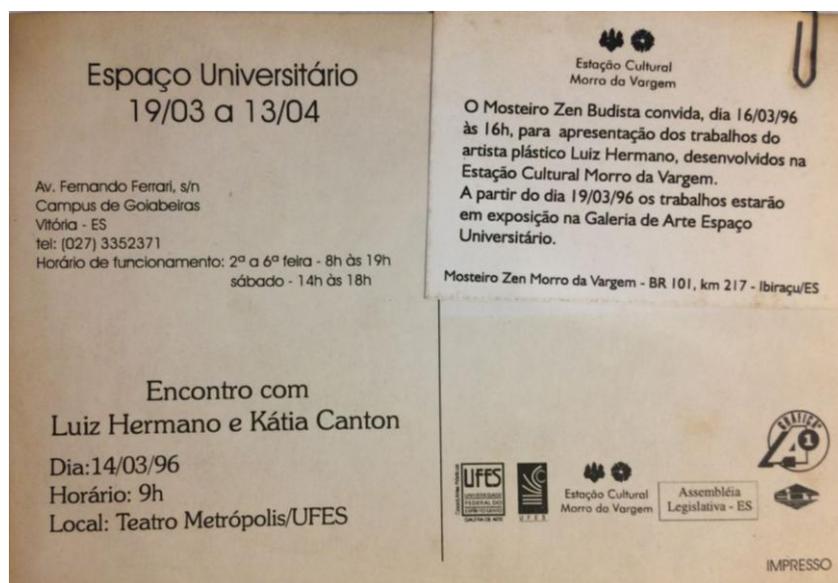


Figura 4 - Convite Encontro com Luiz Hermano e Katia Canton e Convite Exposi o Luiz Hermano na Galeria Espaço Universitário - GAEU, 1996. Fonte: Luiz Hermano.

Evocando suas memórias e objetos, Luiz Hermano encontrou e nos enviou um recorte de jornal que inicialmente, não conseguimos identificar onde e quando foi publicado. Entretanto, após pesquisa na internet, descobrimos que foi publicado por Ademir Assun o, no jornal O Estado de S. Paulo, em 19/03/1996, por ocasião da exposi o no Mosteiro Zen Morro da Vargem. Nessa reportagem, Assun o descreve que o artista fez residência em 1996, após um ano da vinda de Tomie Ohtake, e que a Estão Cultural foi o primeiro espaço a propor um misto de ateliê, escritório e galeria de arte, onde a possibilidade   de integra o do artista com a topografia da região, ou seja, a cria o   feita, literalmente, ao "sabor do vento".

Essa liberdade e intera o do artista com o espaço da Estão Cultural compõe o enunciado de Luiz Hermano quando ele diz que:

[...] Não tinha a inten o de sair dali com uma exposi o acabada; no máximo, algumas peças e esboços, mas parece que se vive um outro tempo no alto da montanha. Os dias são longos e o trabalho acabou rendendo mais do que eu esperava (LUIZ HERMANO, 19/03/1996).

No dia 18/03/1996, um dia antes da abertura da exposi o na Galeria de Arte Espaço Universitário - GAEU, novamente, Rose Frizzera publica no Jornal A Gazetao texto Sutileza

Zen. Nele a jornalista descreve a Estação Cultural e o contexto que levou o artista plástico cearense radicado em São Paulo, Luiz Hermano, a fazer a residência artística: “[...] Uma construção espaçosa e simples permite aos artistas o contato direto com a natureza e o convívio com a rotina de um mosteiro”.

Ela destaca ainda que o resultado dessa experiência resultou em sete esculturas em bronze, cobre e alumínio:

[...] um emaranhado de fitas metálicas, fios e canos, trazem a sutileza zen que, entre uma forma e outra, lembra a topografia da região e alguns aspectos da vegetação. A principal obra é Coração — peça de 1,5 metro —, uma tentativa de ligação com a última individual de Hermano, Memória, quando desenvolveu um cérebro de um amarrado de molas (A GAZETA, 18/03/1996).

Somos, então, atravessados por várias vozes e memórias nesse momento, portanto, não poderíamos deixar de citar o jornalista Ademir Assunção, que além de divulgar o trabalho de Luiz Hermano e da Estação Cultural, ainda assina o catálogo (Figura 5) da exposição. Esse escritor e jornalista, além de amigo do Monge Daiju, interessa-se pelas filosofias orientais e pelo Zen Budismo, associa a obra de Hermano a da Cigarra de Bashô — um dos grandes mestres da poesia japonesa.

[...] Assim como a cigarra, que canta até estourar-se por dentro, revelando a armadura da forma em sua casca oca, os trançados de Hermano revelam, ao mesmo tempo, a aspereza dos fios metálicos e o espaço que flutua em torno deles (A GAZETA, 18/03/1996).

Nesse catálogo, resgatamos nomes importantes que projetaram e conceberam essa exposição como Kimi Nii, Hilal Sami Hilal, Ronaldo Barbosa, Neusa Mendes e Joel Eldeinsten.

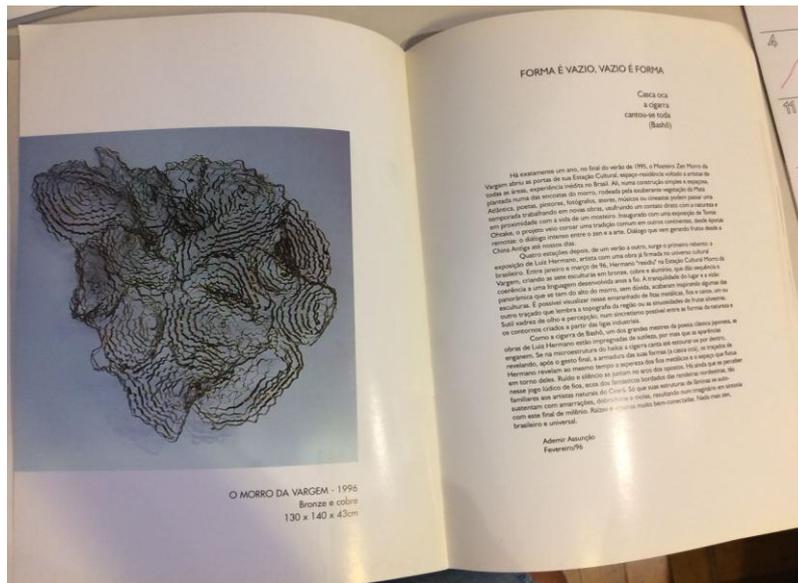


Figura 5 - Catálogo Morro da Vargem, Luiz Hermano, 1996. Fonte: Luiz Hermano.

As muitas obras, materializadas a partir da residência artística de Luiz Hermano, compõem um acervo de imagens afetivas na sua relação com a montanha, com os bichos, com os banhos de cachoeira, bem como o amanhecer e o entardecer, e que ficaram gravadas na memória do artista.

O tema da exposição de Luiz Hermano repercutiu também em outros estados, sendo destaque no Jornal Folha de São Paulo, em 19/03/1996, no qual Kátia Canton, que escreve para a Folha, cita que: “[...] O vernissage narra o resultado de uma experiência inédita no Brasil: a relação de um espaço exclusivo dedicado a artistas em residência” (FOLHA DE SÃO PAULO, 19/03/1996, p. 4).

Em uma terceira matéria publicada no jornal o Estado de São Paulo, em 19/03/1996, Ademir Assunção descreve que a residência de Luiz Hermano na Estação Cultural Morro da Vargem é uma iniciativa pioneira no Brasil, o que nos leva a ressaltar a importância desse espaço no cenário da Arte Contemporânea no Espírito Santo. Entretanto, este ainda não aparece como sendo uma das referências artístico-cultural capixaba.

Na entrevista realizada em 05/02/2018, o artista Luiz Hermano também rememora o tempo vivido e experienciado na estação Cultural Morro da Vargem:

[...] de 1995 pra 1996 fui convidado por uma das frequentadoras, Kimi Nii, para conhecer o mosteiro, voltei mais uma vez, a estação cultural já estava pronta. Era recente... Kimi me chamou e propôs que eu ficasse lá por um período criando, desenvolvendo um trabalho em cima da

montanha para expor. Fui convidado para fazer a primeira residência, que resultou em uma exposição... (ENTREVISTA EM 05/02/2018).

Seus relatos guardam em si lembranças de um momento único, não somente em relação à estadia, que batizou carinhosamente de "casa de vidro", mas também em relação à sua produção artística e à rede de amigos que conquistou como Kimi Nii, Daiju, Hilal, Thais e Ronaldo Barbosa. Essas lembranças são evidenciadas na fala "[...] São amigos queridos, os quais tenho contato por redes sociais e levo no coração. O local me marcou para sempre, levo na minha história as noites estreladas" (ENTREVISTA EM 05/02/2018).

FINALIZANDO

As lembranças guardadas na memória de Luiz Hermano da Estação Cultural nos fazem dialogar com Canton (2009), quando ela nos instiga a pensar "como os artistas lidam com a questão da memória". Para a autora

[...] Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidades e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais (CANTON, 2009, p. 21-22).

Esse lugar de resiliência encontra espaço no tempo da experiência. Para Larrosa (2002, p.22) o sujeito moderno é "eternamente insatisfeito" e "se tornou incapaz de silêncio", [...] a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência" e completamos, inimigas da Arte.

O tempo lento e criativo de fruição, reflexão, contemplação e contato com a natureza, vivenciado por Luiz Hermano na Estação Cultural Mosteiro Zen Morro da Vargem na década de 1996, e que vem à tona em sua memória e em seus enunciados 22 anos depois, nos faz mergulhar "em um tempo de arte, isto é, um tempo sensível" (CANTON, 2009), um tempo da Arte como estesia, o tempo da experiência como algo que nos toca, que nos atravessa (LARROSA, 2002) e que nos toma por inteiro em nossa incompletude.

Referências

ASSUNÇÃO, Ademir. **Jornal O Estado de S. Paulo**, em 19/03/1996, São Paulo, SP. Disponível em: <<http://luizhermano.com.br/1996-individual-mosteiro-zen-budista-morro-da-vargem-e-ufes-vitoria-es/>>. Acesso em 24/08/2018, às 13h39.

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovith. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- FRIZZERA, Rose. **Jornal A Gazeta**, em 08/02/1996, Vitória, ES. Disponível em <<http://luizhermano.com.br/1996-individual-mosteiro-zen-budista-morro-da-vargem-e-ufes-vitoria-es/>> Acesso em 24/08/2018, às 13h39.
- FRIZZERA, Rose. **Jornal A Gazeta**, em 18/03/1996, Vitória, ES. Disponível em: <[Http://luizhermano.com.br/1996-individual-mosteiro-zen-budista-morro-da-vargem-e-ufes-vitoria-es/](http://luizhermano.com.br/1996-individual-mosteiro-zen-budista-morro-da-vargem-e-ufes-vitoria-es/)> Acesso em 24/08/2018, às 13h39.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19.p.20-28.
- MASON, Rachel. **Por uma arte-educação multicultural**: uma visão pessoal. Campinas: Mercado das Letras, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MOSTEIRO ZEN MORRO DA VARGEM. **Zenkojy/Templo da Luz do Zen**. Disponível em: <<http://www.mosteirozen.com.br/index.php/2014-07-09-19-11-47/estacao-cultural>> Acesso em 08 de dezembro de 2017, às 11h48min.
- VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (Org.). **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014, 133 p.: il., color.; 21 cm.

PROJETO A VOZ DA COMUNIDADE - ARTE QUE PROMOVE INCLUSÃO

PROJECT VOICE OF THE COMMUNITY - ART PROMOTING INCLUSION

Maria Cláudia Bachion Ceribeli²⁹⁵

RESUMO

O projeto A Voz da Comunidade foi um projeto de extensão idealizado para atrair a comunidade piumense jovem e adulta para cantar músicas diversas que abordassem conteúdos educativos e culturais, de diversos artistas, a fim de promover educação, discussão de valores, autoestima, promoção de bons hábitos, promoção de bom relacionamento interpessoal, desenvolver conhecimentos em música (ritmo, coordenação motora, reconhecimento de linguagem musical), aproximar IFES e comunidade e desenvolver a cultura artística. A Arte é um dos recursos que podem ser utilizados para atender à diversidade e à inclusão dos sujeitos aos espaços diversos da sociedade, e, realizado com os alunos da APAE de Piúma, E.S., demonstrou resultados alcançados não apenas através da linguagem da Música, mas também com a da Dança.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Inclusão; Música; Diversidade; Educação.

ABSTRACT

The project A Voz da Comunidade was an extension project designed to attract the young and adult piumense community to sing diverse songs that contain educational and cultural content, from various artists, in order to promote education, discussion of values, self-esteem, promotion of good habits, promoting good interpersonal relationships, developing knowledge in music (rhythm, motor coordination, recognition of musical language), bringing IFES closer to the community and developing artistic culture. Art is one of the resources that can be used to meet the diversity and inclusion of individuals in the diverse spaces of society, and when realized with the APAE students in Piúma, E.S., demonstrated results achieved not only through the language of music, but also that of dance.

KEYWORDS

Art; Inclusion; Music; Diversity; Education.

Inicia-se este artigo com as indagações de Kerlan (2015):

Para que serve o museu se o quadro não é esperado e lido como a cristalização de uma experiência do mundo que se cruza com a minha própria? Para que serve a música, a dança, a coreografia, se o movimento dos bailarinos e o som dos instrumentos não prolongam, de certa forma, os do meu próprio corpo na experiência ordinária? Para que serve o

²⁹⁵ Maria Cláudia Bachion Ceribeli é Mestre em Letras na área de concentração dos estudos literários, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Ciências da Educação pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e pela Università Ca Foscari Venezia. MBA em Comunicação e Marketing Empresarial pela Universidade de Rio Verde/GO (FESURV) e Lic. Plena em Educação Artística pela Universidade de Franca/SP (UNIFRAN). Professora no Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). Contato: claudiabachion@gmail.com.

teatro se o palco no qual atuam os atores não serve como convergência de uma experiência compartilhada para as cenas interiores dos espectadores? (KERLAN, 2015, p. 275).

Além das reflexões apresentadas por Kerlan (idem) pode-se, ainda, argumentar sobre as possibilidades que a obra de arte apresenta, como um dos recursos expressivos, dialógicos, miméticos, comunicacionais, de que pode dispor o sujeito para questionar, refletir, criticar, transformar a realidade e, de acordo com a experiência citada nesse artigo, o Projeto A Voz da Comunidade, promover o rompimento de paradigmas, barreiras, estereótipos, preconceitos, tornando-se espaço da inclusão e da diversidade. Este autor explica que “sob qualquer obra, existe uma relação com o mundo. Relação que envolve inteiramente e que também deve – e pode-se dizer mesmo que deve, antes de tudo – ser educada” (KERLAN, 2015, p. 271). Kerlan (idem) complementa sua reflexão afirmando que mesmo numa época em que lidamos com o digital, lidar com o desafio de um educativo desse digital e do virtual torna mais necessária ainda uma educação estética, explicando que a relação sensível com o mundo deve anteceder a relação com as telas do computador. A experiência estética compartilhada é um dos pré-requisitos educacionais essenciais. Esse tipo de educação propicia o desenvolvimento conjunto da cultura e da sensibilidade, fazendo da experiência estética o fundamento da educação artística e uma das bases da educação, educação das mais democráticas possíveis, segundo Kerlan (2015).

Um quadro, uma música, uma poesia, uma crônica, uma peça de teatro, uma dança, uma fotografia, e tantas outras formas de expressão artística são permeadas de informações advindas de um contexto que faz parte da realidade do indivíduo, além de possibilitarem práticas pedagógicas e metodologias diferenciadas que podem viabilizar, num ambiente educacional repleto de diferenças, a inclusão e o respeito à diversidade. Através de uma obra de arte, o indivíduo dialoga mimeticamente com a realidade, o que pode ampliar os aspectos cognitivos de seu desenvolvimento.

A Arte reflete o contexto em que está inserida e o contexto da atualidade envolve temas como inclusão, diversidade, sexualidade, tecnologia, sustentabilidade, meio ambiente, corrupção, violência, drogas, reformas na educação, política e economia, entre outros. Em virtude de sua relação com o meio, a obra de arte, ou, segundo denominações contemporâneas, o objeto artístico, adquire a possibilidade de estabelecer relação entre a escola e o que se passa fora dos muros desse ambiente. Porém, é necessário um mediador

para estabelecer esta relação, podendo esta mediação ser feita pelo professor, pelo artista ou por outro indivíduo que saiba fornecer elementos para isso. Como indaga Freire (1996), por que não se aproveitam as experiências que os sujeitos trazem, de viverem em áreas da cidade descuidadas pelo poder público, a poluição dos rios e outros, os lixões e os riscos que oferecem à saúde pública e ao meio ambiente, a violência com a qual convivem, estabelecendo relação entre sua experiência social e os saberes curriculares, discutindo a desigualdade social?

Freitas e Teixeira (2011, p.251) afirmam que uma educação inclusiva “prevê a inserção de indivíduos em classes regulares de ensino, independentemente de suas condições físicas, cognitivas, sensoriais, origem sócio econômica, raça ou religião”. Porém, apesar de inseridos em classes regulares, sabe-se que existem muitas realidades excludentes nas escolas e em outros ambientes disponíveis na sociedade, advindas de preconceitos entre os indivíduos em todos os aspectos citados pelos autores. Há ainda aqueles que não têm acesso aos espaços educativos/formativos que compõem a sociedade, mas que, através da Arte, podem adentrar, ocupar e atuar nesses espaços.

Na mesma linha, a Declaração de Salamanca (1994) destaca que a escola inclusiva é aquela em que todas as crianças aprendem juntas, sempre que possível, mesmo com as diferenças e dificuldades que possam apresentar. Esse documento se refere, nesta abordagem, às pessoas portadoras de necessidades especiais, mas pode-se ampliar esse texto à diversidade dos indivíduos, referente a todos os aspectos enunciados por Freitas e Teixeira (2011), existente em todos os locais, seja no ambiente de trabalho, religioso, social, de lazer, porque a aprendizagem ocorre o tempo todo e não apenas dentro da escola, a cidade é educativa, como descrevem Sgarbi e Chisté (2015). O papel da escola sempre foi o de educar, instruir, preparar para viver em sociedade, mas, nessa mesma sociedade, observa-se a ausência do respeito à diversidade, a violência, e a desigualdade social.

Apesar da heterogeneidade dos sujeitos que ocupam os diferentes espaços da sociedade, ainda há muito a se fazer para atender a essa diversidade e às diferenças. Numa sociedade inclusiva, deve-se perceber as diferenças com suas possibilidades diversas de aprendizagem, bem como as potencialidades que todos trazem para isso, incluindo-se os portadores de necessidades especiais. Mais do que perceber as diferenças, é preciso respeitá-las.

Os indivíduos com necessidades especiais são aqueles que possuem necessidades próprias diferentes, que exigem atenção específica devido à sua condição de deficiência. Tais pessoas apresentam significativas diferenças físicas, sensoriais ou intelectuais decorrentes de fatores inatos ou adquiridos, de caráter permanente que geram dificuldades em sua interação com o meio físico e social (CAOPIPPD, 2015). A escola e todos os envolvidos no processo educacional precisam observar essas dificuldades ao adotar metodologias e práticas pedagógicas, para efetivar práticas inclusivas. Incluir não significa apenas colocar para dentro, mas oferecer oportunidades efetivas de participação nas atividades que serão desenvolvidas. Veja-se o exemplo da destinação de vagas de trabalho a pessoas portadoras de necessidades especiais em empresas de todos os segmentos.

Na educação, a Arte tem esse caráter múltiplo e a possibilidade de adequação a todos os tipos de indivíduos, podendo ser o meio para um processo ensino-aprendizagem efetivo em qualquer área do conhecimento, bastando, para isso, que aqueles que pretendem desenvolver um conhecimento busquem as informações sobre a linguagem e objeto de arte que melhor atenda às suas necessidades. Assim, a Arte pode ser o veículo, a comunicação entre o indivíduo e o contexto onde está inserido. O lugar da Arte não está restrito a um espaço, ela cabe em todos eles, além de ser um dos recursos a possibilitar o acesso dos sujeitos a esses espaços, à cultura, à informação, à reflexão, à cidadania.

A ARTE COMO MEIO PARA AMPLIAÇÃO DO PROCESSO COGNITIVO E ATENDIMENTO À DIVERSIDADE

Na contemporaneidade, a Arte na Educação é associada ao desenvolvimento cognitivo, ampliando formas sutis de pensar, permite diferenciar, comparar, generalizar, desenvolve também a interpretação, aumenta as possibilidades na construção de hipóteses e significados, o que contribui no Atendimento Educacional Especializado de pessoas com necessidades especiais, passando a ser utilizada pelos responsáveis por esse atendimento nas escolas como prática alternativa de ensino-aprendizagem de portadores de necessidades especiais, conforme observa-se nos estudos organizados por Siluk (2011).

Como arte é cultura, o estudo da produção artística pode implicar em pesquisar acontecimentos sociais, políticos e econômicos do período ao qual ela pertence, visto que o artista não é um ser desvinculado da realidade, mas em constante relação dialógica e dialética com essa realidade. Atualmente, é crescente o número de portadores de necessidades

especiais participando de atividades artísticas, seja no cinema, teatro, música, dança ou outras, inserindo no cotidiano questões de cidadania, dando visibilidade e representatividade social a esses indivíduos. A arte contemporânea, chamada por alguns de antiarte por tratar questões que se insiste em não ver, traz o espectador para a história em metáforas de vida que eliminam estereótipos. Assim, o indivíduo vive, sofre, ri através dos olhos do outro, com o outro, assumindo papel mediador. A arte promove o diálogo ao partir da singularidade do artista para o coletivo da humanidade heterogênea, valorizando a diversidade, os olhares e sensibilizações múltiplas como elementos que enriquecem o desenvolvimento pessoal e social (FREITAS; PEREIRA, 2007).

As linguagens da arte podem viabilizar discussões que envolvem as relações sociais presentes na sociedade. É uma forma de pensar criticamente sobre questões diversas, que permeiam as várias instâncias sociais. Além disso, são vários os casos de professores que se utilizam das linguagens da arte para ampliar as possibilidades cognitivas dos educandos, usando a música, o teatro, a dança, o cinema para ensinar e abordar os mais diversos conteúdos e temáticas. No caso do projeto A Voz da Comunidade, a Música e a Dança foram utilizadas para promover a inclusão dos alunos da APAE no IFES campus Piúma, incluindo-os, efetivamente, em atividades artísticas que incluíam canto e dança, visto que duas turmas do ensino técnico integrado ao ensino médio participaram da atividade que culminou numa apresentação no palco do auditório do campus Piúma, após 9 meses da realização do projeto.

Tanto Eisner (2002) quanto Dewey (1980) alertam para a importância da Arte, que, devido a seu caráter dúbio, desenvolve a tolerância à ambiguidade e a exploração de variados sentidos e significações. Em Arte, não existe certo ou errado; há apenas o mais ou menos adequado, o mais ou o menos significativo e o mais ou o menos criativo e inventivo (BARBOSA, 1998).

A Arte é democrática. Quando procuramos o significado de democratizar no dicionário, encontramos, entre outros, que algo se torna popular, ao alcance do povo, da maioria da população. A educação tornou-se democrática, mas isso não significa que alcança a todos que adentram um ambiente educativo,

[...] quando temos em mente o desenvolvimento da democracia e a efetivação da cidadania, pensamos em uma escola que forme nossos jovens orientados para a participação social e respaldados por valores

como tolerância, equidade, justiça social. Para fazê-lo de forma coerente com a democracia, entendemos que a educação deve pautar-se por certos princípios e ações que traduzam o ideal buscado. Por outro lado, a concretização dos ideais democráticos depende da educação, como uma medida que visa a igualdade de oportunidades. Sem educação extensiva a todos, a democracia não se realiza. A escola, enquanto instituição social, deve ser democrática, tanto em suas práticas quanto em seu acesso. Assim, não pode haver democratização do ensino sem esforços sistemáticos para o acesso e a permanência de todos na escola. O acesso reivindicado não é apenas de frequentar uma escola, mas sim o acesso aos bens culturais da sociedade: conhecimentos, linguagens, expressões artísticas, práticas sociais e morais, enfim, o direito a um legado de realizações históricas às quais conferimos valor e das quais esperamos que as novas gerações se apoderem (KLEIN: PÁTARO, 2008, p. 4).

Como se depreende das palavras de Klein e Pátaro (idem), uma sociedade democrática, justa, formada por cidadãos que respeitem a diversidade, sociedade que promova o acesso de todos, de forma igualitária aos bens culturais, ao saber, aos espaços existentes nessa sociedade, deveria iniciar pela educação dos sujeitos que a compõem.

A convivência faz parte da vida em sociedade e, na maioria das vezes, as situações que vivemos ocorrem com outros indivíduos, tornando-se, todos, em algum momento, os mediadores de nossas relações com o conhecimento. Severino (2000) aborda a mediação que ocorre nos seres humanos nos âmbitos do trabalho, da sociedade e da cultura para construção do conhecimento, que supõe relações sociais, além de alertar que educação que apenas transmite conhecimentos científicos e técnicos não é suficiente. É preciso oferecer mediação com as relações situacionais para que os indivíduos compreendam o significado de suas atividades técnicas e culturais.

Barbosa (1978 p.11), enfatiza que “a Educação, como meio de conservação de cultura, é naturalmente estratificadora e conformista, enquanto que a Arte, como instrumento de renovação cultural, é anticonformista e de caráter demolidor”. Chalmers (2003) afirma que não se trata de incluir algumas atividades isoladas, com referência à Arte das diversas culturas, mas, ao fazê-lo, levar-se em conta a necessidade de auxiliar os discentes a perceber a Arte como aspecto fundamental da vida cultural e social, encontrando um lugar para ela em suas vidas, compreendendo e valorizando as contribuições dos artistas e dela própria para as diversas culturas e sociedades. Dewey (2005) reforça que as obras de arte representam as formas refinadas e mais intensas da experiência humana, sendo os acontecimentos cotidianos elementos constitutivos dessa experiência, tornando-se

necessário restabelecer a continuidade entre experiência estética e os processos normais da existência.

Tendo contato com alunos com deficiência, os professores de Arte perceberam a necessidade de trabalhar, durante suas aulas, de modo a atender as especificidades de cada aluno no campo da linguagem, motricidade, mobilidade, acesso ao conhecimento e produções artísticas (REILY, 2010). As linguagens da Arte oferecem uma multiplicidade de caminhos para que, superando limitações, todos possam participar. Através de músicas, teatro, dança, desenho, fotografia, colagem, filmes, vídeos, pinturas e outros processos artísticos o processo cognitivo é ampliado. Eisner (2002) propõe várias visões para a Arte na Educação, destacando-se aspectos como auto expressão criadora, desenvolvimento da cognição e cultura visual, que melhoram o desempenho acadêmico e a preparação para o trabalho.

Kerlan (2015, p. 268), enfoca a necessidade da democratização cultural, possibilitar a todos o acesso às práticas artísticas de sua escolha, permitindo a todos uma verdadeira experiência estética, sendo que a “democratização no campo da arte e da cultura passa pelo acesso de todos à experiência estética como experiência humana fundamental”. O autor faz um alerta sobre a escravização que as forças econômicas exercem sobre outras, como a arte e a cultura, que devem se dobrar às exigências da indústria e do mercado.

A arte é elemento de reconstrução social e o processo artístico é investigativo. Quem ensina educação artística é responsável pela valorização do trabalho que se pode realizar por meio da arte e das transformações que ela pode promover (EÇA, 2013).

[...] quando falamos arte ou processos artísticos englobamos todo o tipo de objetos, situações e processos pelos quais os indivíduos e as comunidades têm comunicado os seus sentimentos e interessam-nos, sobretudo os processos artísticos colaborativos que desde o início da humanidade se observam em grupos sociais. Acreditamos que partir da prática das artes colaborativas as pessoas, individualmente ou em grupo, utilizam percepções não lineares e desenvolvem inteligências emocionais encontrando modelos metafísicos e espirituais que os ajudam a ser e a estar no mundo.

Interessa-nos resgatar os processos artísticos de indagar e de fazer onde os participantes sejam os autores/atores principais na criação de situações geradoras de desconhecido e de flexibilidade (EÇA, 2013, p. 5).

Diversos pesquisadores têm dedicado esforços para entender o papel da Arte na Educação, além de sua relação com a cultura, tais como Dewey (1979) e Eisner (2002), que concluem que a Educação é um processo influenciado pelo meio em que vive o indivíduo, toma forma na cultura, nas crenças, valores e linguagens do mundo em que ela ocorre, mas também na individualidade de cada um.

Para Vygotsky (2001), a arte, como conhecimento e ação, encontra-se vinculada ao processo de atribuição de significados que possibilita acesso à construção e a formação de sentido para o que se é e o que se faz por meio da interação sócio cultural.

Oliveira (2008) propõe compreender a arte como atividade inerente ao indivíduo, o que potencializa suas habilidades, sendo que, por meio dela é possível educar, sensibilizar e inquietar, promovendo também o pensamento crítico, a problematização, os processos de criação e a experiência emocional, tornando-se um caminho para a inclusão escolar. Kerlan (2015, p. 271) afirma que uma “educação para a cidadania passa pela educação estética; algo da educação para/pela democracia está envolvido com a estética”.

Quando se pensa em educação, em aprendizagem, em possibilidades de aprendizagem, não se pode deixar de considerar a zona de desenvolvimento proximal (Vygotsky, 1984), a potencialidade que todos trazem para aprender, sendo que esta

[...] potencialidade para aprender não é a mesma para todas as pessoas, ou seja, a distância entre o nível de desenvolvimento real e o nível de desenvolvimento potencial é singular e única. Pode-se falar então, que há ritmos diferentes para aprender, e essa compreensão é importante em tempos de inclusão de pessoas com necessidades educativas especiais, com síndrome de Down, autismo, deficiência intelectual, transtornos globais de desenvolvimento, dentre outras. É na interação social que ocorre o processo de construção das funções psicológicas humanas. O desenvolvimento individual se dá num ambiente social determinado, estando então, ambos os processos, aprendizagem e desenvolvimento, inter-relacionados. Quanto maior for a qualidade da interação com outras crianças, com o contexto, com a cultura, melhores condições para o desenvolvimento podem ser observadas” (FREITAS; TEIXEIRA, 2011, p. 252-253).

O PROJETO A VOZ DA COMUNIDADE

O projeto de extensão A Voz da Comunidade, realizado no IFES campus Piúma, cadastrado sob número 23185.000634/2015-31, foi uma aplicação prática das possibilidades que a Arte, especialmente a Música, representa como ferramenta de desenvolvimento omnilateral do

sujeito, respeitando a diversidade e possibilitando a inclusão e o acesso dos indivíduos que fazem parte da APAE de Piúma à cultura, ao objeto artístico, aos espaços da Instituição Federal, IFES, a patrimônios físicos e imateriais da sociedade. Por meio da análise das letras das músicas, da prática de canto destas músicas, dos momentos de convivência durante o projeto, objetivava-se promover uma melhoria na qualidade de vida daqueles sujeitos (alunos da APAE), a educação em valores humanos, que fosse facilitada pelo implemento de práticas artísticas voltadas à cultura local. A sociedade contemporânea vivencia características de violência, preconceito, exclusão, desrespeito ao ser humano, consumo de drogas, dificuldades de convivência, desrespeito ao meio ambiente. Este quadro poderia ser minimizado e até modificado através da música, conforme planejou-se no projeto apresentado e efetivado.

O projeto A Voz da Comunidade teve a finalidade de inserir a linguagem musical como prática pedagógica rica em possibilidades educativas para os alunos do campus e a comunidade piumense. Através dessa abordagem, foi possível realizar discussões sobre os aspectos citados nas letras das músicas, adquirindo o projeto, então, caráter educativo-crítico-formativo na constituição dos indivíduos. O objetivo geral era promover integração e aproximação entre IFES e comunidade, desenvolver a musicalidade e práticas educativas e culturais diversificadas aos estudantes do ensino técnico integrado ao ensino médio do campus e às pessoas da comunidade local. Os objetivos específicos definidos incluíam: desenvolver a leitura e a interpretação de textos; desenvolver e implementar a cultura e a arte na comunidade; trabalhar valores humanos; promover integração entre os indivíduos e entre estes e suas famílias e o IFES e desenvolver conhecimentos em música.

A metodologia incluiu a divulgação do projeto por meio da internet, na página oficial do IFES e por uma página criada no facebook²⁹⁶ e panfletos de divulgação.

Trabalhar com textos de músicas é uma metodologia que desenvolve a leitura, a compreensão e interpretação de textos e signos utilizados para comunicação escrita e musical, possibilitando o desenvolvimento cultural dos indivíduos que participaram do projeto. Como foram realizadas apresentações, observou-se um crescimento da autoestima e a comunicação dos participantes.

²⁹⁶ Página do projeto A Voz da Comunidade, com fotos e vídeos, está disponível para acesso: <https://www.facebook.com/Projeto-A-Voz-da-Comunidade-1100643666648655/>

A atividade do projeto está associada à área de linguagens e códigos, mais especificamente às disciplinas de Arte e Língua Portuguesa, mas também se relaciona aos aspectos filosóficos e sociológicos da aprendizagem e formação do sujeito.

No início, apenas as letras das músicas eram analisadas e, com o canto, a expressão corporal e facial foram acrescentadas à interpretação, mas, com o desenvolvimento dessas atividades, os alunos da APAE de Piúma pediram que fosse acrescentada a Dança durante os encontros, que aconteciam uma vez por semana. O desenvolvimento motor, a interação, o envolvimento dos alunos passou por uma evolução que foi confirmada pelos profissionais da APAE que acompanhavam o projeto. A professora da turma de alunos, a coordenadora, as acompanhantes, todas percebiam o desenvolvimento que as atividades de música e dança traziam aos alunos, como pode ser observado nas fotos e vídeos que estão disponíveis na página do projeto A Voz da Comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo pretendeu abordar a possibilidade da inclusão e do respeito à diversidade através da Arte. Arte que pode ser um meio para ampliação do processo cognitivo nos indivíduos, sendo que alguns profissionais já utilizam suas linguagens, como a Música, a Dança, o Teatro, o Cinema, a Fotografia e outras, para ensinar e abordar diversos conteúdos e temas transversais.

A inclusão e o respeito à diversidade, a observação das diferenças precisa ser considerada nas práticas pedagógicas. A formação pela educação estética, possível nas atividades artísticas é um dos caminhos para a democratização do ensino. Inclusão não significa apenas colocar para dentro, mas oferecer formas diferenciadas de participação. Como recurso para formas diversas de aprendizagem, em sintonia com a heterogeneidade dos indivíduos nos mais diversos ambientes, sugere-se a utilização das linguagens artísticas, como ferramenta de transformação de uma realidade ainda permeada de preconceitos, violência e desrespeito.

A arte, comprovadamente contribui com a aquisição do conhecimento e formação de cidadãos ativos e críticos, capazes de transformar a realidade em que a sociedade atual está inserida. A abordagem das mais variadas questões, citadas no parágrafo anterior, e sua discussão e análise através de obras de arte, como a música, cinema, dança, esculturas, performances, teatro, e outras (obras onde, inclusive, se observa a inclusão, de fato, de

pessoas com as mais diversas características e necessidades) pode representar que não há espaço onde não se encontre Arte abrindo espaços para diversas possibilidades e sujeitos.

Referências

- BARBOSA, A. M. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- _____. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Editora Com/Arte, 1998.
- CAPIPPD - **Centro de Apoio às Promotorias Inclusão de Pessoas Portadoras de Deficiência**. Disponível em: <http://www.ppd.mppr.mp.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=41>. Acesso em: 05 ago. 2019.
- CHALMERS, F. G. **Arte, educación e diversidad cultural**. Barcelona: Paidós, 2003.
- DECLARAÇÃO DE SALAMANCA. **Princípios, políticas e práticas na área das necessidades educativas especiais**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf>. Acesso em: 05/08/2019.
- DEWEY, J. **Art as experience**. New York: Perigee Books, 1980.
- _____. **Democracia e educação**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- _____. **L'Art comme Expérience**. Pau: Éditions Farago, 2005.
- EISNER, E. **The arts and the creation of mind**. New Haven: Yale University Press, 2002.
- EÇA, T. T. C3: ações, interações e acontecimentos: arte educadoras entre ativismo, arte e educação. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 15, n. 3, p.495-506, 2013.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREITAS N. K.; TEIXEIRA R. M. M. "O ensino da arte como um tecido inclusivo na escola contemporânea". **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 7, p. 251-265, 2011.
- FREITAS, N. K.; PEREIRA, J. A. "Necessidades educativas especiais, arte, educação e inclusão". **Revista Científica e-Curriculum**, v. 2, n. 2, p. 1 a 18, 2007. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/3185/2107>. Acesso em 05/08/2019.
- KERLAN, A. "A Experiência Estética, uma Nova Conquista Democrática". **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 266-286, 2015.
- KLEIN, A. M.; PÁTARO, C. S. O. "A escola frente às novas demandas sociais: educação comunitária e formação para a cidadania". **Revista Cordis**, n. 1, p. 1 a 18, 2008. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/10312/7697>. Acesso em 05/08/2019.
- OLIVEIRA, I. A. "História, arte e educação: a importância da arte na educação inclusiva". In: BAPTISTA, C. R.; CAIADO, K. R. M.; JESUS, D. M. (Orgs.). **Educação especial: diálogo e pluralidade**. Porto Alegre: Mediação, 2008.
- REILY, L. "O Ensino de artes visuais na escola no contexto da inclusão". **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 30, n. 80, p. 84-102, 2010.
- SEVERINO, A. J. "Educação, trabalho e cidadania: a educação brasileira e o desafio da formação humana no atual cenário histórico". **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.14, n. 2, p. 65 a 71, 2000.
- SGARBI, Antonio Donizetti; CHISTÉ, Priscila de Souza. **Cidade educativa: Reflexões sobre a Educação, a Cidadania, a Escola e a Formação Humana**. Disponível em: <https://docplayer.com.br/14246076-Cidade-educativa-reflexoes-sobre-a-educacao-a-cidadania-a->

escola-e-a-formacao-humana-l-antonio-donizetti-sgarbi-priscila-de-souza-chiste.html>. Acesso em 05/08/2019.

SILUK, Ana Cláudia Pavão. **Formação de professores para o atendimento educacional especializado**. Org. Ana Cláudia Pavão Siluk. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

VYGOTSKY, L. S. **A psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RE-TRATO FEMININO

FEMININE RE-TRACT

Maria de Fátima Gonzaga²⁹⁷

RESUMO

O figurar artístico e o figurar não artístico do corpo feminino precede a história da arte: é cultural, social, histórico. Está presente seja apresentado na obra ou demonstrado no artista que a produziu. Esse artigo propõe um passeio pela história da arte evidenciando o papel do artista e da obra no que diz respeito ao feminino. De Coubert (1817-1877) a Del Santo (1925-1999) a arte moderna traz o feminino de forma mais aparente, mais evidente do que a apresentada em outros períodos de produção artística e o faz por meio de uma abordagem que valoriza a sensualidade intrínseca. Acredito ser pertinente falar sobre o tema, visto que trata e retrata o feminino em nuances que abrem discussões e reflexões sobre sua apresentação, representação e importância. Para a elaboração dessa comunicação farei uso de revisão bibliográfica, referências como artigos, reportagens, entrevistas de artistas e textos literários.

PALAVRAS-CHAVE

Feminino; Lugar; Mulher; Obra; Olhar.

ABSTRACT

Artistic and non-artistic figuration of the female body precedes the history of art: it is cultural, social, historical. It is presented in the works or demonstrated by the artist who produced it. This article proposes a walk through the history of art highlighting the role of the artist and the work which regard to the feminine. From Coubert(1817-1877) to Del Santo(1925-1999) modern art brings the feminine more apparent, more evident than that presented in other periods of artistic production and does so through an approach that values sensuality intrinsic. I believe it is pertinent to talk about the subject, since it treats and portrays the feminine in nuances that open discussions and reflections on its presentation, representation and importance. For the elaboration of this communication I will make use of literature review, references such as articles, reports, interviews of artists and literary texts.

KEYWORDS

Feminine; Place; Woman; Work; Look.

O regime temporal que preside o cotidiano sofreu uma mutação desorientada nas últimas décadas. Isso alterou inteiramente a relação com o feminino, a ideia de futuro e a percepção da realidade e ofuscou a noção de gênero que permeia os conceitos e valores da sociedade. Em nenhum momento da história o feminino foi tão violentado, desrespeitado e atacado moral, psicológica e fisicamente como nos dias atuais.

²⁹⁷ Maria de Fátima Gonzaga é administradora de empresas formação PUC/MG e artista plástica formada pela UFES/ES. Interessa-se pela arte moderna e contemporânea. Participante de seminários atua como ouvinte e comunicadora. Também faz parte do grupo de extensão em Prática e Processos da Pintura que se reúne na UFES. Em exposições individuais e coletivas mostra suas produções em pintura e serigrafia. Contato: mfatimagonza10@gmail.com.

A figuração do corpo feminino elabora conteúdos que quando expostos perdem a conotação assustadora surpreendidos pela dimensão real e natural que possuem. O olhar, os ouvidos e sentidos se apropriam do feminino como gerador de vida para ser usado, lembrado e falado em prosa e verso.

A história é uma narrativa contada por alguém que vai falar da sua vivência, do seu país, da sua gente. Arte e conhecimento são atrelados. Na medida em que a arte simboliza, representa e apresenta assuntos excluídos possibilita o pensar e o refletir sobre eles. Com isso, os aspectos mistificadores, idealizadores e os devaneios fantasiosos que emergem dessa simbologia vêm à tona para clarificar seu significado real. A apreciação de uma obra insiste em estar vinculada aos valores do tempo e lugar de seu surgimento. O feminino está presente seja apresentado na obra ou demonstrado no artista que a produziu. O modo como o autor se ausenta é o que aparece na obra e deixa falar a linguagem. É no modo como o autor se afasta da obra que ele se faz ver. O corpo olha e sabe que é olhado. (Merleau-Ponty).

Desde os primórdios da civilização o homem figura o feminino utilizando-se de todas as formas possíveis de expressão. É na arte que ele consegue trazer à luz seus mais profundos sentimentos de modo a traduzir, mesmo sem intenção o que outros homens, reles mortais, tentam fazer. Toda obra de arte é fruto de um gesto e deriva diretamente do corpo. Figurar o corpo é percebê-lo como imagem. Falar da obra muito tempo depois e o que há nela não é novo. São desdobramentos, novas descobertas, novos olhares.

Nossos ancestrais já retratavam o feminino. Há cerca de 24 000 a.C. na pré-história encontramos registro de um fóssil da *Vênus de Willendorf* ou *Mulher de Willendorf*, feita em material calcário oólito. A escultura de 11,1 cm de altura foi descoberta em 1908, e hoje faz parte do acervo do Museu de História Natural de Viena, Áustria. Devido ao fato de o material avermelhado da rocha não ser típico da região onde foi encontrada a peça, estudiosos supõem que poderia ser um amuleto para carregar e uma representação da deusa da fertilidade pela forma robusta dos seios, quadris e ventre.

Nos séculos de I a XII temos as *Sheela-na-Gigs*, esculturas de mulheres nuas talhadas em pedra de forma provocativa que adornavam igrejas e castelos e outras edificações na Irlanda e Grã-Bretanha. Guardavam da morte e do mal e expressavam um pensamento coletivo,

signos representativos da feminilidade. Em posição de parto numa alusão à fertilidade e à sabedoria, *Sheela na gig* é a forma irlandesa do nome normando *Cecile*, e 'gig' uma gíria inglesa para as partes íntimas da mulher.

Na idade antiga o usual era a representação do feminino em bustos e estátuas ligadas sempre a uma figura masculina. Destacam-se as imagens da Virgem Maria e Eva simbolizando a maternidade e o pecado. Na idade média as mulheres eram vistas como virgens e através da pintura e escultura como objetos de veneração. A sensualidade do corpo feminino e a idealização do corpo humano começa a ser vista como algo belo. A partir do Renascimento a iconografia adquire conotações mais mundanas. A obra *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli (1445-1510) é um ícone dessa representação.

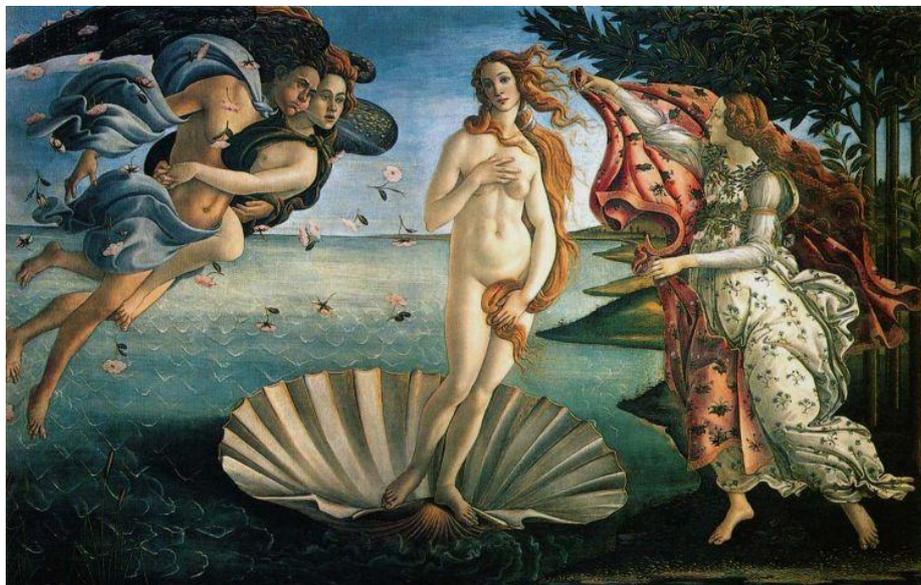


Figura 1 - Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*, 1485-1486. Têmpera s/tela, 172,5cm x 278,5cm, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. Fonte: <https://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2012/03/nascimento-de-venus.jpg>, acesso em 10.08.2019.

Nos finais dos séculos XV e XVI até o século XVIII a figura feminina de odaliscas e cortesãs aparecem como objetos estéticos de prazer ou consumo, a exemplo de Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci (1452-1519) e as madonas lindamente retratadas por Rafael Sanzio (1483-1520).



Figura 2 - Rafael Sanzio. As Três Graças, c.1504. Óleo sobre madeira, 17 x 17cm. Museu Condé Chantilly, França. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pinturas_de_Rafael, acesso em 11.08.2019.

No século XX a referência ao feminino de Gustav Klimt (1862-1918) é de uma abordagem simbolista e carregada de sensualidade e erotismo.

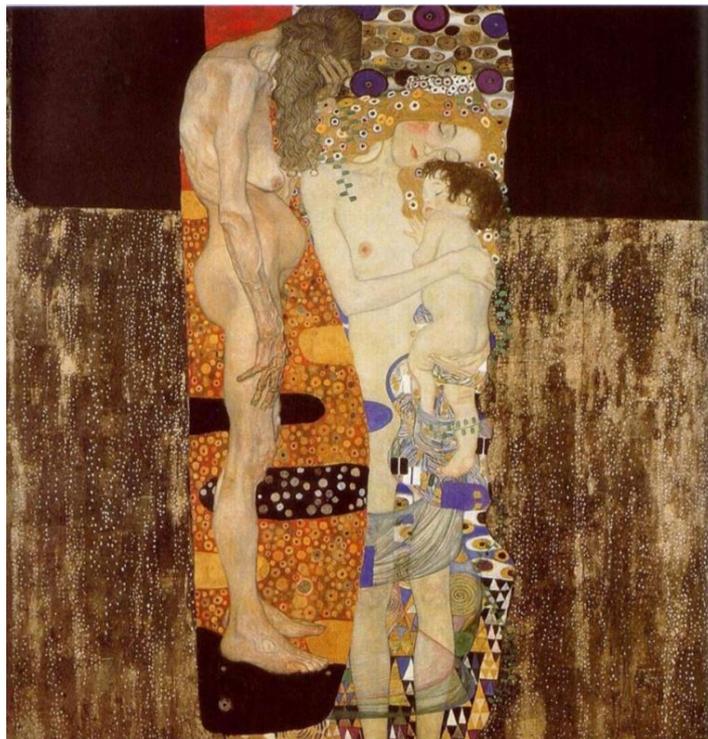


Figura 3 - Gustav Klimt. As Três Idades da Mulher, 1905. Óleo sobre tela, 180 x 180 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália. Fonte: <https://arteeartistas.com.br/as-tres-idades-da-mulher-gustav-klimt/>, acesso em 11.08.2019.

As principais características de sua criação são o estilo decorativo e uso de formas geométricas. Também trazia para a sua representação do feminino o brilho dourado e prateado nos materiais utilizados.

A arte moderna traz o órgão sexual feminino mais aparente, mais evidente abordando a sensualidade. Os modernistas não estão mais pintando as mulheres virtuosas. As figurações estão destituídas de nobreza, de virtude, da imagem simbólica, ideológica que a mulher traz ao longo da história e têm várias significações.

Avançando na evolução do feminino na história da arte e não enveredando para lugares muito distantes, temos o registro de uma história de representação do feminino que nos leva a refletir. Aconteceu no estado do Espírito Santo e tem como protagonista o artista plástico, gravador, serígrafo e poeta capixaba, nascido em Colatina, Dionísio Del Santo (1925-1999).

Del Santo mudou-se para o Rio de Janeiro em 1947, incentivado pelo também artista capixaba Alcebádes Ghiu que ajudou o conterrâneo a se integrar ao meio artístico. Em dezembro de 1948 retornou à sua cidade natal para visitar a família e atender ao convite para uma exposição no Clube Recreativo Colatinense que se deu em Janeiro do ano seguinte, onde compareceram autoridades e membros da sociedade local. Em meio aos 32 trabalhos expostos, com cores e tendências a subverter a visão naturalista das formas, simplificando-as e estilizando-as estavam retratos e caricaturas em aquarela e também constavam paisagens e nus femininos.

Porém, o entusiasmo e homenagens ao artista da terra para os colatinenses, habitantes de uma cidade distante da capital e culturalmente atrasada se transformaram em difamação, pois os nus femininos expostos por Del Santo causaram estranheza e intimidação entre a elite. Os membros retrógrados da igreja local aproveitaram-se dos momentos das missas e outros contatos para amaldiçoar o artista e dizer a todos para se afastar das pinturas que representavam o pecado, pois estas tinham a intenção de ofender as moças da cidade, apesar do recato das obras e do cuidado que teve o artista cobrindo com flores o seio e o sexo das pinturas de figuras femininas. Por essa razão criou-se um embate entre a imprensa e os padres da cidade que levou o artista a defender-se. Por meio de artigos enviados aos jornais, Del Santo defendeu-se convidando as pessoas a conhecer sua arte e dizendo que

não teve a intenção de provocar escândalo e sim de retratar as mulheres com naturalidade e mostrar seu trabalho. E discorreu sobre a função social do artista como produtor de novos conhecimentos e construções culturais. Não teve êxito, e a oportunidade de um debate sobre a arte e sua função na sociedade se perdeu.

Tudo isso, ao que parece provocou marcas profundas no artista. Ele teve que se retirar da cidade às escondidas, com a ajuda de amigos mais influentes. As obras foram destruídas pela população enfurecida, como lembram ainda algumas pessoas do lugar. Assim, Del Santo teve a certeza de que sua obra abstrata também não seria bem recebida em sua terra, o que o fez decidir nunca mais expor em sua terra natal. Mais de 20 anos depois, Del Santo retrata o feminino em obras de serigrafia cujo tema ele trata com a sensibilidade e respeito que sempre demonstrou.

Moça Regando Flores (fig.4) é a representação de uma mulher caracterizada e em cores vibrantes. O jogo de cores produz um efeito de profundidade e o azul em tom mais escuro do que o fundo evidencia uma silhueta feminina cujo braço direito segura um jarro marrom vertido sobre o vaso de flores. Essas se sobrepõem a um elevado em marrom sugerindo uma jardineira de onde as flores emergem dispostas sobre o fundo azul em tons de branco e amarelo e com caules e botões em cor verde. Interessante observar que todo o desenho é composto por linhas retas inclusive as flores. A exceção se aplica aos seios e cabeça da figura feminina que têm formas circulares e meio círculos assim como os botões das flores. Uma minúscula linha reta e precisa sugere o olho da mulher. Esta possui parte da cabeça em tom rosado e dá lugar ao marrom formando uma sombra que se destaca por linhas que além de mostrar o nariz, queixo e testa também definem o rosto.

Os desenhos de Del Santo são mais signos ou formas simbólicas do que representações da realidade, o que se pode ver pelas formas geometrizadas. O próprio artista diz que:

“As figuras humanas [...], são muito mais signos ou formas simbólicas do que representações realistas, têm sempre os olhos fechados representados por dois traços horizontais. Deste modo eu penso exprimir a visão interior muito mais do que representar a realidade externa (MORAIS, s/d, p.58).



Figura 4 - Dionísio Del Santo, Moça Regando Flores, 1970. Serigrafia 54 x 38,5 cm. Museu de Artes do Espírito Santo Dionísio Del Santo. Fonte: <https://maesmuseu.wixsite.com/maes/blank-cja3>, acesso 30.07.2018.

E arremata “não é a água o elemento que é vertido da ânfora ou do jarro que a mulher inclina, mas são fluidos do conhecimento intuitivo que é atribuído a aquário, meu signo solar de nascimento (MORAIS, s/d, p.60)”.

A representação do feminino de Del Santo prima pelo uso e abuso de linhas e formas geométricas, das cores fortes e chapadas.

A despeito do acontecimento lamentável ocorrido em sua cidade natal, Dionísio Del Santo esteve outras vezes no Espírito Santo: em 1976, para uma exposição na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Em 1977 os artistas capixabas, professores e alunos participaram do curso de serigrafia no Centro de Artes da UFES, ministrado pelo artista cuja importância para a Universidade foi tamanha que mudou a grade curricular do Curso de Artes da UFES. Em 1980 fez uma mostra na Galeria Trópico e Lazer em Vitória. Na década de 90 participou de *workshops* e palestras na UFES e ministrou uma oficina de serigrafia no 5º Festival de Verão de Nova Almeida.

O artista realizou em dezembro de 1998 uma mostra retrospectiva de sua obra que inaugurou o Museu de Arte do Espírito Santo, instituição que levou seu nome. Del Santo

adoeceu durante a montagem da exposição e veio a falecer em Vitória, alguns dias depois da inauguração da exposição no início do ano de 1999.

Outro país, outra cultura e a expressão artística do feminino feita pelo francês Gustave Courbet (1819-1877). Pintor realista, o artista se intitulava “Republicano por nascimento” e se proclamava “o homem mais rude e arrogante da França”. Comprometia-se a pintar só o que via. Dizia que pintaria anjos se os visse. Suas declarações eram socialmente ousadas como suas pinturas.

“L’Origine Du Monde”, pintada em 1866 retrata o tronco de uma mulher nua com as pernas abertas. Os seios podem ser entrevistados sob os lençóis. O artista destituiu a figuração de toda a idealização clássica ou romântica.



Figura 5 - Gustave Courbet. L’Origine Du Monde, 1866, óleo s/tela, 46 x 55 cm. Museu d’Orsay, Paris. http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=24&ordem=18, acesso em 29.07.19.

O quadro foi pintado para um diplomata turco Khalil-Bey em passagem por Paris, que era colecionador de arte erótica. Arruinado pelo jogo teve sua coleção leiloada.

Em 1889 foi encontrado em meio a outros quadros, embaixo de telas menos ousadas de um antiquário pelo escritor francês Edmond de Goncourt (1822-1896). Passou pelas mãos de um nobre húngaro em Budapeste e após a Segunda Grande Guerra foi trazido para Paris. Após pertencer a vários donos foi adquirido pelo psicanalista francês Jacques Lacan

(1901-1981). A obra foi mantida em sua casa de campo em Guitrancourt, e era exibida ritualisticamente a convidados. A hipótese é de que a modelo trata-se da irlandesa Joanna Hiffernan (1843-1904) que estaria envolvida afetivamente com o pintor na época da produção da obra.

A obra era tida como pornográfica até recente data. Em 2009, livros cujas capas o reproduziam foram confiscados pela polícia em Portugal e páginas do Facebook que o exibiam foram retiradas do ar em 2011. Surpreendentemente devido ao noticiário, sua imagem apareceu publicamente.

A polêmica em torno do tema não foi sobre a obra, suas qualidades pictóricas sendo arte de primeira grandeza e sim sobre a moral e os bons costumes. O quadro, vindo dos porões da pornografia para a consagração nos salões do Museu d'Orsay, mostra como a apreciação de uma obra está atrelada aos valores do tempo e lugar de seu surgimento. A obra "A Origem do Mundo" foi doada pela família de Jacques Lacan, após sua morte em 1981 e exposta publicamente pela primeira vez no Museu D'Orsay, onde se encontra nos dias atuais.

A obra de Coubert foi criada no século XIX e as obras de Del Santo a partir de 1947 quando o artista fixou residência no Rio de Janeiro. Como pode, quase quarenta anos depois, já no século XX a retratação do nu feminino de Dionísio Del Santo feita de maneira natural e realista causar tanta estranheza e impacto, a ponto de bloquear a mente da sociedade fechando as portas para um diálogo produtivo?

O retrato feminino troca sua roupagem com o passar do tempo. As mudanças de comportamento provocadas pelo desenvolvimento de novas tecnologias levam a expressão artística a assumir novos formatos produzidos em mídias cada vez mais sofisticadas. Mas o feminino continua ocupando lugar de destaque desde as mesas de bar até as paredes cobijadas das galerias e museus. Também segue sendo um tema falado e cantado por todas as vozes. Inclusive na poesia do artista Gilberto Gil lembrando que todos os homens têm a sua "porção mulher".

Referências

DEL SANTO, Dionísio. **Não é a temática que faz a arte**. Entrevista a Edvaldo dos Anjos, Vitória, Jornal "A Gazeta", 28.11.1976.

GONZAGA, M. F. **Anotações em sala de aula da disciplina “O Corpo na Arte Contemporânea”**. Vitória: 2017.

INFO ESCOLA. **Mulher de Willendorf**. Disponível em <https://www.infoescola.com/arqueologia/venus-de-willendorf/>, acesso em 30.07.19.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas do Espírito Santo 1940/1969**: Produção, Instituições, Ensino e Crítica. Vitória: EDUFES, 2012.

MESTRE DA PINTURA. **Evolução da Imagem da Mulher na História da Arte**. Disponível em <https://www.mestresdapintura.com.br/blog/evolucao-da-imagem-da-mulher-na-historia-da-arte/>, acesso em 30.07.19.

MORAIS, Frederico. Dionísio Del Santo, s/d. **Esboço do Livro não publicado encontrado na pasta do artista, localizado no arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**, 2007.

NOCHIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro, autorizada pela autora. Risograph sobre offset 90gr/m² no Publication Studio São Paulo, São Paulo: 2016. Disponível em <https://drive.google.com/drive/folders/0B0haC9kx6GJLSDFBODJvV2VUS1E>, acesso em 24.07.2019.

TELLES, Sérgio. A Origem do Mundo, de Coubert. **Jornal “O Estado de São Paulo”**: 2013. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-origem-do-mundo-de-courbet-imp-9976>, acesso em 31.07.2019.

ECOLOGIA E RESISTÊNCIA NA ESTÉTICA DE FRANS KRAJCBERG

FRANK KRAJCBERG'S AESTHETIC ECOLOGY AND RESISTANCE

Maria Marta Morra Tomé²⁹⁸

RESUMO

Krajcberg foi um artista exponencial. Por meio de um estado permanente e intenso de pesquisa e experiências com elementos naturais (pigmentos minerais, raízes, cipós e troncos) propõem uma estética *ecorresistente*, em linguagens como gravura, relevo, fotografia e escultura. A resistência krajcberguiana emerge como forma de sobrevivência em face da violência nazista, que o lançou às vicissitudes do degredo, alimentando seu desejo de re-existir. As questões nodais que envolvem a estética Krajcberguiana trazem à tona questões e temas correlatos, como: sustentabilidade, consumismo, violência, individualização, preconceito étnico-racial, insensibilidade moral, ética, alteridade, humanismo, política, globalização, modernidade/pós-modernidade. Uma estética *ecorresistente* como apresenta Krajcberg, pauta questões que estão em plena vigência.

PALAVRAS-CHAVE

Ecologia; Resistência; Estética; Krajcberg.

ABSTRACT

Krajcberg was an exponential artist. Through a permanent and intense state of research and experiments with natural elements (mineral pigments, roots, vines and logs), they propose an ecoresistant aesthetic in languages such as engraving, relief, photography and sculpture. Krajcbergian resistance emerges as a form of survival in the face of Nazi violence, which has thrown him into the vicissitudes of the degrading, fueling his desire to re-exist. The nodal issues surrounding Krajcbergian aesthetics raise related issues and issues, such as sustainability, consumerism, violence, individualization, ethnic-racial prejudice, moral insensitivity, ethics, otherness, humanism, politics, globalization, modernity / postmodernity. An ecoresistant aesthetic, as Krajcberg presents, addresses issues that are in full force.

KEYWORDS

Ecology; Resistance; Aesthetics; Krajcberg.

Frans Krajcberg (1921-2017), nascido na Polônia - após ter sua vida atravessada pela 2ª Guerra Mundial (1939-1945), torna-se nômade, deslocando-se entre territórios, chega ao Brasil em 1948, aos 26 anos. Sem falar o idioma local, levou uma vida de dificuldades, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, não sendo diferente da vida e da realidade já vividas no pós-guerra, ainda na Europa. No Brasil, nesses anos iniciais, trabalhou

²⁹⁸ Maria Marta Morra Tomé é artista Plástica (UFES-2001). Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGA/UFES-2018/2020), com *Ecologia e resistência em Frans Krajcberg*. Membro do grupo de pesquisa *Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim*, com Prof. Dr. Gaspar Paz. Atualmente expõe seu trabalho no Espaço Ecoternura, Vila das Artes, Jacaraípe, Serra. Contato: mariamartaufes@gmail.com.

como operário, pedreiro, serviços gerais, pintor de azulejos, montador de exposições, incluindo a montagem da primeira Bienal de São Paulo, realizada em 1951.

Krajcberg veio ao Brasil motivado por amigos solidários à sua causa, mas também, por um fascínio que habitava seu imaginário e o projetava para a possibilidade de uma vida em meio a natureza exuberante. Esse cenário imaginado significaria uma quietude às suas tormentas – após os horrores da guerra. No entanto, essa mesma natureza exuberante, tornou-se motivo para manter uma centelha, que alimentou uma revolta latente em Krajcberg. Revolta essa que, por toda uma vida, o impulsionou a criar uma das obras mais contundentes e denunciativas da arte brasileira.

No Paraná, na década de 1950, conheceu as grandes queimadas que consumiam enormes áreas de florestas nativas. O cenário dessa primeira queimada, que vivenciou, reativou sua memória, relacionando as imagens das árvores calcinadas, ao horror da guerra, com corpos humanos incinerados nos campos de concentração nazistas. Krajcberg foi transformado por esse cenário deprimente; deixou o Paraná - onde experimentava a plasticidade das folhas de samambaias destas florestas do sul, e com a série *samambaias*, ganha o prêmio de melhor pintor na Bienal de São Paulo, em 1957. Krajcberg voltou à Paris, e de lá, seguiu para Ibiza, onde percebe que arte e natureza não se dissociam em seu ato criador, e nesse caminho, da natureza como materialidade, Krajcberg encontra as experiências que, sem retorno, definiram sua estética.

Krajcberg ressignificou a natureza, como materialidade, na arte. Esses processos e experiência de ressignificação trouxeram resultados significativos, originais e potentes que versaram sobre muitos de seus recomeços. Em uma primeira fase, no início da década de 1960, em Ibiza, as porções que cabiam na sua mão - pigmentos minerais e terrosos, pedras e cascalhos, fragmentos vegetais – foram levados às telas, criando as primeiras *terras craqueladas*. Mas também foram experimentados os processos que levaram às gravuras e às impressões em papel e gesso, que chamou série *Ibiza*. Na figura 1, imagem de uma das obras apresentadas pelo artista na Bienal de Veneza em 1961, na qual Krajcberg foi premiado pelo conjunto da obra, que continham pedras e pigmentos minerais em tons terrosos amarelo-alaranjados, fixados sobre tela.



Figura 1 – Frans Krajcberg. Série *Ibiza*. Técnica: Relevo sobre cartão. Dimensão: 122 x 77 cm. 1961. Fonte: <http://www.pontualarte.com.br/portfolio/frans-krajcberg/>

Krajcberg criou relevos e gravuras a partir das texturas encontradas no solo, ou em elementos naturais, Pierre Restany²⁹⁹ chamou de relevo gofrado. Em outro momento, quando a pesquisa com pigmentos minerais é aprofundada, ocorre uma grande abertura em seu trabalho. Em 1964, quando retorna ao Brasil, nascem às primeiras experiências escultóricas, em Cata Branca-MG, quando enveredou pelas áreas das grandes mineradoras de ferro, e ao encontrar troncos e madeiras “abandonadas”. Krajcberg, ainda, em mais um de seus processos de descoberta, associou foco de luz a cipós e raízes, projetando suas sombras em suporte plano, inaugurando uma série denominada *sombras recortadas*, apresentadas na figura 2.



Figura 2 – Frans Krajcberg. Série *Sombras recortadas*. Imagem de Catálogo/Exposição: *Imagens do Fogo*. 1992. Técnica: raízes, escultura em madeira. Dimensões diversas. S/data. Fonte: <https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/frans-krajcberg/>

²⁹⁹ Pierre Restany, filósofo francês, teórico e crítico de arte, conceituou o Novo Realismo, e com F. Krajcberg e S. Baendereck produziram o Manifesto do Naturalismo Integral (1979).

Depois de experienciar algumas nuances de Brasil, por meio de viagens de conhecimento, Krajcberg fixa residência, em Nova Viçosa, no sul da Bahia, que chamou de *Sítio Natura* (1972). Sua rotina de pesquisa, que, aliás, não abria mão, proporcionadas pelas circunstâncias ligadas ao manguezal baiano, conduziram Krajcberg a mais experiências, novos processos e resultados estéticos ainda mais significativos. Nessa direção manteve a consciência da necessidade de integralidade, com disponibilidade afetiva, e exercitando a disciplina da percepção, como veio a preconizar posteriormente o Manifesto do Naturalismo Integral³⁰⁰. Essa percepção sobre as questões da natureza, observando a habilidade e sabedoria ancestrais dos povos originais das florestas do Brasil, criou gigantescas esculturas trançadas, nos anos 1980.

As monumentais esculturas, criadas a partir de troncos de grandes árvores e que configuraram a cristalização da estética Krajcberguiana, nasceram anos 1980, quando Krajcberg dividiu seu ambiente de morada e trabalho, no seu *Sítio Natura*, com os depósitos abarrotados de raízes, casqueiros, troncos e madeira calcinada advindas das grandes florestas do Acre, Mato Grosso, Pará, Amazônia, Espírito Santo, também da Bahia. A figura 3 traz uma escultura de 12 metros, fotografada por Krajcberg, no cenário do Sítio Natura.



Figura 3 – Frans Krajcberg. *Flor do Mangue*. Década de 1970. Técnica: Escultura em madeira. Dimensão: 12x8x5 m. S/data. Fonte: <http://franzkrajcberg2c.blogspot.com/2009/11/flor-do-mangue.html>

Krajcberg ressignificou elementos naturais. Legou à humanidade uma estética que ousou aliar ecologia e resistência, porque isso traduziu sua trajetória, tornando-o um artista exponencial.

³⁰⁰ Manifesto do Naturalismo Integral ou Manifesto do Rio Negro, produzido após expedição pelos rios da Amazônia Brasileira. Redigido por P. Restany, com anuência de F. Krajcberg e S. Baendereck, lançado em 1979.

Podemos considerar que sua postura, estético-política, inconformada com os preconceitos de toda ordem e com a destruição da natureza e da cultura, advêm de uma persistente (re)existência, que sempre guiou sua vida e obra. É, a partir daí que suas pinturas, relevos, gravuras, esculturas e fotografias – que acompanharam as transformações formais das artes de seu tempo – exibem uma preocupação poética e social com os vestígios e a memória, com a estética e com a política, com morte e vida, por meio das ressignificações. Krajcberg escreveu uma história singular, forte e exemplar, onde a natureza é coautora e protagonista.

Para apresentar a vida *sui generis* de Krajcberg, busca-se ignorar a cronologia, considerando que não há fases estanques, porque as experiências e processos se apresentam e se reapresentam híbridos. O que se quer é subsidiar, de acontecimentos histórico-pessoais as nuances da vida do artista, buscando reforçar a linha de investigação de uma pesquisa: ecologia e resistência se inscrevem na estética de Frans Krajcberg? É possível afirmar que o artista, por meio da sua arte, atua e propõem com uma estética *ecorresistente*? Quais são as relações existentes, entre arte, ecologia e resistência que são verificáveis na trajetória do artista Krajcberg e que podem ser indícios para o aprofundamento das questões nodais que comprovam se tratar de uma *estética ecorresistente*?

Em quase 70 anos de pesquisas, experiências, processos e intensa produção artística, Krajcberg mesmo tendo convivido com diversos movimentos artísticos, tanto no Brasil, quanto na Europa, envolveu-se com uma pesquisa exclusiva, até então inédita, e com indiscutível potencial estético. Esses movimentos “explodiram” em suas épocas, e provocaram profundas transformações estéticas, que marcaram e definiram períodos na história da arte. Alguns desses expoentes eram amigos de Krajcberg como, por exemplo: Pierre Restany, que liderava o movimento dos novos realistas franceses, e o artista plástico Waldemar Cordeiro, que liderava o movimento concretista em São Paulo. No entanto, Krajcberg não aderiu a nenhum desses movimentos, seguiu seu caminho expandindo e aprofundando seus processos e suas experiências com materiais e elementos naturais que reproduziam e revelavam as formas da própria natureza. Krajcberg disse certa vez: *Não pertencço a movimentos. Os únicos movimentos são os dos astros, marés e ventos. A Natureza é a minha arte! – Como posso fugir desta realidade?* (KRAJCBERG, 1985). Mantendo uma independência dos movimentos artísticos que o ladeavam, em 1959, fez sua primeira viagem a Amazônia, e em 1965 à Bahia. E em outros momentos, contanto com a

interveniência de tantas outras parcerias, Krajcberg viajou períodos longos e por vários anos, pelo Brasil, sempre se encantando e registrando – sensivelmente e fotograficamente, as peculiaridades, riquezas e exuberância das paisagens e territórios naturais, que visitou. Relatou que se sentia parte da natureza que o cercava e que esperava a terra rachar para fotografar, e, definiu que esse tempo de espera, era para ele, como se estivesse fisicamente, conectado ao tempo da natureza.

Na literatura, define-se manifesto como um texto de natureza dissertativa e persuasiva, uma declaração pública de princípios e intenções, que objetiva alertar um problema ou fazer a denúncia pública de um problema que está ocorrendo, normalmente de cunho político.

Krajcberg denunciou publicamente, por meio de manifestos, os problemas que aconteciam no Brasil, em relação à natureza brasileira, e estes manifestos escancararam, tanto sua verve política, quanto sua indignação. Os manifestos foram/são mecanismos e ferramentas que continham/contém imagens de Krajcberg e textos críticos de grandes nomes do cenário literário à época. O primeiro: *Manifesto do Naturalismo Integral* lançado em 1979, contou/conta com a redação de Pierre Restany (1930/2003), e o último: *Grito de Esperança pela Amazônia*, lançado em 2011, continha/contem textos do poeta amazonense Thiago de Mello (1926-), e do escritor João Meirelles (1960-). Os manifestos que Krajcberg aportou na sua trajetória, causaram repercussão pessoal e social, porque atuaram por força das circunstâncias, ora para situar o artista na esfera da arte, ora para situar o ativista no contexto da denúncia, e se mantêm em plena vigência, visto que os princípios e as intenções norteadoras desses manifestos objetivaram alertar, para as mesmas pautas urgentes, tanto de ontem, como de hoje. Esses manifestos marcam a vida de Krajcberg, que primeiro se descobre, e depois se declara e se posiciona ecologista, não apenas por extremada revolta e grande sensibilidade, mas por urgência.

Encarnando as máximas do *Naturalismo Integral*, Krajcberg vivencia o naturalismo sem metáforas, como o estado pleno da sensibilidade, a grande abertura da consciência, sendo a vivência do naturalismo integral verificado em sua vida. Na figura 4, vê-se uma imagem do exemplar da *Revista Natura Integrale*, onde foi publicada a íntegra do *Manifesto do Naturalismo Integral ou Manifesto do Rio Negro*.



Figura 4 – Capa histórica da *Revista Natura Integrale*. P. Restany e C. Strano e imagens de F. Krajcberg. 1979.
Fonte: <http://fkmanifesto.com/naturalismo-integral>

Krajcberg começou a fotografar seus próprios trabalhos, ainda em Ibiza, com cerca de 40 anos, depois quando retorna ao Brasil, além dos próprios trabalhos, fauna e flora, paisagens naturais, texturas e detalhes que revelaram delicadezas e sutilezas naturais. A medida que adentrou as questões brasileiras, relacionadas ao ambiente natural, aprofundou o uso do recurso fotográfico, passando a registrar as paisagens, territórios e ambientes das florestas brasileiras, que sofriam a degradação por queimadas ou desmatamentos. Krajcberg não se dizia fotógrafo, e na epígrafe do livro *Natureza* (2011), declarou: “Eu não sou fotógrafo (...). Tento fotografar aquilo que o homem não vê”. A fotografia de Krajcberg é uma ferramenta de busca, para encontrar e revelar as formas, e ampliar o objeto e o olhar. Depois da passagem por Mato Grosso, no final da década de 1980, as fotografias passaram a registrar e denunciar, nesse momento da vida, já com quase 70 anos, Krajcberg já atuava como um artista ecologista. Como conceituou o professor e crítico baiano J. Antônio Saja (1945-2019), quando Krajcberg conjuga imagens e esculturas, cria *fotoesculturas*. Com a chegada dos 90 anos de idade, a fotografia passa a ser sua atividade diária. Existiram diversos novos

momentos, novos recomeços, novos (re)existir na trajetória resistente de Krajcberg, e as rotinas de pesquisa, experiências e processos nunca cessaram.

Foi premiado, recebendo condecorações, honorarias, chave de cidades, títulos de cidadão; biografado em produções literárias, audiovisuais e documentais e em textos jornalísticos. Recebeu o prêmio *Grande Prêmio Enku* de melhor escultor do mundo, concedido pelo Japão, em 2015, pela obra escultórica de cerca de 3 metros de altura, que se assemelha a uma caixa torácica, onde predominam cores fortes como preto e vermelho, e encontra-se, atualmente, no Sítio Natura, ladeando o enorme tronco de pequi (*Caryocar brasiliense*), de 7 metros de altura, que sustenta a casa de Krajcberg, e é o depositário das cinzas do artista. No Sítio Natura, pode-se encontrar: fotografias, relevos minerais e gofrados, impressões e gravuras, além das esculturas. Na figura 5 temos a imagem do artista, aos 95 anos, no ano de 2015, em uma das sete edificações do *Sítio Natura*.

Krajcberg antecipou grandes atos a favor e pela natureza brasileira, primeiro, com as publicações dos manifestos que participou, promoveu e divulgou como um ato coletivo, e depois, à medida que aprofunda suas raízes no Brasil, e na arte com a ressignificação dos elementos naturais, desencadeou ações ativistas, de grande impacto artístico, social e político, com exposições, participação em debates e fóruns permanentes, e outras linguagens, tanto no Brasil, quanto ao redor do mundo, contra a destruição das florestas e de seus povos originários. Mas, é com um ato que realiza sozinho, em 2017, que Krajcberg conclui seu maior manifesto. Krajcberg doou seu patrimônio artístico e pessoal, após, e em ato contínuo a sua morte, como patrimônio público, ao Governo da Bahia.

Ao vivenciar a história de Frans Krajcberg, somos conduzidos pelo tempo do artista, e naturalmente, a um tempo cronológico, mas, a estética Krajcberguiana, não possui fases estanques. As séries mostram simbiose dos resultados nas suas experiências e processos, acumulados em toda sua trajetória. Nas nuances desta trajetória, para além dos resultados estéticos, a medida do aprofundamento na história do artista, surgem questões em eixos teóricos historicista, críticos e filosóficos. Na busca por expandir, ainda mais, aspectos dos processos e seus resultados, estabelecendo contato no campo do sensível das ressignificações e (re)existências de Krajcberg, adentramos as possíveis questões nodais da estética Krajcberguiana.



Figura 5 – Imagem de Frans Krajcberg. 2015. Foto: Leonardo Aversa. Fonte: <http://socialismocriativo.com.br/artista/frans-krajcberg/>

Ao vivenciar o território krajcberguiano, ontem *Sítio Natura*, hoje *Museu Krajcberg*, localizado em Nova Viçosa/BA, vivenciamos as marcas dos seus tempos, pesquisas, experiências e processos. Visitamos, não só o grandioso e imensurável legado patrimonial do artista, ao vivo e a cores; mas também, a magnitude e monumentalidade da sua proposta; aspectos do naturalismo integral sem metáforas, mas, a medida das nossas entregas pessoais e coletivas; e até um possível caminho para entender e respeitar, as suas indignações. No templo de (re)existir de Krajcberg o *Sítio Natura*, constatamos o destino das suas ressignificações na arte contemporânea, e a vigência das pautas que significaram sua vida. No campo do sensível, na esteira de teóricos e críticos contemporâneos, as inflexões sobre ecologia e resistência e suas correlações, são pautas conectadas a eixos como natureza, meio ambiente, sustentabilidade, patrimônios ambiental e natural, violência, preconceito étnico-racial, insensibilidade moral, ética, alteridade, humanismo, política, globalização, modernidade/pós-modernidade, individualização e consumismo, sendo este o caminho para compreender as questões nodais que sustentam e envolvem a vida de Krajcberg.

Na plenitude do ano 2019, portanto, muito tempo depois dos primeiros manifestos; das primeiras denúncias; das primeiras exposições de caráter ativista; das primeiras articulações com líderes ambientalistas; dos primeiros anúncios de degradação ambiental; dos primeiros documentários e fotografias de registro de desmatamento e queimadas criminosas no Brasil,

as pautas Krajcberguianas se encontram em plena vigência, e alinhadas às questões nodais que motivaram sua vida e obra.

O mundo tinha, no fim de 2018, de acordo com o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (Acnur), cerca de 70,8 milhões de pessoas forçadas a deixar suas regiões de origem por motivos de guerra, perseguição, violência e violação aos direitos humanos. Neste ano de 2019, um milhão de espécies de animais e plantas estão ameaçadas de extinção, segundo o relatório da Plataforma Intergovernamental de Políticas Científicas sobre Biodiversidade e Serviços de Ecossistema (IPBES), e aponta as principais causas: perda da habitat natural, exploração das fontes naturais, mudanças climáticas, poluição, espécies invasoras. Falta de acesso à água potável afeta dois bilhões de pessoas, e provoca aumento de conflitos no mundo, diz relatório da ONU, ressaltando que, nessa projeção, vai afetar a produção de alimentos. O Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) divulgou novo relatório que analisa e compila as descobertas científicas mais recentes sobre o aquecimento global e destaca a importância da Amazônia. Nesses mais de 500 anos que os europeus chegaram ao Brasil, os povos indígenas sofreram genocídio em grande escala, e a perda da maioria de suas terras. Hoje, no Brasil há planos agressivos para desenvolver e industrializar na região amazônica. Até os territórios mais remotos estão sob ameaça. A flexibilização das leis de proteção aos territórios indígenas, irão permitir a implantação de complexos industriais, próximos a região dos grupos indígenas mais isolados, privando ainda mais as sociedades indígenas da terra, água e meios de seus meios ancestrais de subsistência.

Krajcberg, pouco tempo antes de morrer, continuava gritando: "Vocês não sabem o que está acontecendo na Amazônia; é um massacre, precisamos interromper esse ciclo". Carlos Vergara, artista plástico e amigo, declarou após a morte de Krajcberg, que ele era "o mais brasileiro dos poloneses", que era um apaixonado pelo Brasil, e sentia raiva pela devastação das florestas brasileiras. "Frans possuía uma postura muito rigorosa sobre a preservação ambiental, vegetal, e também sobre os índios e povos das florestas. [...]. Mais do que um posicionamento político e existencial, ele nutria um comprometimento religioso com a Terra, e com a floresta". Frederico Moraes, disse que "A obra realizada por Frans Krajcberg, ao longo de meio século, baseada no íntimo relacionamento com a natureza, é mais do que um projeto estético. É uma ética". Krajcberg é um artista político "extratemporal" (RESTANY apud MORAES, 2004). Ao nos depararmos com a estética, o território Krajcberguiano e a

sua ecorresistência, teremos a oportunidade de perceber profundamente a natureza, a ponto de experimentar o poder e a potência das informações que advêm da verve ética, política, moral e histórica da humanidade, que emanam da arte de Frans Krajcberg.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. **Bauman sobre Bauman**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. **Temas de filosofia**. São Paulo: Edusp, 2015.
- HOUAISS, Antônio; RESTANY, Pierre; MEIRELES, João Filho; KRAJCBERG, Frans. **Natura**. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- RESTANY, Pierre; SALLES, Walter; PONTUAL, Roberto; HOUAISS, Antônio; KRAJCBERG, Frans; MORAIS, Frederico. **Frans Krajcberg**: Natura - Revolta. Rio de Janeiro: GB Arte, 2000.
- FERNANDINO, Fabrício José. **Poesia das Coisas Naturais**. 1998. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 1998.
- MORAIS, Frederico. **Frans Krajcberg: a arte como revolta**. 2. ed. Rio de Janeiro: GB Arte, 2012.
- PONTUAL, Roberto. A natureza reabastece em arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1980. Caderno B. p.6.
- RENATA, Sant' Anna; PRATES, Valquíria. **Frans Krajcberg: a obra que não queremos ver**. 5. ed. São Paulo: Paulinas, 2013.
- SCOVINO, Felipe. **Frans Krajcberg**. São Paulo: Arauco, 2011.
- VETRELHA, Roseli; BORTOLOZZO, Sílvia. **Frans Krajcberg**. São Paulo: Moderna, 2007.

CINDERELA CONTEMPORÂNEA: A (DES)CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA EM SALA DE AULA

CONTEMPORARY CINDERELLE: THE DECONSTRUCTION OF THE NARRATIVE IN THE CLASSROOM

Maria Tereza Aigner Menezes³⁰¹
Larissa Fabrício Zanin³⁰²

RESUMO

O trabalho apresenta uma análise semiótica de um caderno produzido durante uma oficina ofertada aos alunos das séries iniciais do ensino fundamental. Dentre estes, foi selecionado um caderno que apresentava relações explícitas com o conto de fadas da Cinderela e a Princesinha Sofia. A partir da identificação desses interdiscursos cria-se uma análise de como tais referências influenciam no fazer e agir da criança os consome.

PALAVRAS-CHAVE

Análise semiótica; Caderno de artista; Cinderela, Princesinha Sofia.

ABSTRACT

The paper presents a semiotic of a workshop outline during a teaching workshop to the earlys grades of elementary school. Among these, a notebook was selected that present the explicit relationship with a Cinderella's fairy tale and Princess Sofia. From the identification of these interdisciplinary creatsna analysis of their ways influencing the doing and acting of the child consumes them.

KEYWORDS

Semiotic analysis; Artist's notebook; Cinderella; Little Princess Sofia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As imagens permeiam e invadem nossas vidas cotidianamente, até mesmo sem a nossa permissão consciente. Chegam até nós por meio das publicidades espalhadas pela cidade, nos objetos de consumo, nas telas que nos envolvem, nos mais variados artefatos culturais estabelecendo modos de ser e estar no mundo. Considerando a necessidade de refletir sobre as imagens que nos cercam cotidianamente e como elas constroem modos de ser e

³⁰¹ Maria Tereza Aigner Menezes é aluna finalista do curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) Conexões Cultura com pesquisas voltadas para o tema "Identidade e visualidade da periferia", realiza pesquisa prática e teórica em arte urbana e o corpo na cidade. Contato: mariamenezes2014@outlook.pt.

³⁰² Larissa Fabrício Zanin possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2004) e mestrado em História (2007) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012). Atualmente é professor adjunto de fotografia e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: Fotografia, Semiótica e Ensino de Arte. Contato: larissa_zanin@hotmail.com.

estar no mundo, o artigo apresenta reflexões sobre imagens e artefatos culturais que constituem representações do feminino.

Partindo do pressuposto teórico da Cultura Visual e da Sociosemiótica, este artigo apresenta uma análise dos sentidos e significações presentes em um caderno produzido durante uma oficina de arte intitulada “Caderno de Artista”, ofertada aos alunos das séries iniciais do ensino fundamental da EMEF Edna Mattos Siqueira Gaudio, em Jesus de Nazareth, Vitória - ES.

A oficina tinha por objetivo refletir sobre os modos como as visualidades produzidas pelos e pelas estudantes reiteravam as práticas sociais construídas socialmente que, em sua maioria, potencializam os discursos e comportamentos intolerantes na escola, principalmente nos aspectos que tangem o lugar do feminino no mundo. A partir dessas visualidades, foi possível problematizar a normatização dos modos de ser e estar no mundo impostos às mulheres, principalmente, pelos discursos visuais da cultura de massa.

Dentre os cadernos produzidos se destaca uma atividade de História em Quadrinhos de uma aluna que apresentava relações narrativas com o conto de fadas “Cinderela”. Apesar de apresentar relações óbvias com o conto, o trabalho da aluna se diferencia pela desconstrução da narrativa, uma vez que a aluna constrói sua história mais próxima da realidade do nosso tempo, sem que sua transformação precise de magia. Proponho então, uma relação intertextual entre o conto da Cinderela e da Princesinha Sofia, ambas histórias da Disney, mas, a segunda é mais recente, com uma mocinha que não deseja ocupar o mesmo lugar idealizado das princesas tradicionais.

Tal posicionamento é reiterado pela fala da princesa que enquanto recebe indicações sobre como deve se portar afirma que deseja ser livre. A partir da identificação desses interdiscursos cria-se uma análise sobre a construção do feminino na infância pelas referências da cultura visual e a importância do estudo e da leitura de imagens nas aulas de artes. Aponta, a partir de suas análises, a importância de uma educação para a cultura visual de modo que as nossas práticas do ver sejam transformadas em leituras críticas e interpretativas de si e do mundo.

MODOS DE SER MENINA

Antes mesmo de nascermos já nos são determinados estilos de vida e modos de ser pertinentes ao universo do masculino e do feminino. A conjunção “e” deixa claro que na definição dos objetos de consumo não há a possibilidade do “ou”. Desde a construção dos enxovais já são determinados os temas e cores que devem permear a vida da criança para o ser menino ou menina.

Se adentrarmos as lojas de brinquedos essa diferenciação também está marcada pela setorização dos produtos destinados para cada gênero. Às meninas são reservadas as bonecas, simulações de família e da vida doméstica. Fogões, geladeiras, e os mais variados utensílios domésticos estão localizados no setor de brinquedos femininos. A maior parte deles reitera seu público consumidor também no aspecto cromático, sendo o setor das meninas majoritariamente rosa, cor socialmente concebida para o gênero.

O mesmo acontece com relação às personagens e/ou desenhos infantis destinados às meninas. Dentre as personagens femininas do universo infantil predominam as representações visuais do modelo clássico da princesa. É esse repertório de imagens e artefatos culturais que farão parte da formação de identidade da maior parte das meninas.

A cultura infantil da mídia cria, então, de maneira silenciosa, uma espécie de currículo “cultural-imagético”, em que temas do cotidiano, abordados de maneira ingênua e, aparentemente, informal dissimula interesses comerciais, ao mesmo tempo em que exerce forte influência na formação de identidades (MARTINS; TOURINHO, 2010, p.42).

As meninas crescem sob o imaginário do “ser princesa” que engloba uma série de valores comportamentais, estéticos, estereótipos e de consumo.

Vestidos esvoaçantes, comportamento servil e de gestos delicados que são copiados pelas meninas na primeira infância. Constroem, a partir de suas práticas de vida em suas respectivas narrativas ficcionais, discursos de verdade os quais são aceitos e reiterados pelas meninas em suas práticas cotidianas.

Instauram também, além dos estereótipos inalcançáveis, modos de compreender as relações humanas e afetivas. As meninas, a partir dos contos das princesas, compreendem a relação amorosa a partir da conquista do “Príncipe Encantado”, único capaz de lhe proporcionar a felicidade eterna. Nesse sentido destaca NUNES,

[...] muitos artefatos culturais, entre eles os contos infantis clássicos, instauram maneiras de pensar sobre o amor e a união de pessoas jovens/adultas. Afirmo associar a frase “felizes para sempre” ao casamento, certamente, constrói subjetividades de que esse é um estado necessário na vida, trazendo assim, questões que envolvem o amor romantizado, como característico das meninas, pois elas criam o imaginário da espera do príncipe como salvação de problemas, e que este irá lhe proporcionar felicidade (2010, p. 174).

Nesse sentido, fica estabelecida a construção social e ideológica da mulher como sujeito frágil que carece da figura masculina como elemento protetor e/ou salvador. Assim afirma TAVIN; ANDERSON “As jovens protagonistas são frequentemente subordinadas aos heróis e, muitas vezes empregam comportamentos sobredeterminados de sexualidade e de sacrifício, a fim de conquistar a companhia e segurança masculina (2010, p.60)”.

A PRESENÇA DAS PRINCESAS NA NARRATIVA

Conforme a discussão anterior, as princesas fazem parte da construção identitária e dos processos de socialização feminina de grande parte das meninas ocidentais, sobre forte influência dos desenhos da Disney. Algumas princesas mais antigas, presentes há muito tempo no imaginário do que é ser uma mulher feminina, trazem em suas narrativas a busca como objeto valor o amor, sempre figurativizado na figura do príncipe encantado. Mais recentemente vimos o surgimento de um modelo outro de “ser princesa”, que se coloca contrária às normatizações sociais e culturais do “ser feminino”, apresentando em suas narrativas objetos valores outros e não mais o encontro com um príncipe encantado.

Dois exemplos dessas princesas, respectivamente, são a Cinderela e mais recente, a Princesinha Sofia. Chamaremos a segunda de pós-moderna, entendendo o termo como um indicativo de quebra de valores creditados a modernidade, especificamente no campo da arte, como, a aceitação de um distanciamento entre a construção de sentidos do modernismo e a arte posterior a ele³⁰³. Acredita-se que a quebra de valores não permanece apenas no campo artístico, mas na postura dos sujeitos da época e suas práticas sociais, assim como, a mudança de postura feminina, que passa a se inserir nos diferentes meios, assim como passa a ganhar maior visibilidade com suas produções artísticas.

³⁰³ WOOD, Paul. A ideia do pós-moderno. In *Arte moderna práticas e debates: modernismo em disputa arte desde os anos 40*. Cosac & Naify edições, p. 236 à 256. P. 237.

Uma série de outros conteúdos implícitos no plano plástico de suas atividades revelam o "contrato fiduciário" estabelecido entre a aluna e o que é representado nos contos de fadas. Entende-se tal contrato, como foi descrito por Rebouças (2001)

o destinador em seu fazer persuasivo, faz crer ao destinatário da sua "proposta" e este, em seu fazer interpretativo, crê ser verdade o discurso apresentado. Para o estabelecimento deste contrato, tem de haver confiança e crença, e, por este motivo, ele é chamado de contrato fiduciário. É através dele que os valores dos objetos comunicados ou trocados são decididos (REBOUÇAS, 2001, p.136).



Figura 2 - Exercício de colagem com o tema "o que quero ser quando crescer".

Novamente, a aluna x nos dá indícios da assinatura do contrato: A imagem da mulher representada pela aluna é sempre de uma mulher branca e com o cabelo liso, valor empregado em quase todos os filmes de princesa, assim como as escolhas de suas profissões, como modelo, cantora, jogadora de futebol, todas essas que conferem ascensão social. O status de princesa se renova por status contemporâneos usados para referir-se ao que é ser belo ou socialmente aceito.

A forma como é aceita a história das princesas nos leva a pensar sobre como as imitações são para o senso comum a própria realidade, o que não deixa de ser um desejo do sujeito que realiza tal discurso. Segundo Greimas (1984)

Ao conceito de imitação que, na estrutura da comunicação se situa no âmbito enunciatório, corresponde o de reconhecimento que é próprio do enunciatário: "imitar", nas precárias condições que acabamos de assinalar, não tem sentido a não ser que as figuras visuais assim traçadas sejam oferecidas ao eventual espectador para que as reconheça como configurações do mundo natural (GREIMAS, 1984, p. 23).

Apesar de aceitar como verdade um certo tipo de padrão ao qual deve ser seguido por meninas/mulheres, um novo modelo é construído neste exercício. Uma fala constante entre os alunos era a de que o futebol não é para as meninas, apenas para os meninos, e esse é exatamente um dos anseios da aluna x em suas pretensões sobre o futuro: ser jogadora de futebol. De imediato, nos leva a pensar sobre um segundo intertexto: a Princesinha Sofia. Um desenho recente, produzido também pela Disney, que tem como personagem principal uma princesa jovem, que conhece seus deveres de princesa e deseja mais que isso, anseia pela liberdade.

Assim como a enunciatária dessa colagem que não se satisfaz apenas com os anseios profissionais que se espera para uma menina, ela deseja algo além de ser modelo ou cantora, quer ocupar um lugar que não julgam ser reservado a ela. Entretanto, seguido da revelação do desejo da aula de jogar futebol, nos é apresentado o porque ela não efetua tal ação;

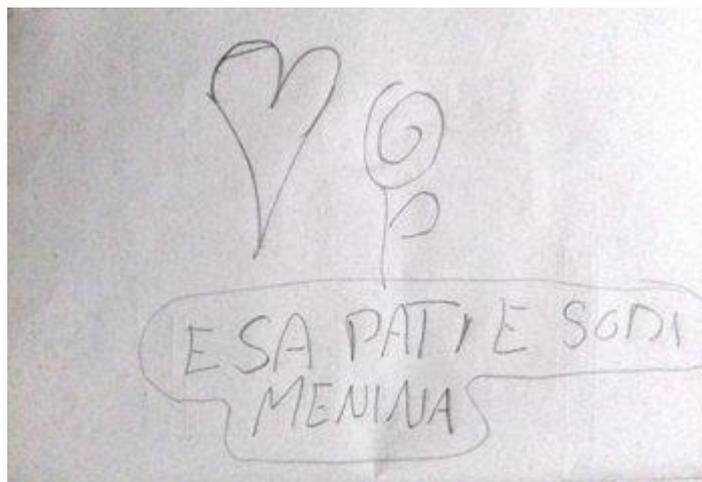


Figura 3 - Exercício de desenho sobre um local preferido da escola. Seguido pelo diálogo: Prof: Por que esse espaço é só de meninas? Aluna X: Porque a quadra já é dos meninos, então a toca 304 é das meninas.

O plano de conteúdo do desenho da aluna é reiterado pela sua fala. Nos diferentes textos que ela produz, as visualidades reiteram que nem mesmo seu desejo de jogar futebol é suficiente para fazê-la quebrar o contrato.



Figura 4 - Fotos da toca tiradas pela aluna X.



Figura 5 - Fotos da toca tiradas pela aluna Y.

Se comparada a outra aluna y – a qual não nos concentraremos em analisar agora – é percebida a forma como a aluna x encara esse ambiente que ela acredita ser reservado para as meninas, um local privado, em que ela evidencia a presença das grades que o cercam. Uma clara alusão ao ambiente doméstico ao qual a mulher é submetida. Se comparado com

³⁰⁴ Nome usado pela aluna para se referir a uma área fechada da escola com alguns brinquedos como pula-pula, entre outros.

a história das princesas essa alusão pode ser feita com os castelos ou torres onde as princesas vivem.

Desta forma, as oposições encontradas no nível mais profundo do texto da aluna, o nível fundamental, é liberdade x prisão, feminino x masculino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo como base a análise feita dos trabalhos da aluna, conclui-se que de fato, os contos de princesas interferem em sua interpretação do mundo. Alguns contos como a Cinderela reforçam padrões já existentes e outros mais atuais, como a Princesinha Sofia, estabelecem o objeto-valor liberdade, mostrando que uma menina pode desejar ser mais que uma princesa, ela pode desejar ser livre.

Tais informações para a aluna, servem por fim, para ressignificar o espaço escolar. O espaço escolar que é construído de uma forma específica a fim de dar funções específicas para os locais e orientar a locomoção de quem por ali passa, é apropriado pelos alunos que recriam seus significados e formas de sociabilidade³⁰⁵. É exatamente isso que nossa aluna faz. A assinatura do contrato de veridicção com as histórias que influenciam suas práticas sociais nesse espaço, atribuindo à um local específico um pertencimento feminino e a outro, um pertencimento masculino.

Nesse caso, a escola se torna mais um ambiente de reiteração dos padrões de comportamentos por meio da visualidade. Essas experiências visuais delimitam os comportamentos e entendimento do que é aceitável para meninos e meninas, por meio dessas imagens que a invade, redizem diariamente quais são os lugares de meninas e meninos, quais comportamentos são aceitáveis para um e outro e conseqüentemente, as mulheres acabam subjugadas e novamente reafirmadas sobre um padrão estético que começa a fazer parte de sua vida já nos primeiros desenhos infantis aos quais tem acesso.

A não problematização desses detalhes cotidianos que muitas vezes passam despercebidos são também grandes responsáveis pela continuidade das atitudes que aprisionam os corpos femininos. A escola como formadora de sentidos é um campo de análise amplo para a

³⁰⁵ Dayrell, Juarez. Múltiplos olhares sobre educação e cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

discussão de gênero, trata-la não mais como tabu é peça chave para a quebra dos padrões de gênero e a liberdade do corpo da mulher.

Referências

Dayrell, Juarez. **Múltiplos olhares sobre educação e cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GREIMAS, A. J. A semiótica figurativa e a semiótica plástica. In: **Figuração: revista brasileira de semiótica**. N° 4, p. 18 a 46, jun. 1984.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2010.

NUNES, Luciana Borre. A Cultura Visual nas tramas escolares: a produção da feminilidade nas salas de aula. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2010.

REBOUÇAS, Moema Martins. Contratos na Pintura: O caso de Volpi, In: **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**. n° 2. São Paulo: Educ, 2001.

TAVIN, Kevin; ANDERSON, David. A Cultura Visual nas aulas de arte do Ensino Fundamental: uma desconstrução da Disney. MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Cultura Visual e Infância: quando as imagens invadem a escola**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2010.

WOOD, Paul. A ideia do pós-moderno. In: **Arte moderna práticas e debates: modernismo em discussa arte desde os anos 40**. Cosac & Naify edições, p. 236 à 256.

DESENHANDO E OBSERVANDO: DESAFIOS NO ENSINO DA ARTE

DRAWING AND OBSERVING: CHALLENGES IN ART EDUCATION

Mariana Sperandio Teixeira³⁰⁶
Andréia Salvador Lemker³⁰⁷

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo expor a importância e desafios do desenho para o ensino da arte, abordando as experiências que tivemos na disciplina do Estágio Curricular Supervisionado do Ensino da Arte no Ensino Fundamental, em que realizamos aulas acerca do desenho de observação em uma turma de 3º ano da rede pública, com 25 crianças na faixa etária de aproximadamente 8 anos. Destemodo, tentamos ampliar o olhar dos alunos em relação a essa temática, apresentando técnicas e materiais diversos do universo do desenho, a fim de possibilitar novas experiências e expandir a visão para este campo artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho de Observação; Ensino da Arte; Educação; Estágio.

ABSTRACT

The present work aims to show the drawing challenges in art education and its importance based on the experiences we had in the Supervised Internship of Art Teaching in Elementary School, where we performed classes about observation drawing in a 3rd grade class of a public school with 25 kids that were approximately 8 year old age ranged. Thereby, we tried to widen the students vision on this thematic, presenting techniques and diverse material from the drawing universe, in order to enable new experiences and expand their vision on this artistic field of study.

KEYWORDS

Observational drawing; Art Teaching; Education; Internship.

INTRODUÇÃO

Este trabalho se constitui a partir de problemáticas vivenciadas ao longo de um projeto desenvolvido em uma Escola Municipal de Ensino Fundamental, como requisito da disciplina

³⁰⁶ Mariana Sperandio Teixeira é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atua como monitora no CEI Criarte. Em Abril de 2019, participou como comunicadora do "I Seminário de Estágio Supervisionado no Ensino das Artes Visuais, com a apresentação do projeto "Desenho de Transferência – Desenhando com o sentido do Tato". Possui pesquisas sobre a influência da Arte e Tecnologia na Educação no processo de formação de futuros professores e na Educação Infantil. Contato: sperandio.mariana@gmail.com.

³⁰⁷ Andréia Salvador Lemker é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Trabalhou como estagiária na parte de desenvolvimento de criação para mídias sociais e interface de sites na empresa Backstage Digital. Em Abril de 2019, participou como comunicadora do "I Seminário de estágio Supervisionado no Ensino das Artes Visuais", com a apresentação do projeto "Lenda Folclórica". Investiga a influência dos animes nos desenhos dos jovens. Contato: andreialemker5@gmail.com.

de Estágio Curricular Supervisionado no Ensino Fundamental do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, o qual teve como tema “Desenho de Observação”.

No decorrer de 11 semanas, esbarramos em dificuldades de se trabalhar o desenho de observação na sala de aula, como a valorização estética pelos alunos de seus próprios desenhos — o que implicou a impossibilidade de explorar o traçado e a dificuldade de representar o que se vê no momento de fazer o desenho de observação —, a motivação de quem não tem gosto pela aula de Arte e os poucos recursos materiais dos quais pudemos usufruir na escola em que estivemos.

Trabalhar essa linguagem em sala de aula não se trata apenas de fazer o desenho em si, mas explorar suas potencialidades, desconstruindo o conceito de certo ou errado e percebendo diferentes pontos de vista, fazendo com que as crianças consigam ter um domínio de percepção acerca do desenho que estão produzindo. O projeto que fizemos com os alunos do terceiro ano do Ensino Fundamental visava a exercitar, por meio de atividades, o olhar, com a finalidade de que desenhassem refletindo sobre como construir as formas dos objetos, buscando representar o que realmente se vê. Este, porém, foi um desafio que observamos nos alunos durante o tempo do estágio, e que buscamos desconstruir ao longo dele.

APELO PELA ESTÉTICA DO BELO

Desde o primeiro dia de estágio, observamos que as crianças manifestavam muita obstinação em entregar um trabalho considerado por elas como sendo bonito. Dessa forma, quando julgavam o contrário, deixavam de desenvolver o desenho e o amassavam, jogando-o fora (Figura 1).



Figura 1 – Desenho descartado por aluno. Fonte: Da Autora.

No início, eles demonstraram desinteresse pelo desenho de observação, como se não entendessem a proposta do projeto, e perguntavam constantemente se poderiam fazer um desenho livre — o que normalmente correspondia a desenhos figurativos de personagens dos desenhos animados de que gostavam. Nesses momentos, explicávamos que o propósito da aula consistia em desenhar por meio da observação, e não de acordo com a imaginação — não cabendo, naquela ocasião, desenhar livremente.

Notamos, no decorrer das aulas, que a criança, quando desenha, desenvolve seu processo criador e imaginativo, exteriorizando seu conhecimento na característica do traço. Nesse sentido, Ferraz e Furari (1993) abordam:

A criança em atividade fabuladora ou expressiva participa ativamente do processo de criação. Durante a construção ela se coloca uma sucessão de imagens, signos, fantasias [...] importantes para o conhecimento da produção da criança e evidenciam o desenvolvimento e expressão de seu eu e de seu mundo. Para a criança, essa linguagem de comunicação que ela exercita com parceiros visíveis ou invisíveis, reais ou fantasiosos, acontece junto com o seu desenvolvimento afetivo, perceptivo e intelectual e resulta do exercício de conhecimento da realidade (FERRAZ & FURARI, 1993, p. 56).

Todavia, dentro do processo de estágio, identificamos que a necessidade de produzir algo “bonito” acabou proporcionando à criança uma insegurança para a experimentação de outras possibilidades no desenho, impedindo-as de se aprimorarem (Figura 2 e 3).



Figura 2 - Desenho livre experimentando material. Fonte: Da Autora.

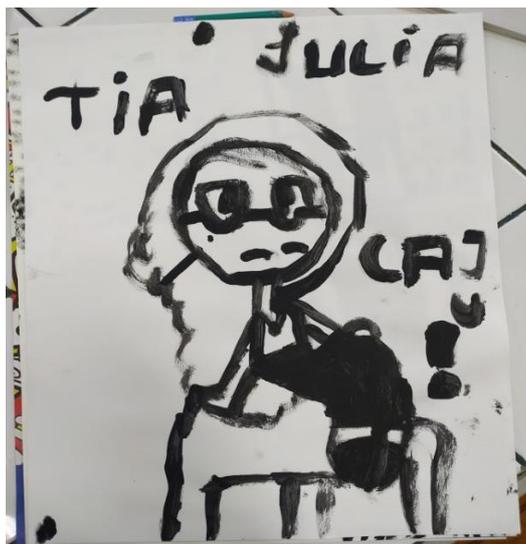


Figura 3 – Mesmo aluno desenhando modelo vivo. Fonte: Da Autora.

Além disso, suas produções artísticas não raramente destoavam da proposta, devido à tentativa de “embelezar” o desenho de observação — que julgavam feio por se tratar de uma leitura visual dos objetos —, inserindo, na maioria das vezes, elementos como o sol, a lua, estrelas e corações, os quais não têm relação com a proposição de desenhar o que se vê, o que se observa.

Os desafios do desenho de observação não se restringem apenas ao fato deste consistirem representar o que se está vendo. Para além disso, buscamos também apresentar para a turma do 3º ano do Ensino Fundamental um outro olhar relação ao desenho, reforçando que, para o ato de desenhar, é preciso um preparo voltado para a reflexão sobre a proposta, organização de sua composição e visualização de como ficará a produção no papel. E, com este projeto, buscamos principalmente salientar para as crianças que existe um campo riquíssimo sobre o desenho, bem mais abrangente do que somente o desenho livre a que já estão acostumadas, e que há outros outros campos de conhecimento que se apropriam desse tipo de desenho, como o Design e a Arquitetura.

O desenho é uma forma de se expressar por meio de ângulos e manchas, apresentar-se mediante um esquema de projeto. Isso implica escolhas como, por exemplo, decidir sobre o que se quer representar, como se fará o registro, qual material será usado, entre outras questões. É algo complexo que, muitas vezes, é dominado pelo intuitivo.

Quando tratamos do desenho de observação, referimo-nos à realidade observada pelos olhos e interpretada pela mente sobre a qual se faz um registro gráfico, como apresenta o professor da Universidade Federal do Espírito Santo de Pintura e Desenho, Lincoln Guimarães Dias:

O desenho é uma *linguagem*, no sentido mais amplo da palavra. Isso significa que ele “fala”, que ele diz coisas. E que o desenhista, ao realizar um desenho, está materializando também um discurso que contém potencialmente significados dos mais diversos (DIAS, 2009, p. 15).

As aulas acabaram por ser, também, uma forma de iniciar uma desconstrução dos estereótipos concebidos pelas crianças sobre o desenho, uma vez que foram absorvidas técnicas diferentes e desafiadoras e houve processos de mudança nas atividades realizadas, como nas propostas de “desenho cego”, “desenho com a mão não dominante” e o “desenho de croqui”, que visava a soltar o traço, aprimorar a percepção e fazer um desenho sem o compromisso de ser “belo”.

Sendo assim, nosso objetivo durante as aulas foi ampliar as perspectivas a respeito do desenho, possibilitando a experimentação de exercícios que explorassem a linha, as texturas, as hachuras e a gestualidade, buscando findar em uma maior valorização da manifestação artística. Seguimos, durante esse processo, sempre motivando os alunos a não desistirem do desenho que estavam fazendo, já que o desenho é processo e estudo, tornando o “erro” uma forma de aprendizagem, bem como tentando fazer com que passassem a observar melhor o ambiente que os envolve sem um olhar estereotipado. O experimento é onde o estudante pode utilizar instrumentos que provoquem a curiosidade, a exploração e interesse.

As experiências despertam em geral um grande interesse nos alunos, além de proporcionar uma situação de investigação. Quando planejadas levando em conta estes fatores, elas constituem momentos particularmente ricos no processo de ensino-aprendizagem (DELIZOICOV, ANGOTTI, 2000, p. 22).

DIFICULDADE DE REPRESENTAR O QUE SE VÊ PARA ALÉM DO QUE SE SABE SOBRE O OBJETO MODELO

Desenhar a partir do que se vê não é algo natural para a criança, como vemos em Góes, que reforça a ideia com o pensamento de Charlotte Bühler: “uma criança não desenha o que vê, mas o que sabe sobre uma determinada situação ou sobre os objetos” (2009, p. 41). Dessa forma, quando se propõe desenhar a partir da observação de um modelo, há, a

princípio, rejeição e dificuldade de compreensão por parte do aluno, pois ele entra em conflito com o que sabe sobre o objeto — muitas vezes, algo banal e inserido em sua rotina — e sobre o que está vendo — o que pode ser considerado estranho, devido à posição em que se encontra e a incapacidade de ver o objeto por inteiro. Um copo por exemplo, normalmente tem forma de cilindro e sua “boca” corresponde a um círculo. No entanto, você só enxerga a forma de círculo se olhar de cima, se estiver de frente, a “boca” será mais semelhante a uma elipse e o corpo do copo semelhante a uma forma retangular, mas levemente arredondada em sua base. No caso, vêdessejeitoporconta do ângulo em que se encontradiante do objeto. Contudo sabe que em sua forma tridimensional não é bem assim, portanto, quando se desenha, busca-se dar a forma do objeto de uma maneira que seja reconhecido, mesmo representando apenas uma parte dele.

Comprovamos isso quando foi feita esta proposta para a turma de 3º ano do Ensino Fundamental e, constantemente, tínhamos de enfatizar para se limitarem a retratar o que estavam vendo. Isso porque o exercício se tratava de algo diferente daquilo ao qual os alunos estavam habituados, sendo este um estágio de desenvolvimento do desenho que tem impacto em sua zona de conforto, já que as representações de figuras costumavam ser feitas por meio de formas estereotipadas. Quando experimentavam olhar para uma imagem e se basear nela, acabavam modificando-a a fim de torná-la mais confortável de se representar. Nesse contexto, é fundamental a participação do professor na mediação dos conhecimentos e estilos já pertencentes ao aluno com o acréscimo de informações ainda desconhecidas, de forma a ampliar o repertório de leitura e produção da imagem.

O papel do educador nesse processo é muito importante, pois o desenvolvimento da percepção durante a observação depende dos instrumentos construídos e disponibilizados pelo educador, que se manifestam nas práticas de aula de forma a ajudar o aluno a dialogar com o que está a sua volta, ampliando o que faz parte de sua realidade (JAHN, 2011, p. 7).

Em vários momentos, abordamos as crianças questionando o porquê de retratarem algo de determinada forma quando, na realidade, o objeto ou modelo não era daquela maneira (Figura 4). A resposta normalmente se assemelhava a “porque não sei fazer desse jeito, é muito difícil”. Com isso, procuramos estimular a representação do objeto com base em sua aparência real, mesmo que fosse estranho e complicado.

Além dessa abordagem, em uma aula cuja proposta foi desenhar um modelo vivo com tinta, interrompemos a prática ao observarmos a recorrência de casos em que alunos não conseguiam desenhar devido à complexidade da proposta. A esse ponto, a maioria dos alunos já havia concluído o desenho, e pedimos para que todos colocassem os desenhos na mesa grande ao final da sala. Orientamos que olhassem os desenhos dos colegas, prestando atenção nas estratégias que cada um usou, mesmo que a posição fosse difícil de se retratar.

Durante o momento de elaboração do registro gráfico, a criança apresenta um repertório [...], que é constantemente socializado entre os sujeitos desenhistas, demonstrando um vocabulário cheio de expressões que representam ora a imaginação, ora a realidade (GÓES, 2009, p. 132).

Dessa forma, pretendíamos que uma criança pudesse aprender com a outra a partir da troca de experiências, como apresenta Santos (2008, p. 37), por meio da observação e apreciação do trabalho desenvolvido por cada um na proposta.



Figura 4 - Desenho de retratofeito com carvão.Fonte: Da Autora.

MOTIVAÇÃO DE QUEM NÃO TEM GOSTO PELA AULA DE ARTE

Uma outra questão observada refere-se aos alunos que não tinham gosto pelas aulas de Arte e recusaram-se, até o último momento, a experimentar as propostas feitas por nós. De início, nossas ações e conversas nessas situações não surtiam muito efeito, até o momento em que a professora da turma conversava e os convencia a participar.

Foi preciso pararmos e pensarmos em outra estratégia para instigar a curiosidade das crianças. Assim, fomos orientadas a apresentar uma proposta alternativa para que elas participassem das aulas de alguma forma. Logo, levamos alguns livros e vídeos sobre desenhos de observação, artistas e projetos a que tivemos acesso no curso de Artes Visuais — os quais levariam os alunos a pesquisarem e aprenderem de outra maneira, despertando interesse pelo tema e pelas aulas mesmo que não estivessem desenhando.

A nosso ver, não é necessário que o aluno goste de Arte; é algo normal preferir uma disciplina a outra. No entanto, cabe ao professor elaborar meios para que o aluno se sinta pertencente à aula, não alimentando o sentimento de que está ali somente por obrigação, e entenda a importância do estudo da Arte para sua vida por meio de conexões com o cotidiano. Célia Maria de Castro Almeida compartilhou essa ideia, expondo que não é interessante manter uma prática pedagógica “engessada” — mesmo porque nenhuma proposta é adequada para toda e qualquer situação, há momentos em que precisamos reelaborar nossa atuação a fim de melhorar também o nosso alcance (2010, p. 32-33).

DIFICULDADE DE CONSEGUIR MATERIAIS NA ESCOLA

Na prática do estágio, quisemos apresentar aos alunos a proposta do desenho de observação mostrando alguns materiais de desenho desconhecidos por eles, como diferentes gramaturas e tipos de papéis, tinta nanquim, carvão e giz pastel, além da diversidade das técnicas. Acreditamos muito importante levar este momento de exploração dos materiais, para que pudessem aprimorar conhecimentos básicos e fundamentais das técnicas que envolvem o desenho, trabalhando luz e sombra, a proporção dos elementos, volumetria, texturas e incidência da luz.



Figura 5 - Momento de experimentação dos materiais. Fonte: Da Autora.

Em cada intervenção, buscamos levar materiais para esse momento de experimentação. Assim, na maioria das vezes, nós éramos as principais responsáveis pela providência das ferramentas necessárias para as práticas, uma vez que, dentro de nossa proposta, constava o objetivo de apresentar várias técnicas e exploração de materiais. Contudo, houve algumas impossibilidades, como no uso do papel, pois a escola alegava que ainda não tinha pedido novos materiais e deveria economizar o que restava. O fato de racionar o papel limitou nossa proposta no estágio, tendo sido necessário recorrermos a outra alternativa, a qual veio através de um rolo de papel kraft — que estava abandonado na escola, já cheirando a mofo. Essa questão esbarra com uma problemática presente em diversas escolas, mostrando-nos um pouco sobre a realidade enfrentada pelo professor, e que contrapõe a proposta de documentos norteadores da educação, como a Base Nacional Comum Curricular (BNCC):

As **Artes visuais** são os processos e produtos artísticos e culturais, nos diversos tempos históricos e contextos sociais, que têm a expressão visual como elemento de comunicação. Essas manifestações resultam de explorações plurais e transformações de materiais, de recursos tecnológicos e de apropriações da cultura cotidiana (BRASIL, 2017, p. 192).

A criança precisa ampliar seus conhecimentos manipulando diferentes materiais, explorando características, manuseios, entrando em contato com várias formas de expressões artísticas, como aponta Almeida:

Os professores que atuam na Educação Infantil e na Educação Básica, particularmente os das quatro primeiras séries, assumem uma posição contextualista ao afirmarem que as atividades artísticas são necessárias porque constituem um poderoso fator de desenvolvimento emocional e social da criança- “servem para extravasar emoções”, “desinibem”, e “socializam a criança”- e também por impulsionar a imaginação e criatividade (2010, p.12).

No decorrer das aulas, foram apresentados artistas e suas técnicas, bem como nossos próprios desenhos produzidos nas aulas de desenho do curso de Artes Visuais, para que eles pudessem ter uma compreensão a respeito da diferença ao usar cada tipo de material.

É a partir da realização dos exercícios que os alunos começam a se identificar com o que mais gostam, com o carvão sendo utilizado para fazer sombreamentos e tons de cinza, e o uso da borracha não tendo a finalidade de apagar os traços, mas sim de produzir ou aperfeiçoar um desenho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ver que as intervenções relacionadas ao desenho de observação contribuíram para a evolução das produções artísticas das crianças e amadureceram os seus pensamentos acerca do desenho nos motiva como futuras professoras.

Este artigo também visou a ressaltar os desafios e dificuldades que encontramos ao longo do processo do estágio e como fizemos para enfrentá-los durante o percurso, tentando sempre motivar e incentivar os alunos do 3º ano do Ensino Fundamental a continuarem a praticar o desenho em geral. Mesmo com poucos recursos, tentamos passar um pouco do conhecimento que obtivemos ao longo do nosso curso de Artes Visuais, construindo algo significativo para eles e para nós também, que nos surpreendemos com o rápido avanço de algumas crianças — algumas das quais apresentavam dificuldades nas primeiras aulas, mas logo se sentiram mais confortáveis, construindo notáveis composições e demonstrando entendimento sobre a proposta do projeto quando foi resgatado o que entendiam sobre o desenho de observação em nossa última intervenção.

Tendo em vista o que foi abordado nesse trabalho, temos a convicção de que o desenho de observação é importante no contexto educacional da aprendizagem artística, e devemos usar meios e métodos de ensino para envolver os alunos nas atividades sem perder os momentos de criatividade e descobertas. Aprender a desenhar é mais do que aprender a habilidade por si só, ou apenas representar o que se vê: é analisar o objeto e o que está em sua volta, concentrar-se nas suas dimensões e contornos, é aprender a ver e refletir.

Referências

- ALMEIDA, Célia Maria de Castro. Concepções e práticas artísticas na escola. In: FERREIRA, Sueli (Org.). **O ensino da arte: construindo caminhos**. 9. ed. São Paulo: Papyrus, 2010.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular** (BRASIL, 2017). Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/download-da-bncc>> Acesso em 30 de Junho de 2019, às 15h54.
- DELIZOICOV, D.; ANGOTTI, J. A. **Metodologia do Ensino de Ciências**. São Paulo: Cortez, 2000.
- DIAS, Lincoln Guimarães. **Desenho I/** Lincoln Guimarães Dias. - Vitória: UFES, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2009.
- FERRAZ, Maria Heloisa de Toledo; FUSARI, Maria F. de Rezende. **Metodologia do ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 1993.
- GÓES, Margarete Sacht. **As marcas da cultura nos desenhos das crianças**. 2009. 193 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2009.

JAHN, Andrea Craveiro. **Sobre o ensino e aprendizagem da arte e desenho de observação**. 2011. 72 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SANTOS, Júlio César Furtado. **Aprendizagem significativa: modalidades de aprendizagem e o papel do professor**. 1ª Ed. Porto Alegre: Mediação, 2008.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM RILKE REVISITADA A PARTIR DE INTERPRETAÇÕES DE GERD BORNHEIM

ESTHETIC EXPERIENCE IN RILKE REVISED FROM GERD BORNHEIM'S INTERPRETATIONS

Marina Pedreira Aragão³⁰⁸

RESUMO

Rainer Maria Rilke e Gerd Bornheim atraem-nos a atenção, sobretudo pela forma tão peculiar e única de captarem a realidade e suas nuances. Por essa razão, vislumbramos nesta pesquisa a riqueza do percurso crítico e artístico percorrido por ambos. O presente trabalho objetiva contribuir para os estudos destinados à obra do poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926). Nessa perspectiva, sublinhamos a originalidade e relevância da abordagem, que utiliza como ponto de partida dois datiloscritos do filósofo brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002), dedicados a Rilke. Gostaríamos de salientar o ineditismo dos documentos, jamais publicados anteriormente.

PALAVRAS-CHAVE

Experiência estética; Rainer Maria Rilke; Gerd Bornheim.

ABSTRACT

Rainer Maria Rilke and Gerd Bornheim draw our attention, especially for their unique and unique way of capturing reality and its nuances. For this reason, we glimpse in this research the richness of the critical and artistic path taken by both. The present work aims to contribute to the studies destined to the work of the poet Rainer Maria Rilke (1875-1926). In this perspective, we underline the originality and relevance of the approach, which uses as its starting point two typescript of the Brazilian philosopher Gerd Bornheim (1929-2002), dedicated to Rilke. We would like to emphasize the originality of the documents, never previously published.

KEYWORDS

Esthetic experience; Rainer Maria Rilke; Gerd Bornheim.

O presente trabalho objetiva contribuir para os estudos destinados à obra do poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) a partir de dois datiloscritos do filósofo brasileiro Gerd Bornheim (1929-2002).

Num primeiro momento, trata-se de valorizar e destacar o importante papel que Bornheim exerceu como crítico de arte. Em seguida, a partir de seus escritos, revisitaremos as

³⁰⁸ Marina Pedreira Aragão é mestranda em Artes Visuais (Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo. Possui graduação em História e Filosofia pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (2008) e Universidade Federal de Juiz de Fora (2009) respectivamente. Tem experiência na área de Filosofia e História. É membro do grupo de pesquisa Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim, desenvolvendo estudos em história da arte, filosofia da arte, estética, poesia e música. Contato: marinamormar@hotmail.com.

impressões de Rilke sobre a experiência estética de Cézanne, Van Gogh e Rodin. Tais impressões são fundamentais para uma percepção percuciente da noção de “aberto”, que apresenta a compreensão rilkeana de sua época. Segundo Blanchot, Rilke vivencia a angústia “anônima das grandes cidades” e critica a “indigência de uma época voltada ao divertimento e à pressa” (BLANCHOT, 1987, p. 120). Em sua vida itinerante, como um estrangeiro, experimenta uma espécie de “aprendizagem do exílio, o roçar do erro que assume a forma concreta da existência vagabunda para a qual resvala o jovem estrangeiro, exilado de suas condições de vida, lançado na insegurança de um espaço onde não saberia viver nem morrer ‘ele mesmo’” (*Idem*, p. 119). Nesse viés, para enfrentar o que chamou de “existência do terrível”, o poeta se vale do fazer artístico. É mediante esse enfrentamento de vida e obra que ele revela seu fascínio pela apreensão da dimensão temporal da imagem e das circunstâncias vividas por meio da poesia. Nesse sentido, é relevante salientarmos a influência de Rilke no pensamento de Martin Heidegger, assim com sua relação com personalidades da estatura de Lou Andreas Salomé e Walter Benjamin.

No ensaio *Gênese e metamorfose da crítica* (1998) Bornheim elucida que o pressuposto fundamental da crítica situa-se de certo modo no âmago da própria cultura ocidental, ou seja, a criação do espírito crítico é inerente ao nosso mundo e acompanha, digamos, a própria condição humana. Para Bornheim, diante dessa perspectiva, é importante frequentar a produção artística: “caminhar junto com a obra de arte comentada”, desconstruí-la imageticamente e recompô-la a partir dos dados da interpretação. É nesse sentido que o crítico também participa do processo, tomando a obra não como um mero objeto a ser estudado, mas como um agente de sua própria experiência estética. Nesse viés, os dados oníricos e ficcionais, veiculados nas obras, não representam meras expressões de encanto. São acessos outros a uma realidade emancipada. Nesse contexto, Rilke pode ser visto como uma dessas fontes de interpretação. Ao evocar o lado terrível da existência (“Todo anjo é terrível”), o poeta percebe a penúria e a indigência de seu tempo e nos dá as chaves para uma experiência do desencanto. Se observarmos bem, toda a estética de Rilke se constrói a partir de diálogos, seja com os autores Lou Andreas-Salomé, Boris Pasternak, Marina Tsvetaïeva, seja com artistas como Auguste Rodin, Clara Westoff entre outros. Nessa atmosfera é possível analisar tanto os aspectos formais da poética de Rilke, sua trajetória literária e estilo de expressão, quanto às inquietações existenciais de sua produção. Dessa

forma, o campo da crítica pode se espriar pelas convergências e emulações das interrogações poéticas e filosóficas.

Bornheim compreende que durante os dois mil e quinhentos anos que se desenvolveu o pensamento metafísico, a presença da Estética conforme suas palavras, foi "desoladora". Mesmo com uma maior autonomia da arte na modernidade, tivemos poucos registros e reflexões sobre o horizonte artístico. Nesse sentido, o autor chama atenção para o ensaio de Hume sobre a tragédia, dois capítulos em Kant e pequenas observações de Leibniz. Somente a partir do idealismo alemão, as meditações sobre arte adquirem destaque, com o ensaio de Shelling e os escritos de Hegel, especialmente nos seus últimos anos de vida (BORNHEIM, 1998).

A versatilidade e o entusiasmo de Bornheim moveram-o para uma leitura aprofundada e profícua da obra de Rilke, que lhe rendeu análises inéditas as quais apresentaremos a seguir. Tais reflexões abarcam uma leitura interpretativa e de caráter abundante. Encontramos no discurso do crítico referências que se iniciam nos pré-Socráticos e perpassam toda a história da filosofia, desde Platão, passando por Kant, Nietzsche a Heidegger.

Com sensibilidade e compreensão aguçada, aliada a fluência de seus textos, Bornheim expõe fatos e situações, contornando a essência e intimidade de Rilke, que dedicou toda uma vida à poesia. Daremos destaque à obra tardia do poeta, denominada *Elegias de Duíno*, visto que Bornheim considerava esse trabalho um dos mais importantes do escritor.

Interpretar as palavras do poeta europeu implica explorá-las além dos limiares da poesia. Adentrar em seu vasto universo instiga-nos a percorrer as dimensões da escultura, pintura, filosofia e formação da imagem. O poeta mostra que vida, literatura e arte se imbricam em uma profusão de palavras, sensações e experimentações.

Além da diversidade da obra de Bornheim, é possível encontrarmos artigos, conferências, materiais de estudo, jornais e vídeos do filósofo. Em um artigo escrito pelo professor de Filosofia da UERJ Ricardo Barbosa, denominado *Gerd Bornheim: Traços de sua fisionomia intelectual*, o autor comenta que a metodologia de trabalho do filósofo é fundamentada na égide da disciplina.

Segundo Barbosa (2015), Bornheim tinha o costume de afirmar que as aulas e conferências eram o seu "laboratório" para o seu processo de escrita, uma vez que retomava frequentemente questões que o absorviam, tais como o conceito de imitação, a crise da metafísica, sujeito-objeto, a morte da arte, o teatro de Brecht e tantos outros temas, para posteriormente sistematizá-los em textos e ensaios.

Um traço importante na obra de Rilke desponta na grandeza e qualidade de seu trabalho. Seus escritos trazem além da marca de um pensamento original e diferenciado, a capacidade de incursão numa amplitude de gêneros que se expandem pela poesia, romance, críticas de arte, correspondências, memórias e inúmeras traduções.

A obra de Rainer Maria Rilke influenciou uma geração de poetas, principalmente os da chamada geração de 45, que ficou conhecida no Brasil pela preferência destinada aos grandes nomes da literatura européia, como Paul Valéry, T. S. Eliot, Fernando Pessoa e Rilke, que a partir do final dos anos 40 passou a ser estudado, traduzido e comentado no país.

Dentre os diversos trabalhos sobre o escritor de Praga, destacamos a tradução e prefácio do professor de Filosofia da UFF Pedro Sússekind para *Cartas sobre Cézanne* e da poeta paulista pertencente a geração de 45 Dora Ferreira da Silva (1919-2006) que verteu para o português *As Elegias de Duíno*, desde então reconhecida como uma das mais cuidadosas traduções. Cabe ressaltar ainda as excelentes traduções de Paulo Rónai e José Paulo Paes da obra de Rilke. Dirigimos nossa atenção também para as traduções de um dos maiores nomes da poesia brasileira, como a versão de Manuel Bandeira para o soneto *Torso arcaico de Apolo*, que recebeu também traduções de Mário Faustino e Ivo Barroso. A poeta Cecília Meireles debruçou-se com sua aguda leitura de *A canção de amor e de morte do portandarte Cristovão Rilke*.

Para o desenvolvimento de nosso estudo destacamos importantes obras de Rilke, onde ele atua não só como poeta e escritor, mas também como crítico de arte. Destacamos *O diário de Florença*, *Auguste Rodin* e *Cartas sobre Cézanne*, cujos escritos revelam impressões valiosas para nos aproximarmos do ambiente artístico do final do século XIX e início do século XX. Lembramos também que o poeta teceu importantes comentários sobre a

arquitetura do Renascimento, explicitada nas igrejas, pinturas e na expressividade de artistas a exemplo Botticelli e Michelangelo.

A fim de refletirmos sobre a recepção da poesia de Rainer Maria Rilke na contemporaneidade e delimitar as buscas nos materiais disponíveis, optamos por pesquisar as traduções e análises de seus poemas no Brasil a partir da década de 1940, momento em que sua poesia desperta grande interesse no público.

Dentre as muitas traduções das *Elegias de Duíno* utilizamos a da poeta Dora Ferreira da Silva, visto que foi considerada a que melhor projetou a poesia rilkeana no âmbito brasileiro. Enfatizamos seus importantes comentários sobre a obra de Rilke. Ela também se tornou conhecida por traduzir livros de Carl Gustav Jung, T. S. Eliot, Holderlin e Novalis. Dora Ferreira destacou-se como editora de duas importantes revistas literárias, a *Diálogo*, nos anos 50, juntamente com o marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva (1916-1963) e *Cavalo Azul* nos anos 80 com a colaboração do professor de Filosofia Vilém Flusser (1921-1991).

Em 1953 ganhou destaque a primeira edição brasileira de *Cartas a um jovem poeta*, tradução primorosa de Paulo Rónai, que verteu para o nosso idioma a coletânea de correspondências escritas por Rilke e destinadas ao jovem Franz Xaver Kappus. Dividido entre a carreira militar e a literária, o rapaz endereça ao poeta um pedido de orientação para o andamento de seus poemas. Eis que surge um movimento de trocas de correspondências entre os dois. Nas palavras de Cecília Meireles prefaciadora da obra:

Inicialmente, é curioso notar – qualquer que tenha sido o destino de Kappus nas letras – o efeito que sobre o jovem poeta produziram os primeiros poemas de Rilke, muito jovem também, naquele tempo. Essa é uma das mais autênticas consagrações da poesia, no que ela possui de tradicionalmente mágico, de originalmente divino. O Rilke dessas cartas é como um intermediário de mistérios, uma espécie de oráculo, que se consulta e em quem se crê (MEIRELES, 1998, p.10).

O conjunto de cartas contendo as respostas de Rilke para Kappus, são frequentemente acrescidas de sugestões ao poeta. Certamente não oferecem uma receita precisa com ensinamentos para aprender a escrever versos e sim dizeres que vão muito além de um fazer poético. Como ressalta Cecília Meireles, tais recomendações podem ser resumidas em algumas linhas: " escrever só por absoluta necessidade, evitar temas sentimentais e formas

comuns, escolher as sugestões oferecidas pelo ambiente, a imaginação e a memória, não dar importância aos críticos, não ler tratados de estilo" (1998, p. 11).

Na primeira carta de Rainer Maria Rilke enviada a Kappus no dia 17 de fevereiro de 1903 ele adverte que não seria possível entrar em considerações acerca da feição dos versos do rapaz, visto que se considerava alheio a qualquer intenção crítica. O poeta aponta para a preocupação desnecessária do aprendiz com os problemas externos, relacionados às dificuldades e insegurança com a escrita e acredita que nada adiantaria perguntar se os versos são bons, compará-los com os de outros escritores e enviá-los para revistas. Para Rilke, ninguém pode ajudar ou aconselhar, não há senão um caminho diferente, a não ser procurar a chave para entrar em si mesmo. Na própria solidão é que as palavras podem emergir: " Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria se lhe fosse vedado escrever?..." (1998, p. 22).

Na sequência das dez cartas que apresentam com pura sensibilidade e profundidade a atmosfera do pensamento rilciano, na edição da Globo encontraremos também o poema narrativo *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*, escrito em uma noite de inspiração no ano de 1899 e traduzido para o português por Cecília Meireles.

Outro nome de destaque que colaborou com a divulgação da obra de Rainer Maria Rilke foi o crítico literário José Paulo Paes, tradutor da obra *Poemas*, que faz parte de uma compilação de poesias selecionadas do *Livro de Horas*, *Novos Poemas*, *O livro das Imagens*, *Réquiem*, *Elegias de Duíno*, *Sonetos a Orfeu* e alguns poemas póstumos. A introdução do livro também foi realizada com maestria por Paes (2009), que assegurou ser um trabalho de divulgação sem nenhuma pretensão, apenas com o objetivo de reelaborar em uma linguagem mais acessível as informações sobre a bibliografia do poeta.

A partir da experiência estética de Rainer Maria Rilke apresentaremos três livros que o escritor dedicou ao estudo da arte. Por ordem cronológica iniciaremos com o *Diário de Florença* escrito em 1898, quando o poeta ainda não tinha completado 23 anos. Incentivado pela companheira Lou Andreas-Salomé ele viajou para Florença onde escreveu o diário que dedicou a ela, mulher com quem anseia partilhar suas emoções, descobertas e sentimentos.

A tradução do *Diário de Florença* foi realizada pela professora de Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo Marion Fleisher, especialista em Rilke e tradutora também de Goethe. Na apresentação da obra ela atenta para as imagens poéticas do diário, que estão intimamente relacionadas a impressões de paisagens, nas quais se materializam como expressões do espírito e da alma do poeta:

Do lado de fora, a parede do meu quarto está coberta de rosas amarelas, que exalam um aroma maturado, e de pequeninas flores amarelas, que lembram rosas silvestres; elas apenas sobem as altas latadas de maneira um pouco mais dócil e calma, duas a duas, à semelhança dos anjos de Fra Angelico, que enaltecem os cânticos de louvor o Juízo Final. Em vasos de pedra que se encontram diante destes muros, despertaram inúmeros amores- perfeitos que, como olhos cálidos e atentos, acompanham o meu dia-a-dia" (RILKE, 2002, p. 10).

Observamos que em suas anotações, Rilke descreve suas impressões, seu cotidiano e tudo que se passa ao seu redor. Desde o início do texto, o poeta evidencia que seus escritos mais íntimos e sinceros pertencem a Lou Salomé e desta forma demonstra sua saudades nos dias em que viveu distante de sua amada.

Em março de 1903 Rilke finaliza sua monografia sobre Rodin, constrói seu caminho como esteta de uma forma muito pessoal que pende para a prosa poética, indo de encontro com a estética do poeta.

Em 1907, vivendo em Paris, Rilke escrevia para sua esposa, Clara Westhoff narrando os acontecimentos e suas impressões sobre a região. Eles se conheceram na virada do século em uma pequena cidade alemã em que se relacionavam diversos jovens artistas plásticos. Pedro Sussekind prefaciador e tradutor de *Cartas sobre Cézanne* nos conta:

Trata-se de um texto guiado pelas preocupações e pelo aprendizado de seu autor, cuja escrita é cheia de uma atenção sutil, seja nas considerações da arte e do processo de criação, seja quando fala de coisas simples: uma romã comprada recentemente, três ramos de urze, as ruas da cidade. Descrevem-se impressões, desenvolvem-se pensamentos, de modo espontâneo, mas com o empenho de um escritor cuidadoso, que chegaria a aproveitar alguns trechos das cartas, quase literalmente, em seu romance. Expõe-se o ambiente de Paris, onde Rilke se encontrava, dividindo seu tempo entre a preparação da monografia sobre Rodin, as anotações sobre seu trabalho, e as reproduções dos quadros de Van Gogh, mostradas por uma amiga alemã (RILKE, 2006, p. 13).

Rainer Maria Rilke gostava de passear pela capital francesa a fim de conhecer suas belezas. Em um domingo, o poeta foi visitar a exposição de Paul Cézanne que estava instalada no

Salon D' Automme desde 1903 e a partir deste dia o poeta retornaria diariamente para observar as pinturas de Cézanne. Tal exposição foi vista por Rilke no ano de 1907, e mesmo agradando algumas pessoas, também gerou estranhamento e críticas.

As correspondências de Rilke demonstram sua admiração por Paul Cézanne, como um artista que alcançou seu valor, como fruto de um trabalho de extrema dedicação e entrega. Como afirma Sussekind (2006): " Trata-se de uma busca, por meio da qual a pintura vai impregnando os olhos do poeta" (SUSSEKIND, 2006, p.15).

O início do século XX foi marcado pela Primeira Guerra Mundial, ocorrendo uma substancial alteração no sentido da história. Neste momento de incertezas e debilidades, estavam presentes nesse cenário artistas e poetas, tais como Rilke, Picasso, Matisse, James Joyce e tantos outros. O historiador Eric Hobsbawm no ensaio "As artes 1914-1945", nos conta:

Um grande número de nomes que iria constar da lista de "modernistas" eminentes da maioria das pessoas já se encontravam maduros, produtivos ou mesmos famosos em 1914. Até mesmo T.S Eliot, cuja poesia só foi publicada em 1917 em diante, já fazia parte do cenário vanguardista de Londres [como colaborador (com Pound) de Blast, de Wyndham Lewis]. Esses filhos da - no mais tardar- década de 1880 continuavam sendo ícones da modernidade quarenta anos depois (HOBSBAWN, 1995, p. 179).

Como resultado direto dessa época em ruínas, surgia nos países europeus as mais diversas buscas pela redefinição de um sentido para a história. Eis que na condição de uma guerra anunciada, Maurice Blanchot identifica em Rilke duas origens da morte: morrer fiel a si mesmo e morrer fiel à morte. O crítico e escritor também concebe, e de muito bom grado, a metamorfose como: "uma entrada no eterno e o espaço imaginário como a libertação do tempo destrutivo"(BLANCHOT, 1987, p. 143).

O encantamento pelas artes vai adquirindo intensa amplitude no percurso de Rilke. Ainda jovem busca novos aprendizados em cursos de estética e história da arte na Universidade de Berlim e sob influência da companheira Lou Andreas- Salomé iniciou seus estudos sobre o Renascimento italiano. Heinz Frederick Peters autor da obra *Lou minha irmã, minha esposa* (1962) discorre a respeito do poeta:

Tinha visitado a Itália várias vezes e projetava passar a próxima primavera em Florença. Infelizmente, Lou não podia acompanhá-lo, mas Rilke

prometeu mantê-la ao corrente de suas impressões da Itália, anotando-as em um diário especialmente para ela, como prova de amor e de que havia aproveitado bem suas lições (PETERS, 1962, p. 182).

Como promessa para Salomé, Rilke compôs *O diário de Florença*. Construção textual que nos possibilita, a partir de um olhar sensível e atento apreender suas impressões e análises direcionadas aos artistas do Renascimento. Demonstramos como ele inicia suas confissões dirigindo-se a amada:

Se já estou suficientemente calmo e maduro para iniciar o diário que pretendo passar às tuas mãos - não o sei. Sinto, porém, que minha alegria permanece impessoal e sem brilho, enquanto dela não participares como confidente - ao menos por intermédio de alguma anotação íntima e sincera sobre esta alegria em um livro que te pertence (RILKE, 2002, p. 19).

A liberdade no ofício da escrita desponta na relação que Rilke estabelece com a arte. Destacamos a interface entre o poeta e o crítico imbricados, por meio da leitura que realiza sobre *Auguste Rodin*, a partir da convivência com o escultor em Paris, no auge da Belle Époque, no ano de 1902.

Em um estudo permeado de substrato lírico, cuja expressividade denota a delicadeza da escritura, Rilke discorre sobre a diversidade de produções de Rodin oriundas dos elementos-chaves para a criação do artista. É destacável bem como rostos, gestos, corpo, olhar e superfície:

Com esta descoberta, começou o verdadeiro trabalho de Rodin. Somente agora todos os conceitos tradicionais da arte plástica tornaram-se inúteis para ele. Não havia nem a pose, nem o grupo, nem a composição. Havia apenas incontáveis superfícies vivas, havia apenas vida, e o recurso expressivo que ele havia encontrado para a sua arte ia precisamente ao encontro desta vida (RILKE, 2003, p.24).

Conforme Rainer Maria Rilke, o escultor era um homem solitário que possuía poucos amigos e ocultava-se em uma vida humilde, detrás do trabalho que o alimentava e a leitura que lhe oferecia revelações que se coadunavam com seu pensamento.

A monografia sobre Rodin foi publicada em 1903. Apesar das diferenças entre Rilke e Rodin, a arte do escultor exerceu grande influência sobre o modo de trabalhar do poeta. A partir de uma compreensão sensível do processo de criação e da personalidade do escultor, Rilke analisa algumas das principais esculturas de Rodin, como "O beijo", "O pensador", "O

monumento a Victor Hugo", "Danaide" e "A porta do inferno", obras que serão analisadas no nosso terceiro capítulo da pesquisa. Para o poeta, o amigo foi capaz de inovar a arte, a partir da naturalidade com que conduzia sua criação, visto que não utilizava nenhum tipo de artifício para realização de seus trabalhos

Com Rodin, o poeta aprimorou sua capacidade de observar a escultura e através da escrita, pôde transmitir a intensidade dessas experiências. Compreendeu também a importância da disciplina e da insistência diária para o desenvolvimento e amadurecimento de seu trabalho.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BARBOSA, Ricardo. Gerd Bornheim: Traços de sua fisionomia intelectual. In **Viso**: Cadernos de estética aplicada. Niterói, 2015.

BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. **Temas de Filosofia**. Organização: Gaspar Paz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

RILKE, Rainer Maria/ Lou Andreas- Salomé. **Briefwechsel**, org. Ernst Pfeiffer. Frankfurt: Insel, 1979.

_____. **Auguste Rodin**, tradução Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. **Cartas a um jovem poeta**. A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke. Tradução: Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 1998.

_____. **Cartas sobre Cézanne**. Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva. Prefácio Sérgio Augusto Andrade São Paulo: Globo, 2001.

_____. **O diário de Florença**. Tradução e apresentação de Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA PARA ALUNOS SUPERDOTADOS

PHOTOGRAPHIC LANGUAGE FOR SUPERDOD STUDENTS

Mary Louis Bachour³⁰⁹

Virgilio Cesar de Mello Libardi³¹⁰

RESUMO

O presente artigo se baseia na experiência de um projeto de extensão que teve como propósito a execução de oficinas de fotografia e o acompanhamento da construção de ensaios fotográficos de alunos identificados como de altas habilidades. O objetivo do projeto era propiciar não apenas uma base técnica preliminar, ensinando ao aluno o manuseio da câmera e as possibilidades que o instrumento oferece, mas, sobretudo, destacar as consequências geradas na consciência dos alunos a partir da experiência de produção de imagens fotográficas. A fotografia, como meio de expressão, não deve se limitar ou ficar aprisionada aos sentidos estipulados pela informação massificada. Portanto, consideramos que a educação infantil pode encontrar na fotografia um forte aliado metodológico para a construção de um olhar crítico sobre o mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Altas habilidades; Linguagem visual; Arte-educação.

ABSTRACT

This article is based on the experience of an extension project that aimed to carry out photography workshops and to follow up the construction of photographic essays of students identified as having high skills. The aim of the project was to provide not only a preliminary technical basis, teaching the student how to handle the camera and the possibilities offered by the instrument, but, above all, to highlight the consequences generated in the students' consciousness from the experience of producing photographic images. Photography, as a means of expression, should not be limited or trapped in the senses stipulated by mass information. Therefore, we consider that early childhood education can find in photography a strong methodological ally for the construction of a critical look at the world.

KEYWORDS

Photography; High skills; Visual language; Art education.

INTRODUÇÃO

A educação deve ser pensada, em geral, nos alunos, nas alternativas pedagógicas e nos atravessamentos que vem se colocando, remetendo-nos a refletir sobre a proposta da escola inclusiva. As políticas educacionais brasileiras apontam nesta direção e novas

³⁰⁹ Mary Louis Bachour é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: mary.bachour@gmail.com.

³¹⁰ Virgilio Cesar de Mello Libardi é professor de fotografia do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo e da Universidade Vila Velha. Contato: virgiliolibardi00@gmail.com.

proposições surgem para o contexto escolar, a fim de se entender como realizar mudanças significativas no cotidiano educacional.

Caminhando neste sentido, este artigo tem como propósito realizar uma abordagem a respeito da importância de se identificar os alunos com altas habilidades/superdotação, articulando com algumas idéias propostas pela educação inclusiva. Pretende-se com isso evidenciar a importância da identificação destes alunos para uma inclusão mais verdadeira no contexto educacional.

Deste modo, foi realizada uma revisão bibliográfica de publicações que tratam da temática que este texto se direciona, enfocando para a discussão da importância da identificação dos alunos com altas habilidades/superdotação e a inclusão educacional, enfocando na possibilidade de se utilizar os potenciais destes alunos dentro da expressão visual, mais especificamente na fotografia.

ALUNOS COM ALTAS HABILIDADES/SUPERDOTAÇÃO

Ao referir-se aos alunos com altas habilidades/superdotação, aproxima-se o debate das questões da inteligência, e de como ela vem sendo compreendida neste estudo. Por muito tempo, a inteligência foi vista como um conceito único e unidimensional e passou a ser medida pelos “famosos” Testes de Inteligência, os testes de “QI”. Estes testes possuem tabelas numéricas de reconhecimento da inteligência, porém são capazes de medir somente as inteligências lógico-matemática, lingüística e espacial. Os testes de “QI” vêm sofrendo críticas, tendo em vista que são aplicados isoladamente, sem levar em consideração a realidade do aluno, nem mesmo levam em consideração as demais capacidades humanas.

Neste sentido, este trabalho busca aproximar-se das idéias de Howard Gardner (2001, p. 47), quando este explicita sua compreensão acerca da inteligência, entendendo-a como “um potencial biopsicológico para processar informações que pode ser ativado num cenário cultural para solucionar problemas ou criar produtos que sejam valorizados numa cultura”. Sua compreensão nos mostra que a inteligência possui diferentes formas de se constituir em uma pessoa e que cada um possui diferentes inteligências e diferentes formas de resolver os problemas. Além disso, menciona que esta é influenciada pelos valores de culturas específicas e pelas diferentes oportunidades que forem disponibilizadas ao indivíduo. Esta

visão da inteligência expõe outra forma de ver os sujeitos e compreender a mente humana, percebendo-a de maneira multifacetada e pluralista (GARDNER, 1995).

O mesmo autor organizou a Teoria das Inteligências Múltiplas, um conceito que pluraliza o entendimento tradicional de inteligência e descreve que “a capacidade de resolver problemas permite à pessoa abordar uma situação em que um objetivo deve ser atingido e localizar a rota adequada para seu alcance. A criação de um produto cultural é crucial nessa função, na medida em que captura e transmite o conhecimento ou expressa as opiniões ou os sentimentos da pessoa” (GARDNER, 1995, p. 21).

Gardner (2001) aponta que os indivíduos apresentam oito inteligências, que são: corporal-cinestésica, musical, lingüística, lógico-matemática, espacial, interpessoal, intrapessoal e naturalista, sendo que mais uma está em processo de estudo, a existencial. Estas inteligências, conforme o autor, na maioria das pessoas, funcionam combinadas e a resolução de algumas atividades poderá envolver uma fusão de várias delas.

Assim, as pessoas com altas habilidades salientam-se em relação a seu grupo social, em uma ou mais destas “inteligências” ou habilidades, evidenciando sua capacidade superior. Com o entendimento destas habilidades, pode-se perceber que os indivíduos com altas habilidades/superdotação apresentam características que podem ser evidenciadas em comparação a um grupo, as quais podem ser observadas pelas pessoas de seu convívio ou por ela mesma.

Embora o atendimento a alunos com altas habilidades seja amparado por lei, a existência de instituições educacionais no Brasil que o fazem na prática é em número muito insuficiente. Percebe-se, ainda, que existe falha no processo entre as exigências da legislação, que garante atendimento especial ao aluno com altas habilidades/superdotação, e a atuação dos professores, que, em grande maioria, não estão profissionalmente capacitados para o exercício dessa atividade. Neste sentido, Alencar e Fleith (2006) ressaltam que a instituição escolar não está preparada para oferecer atendimento pedagógico aos alunos que apresentam atraso em seu desenvolvimento e nem para os que se destacam por um potencial superior.

A escola tem em suas mãos um desafio e uma missão importante no direcionamento da formação do indivíduo, sendo necessário que o professor receba apoio e formação

adequada para realizar com êxito suas atribuições. Segundo Virgolim (2007, p.9), “se o professor não valida ou aceita as habilidades avançadas e interesses intelectuais da criança, incorporando-os ao currículo, esta pode deixar de vivenciar sentimentos de aceitação”.

A formação do professor para atuar junto a alunos com altas habilidades/superdotação é um tema pouco discutido nos cursos de licenciatura. Ademais, atuar em educação inclusiva é uma tarefa que exige do professor maior dedicação, e este precisa estar preparado para melhor conduzir o desenvolvimento do potencial superior de seus alunos.

Renzulli (1986) propôs a Teoria dos Três Anéis, referindo-se à criatividade, envolvimento com a tarefa e habilidade acima da média, os quais estão em interação. Considera-se que habilidade acima da média pode ser apresentada em áreas gerais e específicas. A primeira se refere à capacidade de auferir proveito de processar informações e integrá-las nas situações apropriadas. São exemplos de habilidade geral: raciocínio verbal e matemático, relações espaciais, memória e fluência verbal. A segunda habilidade é a capacidade de adquirir conhecimento ou atuar em uma ou mais atividades de uma área específica, se expressando na vida real, como balé, matemática, composição musical, escultura e fotografia.

Quanto ao envolvimento com a tarefa, o mesmo autor destaca como aspectos importantes a perseverança, dedicação, auto-confiança e auto-valorização de sua capacidade de desenvolvimento. Em relação à criatividade, são consideradas as diferentes formas de pensar e raciocinar para resolver problemas em situações diversas.

Diferentes mitos em relação aos indivíduos de alta capacidade foram discutidos por Alencar (2007), Alencar e Fleith (2001), Freeman e Guenther (2000), Guenther (2000,) e Virgolim (2007), como os especificados a seguir: os superdotados são fisicamente fracos; o talento desaparece com o tempo; a criança ou adolescente não pode ser informado que é um superdotado; a família não deve ter conhecimento que possui um filho superdotado; o rendimento escolar do superdotado é sempre elevado; possuem instabilidade emocional; não possuem boa relação com outros indivíduos da mesma idade; tendência de apresentarem problemas emocionais; a aceleração da série resulta em malefícios; constituem um grupo homogêneo no que se refere à cognição; o atendimento especial não é necessário, uma vez que o seu desenvolvimento se dará naturalmente e em níveis mais

elevados; somente indivíduos provenientes de um meio social elevado podem ser superdotados.

MÉTODOS

É importante salientar que as ações pedagógicas precisam ser mais presentes, objetivando a eliminação dos mitos listados anteriormente. É relevante apresentar uma segunda lista, relativa a elementos favoráveis ao desenvolvimento do aluno superdotado, e isto será um dos objetivos deste projeto

Assim, desenhou-se uma proposta de encontros quinzenais com alunos identificados como de altas habilidades na Escola Municipal de Ensino Fundamental Álvaro de Castro Mattos (Vitória-ES), para que fossem oferecidas para estes alunos oficinas que propiciassem a construção de ensaios fotográficos em que o discurso, a narrativa e a opinião fossem presentes nas imagens produzidas.

Desta forma, buscou-se atrair os alunos a partir do entendimento do funcionamento dos aparatos eletrônicos capazes de fazer registros fotográficos e do desenvolvimento de habilidades de leitura e construção de discursos através de imagens para, por fim, obterem-se ensaios fotográficos que fossem altamente comunicativos, criativos e contundentes.

Os alunos foram convidados a participarem do projeto que durou nove meses e, desde o início, estavam livres para engajarem-se no programa e até mesmo abandoná-lo, caso assim o quisessem.

As temáticas abordadas em cada um dos encontros foram organizadas pela equipe de intrutores (um coordenador e quatro monitores) de acordo com o andamento do aprendizado e interesse do próprio grupo de alunos.

RESULTADOS

Julgam-se que os resultados aqui apresentados são empíricos e compostos das percepções de seus idealizadores.

Assim, a partir do conhecimento individual dos participantes e a identificação de uma parcela que se apresentava altamente introspectiva e de sociabilização limitada e de outra parcela

mais agitada, inclusive com histórico de agressividade na escola, segundo relatos dos professores, e comparando com o que se atingiu ao final do projeto, um grupo bastante unido com alta capacidade de interação e de cooperação entre eles, julga-se que houve ganhos incalculáveis para estes indivíduos.

Além de nossa observação da ampliação das capacidades comunicativas, até mesmo expressando suas opiniões sobre temas relativamente complexos, presumimos, com a nossa observação e relatos dos professores e familiares, um ganho, que avaliamos robusto, no discurso, sociabilização e entendimento das complexas relações humanas por parte dos alunos.

Com o produto final (ensaios fotográficos individuais), organizou-se exposição fotográfica na sede da Secretaria Municipal de Educação, com a qual deu-se visibilidade ao trabalho das crianças participantes e com isso provando-lhes que são capazes de produzir algo além do comum.

De posse dos resultados e da intenção de se ampliar e de dar continuidade, presumimos que o presente trabalho foi fundamental na vida das pessoas envolvidas e para aqueles que com elas se relacionam, aqui incluímos os instrutores, monitores, familiares, professores, dentre outros.

Em certa medida, as atividades auxiliaram na mudança da percepção, já citada acima, que se tem a respeito de crianças portadoras de altas habilidades/superdotação.

Por outro lado, o presente projeto mostra que existem outras possibilidades de inclusão e de ensino que podem somar às metodologias tradicionais, oportunizando as potencialidades individuais.

Referências

- ALENCAR, E. M. L. S. Indivíduos com altas habilidades/superdotação: clarificando conceitos, desfazendo ideias errôneas. In: FLEITH, D.S. (Org.). **A construção de práticas educacionais para alunos com altas habilidades/superdotação**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2007, p. 13-23.
- ALENCAR, E. M. L. S.; FLEITH, D. S. **Superdotados**: determinantes, educação e ajustamento. São Paulo: EPU, 2001.
- FREEMAN, J.; GUENTHER, Z.C. **Educando os mais capazes**. São Paulo: EPU, 2005.

GARDNER, Howard. **Inteligências múltiplas**: a teoria na prática. Tradução Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GARDNER, Howard. **Inteligência: um conceito reformulado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GUENTHER, Zenita Cunha. **Desenvolver capacidade e talentos**: um conceito de inclusão. Petrópolis: Vozes, 2000.

RENZULLI, Joseph S. The three-ring conception of giftedness: a developmental model for creative productivity. In: RENZULLI, S.; REIS, Sally M. **The triad reader**. Connecticut: Creative Learning, 1986.

VIRGOLIM, Angela M. R. **Altas habilidades/superdotação**: encorajando potenciais. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2007.

AS MEMÓRIAS E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO MONUMENTO A IEMANJÁ, EM VITÓRIA-ES

THE MEMORIES AND THEIR SOCIAL REPRESENTATIONS OF THE MONUMENT TO YEMANJA, IN VITÓRIA-ES

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes³¹¹

RESUMO

O artigo se propõe a analisar as memórias e as representações sociais referentes ao monumento construído a Iemanjá, presente no píer da Praia de Camburi, em Vitória - ES, buscando apresentar os contextos por trás desse símbolo cultural de representatividade para as religiões de matrizes africanas. Por meio de reflexões em relação à memória, a partir dos significados presentes na imagem, assim como pela importância da presença desse monumento no espaço público, em especial pelo símbolo de representação da diversidade sociocultural de um povo, tais apontamentos levam em consideração pensamentos sobre história, memória e narrativas, assim como materiais de cunho histórico (documentos, imagens e reportagens) referentes ao monumento, inaugurado em dezembro de 1988.

PALAVRAS-CHAVE

Monumento; Memória; Matriz Africana; Iemanjá; Cultura.

ABSTRACT

The article aims to analyze the memories and social representations referring to the monument built in Iemanjá, present in the pier of Camburi Beach, in Vitória - ES, seeking to present the contexts behind this cultural symbol of representativeness for the religions of African matrixes. Through reflections on memory, from the meanings present in the image, as well as the importance of the presence of this monument in the public space, especially the symbol of representation of the socio-cultural diversity of a people, such notes take into consideration thoughts about history, memory and narratives, as well as materials of historical nature (documents, images and reports) referring to the monument, inaugurated in December 1988.

KEYWORDS

Monument; Memory; African Matrix; Iemanjá; Culture.

CONSTRUÇÃO E HISTÓRIA

O ano era 1988. O então prefeito da cidade de Vitória (ES), Hermes Laranja, convidou o artista grego Ioannis Zavoudakis, morador local, a construir uma imagem em homenagem à

³¹¹ Maurílio Mendonça de Avellar Gomes é especialista em Linguagens Visuais e Multimídia, pela Ufes; graduado em Comunicação Social – Jornalismo, pela Ufes; e aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História da Arte, pela Ufes. Profissional de comunicação, na área de assessoria e produção de conteúdo. Pesquisa assuntos relacionados à cultura popular, religiões de matrizes africanas, performances afroameríndias e afrobrasileiras, corpo e gênero. Contato: maulgom@gmail.com.

lemanjá, um Orixá cultuado em religiões de matrizes africanas, em especial pelo Candomblé e pela Umbanda. O monumento, erguido há três décadas – e que seria uma solicitação feita por representantes dessas religiões ao prefeito – levou dois meses para ser instalado no píer da Praia de Camburi, local onde permanece (Figura 1).



Figura 1 - Imagem de arquivo da Prefeitura de Vitória. Fonte: Disponível em <<https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/estatua-de-iemanja-na-praia-de-camburi-em-vitoria-recebe-pintura-nova.ghtml>>. Acesso em 05 de maio de 2019.

lemanjá está no início da orla, mas só pode ser vista por quem assim quiser e puder ir até ela. Lá do píer, com suas vestes em “azul celestial”³¹², a Rainha do Mar – um dos muitos nomes que lemanjá também é chamada – acolhe a cada um que se aproxima. Feita de concreto armado, a imagem já sofreu com algumas alterações com o passar dos anos, em especial na cor de sua pele.

Em entrevista para o site ES HOJE, o artista responsável pela obra afirmou que a decisão da cor veio de uma forma política. Ele chegou a pesquisar sobre a Orixá, inclusive achando diferentes formas de representação, dentre elas as que apontam uma lemanjá com “o rosto coberto, como a maioria das entidades, e mais escura”³¹³. Mas ficou decidido manter as

³¹² A descrição da cor e demais informações sobre o monumento estão disponíveis na página 60 do Catálogo dos Monumentos Históricos e Culturais da Capital (Vitória), escrito pelo professor e historiador Willis de Faria, publicado em 1992 - com ajuda da Lei Rubem Braga, uma lei de incentivo à cultura, regido pela administração pública municipal - e disponível no <<http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2011/10/catalogo-dos-monumentos-historicos-e.html>>.

³¹³ Essa e outras informações sobre a história do monumento estão na matéria “Estatua de lemanjá em Vitória completa 30 anos e ganha homenagens”, publicada no dia 02 de fevereiro de 2018 pelo site ES HOJE, com conteúdo escrito pela

cores que simbolizam o sincretismo com a religião católica, deixando a imagem pintada de branco. De lá para cá, a estátua já foi branca, amarela, preta e cinza. Mais recentemente, em dezembro de 2017, passou a ter seus traços repintados³¹⁴, estando, agora, mais próxima das cores que representam as origens das religiões de matriz africana (Figura 1).

A escultura tem 3,60 metros de altura. Foi inaugurada no dia 30 de dezembro de 1988, às vésperas das festividades de virada de ano, o reveillon, quando recebeu mais de 60 mil visitantes no dia de sua estreia (Figura 2) – como aponta reportagem do jornal A GAZETA, do dia 1º de janeiro de 1989. A Praia de Camburi já era palco das celebrações feitas em homenagem à Iemanjá por muitas casas, terreiros, templos e centros espíritas, em especial os de Umbanda. A presença da estátua representa uma força extra às manutenções culturais e ao sentimento de memória coletiva dos filhos e adeptos dessas manifestações religiosas.



Figura 2 - Arquivo do jornal A GAZETA, de 01 de janeiro de 1989, referente à inauguração da estátua de Iemanjá no píer da Praia de Camburi, em Vitória – ES. Fonte: Disponível em <<https://www.gazetaonline.com.br/noticias/cidades/2018/02/no-dia-de-ianjanja-conheca-a-historia-da-estatueta-que-da-nome-ao-pier-1014117555.html>>. Acesso em 05 de maio de 2019.

ANCESTRALIDADE

jornalista Thaís Rossi, disponível no link <<http://eshoje.com.br/estatueta-de-ianjanja-em-vitoria-completa-30-anos-e-ganha-homenagens/>>.

³¹⁴ Informação disponível na matéria “Estátua de Iemanjá na Praia de Camburi, em Vitória, recebe pintura nova”, divulgada pela TV GAZETA no dia 28 de dezembro de 2017, com a pintura feita pelo restaurador Tarcísio Assis de Oliveira, artista responsável pelos reparos na estátua desde 2014. O conteúdo pode ser assistido no site do G1, especificamente no link: <<https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/estatueta-de-ianjanja-na-praia-de-camburi-em-vitoria-recebe-pintura-nova.ghtml>>.

As festividades feitas em homenagem a Orixá existiam antes de o monumento ser construído. As realizadas no dia 02 de fevereiro, pela zeladora e mãe de santo Edinéa da Silva Cabral, a mãe Néia, também conhecida como Edinéa de Iemanjá ou Néngua Kilunji, começaram ainda em 1982, quando esta – nascida em Santos (SP) – chega ao Espírito Santo. Como ela mesma conta, “(...) todo ano eu vou pro pfer, porque nesta parte eu sou a primeira pessoa a tocar o atalabá aqui no Espírito Santo. São vinte e nove³¹⁵ anos né.” (Edinéa de Iemanjá, 2013, apud BATISTA, 2014, p. 169). Já são 37 anos de festas realizadas pela casa de candomblé Mosamburiá Kukueto, em homenagem a Iemanjá, na Praia de Camburi, em Vitória. O Centro Espírita Paz, Amor e Caridade Canabibi também realizava suas homenagens anos antes da instalação da imagem, como aponta a reportagem publicada no jornal A GAZETA, em 01 de dezembro de 1989 (Figura 2).

Essas diferenças de datas nas festas a Iemanjá derivam dos diferentes sincretismos que a Orixá recebeu, no Brasil. No livro “Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo”, Pierre Verger relata parte dessas interferências diaspóricas sofridas pelas divindades africanas com a chegada dos povos escravizados. Assim como Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição, festejada no dia 08 de dezembro – e que, em muitas casas, muda-se a data de comemoração para o dia 31 de dezembro – em outros locais a mesma também é sincretizada com Nossa Senhora das Candeias, celebrada no dia 02 de fevereiro.

Ainda cabe à Iemanjá o sincretismo com Nossa Senhora dos Navegantes, possível justificativa das origens dos títulos de Padroeira dos Pescadores, Rainha do Mar e Princesa do Mar. Há ainda quem lhe chame de Sereia do Mar ou, de forma mais íntima, Janaína. De todos esses nomes, Mãe Néia ainda prefere Ventesie, “(...) porque no Ketu, por exemplo, seria Iemanjá, mas dentro do Angola é Ventesie.”. (Edinéa de Iemanjá, 2013, apud, BATISTA, 2014, p. 136).

Do Iorubá, Iemanjá deriva do nome Yèyé omo ejá, traduzido por Verger como “Mãe cujos filhos são peixe”, sendo, então, a “(...) orixá dos gbá, uma nação Iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemojá” (VERGER, 1981, p. 67). O

³¹⁵ Trecho extraído da dissertação (Mestrado) de Dissertação “ANGOLA, JEJE E KETU: Memórias e identidades em casas e nações de candomblé na Região Metropolitana da Grande Vitória (ES)”, de Milene Xibile Batista, publicado em 2014 e com entrevista feita em 2013. Neste ano de 2019, foi realizada a 37ª festa à Iemanjá, realizada pela casa de candomblé Mosamburiá Kukueto.

autor ainda explica as origens de sua saudação, quando seus filhos e seguidores a cumprimentam com “Odò Ìyá”, aqui no Brasil já adequado para Odojá. Curiosamente, a saudação original significa “Mãe do rio”, o que justifica parte das lendas e mitologias sobre a origem da Orixá.

Ao atravessar o oceano, sua conexão com a água doce do rio passa a ser representada, ao menos no litoral brasileiro, pela força salgada do mar. Mudanças de uma memória que permite ser construída de acordo com as condições às quais seus filhos se encontravam no Brasil, o que condiz com a afirmação de Verger ao afirmar que: “A qualidade das relações entre um indivíduo e o seu orixá é, pois, diferente, caso ele se encontre na África ou no Novo Mundo.” (VERGER, 1981, p. 19).

MEMÓRIA

Nessa multiplicidade, Iemanjá é reconhecida e lembrada por diferentes significados, construídos e modificados com o passar dos séculos. Afinal, a memória “é uma produção coletiva de lembranças e saberes que são socialmente selecionados, transmitidos e transformados entre diferentes gerações” (BATISTA, 2014, p. 48). E manter-se conectado a esses conhecimentos compartilhados – memórias ou não – em situações de conflito, exclusão ou submissão, assim como de isolamento, requer certa flexibilidade de adaptação dentro de um novo contexto social, sabendo preservar um sentimento coerente de identidade (THOMPSON, 1993).

Apesar dos pensamentos de Thompson retratarem um contexto europeu pós-guerra, eles podem ser compreendidos dentre os fiéis de religiões de matrizes africanas. Assim como os escritos de Pollak, principalmente quando este retrata a importância da memória ser um conhecimento coletivo:

“A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 2).

Tanto a Umbanda quanto o Candomblé, entre outras religiões de matriz africana, foram silenciadas no Brasil em diferentes momentos históricos: o primeiro, de período colonial e

predominância católica; o segundo, nas perseguições do Estado ditatorial no Governo de Getúlio Vargas; e o terceiro, nas violências da ditadura militar que imperou de 1964 a 1984, no Brasil. Foi somente depois da Constituição Federal de 1988 que as organizações de comunidades religiosas de matriz africana, já estabelecidas há décadas, no país, começaram a contextualizar e desmistificar, com mais força, toda a simbologia construída sobre essas religiões. Passa a surgir um movimento de recuperação de uma memória que precisou ser camuflada para sobreviver a tantos massacres.

A construção e a inauguração da estátua de Iemanjá no píer da Praia de Camburi ocorrem, assim, num momento oportuno de fortalecimento de laços políticos, exatamente em 1988. Mesmo que o monumento surja com a pele branca, mais próxima às imagens católicas que às africanas, e construída no final de um píer – distante da circulação pública, sendo necessário ir até ela para poder contemplá-la – esses possíveis resquícios do silenciamento sofrido pelas religiões de matriz africana não impediram de que a mesma imagem representasse toda memória guardada nos cultos e nas homenagens à Orixá.

Afinal, as festividades em homenagem à Rainha do Mar aconteciam décadas antes, quando nem se cogitava a construção do monumento, o que fortalece essa resistência africana em terras brasileiras e que comprova o quanto esse sentimento de pertencimento a um passado tão distante se manteve vivo e atuante, mesmo sem o reconhecimento público para tal.

Se não é possível ir até a África para celebrar tal divindade, assume-se suas misturas, o sincretismo com as santas católicas, e a homenagem é feita onde ela se encontra, no mar. Ou, como Pierre Nora descreve, busca-se um: “Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação (...)” (NORA, 1993, p. 7).

Iemanjá, enquanto monumento, representa toda uma memória vibrante, coletiva e individual, social e familiar, capaz de suportar anos de repressão, violência e silenciamento. O que ainda mantém a estátua de pé são os significados e as representações para aqueles que se sentem, agora, incluídos e reconhecidos, com condições ainda mais visíveis de celebrar a presença imagética da Orixá, cada um por meio de sua memória, considerando

esta possível de ser individual, plural e coletiva. Afinal, “há tantas memórias quantos grupos existem” (Ibid, p. 9).

RESISTÊNCIA

Se antes da imagem, a praia já era vista como um lugar de memória, após sua instalação, essa tornou-se local de orgulho e de sobrevivência. A presença desse monumento simboliza um importante caminho de valorização da pluralidade cultural e religiosa nos espaços públicos, via arte pública. Um símbolo de representação pela diversidade da memória. Até, porque, para ser memória é preciso, antes de tudo, “ter vontade da memória” (Ibid, p. 22). Dessa forma, para aqueles que encontram na estátua apenas a representação da imagem de Iemanjá, o espaço torna-se, apenas, um local de história; voltando a ser local de memória somente quando se há intenção de vivenciar o espaço com toda a sabedoria ancestral e seus retornos aos antepassados, do mesmo jeito que já era feito, décadas atrás, sem a imagem erguida à beira-mar.

De certo modo, um sentimento de pertencimento a um passado que não viveu, mas que lhe representa no presente e que ajuda a entender porque a memória é um elemento constituinte de identidade, tanto individual quanto coletiva, “na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5). O que também contribui para entender essa necessidade de ir atrás de um passado que corresponda às angústias atuais, e, assim, “ir em busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens” (NORA, 1993, p. 17). Ou seja: “O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo” (POLLAK, 1989, p. 10).

Nas palavras de Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 223). Nesse caso, o perigo refere-se ao risco e à ameaça do desaparecimento da tradição pelo viés da história, assim como pela existência daqueles que a recebem, tendo em vista que, para a manutenção de um pensamento único e universal, arranca-se toda a memória daqueles que mantêm viva uma tradição, por meio do silenciamento, do esquecimento e da dizimação de povos e culturas. “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do

historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Ibid, p. 223).

Esse pensamento ainda nos é atual, principalmente se considerarmos as tensões que estão ao redor dessa transmissão histórica que privilegia determinados repertórios culturais. Deixar de contar a história de alguém ou de algo é um eficaz mecanismo de tornar “morto” aquilo que não é lembrado; e, que, dessa forma, deixa de ser identificado. Um jogo em que se brinca com a memória, daquilo que é lembrança ou esquecimento, numa disputa do que deve ser guardado, construído, memorizado.

ÁFRICA

Todo Orixá representa, na cultura africana, a relação com a família. A conexão do ser com seus familiares, em especial com seus antepassados. O Orixá está morto e é cultuado. Vê-lo representado como monumento também é recordar uma memória coletiva construída ao redor dessa divindade.

Ao chegar no Brasil, manteve-se a tradição do culto aos Orixás. Vem dos santos católicos, apresentados como salvadores do povo africano, a sobrevivência de sua relação com a família e, conseqüentemente, a manutenção de sua religião. Para o povo bantu, um dos muitos povos africanos escravizados e sequestrados para o Brasil, o culto aos antepassados é parte fundamental do processo de construção de identidade, sendo parte das suas relações familiar e social. Chamado de egum, o morto era cultuado e representava a conexão em vida do presente com o passado (OLIVEIRA, 2015). Ao serem apresentados aos santos, os escravizados enxergaram nessas imagens seus eguns, aqueles homens e mulheres que viveram em Terra, foram reconhecidos por suas conquistas e, hoje, são cultuados pelos que lembram suas histórias.

“Os santos católicos são como os eguns, espíritos de falecidos que vivem noutra dimensão e interagem com os mortais terrestres. Perfeita simbiose da teologia cristã dominante com a teologia africana dominada. Voltando-se para uma roupagem católica, o pensamento voava além horizontes e apreendia outro conteúdo, mas não tão diverso daquele cultuado em África” (OLIVEIRA, 2015, p. 136).

O negro escravizado conseguiu manter presente a sua fé, sua conexão com a África e com seus antepassados. Achou, na imagem dos santos, o motivo para se manter vivo. Para

muitas culturas africanas, é no convívio entre vivos e mortos que estão as respostas para a essência vital (VICENTE, 2012, p. 38). Ou seja, “(...) é pela comunicação, correlação e interdependência do mundo visível e invisível que se institui a vida para as comunidades de cultura Bantu (...)” (KAITEL et al., 2017, p. 70).

Toda essa sobrevivência deve-se ao sincretismo. Se, para muitos, durante anos, o misturar-se com o outro significava uma perda da identidade, percebemos, nessa contextualização, que desde o começo, adotar certos traços da cultura dita como dominante era, antes de tudo, estratégia de resistência. Não há esvaziamento cultural, mas “(...) uma pluralidade de combinações culturais todas repletas de um colorido sem igual” (OLIVEIRA, 2015, p. 139).

ALÉM DO MONUMENTO

Num país aonde apenas os heróis vindos da elite – em especial políticos, militares e líderes católicos – recebem destaque em praça pública, a fisionomia de um Orixá representa luta e resistência. Rompe-se aquele pensamento de se manter cultuado apenas a história dos vencedores. Parafraseando SELIGMANN-SILVA (2017), a glória e a fama são as deusas que enfeitam os pedestais desses “grandes homens”.

Além de não estar identificada com nenhum feito histórico do pensamento ocidental, sendo referência na memória “apagada” de um povo subalternizado, Iemanjá ainda representa a força feminina, também esquecida por essa história seletiva. Por tantos significados, não há apenas a visão do monumento, em questão, mas, também, a do que pode ir além do monumento, servindo de exemplo de resistência e de memória aos silenciamentos. Uma memória da violência, que contribui para que a história possa ser reescrita.

Apesar da estátua se remeter a uma Iemanjá que precisou ser adequada para sobreviver e figurar nesse contexto, está na memória daqueles que se reconhecem nela a sua capacidade de representar muito mais do que se tentou esconder. Antes mesmo de ser erguida no píer da Praia de Camburi, em Vitória, Iemanjá já era mais que um monumento, era símbolo de resistência. Vê-la numa imagem de 3,60 metros de altura, construída em concreto armado, amplia e reforça a importância da memória de uma cultura muitas vezes obliterada na história do patrimônio brasileiro, até então desmerecedora diante de uma memória nacional seletiva e excludente.

Referências

- BATISTA, Milena Xibile. **Angola, Jeje e Ketu: memórias e identidades em casas e nações de candomblé na Região Metropolitana da Grande Vitória (ES)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. Trad. ROUANET, Sérgio Paulo. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- KATEL, Alexandre Frank Silva; SANTOS, Guaraci Maximiano. Conhecendo a Umbanda: uma tipologia sob o prisma bantu. **Diversidade Religiosa**, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 60-87, 2017.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. KHOURY, Yara Aun. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, 1993.
- OLIVEIRA, Roberto Francisco. **Hibridação Bantu: o percurso cultural adotado por um povo**. 2015. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- _____. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- THOMPSON, Paul. A transmissão cultural entre gerações dentro das famílias: uma abordagem centrada em histórias de vida. Trad. SIMÕES, Júlio Assis. **Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, Editora Hucitec/ANPOCS, pp. 9-18, 1993.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos e a arte de “desesquecer” na nova arte de memória do Brasil. **Psicanalistas pela Democracia**, 2017. Disponível em: <<https://psicanalisedemocracia.com.br/2017/04/antimonumentos-e-a-arte-de-desesquecer-na-nova-arte-de-memoria-do-brasil-por-marcio-seligmann-silva/>>. Último acesso: 10 de maio de 2019.
- VERGER, Pierre. **Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Trad. NOBREGA, Maria Aparecida. Editora Corrupio, 1981.
- VICENTE, José A.. **A experiência salvífica na religião tradicional nos povos banto e a teologia do Concílio Vaticano II: pistas para um diálogo inter-religioso a partir do paradigma missão evangelizadora da igreja**. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teologia) – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, 2012.

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A OBSERVAÇÃO E A PARTICIPAÇÃO COMO RITMISTA

COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN OBSERVATION AND PARTICIPATION AS A RHYTHMIST

Michele de Almeida Rosa Rodrigues³¹⁶

RESUMO

O presente artigo trata-se da descrição e uma breve análise comparativa entre duas etapas da pesquisa de campo, isto é, a observação (espectador) e a participação (ator). O *locus* da pesquisa está sendo realizado no G.R.E.S. Chega Mais e no G.R.E.S. Unidos da Piedade, situadas em Vitória/ES. Quanto à segunda parte da pesquisa, que está em andamento, se refere a nossa inserção nas oficinas de percussão nos instrumentos: chocalho e o surdo de terceira. A condução das aprendizagens é via transmissão oral, com foco nas estratégias do Mestre e do diretor de bateria que estamos a investigar. Mesmo com a revisão de literatura de autores, que tratam do assunto, tais como: Mestrinel (2009), Silva (2014), este artigo comprova que somente com base na literatura, não seria o suficiente para obtermos os dados necessários para nossa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa de campo; Observação; Participação; Análise comparativa.

ABSTRACT

This article deals with the description and a brief comparative analysis between two stages of field research, that is, observation (spectator) and participation (actor). The research locus is being held at G.R.E.S. Arrives More and G.R.E.S. Unidos da Piedade, located in Vitória / ES. As for the second part of the research, which is in progress, it refers to our insertion in percussion workshops on instruments: rattle and the deaf third. The conduction of the learning is via oral transmission, focusing on the strategies of the Master and the drum director we are investigating. Even with the literature review of authors dealing with the subject, such as: Mestrinel (2009), Silva (2014), this article proves that, based on the literature alone, it would not be enough to obtain the necessary data for our research.

KEYWORDS

Field research; Note; Participation; Comparative analysis.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado, que se encontra em andamento, e tem como objeto de estudo a bateria Ritmo Forte da G.R.E.S. da Unidos da Piedade,

³¹⁶ Michele de Almeida Rosa Rodrigues é professora de Música da rede Municipal de Vitória/ES no Ensino fundamental I; Professora de Flauta Transversal na FAMES. Bolsista da FAPES no Projeto Corais nas Escolas Estaduais do ES, na função de assistente pedagógica/pesquisadora. Integrante da comissão organizadora do FLADEM/Vitória-ES e da Semana de Pesquisa da FAMES, além de fazer parte da comissão científica do VII COLARTES e do VIII SIPEMUS. Licenciada em Música/FAMES; Bacharel em Música com ênfase em Flauta Transversal/FAMES e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes na UFES. Contato: flautamichele@gmail.com.

situada na Rua Graciano Neves, 582, Centro de Vitória/ES. Analisamos dois momentos que foram vivenciados na pesquisa de campo, ou seja, a observação inicial e, atualmente, nossa participação como ritmista. O fato é que, atualmente, não estamos, apenas, como uma observadora (espectador), mas como ritmista (ator) que se deu a partir do mês de junho de 2019, momento na qual está havendo os preparativos para o carnaval de 2020. Essa opção é tida como a segunda etapa da pesquisa de campo, integrada às práticas musicais nas oficinas da bateria.

A razão se deu pela busca de melhor compreensão de como ocorre às relações entre o Mestre e os ritmistas e, por conseguinte, as formas de aprendizagens. Mas, isso clarificou, também, outro dado significativo, que é a preocupação que o diretor de bateria tem em ser compreendido na execução de determinada célula rítmica.

Mediante a análise comparativa, entre os dados observáveis (na primeira etapa) e os que estamos vivenciando na oficina, dialogamos com a literatura revisada que inclui autores que tratam do assunto, como Mestrinel (2009), Silva (2014), Frungillo (2003). Vimos proveito nesta análise comparativa ao relacionarmos a observação e a participação como ritmista, sendo possível obtermos informações, dados reais, que a literatura, por si só, não poderia nos oferecer.

A metodologia priorizou a busca por dados descritivos, em detalhes, tal como os procedimentos elementares que partem do Mestre de bateria e seus diretores. Mencionaremos alguns gestos, com as mãos, que curiosamente não era possível tal entendimento na condução, apenas, como espectadora. Isso será confrontado com o que consta na literatura estudada, a exemplo de “Quando há no samba uma convenção, também chamada de breque, o Mestre e diretores sinalizam para os ritmistas com mãos, braços e silvos de apito. Cada breque possui um sinal. Com um movimento de braços o mestre dá a entrada do breque” (MESTRINEL, 2009, p. 149).

PESQUISA DE CAMPO: OBSERVAÇÃO

A observação teve início a partir do mês de junho de 2018 e consistiu em visitas regulares na quadra da comunidade da Fonte Grande, situada na Praça Mário de Oliveira Filho³¹⁷, na Rua Graciano Neves s/n, próximo à sede da escola. Nesse local, ocorriam eventos da

³¹⁷ Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/noticias/noticia-3906>>. Acessado em 28 de mar. 2019.

comunidade e, também, os ensaios da bateria Ritmo Forte que eram realizados nas terças-feiras das 19 horas às 21 horas.

Na ocasião, obtivemos dados por meio da realização das oficinas de instrumentos percussivos. As oficinas eram distribuídas da seguinte forma: um diretor de bateria para ensinar o tamborim e o outro diretor ensinava chocalho, agogô, caixa e surdo. Isso acontecia pelo processo da imitação e muita repetição das novas ideias musicais que estavam sendo propostas. O público alvo era constituído por pessoas com pouca ou nenhuma experiência que recebiam orientações através da oralidade. Essa transmissão de saberes era precedida de alguns comandos por meio de gestos com os dedos ou mãos, ensinados pelos diretores para absorção, pelos ritmistas, de determinado padrão rítmico. Com esse entendimento, Silva (2014) menciona Luciana Prass, (2004, p. 149-150) por dizer que: “[...] a transmissão ocorre basicamente através de sons realizados com os instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopéias, ou ainda na expressividade do olhar e dos gestos corporais. Ensina-se e aprende-se música musicando [...]”.

O fato de trazermos esse assunto é mostrar a importância da transmissão desses saberes, que são repassados pela oralidade, a fim de se obter um resultado pretendido, isto é, a preparação de novos ritmistas que, pelo que nos foi dito, é para ingresso na Bateria Ritmo Forte ou demais baterias de outras agremiações.

Na condução de musicista, os padrões rítmicos que eram repassados na oralidade foram compreendidos, mesmo sem o auxílio da partitura musical, a que estamos habituados. Todavia, quanto aos comandos gestuais, tivemos dificuldade de maior compreensão, justificada pela falta de familiaridade neste novo modo de aprendizagem. Vimos serem necessários tais comandos, sendo que eles são eficazes na condução do desenvolvimento musical da bateria por conta de inovações de novas bossas e breques que são aplicados.

Outros fatos, além da complexidade dos comandos gestuais, foram que, em certas ocasiões, vimos o Mestre e diretores demonstrarem, no instrumento, como deveria ser executada determinada célula rítmica quando não estava surtindo o efeito esperado. Também, percebemos o quantitativo de ritmistas, cuja presença oscilava, tanto nos ensaios quanto nas oficinas. Ao que parecia, era uma situação natural a demanda ocorrer nos três meses que antecedem o desfile.

Na perspectiva de complementar as observações descritas, partimos para, o que consideramos ser a segunda etapa da pesquisa de campo. A razão se deve ao fato a coleta de informações mais precisas sobre as práticas artísticas que são no contexto de uma escola de samba. Nesse sentido, passamos a expor as vivências como ritmista em duas agremiações, sendo o G.R.E.S. Chega Mais e o G.R.E.S. Unidos da Piedade.

G.R.E.S. CHEGA MAIS: PARTICIPAÇÃO COMO RITMISTA

Essa escola de samba está situada na Rua São João, 596-620 - Santa Tereza, Vitória/ES, pertence ao grupo de acesso e que, neste ano, a bateria está sob o comando do Mestre Jacson, que está no segundo ano a frente da bateria. Alguns fatores contribuíram para escolha dessa agremiação em fazer parte denossa pesquisa. Nesse sentido, é valido mencionar a relação de amizade com o Mestre e, também, por estar situada no mesmo bairro que resido.

Quanto ao ingresso, é bom dizer que está restrito àoficina de percussão, que teve início no mês de maio de 2019. Em conversa com o Mestre, expomos nosso interesse de conhecer como se dão as práticas artísticas da bateria Chega Mais, visando melhor entendimento das formas de comandos, toque rítmico, bem quanto às aprendizagens e a transmissão de saberes. Fomos bem acolhidos pelo Mestre, estive com meu esposo que também é músico. Logo no primeiro contato, fomos apresentados aos ritmistas, sendo dito que somos professores da Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira – FAMES. Isso abriu o caminho para maior aproximação com os demais participantes.

Como não tinha habilidade nos instrumentos apresentados (chocalho, tamborim, caixa e os surdos), preferi assistir e decidir qual deles escolheria para efeito de adaptação ao meio, isso ocorreu no primeiro dia (04 de maio de 2019). Na semana seguinte, experimentamos todos os naipes, sendo verificado que, dentre os instrumentos mais disponíveis, estava os chocalhos que, coincidentemente, tivemos mais identificação. Os demais instrumentos, exceto o surdo de terceira, apresentaram certo grau de complexidade, a exemplo do repique, da caixa e do tamborim, isso porque, pareceu exigir um controle e destreza técnica que não me senti tão confortável.

À aproximadamente dois meses, ainda está sendo um desafio manusearmos o chocalho da maneira correta, pelo fato de não estar transcrito o ritmo na partitura, no qual estamos

habituaados. As dificuldades que nos deparamos são de manter o ritmo e recordá-los. Percebemos que para ter um naipe de chocalho, consistente, algumas características são imprescindíveis. Como exemplo disso, podemos citar a manutenção do timbre que é algo peculiar dos movimentos, no instrumento, das mãos de maneira que as pratinelas devem estar do mesmo lado antes de iniciarem os padrões rítmicos. Os chocalhos de platinela, utilizados nas escolas de samba, encontram-se na categoria dos instrumentos idiófonos, “cuja produção sonora é feita pela vibração” (FRUNGILLO, 2003, p. 157) do próprio instrumento. Considerado do naipe de instrumentos leves, com peculiaridade timbrística aguda, sua estrutura é comumente usada em ferro com pratinelas de metal. “Ele é segurado pelas duas mãos simultaneamente e toca-se com movimentos para frente e para trás utilizando os punhos e os braços, geralmente com acentuações” (MESTRINEL, 2009, p. 103).

A orientação da diretora Penha, responsável por este naipe de chocalhos, é que deixemos o chocalho com as pratinelas para dentro. São detalhes que fazem toda a diferença dentro da bateria. Como havíamos notado, anteriormente na observação, o processo de imitação percorre todos os naites e, exaustivamente, é priorizada as repetições.

Em nossos experimentos iniciais, optei pelo chocalho, mas vale mencionar outros naites que estão sendo analisados, que tende a colaborar com nossa pesquisa. Nisso, temos o naipe do repique que iniciou com quatro ritmistas, detalhe, crianças e adolescentes com faixa etária entre dez e quatorze anos.

No naipe de repique, está o diretor Lucas. Inicialmente, passou a parte rítmica, sem o uso do instrumento, apenas batendo com as duas mãos no chão da quadra, entoando uma marcação mediante a contagem: um, dois, três, sendo que o quatro com a mão direita. Isso se repetiu por inúmeras vezes. Em aproximadamente quarenta minutos, era perceptível o domínio dos adolescentes e, posteriormente, o desafio era que pegassem os instrumentos (repiques) e colocassem em prática. Dos quatro repiques, notei que um aprendiz sobressaiu, demonstrando familiaridade, mais que os demais que tiveram o primeiro contato naquele dia. Este procedimento foi visto na concepção de Santos (2012), que destacou a relação com o aprendiz na qual são utilizados códigos específicos que deve ser compreendido, à medida que ele descobre e re (descobre) o que está sendo transmitido

oralmente. No final da oficina o diretor Lucas, comentou que o objetivo inicial foi realizado. Ao término ele deixa uma frase de incentivo: “quero vocês no próximo encontro”.

Comumente, ao término da oficina, o Mestre dá instruções informando que seguirá o horário previsto, advertindo sobre os atrasos e, para isso, mesmo que tenha três ritmistas, ele estará começando o trabalho. Com uma mensagem de agradecimento, deixa um dever de casa, que cada um traga no próximo encontro um novo componente.

A oficina era realizada aos sábados, das 15 horas às 16 horas, sendo transferida para às quartas feiras, das 19 horas às 20 horas, para facilitar o ingresso de mais pessoas. Os ensaios são realizados no CMEI Odila Simões, situada na Rua São João, 639, Morro do Quadro, Vitória/ES. Esse local é próximo à sede da escola de samba. A equipe é composta por quatro diretores de bateria dos seguintes naipes: tamborim (Juliana), caixa (Calebe), repique (Lucas), chocalho (Penha) e o surdo (Mestre de bateria). As atividades estão na fase inicial e conta com, aproximadamente, quatorze ritmistas. Numa eventual apresentação, é tida a participação de outros, considerados veteranos na bateria.

G.R.E.S. UNIDOS DA PIEDADE: PARTICIPAÇÃO COMO RITMISTA

A sede dessa agremiação é na comunidade da Fonte Grande, na Rua Graciano Neves, 582, Centro de Vitória/ES. Da mesma forma, nosso ingresso foi a partir das oficinas que tiverem início no final do mês de junho de 2019. Conversei com o Mestre de bateria Tereu do interesse de aprender, desta feita, o surdo de terceira e meu esposo o repique. Sua reação foi de satisfação e que estaria disponível no que fosse preciso. Mais precisamente, nosso primeiro dia na oficina ocorreu no dia 03 de julho de 2019. No meu caso, a oficina está sob a responsabilidade do diretor Juninho, que é responsável do naipe do surdo de terceira.

Vale destacar a dedicação do diretor em repassar os toques rítmicos de forma muito tranquila e paciente, repetindo quantas vezes se faz necessário. Em um desses momentos, tivemos dificuldade de finalizar o padrão rítmico, mas, com o auxílio do diretor, que demonstra de forma prática no instrumento, fica mais fácil a compreensão do que se pede e, constantemente, é perguntado se alguém tem dúvidas. Sendo meu primeiro contato com este tipo de instrumento percussivo, vimos que na parte rítmica tivemos facilidade, mas o entendimento dos comandos gestuais, isso sim, vai depender de mais adaptação.

As indicações do diretor Juninho ao sinalizar, por meio dos gestos, determinado padrão rítmico, vão ao encontro de Silva (2014), que ao citar Francisco de Assis Santana Mestrinel (2001) traz esse aspecto aplicado em momentos distintos que estão atrelados à combinação de sons na execução musical de uma bateria de Escola de Samba.

Como tudo é feito por imitação, repetição e memorização, na qual estamos menos habituados, temos um desafio por conta da ausência da leitura (partitura) que utilizamos na academia. Dos conteúdos que foram vistos durante os cinco encontros que participamos da oficina, estão à base rítmica, o corte de segunda, o corte de terceira, o pedal e alguns desenhos rítmicos para florear a cadência do sambadurante o desenvolvimento rítmico que a bateria tende a realizar.

As oficinas são oferecidas em três dias da semana, das 19h e 30min às 20h e 30min, na sede da escola da seguinte forma: segunda-feira os chocalhos; terça-feira os tamborins e quarta-feira o surdo de terceira, caixas e repiques.

Feita essa descrição de nossa inserção no G.R.E.S. Unidos da Piedade, partimos para as especificidades do surdo de terceira. Sua classificação se enquadra no conceito *membranofônico*, isto é, “[...] a produção sonora é feita pela vibração de uma “membrana” tensionada. Essa membrana pode ser “percutida” ou “friccionada”[...]” (FRUNGILLO, 2003, p.209). Na escola de samba, há diferentes instrumentos desta mesma categoria, sendo o surdo de primeira e o surdo de segunda que sustentam a marcação, envolvendo o primeiro e segundo tempo, somado ao surdo de terceira que é responsável pelas variações rítmicas da bateria.

CONCLUSÃO

As experiências descritas propiciaram uma análise comparativa entre a observação e a participação como ritmista a partir das oficinas no G.R.E.S. Chega Mais e no G.R.E.S. Unidos da Piedade. A partir disso, averiguamos que houve melhor compreensão do que ocorre no processo de aprendizagem que pretendíamos elucidar. Os conteúdos e outros aspectos significativos tornaram mais claros, tais como as relações entre o Mestre, diretores e ritmistas. Ademais, como se dá a transmissão oral de determinada célula rítmica, seja no chocalho e no surdo de terceira, que fazem parte de nossos experimentos. Desse modo, concluímos proveitoso realizar a coleta de dados por meio da observação (espectador) e,

atualmente, como ritmista (ator), com informações que a literatura, por si só, não poderia nos oferecer.

Referências

FRUNGILLO, Mário David. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: UNESP, 2003.

MESTRINEL, Francisco Assis Santana. **A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana** – Campinas, SP: [s.n.], 231 f., 2009.

SANTOS, Cristiane Miranda. **João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá: formação em educação física a partir da roda de capoeira angola**. Salvador: Monografia do curso de Educação Física da Faculdade Social Baiana, 2012.

SILVA, Fabio Henrique Monteiro. **Do carnaval carioca à invenção da carioquização do carnaval de São Luís**. Tese de Doutorado em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014. Disponível em: <http://www.ppghc.historia.ufrj.br/index.php/teses-e-dissertacoes/teses-e-dissertacoes/teses?option=com_pesquisa&view=docman_teses_dissertacoes&Itemid=155&q=Fabio+Henrique>. Acesso em: 01 ago. 2018.

OCUPAR ESPAÇOS E CRIAR DIÁLOGOS: AS EXPERIÊNCIAS DOS COLETIVOS MARUÍPE E HNA EM VITÓRIA/ES

TO OCCUPY SPACES AND CREATE DIALOGUES: EXPERIENCES BY MARUÍPE AND HNA
COLLECTIVES AT VITÓRIA/ES

Michele Medina³¹⁸
Ananda Carvalho³¹⁹

RESUMO

Este artigo reflete sobre os modos de exibição da arte através de proposições artístico-curatoriais realizadas em Vitória/ES em locais não convencionais entre os anos de 2004 e 2009. Considera os atravessamentos entre obra e espaço expositivo (por meio do conceito de site specific, Miwon Kwon, e de curadoria contextual, Betina Rupp) e as relações entre autoria compartilhada e ativação de público (a partir das reflexões de Ricardo Basbaum). Para isso, apresenta as propostas: *Intervenção no Edifício das Fundações* (2004) e *O Retorno de Araribóia* (2008) do Coletivo Maruípe e de proposições como *Cemuni* (2007) e *Ateliê Ocupação* (2008) da HnA como exemplos para essa discussão.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea; Coletivos Artísticos; Curadorias Contextuais; Site Specific.

ABSTRACT

This article reflects on the ways of art exhibition through curatorial and artistic propositions made in Vitória/ES at unconventional places between 2004 and 2009. It considers the intersections between artwork and exhibition space (through the concept of site specific, by Miwon Kwon, and specificity curating, by Betina Rupp) and the relationship between shared authorship and audience activation (from Ricardo Basbaum's reflections). For this, it presents the proposals: *Intervenção no Edifício das Fundações* (2004) and *O Retorno de Araribóia* (2008) by Collective Maruípe and propositions such as *Cemuni* (2007) and *Ateliê Ocupação* (2008) by HnA as examples for this discussion.

KEYWORDS

Contemporary art; Curatorship; Specificity curating; Site specific.

INTRODUÇÃO

³¹⁸ Michele Medina é graduanda em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas em Processos de criação artístico-curatoriais, curadorias contextuais e História das Exposições em Vitória (ES). Bolsista de Iniciação Científica pela UFES em 2018/2019. Contato: michele.medina@outlook.com.

³¹⁹ Ananda Carvalho é Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), curadora e crítica de arte. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Bolsa CNPq). Sua área de pesquisa concentra-se na arte contemporânea com ênfase em curadoria e processos de criação de exposições. É coordenadora do projeto de extensão Processos de Criação em Curadoria. Contato: anandacarvalho@gmail.com.

Os locais de exibição são uma das possibilidades de acontecimento ou uma das finalidades da realização dos trabalhos artísticos. São, ao mesmo tempo, onde os trabalhos se modificam. Uma obra isolada num ateliê ou num acervo, por exemplo, tem um significado completamente diferente quando colocada em relação a outras obras e outros espaços. E, na maioria das vezes, é no espaço expositivo que o público entra em contato com os trabalhos artísticos.

A exibição de obras de arte esteve concentrada nos espaços da elite, como igrejas e palácios até fins do século XVIII (GONÇALVES, 2004, p. 14). Nos Salões franceses, nas Exposições universais, e em outras mostras realizadas até o início do século XX, inicia-se uma reconfiguração do sistema da arte e do seu modo de exibição. Os artistas aos poucos começaram a buscar espaços expositivos. Courbet organizou um pavilhão particular em paralelo à Exposição universal de 1855, e Manet também seguiu a mesma proposta na edição de 1867 (CASTILLO, 2008, p. 39). Na virada para o século XX, mais grupos de artistas começam a considerar a relevância do espaço para a exibição de seus trabalhos. Os grupos das Secessões e outros fundados em Berlim, Viena, Munique, Bruxelas e São Petersburgo defendiam “a arte como unidade” em defesa de mostras com poucos quadros na parede e sem elementos decorativos. Na Secessão vienense de 1902, promovia-se a exposição como um projeto artístico em que arquitetura, obra de arte e montagem constituíam um todo construído principalmente através de uma luz uniforme e sem sombras ou reflexos (CASTILLO, 2008, p. 42). Já em 1913, artistas americanos organizaram a primeira grande exposição moderna em Nova York, a Armory show. Apesar da mostra seguir os padrões das grandes Exposições universais, tecidos forravam os painéis e o espaço era decorado com plantas (CINTRÃO, 2010, p. 38 e 39).

O crítico de arte alemão Walter Grasskamp escreve sobre a dificuldade de se afirmar com exatidão quando as paredes dos espaços expositivos passaram a ser pintadas de branco e quando as pinturas deixaram de preencher toda a parede. Grasskamp (2011, p. 78 e 80) defende que os museus alemães utilizavam uma série de elementos que constituíam a pré-história do cubo branco. Porém, a instituição que ficou conhecida por colocar em prática a tipologia museográfica do cubo branco foi o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, fundado em 1929. A montagem da primeira exposição, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, foi organizada por Alfred H. Barr Jr., diretor-fundador da instituição e responsável

pelo projeto curatorial do museu. Com o objetivo de criar um espaço neutro de exibição, Barr Jr. revestiu as paredes com um tecido de algodão grosso de cor natural e pendurou as obras lado a lado um pouco abaixo da linha dos olhos do espectador. Na mostra *Exposição de verão: pintura e escultura* (“Summer exhibition: painting and sculpture”), o diretor colocou etiquetas informativas sobre as obras e bancos situados no centro da sala (CINTRÃO, 2010, p. 40 e 41).

A partir do procedimento adotado pelo MoMA convencionou-se que as exposições de arte moderna demandavam uma cenografia neutra.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”.

(...) Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Este modelo de montagem de exposição proveniente da arte moderna continua sendo recorrente na arte contemporânea por conta de sua suposta neutralidade, da dificuldade de conceitualizar a produção contemporânea e também devido à abrangência de linguagens e formas que a compõem. Apesar dessa recorrência, há exposições cujos procedimentos artísticos e/ou curatoriais também elaboram questionamentos ao espaço expositivo e ao sistema da arte

As experimentações da arte contemporânea, principalmente a partir de meados do século XX, explorando linguagens artísticas como a landart, a arte postal, a arte conceitual, a performance e o vídeo questionam os espaços tradicionais de exibição. Diferentes inquietações levavam os artistas a repensar o objeto da arte: “o colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes” (COSTA, 2011, p. 31). Diante de trabalhos que abordavam essas questões, a crítica da maioria dos artistas ao modelo do “cubo branco” é fundamentada no fato de que a neutralidade é inatingível.

Este breve relato da história das montagens das exposições busca introduzir uma discussão que considera dois aspectos. Por um lado, observa-se que o modelo do cubo branco continua como interface tradicional para a exibição de arte contemporânea. Por outro, observa-se que os artistas têm trabalhado na desconstrução desse modelo, principalmente desde meados do século XX. Este artigo concentra-se no segundo procedimento, circunscrevendo algumas experimentações de coletivos artísticos capixabas em que a produção e exibição de suas práticas se sobrepõem. Para essa análise, considera-se as reflexões de Ricardo Basbaum (2009) que parte das proposições de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, atualizando-as para uma perspectiva do sistema da arte contemporâneo:

Não por acaso, tornam-se componentes constitutivos das operações de construção de situações (trabalho, obra) uma condição conceitual (programa a partir do qual se indaga o pertencimento daquilo àquele enquadramento), a presença da imagem como interface (sinal para a aproximação ou encontro pretendido), uma compreensão arquitetônica (as diversas camadas que constroem a situação), a onipresença das relações de mercado (invadindo da micro a macromatéria), a auto-organização dos artistas em grupos e coletivos (estabelecimento de corpos coletivos de negociação); não por acaso, vislumbra-se o terreiro junto a enquanto área de valor, sítio de encontros, trocas, transformações, celebrações, arquivo, agenciamento, narrativas – ali, se processam disputas e se repartem territórios (BASBAUM, 2009, p. 206, grifo nosso).

COLETIVO MARUÍPE: RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO

Viabilizar novos espaços para ampliar as possibilidades expositivas, experimentações e parcerias com outros artistas foram partes dos objetivos do Coletivo Maruípe, formado no início do ano de 2004 por estudantes dos cursos de Artes (Plásticas/Visuais) e Arquitetura e Urbanismo da UFES. O Maruípe tinha como preocupação além de realizar o mapeamento e ocupação desses espaços não convencionais, também propor discussões através de leituras de textos sobre temas da filosofia da arte, da estética e outros assuntos importantes para a produção artística contemporânea. Cientes da diversidade de pensamentos e práticas dos seus integrantes, o coletivo também se permitia experimentar as possibilidades do fazer artístico, não se limitando a apenas uma linguagem.

Ao serem convidados pela Galeria Homero Massena, em 2004, para realizar uma exposição, os integrantes (Elaine Pinheiro, Meng Guimarães, Rafael Corrêa, Silfarlem Junior e Vinicius Gonzalez) perceberam o potencial do prédio no qual a Galeria (situada no térreo)

está anexa e resolveram expandir o espaço expositivo para o prédio em questão. O Edifício das Fundações, abandonado e que havia sofrido com invasões e saques, “[era] como uma ferida aberta no corpo da cidade. [Sustentando] as tensões do esvaziamento e abandono” (SANTOS, 2015, p. 158) em relação ao seu redor. Localizado na chamada Cidade Alta, no Centro da capital de Vitória (ES) e rodeado de prédios importantes, o espaço do Edifício ganhou novos significados com a ocupação realizada pelo Maruípe.

Realizando, em um primeiro momento, um mapeamento da situação do prédio e verificando seu estado de total abandono, o Maruípe desenvolveu intervenções simples, que utilizavam, muitas vezes, materiais (entulhos) encontrados na própria instituição. Exemplo disso, é a obra *Tereza* que remete as cordas utilizadas para fuga por presidiários, que foi instalada na fachada do edifício, como uma busca de reincorporação do prédio com a cidade ou uma fuga do seu abandono e denúncia do descaso do Governo com o patrimônio público.

Além das intervenções, o coletivo deu importância ao registro de processo de mapeamento, onde foram produzidas “cerca de quinhentas fotos, digitais e em papel, vídeos, anotações e croquis (COLETIVO MARUÍPE, 2004). Ao criar proposições que se davam através das características dos locais explorados, o Maruípe criou também um certotensionamento entre as relações do espectador e espaço expositivo. Como parte das propostas realizadas,

a porta principal da galeria manteve-se fechada durante todo o período de exposição, criando uma noção de que a galeria também estivesse abandonada. No entanto, isso gerou um duplo movimento, pois também fez com que o transeunte/espectador modificasse seu trajeto para adentrar no espaço expositivo. Desse modo, essa adaptação fez com que a única entrada possível fosse a lateral, que é a mesma do Edifício das Fundações (OLIVEIRA, 2018, p. 130).

Ao “obrigar” que o espectador utilizasse outro caminho para entrar na Galeria, o coletivo colocava os visitantes em contato direto com o ambiente em desuso, saqueado e negligenciado. Com intervenções que provocavam as percepções do espectador sobre o ambiente interno do prédio, como interdições em passagens realizadas com portas e divisórias (encontradas pelo prédio) e instalação sonora no fosso do elevador (levando o som para os oito andares vazios), o espectador é convidado a adentrar o espaço até então restrito, e se envolver no processo de integração do espaço e materiais, tornando-se o ativador do espaço expositivo e parte essencial para que as obras sejam potencializadas. Ao

ocupar o espaço expositivo com “entulhos” encontrados durante o mapeamento, o Maruípe acaba “dessacralizando-o e repensando-o a partir de uma perspectiva acerca do fora desse espaço” (OLIVEIRA, 2018, p. 131).

Trazer novas reflexões sobre o espaço também foi a proposta do coletivo para o 8º *Salão Bienal do Mar* (dezembro de 2008 e fevereiro de 2009). Nessa edição do Salão, as obras saíram do tradicional espaço expositivo da Casa Porto das Artes Plásticas e “invadiram” a Avenida Beira Mar, na região do Centro, onde se encontram o Porto de Vitória e o Morro do Penedo, pontos (comercial e turístico) importantes para o Espírito Santo. O Maruípe apresentou a intervenção *O retorno do Araribóia*, uma réplica em resina da estátua *Monumento ao Índio (Araribóia)*, e a recolocou em diversos pontos da capital capixaba, com o intuito de a fazer “circular pela cidade retomando a história de deambulações e incertezas do monumento” (OLIVEIRA, 2013 p. 187). Buscando trazer novos diálogos para o espaço público, o coletivo inverteu a posição da estátua, que originalmente apontava seu arco e flecha para o mar como se protegesse Vitória dos invasores, fazendo com que “o olhar não [fosse] de contemplação do mito heroico, mas do índio em ação de reconquista” (COLETIVO MARUÍPE, 2009, p. 27).

O *Araribóia* proposto pelo Maruípe chamou a atenção dos passantes por sua itinerância e por estar deslocada do seu tradicional espaço de monumento. Em alguns momentos, a estátua apontou seu arco e flecha para o Palácio Anchieta (antiga construção jesuítica que abrigou o Colégio de São Tiago e atualmente é sede do Governo Estadual), trazendo para o espaço e o público uma tensão histórica entre as missões espanholas para catequizar os ameríndios e o atual descaso com suas comunidades, recolocando assim, “as disputas pelo simbólico [...] que perpassam a própria condição cultural-etnográfica do índio na atualidade” (OLIVEIRA, 2013, p. 188).

HNA: DILUIÇÃO E COMPARTILHAMENTO DA AUTORIA

Outro coletivo importante que utilizou espaços não convencionais como disparador de questões importantes para sua produção artística foi a HnA, um conjunto de artistas que tinha como objetivo pensar, discutir e produzir arte de modo colaborativo, como uma “molécula multiplicadora de arte”, onde suas ações aconteciam com diversos integrantes. Os artistas possuíam uma ideia mais fluída de participação, com pretensão de colaboração entre

os artistas para as propostas e montagens de trabalhos, portanto, diferente do Maruípe, não possuíam um núcleo fixo de artistas participantes. Para este artigo, duas proposições serão analisadas: *Cemuni*(2007) e *Ateliê Ocupação* (2008-2009), que possui um grupo que se repete.

Em novembro de 2007, as ações da HnA ocuparam o espaço do Cemuni II, onde está localizado o Departamento de Artes Visuais da UFES, com a exposição *CEMUNI*. Os artistas intervíram no prédio através de proposições em site specific/site specificity, onde segundo o grupo, o projeto tinha como premissa

A relação das conformações físicas, históricas e de utilização do espaço, retomando o questionamento do que é arte/ do que é o artista, formado pelo Centro de Artes. Não se trata aqui de uma colocação política, mas de se retomar o debate a respeito de uma arte produzida, numa esfera muito maior que a do próprio espaço que é concebida (HNA, 2007).

Ao trabalhar o espaço através do contexto inserido, o prédio do Cemuni II, o grupo buscava trazer novas discussões sobre o tempo e a experiência na Arte, as afetividades do local e questionamentos sobre as práticas artísticas realizadas naquele espaço. Por estar no local onde ocorrem a grande maioria das aulas práticas dos cursos de Artes (Plásticas/Visuais), o público dessa exposição eram os alunos (veteranos e calouros) que puderam participar de reflexões sobre o que era a arte e o ser artista naquele espaço de produção artística. A exposição contou com a participação de alunos e ex-alunos do Centro de Artes, entre eles: Gabriel Borém, Mariana Moraes, Lucas Aboudib, Silfarlem Júnior, Luciano Cardoso, Elaine Pinheiro, Júlio Tigre, Mônica Nitz, Meng Guimarães, Ivo Godoy, Melina Almada, Renata Ribeiro, Elaine Pinheiro, Victor Monteiro, Gabriela Lima e Ludmila Cayres.

Através de edital, a SECULT (ES) propõe a ocupação do espaço anexo à Galeria Homero Massena para uma espécie de residência artística, onde os artistas selecionados produziram obras na linguagem de pintura contemporânea. Entre dezembro de 2008 e abril de 2009, orientados por Luciano Cardoso, os artistas Gabriel Borém, Victor Monteiro e Ludmila Cayres (participantes da ação *CEMUNI*) se juntam a Thaís Apolinário e Gabriel Sampaio, e realizam outra ação da HNA, o *Ateliê Ocupação*.

Em sua proposta, o HNA esclarece a sua opção da (con)vivência entre os artistas no ateliê para que a obra aconteça:

O ateliê não será um espaço dividido por cinco artistas que produzirão seus trabalhos individualmente, mas ao contrário, no confronto e na convivência dessas individualidades maturadas no tempo e no espaço nascerá a obra (APOLINÁRIO, BORÉM, CARDOSO e CAYRES, 2010, p. 81).

Como o edital previa ações educativas no espaço, a HNA propõe uma ação imersiva-expansiva: “abriu suas portas à comunidade como um chamamento ao convívio e à interação”(APOLINÁRIO, BORÉM, CARDOSO e CAYRES, 2010, p. 61). Com isso, vários artistas também compareceram ao ateliê, participando e discutindo sobre as obras que ali estavam sendo propostas. Ao propor a participação do público em geral, o *Ateliê Ocupação* recebeu a visita de várias escolas da região, onde a proposta do grupo era

Ampliar o repertório de possibilidades para a educação da arte, e introduzir nessa caixa acústica os ecos das relações entre professor e alunos: trazidas para dentro do processo criativo do grupo, as ações educativas se tornam parte da obra na medida em que também a constroem, e igualmente o aluno/espectador acaba se configurando num artista, autor da obra a qual participa (APOLINÁRIO, BORÉM, CARDOSO e CAYRES, 2010, p. 81).

A autoria se dilui nas práticas compartilhadas e discutidas entre tantas pessoas diferentes, enriquecendo e ressignificando o espaço da Galeria e sua função na sociedade. As criações se dão por meio das demandas colocadas pelos artistas e seus visitantes, e por meio desses atravessamentos entre poéticas de outros artistas e de interação com o público, o grupo acaba por não ficar restrito a proposta inicial de pintura, produzindo também materiais em vídeo, desenhos, fotografia e instalações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Intervenção do Edifício das Fundações* e *O retorno de Araribóia*, o coletivo Maruípe realiza o deslocamento do espaço/objeto de sua função original, causando um certotensionamento ao retirá-los de sua pretensa neutralidade. Segundo MiwonKwon, “a arte site specific pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados [...]” (KWON, 2009, p. 180). Essa característica está muito presente nas duas proposições aqui analisadas, pois, as intervenções, seja no espaço da Galeria ou no espaço público, suscitam novas reflexões acerca do papel das instituições, das minorias e do espectador. Na experiência *Ateliê Ocupação*, a HNA propõe novas relações ao espaço, buscando uma obra de autoria dissolvida com discussões entre diversos artistas e

participação do público. E em sua proposição *CEMUNI*, de proposta claramente site specific, o local é utilizado como meio de suscitar reflexões tanto sobre local (onde se realizam as aulas de Arte) quanto sobre os seus agentes (alunos e professores).

Em todas, ainda que nem sempre realizadas por uma indicação de curadoria, há diálogo com a ideia de exposição contextual, pois, “é através das características do lugar que se [dá] a inserção artística, criada para e no local” (RUPP apud CARVALHO, 2014, p. 124). Podemos observar também, nessas propostas, que o público aparece como parte fundamental para a construção das obras. Conforme Basbaum (2009),

Junto à obra de arte existe espaço – produzido, construído, infiltrado. É de se esperar, portanto, ali, algo, um corpo, alguém. Está aí a situação (em maior ou menor materialidade, em várias gradações possíveis), indicando a presença de um vazio – junto – a se preencher, e a existência de uma espera – tempo (BASBAUM, 2009, 201).

Os coletivos aqui analisados, buscam a problematização não apenas dos espaços que ocupam, mas também do papel das instituições e do próprio sistema de arte em que estão inseridos. Outro aspecto comum são as colaborações com outros artistas, buscando por experimentações artísticas, que conforme observado, não se limitam apenas aos artistas participantes, sendo expandido também ao público. Em cada proposta aqui analisada, podemos constatar que

[...] a materialidade de qualquer obra (situação) é mero pretexto para o convite a um conglomerado (termo ativado por Hélio Oiticica) de alteridades – eu (o artista para fora de si), você, vocês, ela, elas, ele, eles, os amigos, a cultura, a sociedade, a história, etc. O trabalho de arte sendo constituído a partir da habilidade em fazer desviar os fluxos que, em algum momento, deverão passar por ali.” (BASBAUM, 2009, 202)

Nas propostas do Maruípe, o espectador não é um mero visitante passivo que adentra as entranhas do Edifício das Fundações, mas parte essencial para a construção de novas relações entre as obras e aquele espaço abandonado, potencializando as obras propostas, sendo o ativador do espaço como espaço expositivo além da Galeria. Em ações como as apresentadas pela HnA, principalmente o *Ateliê Ocupação*, não temos o espectador como um observador passivo no espaço, alguém que só acompanha os processos de criação, mas um espectador ativo, que é convidado a discutir e intervir nas obras, criando novas possibilidades de diálogos entre artista e público.

Todas exposições aqui trazem a reflexão de não apenas a ocupação de locais não convencionais para exibição e experimentação de práticas artísticas, mas também da potência desses locais de permitirem novos diálogos com o público.

Referências

APOLINÁRIO, Thaís; BORÉM, Gabriel; CARDOSO, Luciano; CAYRES, Ludmila. *Ateliê Ocupação*. In: **Ateliê de pintura Galeria Homero Massena**. Vitória: Século, 2010.

BASBAUM, Ricardo. *Quem é que vê nossos trabalhos?* In: FERREIRA, Glória e PESSOA, Fernando (org.) **Criação e crítica: Seminários Internacionais do Museu Vale**. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009.

CARVALHO, Ananda. **Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4647>> Acesso em 13 jul 2018.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaço de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

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: Zouk Editora, 2010.

COLETIVO Maruípe. O Retorno de Araribóia. In: Priscila Rufinoni; Samira Margotto. 8º Salão do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis. Vitória: Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

_____. [Sem título] Texto publicado em 28 set 2004. Disponível em <<http://maruipe.zip.net/>> . Acesso em 12 out 2018.

COSTA, Luiz Cláudio da. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). **História da arte: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

GRASSKAMP, Walter. The white wall – on the prehistory of the ‘white cube’. In: ONCURATING. **Curating critique**. Web Journal supported by the Postgraduate Program in Curating, Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), Zurich University of the Arts (ZHdK). 2011. Disponível em <<http://www.oncurating.org/index.php/issue-9.html#.U2GIX6ldV4I>> . Acesso em 30 abr 2014.

HNA. **CEMUNI**. Texto publicado em nov 2007. Disponível em <<http://hnarte.wordpress.com/hna/cemuni-ii>> Acesso em 24 jul 2019.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity** (Tradução: Jorge Menna Barreto). Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, 2009.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Deborah Moreira de. **Práticas artísticas conceitualistas em Vitória: relações entre arte e o público**. Dissertação de Mestrado de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA, Vitória: UFES, 2018.

OLIVEIRA, Silfarlem de. O retorno de Araribóia: disputas e migrações na paisagem. **Revista do Colóquio**, [S.l.], n. 4, p. 184-191, jul. 2013. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7670/5375>> Acesso em: 04 de agosto de 2019.

SANTOS, Marcus Vinícius de Souza. Mapeamento do Edifício das Fundações: uma construção estética e poética no espaço. **Revista Farol**, [S.l.], n. 8, p. 157-161, nov 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11444>> Acesso em: 23 out 2018.

PINTURAS ENCONTRADAS, POR UMA PINTURA QUE NÃO PRECISA SER PINTADA

FOUND PAINTINGS, IN FAVOR OF PAINTINGS THAT DO NOT NEED TO BE PAINTED

Natalie Supeleto³²⁰

RESUMO

Este artigo tem como objetivo a defesa teórica do meu processo criativo de apropriação fotográfica do que chamo de "pinturas encontradas" ou "pinturas do tempo". Estas imagens se encontram no interstício conceitual entre a fotografia, a pintura, a apropriação, o ready-made e o site specific. Utilizo-me da fotografia na busca pela potência poética de uma pintura que não foi pensada como pintura, e nem para ser arte, resultado aleatório da combinação da interferência humana e da ação dos tempos cronológico e meteorológico. Trata-se principalmente de uma operação conceitual de viés Duchampiano, visto que o que mais me importa no processo não é estética dos quadros fotográficos/pictóricos, mas o empreendimento de apropriação e deslocamento de algo que não pertencia ao campo da arte para o campo da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Pinturas Encontradas; Marcel Duchamp; Expressionismo Abstrato; Fotografia; Apropriação.

ABSTRACT

This article aims at the theoretical defense of my creative process of photographic appropriation, something I like to call "found paintings" or "paintings of time". These images are in the conceptual interstice between photography, painting, appropriation, ready-made and site specific. I use photography in the search for the poetic power of a painting that was not thought of as painting, nor to be art, a random result of the combination of human interference and the action of chronological and meteorological times. This is mainly a conceptual operation of Duchampian bias, since what matters most to me in the process is not aesthetics of photographic/pictorial frames, but the undertaking of appropriation and displacement of something that did not belong in the field of art to the field of art.

KEYWORDS

Paintings Found; Marcel Duchamp; Abstract Expressionism; Photography; Appropriation.

PINTURAS ENCONTRADAS, O PRIMEIRO ENCONTRO

Em agosto de 2018, eu estava em Salvador, BA, mais precisamente no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS-UFBA). Enquanto, eu fazia algumas fotos para outra pesquisa artística na qual lido com as imagens dos contrastes arquitetônicos entre o moderno e o antigo nas cidades brasileiras, me deparei com uma janela de madeira que

³²⁰ Natalie Supeleto é doutoranda em História, PPGHIS-UFES; pesquisa: Políticas públicas para a cultura. Mestra em Artes, PPGA-UFES; pesquisei: Relações de poder no mercado de arte. Graduada em Artes Plásticas-UFES. Na minha poética pesquisa: os interstícios entre a fotografia, a pintura, a apropriação, o Ready-made e o site specific. Contatos: @natsupeleto; natalie.supeleto@gmail.com.

tinha a pintura toda descascada pelos anos de exposição ao sol e a chuva, aqueles detalhes me chamaram a atenção, a ponto de quase me hipnotizar.

Ali vi a reprodução de tudo o que me interessava ao estudar a pintura, as veladuras, as sobreposições, os contrastes, a composição, o gestual etc. Comecei a fotografar e a me apropriar daquelas imagens pictóricas, e quanto mais eu observava os quadros fotográficos compostos por mim, mais eu percebia que não se tratava simplesmente de fotografia, mas da apropriação de uma pintura feita pela combinação aleatória da ação do homem com a ação dos tempos meteorológico e cronológico.

Nos dias seguintes, percebi que quanto mais eu olhava os prédios do sítio histórico com atenção, mais pinturas como aquelas eu encontrava. Elas variavam em formas, cores e texturas. Contudo, ainda tinham o mesmo tipo de aparência: se assemelhavam ao *Abstracionismo*, mas precisamente, ao *Expressionismo Abstrato*. Não que alguma das imagens se pareça com a obra de algum artista específico, mas se assemelham ao estilo que conhecemos como *Expressionismo Abstrato*.



Figura 1 - Pintura Encontrada, Sem Título definido, Série Espírito Santo, Fotografia digital. Tiragem ainda não definida. Arquivo em poder da artista. Ano: 2018.

E apesar de as *Pinturas Encontradas* se parecerem visualmente com o *Expressionismo Abstrato*, as suas semelhanças terminam aí. Pois, não carregam a carga subjetiva daquele movimento e muito menos se assemelham ao momento político ou as motivações sociais que oportunizaram a existência daquele tipo de arte.

O resultado estético foi algo aleatório, e talvez, eu só o tenha enxergado e capturado por consequência de tanta exposição às imagens do *Expressionismo Abstrato* nas aulas de história da arte. E também, a convenção existente no campo da arte, de que esse estilo de pintura representa a “boa pintura” produzida na atualidade.

As *Pinturas Encontradas* que nomeei como tal e as capturei por meio da fotografia já estavam ali, a sua potência poética também já estava ali. Entretanto, para o olhar efêmero, tudo aquilo se tratava apenas de sujeira e má conservação, superfícies que urgem para serem tratadas, higienizadas e renovadas. Precisavam ser capturadas, apropriadas e deslocadas para o campo da arte, para a realização da *existência social* da sua potência.

Porém, essa potência não se realiza no seu lócus de origem, mas apenas nos lugares da arte. Por conseguinte, essas pinturas só abandonam a condição de feridas na paisagem urbana e passam a existir como arte por meio da sua captura fotográfica, da efemeridade do click, afinal, a próxima chuva, ato de vandalismo ou até mesmo a tão sonhada conservação do imóvel as alterará ou as removerá por completo.

Após fazer mais uma centena de imagens, separá-las e agrupá-las por critérios visuais, comecei a pensar mais profundamente sobre o exercício conceitual embutido ali. Do que realmente se tratava o meu processo criativo naquele trabalho, como classificar e conceituar. No meio acadêmico, somos constantemente questionados e cobrados sobre os conceitos embutidos nos nossos trabalhos de arte.



Figura 2 - Pintura Encontrada, Sem Título definido, Série Vermelho e verde, Fotografia digital. Tiragem ainda não definida. Arquivo em poder da artista. Ano: 2018.

Embora, para mim tudo fosse poeticamente muito claro, e eu estivesse muito satisfeita tanto com o processo quanto com o resultado. É preciso atender as cobranças por explicações e justificativas teóricas sempre presentes no campo da arte na atualidade, para que no sentido Bourdieuziano, se faça a *existência social* desse trabalho.

Para Pierre Bourdieu, a *existência social* de algo/alguém não se trata apenas do existir físico/material ou conceitual. Mas, do reconhecimento social da sua existência por parte dos indivíduos pertencentes ao campo ao qual o objeto, conceito ou indivíduo em questão pertence. (BOURDIEU, 2002, p. 171) (BOURDIEU, 2002, p. 22-25).

Diante disso, comecei a buscar nos teóricos da arte contemporânea o *lugar social* dessas imagens no campo da arte, o *lócus* de uma pintura que não foi pintada nem por mim e nem por ninguém. Uma pintura que não existia como arte e nem sequer, simplesmente como pintura, mas que eu a entendi como tal.

Transformei-a em quadro pictórico/fotográfico por meio da sua captura fotográfica e a desloquei para o campo da arte. Todavia, não se trata de uma busca por categorização, e sim, por um arcabouço teórico a fim de aprofundar a pesquisa artística já iniciada.

NÃO FIZ, ACHEI. DESLOQUEI E NOMEEI COMO ARTE

O que me interessa mais profundamente nesse processo criativo não é a beleza que as imagens que seleciono carregam. Embora, eu não busque intencionalmente essa beleza, acredito que eu já esteja tão profundamente alinhada com o que o consenso considera o gosto refinado, que mesmo inconscientemente, eu escolho imagens que refletem esse gosto. O que é explicado por Pierre Bourdieu, e usei na minha dissertação de mestrado.

Entendemos o gosto no sentido bourdieuziano, isto é, “[...] enquanto faculdade de julgar valores estéticos de maneira imediata e intuitiva. [...]” (BOURDIEU, 2008, p. 95) e esta tem todo o seu fundamento no ambiente social do indivíduo, pois para Bourdieu, o gosto é formado pelo conjunto de informações estéticas e comportamentais recebidas pelo sujeito durante toda a sua vida (SUPELETO, 2016, p.31).

Desse modo, justifico a escolha visual das *Pinturas Encontradas* na formação do gosto que eu recebi. Isso de acordo com Bourdieu, faz parte da construção da capacidade de julgar valores estéticos do indivíduo. Assim, apesar de eu pretender que a estética das imagens

em questão seja irrelevante, isso é impossível, pois estão em total consonância com a formação do meu gosto pessoal.

O tipo de informações de arte, museus e aulas de história da arte que tive durante a minha vida desempenhou a função balizadora do meu gosto e das minhas preferências culturais. Pois, os profissionais que selecionaram os objetos e as narrativas as quais eu tive acesso, condicionam e direcionam as escolhas e os gostos culturais da sua audiência, exercem de fato uma atividade de formação do gosto. (CANCLINI, 2007, p. 177) (ARGAN, 2010, p. 444, 45)

Conseqüentemente, a aparência estética do meu processo criativo pertence ao meu gosto pessoal e este não foi construído do nada. Pelo contrário, ele faz parte da síntese de todas as informações sobre arte e cultura que eu recebi durante a minha vida. E é o resultado da combinação aleatória das informações que outras pessoas escolheram pra que chegassem a mim.

Após a justificativa de que é impossível separar a estética das imagens, agora, posso me concentrar na parte mais importante do trabalho que é: a apropriação, o deslocamento e a denominação como arte de algo que já existe fora do campo da arte e não foi produzido para ser arte.



Figura 3 - Pintura Encontrada, Sem Título definido, Série Rush, Fotografia digital. Tiragem ainda não definida. Arquivo em poder da artista. Ano: 2018

O GESTUAL, SEM EXECUTAR O GESTO.

A pintura é um procedimento técnico que tem a artesanaria, o fazer artístico e o gestual como algumas de suas características principais. Esse percurso de problematização pretende demonstrar que: o ponto principal do meu processo criativo em relação às *Pinturas Encontradas* está no fato de que é possível ter pintura sem a necessidade de pintar ou de elaborar mentalmente a pintura.

Podemos ver na fala de Allan Kaprow sobre a pintura de Jackson Pollock, a importância do gestual, e não apenas de fazer o gesto, mas importância de saber distinguir entre o bom e mau gesto. Que, a propósito, se distinguem em função dos cânones do bom gosto vigentes no consenso do campo da arte.

Assim, Kaprow enfatiza que mesmo na abstração, e principalmente na abstração, existe a necessidade de se pensar a pintura e o gestual para obter "bons resultados", ou seja, uma boa pintura.

Por exemplo, o ato de pintar. Nos últimos 75 anos o movimento fortuito da mão sobre a tela ou o papel se tornou cada vez mais importante. As pinceladas, as manchas, as linhas, os borrões se tornaram cada vez menos ligados a objetos representados e passaram a existir cada vez mais por conta própria, de maneira autossuficiente (KAPROW, 2009, p. 39).

Ao contrário do que enfatiza Kaprow, nas *Pinturas Encontradas* o que importa não é o gestual. Pois, apesar de termos os mesmos elementos de uma pintura pintada ortodoxamente, isto é, na sua aparência essa pintura carrega o gestual, e parece seguir todo o rito de sobreposição de camadas de tintas, e os intervalos entre elas, apenas parece.

Na verdade, esse gestual aparente se trata de algo falso, um simulacro, já que não existiu uma mão humana em especial que executou e compôs aquelas marcas, muito pelo contrário, são marcas que combinam aleatoriamente a ação humana e ação dos tempos cronológico e meteorológico, ambos desprovidos da intenção de produzir arte.

Esta intenção ocorre no momento em que eu fotografo e me aproprio dessas pinturas. Neste ponto do processo realmente existe a intenção de produzir arte, não do fazer artístico, mas da apropriação e do deslocamento. O momento da escolha das manchas que vão formar os quadros, não encaro como um momento de criação, e sim como um momento de seleção do que vou me apropriar para deslocar.



Figura 4 - Pintura Encontrada, Sem Título definido, Série Blue Lake, Fotografia digital. Tiragem ainda não definida. Arquivo em poder da artista. Ano: 2018.

A DESCOBERTA DE DUCHAMP

Justifico a pertença das *Pinturas Encontradas* ao campo da arte e mais precisamente ao da arte contemporânea no Ready-made de Marcel Duchamp. Que como defende Danto, não é nenhuma característica visual que pode definir a diferença entre o que é arte ou não. Apesar de as *Pinturas Encontradas* se parecerem com o estilo do Expressionismo Abstrato, o que importa aqui é o deslocamento de algo que não era arte para o campo da arte.

[A] Descoberta de Duchamp de que nada que o olho possa revelar arbitrará a diferença entre uma obra de arte e uma mera coisa real que a ela se assemelha em todos os particulares externos [...] [desta forma] Duchamp relegou ao esquecimento todas as teorias do passado ao provar que o problema era filosófico. E aqui está Aristóteles nos dizendo que a diferença entre poesia e história não está na superfície dos textos, e que distingui-los não é uma questão de classificação ordinária, mas uma questão filosófica de explicação (DANTO, 2014, p. 189).

Diante da fala de Arthur Danto, fica claro que após Duchamp o que define se algo é ou não arte é a justificativa conceitual do trabalho, ou seja, o que ele recorre a Aristóteles para dizer que se trata de uma questão filosófica de explicação.

A Fonte de Duchamp é, como todo mundo sabe, em toda a aparência externa, um mictório- ela era um mictório até que se tornou uma obra de arte e adquiriu essas propriedades adicionais que as obras de arte possuem em excesso em relação àquelas possuídas por meras coisas reais como mictórios [...] (DANTO, 2014, p. 47).

No ponto acima, Danto nos convoca a discutir um tema importante na arte contemporânea: a capacidade do artista de embutir “aura benjaminiana” em objetos comuns. Ao contrário do que Benjamin acreditava: que a reprodutibilidade técnica e a produção em massa destruiriam essa aura.

A aura da obra de arte no sentido Benjaminiano se fundamenta na função mística que a arte exercia antes ser reconhecida como um objeto de consumo, seja este, privado ou de massas. (BENJAMIN, 2012, p. 31-39 passim) Contudo, mesmo após a emergência de um mercado promocional e a massificação do seu consumo simbólico a arte não perdeu as suas qualidades sensíveis.

E Duchamp comprovou por meio do Ready-made que a operação de embutir aura em qualquer objeto se deve mais a questões filosóficas intrínsecas ao campo da arte, como frisa Danto, do que a quaisquer características físicas das obras de arte como imaginava Benjamin. O que, por sua vez, tem total relação com o conceito fundamental das *Pinturas Encontradas*.

Como dito anteriormente, as *Pinturas Encontradas* eram meras partes estragadas em edificações antigas, que por meio da captura fotográfica e de um percurso de conceituação, lhes conferi o estatuto de obra arte. E não apenas lhes foi conferido tal estatuto, mas as mesmas deixaram fazer parte das abjeções da paisagem urbana como passaram até a ser consideradas esteticamente belas.



Figura 5 - Pintura Encontrada, Sem Título definido, Série Contraste, Fotografia digital. Tiragem ainda não definida. Arquivo em poder da artista. Ano: 2018.

A estética por sua vez, era um problema para Duchamp e como afirma Danto continua a ser para a arte. Desse modo, compreendo a importância de se questionar como tornar de fato a estética dessas obras irrelevante.

Embora, no primeiro momento fora a aparência das *Pinturas Encontradas* o que me chamou a atenção, após o entendimento do que se tratava de uma apropriação, instituiu-se um problema: apesar de aparência de pintura ser parte importante do trabalho, se, não se parecesse com uma pintura não faria nenhum sentido todo percurso de conceituação artística.

Porque, é na sua aparência que reside toda a sua essência de simulacro, entretanto, a sua beleza estética não deveria ser importante.

Na verdade, deveria ser irrelevante, pois, não é uma questão da arte ser feia para negar a beleza estética. “[...] O enfeiamento é uma instancia excessivamente negativa e, no fim, inútil, já que ser feio permanece um modo de ser um objeto estético e, portanto, fica aquém do liame [com a beleza] ao invés de superá-lo. [...]” (DANTO, 2014, p. 46-7).

Desse modo, considero que a aparência e a estética deveriam ser instancias diversas, afinal, é importante o aspecto de pintura das *Pinturas Encontradas*, mas se são bonitas ou feias deveria ser irrelevante. Embora, elas pertençam ao meu gosto pessoal e eu não veja como separar o meu gosto da minha subjetividade.

Pois, “[...] a arte é o resultado de uma pesquisa autônoma independente, isto é, a expressão pura da criatividade, da personalidade e das cosmologias do artista.” (ARGAN, 2010, p. 443) Diante disso, posso concluir, que tudo o que despertou o meu interesse nas *Pinturas Encontradas* faz parte do conjunto de informações que recebi durante a minha vida, e é assim que se apresenta a arte que produzo a partir das minhas cosmologias.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

KAPROW, Allan. **O Legado de Jackson Pollock**. In FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 37-45.

SUPELETO, Natalie. **Mercado de artes plásticas (sécs. XIX–XX)** : relações de poder no trânsito produção/mediação/consumo - Dissertação (Mestrado em Artes) -Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. 2016.

A OPÇÃO DESCOLONIAL NA ARTE: UM OLHAR PELAS OBRAS DE FRED WILSON E AYRSON HERÁCLITO

A DECOLONIAL OPTION IN ART: A LOOK AT THE WORKS OF FRED WILSON AND AYRSON HERÁCLITO

Paulo dos Santos Silva³²¹

RESUMO

O presente artigo busca compreender o que vem a ser a opção decolonial na Arte, a partir da análise de dois trabalhos artísticos com contextos e desdobramentos diferentes, que criticam o colonialismo, seus impactos e resquícios na sociedade atual. O primeiro é o *Mining the Museum* (1992), de Fred Wilson, que ao identificar as estruturas colonialistas no espaço institucional do museu, desenvolve uma instalação a partir do próprio acervo, em uma crítica à perspectiva histórica norte-americana. O segundo é o *Sacudimentos* (2015), de Ayrson Heráclito, que identifica as estruturas colonialistas na formação brasileira e suas conexões com a África, oriundas da escravização do século XVI, pela perspectiva religiosa afro-brasileira. Portanto, a leitura dos trabalhos artísticos ancora-se na base teórica de Mignolo (2017 e 2018) e se entrelaça pelas poéticas dos artistas, por meio de seus registros, depoimentos e entrevistas.

PALAVRAS-CHAVE

Colonialismo; Opção decolonial; Decolonização.

ABSTRACT

This article seeks to understand what is the decolonial option in Art, from the analysis of two artistic works with different contexts and developments, which criticize colonialism, its impacts and remnants in today's society. The first is Fred Wilson's Mining the Museum (1992), which, by identifying colonialist structures within the museum's institutional space, develops an installation from the collection itself, in a critique of the American historical perspective. The second is Ayrson Heráclito's Sacudimentos (2015), which identifies the colonialist structures in Brazilian formation and their connections with Africa, arising from the enslavement of the 16th century, from the Afro-Brazilian religious perspective. Therefore, the reading of artistic works is anchored in the theoretical basis of Mignolo (2017 and 2018) and intertwined by the poetics of the artists, through their records, statements and interviews.

KEYWORDS

Colonialism; Decolonial option; Decolonization.

O CONTEXTO COLONIAL (OU DESCOLONIAL)

Para chegar à ideia de opção decolonial na arte tratada nesse artigo, é preciso adentrar na perspectiva do horizonte colonial da modernidade, através dos desdobramentos de Mignolo

³²¹ Paulo dos Santos Silva é Arquiteto Urbanista, graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, com título "O Novo Museu na Contemporaneidade: Arte e Arquitetura na Construção Social Do Lugar e Suas Especificidades". Contato: paulo.s-s@hotmail.com.

(2018), que discute como o modo de vida, os princípios econômicos, as estruturas políticas e os modelos de subjetividades originados no século XVI presentes na sociedade atual, definem como as coisas acontecem.

A palavra chave que define a herança colonial na sociedade, segundo Mignolo (2018), especificamente nos espaços institucionais de arte, pode ser identificada como a colonialidade. Esse termo parte de uma série de concepções emergidas na modernidade³²², com raízes na escravidão do século XVI, em que a colonização dos seres estabeleceu uma padronização normativa de um povo em detrimento de outros povos. Ou seja, a ideia do pensamento ocidental (europeu e norte-americano) pode ser entendida com o que o autor chama de “metáfora do capitalismo”, que se baseia na acumulação de dinheiro.

O autor aponta que os museus e as universidades foram e continuam sendo instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres. Nesse sentido, o museu como uma das expressões máximas da arte, é tido como um exemplo paradigmático da confluência entre a acumulação de dinheiro e a acumulação de significado que constituem as metáforas para o capitalismo e a cosmologia ocidental desde a Renascença. Isso é reforçado quando o professor aponta a colonialidade do poder, do conhecimento e do ser, como estruturas de dominação sobre os povos, com a imposição, mesmo que subjetiva, de um modelo ideal de cultura, história e saber. Portanto, o que originalmente surge como meio de expansão comercial se desenvolve para uma estrutura global, que é o que de fato faz a manutenção e aprimoramento desse sistema.

A partir dessas percepções, Mignolo (2017) chega à defesa da opção descolonial. Ele entende que esse modelo em vigor é o catalizador para a perpetuação de uma sociedade desigual, pensada a partir daqueles que sempre estiveram no controle. Isso posto, somente um engajamento pessoal e coletivo pode causar algum efeito neutralizador, e mais adiante, ofensivo ao sistema. É dessa maneira que se tem a possibilidade de desconstruir padrões tão nocivos às vidas das pessoas, a partir das reverberações científicas e sociais, sejam elas na academia, nas galerias e nas ruas. As mudanças podem e precisam acontecer em todos esses âmbitos, como afirma o autor constantemente.

A mudança descolonial não é apenas uma mudança no conteúdo, mas na lógica da conversação. É a desobediência epistêmica e estética que abre e

³²² Neste caso, modernidade se refere ao período da história ocidental, de meados do século XV ao final do século XVIII.

coloca sobre a mesa a opção descolonial. (...) Alguns escolhem a música; outros as pesquisas e os argumentos acadêmicos; outros ainda articulam mudanças através de movimentos sociais, como Evo Morales na Bolívia (MIGNOLO, 2017, p. 322).

Vale destacar que o termo “descolonial” leva a uma dúvida gramatical com o termo “decolonial”, que possuem o mesmo significado. Dessa forma, Amaral (2017) faz uma ressalva importante sobre eles, uma vez que ao reconhece os estudos de Walter Mignolo ao longo dos anos e sua preferência pelo termo descolonial. A decolonização sem o “s” é sugerida por Catherine Walsh, do coletivo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (CMCD), formado a partir de discussões da década de 1980 em diante, em que se refere a uma proposta de rompimento com a colonialidade e seus múltiplos aspectos, como afirma o autor. Permanece, portanto, o termo “descolonial” com “s”, em virtude da busca de coesão com o autor trabalhado, visto que não representa uma mudança conceitual estrutural para a discussão do assunto.

Por fim, o que Mignolo (2018) defende como opção descolonial na arte apresenta um potente efeito de desconstrução do discurso colonizador na sociedade e na Instituição Arte, especificamente. É ancorado não só em seus estudos, mas em diversos autores, grupos de discussões e propostas de intervenções artísticas, sobretudo, a partir da união acadêmico-científica de pesquisadores latino-americanos, como destaca Amaral (2017).

MINING THE MUSEUM

O trabalho que Fred Wilson desenvolveu na Sociedade História de Maryland nos Estados Unidos em 1992, intitulada como *Mining the Museum*, baseia-se na reorganização dos itens presentes no acervo do museu, em que relaciona os setores em busca de trazer a perspectiva dos colonizados, no que pode ser considerado um embate discursivo, segundo Mignolo (2018), que cria desconforto em muitos, porém dá voz a outros e promove mudanças institucionais consideráveis, mesmo que imperceptíveis em curto prazo. Portanto, outras perspectivas da mesma história são contadas. O confronto está na ressignificação simbólica que o artista busca trazer ao participante.

O museu que trata de determinado período histórico com seus itens característicos tende a contar uma história padronizada a partir de seus escritores. Especificamente no que se trata do período escravocrata estadunidense. Ainda que o museu negue tais acontecimentos, é

organizado para contar a história a partir de hierarquias e representações simbólicas que muito dizem sobre as grandes famílias aristocráticas e suas relações de poder com os demais seres.

Fred Wilson é um artista norte-americano que se descreve como um descendente de africanos, nativos americanos, europeus e ameríndios. Seu trabalho artístico compõe uma reflexão para além do museu colonial e abrem questões que dialogam harmonicamente com a estrutura dos museus atuais, bem como com toda instituição museu ao longo da história. A partir dessa perspectiva, torna-se relevante considerar as razões subjetivas do sujeito artista negro, que possui influências tanto da história de seu povo, quanto da sua própria experiência de vida. Isso talvez demostre a essência do *Mining the Museum*, uma denúncia do que não pode ser negado, mas que é amenizado através da estrutura colonial e corporativa nas instituições.

É possível exemplificar como a instalação está diretamente ligada a uma ideia de opção descolonial, mesmo sem um aprofundamento teórico do conceito por parte do artista, na figura 1. Ele utiliza o acervo de setores diferentes para expor uma problemática decorrente do efeito colonial. Nesse caso, as pomposas cadeiras em madeira das grandes casas das famílias colonizadoras são direcionadas a um objeto do mesmo acervo, o torno de açoute, que geralmente fica em outros setores do museu. Esse encontro de objetos geram impactos de diferentes naturezas, e fazem uma conexão entre os seres colonizadores e colonizados, ao apontar para uma realidade que precisa ao menos ser revisada.

Essas características que colocam o confronto de realidades à tona, para livre e direcionada interpretação do participante, são encontradas em todas as instalações nessa exposição. Mignolo (2018) considera a instalação *Mining the Museum* como um caso exemplar de uma perspectiva descolonizadora, o que chama de “desobediência epistêmica e estética”. E de fato, isso impactou a instituição museu, todavia, não partiu de uma determinada obra dele, mas sim de um processo de reconfiguração dos itens da coleção da sociedade histórica, o que foi determinante para esse impacto, ou seja, a exploração do museu, como a tradução do título sugere.



Figura 1 - Mining the Museum: Cabinetmaking. Fonte: <http://www.mdhs.org/digitalimage/installation-view-cabinetmaking-1820-1960>.

Por fim, nesse caso observa-se novamente a forma como um artista se utiliza de diferentes recursos para fazer a crítica a partir de seus inquietamentos pessoais que se expandem para uma esfera ampla, que explicam materialmente os impactos da colonialidade na sociedade atual. Dessa forma, põe em discussão a existência dos seres que são minorizados e oprimidos pelos outros seres, os colonizadores e seus sucessores.

SACUDIMENTOS, AYRSON HERÁCLITO

Ayson Heráclito é mundialmente conhecido como um artista que integra em seus trabalhos elementos da construção histórica brasileira, as religiões de matrizes africanas e a crítica ao colonialismo presente nas estruturas sociais, sobretudo, nas questões sobre seus impactos e resquícios na sociedade contemporânea. A religião é o eixo condutor entre a ancestralidade africana no Brasil e as correlações mútuas existentes.

Os Sacudimentos são feitos em dois processos performativos, marcados por uma transmutação sensorial. Um na Bahia, na Casa das Torres e outro no Senegal, na Casa dos Escravos. O lugar e a arquitetura trazem elementos estruturantes da história e dos símbolos da escravidão, portanto, carrega a herança material de um período sangrento. O que ele

chama de conexão das margens atlânticas, carrega símbolos pouco majestosos. Se Senegal marca uma partida violenta, a Bahia marca uma acolhida sangrenta, em dois extremos que marcam um capítulo sangrento da história mundial. Existe ainda o elemento natural que define tanto a poética do artista como a narrativa que esses símbolos constroem. Ambos os lugares possuem grandes árvores que marcam então uma passagem transcendente. No Brasil é a Figueira-brava e no Senegal é o Baobá. No processo das performances outras vegetações são utilizadas, que são símbolos da religião e do ritual praticado, que é o sacudimento.

As *performances* são registradas por um vídeo e fotografias, em que se cria outro produto do trabalho realizado, por onde são feitas análises e exposições pelos museus. Vale destacar também que a *performance*, do ponto de vista artístico, não é feita para grandes públicos, uma vez que se tratam de lugares remotos, com a presença limitada de pessoas, além da equipe técnica. Os registros audiovisuais apresentam-se como esse segundo produto por onde será apresentado para o público em geral. As fotografias (figuras 2 e 3) são bem construídas, por onde se pode notar os elementos expressivos do trabalho, a arquitetura, os símbolos religiosos e as árvores simbólicas. O vídeo³²³, em dois ângulos apresentados simultaneamente na mesma tela, revela, provavelmente não da mesma forma que a *performance* realizada, as nuances provocadas pelo artista entre a arquitetura, o ritual religioso e os elementos da natureza.



Figura 2 - Sacudimento da Casa da Torre, Bahia. Árvore: Figueira-brava. Fonte: https://vbinresidence.files.wordpress.com/2015/08/img_0204ok.jpg

³²³ O vídeo registro da performance foi exposto no MASP entre abril e junho de 2018, com a curadoria de Horrana de Kássia Santoz. Também foi exposto em outros museus pelo mundo e disponibilizados trechos na plataforma online Youtube.



Figura 3 - Sacudimento da Casa dos Escravos na Ilha de Goré, Senegal. Árvore: Baobá. Fonte: https://vbinresidence.files.wordpress.com/2015/08/o-sacudimento-da-maison-des-esclaves-em-gorc3a9e_dc3adptico-i_-sacerdotes_2015.jpg

Interessa, portanto, nessa análise, a forma como o artista constrói a partir de sua poética, uma ofensiva ao pensamento colonial. Suas pretensões se colocam à prova de uma forma que talvez não seja possível contabilizar ou prevê. No entanto, contribui para a construção de referências que desafiam as definições dos termos desenvolvidos na academia. Necessita, portanto, de atualizações constantes entre a ação/teoria/prática, em que a ação emerge como uma fonte de análise, que exige por sua vez um aprofundamento teórico, para enfim, voltar com práticas aprimoradas e consolidadas teoricamente. Ou seja, a ação de origem religiosa, interligada a elementos teóricos que se apresentam como uma manifestação artística digna de apreciação e reflexão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura colonialista impressa historicamente na sociedade ultrapassa a esfera da estética arquitetônica e natural, bem como o programa institucional do circuito artístico. São estruturas enraizadas na forma como são construídas as narrativas históricas, por meio das artes visuais e plásticas por exemplo. Portanto, trata-se de um pensamento colonial construído há séculos. Dessa forma, a opção descolonial, uma vez defendida em perspectiva crítica a essas questões estruturais, nem sempre é conscientemente organizada. Pode ocorrer por diferentes fatores, em muitos casos de maneira pontual e isolada, como é possível observar em iniciativas de determinados artistas e demais envolvidos no campo da arte e da museologia.

No trabalho de Wilson, é possível ver uma “amistosidade institucional” que pouco interfere na potência crítica da obra. O que o artista faz abre caminho para novas atividades artísticas, tanto do ponto de vista institucional, quanto por meios alternativos. Como Mignolo (2018) afirma em referência ao trabalho, “o futuro está aberto”.

No trabalho de Heráclito, observa-se uma maturidade teórica bem definida sobre a proposta artística, em que os fatores geoespaciais entrelaçam a poética do artista de forma analógica e digital, por meio das reproduções necessárias. A religiosidade assume um papel transcendental, ao explorar a relação entre a cosmologia africana e a formação do cidadão negro brasileiro.

Os dois trabalhos criam referências cruciais para a continuidade da narrativa e discussões anticoloniais. As mudanças que precisam ocorrer na sociedade e no campo da arte são desafiadoras e essenciais. É com atitudes de artistas inseridos ou à margem do circuito da arte que grandes ou pequenas mudanças ocorrerão nas instituições. Trata-se de um papel revolucionário em ação, ao trazer ressignificação na maneira como a arte é vista e desenvolvida, bem como defender a opção descolonial, mesmo que tais agentes sejam minorias nessas instâncias. Tem o papel, portanto, de superar a colonialidade até então bem sucedida.

Referências

AMARAL, João. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. In: **Revista Eletrônica Iberoamérica Social**, 2017. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>>. Acesso em: 25/06/2019

HERÁCLITO, Ayrson. **O Sacudimento from the Maison des Esclaves em Gorée by Ayrson Heracito**. 2017. (08m46s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IGYBv8QrJlA&t=4s>>. Acesso em: 25/06/2019.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade, o lado mais obscuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.32, nº 94. P. 01-17. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), 2017.

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade: garimpando o museu de Fred Wilson. Tradução de Simone N. Gonçalves e Gisele B. Ribeiro. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, vol.7, nº 13. P. 309-324. Brasília: Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UnB, 2018.

UMA ANALOGIA ENTRE O MURALISMO MEXICANO E OS MURAI DA CONTEMPORANEIDADE

AN ANALOGY BETWEEN MEXICAN MURALISM AND CONTEMPORARY MURALS

Penha de Fátima da Cruz de Souza³²⁴

RESUMO

Os feitos do Muralismo Mexicano influenciaram diretamente à pintura mural do início do século XX. Além disso, as práticas e ideias tão difundidas no movimento reverberaram por diversos países da América Latina, de modo que seus reflexos continuam a repercutir na pintura mural contemporânea. Indissociável de sua função social e didática, o movimento ocorrido no México teve suas pinturas financiadas pelos Poderes Públicos do período, e seus temas frequentemente buscavam resgatar o sentimento de identidade e de força do povo. Esse artigo vem elencar algumas das principais características do movimento e por meio delas, buscar as similaridades presentes em práticas e movimentos posteriores ao Muralismo Mexicano, chegando à contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Muralismo Mexicano; Arte e Política; Muralismo; Mural, Grafite.

ABSTRACT

The achievements of Mexican Muralism directly influenced the mural painting of the early twentieth century. Furthermore, the practices and ideas so widespread in the movement have reverberated in several Latin American countries, so that their reflections continue to reverberate in contemporary mural painting. Inseparable from its social and didactic function, the movement that took place in Mexico had its paintings funded by the public authorities of the period, and its themes often sought to rescue the sense of identity and strength of the people. This article lists some of the main characteristics of the movement and through them, seeks the similarities present in practices and movements after the Mexican Muralism, reaching contemporary times.

KEYWORDS

Mexican Muralism; Art and Politic; Muralism; Mural; Graffiti.

O MURALISMO MEXICANO E SUA REPERCUSSÃO

Entre 1876 e 1911, o México esteve sob ditadura militar mantida por Porfirio Díaz. Durante o período foram realizadas diversas medidas que colocaram a população mexicana em intensa turbulência social, como os problemas sociais decorrentes da desapropriação de terras indígenas. Entre 1910 e 1920 ocorreu a Revolução Mexicana, e foi apenas após esse período que o Muralismo Mexicano realizou suas primeiras obras.

³²⁴ Penha de Fátima da Cruz de Souza é Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA UFES, Especialista em Arquitetura e Ambiente Urbano (2018), Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (2017). Contato: penhasouza.arq@gmail.com.

Esse cenário politicamente frágil, porém, mais receptivo, permitiu que mexicanos que estavam fora do país pudessem regressar ao México, que naquele momento, buscava a reconciliação do povo mexicano com a sua pátria a partir do fortalecimento do nacionalismo. É nesse período, em 1921, que Diego Rivera (um dos principais nomes do Muralismo Mexicano) retorna ao México. Segundo a autora Camargo (2015), o primeiro mural foi realizado por Diego Rivera, na Escola Nacional, a pedido da Secretaria de Educação Pública do México em 1922, então liderada por José Vasconcelos.

Nesse contexto, a autora Pelegrini (2006), considera que pelo ponto de vista histórico, o Muralismo Mexicano se relaciona diretamente com a Revolução Mexicana de 1910, principalmente devido aos ideais comunistas que paltavam o movimento. O autor Antônio Celso Ferreira, explica a adoção do mural como recurso estético, seja plástico ou literário:

Por seu intermédio, procurava-se criar um efeito totalizador para a representação de realidades multifacetadas, fragmentadas ou mesmo contraditórias: culturas e etnias diversas, classes em oposição, nações em descompasso. Além disso, era um recurso idealizado para representar a noção de movimento, dinamismo e rapidez da história em curso. Neste aspecto, seus criadores revelam-se conscientes dos impactos produzidos pela modernidade sobre os valores e as relações sociais tradicionais. Finalmente, o mural tinha em mira o estabelecimento de uma arte pública, capaz de reconstruir identidades históricas e culturais, projetando-as em direção a um futuro libertador de seus condicionamentos mais nocivos, sem prescindir das conquistas tecnológicas. Em todos os sentidos, é perceptível seu objetivo realista, mimético e pedagógico, que muitas vezes o aproxima do realismo socialista (FERREIRA, 1994. p. 122).

Barbosa (2008), aponta que José Vasconcelos (responsável pelo projeto mural), ao observar a necessidade de integração da população mexicana, bem como a urgência em fortalecer o sentimento de identidade associado ao país, e ainda se atentando aos altíssimos índices de analfabetismo do povo, entendeu que a maneira mais eficaz de alcançar a maior parte da sociedade seria por meio das artes plásticas. Dessa maneira, os murais teriam função didática, e sua realização seria estrategicamente em edifícios públicos, que permitiriam que toda a população tivesse acesso a essas obras, uma vez que “A localização das obras em locais públicos inviabilizava que as mesmas ficassem sob a tutela de alguns poucos colecionadores; a arte seria do povo e para o povo” (BARBOSA, 2008. p. 8).

Ainda em 1922 o Muralismo Mexicano foi oficializado, sendo que os principais nomes do movimento foram Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, sendo

Diego Rivera o maior destaque do movimento. Orozco retrata na maioria de suas obras um México bucólico, demonstrando certa igenuidade em sua obra, enquanto Siqueiros faz uso de conceitos universais do socialismo, de modo que suas obras frequentemente colocam a classe operária como tema principal, já Diego Rivera, buscava imprimir em suas obras os conceitos socialistas sem se desvincular das particularidades da história e cultura mexicanas (CAMARGO, 2015).

Segundo Barbosa (2008), Siqueiros realiza obras que apresentam praticidade e materialidade na representação de discussões relativas as questões fundamentais sobre a luta de classes, a consciência e suas representações, de modo que, ao instaurar esse diálogo com o espectador, infundia a ideia da universalidade ao operário enquanto representante de toda sociedade proletária e agente da “verdadeira mudança”, e incubia aos espanhóis, com seu histórico de dominação, a imagem do capitalismo. Sobre Diego Rivera, a autora Serrano (2008), aponta que Rivera entende que a arte é um instrumento revolucionário, uma arma para ser usada na luta contra a opressão.

Em se tratando do apoio do Estado ao movimento muralista, o autor Da Silva (2000), supõe que os discursos políticos que estão incubidos às pinturas, não configuram um agente neutro com relação a vida política do povo mexicano. Nesse cenário, o Estado, como grande encomendador das pinturas murais, se coloca como provedor, aliado do povo em busca de um futuro Revolucionário, aparência que se reforçava em consoância com as multiplas obras financiadas pelos Poderes Públicos.

Ao tratar dos pintores do movimento, a autora Pelegrini (2006), aponta que os artistas muralistas desejavam que suas obras pudessem ser vistas por muitas pessoas, de maneira que procuravam realizar suas obras preferencialmente em locais públicos, acessível para todos, e fora da posse de colecionadores. Definiram ainda, os principais elementos e propósitos para o Muralismo, sendo eles:

1 – A intervenção social e política através da artes; 2 – A popularização da arte; 3 – A transmissão de mensagens de otimismo e solidariedade em relação à sociedade e à humanidade; 4 – Tentativa de conciliar a mensagem política à linguagem simples e didática; 5 – A valorização dos signos culturais e religiosos do povo mexicano (PELEGRINI, 2016. p. 4-5).

Por ser um movimento de fortemente influenciado pelas questões políticas, as obras muralistas frequentemente apresentavam símbolos relacionados ao comunismo, e até os seus principais representantes revolucionários, como na pintura “El hombre controlador del universo” (figura 1) onde Diego Rivera apresenta alguns dos principais nomes da ideologia comunista, a diversidade de povos e classes, e o uso da tecnologia em favor de todos. O autor, Da Silva (2000), relata que “As produções dos muralistas mexicanos foram muito marcadas por argumentos oposicionistas (contra os reacionários, a burguesia, o capitalismo, a pintura de cavalete)” (DA SILVA, 2000. p. 102), e por conseguinte, segundo Ferreira (1994), “A Arte passava a perseguir objetivos edificantes, dirigindo-se ao proletariado das grandes cidades como veículo político. (FERREIRA, 1994. p. 122).

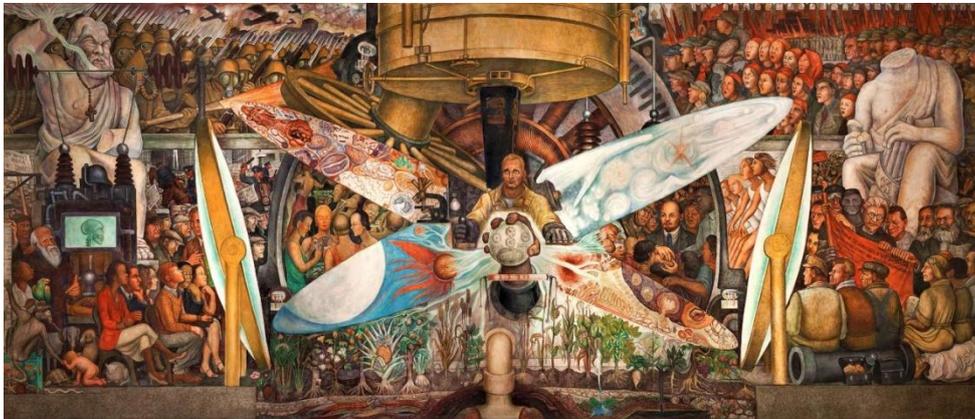


Figura 1 - Diego Rivera - “El hombre controlador del universo”. 1934. Fonte: CAPULA, Miguel. 2017. Disponível em <<https://mas-mexico.com.mx/quien-fue-diego-rivera-10-datos-sobre-su-vida-y-obra/>> Acesso em: 03/08/2019.

Os muralistas entendiam que a arte que contemplasse e representasse as classes populares em suas complexidades, deveria romper com as convenções acadêmicas, e estar voltada às questões sociais. Mostravam-se agentes importantes para a consciëntização da população quanto a superação das turbulências passadas, bem como, a necessidade de se manterem elertas em relação a luta pelos direitos através do comunismo. Siqueiros acreditava que os murais permitiam conscientizar a sociedade quanto às questões sociais, culturais e políticas, e buscava a legitimar a luta do povo mexicano contra seu passado de dominação colonial, ou contra o capitalismo (BARBOSA, 2008).

Os autores Junior e Portinari (2013), entendem que o Muralismo Mexicano não apenas reafirmou a identidade cultural dos mexicanos, como ainda, criou um dos mais importantes movimentos de arte de intenção popular e política do século XX, de modo que essa

expressão reverberou por diversos países da América Latina, impactando em suas manifestações artísticas e políticas naquele período.

No século XX, diversos países da América Latina passaram por situações semelhantes as vividas pelo México, e o Muralismo Mexicano influenciou diretamente nas manifestações que viriam a ocorrer nesses países. Houveram reflexos em movimentos libertários de países como a Venezuela, Cuba, Argentina, Bolívia, Chile e Brasil. Em alguns casos, como o do Chile, o artista mexicano Siqueiros, chegou a realizar oficinas de pintura mural, influenciando diretamente não apenas na questão plástica, mas também ideológica incutida nas obras muralistas.

No Brasil, houveram alguns destaques na produção de obras murais no período, como Di Cavalcanti, Candido Portinari e Cícero Dias, artistas que produziram pinturas e mosaicos muralistas, cabe lembrar que, houve baixa adesão dos Poderes Públicos ao movimento, o que foi um dos entraves para que o muralismo no Brasil não atingisse proporções tão grandes quanto ao Muralismo Mexicano, nem adesão partidária tão grande que chegasse a formar grandiosos coletivos de Brigadas Muralistas como houveram no Chile, no entanto, houve a realização de obras murais importantes dentro do cenário artístico, que em reflexo do Muralismo Mexicano, também apresentavam forte cunho social.

No cenário Brasileiro pós-revolucionário da Década de 1930, Candido Portinari é convidado pelo então ministro Gustavo Capanema para pintar a sala de audiências do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública. A obra realizada pelo artista apresenta uma sequência de murais que retratam diversos períodos do Brasil, desde a chegada dos portugueses, com foco aos trabalhadores, denotando forte cunho social. Outra obra muralista marcante do artista é “Guerra e Paz” (figura 2), realizada na sede da ONU nos EUA entre 1952-1956.



Figura 2 - Candido Portinari - "Guerra e Paz". 1952-1956. Fonte: IMBROISI, Margaret. 2016. Disponível em <<https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/candido-portinari/>> Acesso em: 03/08/2019.

São notáveis as ramificações do Muralismo Mexicano por diversos países, principalmente na América Latina. Após observar suas principais nuances é possível elencar algumas de suas principais características, como: 1 – a sua ligação ideológica com a política; 2 – sua preocupação com as causas operárias; 3 – sua ligação e preocupação com a cultura; 4 – sua preocupação na representação étnica local; 5 – sua função pedagógica; 6 – sua intenção propagandista; 7 – seu uso de alegorias e símbolos; 8 – sua implantação em locais de acesso público; 9 – seu aparente desdém pela arte acadêmica; 10 – seu financiamento pelos Poderes Públicos; entre outras. Muitas dessas características estiveram presentes em diversos movimentos que foram entusiasmados pelo Muralismo Mexicano ainda na modernidade, e algumas dessas características podem ser observadas também, na contemporaneidade.

O REFLEXO DO MOVIMENTO MURALISTA NAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS E BRASILEIRAS

Embora o Muralismo Mexicano não tenha influenciado diretamente a cena do *graffiti* contemporâneo, podem ser percebidas algumas semelhanças entre os dois movimentos, que acabam por aproximar as duas expressões, que embora sejam distintas, acabam por encarnar contextos sociais, políticos e artísticos, até certo ponto, paralelos.

Considerando a origem do *graffiti* contemporâneo, e da questão simbólica que se envolve em sua realização, é importante pautar que “A intencionalidade política destes grafites funciona não como tomada de poder, mas como desejo de um mundo participativo, de ação cidadã e de exercício da autonomia” (JUNIOR; PORTINARI, 2013. p. 10). A questão

política na cena do *graffiti* contemporâneo é muito latente em sua origem, embora nem sempre seja consciente. A questão torna-se crescente na cena do *graffite* ainda nos primeiros anos de sua origem, sendo o movimento estudantil acontecido na França, o Maio de 68, em Paris, uma das principais referências do uso de inscrições efetivadas com tinta spray na realização de slogans que foram um grande marco do movimento (figura 3). O uso do *graffiti* no movimento o popularizou para o mundo e revelou a sua potência em movimentos populares.



Figura 3 - "As paredes tinham ouvidos... Agora elas têm palavras". Fonte: SANTOS, Anderson dos. MAIO DE 68: 50 ANOS / 50 FRASES (dos muros em imagens). 2018. Disponível em <<http://clinicand.com/2018/05/31/maio-de-68-50-anos-50-frases/>> Acesso em: 03/08/2019.

O auge do *graffiti* contemporâneo aconteceu nos Estados Unidos, seu país de origem, alguns anos depois, no início dos anos 70 quando o movimento do hip-hop popularizou ainda mais o estilo, dando contribuições e ampliando os horizontes para as possibilidades de pintura a partir das técnicas utilizadas no *graffiti*. Diante desse acontecimento, embora até o momento o *graffiti* fosse tido como uma manifestação transgressora, sua popularização resultou numa maior aceitação.

A autora Costa (2007), ao falar sobre a origem do *graffiti* contemporâneo, e sobre seu impacto no espaço diz que é "Um modo de experimentar a cidade confrontando as relações socioeconômicas das minorias nos guetos, mas que se davam a partir da investida sîgnica nos espaços configurados da metrópole." (COSTA, 2007. p.179), conformando as representações como intervenções políticas, que levavam para as paredes do centro da cidade, as questões sociais e estéticas que, em primeiro momento, não fazia parte do que esses espaços toleravam. No entanto, como essas manifestações não deixaram de se fazerem presentes, elas acabam por eventualmente serem absorvidas pelo sistema de arte.

Se o *graffiti* contemporâneo não se relaciona diretamente com o Muralismo Mexicano, as Brigadas Muralistas da Experiência Chilena, encontram nos dois movimentos os meios de sua própria expressão. As Brigadas Muralistas representam uma das mais fortes ramificações do Muralismo Mexicano, porém, ao trazer a realização dos murais para dentro das atividades coletivas, as Brigadas utilizam constantemente materiais mais baratos e variados, que acabam por colocar em mira as tintas em spray (e com elas as técnicas de *graffiti*) que passam a fazer parte das composições murais.

O autor Nepomuceno (2013), afirma que, no Chile, o uso de murais de cunho ideológico iniciou em 1940, quando um dos principais nomes do Muralismo Mexicano, David Alfaro Siqueiros, pintou um mural no Chile, juntamente com artistas chilenos. Com isso, os artistas chilenos começaram a aprender as técnicas, e passaram a realizar obras pelo país. A repercussão foi tamanha, que atingiu setores pedagógicos, e foram abertos cursos apoiados pelo meio acadêmico, nos quais a didática era prática.

Mas é no final dos anos 1960, e início dos anos 1970, que a pintura mural ressurgiu com força no Chile. Os murais eram realizados em paredes e muros com o intuito de divulgar o candidato a presidente Salvador Allende. O candidato foi eleito em 1970, entretanto, devido à forte polarização política, o governo apresentou grande instabilidade. No dia 11 de setembro de 1973, o governo sofreu um golpe militar. Esse contexto engendrou diversas manifestações, nas quais por meio das pinturas murais, a população demonstrava sua insatisfação e suas ideologias. A autora Bartalini (2013), afirma que, durante a ditadura, os grupos de Brigadas Muralistas foram perseguidos, e com isso, diversos grupos se diluíram.

De acordo com Dalmás (2007), assim como o Muralismo Mexicano, as Brigadas Muralistas também propunham a realização coletiva das obras, objetivando a socialização da arte, contrapondo-se dessa forma a produção individual a qualquer proposta artística que se voltasse para a academia burguesa. Além disso, as Brigadas Muralistas também que aproximavam ao movimento mexicano com relação a busca do fortalecimento da identidade nacional, sendo que essa busca colocava o trabalhador chileno como figura central desse processo revolucionário (figura 4).



Figura 4 - Obra realizada pela Brigada Ramona Parra 1970-1973. Fonte: BBC MUNDO, Tribuna Popular. 2013. Disponível em < <https://prensapcv.wordpress.com/2013/09/08/los-muralistas-chilenos-de-las-brp-que-desafiaron-a-pinochet/> > Acesso em: 03/08/2019.

Enquanto o Muralismo Mexicano realizou murais com a intenção de que fossem duradouros, as Brigadas Muralistas chilenas propunham obras de caráter efêmero. Tal característica se dava pela substituição dos murais após a realização destes terem cumprido com seu objetivo, dessa forma, os murais, principalmente com intensão propagandista, se caracterizavam pela sua funcionalidade, de modo que eram realizados em áreas estratégicas, por artistas militantes, e outros apoiadores que também eram militantes de esquerda. A realização desses murais era financiada pelo próprio partido e também por doadores (DALMÁS, 2007).

As Brigadas Muralistas também repercutiram no Brasil contemporâneo, embora em menor proporção, se revelando em movimentos de escala estadual. A autora Souza (2010), afere que no ano de 1982, em Pernambuco, diante do momento nacional de abertura política, onde ainda vigoravam leis de censura que impediam diversos partidos de realizarem campanhas políticas, especialmente opositores ao MDB, foi formada uma Brigada Muralista denominada Brigada Portinari, que utilizava as pinturas murais para tornar públicos candidatos da oposição e seus planos de governo. O movimento se inspirou nas Brigadas Muralistas chilenas, buscando, além das intenções propagandistas, e do engajamento por movimentos sociais e de conscientização política, a socialização da arte. A estratégia resultou na revogação da lei que proibia as campanhas políticas de partidos opositores, e ainda encorajou a efetivação de diversas outras Brigadas muralistas nas eleições posteriores.

O autor Amorim (2013), descreve o Coletivo de Ação e Propaganda Muralha Rubro Negra, que foi criado em 2007, como um coletivo que realiza ações de propaganda política no Rio

Grande do Sul. Seus murais envolviam especialmente a ação propagandista, principalmente no sentido de apresentar intencionalmente discursos ideológicos, ademais, englobavam ainda, a realização de murais que retratavam a realidade brasileira étnica e social, resultando em manifestações que se revelavam para além da atividade propagandista, eram obras que por vezes assumiam papel didático, artístico, cultural e também político. Sua organização e ação se assemelhava as Brigadas Muralistas chilenas, no entanto, suas temáticas procuravam se ater as questões sociais brasileiras. O discurso ideológico do coletivo encarnava-se nos murais e se materializa nas práticas e estratégias dos membros envolvidos no processo.

Na cena do *graffiti* também existem obras murais que buscam demonstrar as diversidades étnicas, que pregam a união e fraternidade entre os povos, como demonstra a obra do artista brasileiro Eduardo Kobra (figura 5), onde o artista representa os povos nativos dos 5 continentes. Outros artistas brasileiros da contemporaneidade também realizam murais onde podem ser observadas questões sociais e étnicas, embora nem sempre tais pontos fiquem explícitos, tampouco estejam presentes em todas as obras, como em Os Gêmeos. No caso dos murais do *graffiti*, os artistas frequentemente têm essas pinturas financiadas, porém, não comumente pelos Poderes Públicos ou membros de um coletivo, mas sim por seus contratantes, como um produto vendido.



Figura 5 - Eduardo Kobra – “Todos Somos Um”. 2016. Fonte: AIDAR, Laura. Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/grafite-arte-urbana/>> Acesso em: 03/08/2019.

Dessa maneira, o Muralismo Mexicano se reflete nas Brigadas Muralistas pelas suas ideologias encutidas às pinturas, pelas sua ligação direta com a questão política, pela sua busca pela valorização da sociedade, pelo seu empenho em fortalecer as identidades, etnias e culturas locais, pelo seu objetivo de reunir pessoas em um movimento em comum; e ao comparar o Muralismo Mexicano com o *graffiti* contemporâneo é possível notar

semelhanças quanto ao seu (ao menos inicial) desdém pela academia de arte, sua reivindicação de identidades nas cidades, seu apelo social, e ainda, sua ligação com a política, ainda que no caso do *graffiti*, nem sempre essa interação seja intencional ou consciente.

Referências

CAMARGO, Marcia. ARTE E POLÍTICA: A TRAJETÓRIA E O MURALISMO DE DIEGO RIVERA. *Revista Aurora*, v. 8, n. 2, 2015.

FERREIRA, Antonio Celso. Murais do romantismo socialista: literatura e pintura do modernismo americano dos anos 30. Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: **Mercado de Letras**, p. 119-131, 1994.

BARBOSA, Luciana Coelho. MURALISMO E IDENTIDADES: REPRESENTAÇÕES PRÉ-HISPÂNICAS EM DAVID ALFARO SIQUEIROS. **SEMINÁRIO DE PESQUISA EM PÓS-GRADUAÇÃO**, v. 1, 2008.

PELEGRINI, Sandra CA; ZANIRATO, Silvia H. A Arte e o Patrimônio latino-americano no ensino e na pesquisa histórica. **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC**. Campinas, p. 95-109, 2006.

DA SILVA, Marcos Antônio. UMA PERDA DE AVESOS-O POVO NA PAREDE CIÊNCIA, TRABALHO E REVOLUÇÃO NO MURALISMO MEXICANO. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 21, 2000.

JUNIOR, Hely Geraldo Costa; PORTINARI, Denise Berruezo. Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina. **Revista SURES**, n. 3, 2013.

DALMÁS, Carine. As Brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário. **História**, v. 26, n. 2, p. 226-256, 2007.

BARTALINI, Marina Mayumi et al. A cidade, a arte e a educação: **a experiência das derivas urbanas e sua potencialidade educativa**. 2013.

NEPOMUCENO, Maria Margarida Cintra. **XXVII Simpósio Nacional de História**. Arte pública e Coletiva. 2013

SERRANO, Eliane Patrícia Grandini; DOUTORA, UNESP – Presidente Prudente. A Cultura Muralista Na América Latina: Os Painéis de Di Cavalcanti e a Técnica Do Mosaico. **IV Encontro De História Da Arte – IFCH / UNICAMP**. 2008

AMORIM, Gabriel de Avellar; **IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem e I Encontro Internacional de Estudos da Imagem**. MUROS OCUPADOS - A ARTE DO MURALISMO COMO ESTRATÉGIA DE PROPAGANDA. Londrina-PR. 2013.

SOUZA, Elizabet Soares de. **XIV Encontro Regional da ANPUH – RIO - Memória e Patrimônio**. PELOS MEANDROS DA CIDADE: AS BRIGADAS MURALISTAS EM OLINDA E RECIFE (1982-1990). 2010.

COSTA, Luiz Pinheiro da. **III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP**. Grafite e Pixação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea. 2007.

ANARCHORPUS: POÉTICA POLÍTICA DO CORPO REBELDE

ANARCHORPUS: A POLITICAL POETIC OF THE REBEL BODY (ESSAY)

Reyan Perovano Baptista³²⁵

RESUMO

Este é um artigo com características de ensaio sobre o andamento da dissertação. Anarchorpus é projeto anti-dissertação de prazer-saber. É articulação teórica e prática de uma arte crítica. É explicitação da não-neutralidade artística e corporal. É rebeldia. É arte-política e ativismo. Anarchorpus utiliza verborragias, neologismos e ambiguidades a fim de evitar capturas, naturalizações e institucionalizações de modos de viver. Prioriza análises disruptivas, sexopolíticas, farmacopornográficas e tecnológicas. Compreende o cânone oficial da arte e os dispositivos de gênero e sexualidade como ficções políticas. Pretende assim, utilizá-los como estratégia política. Propõe re-sexualização anal e artística; compreensão do corpo como prótese e *drag* como dildo e, por fim, um regurgitar das análises finais em uma proposição de manifesto.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo; Política; Drag; Ânus; Dildo.

ABSTRACT

This is an article with essay characteristics about the progress of the dissertation. Anarchorpus is a anti-dissertation of pleasure-knowing project. It is the theoretical and practical articulation of a critical art. It is the explicitness of the artistic and corporal non-neutrality. It is rebellion. It is art-politics and activism. Anarchorpus uses verbiages, neologisms and ambiguities in order to avoid capture, naturalizations and institutionalization of ways of living. Prioritizes disruptive, sexopolitical, pharmacopornographic and technological analysis. It comprises the official canon of art and the devices of gender and sexuality as political fictions. Thus, it intends to use them as a political strategy. It intends to re-sexualize the anus and the art; to understand the body as a prosthesis and drag as a dildo and, finally, and to regurgitate the final analyzes in a manifest proposition.

KEYWORDS

Body; Politic; Drag; Anus; Dildo.

Este artigo talvez funcione como um anti-artigo. Ele possui propositalmente características menos engessadas quanto às exigências acadêmicas. Em parte pela necessidade mais artística, criativa e poética que o projeto necessita, e em parte por Anarchorpus representar, até o momento, uma anti-dissertação.

³²⁵ Reyan Perovano ou Rey é corpa que se transveste e se transtorna. Em suas atuais ocupações, é devir artista, professore, pesquisadore, cuir. É mestrande em Artes, onde tem pesquisado a poética política do corpo rebelde. Suas produções costumam estar atravessadas por gêneros, sexos, identificações e desconhecimentos. Contato: reyanperovano@gmail.com.

Anti-dissertação pelo caráter rebelde próprio do projeto e da corpa que escreve, que por compreender em si atravessamentos de diferentes ficções políticas e sociais, não pretende que se criem novas institucionalizações de modos de viver (uma vez que essas criam novas exclusões). Admite-se aqui a utilização estratégica de ambientes e produções acadêmicas que, sem surpresa, participam das formações “normalizadoras” de compreensões culturais e sociais.

Dito isso, creio que seja importante ressaltar que pretendo que a dissertação seja como um vírus no programa. Um código defeituoso que se recusa a ser excluído do sistema. Que funcione de modos errados e tensione o funcionamento de um academicismo com heranças excludentes. E que para atingir o objetivo, talvez se faça dócil, falsamente domesticado, quando assim convir.

Acredito ainda que a dissertação se modificará bastante até sua conclusão. Mantenho em aberto as novas possibilidades que passam a, gradativamente, atravessar minha corpa enquanto pesquiso e escrevo. Não sei ainda qual será seu resultado em prática. Além de, obviamente, obter um título de mestre ao realizar uma pesquisa-ficção dos modos de minha preferência. Devo admitir que estou utilizando esse espaço para me desenvolver. É meu atual laboratório. E quando aqui tiver acabado, ocuparei outro espaço. De todo modo, disponho-me a me modificar, a me transtornar. Em anarchorpus, sou autocobaia.

A pesquisa apresenta-se propositalmente como articulação entre teoria e prática por acreditar que essas não se dão de modos separados. Rejeita sutilmente o pensamento cartesiano que dará à mente e ao pensar um *status* superior ao corpo, relegando-o a um espaço inferior. Anarchorpus é corpa e é cu.

“Meu cu, logo existo”³²⁶, expressaria Marcia Tiburi ao fim de uma mesa organizada em um evento *queer* que acabou por não apresentar nada *queer*. Meu cu, logo existo, repito agora por não querer que o mesmo ocorra em um programa de pós-graduação em artes. Devido ao conteúdo da pesquisa, devo dizer mais uma vez, coloco-me sempre ao risco de institucionalizar modos de vida e conseqüentemente criar exclusões. Por esse motivo, minha corpa estará sempre presente nas letras e palavras que acabarem por se desenrolar. Quase sempre conscientemente política.

³²⁶ Retirado de debate com Berenice Bento, Marie-Hélène Bourcier e Marcia Tiburi no I Seminário Queer, em 2015, no Sesc Vila Mariana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hID9RvV64ds>

Anarchorpus, nome atual da pesquisa, é um modo pessoal de seguir uma política dos anormais³²⁷, como proporia Paul B. Preciado. Escolhe propositalmente expressar o fazer artístico crítico, propositalmente o prazer-saber. Situa no corpo, nos dedos, nos dildos, nos cus, na pele, nos fígados, pulmões, etc, um saber que não precisa existir de modo puramente hipotético e linguístico. Ele se dá na materialidade plástica e presente do corpo.

É ponto nodal do projeto que se saiba que, do mesmo modo que não existe falo³²⁸; e que sexualidade e dispositivos de gênero são ficções políticas³²⁹, não existe também neutralidade artística e tampouco corporal. E a partir de Chantal Mouffe³³⁰, afirma-se que esses são territórios de disputa. Territórios políticos.

A (anti)dissertação é uma disputa. Como a corpa que a escreve. Enfrentou resistências que se mostraram dentro do programa. Enfrentou questões de permanência no programa. Compreende os antagonismos da democracia argumentados por Mouffe³³¹ como impulsão. Não pretende criar reflexões necessariamente pioneiras, mas que se fazem necessárias a nível pessoal e extra-pessoal – principalmente devido ao atual contexto político brasileiro.

Anarchorpus é um neologismo. A palavra reverbera os descumprimentos tradicionais da língua portuguesa que se encontram de modos propositais no desenvolver da pesquisa. Propõe flexibilidade poética e subversão corpórea. Utiliza ambiguidade, verborragia. Pretende não ser capturada e/ou naturalizada. O termo anarchorpus, que propõe uma simbiose entre *anarkia* e *corpus*, sugere precisamente o corpo comumente dado como insubordinado. Que não quer se sujeitar. O corpo que precisa ser aparado. Que acaba não sendo visto como sujeito. O corpo não dócil de Michel Foucault. O corpo abjeto de Preciado. O corpo que uma vez já foi *Queer*. Mas que agora vê cada vez mais essa palavra se institucionalizando e perdendo sua proposital inadequação.

A pesquisa se faz parente ilegítima de Judith Butler e Preciado, de onde pode surgir. É entendimento de próteses, ânus, discursos, artes e artifícios, dildos, intervenções e resistências. É antinaturalidade que evoca questões de importância política, social e

³²⁷ Refere-se ao texto de Preciado *Multidões queer: notas para uma política dos "anormais"*, originalmente publicado em 2003. Presente em *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*, 2019, a partir da p. 421.

³²⁸ Preciado, em *A lógica do dildo ou as tesouras de Derrida*, argumenta que "o falo não é senão uma hipóstase do pênis" (PRECIADO, 2017, p.78).

³²⁹ Para Preciado, identificações e identidades "são ficções somáticas porque sua existência depende do que Judith Butler denominou repetição performativa de processos de construção política" (PRECIADO, 2018, p.76).

³³⁰ Refere-se ao texto *Práticas artísticas y democracia agonística*, de Chantal Mouffe, 2007.

³³¹ Idem.

econômica. É diálogo, antagonismo e agonismo artístico como estratégia de anti-hegemonia. A proposta surgiu com um conjunto (ainda em continuidade no momento de escrita deste ensaio-artigo ou anti-artigo) de performances iniciadas durante o período de graduação, formada por Atos artísticos. O principal objetivo inicial consistiu-se em deslocar visualidades e construções de masculinidades e feminilidades a fim de questioná-los. E agora distancia-se um pouco de sua origem e desdobra-se em um aprofundamento teórico (que pode a frente tornar-se mais um novo Ato em si).

O corpo; o cu e sua ambiguidade; os dildos e as fabricações econômicas do sexo, todos surgem no texto com o objetivo narcisista de reconhecimento e desconhecimento de uma corpa que já não suporta que a controlem. De uma corpa que se infiltrou nas redes acadêmicas a fim de sobreviver. Assim, se preciso ela dissimula, disserta, desidentifica. Pesquisa conceitos pós-feministas, transfeministas e os que se dizem *queer*. Tenta utilizar ao seu favor a sexopolítica, o farmacopornismo e o que puder subverter das redes e das tecnologias atuais.

Como frequentemente expressa-se artisticamente e encontra-se em um programa de pós-graduação em Arte, discute o fazer artístico para alimentar suas hipóteses e questões acerca de ruptura e desidentificação. Pesquisa o corpo subversivo e sua materialidade, seus aspectos críticos e políticos. Discute a importância da representação (artística-cultural-social) nas relações de formação do que é compreendido de modo naturalizado como gênero e sexo.

Anarchorpus tem sido resultado pessoal de um refluxo. Um vômito ácido que nem deveria ter a necessidade de ocorrer. Ocupa um espaço teórico-acadêmico que a pouco, não era acessível, e no presente des-governo, tende voltar a não ser. Com as políticas bolsonaristas de sucateamento educacional acompanhado de propostas de controles externos privados, o ensino superior, assim como as pós graduações (e a frente também o ensino básico) aos rápidos passos podem voltar a ser possibilidades apenas de elites, de brancos, de homens cis encucados com o tamanho dos próprios paus. Assim, esse é um exercício de ocupação.

Anarchorpus surge em um contexto onde um sujeito não heterossocial morre a cada 19 horas. Onde as travestis têm a expectativa de vida de 35 anos. Onde suas vidas frequentemente são relegadas às ruas e à prostituição. Onde um religiosinho sodomita

neoconservador pode arrancar corações travestis por afirmar que essas são demônios³³². Anarchorpus surge em país onde o governo faz frequentes declarações homo-lesbo-transfóbicas, misóginas, classistas e racistas. Declarações e falas feitas pela figura presidencial e por seus ministros. Devido aos ideais neomedievais e projetos de leis descabíveis propostos, a previsão do número de violências não tende a desacelerar. (Com as atuais medidas autoritárias, pode ser que essas tendam ainda a serem mascaradas).

Alternativamente, novas compreensões e deslocamentos prévios acerca de corpo, gênero, identidade e sexo tem composto gradualmente o panorama artístico atual. E se gênero é, como Teresa de Lauretis afirmou, uma representação; e se sua representação, é sua construção³³³, então o fazer artístico (e anti-artístico) pode constituir um papel importante em demandas revoltosas e revolucionárias.

Como dito por Mouffe em *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística* (2007), “as práticas artísticas e culturais são absolutamente fundamentais como um dos níveis nos quais se constituem as identificações e as formas de identidade”³³⁴. A autora sugere compreender que as identidades nunca estão dadas de antemão. Que não são naturalizadas. Essas são, segundo a autora, resultados de processos de identificação. Desse modo, devemos questionar então quais tipos de identidade as práticas artísticas devem promover.

Para tanto, adota-se como metodologia (etapa que decidi não subverter) o estudo de bibliografias e documentos voltados para o campo da arte e das ciências sociais, discutindo conceitos-ficções³³⁵ que evocam gêneros (com suas expressões e performatividades), sexualidades (e seus desdobramentos biopolíticos e farmacopornográficos) e linguagem (e seus dispositivos políticos de poder).

Abordam-se as obras de Butler, *Problemas de Gênero* (2003) e *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2018), onde encontra-se em discussão a formação do conceito de sujeito, de gênero, sexo, precaridade, povo, performatividade e política performativa. Utiliza-se também a obra de Sara Salih, *Judith Butler e a Teoria Queer* (2015), onde importantes

³³² Refere-se à notícia: “Homem é preso em Campinas após matar travesti e guardar coração: ‘Era um demônio’”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2019/01/21/homem-e-preso-em-campinas-apos-matar-e-guardar-coracao-da-vitima-em-casa.ghml>

³³³ LAURETIS, 2019, p.124. Presente em *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*.

³³⁴ MOUFFE, 2007, p.26.

³³⁵ Ver nota 4.

reflexões acerca de linguagem e corpo são geradas a partir de questões abordadas por Butler em obras tais como *Excitable speech* e *Bodies that Matter*.

Em sua transgressão de pensamento e vivência, compondo críticas ao feminismo construtivista e a pensamentos de Foucault, as obras de Paul B. Preciado, *Manifesto Contrassexual* (2017) e *Testo Junkie* (2018) situam as questões não naturais e tecnológicas dos dispositivos de gênero e sexo, expondo-os como ficções, além de conferir a esses, um estado próstético e emancipador em relação ao corpo. A *História da Sexualidade* (2017) e *Ditos e Escritos* (2006) de Michel Foucault são utilizadas para analisar genealogias de dispositivos modernos de sexualidade e de poder.

Para situar em contexto arte-político contemporâneo, utiliza-se *Intervenções Críticas* (2002), onde Nelly Richard evoca contextos de resistência frente a estruturas opressoras e totalitárias do contexto ditatorial chileno. Para tanto, a ação *Estrellada san camilo* (1989) do coletivo *Yeguas del apocalipsis* é analisada por seu desacato socialmente provocante, a materialidade presente do corpo no trabalho e sua oposição à ditadura militar chilena com suas sanções sociais, aprofundando as discussões políticas, críticas e subversivas possíveis na arte.

O título de Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o Subalterno Falar?* (2010), é utilizado a fim de questionar brevemente a fala e a escuta dominantes. A obra *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*, de Chantal Mouffe (2007), encontra-se como apoio para situar arte, política e espaço público, evocando, ainda, conceitos como democracia, antagonismo e agonismo. Utiliza-se também a dissertação *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva* (2008) de André Luiz Mesquita, que debate a dimensão política e crítica nas produções artísticas sobretudo da década de 90.

As obras de Donna Haraway, *Antropologia do Ciborgue* (2009), Virginie Despentes, *Teoria King Kong* (2016), Javier Sáes, *Pelo Cu: Políticas Anais* (2016) e Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa* (2017) auxiliam argumentações sobre os descentramentos na compreensão de gênero, sexo e identidade tais como as compreendemos atualmente. Por fim, análises *drags* e próstéticas, tais como as fotografias e composições andróginas de Del LaGrace Volcano e a falsa transformação plástica-cirúrgica da *drag queen* Alexis Stone são utilizadas para compor discussões específicas da aplicação da arte como compreensão, desconstrução e

questionamento de imagem e identidade. (Mas penso ainda em modificar as obras escolhidas a serem analisadas na dissertação, evocando contextos mais próximos, tupiniquins).

Todo o primeiro capítulo volta-se, atualmente, a desestabilização da “narrativa artística” oficial. Compreende-se que os cânones artísticos (de homens brancos, ricos, cis, héteros, americanos e europeus) funcionam com lógicas semelhantes às de seus ânus cis-heteroprivatizados. Investigam-se, como exemplos, ações dos coletivos *Guerrilla Girls*, *Escena de Avanzada* e *Yeguas del Apocalipsis*. A aposta na arte como estratégia política pretende ser adotada de modo análogo à re-sexualização anal proposta por Preciado como ato de subversão frente aos entendimentos hegemônicos.

Um “apêndice” é criado, ainda, para discutir o resultado do *queermuseu*. A palavra “apêndice”, bem como sua intencionalidade no capítulo (chamado Arte ânus), brinca com o fato da narrativa artística relativizar as produções críticas, situando-as à parte de uma produção historicamente reconhecida. O problema é frequentemente compartilhado com as produções categorizadas em exposições específicas intituladas como feministas e/ou negras, por exemplo.

O segundo capítulo retoma o corpo e as problematizações acadêmicas de gênero e sexo. Aprofunda os debates sobre práticas artísticas iniciados no primeiro capítulo e aplica-se o entendimento de poética como política, de modo que os dispositivos *drag* são debatidos como *próteses* artísticas e políticas, pensando suas construções paródicas de masculinidades, feminilidades e esquisitices.

E por fim, o terceiro capítulo (que segue ainda em desenvolvimento) solta-se mais das exigências ABNTistas para agarrar-se à espontaneidade necessária em cartilhas e manifestos. Nomeado de *Culíngua Excrementar*, o capítulo deve representar a união artista de *cu* (em suas dimensões políticas, corpóreas e potencialmente prazerosas) e *língua* (linguagem, arte e ação), unidos como um beijo grego de prazer-saber que aplica-se ao ânus como determinada perversão social e como síntese das problemáticas previamente analisadas. O termo Excrementar pretende jogar com a interpelação de abjeção as quais corpos não heterossociais são enquadrados. Excremento é a produção de uma maquinaria social hegemonzante. São corpos em condição de precaridade.

Desse modo, *Culíngua Excrementar* desloca o que é excremento, sendo um beijo e uma arte ativista que aplicam-se ao cu, compreendendo, no esfíncter e no corpo, um prazer sujo, que não quer ser capitalizado, um prazer político que as potências hegemônicas frequentemente demonizam.

Como dito anteriormente, penso que todas essas estruturas podem ainda se modificar. E não consigo saber previamente quais serão os resultados. Nem da anti-dissertação, nem de minha corpa autocobaia, que se modifica dia após dia em que se depara a novos contextos e situações.

Espero, contudo, que a escrita de anarchorpus (e também a desse falso artigo) cause ou intensifique alguns tensionamentos. Espero também que se façam compreensíveis os motivos de continuarmos a ocupar os espaços e vomitar mais palavras e ações. Espero que cause qualquer mínimo pensamento de maldade, disrupção e rebeldia. Se você for uma esquisita, afeminada, bicha, sapatão, travesty, etc., desobediente civil em potencial, saiba que somos necessárias.

Referências

- BENTO, Berenice; BOURCIER, Marie-Hélène; TIBURI, Marcia. **I Seminário Queer**, debate com Berenice Bento, Marie-Hélène Bourcier e Marcia Tiburi, Sesc Vila Mariana, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h1D9RvV64ds>> Acesso: 12 ago. 2019
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade; tradução Renato Aguiar. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**: Notas para uma Teoria Performativa de Assembleia; tradução Fernanda Siqueira Miguens – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018
- DEL LaGrace Volcano, **Co-portrait with Gerard Rancinan**, Paris: 2004. Disponível em: <https://www.dellagracevolcano.com/gallery/me,-myself-eye-35548932>. Acesso jan. 2019
- DEL LaGrace Volcano, **Gender Optional Series**, Londres: 1999. Disponível em: <https://www.dellagracevolcano.com/gallery/me,-myself-eye-35548932>. Acesso jan. 2019
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**; tradução Márcia Bechara – São Paulo: n-1 edições, 2016
- FEDERICI, Sílvia, **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva; tradução Coletivo Sycorax – São Paulo: Editora Elefante, 2017
- FOUCAULT, Michael, **Ditos e Escritos**: Ética, Sexualidade, Política, vol. I, 2 ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006
- FOUCAULT, Michael, **História da Sexualidade I**: a Vontade de Saber; tradução Maria Albuquerque e J. Albuquerque, 6 ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017

- GI, campinas e região, **Homem é preso em Campinas após matar travesti e guardar coração**: 'Era um demônio'. Jan. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2019/01/21/homem-e-presos-em-campinas-apos-matar-e-guardar-coracao-da-vitima-em-casa.ghtml>> Acesso em jul. 2019
- GUERRILLA girls, **Do women have to be naked to get into the met. museum?** – Nova York, 1989. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/projects>>. Acesso em: 15 mar. 2019
- GUERRILLA girls, **As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?** – São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/projects>>. Acesso em 15 mar. 2019
- MESQUITA, André Luiz, **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva** – São Paulo: 2008
- HARAWAY, Donna. **Antropologia do Ciborgue**: as Vertigens do Pós-Humano; tradução Tomaz Tadeu, 2 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org), **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais; Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019;
- MESQUITA, André Luiz, **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva** – São Paulo: 2008
- MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística** – Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- PRECIADO, Paul B., **Manifesto Contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro – São Paulo: n-1 edições, 2017
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro – São Paulo: n-1 edições, 2018
- RICHARD, Nelly, **Intervenções Críticas**: Arte, Cultura, Gênero e Política; tradução Romulo Monte Alto – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002
- SÁEZ, Javier, CARRASCOSA, Sejo, **Pelo Cu**: Políticas Anais; tradução Rafael Leopoldo – Belo Horizonte: Letramento, 2016
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**, 1. ed.; 2. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- SPIVAK, G. C, **Pode o Subalterno Falar?** – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012
- VIDARTE, Paco, **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ – São Paulo: n-1 edições, 2019
- YEGUAS del Apocalipsis, **Estrellada San Camillo**, Santiago: 1989. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-estrellada-san-camilo/>. Acesso jan. 2019

TEMPO, MATÉRIA E MEMÓRIA NO PROCESSO PICTÓRICO DE JOSÉ BECHARA

TIME, MATTER AND MEMORY IN THE PICTORIAL PROCESS OF JOSÉ BECHARA

Rita Mychelly dos Santos Salles³³⁶

RESUMO

O presente artigo busca tecer uma reflexão sobre o Tempo, matéria e memória no processo criativo do artista carioca José Bechara. Para este pressuposto, toma-se como referencial os filósofos Henri Bergson e Georges Didi-Huberman. Evidenciando diversos pontos de vista com relação ao tempo transitório e dialogando com as diferentes matérias que norteiam sua experimentação pictórica, procurando evidenciar o conjunto de fenômenos químicos, estéticos e filosóficos que permeiam a sua obra. Entrando na discussão da utilização e apropriação de suportes como base de criação e maturação do processo pictórico, criativo e poético.

PALAVRAS-CHAVE

Tempo; Matéria; Memória; Henri Bergson; Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT

This article seeks to reflect on the time, matter and memory in the creative process of the artist José Bechara. To this assumption, the philosophers Henri Bergson and Georges Didi-Huberman are considered as referential. Evidencing several points of view in relation to the transitional time and dialoguing with the different subjects that guide their pictorial experimentation, trying to highlight the set of chemical, aesthetic and philosophical phenomena that permeate their work. Entering the discussion of the use and appropriation of media as a basis for the creation and maturation of the pictorial, creative and poetic process.

KEYWORDS

Time; Matter; Memory; Henri Bergson; Georges Didi-Huberman.

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da indústria da mineração contribuiu para arquitetura e para a área das artes visuais. E com o desenvolvimento desses novos materiais, os minérios *in natura*: em liga, em barra, em pelota, em pó, em limalha, passou interessar aos artistas. O mineral industrializado veio ao encontro do ideal de transmutar-se em algo maior que seu uso cotidiano. (REIS, Paulo, *O Sal da Terra*, 2003, p. 6)

³³⁶ Rita Mychelly dos Santos Salles é formada no curso de Artes Plásticas – Bacharelado da Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente é membro discente de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arte da UFES, com a pesquisa voltada para reflexão sobre o Tempo a matéria e a memória no processo criativo do artista José Bechara. Projeto orientado pelo professor Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga. Conato: ritamychelly@yahoo.com.br.

Segundo Mesquita (1998, p.09), “[...] nos anos 80, várias produções pictóricas se destacaram e agitam o ambiente artístico internacional e se consolidaram atraindo atenção da crítica, das instituições e do mercado de arte”. Essa geração revelou pintores que apropriaram de matérias-primas ainda pouco utilizadas nas artes plásticas. Entre os artistas estão Jose Bechara, Daniel Senise e Carlos Vergara que foram os precursores na arte de utilizar materiais ferrosos e suporte variados para compor suas pinturas de uma forma ricamente poética. Além da matéria industrializada a discussões filosóficas também surgiu como aliada para compreender esse tempoperecível como parte do processo pictórico, ou seja, da paleta oxidável, questionando o tempo de espera e a transitoriedade em cada trabalho realizado.

O presente artigo busca compreender e relacionar o processo criativo do artista José Bechara, partindo do território dos saberes estéticos e filosóficos em relação à temporalidade tão contextualizada em sua poética. Analisar a relação entre o tempo, matéria e memória, para aprofundar no processo pictórico do artista.

José Bechara é um artista plástico carioca que no final dos anos 90 inicia uma série de pinturas desenvolvidas com óxido de ferro sobre lona crua de caminhão. As experimentações pictóricas de Bechara entram na discussão da utilização de diferentes suportes como base de criação, maturação, processo pictórico e apropriação de matéria prima impregnada de memória. E no transitar do objeto pesquisado deparamos com o conceito de Tempo e Memória. Para este pressuposto, toma-se como referencial os filósofos Henri Bergson e Georges Didi-Huberman. Evidenciando diversos pontos de vista com relação ao tempo transitório. Dialogando com as diferentes matérias que norteiam suas experimentações pictóricas, porém procurando evidenciar o conjunto de fenômenos causados pela temporalidade vivenciados nos processos poéticos e plásticos de suas pinturas.

Em *Matéria e Memória* (Bergson, 1990), destacam importantes conceitos que potencializam as análises de produção pictórica com relação à “memória” e sua relação com as imagens. Segundo o autor, a memória é uma espécie de regente de todo o processo. E nesse processo permanecem ativos o passado e o presente. Bergson chamou esse processo de “imagens-lembrança”. Tais imagens-lembranças podemos relacionar com as lonas de caminhão e a temporalidade em forma de vivências, desgaste, remendos e reuso.

RELAÇÕES ENTRE TEMPO, MATÉRIA E MEMÓRIA

Na filosofia contemporânea, o termo representação persiste, mas em alguns casos esta filosofia adota um segundo significado para a imagem quando quer acentuar o caráter ou a origem sensível das ideias ou representações de que o homem dispõe. Bergson, apontava isso em seu pensamento:

[...] por "imagem" entendemos certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

A forma como Bergson trata a imagem, vem coincidir com a forma com que muitos teóricos da arte e filósofos contemporâneos vêm referindo-se a ela.

Bechara, talvez busquetais imagens-lembranças, não no sentido de criar, mas algo que surgirá devido um conjunto de ações, procurando construir o espaço impregnado de vivências, desgaste, remendos e reuso vindas das lonas de caminhão como apropriação da materialidade, trazendo um suporte carregado de transitoriedade como processo pictórico. O uso de materiais e combinações, repetições de processo e observação de tempo, clima, transformando o processo em através de combinação, apropriação, intervenção e acúmulos de uma memória visual do tempo.

Se todo o universo fosse imóvel e invariável, o tempo físico não teria sentido: este só existe quando há alguma variação, porque o tempo é a medida de mudança. O homem necessita subdividir o dia com sua unidade de tempo. Esta pergunta tem intrigado estudiosos, matemáticos, físicos, filósofos e curiosos ao longo da história da humanidade. Contudo, dificilmente chegaremos a um consenso da definição absoluta e definitiva de Tempo, porque ele é para o ser humano, um senso comum, apenas um evento psicológico, apenas uma sensação derivada da transição de um movimento. O tempo, apesar de estar vinculado a eventos externos e ao indivíduo, sempre será definido de forma idiossincrática. (TECNIRAMA, 1974. P. 314, 315)

Alguns estudiosos sobre o tempo como Isaac Newton, no século XVII, escreveu sobre o tempo como sendo absoluto, verdadeiro e matemático, que transcorre uniformemente. A imagem newtoniana do mundo reduz o tempo a uma questão contábil e engessada. O físico alemão Albert Einstein, com a Teoria da Relatividade, publicada em 1905, relacionou o

tempo muito estreitamente ao espaço e converteu ambos em fenômenos físicos. Visto como ilusões a relação entre passado, presente e futuro.

“O tempo propõe outras dificuldades. Uma, talvez a maior, a de sincronizar o tempo individual de cada pessoa com o tempo geral das matemáticas” (BORGES, *Obras Completas*, 1989, p. 388).

Henri Bergson é um filósofo do século XIX que reinaugurou uma reflexão sobre o tempo. O tempo apesar de ser justamente uma das coisas mais importante que existe, é aquilo que nós menos pensamos. O tempo sempre foi um problema na filosofia no sentido de comprometer aquela estabilidade do mundo em que é necessário para o conhecimento e para a ação. Então desde a antiguidade grega, o tempo foi sempre um “Calcanhar de Aquiles”, sempre fizeram estratégias para que pudéssemos escapar desse caráter transitório. E essa aparência do tempo chamamos de “tempo transitório”.

Na hipótese bergsoniana, vivemos na temporalidade em que o tempo é um processo com passado, presente e futuro. Vivemos nessa articulação, isso significa que não somos fixos, mas sim um processo de existir. Tudo que existe nasce e vem desaparecer e aquilo que desaparece dá lugar às novas coisas que são constituídas por essas transformações. E essas transformações é justamente aquilo que o tempo tem característico. É nesse sentido, que Bergson se opõe a maioria das filosofias tradicionais em que o tempo é um fator de insegurança e de angústia. Então esse movimento que vai do nascimento até a morte, foi o que Bergson tentou resgatar a partir da refutação dessa pseudo segurança que as filosofias tradicionais defendiam.

Segundo Bergson, o universo é um processo sem fim. E é nesse fluxo perpétuo de transformação em que as coisas que vão aparecendo são menos importantes do que as transformações que ela sofre. O processo que as engendrar e que as faz desaparecer é o processo de vida e que a vida não é eterna, não é fixa, mas sim é um processo de existir.

Pela primeira vez na filosofia moderna nós tivemos a possibilidade de pensar o tempo de uma maneira mais existencial do que simplesmente teórica como uma ideia de concepção. Evidentemente que a substância da nossa existência é o tempo e que a memória adquire uma importância extraordinária. Nós somos seres muito mais de memória do que de presente, nós temos muito mais passado do que presente e, portanto aquilo que nós podemos lembrar, aquilo que nos constitui, sempre é alguma coisa que está a cargo da

memória. A memória é o que articula e nos auxilia a entender o presente mostrando que o tempo é dependente das nossas vivências passadas.

Do ponto de vista dos seres humanos, o tempo, a temporalidade e a memória constituem a realidade. E as ideias *bergnianas defende que* a realidade humana é temporal e, portanto o enfrentamento dessa questão, a consciência nítida dessa temporalidade, dessa transitoriedade, desse caráter passageiro e de todas as coisas principalmente de nós mesmo é aquilo que dignifica o ser humano e dar a ele a liberdade de enfrentar o seu destino.

Para Bergson, a consciência teria ações de proporção semelhante na relação com o passado e com o futuro. E a forma como a memória age nesse processo situa o presente e passado separados por uma linha tênue. A tese bergsoniana argumenta:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo o momento completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida e, como esta não cessa de crescer, acabará por receber e submergir a outra (BERGSON, 1990, p.49)

A concepção de tempo apresentada por Didi-Huberman tem uma clara correspondência com a concepção de tempo fenomenológico pensado por Merleau-Ponty em *A fenomenologia da percepção (1945)*. Ao tratar do corpo na relação com os objetos e o mundo, apresenta o tempo em um contínuo desdobrar, estando imiscuído em cada ato. “A síntese espacial e a síntese do objeto estão fundadas neste desdobramento do tempo. Nesse momento, portanto, o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente surge o presente emergente (DIDI-HUBERMAN, 1998).

EXPERIÊNCIAS PICTÓRICAS: PALETA OXIDÁVEL

José Bechara iniciou seu processo criativo utilizando recurso e matéria-prima diferenciada da habitual com relação à pintura tradicional. O artista apropria-se de lonas de caminhão que através das negociações com os caminhoneiros (Figura 1).

Bechara apropria-se de lona de caminhoneiro, desgastadas com o tempo de uso, ou seja, por um tempo transitório. Faz a seleção da parte da lona que será trabalhada, sendo de

grande porte ou painéis formados por imagens impregnadas devido às oxidações, superfícies às quais já se infringiu toda ordem de operação e discurso.



Figura 1 - A troca de lona ou suas negociações, 1994. Rio de Janeiro. Registro fotográfico: Paulo Scheuenstuhl.
Fonte: <http://josebechara.com> - Acesso em 26/07/2019

Segundo o crítico de arte Luiz Camillo Osório (2006), José Bechara utiliza lona de caminhão usada como suporte na composição de suas pinturas. Contudo, a seleção de uma lona de caminhão, a operação de troca e ou compra com o caminhoneiro, a disposição dela no ateliê, e seus acúmulos de uma memória visual do tempo de uso e desgaste constante e a escolha das interferências, manchas e rasgos e a seleção da parte que será usada. E esse processo é desenvolvido pelo artista sendo parte da operação artística. A forma vai se constituindo a partir de ações combinadas de extração e acumulação, de pôr e retirar matéria, sintonizando o tempo de ação das oxidações com a textura e a cor desejadas, sendo todo o processo parte da obra.

Dada uma memória visual já existente, ele vai então organizar um conjunto de novos acontecimentos que se integrarão a tela, dando-lhe outra potência, reinventando-a como forma pictórica.

Como pele sofrida na proteção das cargas ao longo das estradas, e o outro tempo da oxidação do ferro produzida pelo artista. As cicatrizes dos remendos não são mascaradas, partes do trabalho surgem aqui e ali como pequenos acontecimentos na superfície, tanto nas grandes superfícies monocromáticas quanto naquela organizada pela geometria das listas. (DUARTE, Paulo Sérgio, 2005).

Segundo José Bechara, o tempo da reação química é a sua “paleta de tinta”, pois controlando o tempo das oxidações, obtém a cor e a textura desejada. Esse tempo de espera é um tempo que nada tem a ver com o cronológico. É a operação conceitual que torna a sua pintura repleta de risco. Cada um destes elementos seja o pó de ferro, óxido de ferro, objeto ferroso, tem a sua especificidade, mas atuam segundo uma medida que é determinada pela necessidade de cada trabalho. Reagindo ao aspecto puramente epidérmico, expondo as operações do tempo há um longo intervalo entre vontade e resultado. Bechara absorve o que cada matéria-prima ferrosa possa pigmentar através do acúmulo e do tempo transitório e perecível. (REIS, Paulo. “O Sal da Terra”, 2003, p. 13)

A sua paleta de tinta depende não só da escolha de cores e tons, mas de aspectos físicos e naturais do tempo e intempérie temporal, desencadeado a oxidação de material ferroso sobre a lona de caminhão. Foi pertinente para a presente pesquisa a compreensão desse tempo perecível e transitório que deixa marcas e memórias impregnadas pela oxidação.

O processo pictórico não é somente a oxidação da lona crua, mas desenvolve-se um grande percurso até chegar o resultado final. A tonalidade que o artista busca vem não no sentido de criar, mas algo que surgirá devido uma conjunto de ações que procuram construir no espaço: escolher o material que melhor se adapta ao processo de oxidação na tela trabalhada; uso de materiais e combinações químicas, observação de tons, processos de escolhas, repetições de processo e observação de tempo e clima. Transformando em uma combinação, apropriação, intervenção e acúmulos de uma memória visual do tempo. (Figura 2).

“Como pele sofrida na proteção das cargas ao longo das estradas, e o outro tempo da oxidação do ferro produzida pelo artista. As cicatrizes dos remendos não são mascaradas, partes do trabalho surgem aqui e ali como pequenos acontecimentos na superfície, tanto nas grandes superfícies monocromática quanto naquelas organizada pela geometria das listas. (DUARTE, Catálogo *Histórias da arte e do espaço - A persistência da pintura*, 2005).



Figura 2 - Ateliê São Cristóvão, 1997. Rio de Janeiro. Registro fotográfico: Paulo Scheuenstuhl. Fonte: <http://josebechara.com> – Acesso em 26/07/2019

De uma forma desprendida e com um jeito particular de utilizar o óxido de ferro, Bechara traz não só a pigmentação através de um objeto de ferro sem muitas interferências, mas interfere em todo o processo de forma manipuladora através dos tufo de palha de aço oxidado e pó de minério depositado em cima da lona de caminhão.

Chegam a uma coloração que não existe entre pigmentos industriais, é a paleta de ocre esquecidos, produzidos apenas pela amargura e a sabedoria do tempo. A oxidação penetra na lona crua e deixa sua mancha espontânea. Passo a passo, as linhas de oxidação formam uma paisagem desolada em uma tela emaciada (FLORID, ArtNexus, 2004).

Os desgastes proporcionados pela temporalidade impregnada nas lonas e nos objetos ferrosos trazem consigo as cicatrizes particulares de seus dias. Esses objetos de ferro sofrem oxidações trazendo as cicatrizes, as imperfeições do desgaste vivido por cada peça, extraindo do mesmo o que pode ser visto. Deixando impresso suas marcas convertidas em dados na superfície.

O objeto ferroso exerce uma pressão sobre a tela, para que ela adquira intimidade absoluta com a impregnação do oxido corroendo o algodão. Quando retirado, a tela traz consigo as marcas, sulcos, imperfeições, desgastes, frutos do uso, e todos os seus acasos de um tempo que já é pura memória (FARIAS, Agnaldo, 2002, p. 14).

Segundo Ivo Mesquita (1998, p. 5) a pintura não apresenta como um problema em si mesmo. Apesar das incertezas que se repete em sua história tão desconstruída, a pintura continua sendo hoje um território onde o sentido pode ser criado e comunicado. Sugerem

a busca de uma redefinição do espaço da pintura na contemporaneidade. Retém as lições da história, mas sem deixar de criticar a dimensão idealista da tradição.

A pintura é o meio privilegiado por esses artistas e o arco de questões que constitui a sua tradição, o objeto problematizado pelos seus trabalhos. As produções operam no interior de um contexto próprio, propondo significantes que vão além da especificidade do território plástico. E mais, cada conjunto de trabalhos é elaborado como uma série de narrativas que apontam para um imaginário pessoal e um desejo de enunciar algo que afirme a fenomenologia do olhar e a pintura como possibilidades de organizar e expor ideias, conhecimento ou crítica (MESQUITA, Ivo. 1998, p.09).

Para a arte contemporânea, a relação do homem com a natureza e a relação do homem com o trabalho são questões insolúveis da propalada “volta às origens” como se isso fosse possível para o *homem culturalis*. Nesse aspecto, as produções artísticas pós-modernas da *lanart*, *dapovera*, *daenvironmentart*, todas pertencentes à categoria sensorial e afetiva com a natureza, possibilitaram aos artistas um contato direto e artesanal com a matéria (REIS, Paulo. “O Sal da Terra”, 2003,p. 15).

Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 2ª Ed. Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Jorge Luís, *Obras Completas*. Ed. Emece, São Paulo, 1989.
- DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. São Paulo; Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, 1998.
- FARIAS, Agnaldo e OMAR, Arthur. *Catálogo da Exposição individual de Daniel Senise*. Instituto Tomie Ohtake, Ed. Códex. São Paulo, 2002. DUARTE, Paulo
- FLORID, *Art Nexus*, Nº 54, volume 3, Miami, 2004.
- MESQUITA, Ivo. *Daniel Senise: Ela que não está*, São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- OSORIO, Luiz Camilo. *Catálogo A Casa*, 2006
- REIS, Paulo, *O Sal da Terra, (Catálogo)*. Vila Velha. Museu Vale, 2003.
- TECNIRAMA *Enciclopédia de ciência e de tecnologia*. São Paulo: Ed. Três, 1974.

“RE-VIVO DITO” E “SACI URBANO” PENSADOS ATRAVÉS DOS CONCEITOS DE SEÑALAMIENTO, DISCONTINUIDAD E DESHABITUACIÓN

“RE-VIVO DITO” AND “SACI URBANO” THOUGHT THROUGH THE CONCEPTS OF SEÑALAMIENTO, DISCONTINUIDAD AND DISHABITUACIÓN

Rodrigo Hipólito³³⁷
Fabiana Pedroni³³⁸

RESUMO

Este texto realiza uma análise de alguns conceitos surgidos no interior do desenvolvimento da Arte Contemporânea na América Latina, em específico na Argentina, defende sua valorização como mais adequados para lidar com alguns conjuntos de produções do Sul geopolítico e exercita seu uso na compreensão de trabalhos mais recentes, como “RE-vivo dito” (2011-) e “Saci Urbano” (2008-). Elegemos, para esta análise, os conceitos de *señalamiento* e deriva estética, do artista Edgardo Vigo, a ideia de *discontinuidad*, proposta pelo crítico Oscar Masotta, e de *deshabituación*, desenvolvida por Ricardo Carrera.

PALAVRAS-CHAVE

América Latina; Señalamiento; Discontinuidad; Deshabituación; Intervenção Urbana.

ABSTRACT

This text analyzes some concepts that emerged within the development of Contemporary Art in Latin America, specifically in Argentina, defends its valorization as more adequate to deal with some sets of geopolitical South productions and exercises its use in understanding more recent works, such as “RE-vivo dito” (2011-) and “Saci Urbano” (2008-). We chose, for this analysis, the concepts of *señalamiento* and “aesthetic drift”, thought by artist Edgardo Vigo, the idea of *discontinuidad*, proposed by the critic Oscar Masotta, and *deshabituación*, developed by artist Ricardo Carrera.

KEYWORDS

Latin América, Señalamiento; Discontinuidad; Deshabituación; Urban Intervention.

Ao receber um convite para realizar uma intervenção pública da série de grafites chamada “Saci Urbano”, o artista Thiago Vaz respondeu: “Vou pautar essa marcação, já que você viu

³³⁷ Rodrigo Hipólito é Mestre em Teoria, História e Crítica de Arte pelo PPGA-UFES; Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (UFES) e dos cursos de Psicologia e Pedagogia da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV); Editor da Revista do Colóquio; Redator do site Nota Manuscrita (notamanuscrita.com); Integrante do podcast Não Pod Tocar. Contato: objetoquadrado@gmail.com.

³³⁸ Fabiana Pedroni é doutoranda em Artes na UNESP, desenvolve pesquisa na área de Arte Educação e participa do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE - UNESP); Formada em Artes Visuais na UFES; Editora da Revista do Colóquio; Redatora do site notamanuscrita.com; integrante do podcast Não Pod Tocar. Contato: nuvemtrincada@gmail.com.

uma aparição, cabe a mim fazer o ‘trabalho sujo’”. (JÚNIOR; VAZ, 2012, p. 41). Thiago Vaz não se diz autor do “Saci Urbano”, mas um “marcador de aparições”.

O Saci é um mito de liberdade e encantamento, presente em todo o território nacional e amplamente conhecido não apenas pelas narrativas populares, mas também por produções midiáticas das mais independentes até as extensamente massivas. Com sua magia guardada em seu gorro vermelho,³³⁹ o negro de uma só perna salta em redemoinhos de vento e promove a desordem onde a vida parece estável demais. O Saci movimenta o mundo para fora das fronteiras do tédio, com brincadeiras que demonstram que a vida não deve ser automatizada e que a ordem vigente precisa ser remexida de vez em quando.

Para alguns ele é um demônio, para outros apenas uma criança brincalhona ou ainda um símbolo de algo maior. O Saci surge de tantas maneiras e sob tantos enfoques, que talvez devêssemos deixar de aponta-lo no singular, pois existem muitas espécies de Sacis³⁴⁰. Se muitos Sacis habitam as paisagens rurais e as matas e outros foram cercados pelas casas e estradas, alguns tiveram que passar a viver nas cidades. O ambiente urbanizado transforma os Sacis, mas não desfaz sua condição mitológica.

Por volta de 2008, o artista Thiago Vaz começou a “marcar” algumas das aparições do que chamou de “Saci Urbano”³⁴¹. Através de grafites, o artista fazia surgir a figura de um Saci de boina vermelha e tênis volumoso, com seu fumacento cachimbo. Em pouco tempo, as aparições e “marcações” se proliferaram pelo ABC paulista e se expandiram para outras cidades. O “Saci Urbano” apareceu para trazer mensagens diretas que reverberam em nossa realidade sócio-política: ele pergunta para uma criança negra em situação de rua onde estão os seus pais (como ocorreria com qualquer criança branca e bem vestida, que poderia estar perdida), ele caça ratos gigantes com um estilingue, mesma arma com a qual expulsa todos os heróis estrangeiros/colonizadores, ele se agarra pelo lado de fora do trem superlotado, ele carrega a prefeitura de São Paulo em seu carrinho de coletar materiais recicláveis, deixa

³³⁹ O gorro vermelho do Saci pode ser relacionado tanto com o *pileus* romano, usado por escravos libertos como símbolo de sua condição de liberdade, quanto com os barretes vermelhos da Revolução Francesa antimonarquista (cf. LIMA, 2009, pp. 35 e 97). Tal ligação republicada contradiz, no entanto, com a defesa de um Saci monarquista, presente no “inquérito” de Monteiro Lobato (cf. PRADO, 2016, p. 58).

³⁴⁰ O mito do Saci possui vários nomes e narrativas, a depender da região onde se encontra. Os mais comuns seriam o Saci Pererê, o Saci-Triquet e o Saçurá, também conhecido como Saci Açu (Cf. VIEIRA, 2009, p. 33). De acordo com os saciólogos da Sociedade de Criadores de Saci, consultados por José Gonçalves Júnior (2012), o Saci que se tornou mais comum, no ambiente urbano, é o Saci Açu, em decorrência de sua alta capacidade de adaptação e por possuir tamanho para passar por um menino negro de estatura média.

³⁴¹ Para informações sobre o desenvolvimento do trabalho “Saci Urbano”, assim como imagens das aparições, registradas em fotografia desde 2009, cf. <<http://eosaciurbano.art.br>>.

flores nos túmulos da paz e da liberdade, ele queima a bandeira dos “estados unidos do brasil”, queima símbolos da monarquia e ergue a tocha da democracia, acumula o peso da idade dos idosos trabalhadores braçais, afirma que Deus é preto, ele pode ter sido morto pela polícia, mas o Saci não pode morrer.

Como um não-autor, Thiago Vaz compreende que as “marcações” não poderiam permanecer eternamente sem uma assinatura. Essa impossibilidade não é decorrente da estrutura do trabalho, mas do risco de apropriação indevida para fins comerciais. Thiago Vaz começou o trabalho anonimamente, mas assumiu a autoria após as “marcações” ganharem repercussão (JÚNIOR; VAZ, 2012, p. 43). No entanto, como não se trata da criação de uma obra que o pertence, o Vaz rompe também com esse risco de posse ao reconhecer Iderê Dudu da Silva como o artista que dá seguimento as “marcações”. Dudu passa a ser, então, o responsável pelo “trabalho sujo” de identificar as aparições e executar as “marcações” (COSTA; VAZ, 2019). Ao assumir a feitura das “marcações”, Dudu da Silva publica a cara-manifesto “Origem”³⁴², na qual expõe as ligações entre o “Saci Urbano” e as cosmogonias originárias do Brasil.

Ao falarmos de trabalhos como o “Saci Urbano”, é necessário compreendermos que o sentido de “marcação” não é o mesmo de criação. Ao “marcar”, esses artistas dispõem, no centro de seu processo de trabalho, a atitude de apontar para a realidade e sublinhar elementos, isto é, destaca-los para que recebam outro olhar, outros pensamentos.

Foi esse mesmo desejo de apontar para a realidade e executar o gesto de demarcação de pontos da realidade, como uma espécie de ação de deslocamento, que baseou o trabalho “RE-vivo dito” (2011-), do Coletivo Monográfico (grupo no qual estão os autores deste artigo). Essa proposta, que viria a integrar o projeto de instalações, intervenções urbanas e rurais “Ínfimos Corriqueiros – Pormenores Possessivos” (HIPÓLITO; PEDRONI; SOUZA, 2013), se apropria do sentido de “vivo dito”, do artista argentino Alberto Greco, para “assinar” parcelas da realidade como obras de Arte.

De um modo parecido com o que ocorre com Thiago Vaz e Dudu da Silva no “Saci Urbano”, nós não nos consideramos autores das demarcações, mas de agentes que mantém e reativam a estratégia poética de Alberto Greco. Por esse motivo, reproduzimos a

³⁴² Cf. <<http://eosaciurbano.art.br/a-origem-saci-urbano.html>>

assinatura do artista argentino em placas, republicamos seu “Manifesto Vivo Dito”, de 1962, e partimos de seu processo em continuidade, com a demarcação ou sinalização de objetos, paisagens, lugares, edifícios e pessoas (HIPÓLITO; PEDRONI, 2014).

Junto aos “*vivo dito*” e para melhor compreender como se dá tal processo de identificação de elementos da realidade a serem pontuados, nos encontramos com os princípios de *señalamiento* e “*deriva estética*”, do também argentino Edgardo Antonio Vigo.

O *señalamiento* de Vigo defende um olhar estranhado para a realidade, de modo a refletir sobre aspectos da realidade cotidiana para além do modo naturalizado, automatizado. Vigo considera que *señalar* é uma maneira de “*revulsionar*” (conceito ao qual retornaremos mais adiante) as práticas normalizadas.

Em seu “*Manifiesto Primera No-Presentación Blanca. Manojos de semáforos*”, de 1968³⁴³, Vigo proclama:

Con esta “PRIMERA no-PRESENTACION BLANCA” que tendrá lugar el día 25 de octubre a las 20 en la Avenida I esquina 60, y que recibe el título de “MANOJO DE SEMÁFOROS” se pone en marcha una serie de “SEÑALAMIENTOS” para aprovechar al máximo las posibilidades de los medios comunicativos. (...) Lo epidérmico que está produciendo en el mundo actual un bombardeo constante de imágenes que alienan al ser hasta hacerlo perder su individualidad y su indagar profundo de factores importantes estéticamente, así lo EXIGE.

La funcionalidad de carácter práctico-utilitario de algunas construcciones deben ser SEÑALADAS y así producir interrogantes que no surgen del mero y vertical planteo utilitarista sino de la “DIVAGACION ESTETICA”. (...)

El movimiento humano, las avenidas, la propaganda, los objetos útiles, que están “fuera” y no “dentro” del hábitat arquitectónico, son “TEMAS ACTUALES”, pero el hombre se aliena con el SOUVENIR –léase cuadro, escultura, objeto, biblioteca– y su sentido posesivo y el ámbito físico mermado por guarecer todas estas cosas lo ahoga. En consecuencia el hombre debe llegar a la “COMUNICACION MENTAL” por medio de los sentidos. La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los “PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA” para ser un OBSERVADOR-ACTIVO PARTICIPANTE de un “COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO”. (VIGO, 2007, p. 13-34).

³⁴³ Esse manifesto foi publicado, originalmente, na Revista Diagonal Cero, em 1968. Todas as edições da Diagonal Cero estão disponíveis em: <<https://caevediciones.blogspot.com/p/diagonal-cero.html>>

Nota-se que a estratégia de Vigo estende as possibilidades da operação duchampiana de deslocamento de objetos do cotidiano para o espaço de Arte, de modo a retirar-lhe suas condições originais de funcionalidade. O *señalamiento* de Vigo opera diretamente sobre o cotidiano, sem deslocar o objeto ou os espaços de seus lugares de uso (DAVIS, 2009, p. 101). O artista convida o público a exceder os museus, as galerias e as bibliotecas com o ato de observar com estranhamento os elementos do cotidiano e ressaltar suas características e possibilidade de vivência estética. Além disso, o manifesto de Vigo considera que a realidade já está tomada de produções não artísticas que geram experiências estéticas e que, por tanto, não seria interesse para os artistas continuarem a produzir imagens que se percam num mundo altamente midiaticado. No sentido oposto, os artistas deveriam se debruçar sobre esse mundo midiaticado e industrializado e promover o deslocamento através da observação ativa-participante, a qual, por sua vez, poderia ser acessada pela “*deriva estética*”.



Figura 1 - Coletivo Monográfico (Fabiana Pedroni, Joani Caroline, Rodrigo Hipólito), “Cartão-Poema 02”, 2012. Trabalho inserido no projeto “Ínfimos Corriqueiros – Pormenores Possessivos” (2012-2013). Impressão sobre papel manteiga 3cmx3cmx3cm.

O primeiro *señalamiento* de Vigo foi chamado de “Punhados de Semáforos” e consistia no convite para que o público seguisse, no dia 25 de outubro de 1968, para a esquina 60 da 1ª Avenida de Buenos Aires, às 20h, para observar o conjunto de sinais de trânsito que lá se encontrava. Observar um elemento tão corriqueiro não por sua função, mas por sua estranha condição de ser um “ramalhete” de luzes fincado no meio de um grande trevo de

avenidas, é um indicativo de que tal usufruto estético da realidade pode ser exercido em qualquer lugar, em qualquer momento, independentes das instituições de Arte.

Foi nesse sentido que, em 2012, pensamos o “Cartão-Poema 02” (Figura 1):

Apresentamos o manifesto de Greco impresso no interior do pequeno molde de papel semi-transparente, tornando em cubo, com o nome “Alberto Greco” impresso para ser visto do lado de fora do pequeno cubo. O *Cartão-Poema 02* é deixado tanto como um sinal de que houve presença e *señalamiento* num local quando como indicativo de que a marcação daquele local e a presença que houve nele possui um contínuo. Ter a posse da estratégia de Greco é um dos modos de nos instituímos detentores da liberdade de derivar. (HIPÓLITO; PEDRONI; SOUZA, 2012)

O aparecimento da palavra “marcação”, já em 2012, ressalta um complemento ao sentido de *señalamiento*, pois se torna necessário estipular mecanismos de continuidade e desdobramento das experiências de “deriva estética”. Deixar uma marca, um registro inscrito na realidade, que possa facilitar o desvio, o olhar estranhado e a “revulsão” é algo presente tanto em “RE-vivo dito” quanto no “Saci Urbano”. Além da experiência do “Cartão-Poema 02”, essa série de micro-intervenções, contou com o uso de placas com a assinatura de Greco, demarcações com giz branco (primeiro instrumento dos “vivo dito”), projeções, fotografias e inserções³⁴⁴.

Essa ideia de estranhamento, que está presente no “*revulsionar*” de Vigo, nos diz muito do modo de atuação do “Saci Urbano” e de “RE-vivo dito” em suas “marcações” do ambiente e das situações cotidianas. Um princípio próximo pode nos auxiliar a compreender essas atuações.

Por su parte, Ricardo Carreira propone la noción de *deshabitación* para designar el efecto del arte, emparentada con la idea de extrañamiento del formalismo ruso. *Deshabituar* alude para él a incomodar de tal modo que para la buena conciencia adormecida resulte intolerable. En un sentido semejante, Edgardo Vigo empleó el término *revulsión*. E insistió –como también de alguna manera lo hizo Alberto Greco– en que el arte (o su arte) no había representación sino *presentación*. Presentar y no representar es mucho más que un juego de palabras: es la ruptura con la condición idealista del arte como reflejo o ventana al mundo, es decir, como fenómeno ajeno, externo a la realidad. Presentar es señalar la condición material y construida del objeto artístico, su capacidad de invención. (LONGONI, 2006, p. 67).

³⁴⁴ A primeira dessas inserções foi o “Cartão-poema 01”, cujas cópias permanecem em circulação. Cf. “Cartão Poema 01 [ação 01]”, 2012. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2012/12/20/cartao-poema-01-acao-01-2/>>

Essa capacidade de invenção, no caso do “Saci Urbano”, se relaciona com a atitude dos artistas e estudiosos do Saci. Trabalhar com o comportamento que pressupõe e afirma que o Saci é “real” é parte da estratégia poética daqueles que defendem o resgate anticapitalista do mito, como é o caso de Thiago Vaz. Essa é uma atitude “sacisística” (JÚNIOR; VAZ, 2012, p. 42). Esse jogo, no entanto, é engolido pela racionalização quando a “crença” no Saci é encarada apenas como um fingimento engraçado. Por isso, a atitude de pressuposição da realidade do Saci deve ser uma constante e na apresentação das ações do mito.

José Gonçalves Júnior, ao introduzir o seu interesse pelo trabalho de Vaz, relata uma história de ônibus, na qual o motorista conta ter visto um Saci executando o grafite (Idem, p. 44). Essa história seria factual? Isso não é relevante neste caso. O trabalho com a ficção parece quase inevitável quando desejamos pensar e comunicar as ideias mais extensas desse jogo poético. Algumas dessas ideias não podem ou devem ser explicadas friamente, mas sim demonstradas, nesse caso, na própria construção da fala. “Quer dizer, elfos na Irlanda é cultura, Saci no Brasil é superstição? Isso é pensamento colonizado.” (Idem, p. 45). Abraçar o Saci e o modo de falar sobre o Saci, assim como abraçar os conceitos desenvolvidos no interior das experiências latino-americanas e o modo de trabalho com eles, é parte de uma visada decolonial necessária para reavivar nossa epistemologia. Dado do o processo histórico de apagamento, colonização e genocídio epistemológico, como aponta Boaventura de Souza Santos³⁴⁵, a atualidade exige que as construções teóricas em todas as áreas de conhecimento ao Sul geopolítico procurem por seus modos, suas metodologias, suas ferramentas, suas temáticas, seus objetos e pontos de vista.

Trabalhar com o mito do Saci sem tratá-lo como uma crença ou negar-lhe a realidade e reativar as estratégias poéticas de Alberto Greco, de modo que continue a assinar o mundo com seu “dedo vivo” mesmo depois de morto³⁴⁶, é insistir na invenção da realidade que permite a observação ativa e estranhada da realidade. A *deshabituación*, por sua vez, seria o resultado da desconstrução do signo numa variedade de manifestações, de acontecimentos, o que exige esforço do observador por retirar-lhe da condição habitual de reconhecimento.

³⁴⁵ A teoria crítica de Boaventura de Souza Santos defende que a tradição epistemológica ocidental se construiu sobre uma divisão colonial que relegaria os modos de reconhecer e pensar problemas de um lado da relação política, de modo que fosse considerado não-real. Ao estabelecer uma realidade dividida entre o válido e o inválido, a colonização haveria construído um “abismo” que ainda vigora em nossos modos de construir conhecimento, posto que nos baseamos apenas na epistemologia dominante para estipular o que seria um problema e um pensamento válido (cf. SOUZA SANTOS, 2010, 29-62).

³⁴⁶ Para o entendimento de como Alberto Greco trabalhava a invenção do real na construção de sua própria identidade de artista, cf. HIPÓLITO; GRANDO, 2016.

Assim pensava Ricardo Carreira, que começou a utilizar tal noção para pensar suas obras, em meados dos anos 1960.

Antes de comentarmos dois dos conceitos mais relevantes para este texto, devemos atentar para alguns embates próprios do desenvolvimento da Arte Contemporânea em Argentina. Tais embates se relacionam com a potência contida em alguns dos conceitos desenvolvidos pelos artistas e pensadores argentinos. Uma síntese de tais atritos foi realizada por Andrea Giunta, para quem a constante disputa entre os sentidos de Vanguarda, Internacionalismo e Política influíram na tomada de consciência do artistas locais. A interlocução de tais forças, que muitas vezes se sobrepõem, atravessou a passagem entre os anos 1950 e 1960 no interior de um projeto institucional reconhecível no caso argentino. Pelo menos até finais dos anos 1960, quando o país se encontra, como as demais nações do cone Sul, sob uma destrutiva ditadura, a perspectiva de inserir Buenos Aires e a produção local no centro dos debates em escala mundial, impulsionava instituições e intelectuais de maneira intensa.

[...] podríamos anticipar que, si en 1956, internacionalizarse significaba, ante todo, romper con el aislamiento, en 1958 implicaba sumarse a un frente internacional de artistas, en 1960 era llevar el arte argentino a un nivel de calidad que le permitiera disputar con el de los centros internacionales, en 1962 traer a artistas de Europa y los Estados Unidos a competir con los argentinos, en 1964 llevar el “nuevo arte argentino” a los centros internacionales, en 1965 mostrar el éxito “en el mundo” de los artistas argentinos ante el público local y, finalmente, desde 1966, trastornando su anterior positividad, internacionalismo fue, cada vez más, sinónimo de “imperialismo” y “dependencia” (GIUNTA, 2001, p. 30).

Tal vontade de atualização, aliada à repulsa da possibilidade de passar por processos de colonização cultural estadunidense, alimentou um desenvolvimento bastante específico de uma cena experimental e conceitual de produções poéticas. Ricardo Carreira está inserido no contexto do surgimento dos conceitualismos latino-americanos e teve colaboração fundamental nos caminhos de desmaterialização das propostas de Arte próprios desse cenário. Como nos lembra Luiz Camnitzer (2008, p. 48), os conceitualismos do Sul geopolítico seguem uma agenda diversa daquelas do Norte, de modo que o que compreendemos por “desmaterialização” deve ser pensado em relação tanto à precariedade dos materiais quanto à necessidade de preservação da informação e a quase inevitabilidade do compromisso político. Carreira, como poeta e como artista, acentuava o valor da informação como uma entidade independente, que não apenas poderia habitar vários meios, como deveria se construir mais na mente do leitor/espectador do que propriamente

na forma do poema ou do trabalho de arte (Idem, p. 194-195). A inserção de elementos textuais nas obras de Carreira ocorria de modo a ressaltar “*a arbitrariedad do signo linguístico*” (GAMANOL, 2010, p. 94). Isso é possível pela descontinuidade formal, que proporciona uma “*experiência fragmentaria y demorada*” (Idem) por parte do espectador/leitor.

Discontinuidad é uma noção formulada por Oscar Masotta, no ensaio “*Happenings*” (2004, pp. 199-314), de 1966. Masotta pensa a *discontinuidad* centrado na sua análise sobre os *happenings*, mas também numa tentativa de compreender as transformações ocorridas nos anos 1950 e que diferenciavam os então novos tipos de produção das categorias mais tradicionais de obras de Arte. Muitas das então novas propostas não permitiriam uma “leitura contínua”, isto é, não permitiriam que o “leitor” estabelecesse uma relação contínua entre o significante e um significado (MASOTTA, 2004, p. 231).

Jaime Vindel Gamanol comenta que, talvez, um dos projetos mais relevantes em torno da noção de *discontinuidad*, como pensada por Masotta, tenha sido “*Entre em Discontinuidad*” (6 de outubro de 1966), de Raúl Escari. Baseado em estratégias de Delia Cancela e Pablo Mesejean, Escari afixou cartazes em sete esquinas de Buenos Aires. No estilo de cartazes de propaganda, os afixes continham frases em segunda pessoa, que indicavam, basicamente, onde o próprio cartaz e a pessoa que o lia se encontravam. O evento foi anunciado, com certa antecedência, por outros cartazes afixados nas ruas e já pressupunha a descontinuidade da experiência do público, que não poderia ter acesso a todos os cartazes com textos, ou, a totalidade formal da proposta (GAMANOL, 2010, p. 99).

A relação inevitável entre a desconstrução do modo de exhibir, de apresentar as propostas de Arte e a complementaridade dos elementos resultantes dessa desconstrução, que é a mesma entre *discontinuidad* e *deshabitación*, pode ser percebida em outro exemplo trazido por Gamanol. Em 1968, Roberto Plate expõe, simultaneamente, “*Matriz*”, na Galeria Vignes, e “*Producto*”, na Galeria Lirolay. Se tratava de uma matriz de gravura e da prancha resultante de sua impressão. “(...) *el montaje de Plate exigía al espectador reconstruir mental y diferidamente ese proceso de producción, cuyo rastro se perdía em el molde y su resultado*” (Idem, p. 101).

A *discontinuidad*, em “Saci Urbano”, já se encontra no fato de necessitarmos pensar virtualmente a existência de outras marcações no espaço da cidade, sem sabermos onde elas estão e que talvez jamais as encontremos. Só com a realização mental dessa existência, uma espécie de crença, é que cada marcação do “Saci Urbano” ganha vida. Não se trata, assim, de considerarmos esse trabalho como um conjunto de grafites. Devemos incluir, nesse entendimento, a expectativa de que o Saci possa fazer novas aparições e, somente a partir delas, as marcações poderiam surgir. A percepção das aparições depende, em primeiro grau, da percepção sobre o ambiente urbano com o olhar em “deriva estética”, isto é, o olhar para além das características funcionais da paisagem e do comportamento automatizado.

Tanto no caso do “Saci Urbano” quanto nas ações de “RE-vivo dito”, a estrutura do trabalho não se encontra apenas em uma marcação, mas possui elementos espalhados no tempo e no espaço, em contextos diferentes. Isso inclui a autoria e a ficção: afirmar o Saci como real e impedir que Alberto Greco morra.

Referências

CAEV. Centro de Arte Experimental Vigo. **Ediciones**. Disponível em: <<http://www.caev.com.ar/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la Liberación: arte conceptualista latinoamericano**. Murcia, ES: CENDEC, 2008.

COSTA, Andriolli; VAZ, Thiago. **Saci Urbano**. Poranduba Podcast 31. 28 fev. 2019. 64min. Disponível em: <<https://coleccionadoresacis.com.br/2019/02/28/poranduba31/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

DAVIS, Fernando. Prácticas “revulsivas”. Edgardo Antonio Vigo en la escena crítica del conceptualismo. FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume, 2009, pp. 99-118.

GAMANOL, Jaime Vindel. **Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001**. Tese de doutorado (Orie. Dr.^a Sagrario Aznar Almazán). Universidad de León, 2010.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia internacionalismo y política en los años sesenta**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

HIPÓLITO, Rodrigo; 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. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2019/01/13/artigo-greco-heranca-informalista/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

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. I. 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 09 ago. 2019.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana; SOUZA; Joani Caroline. IC-PP. Ínfimos Corriqueiros – Pormenores Possessivos. **Nota Manuscrita**, 2013. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/ic-pp/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana; SOUZA; Joani Caroline. RE-vivo dito e Deriva Estética. **Nota Manuscrita**, 12 de dezembro de 2012. Disponível em: <<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2012/12/re-vivo-dito-e-a-deriva-estc3a9tica-02.pdf>>. Acesso em 09 ago. 2019.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana; SOUZA; Joani Caroline. RE-vivo dito. **Nota Manuscrita**, 25 de dezembro de 2012. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2012/12/25/re-vivo-dito/>>. Acesso em 09 ago. 2019.

JUNIOR, José Gonçalves de Oliveira; VAZ, Thiago. Pegadas de Saci. Ensaio Étno-rapsódico a quatro mãos sobre as representações de um mito. **Cadernos de Arte e Antropologia**, N.º 1, 2012, pp. 38-52.

LIMA, Patrícia de Oliveira Pereira. **As Dualidades Bem/Mal e Belo/Feio na Construção Discursiva do Saci-Pererê em Monteiro Lobato**. Dissertação de mestrado. Orientação Profa. Dra. Aracy Ernst-Pereira. Pelotas: PPGL-UCP, 2009.

LONGONI, Ana. La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de "vanguardia" en el arte argentino de los 60/70 **Pensamiento de los confines**, n. 18, Julio de 2006, pp. 61-68. Disponível em: <http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html>. Acesso em 09 ago. 2019.

MASOTTA, Oscar. **Revolución en el arte**: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta. Buenos Aires: Adhasa, 2004.

PRADO, Amaya Obata Mourinho de Almeida. **O inquérito sobre o Saci: no jornal e no livro, o trabalho de edição de Monteiro Lobato**. Tese de doutorado. Orientação: Profª. Drª. Maria Philbert Lajolo. São Paulo: PPGL-Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

SOUZA SANTOS, Boaventura. **Descolonizar el Saber, Reinventar el Poder**. Montevideo: Ediciones Trilce/Extensión Universitaria – Universidad de la República, 2010.

VAZ, Thiago; SILVA, Iderê Dudu da. É o Saci Urbano. Disponível em: <<http://eosaciurbano.art.br>>. Acesso em 09 ago. 2019.

VIEIRA, Maressa de Freitas. **O Saci da Tradição Local no Contexto da Mundialização e da Diversidade Cultural**. Tese de doutorado. Orientação Prof. Dr. Waldemar Ferreira Neto. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.

VIGO, Edgardo Antonio. Manifiesto primera no-presentación blanca. **Ramona 76**, Revista de Artes Visuales, Buenos Aires, nov. 2007, pp. 13-14. Disponible en: <<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona76.pdf>>. Acceso: 09 ago. 2019.

PERCEPÇÕES INTERARTÍSTICAS E EROTIZAÇÃO DO FEMININO NAS RELAÇÕES ENTRE A ILUSTRAÇÃO DE MILTON DACOSTA E A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

INTERARTISTICS PERCEPTIONS AND EROTIZATION OF THE WOMAN IN THE RELATIONS BETWEEN ILLUSTRATION OF MILTON DACOSTA AND THE POETRY OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Roney Jesus Ribeiro³⁴⁷

RESUMO

Objetivamos pontuar algumas percepções acerca das relações interartísticas entre ilustrações e poesias modernas que evocam a erotização do feminino. Trabalharemos com a obra *O Amor Natural*, de autoria do Carlos Drummond de Andrade, ilustrada por Milton Dacosta. Este artigo se organizará com base em três temáticas: a primeira abarca pontuações acerca das homologias entre pintura e poesia, tendo como foco a discussão no que tange a similaridade e aproximações entre o visual e o verbal. Na segunda, discutimos o diálogo entre a pintura e a poesia. Por último, falamos sobre a erotização do feminino nas relações interartísticas entre a ilustração de Dacosta e a poesia de Drummond de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE

Erotismo; Interartes; Milton Dacosta; Carlos Drummond de Andrade.

ABSTRACT

*We aim to point out some perceptions about the interartistic relations between illustrations and modern poetry that evoke the eroticization of the feminine. We will work with *O Amor Natural*, by Carlos Drummond de Andrade, illustrated by Milton Dacosta. This article is organized based on three themes: scores about the homologies between painting and poetry, focusing on the discussion regarding similarity and approximations between the visual and the verbal. In the second, we discuss the dialogue between painting and poetry. Finally, we talk about the eroticization of the feminine in the interartistic relations between Dacosta's illustration and Drummond de Andrade's poetry.*

KEYWORDS

Eroticism; Interart; Milton Dacosta; Carlos Drummond de Andrade.

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada visa problematizar algumas percepções interartísticas acerca da erotização do feminino nas relações entre a ilustração de Milton Dacosta e a poesia de

³⁴⁷ Roney Jesus Ribeiro é professor, escritor e artista visual capixaba. Licenciado em Artes Visuais (Unimes), Letras (Faciasc) e Pedagogia (Iseat). Mestre em Educação (UA/UFRJ). Atualmente é mestrando em Artes (PPGA/Ufes) e doutorando em Educação (PPGE/USC). Professor de Língua, Literatura e Artes na rede pública de Educação Básica e Práticas de ensino. Contato: roney-ribeiro@hotmail.com.

Carlos Drummond de Andrade. Justificamos que esta investigação é pertinente pelo fato de propiciar uma discussão acerca do conceito de homologias, explicando assim, como essa fonte de estudo atravessa as relações interartísticas entre a pintura e a poesia.

Em seguida, discutimos acerca do diálogo entre a pintura e poesia à luz das tradições que concebiam a similaridades e/ou proximidades entre estas representações nos campos verbal e visual. Depois prolongaremos nossas análises verificando como essas relações se estabelecem contemporaneamente nos contextos artístico e literário. Para tanto, vale ressaltar que a reflexão que propomos busca facilitar a compreensão no que tange as representações artísticas como manifestações que se confluem e dialogam incessantemente em sua essência.

Como esse é um dos primeiros momentos em que nos colocamos diante de uma temática tão instigante e ao mesmo tempo inovadora, por mais que tentemos expandir os estudos apresentados nesta investigação, não conseguiremos mais do que algumas percepções estéticas em torno da ilustração e da poesia enquanto elementos integrantes de uma construção simbólica, cuja multiplicidade interpretativa se faz nos estudos interartísticos. Sabe-se que a flexibilidade da língua portuguesa oferece expressiva riqueza à construção de sentido da poesia e diferentemente desta, a pintura e outras representações artísticas visuais seguem caminhos bem distintos em sua construção de sentidos. A pintura, a ilustração, a serigrafia, entre outras, como representações da visualidade, se constituem por meio da aproximação de traços e cores. Vale lembrar que, mesmo que, a pintura não se traduza por via do discurso verbal ela não deixa de apresentar uma expressiva carga simbólica.

Tomando por base as relações de homologias, diálogos e relações entre a pintura e poesia, realizamos uma análise entre as ilustrações de Milton Dacosta, as poesias de Carlos Drummond de Andrade e as relações de confluências que elas possibilitam. Esta se trata de investigação bibliográfica porque terá como foco a obra poética *O Amor Natural* escrita por Drummond no decorrer de sua vida, porém publicada depois de sua morte. Este livro é composto por poemas cujas evocações eróticas estão intimamente ligadas ao corpo feminino. Tal obra foi a convite do poeta, ilustrada pelo artista Milton Dacosta. Reforçamos mais uma vez que esta pesquisa representa nossos primeiros esforços e incursões no universo dos estudos interartísticos.

Levando em conta as análises artísticas e literárias acerca da obra poética de *O Amor Natural*, de Carlos Drummond de Andrade (1993) ilustrada por Milton Dacosta, nosso artigo se desenvolverá com o auxílio das contribuições teóricas, críticas e estéticas ensejadas nas pesquisas de Basbaum (2012), Dalvi (2009), Du Bos (2005), Cortez (2009), Freitas (2009), Gonçalves (1994), Lichtestein (2005), McLuhan (1998; 1999), Mello (2004), Muhana (2002), Prado (2009), Ricoeur (2000), entre outros que se fizerem pertinentes ao que propomos.

PONTUAÇÕES ACERCA DAS HOMOLOGIAS ENTRE PINTURA E POESIA

No decorrer da evolução da História da Arte e da Literatura muitos artistas e autores produziram obras que, mesmo sem intenção, retomava outra obra na mesma ou em outra linguagem. Sobre isso, acrescenta Freitas (p. 2009, p. 145) que as “metáforas fazem o elo entre as artes e parecem trazer consigo algum tipo de tradução”. A partir desta contribuição entendemos que as linguagens artísticas podem se traduzir, reverberando umas as outras. Isso confirma de alguma forma que, “[...] podemos crer que as linguagens artísticas guardam uma correspondência essencial na expressão de conteúdos culturais”. Estes, por sua vez, nascem “da história e transitam pelas várias linguagens, que guardam entre si uma afinidade, não uma semelhança, por estarem carregadas das intenções daquela situação de tempo e espaço” (REIS, apud FREITAS, 2009, p.145).

Não desconsideramos o defendido por Freitas (2009), mas em nossas reflexões sobre as relações interartísticas, vão um pouco além da ideia de tradução. Acreditamos que as artes funcionam como representações simbólicas capazes de transpor umas às outras e que, entre algumas manifestações artísticas pode haver grande semelhança. Os estudos comparados em artes, por exemplo, tentam aproximar as artes a partir de estudos analíticos que visam questionar as características expressivas de tais representações. Vale lembrar que é com Platão na Antiguidade Clássica que, surgem as primeiras experimentações estéticas no que tange a imbricação de interpretações, analogias e comparação entre poesia e pintura. Posteriormente, Aristóteles discípulo de Platão, inspirado nas reflexões de seu mestre, realiza outras proposições acerca das relações de semelhanças de representações artísticas.

Ampliando a compreensão sobre o surgimento e a evolução dos estudos acerca da proximidade ou similaridade entre as artes, Lichtenstein (2009, p. 9) afirma que “a partir do

Renascimento, a maioria das pessoas que escrevem sobre pintura irá se dedicar a um exercício literário que, além do artifício retórico típico do discurso do elogio, adquire rapidamente o estatuto de um gênero: a comparação entre artes”. Reitera Recoeur (2000) que havia uma variedade grande de teóricos da poesia que admitiam a semelhança entre as artes (escultura, pintura, teatro, poesia, etc.) sob a perspectiva metafórica, ainda que não houvesse conhecimento especificamente teórico atinente a arte pictórica. Sobre o tema em discussão, Fraga (2018) nos chama atenção para que percebamos:

[...] no símile *Ut pictura poesis* (HORÁCIO, 1984), nos três caracteres peculiares da pintura, em primeiro lugar: a distância, a luz e o deleite. A pintura e a poesia assemelham-se na criação de imagens que evocam o olhar, diferenciando-se apenas no seu objeto. Enquanto a poesia se ocupa da imagem pela exploração da palavra, a pintura utiliza-se de elementos: espaço, cor, linha, forma, nos quais se instauram o visual (FRAGA, 2018, sn.).

Com foco nas discussões até então realizadas, vale recordar as contribuições críticas do estudioso Aguinaldo José Gonçalves (1994) acerca da interpretação dos topos *Ut Pictura Poesis* que problematiza a perspectiva histórica da literatura e das artes. Não obstante percebemos em *Laokoon Revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem* uma obra de tamanha importância para compreensão das relações de homologias entre pintura e poesia. Na mesma são investigadas as pinturas e as poesias de grandes nomes da arte e da literatura mundial. Na introdução de sua obra, Gonçalves (1997, p. 18) diz que “não há necessidade de se consultar nenhum tratado de estética comparada, para que seja possível perceber as relações mais imediatas entre as artes, em geral, e entre literatura e pintura, em particular”.

No tocante as questões de correspondência entre pintura e poesia que o crítico explora na obra acima citada, Souza (2016, p. 95) reitera que o mesmo, “ponderou acerca da poesia não ser apenas texto e sobre a pintura não se reduzir à representação de imagens. Essa perspectiva teórica tem um longo percurso e traçar o seu roteiro é acompanhar a própria história da poesia, da pintura e das reflexões sobre as duas artes”. A partir das contribuições estudadas, reconhecemos mais uma vez que a busca da correspondência acerca da linguagem poética e pictórica se constrói tendo por base uma larga tradição. Como um movimento inevitável, essa tradição foi com tempo se ampliando e tornando-se mais possíveis a análise comparada da literatura e outras linguagens artísticas.

Com relação a tradição, Mello (2004, p. 9), afirma que as “influências recíprocas da literatura e da pintura, em uma tradição humanista, inscrevem-se no recurso retórico clássico de *ekphrasis*”. Na busca por algo que pudesse exemplificar este recurso retórico, encontramos a descrição do escudo de Aquiles no decorrer da passagem de *Ilíada*, de Homero. Esse é sem dúvidas um exemplo claro de *ekphrasis*. Conforme Souza (2016) em *Ilíada*, Homero “[...] nos leva a perceber detalhes do objeto em concomitância com o desenvolvimento das ações a partir da combinação da poeticidade plástica com a linguagem poética, o que configura a continuidade da homologia estética entre o verbal e o visual”. Isso ocorre porque muitos textos literários criam naturalmente imagens pictóricas que promovem o diálogo interartísticos. Assim, muitas pinturas nos possibilitam a partir do imagético e/ou por meio da linguagem visual a construção de um texto literário.

Por outro lado, para Fraga (2018) a pintura e a poesia são representações artísticas que se relacionam cabendo justificar que esta proximidade é decorrente, muitas vezes de haver o distanciamento com profunda figurativação e abstração, de forma que as duas, ainda com objetos de trabalhos distintos, são especificamente próximas ou irmãs na arte da expressão de imagem poética. Por esse motivo, é que surgiram muitas curiosidades quanto ao fato de muitos poetas serem pintores (e/ou desenhistas) e vice-versa que faziam uso dos dois códigos de expressão artística (GONCALVES, 1994). Para tanto, ampliando as discussões já realizadas até aqui, passamos a tecer algumas reflexões acerca das relações entre a pintura e a poesia a luz de um diálogo interartístico.

DA PINTURA À POESIA: DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS

Nesta segunda seção tentamos traçar uma reflexão, de modo que se faça compreender as representações artísticas como manifestações que se dialogam incessantemente. A poesia como sabemos, faz parte de uma construção significativa onde os recursos sintáticos e lexicais se combinam possibilitando grande multiplicidade interpretativa. A flexibilidade da língua portuguesa, sem dúvidas, fornece maior riqueza ao sentido do texto poético. A pintura, diferente da poesia, segue caminhos diferentes na construção de sentidos. Ela como representação própria da visualidade, se constrói a partir da junção de diversos elementos tais como: traços, cores e simbólico. Vale ressaltar que mesmo que a pintura não se manifeste pelo discurso verbal ela não deixa de se concretizar por meio de uma forte carga expressiva.

No que tange o diálogo entre artes, reforçamos que as relações interartísticas não se esgotam e não se limitam apenas à pintura e a poesia. Ela pode ocorrer na relação entre diversas outras linguagens artísticas. Podemos dizer que as linguagens verbais ou visuais fazem parte do meio social e estão espalhadas em todos os contextos, por mais distintos que eles sejam. Todos os sujeitos em seu processo comunicativo fazem uso destas linguagens. Exemplo disso são as placas de trânsito e sinalização como símbolos de comunicação expressos por meio do verbal e do visual. Sobre o exposto, Cortez (2009) corrobora ao propor a observação de que:

O nosso alimento interior não se resume mais nos textos. O momento histórico atual é conduzido pelos choques sensoriais, em especial pelos olhos e ouvidos. Ao simples toque de uma tecla, chegam-nos imagens e sons de qualquer parte do mundo. Este processo é, sem dúvida, irreversível (CORTEZ, 2009, p. 360).

Na sociedade contemporânea o apelo visual é dinâmico e ao mesmo tempo frenético. Por isso, a visão é o sentido corporal caracterizador do momento atual, pois a visualidade é uma ação imediata que cresceu instantaneamente. Isso se deu após o surgimento da pintura como linguagem artística carregada de expressão que exigia do espectador maior exercício de visualidade; Em seguida veio à fotografia, depois o cinema e recentemente o celular e a internet. Todos esses itens geram forte concorrência para chamar atenção do sujeito consumidor fazendo com ele deixe a linguagem, ou melhor, o signo verbal em segundo plano.

Conforme defende Kroin e Cruz (2017, p. 73) “a linguagem verbal não se mantém estanque, isso ocorre evidentemente com grande desenvolvimento na instância do artístico, espaço em que ela coexiste numa relação de proximidade indelével com o visual”. Por isso, ao tentarmos estabelecer relações entre diferentes linguagens artísticas caminhamos rumo à aproximação entre elas, no caso, da pintura e da poesia. Para as autoras, essa aproximação é fundamental para se observar as particularidades “mas tendo-as como complexos criacionais da sensibilidade humana, linguagens diferentes de o homem se expressar pelo sublime que se configura a arte. É ressaltar a heterogeneidade dos sistemas sógnicos e comensurar a relação entre eles”.

Compreendemos que o homem não existe sozinho e isolado do mundo. Ele necessita existir nas relações sociais por meio de sua comunicação e expressão em contato com

outras pessoas. Se o homem cria ele não é autônomo porque trás consigo uma carga de informações artísticas transmitidas por outras pessoas e artistas. Essas informações são abstraídas tanto por meio do código verbal como também pelo visual. Daí surge além da necessidade do fazer artístico, as possibilidades de aproximação, comparações e intertextualidade. Entretanto, “o que se cria não se recria e nem se sustenta no vazio; depende das relações e as relações são essenciais, sem elas acaba-se a arte, acaba-se o homem” (KROIN; CRUZ, p. 73).

Trazendo essa relação de correspondência entre pintura e poesia, compreendemos que a poesia de Carlos Drummond de Andrade e a ilustração de Milton Dacosta são suportes visuais extraídos no plano da significação cultural. Cada uma destas representações segue caminhos distintos e diversos para se realizar no pano da significação real. Embora, cada uma destas linguagens artísticas tenha suas particularidades, elas se confluem. Ainda que, a pintura e a poesia sigam caminhos diferentes em seu ato de existir no mundo cultural, no seu de criação pode haver elementos simbólicos que entrelaçados servem de caminhos próximos para chegar à obra final.

A ilustração não diferente da pintura segue o mesmo trânsito para sua realização no contexto simbólico visual. Ainda que os estudos acerca da homologia tenham se preocupado mais em trabalhar as aproximações ente pintura e poesia, aqui propomos um estudo em que pese não só a aproximação, como também o diálogo interartístico entre ilustração e a poesia apresentadas na obra *O Amor Natural*. O artista Milton Dacosta trabalhou técnicas variadas em sua grande série intitulada *Vênus e Pássaros*, porém preferimos trabalhar com as ilustrações do mesmo em função delas fazerem parte da obra poética de Carlos Drummond de Andrade, o que de fato, facilitará nosso trabalho de análise nesta investigação.

A EROTIZAÇÃO DO FEMININO NAS RELAÇÕES INTERARTÍSTICAS ENTRE A ILUSTRAÇÃO DE DACOSTA E A POESIA DE DRUMMOND

A análise acerca do diálogo entre representações artísticas de um mesmo artista, ou até mesmo de artistas distintos é uma estratégia muito recorrente no cenário das artes. Nos utilizamos destas estratégias para trabalhar a relação de confluência a partir da interarte com foco na ilustração e na poesia. Contudo para tal, elegemos as ilustrações do artista plástico Milton Dacosta e as *poesias* Drummond de. As ilustrações de Dacosta que utilizaremos neste estudo fazem parte da série *Vênus e Pássaro* e foram encomendadas por Drummond

para estamparem sua obra literária intitulada *O Amor Natural* publicado em 1993. O que mais nos interessou em tal livro, foi o fato de poesias e ilustrações evocarem a erotização do feminino.

Na série *Vênus e Pássaro*, Dacosta recria a musa mitológica imprimindo na mesma não só um esplendor sensual, como também características bem abasileiradas. No que tange a obra poética, vale ressaltar que embora o livro intitulado *O Amor Natural* tenha sido organizado antes do falecimento de Drummond, a referida só foi publicada alguns anos depois da morte do poeta. Nela, percebemos uma forte pulsão erótica que o poeta imprimiu em seu texto a partir de um discurso próprio e por vezes muito pessoal. Acerca da obra em discurso, Prado (2009) e Santos (2018) avaliam que, em *O Amor Natural* os poemas são repletos vivacidade e de uma exacerbada sensualidade. Nela o poeta desbrava incansavelmente o corpo, na medida em que busca na fluidez e sensualidade do discurso poético, a nudez da própria alma.

Com foco na análise na ilustrações de Dacosta e das poesia de Drummond, passamos a relacionar texto verbal e não verbal por meio de algumas pontuações acerca das evocações da erotização do feminino calcadas nas relações interartísticas. As poesias drummondiana, da forma como foram escritas e o discurso utilizado apresenta fortes características da visualidade. Na obra em análise retomamos a visalidade a partir do discurso poético do autor que se constitui basicamente num processo natural. Ao lermos os poemas de Drummond somos levados sensorialmente a imaginamos as mais fogosas poses em que essa mulher possa estar durante o ato sexual. Em contato com as ilustrações de Dacosta fica até mais fácil compreender essa relação sensorial que a poesia drummondiana possibilita. Sobre a questão entre a percepção sinestésica que culmina em situações perceptivas, Sergio Basbaum (2012) explica que:

[...] não importa o quanto nos afastemos da experiência direta, entretanto, as associações cross-modais permanecem na linguagem ordinária - metáforas já apresentadas o demonstram. Embora a linguagem seja, ao mesmo tempo, representacional e criativa, permitindo jogos e paradoxos, gerando novos tipos de significado (BASBAUM, 2012, p. 249-250).

Vale lembrar que, o caráter erótico dos poemas de *O Amor Natural* se dá em função da obra e aproximar no limiar entre erotismo e pornografia. Outro ponto de grande relevância é a relação que a poética drummondiana estabelece com outras representações artísticas.

Como dito em linhas anteriores, a obra poética em análise foi ilustrada por Dacosta com grafite sobre papel. Ainda que tal obra literária tenha sido ilustrada com desenhos em grafite, muitos poemas remetem a trabalhos do artista que mesmo pertencendo a grande série intitulada por *Vênus e Pássaro*, foram produzidas por meio de técnicas artísticas distintas (pintura, serigrafia ou gravura).

Nesta relação, tanto a ilustração quanto os versos do poema sugerem a realização de uma prática simultânea e altamente recíproca onde um proporciona intenso prazer ao outro, ou seja, o coito bucal entre um casal que busca extrapolar todos os limites de seus corpos. Acreditamos que a ilustração funciona como um convite possibilitando que quem a observa se coloque no lugar do pássaro que segue fixo em sua posição de proponente de um prazer que não cessa. Para além da relação entre ilustração e poema, não restam dúvidas de que “a imagem de Vênus está ali de ponta-cabeça, pois é como se aquele que contempla a imagem, o leitor-espectador, se visse exatamente na posição predita” (DALVI, 2009, p. 120).

No tocante ao erotismo nas ilustrações e o poemas dos autores em estudo, não nos restam dúvidas de que Drummond ao construir uma poética com fortes marcas da sensualidade tenha sido por um transe como se estivesse possuindo a musa de seus textos poéticos. Quanto as ilustrações verificamos que Milton Dacosta ao se inspirar na mitológica de Vênus criou uma versão própria e autêntica. Notamos que no decorrer de seus estudos no planejamento e criação da Vênus, o artista “opta pelo erotismo, compreendido na inequívoca materialidade do ato sexual, como tom que domina a atribuição dos significados”. Com tais Vênus que se multiplicam a partir de técnicas variadas, “o artista encontra na linha a fonte de seu erotismo”, onde “o prazer sensual das cores é abolido em prol de uma linha sinuosa e insinuante” (SIQUEIRA; CERÓN, 2005, p. 46).

No que tange a temática discutida, verificamos que, “a Vênus” da ilustração cuja técnica foi grafite sobre papel, a versão é reproduzida por meio da serigrafia sobre papel. No decorrer da produção do artista é possível observar que a mesma Vênus tenha servido de instrumento de estudo e experimentação em outras técnicas, tais como, o nanquim sobre papel, o acrílico sobre tela e também o óleo sobre tela. Essas experiências comprovam a intensidade dos estudos do artista que é incapaz de se exaurir. Muitas de suas obras se

relacionam com as poesias eróticas de Drummond. Essa associação não se limita em poucas possibilidades analíticas. Dessa forma, a cada olhar sobre as representações aqui estudadas sempre teremos novas interpretações e conseqüentemente, percepção interartísticas.



Figura 1 - Milton Dacosta. *Vênus e Pássaro* (1960-70.). Serigrafia sobre papel. 50 x 63 cm. Fonte: http://www.escritoriodearte.com/artista/milton-dacosta/venus-com-passaro-8089>.

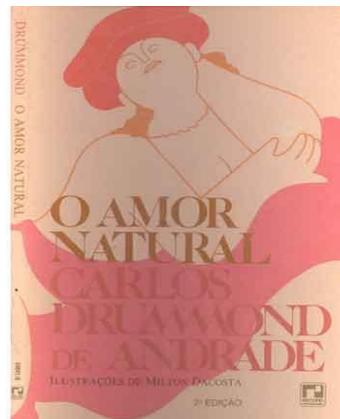


Figura 2 - Detalhe da capa do livro *O Amor Natural*, 1993. Editora Redord.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa refletimos acerca das percepções interartísticas atinentes a erotização do feminino presentes na obra *O Amor natural* que é constituída de uma série de poemas eróticos escritos por Carlos Drummond de Andrade e ilustrações de Milton Dacosta. Este trabalho se realizou tendo por foco a discussão das três temáticas. Começamos pelas possíveis homologias entre a pintura e poesia, depois seguimos traçando relações e diálogos interartísticos entre a pintura e a poesia buscando auxílio nos estudos de autores modernos que se debruçaram em temas clássicos no que tange a proximidade ou similaridade entre tais representações artísticas. Depois realizamos uma breve reflexão no atinente ao diálogo que a poesia estabelece com a pintura a partir da flexibilidade apresentada pela linguagem verbal ao lado do não verbal. Assim, finalizamos nossos estudos com análises em torno das relações interartísticas acerca das evocações eróticas apresentadas nas ilustrações e nas poesias selecionadas.

Estamos certos de que todas as reflexões aqui realizadas não são suficientes para exaurir tal temática. Aqui apresentamos apenas alguns apontamentos e colocações em torno das relações de confluências artísticas. Como vimos, os estudos interartísticos se realizam na confluência entre duas ou mais linguagens artísticas. Vimos também que, com as

contribuições dos estudos iniciados desde o Renascimento, muitos pesquisadores se debruçavam sobre o estudo da literatura em contraste com a pintura. Os estudos comparados entre duas linguagens foram se ampliando e contemplando outras linguagens artísticas. A pesquisa em conclusão foi realizada tendo por base a análise da ilustração e da poesia com evocações eróticas que não ultrapassam o limite no sensual e o pornográfico.

Nossa tentativa aqui foi explorar as potencialidades das linguagens verbais e visuais e nunca afirmar que uma seja capaz de substituir a outra. Nossas análises só mostraram que essas representações estéticas fazem parte de uma construção simbólica e que embora elas sejam distintas, sua relação contribui para ressignificação uma da outra.

Como já sabido, o artista Milton Dacosta explorou distintas técnicas em sua produção artística. O referido, dominava com excelência a pintura (em óleo e em acrílica), a ilustração (em grafite, nanquim, carvão, entre outros), a serigrafia, entre outras técnicas artísticas. Por isso, nosso objetivo foi inicialmente relacionar suas pinturas em óleo ou em acrílica com as poesias de Carlos Drummond de Andrade. Entretanto, no decorrer de nossos estudos, as ilustrações se mostraram não só interessantes como também mais acessíveis ao proposto. Para confirmar a multiplicidade criativa com que o artista dominava as técnicas que desenvolveu, trazemos para finalizar esta investigação uma serigrafia que Dacosta produziu tendo como modelo a última ilustração da *Vênus e Pássaro* analisada.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Amor Natural**. [Ilustração: Milton Dacosta]. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- BASBAUM, Sergio. Sinestesia e Percepção Digital. In: **Teccogs**, n. 6, 307 p, jan.-jun, 2012. p. 249-307.
- DALVI, Maria Amélia. **Drummond, do corpo ao corpus: o amor natural toma parte no projeto poético-pensante**. Vitória, ES: EDUFES, 2009.
- DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões sobre a poesia e a pintura. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **Pintura: Textos essenciais**. Vol. 7: O paralelo das artes. [Trad. Magnólia Costa]. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 60-73.
- CORTEZ, Clarice Zamorano. Literatura e pintura. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Osana, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 355-368/.
- FRAGA, Rosidelma. **Homologias entre pintura e poesia: algumas reflexões**. Disponível em: <<http://www.portalentretextos.com.br/materia/homologias-entre-pintura-e-poesia-algumas-reflexoes,8884>>. Acessado em 29 de set. 2018.

- FREITAS, Alexandre Siqueira de. Apontamentos sobre tradução e sinestesia. In: **XIX Congresso da ANPPOM** ð Curitiba, Agosto de 2009 ð DeArtes, UFPR. p. 145-147.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.
- KROIN, Vanderlei; Antonio Donizeti da. Diálogos entre a poesia de Helena Kolody e a pintura de Miguel Bakun. In: **Entheoria**: Cadernos de Letras e Humanas, Serra Talhada, 3 (1): 70-86, Jan./Dez. 2017.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **Pintura**: Textos essenciais. Vol. 7: O paralelo das artes. [Trad. Magnólia Costa]. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- McLUHAN, Eric. **Electric Language**. Toronto: St. Martin's Buzz, 1998.
- McLUHAN, Herbert Marshall. **Essential McLuhan** (Edited by Eric McLuhan and Frank Zingrone). New York: Basic Books, 1999.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. **A literatura francesa e a pintura** - ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.
- MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia**. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.
- PRADO, Priscila Finger do. A representação de eros em O amor natural. In: **Artes, Letras e Comunicação**, S. Maria, v. 10, n. 1, p. 1-14, 2009.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.
- SANTOS, Estela. **O amor natural**: o livro de poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade. Disponível em: <<https://homoliteratus.com/o-amor-natural-o-livro-de-poemas-eroticos-de-carlos-drummond-de-andrade/>>. Acessado em 10 de out. de 2018.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **A linguagem oculta da arte impressionista**: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. E CERÓN, Ileana Pradilla. **Milton Dacosta**. Rio De Janeiro: Silvia Roesler Edições, 2005.
- SOUZA, Eliene Rodrigues. As Artes Visuais em A Hora da Estrela de Clarice Lispector. In: **Interfaces**. Vol. 7 n.2 (dezembro 2016). p. 95-102.

CORPO TRANSGRESSOR FEMININO: A ARTE ROMPENDO ESTIGMAS NUM DIÁLOGO DE ENFRENTAMENTO DA VIOLÊNCIA DOMÉSTICA PRATICADA CONTRA A MULHER

FEMALE TRANSGRESSOR BODY: ART BREACHING STIGMS IN A DIALOGUE TO FACE DOMESTIC VIOLENCE AGAINST WOMEN

Rosemery Casoli³⁴⁸

RESUMO

O presente artigo tem a proposta de trazer a arte como enfrentamento e problematização da violência doméstica praticada contra a mulher num contexto voltado ao entendimento do que pode a arte como caminho de fortalecimento da mulher que sofre violências. Trabalhamos aqui com o conceito de corpo transgressor feminino, não como subversão da ordem, mas como um recomeço para a mulher, e, a partir desse conceito, também propor ações para o reconhecimento da mulher como vítima e não a responsável pelas agressões vivenciadas. Dialogamos com Foucault e Simone de Beauvoir para conceituar a construção desse corpo transgressor feminino. Baseando-nos em Ginzburg e Ferraroti, seguimos as pistas indiciárias para fazer das narrativas de vida, colhidas nas pesquisas de campo, mais do que meras informações. Com esse trabalho, objetivamos mostrar onde a violência doméstica realmente dói, que seja, o interior do sujeito mulher.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Violência doméstica; Mulher; Corpo; Transgressão.

ABSTRACT

This article has the proposal to bring art as a confrontation and problematization of domestic violence against women in a context aimed at understanding what can art as a way to strengthen women who suffer violence. We work her with the concept of female transgressor body, not as subversion of order, but as a restart for women, and from the concept, also propose actions for the recognition of women as victims rather than those responsible for the aggressions experienced. We dialogued with Simone de Beauvoir and Michael Foucault to conceptualize the construction of this transgressor female body. Drawing on Ginzburg and Ferraroti, we follow the clues to make life-field narratives more than mere information. With this work, we aim to show where domestic really hurts, that is, the interior of the woman subject.

KEYWORDS

Art; Domestic violence; Woman; Body; Transgression.

INTRODUÇÃO

³⁴⁸ Rosemery Casoli é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Pesquisadora do Laboratório de Pesquisas sobre Violência contra a Mulher - LAPVIM. Pesquisadora do FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências. Pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Indiciárias da UFES – NEI/UFES. Professora voluntária do FORDAN. Artista, coreógrafa e performer em dança. Contato: rosemerycasoli@gmail.com.

Este artigo é parte das pesquisas relacionadas ao projeto destinado ao curso de Mestrado em Artes, cujo processo começou a ser pesquisado, mesmo antes, da nossa inserção no referido curso. Assim, analisando o processo de violência doméstica³⁴⁹ sofrido pela mulher na atualidade, sentimos a necessidade de buscar por alternativas e possibilidades de enfrentamento. Recentemente, o Brasil assumiu, assustadoramente, um lugar de destaque dentre os países que mais matam mulheres, e o Espírito Santo, segundo o Atlas da Violência 2017 (IPEA, 2017, p.37) foi o líder nacional em feminicídios³⁵⁰; o Atlas da Violência 2018 (IPEA, 2018, p.38) mostrou que o estado conseguiu sair desse fatídico primeiro lugar, mas, ainda assim, continuamos entre os primeiros, e com um agravante racial, pois, as mulheres negras são a maioria das vítimas dos crimes praticados. Essa questão grita por intervenção, sendo assim, também se faz necessário um olhar da arte voltado a esse trama/drama social, pois, a arte poderá ser empregada na socialização dos sujeitos e produzir efeitos de reconhecimento e pertencimento.

Mário Pedrosa, crítico de arte do século XX, em 1968 publicou um artigo no Correio da Manhã - Jornal carioca, criado em 1901 - conceituando a arte como um exercício experimental da liberdade, sintetizando assim, o pensamento de que não é possível separar a arte da política e do enfrentamento. Tal pensamento nos ajudou a pensar a arte como uma possibilidade de libertação de mulheres vítimas da violência doméstica, e nos levou a dialogar também com Jean Baker Miller, pois, da mesma forma, partimos do princípio de que "a criatividade pessoal é um processo contínuo de formular uma nova imagem de nós mesmos, e de nós mesmos, em relação ao mundo". (MILLER, 1991, p.22).

Partimos então, da hipótese de que a arte pode tornar-se um meio de sensibilização das diferenças, criando-se assim, uma possibilidade para o fim de discriminações culturais e sociais contra mulheres, pois, sua composição diversificada abraça a música, a dança, o teatro e as artes visuais, e seus elementos distintos, possibilitam o diálogo frente a questões de fortalecimento e problematização voltados ao tema violência doméstica. Embasados

³⁴⁹ Segundo a Lei no 11.340/06, em seu artigo 5o, a violência doméstica e familiar contra a mulher é "qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial" quando praticada no âmbito da unidade doméstica, da família ou em qualquer relação íntima de afeto.

³⁵⁰ "O feminicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante" Comissão Parlamentar Mista de Inquérito sobre Violência contra a Mulher (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013). Disponível em: <http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2013/07/CPMI_RelatorioFinal_julho2013.pdf>.

nesse pensamento, criamos a partir da arte, estratégias de fortalecimento em prol de mulheres vítimas de violências atendidas pelo FORDAN: Cultura no Enfrentamento às Violências³⁵¹. Projeto de extensão da UFES, criado em 2005 pela professora do Centro de Educação Física, Rosely Maria da Silva Pires.

Utilizamos-nos do método/paradigma indiciário proposto por Carlo Ginzburg (1989) no início da década de 1980 - cuja estrutura metodológica investigativa tem como base os sinais, as pistas, e, os indícios - que nos auxiliaram na percepção e no entendimento das dores, não verbalizadas explicitamente, porém, observadas nas vivências artísticas realizadas com, e para, as mulheres que aceitaram fazer parte desse projeto.

Utilizamos-nos também do método biográfico, num recorte de estudos do sociólogo Franco Ferrarotti (1988), que durante tais estudos percebeu o método como um recurso no qual “podemos conhecer o social a partir da especificidade irredutível de uma práxis individual” (Ferrarotti, 1988, p.27), havendo assim uma integração que coloca o investigador na posição de investigado, o que resulta num estudo não somente sobre o outro, mas, também, sobre si mesmo; o que nos permitiu estabelecer uma relação de maior compreensão dos fenômenos comportamentais inerentes à mulher vítima de agressão.

Porém, o método usado somente como questionário, não nos trouxe resultados, assim, utilizamos-nos, também, das narrativas de histórias de vida, o que foi crucial para o nosso trabalho de pesquisa e enfrentamento.

Através das histórias de vida narradas, obtivemos mais do que informações representativas da quantidade de mulheres agredidas, elas nos mostraram a dimensão desta problematização ocorrendo exatamente onde a violência doméstica realmente mais dói, que é, no interior dessas mulheres.

A importância da história de vida para Kramer (2004, p. 498), acontece porque ela é a “memória coletiva do passado, consciência crítica do presente e premissa operativa para o futuro”, assim, fizemos o entrelaçamento das narrativas das mulheres que nos relataram seus

³⁵¹ Esse projeto é composto por dois setores que interagem através de recortes específicos de enfrentamento às violências, cuja solidez se dá a partir do diálogo entre os mesmos e as equipes de voluntários que os compõem, são eles: o FORDAN Espetáculo, cujo trabalho está voltado para apresentações de propostas artísticas que objetivam à problemática das violências com recortes de denúncia e enfrentamento, e, o FORDAN São Pedro, onde acontecem as ações extensionistas de atendimento a pessoas (crianças, jovens e adultos) em situação de vulnerabilidade social e que vivenciam vários tipos de violências.

casos, e concluímos que suas histórias de vida são parte da construção do todo, pois, entendemos que todas as narrativas são uma totalização sintética da origem das histórias de muitas outras mulheres.

Ainda hoje, muitas mulheres “se sentem responsáveis pelo sofrido, e, portanto, obrigadas a aguentarem tais situações”. (TERRA, D’OLIVEIRA e SCHRAIBER, 2015, p. 118). É com esse estigma de culpabilidade que elas tornam-se ainda mais vitimizadas, e, inconscientemente, cúmplices dessa vitimização.

A ARTE DENUNCIANDO A VIOLÊNCIA

Para mostrar a relevância da arte como forma de denúncia e enfrentamento, citamos como exemplo, Artemísia Gentilesch, contextualizada por AGNATI (2000) como uma pintora italiana barroca do século XVII, que usou a sua arte como verbalização pictórica para denunciar as violências que havia sofrido e contar o seu drama “físico, privado, quale può essere quello di qualunque donna che abbia affrontato il trauma dello stupro” (AGNATI, 2000, p. 25), e assim, transgredir a um contexto cultural de uma época, na qual não era dado à mulher o direito de ser sujeito de direitos, pois, para o autor, a pintora buscava “costruire e recuperare la figura di un’eroina che trascende la norma femminile” (AGNATI, 2000, p. 21), cuja percepção, numa tradução nossa, seria “construir e recuperar a figura de uma heroína que transgredir a norma feminina”, que seja, levar a público o drama “físico e particular vivido por qualquer mulher que tenha enfrentado o drama do estupro”. Para muito, esse é considerado um dos primeiros registros de violência doméstica contra a mulher, pois o agressor foi pessoa de convívio familiar da vítima por certo período (AGNATI, 2000).

O sexo ainda hoje é usado como forma de punição ou para reforçar a ideia da superioridade do homem sobre a mulher, incorrendo assim, numa violência com efeitos muitas vezes devastadores sobre as vítimas. O agressor se julga o dono do corpo feminino, e, “é capaz de causar sofrimento a outrem com a consciência de que está cumprindo um dever” (PIRES e RODRIGUES, 2016, p. 4), naturalizando assim o seu comportamento. A partir da análise do uso da arte como denúncia e narrativa de história de vida, consideramos que a mesma tenha uma relevância significativa no processo de libertação interna da mulher vítima de violência doméstica¹, possibilitando um maior fortalecimento na sua reconstrução como sujeito de

direitos.

A CONSTRUÇÃO DO CORPO TRANSGRESSOR FEMININO

Nessa pesquisa, trabalhamos com o termo corpo transgressor feminino cunhado por nós, a partir do diálogo com Foucault (1997) e Simone de Beauvoir (1970).

Para Foucault (1997, p. 28), é “dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado...”, o que nos levou ao entendimento de que a transgressão do corpo feminino pode ser vista como o resultado dos recomeços a que toda mulher se propõe em relação àquilo que deseja superar, tendo em vista que a violência, principalmente a doméstica, acaba aprisionando mulheres em corpos dóceis, assim, ainda hoje, se faz necessário transgredir a histórica imposição da submissão feminina, sendo essa transgressão um dos recomeços que propomos nesta pesquisa.

Nesse contexto, encontramos em Beauvoir embasamento teórico para auxiliar a mulher, a partir da sua própria vontade, a transgredir à condição de subserviência historicamente imposta pelas agressões, pois, para a autora, “se a mulher se enxerga como inessencial que nunca retorna ao essencial, é por que não opera, ela própria, esse retorno” (BEAUVOIR, 1970, p.13). Entendemos então, que o eixo de fortalecimento de mulheres vítimas de violência doméstica seja prioritariamente desvincular-se do estigma de corpo dócil (FOUCAULT, 1997) e reconhecer-se um corpo capaz de transgredir a essa violência.

A violência doméstica é pautada na ideia do direito de propriedade que o agressor(a) acredita ter sobre a vítima. Ele(a) pensa ser o dono do seu corpo, sonhos, pensamentos, querer, desejos, e também, da sua alma, submetendo a vítima através das muitas formas de violências. Assim, “o corpo deixa de ser o objeto por excelência e passa a ser o meio de chegar à alma”(FOUCAULT, 1997, p. 32). Subjugar o corpo é também subjugar a alma, não existe dicotomia corpo e alma, ambos comportam as cicatrizes advindas das agressões, mas, na sua concepção de proprietário, o agressor faz da alma, a prisão do corpo feminino. Não queremos, com esse trabalho, levar ninguém a ter pensamentos voltados ao extermínio dos homens, e sim, desconstruir e exterminar o machismo, a misoginia e a concepção de superioridade masculina.

JUNTANDO OS PEDAÇOS ATRAVÉS DAS OFICINAS

Nas oficinas práticas, ministradas por nós, usamos exercícios baseados na consciência corporal, sendo o corpo o foco principal de reconhecimento através do método criado por nós, para o qual demos o nome de “enxergar-se para amar-se”, cujo desenvolvimento consiste, basicamente, em fechar os olhos e tocar seu corpo, descobrindo em si aquilo que não consegue enxergar quando se está com os olhos abertos. Essas descobertas são verbalizadas pelas próprias mulheres. Usamos para isso encontros onde falamos sobre os nossos sentimentos frente às violências, e através dessas rodas de conversa auxiliamos essas mulheres a reconhecerem no seu próprio corpo, o que venha a ser um sujeito de direitos. Objetivamos com isso, auxilia-las na transformação dos seus corpos femininos agredidos em corpos femininos transgressores, capazes de subverterem ao aprisionamento condicionado pela violência doméstica.

O desenrolar das oficinas nos levaram a pensar em como a arte poderia fazer mais pelas mulheres vítimas de violência doméstica que são atendidas no projeto. E foi assim, que a partir das histórias de vida de algumas dessas mulheres, criamos trabalhos de pintura sobre lona crua. As pinturas não são retratos fiéis dos seus rostos, pois, o objetivo não foi o de criar figuras realistas, mas o de transmitir os sentimentos explicitados nas suas histórias de vida.

Essas obras foram expostas pela primeira vez na Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo, em novembro de 2017 e depois em diversos eventos no decorrer do ano de 2018. Cada obra tem consigo particularidades inerentes a cada história de vida, porém, todas tiveram essas histórias entrelaçadas pelo tema violência doméstica contra a mulher. Uma, porque abraçou a causa, outras, porque foram vítimas, e outras, porque infelizmente, ainda são vítimas.

No que toca os trabalhos de pintura, as mulheres retratadas receberam como carinho especial nomes de flores; a escolha, porém, não se deu pela suposta fragilidade das flores, mas pela resistência que cada uma possui: algumas são árvores que florescem, outras, precisam de um cuidado maior no cultivo e outras possuem poder curativo. Não foi delegada a nenhuma delas a função decorativa, ou estaríamos indo contra todo o nosso trabalho no processo de auxiliar o despertar do empoderamento feminino.

Através dessa arte, derrubamos as barreiras de invisibilidade de algumas dessas mulheres,

porque nos foi possível escutar as imagens e enxergar as vozes inerentes a cada uma delas através das suas histórias de vida, assim, percebemos que mesmo tendo tantos pontos em comum umas com as outras, cada uma acaba criando o seu próprio método de juntar os pedaços. Retratar essas histórias nos ajudou a entender como a arte, que não faz distinção de nada e que precisa somente ser criada, pode ser um caminho de enfrentamento para auxiliar na desarticulação da imposição histórica, cultural e social da submissão de mulheres.

Algumas dessas pinturas trazem consigo, o objeto corrente, tal objeto faz parte do contexto das histórias de vida narradas pelas mulheres, e representam os elos visíveis e invisíveis que aprisionam muitas mulheres a condição de vítima. Essa mostra, apresentada neste certame, é parte do Projeto Artístico Juntando os Pedaços. Cada figura exposta neste artigo está acompanhada de um texto específico que serviu como base inicial para essa criação artística e militante.



Figura 1 - Rosemery Casoli. Flor de Ébano, 2017. Acrílica sobre lona 52 cm x 63.5 cm. Acervo da autora.

O DESEJO DE UMA FLOR DE ÉBANO

Ser forte, decidida e corajosa, esse é o desejo dela. Por isso, busca por si. Antes era proibida de trabalhar; ainda é, mas decidiu não acatar mais essa proibição. Aos poucos está quebrando as grades da sua prisão. Seu olhar ainda tem muitas marcas, a violência ainda está presente na sua vida, e infelizmente, de uma maneira naturalizada. Ela ainda não entende como violência, a proibição de se arrumar, de se cuidar, de se sentir bonita. O prazer do

seu companheiro é fazer com que ela se ache feia. E pra não ser agredida com palavras pejorativas, ela o acalma, dizendo-lhe: sou feia. Ele a quer invisível, ela não pode ter rosto, corpo e muito menos alma. A violência que sofre está internalizada silenciosamente, o grito de socorro do seu ser, ainda não aconteceu, mas está lá, nas marcas invisíveis do seu comportamento inseguro, na sua negação em se enxergar dentro de um espelho, na sua recusa em se reconhecer bela. As correntes precisam ser quebradas para que ela possa juntar os seus pedaços.



Figura 2 – Rosemary Casoli. Flor de Lótus, 2017. Acrílica sobre lona, 39 cm x 60 cm. Acervo da autora.

O FETICHE DE UMA FLOR DE LÓTUS

Um amor que sangra, um amor que morde, um amor que deixa marcas roxas, algumas bem roxas. Um amor que estupra, que espanca, que humilha, que tira de uma flor de lótus suas pétalas e a coisifica como se fosse sua propriedade. Alguns fetiches podem se tornar a prisão da alma, vender os olhos, algemar o corpo. A violência pode chegar camuflada e matar em nome do prazer. Libertar-se é preciso. Tornar-se sujeito de si é entender o seu limite e fazer valer esse limite.

Ao se tornar vítima dos seus prazeres, também se tornou vítima do seu agressor, no começo não entendia assim, até que a iminência da morte a fez despertar das correntes douradas do prazer, e aos poucos está rompendo os elos que a aprisionam ao seu algoz. A sua corrente está prestes a se quebrar, pois ela está enxergando em si o limite e o prazer

em ser dona dos seus desejos, e não mais ser subjugada por eles. A vida é feita de escolhas, Flor de Lótus escolheu viver e com isso, começou a juntar os seus pedaços.



Figura 3 - Rosemary Casoli, Rosa Negra, 2018. Acrílica sobre lona, 46.5 cm x 53 cm. Acervo da autora.

PRAZER PRA POUCOS, TORTURA PRA MUITAS

A cor da pele de muitas escravizadas no passado, é a cor da pele daquela que mais sofre violência doméstica hoje. Saíram das senzalas e das casas grandes e continuam acorrentadas ao passado. A sua voz está condicionada à sua cor de pele, mas a sua pele pede carinho, e não agressão. Querem ser vistas como sujeitos de direitos, e elas tem esse direito. Não podemos mudar o passado, onde os seus olhos eram arrancados e os seus corpos torturados, mas queremos o nosso hoje sem violência, para que não tenhamos medo do futuro.

As correntes que aprisionam as rosas negras deixam marcas profundas, fazem delas objetos inanimados frente aos desejos e obsessões daqueles que sem ética humana as coisificam. As suas correntes continuam aprisionando-as pelo que são, ou seja, mulheres. Pela condição que as colocam, ou seja, mão de obra barata. Pela representatividade que dão a elas, ou seja, objetos sexuais. É necessário quebrar essa corrente e juntar todos os pedaços dessas mulheres.



Figura 4 - Rosemary Casoli. Rosa Vermelha, 2017. Acrílica sobre lona, 55.5 cm x 66.5 cm. Acervo da autora.

O FUTURO DA ROSA

Ela não sabia seu destino, e quando criança, não entendia a diferença entre ser e estar, ela simplesmente era. O tempo passou e um dia ela se casou e continuou sem entender a diferença entre ser e estar, até que a violência doméstica começou a fazer parte da sua vida. O ser e o estar sumiram e o que ela era também sumiu. O tempo continuou passando e descobriu que o seu ser havia se transformado em vítima, mas ainda assim não entendia a diferença entre ser e estar. Perdeu-se no meio do caminho, o que ela era já não importava e o que poderia ser também não. Mas o seu estar lhe chamou a atenção, ele pulsava forte e foi assim que começou a entender a diferença entre ser e estar.

Começou a conjugar os verbos da sua vida e percebeu que o ser e o estar haviam se fundido, perdendo seus sentidos e transformando-a num aquilo condicionado pela violência doméstica. Ouviu o grito do estar subjugando o ser, e ouviu o gemido do ser querendo dizer não. Decidiu fortalecer o ser e enfrentar o estar, e finalmente entendeu: estar vítima da violência doméstica, não quer dizer que queria ser vítima. Decidiu transgredir a isso. De corpo dócil se tornou um corpo transgressor, decapitou os sentimentos negativos que a sufocavam e resgatou o seu ser. Descobriu-se uma Rosa Vermelha no despertar do seu empoderamento. Quebrou as correntes, e fez da sua condição de vítima a construção do seu agora, e, finalmente, conseguiu juntar os seus pedaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar como se dá o processo de violência doméstica vivenciado pela mulher, e refletir como o trabalho com a arte se coloca como uma possibilidade de problematização e enfrentamento dessa violência. Tais análises foram cruciais para auxiliarmos, individual e coletivamente, essas mulheres nas suas conquistas de autoconhecimento.

Encontramos nos momentos das narrativas das histórias vivenciadas, a base para a descoberta pessoal do fortalecimento feminino e a resiliência no enfrentamento aos sintomas provenientes das agressões; isso nos levou ao entendimento de que falar do assunto é o primeiro passo rumo a libertação do processo de violência, com isso, reforçamos também, o pensamento de que será a mulher a sua própria libertação frente à violência doméstica, encontrando em si o fortalecimento necessário para a sua reconstrução como sujeito novamente.

Transformamos a vivência narrada pelas mulheres em algo comunicável. Buscamos nas oficinas práticas, um maior contato com as mulheres através das rodas de conversa usadas para transpor as barreiras da falta de entrosamento inicial. Entendemos também, que a arte nos dá a possibilidade de verbalizar sobre o que nos atormenta, livrando-nos do estigma de culpabilidade que muitas de nós carregamos. Através dela conseguimos dar uma dimensão de estabilidade à nossa instabilidade emocional relacionada às violências, tornando assim, natural, refletir sobre as nossas próprias vivências.

Ao verbalizar a sua situação, a mulher está colocando em pauta, mesmo sem ter conhecimento teórico sobre isso, o que muitas outras mulheres buscaram ao longo da nossa existência, que é a valoração pessoal feminina. Por isso, o trabalho com a Arte, como enfrentamento à violência doméstica praticada contra a mulher, faz-se importante na medida em que auxilia essa mulher a se (re)encontrar e se (re)construir como sujeito de direitos. Assim, o exercício experimental da arte se torna o exercício experimental da liberdade.

Cotidianamente é reforçada a ideologia da objetificação da mulher, sua construção indentitária se encontra principalmente sob o rótulo de que a mulher apanha porque gosta de apanhar. Trabalhamos com a arte para romper com o estigma da mulher como objeto, auxiliando-a no despertar do seu empoderamento e no fortalecimento do seu corpo

transgressor feminino, para que ela tenha a liberdade de narrar as suas próprias histórias e reinventar a si e o mundo onde vive.

Referências

- AGNATI, Tiziana. (2000). **Sguardodidonna**. *Art Dossier*. Firenze, n 153, pp. 19-31, febraio.
- BEAUVOIR, Simone de (1970). **O segundo sexo: I fatos e mitos**. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- FERRAROTTI, F. *Sobre a autonomia do método biográfico*. In: Nóvoa, A. & Finger, M. (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988, 17-34.
- FOUCAULT, Michel (1997). **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20ª Edição. Petrópolis: Vozes.
- GINZBURG, Carlo (1989). **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia das Letras.
- IPEA - **Atlas da Violência 2017**, p.37.
- IPEA - **Atlas da Violência 2018**, p.38.
- KRAMER, Sônia (2004). Professoras de educação infantil e mudança: reflexões a partir de Bakhtin. In: **Revista Cadernos de Pesquisa**, v. 34, n. 122, maio-ago.
- MULLER, Jean B. (1991). **A mulher a procura de si mesma**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos.
- PIRES, Rosely S. e RODRIGUES, Márcia B. F. (2016). Paradigma indiciário como possibilidade de leitura: a lógica perversa na política. In: **Revista Educação & Linguagem**, ano 3, n. 1, junho.
- TERRA, Maria F.; OLIVEIRA, Ana F. P. L. & SCHRAIBER, Lilia B. (2015). Medo e vergonha como barreiras para superar a violência doméstica de gênero. In: **Athenea Digital**, 15 (3), 109-125. Disponível: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1538>>

Sites de Pesquisa

- <<https://www.pstu.org.br/mario-pedrosa-arte-e-revolucao-2/>>. Acessado em: 05 de agosto de 2019.
- <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=30253>. Acessado em: 05 de agosto de 2019.

INTERVENÇÃO URBANA E (RE)SIGNIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS

INTERVENTION URBAINE ET (RE)SIGNIFICATION DES ESPACES

Thiago Sobreiro dos Santos³⁵²

Maria Tereza Aigner Menezes³⁵³

Elvys Souza Chaves³⁵⁴

RESUMO

A cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, é marcada pela sua geografia específica, uma ilha ligada ao continente pelas pontes que dão acesso a cidade. Entre esse espaço limitado de crescimento o centro da cidade é reconhecido pelo descaso com uma porção de monumentos abandonados. A situação se contrasta com a realidade das pessoas em situação de rua que circulam por toda a cidade diariamente, com a realidade de moradias precárias ou não moradia, no caso dos trabalhadores em teto e ainda assim, permanecem com as entradas seladas. A partir do problema exposto, esse artigo tem por objetivo discutir as relações de lugar e não lugares especificados pelo antropólogo Marc Augé, considerando os monumentos abandonados os espaços de não lugar e o graffiti como forma de aproximação entre sujeito, arte e cidade.

PALAVRAS-CHAVE

Graffiti; Intervenção urbana; Abandono; Não-lugar.

SOMMAIRE

La ville de Vitoria, capitale d'Espírito Santo, est marquée par sa géographie spécifique, une île reliée au continent par les ponts qui donnent accès à la ville. Entre cet espace limité de la croissance du centre-ville est reconnu pour négligence avec une partie de monuments abandonnés. La situation contraste avec la réalité des gens dans situation de la rue qui circule quotidiennement dans la ville avec la réalité du logement précaire ou non-logement, dans les cas des travailleurs au plafond et pourtant rester avec les entrées scellées. à partir du problème exposé, cet article vise à discuter les relations de lieu et de non-lieu spécifiées par l'anthropologue Marc Augé, compte tenu les monuments abandonnés les espaces sans lieu et le graffiti comme un moyen de rapprochement entre sujet, art et ville..

MOST-CLÉS

Des graffitis; Intervention urbaine; L'abandon; Non-lieu.

³⁵² Thiago Sobreiro dos Santos é aluno do oitavo período do curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, estagiário do setor educativo do Museu do Pescador “Manoel dos Passos Lírio”, realiza pesquisas práticas e teóricas em arte urbana em suas variadas formas sendo um dos idealizadores do projeto de poesia “Poesia de Busão”, atuando como grafiteiro e oficinairo em linguagens de arte urbana. Contato: thiago.sobreiro@gmail.com.

³⁵³ Maria Tereza Aigner Menezes é aluna finalista do curso de licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) Conexões Cultura pela mesma universidade com pesquisas voltadas para o tema “Identidade e visualidade da periferia”, realiza pesquisa prática e teórica em arte urbana e o corpo na cidade. Contato: mariamenezes2014@outlook.pt.

³⁵⁴ Elvys Souza Chaves é graduando em Arte Visuais pela UFES - Universidade Federal do Espírito Santo. Membro do grupo de pesquisa Fresta: imagens técnicas e dispositivos errantes. Bolsista do programa de iniciação científica pela FAPES. Membro da crew Made in China, com intervenções urbanas e em realidade aumentada. Contato: elvys.ocho@gmail.com.

A cidade é marcadamente reconhecida pelas construções que demarcam sua silhueta. Tratando-se de uma capital, acrescenta-se ainda, mais uma infinidade de prédios. Quando pensamos em uma capital dentro de uma ilha, como se dá a cidade de Vitória, capital do estado do Espírito Santo, que tem seu crescimento limitado aos aterros que se consegue fazer, torna-se óbvio que uma lógica mercadológica atuará sobre esse espaço como meio de aumentar preços sobre os pedaços desse solo que valerão muito. Ainda assim, com a lógica do mercado e os espaços de crescimento escassos dentro de uma ilha-capital que tem como parte de sua formação um maciço em seu meio que delimita ainda mais as possibilidades de crescimento, o abandono aos monumentos é assunto marcante no centro da cidade. Casas antigas com valor histórico, prédios de poucas décadas atrás e até monumentos tombados constituem essa lista.

Habitar uma cidade fora do continente engloba questões específicas aos seus transeuntes. Obviamente o espaço para construções é limitado ao pedaço de terra que a ilha possui, a entrada e saída envolve um deslocamento que depende das pontes. Assim acontece com a ilha de Vitória. Seus quase 97 km² se dividem entre casas, prédios residenciais e comerciais, shoppings, avenidas e principalmente uma formação rochosa, o Parque da Fonte Grande que ocupa toda região central da ilha. A cidade de Vitória se molda ao maciço, fazendo suas vias e construções em seu entorno, formando uma construção geográfica anelar.

Considerando toda peculiaridade dessa cidade e de sua formação, um problema invade as discussões sociais a respeito do espaço. Andando por regiões específicas da cidade, como por exemplo o centro, é perceptível a quantidade de prédios que existem e estão em situação de abandono. O centro econômico da cidade que já passou por duas alterações, a primeira da região de Santo Antônio para o centro, e a mais recente, que aconteceu nas últimas décadas, para o lado nordeste da capital, a região da Praia do Canto, fez com que a região do chamado centro histórico sofresse um processo abandono, deixando muitos prédio inutilizados, fechados com suas entradas impossibilitadas por tapumes e paredes de lajota. Parte dos edifícios da cidade perderam sua função social e hoje não são nem moradia e nem comércio, colocando em dúvida esse conceito de centro histórico. Como se preserva a historicidade desse lugar e de suas construções se parte delas está constantemente sofrendo um processo de deterioração?

Esse vazio que habita os espaços destoa da realidade da cidade. Em sua realidade, é um fato a existência de uma população em situação de rua, das tentativas de ocupação feitas por grupos de trabalhadores sem teto que em alguns casos terminaram em despejo, o grande tempo de locomoção entre as cidades vizinhas que muitas vezes são moradia e os locais de trabalho, entre outros. Muitas são as implicações sobre a divisão do espaço na capital e essas implicações refletem na vida do trabalhador dos centros urbanos.

Nota-se que embora seja sabido quais são os problemas sociais que enfrentamos, ainda assim, existe uma prioridade em valorizar o privado, em manter fechado um espaço que pode cumprir uma função social de ser espaço habitado, de ser casa ou abrigo.

No texto “A lógica da desordem” o autor Lúcio Kowarick discorre sobre os mecanismos existente na cidade de São Paulo entre empregadores e o mercado imobiliário em baratear a responsabilidade do empregador sobre os custos de moradia do empregado e o interesse financeiro das imobiliárias em ganhar espaços e garantir a valorização dos mesmos. Quando os fatores se cruzam, o resultado são jornadas de trabalho cansativas e ainda estendidas pelo tempo de locomoção entre casa e trabalho, refletindo assim, sobre qualidade de vida e de moradia de toda uma classe social subordinada a essa rotina de trabalho.

Em outras palavras, submetido à engrenagem econômica da qual não pode escapar, o trabalhador, para reproduzir sua condição de assalariado e de morador urbano, deve sujeitar – se a um tempo de fadiga que constitui um fator adicional de esgotamento daquilo que tem a oferecer: sua força de trabalho. E como esta, pelo menos nos níveis de qualificação mais baixos, e abundante, a engrenagem econômica pode facilmente substituí-la tão logo o desgaste a que está sujeito faça decair sua produtividade (KOWARICK, 1979, p. 36).

Em comparação com uma metrópole como São Paulo, obviamente, Vitória é uma cidade bem menor, mas em termos de comparação entre a jornada estendida causada pelo transporte, a comparação se faz muito válida. Por exemplo um morador da região de Campo Grande, em Cariacica que se desloca até a região de Goiabeiras em Vitória, enfrenta trânsito na chegada da cidade pela manhã e ao voltar para casa no fim do dia, o mesmo com as pessoas que se deslocam, por exemplo, entre o município da Serra com destino à Vila Velha, que precisam atravessar parte da ilha e do trânsito que a paralisa nos horários de pico, além de encarar horas de congestionamento nas pontes que ligam ilha e continente.

Essa condição de vida ocasionada pelas novas formas de se relacionar com a cidade e com os avanços tecnológicos e dos meios de transportes são características social e cultural do nosso tempo contemporâneo, diferente de qualquer outra geração, estamos virtualmente em qualquer parte do mundo, enquanto na realidade, nos encontramos presos em um transporte público de má qualidade, impossibilitados de acessar fisicamente tais lugares devido aos baixos salários e pouco tempo de lazer que resta em sua maioria apenas aos fins de semana.

Sobre essa nova forma de vida ocasionados por esses novos espaços da nossa geração, criados e difundidos na contemporaneidade, podem ser definidos como lugares e não-lugares. Tal definição cunhada pelo antropólogo Marc Augè os define da seguinte maneira

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. a hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos (AUGÈ, 2012, p. 73).

Os centros comerciais, terminais rodoviários, avenidas, shoppings centers, supermercados... todos os lugares da supermodernidade tem em sua configuração uma lógica que se volta ao consumo. Até mesmo as avenidas, esse espaço voltado para a locomoção, é possível contar em sua extensão os pôsteres e outdoors das mais variadas marcas e setores de venda. Esses lugares de passagem cujo objetivo final é de alguma forma a aquisição de bens materiais são os espaços em que não se dão as práticas sociais em que criamos identificação, relação ou história, são lugares de passagem.

Entre esses espaços que tomam nossa visualidade, estão os espaços abandonados, que não estão servindo a nenhum objetivo final além de ser parte de uma arquitetura urbana que vagarosamente se deteriora pelo desuso. Dificilmente podemos classificar essas arquiteturas como não-lugares, ainda que pensemos nessas construções como um lugar esquecido, uma parte que se passa sem que tome sua atenção, pois, obviamente esse espaço foi lugar um dia, obviamente é um lugar de memória afetiva dos que moravam no espaço, que fizeram dele casa, entretanto, o que de fato significa hoje um lugar que se modifica apenas pela ação do tempo? Hoje, após anos, sendo esse um lugar esquecido e que para tantos se torna também apenas parte de uma rota, de um caminho, pode ainda ser um lugar?

Tal questão levanta um ponto importante sobre esses espaços. Onde não existe habitação, onde pouco se repara ao longo dos movimentos e mutações da cidade existe uma transformação acontecendo que pode ser o espaço de mudança e identificação dos monumentos abandonados.

Enquanto os não lugares associados aos movimentos acelerados e alienantes da capital que se deslocam constantemente e principalmente nos horários de pico, existe na arte uma motivação contrária, associada ao desejo de pertencer, ocasionando diversos tipos de intervenções tanto fora, quanto dentro dos edifícios.

Essas intervenções são feitas por pessoas que transitam a capital e que tem como intuito ter suas letras vistas por transeuntes comuns mas também por pessoas que fazem o mesmo tipo de trabalho. A esse tipo de intervenção, dá-se o nome de Graffiti. Não só de letras e tinta se faz sua produção, mas também stickers, lambe-lambe, sólidos urbanos... Segundo Erika Macêdo desde o surgimento desse fazer artístico, sua intenção inicial pode ser descrita como o desejo de fazer parte desse espaço e/ou corpo social que o sujeito sente-se como não pertencente. Em suas palavras,

[...] na década de 50, uma prática contestatória de origem europeia iniciada nas universidades e escolas de arte que uniu uma intenção política e um ato artístico para mudar o sistema econômico e político daquele contexto. As palavras e símbolos encontrados nessa época eram proposições engajadas. A segunda fonte de motivação identificada pelo filósofo francês é a prática protestatória de origem norte-americana nascida no fim da década de 60, na qual os autores eram oriundos de classes sociais não reconhecidas pelo sistema. De acordo com o autor, o objetivo dessa prática é uma tentativa de integração nesse contexto do qual esses sujeitos se veem excluídos (MACÊDO, 2016, p. 26-27).

Logo, entre outras motivações, existe um querer ser parte da urbe. Essa intervenção também surge da insatisfação de ter/ver uma cidade com cores uniformes, que faz com que a visualidade da cidade agrade a visão higienista de uma parcela da população. Mas, se considerarmos o sistema de arte de forma realista, ao entrar em uma galeria, vê-se os mesmos rostos de sempre, os mesmos rostos da universidade. Considerando a fundo a realidade de uma sociedade desigual e excludente, em que nem todas as pessoas frequentarão o ensino superior, a potência do Graffiti é justamente a forma democrática como ele se dá, nas ruas e ao alcance de todos. Nenhuma barreira visual impede que essa

forma de arte cumpra seu papel de proporcionar ao outro uma experiência estética da realidade.

A forma das letras, as cores complementares, personas e traços que compõem essa mostra de arte em seu estado mais palpável é um ato subversivo frente a rotina alienante das mazelas de um transporte público inadequado, das longas jornadas de trabalho, de toda publicidade que invade a visualidade com o único objetivo de novamente nos coagir ao consumo, ao “querer ter” em detrimento do “poder ser/fazer”.

Assim como o processo de abandono e esquecimento torna o espaço um não lugar, o graffiti, novamente, ressignifica o mesmo. Este passa então a ser lugar de identificação geográfica para os que ali transitam, transformando um lugar visualmente abandonado em uma zona repouso visual para uma contemplação artística em meio ao caos do cotidiano urbano.

Em “O lugar do olhar: Elementos para uma geografia da visualidade” de Paulo Cesar da Costa Gomes. Ao questionar de que formas as imagens se relacionam com os meios, como podem influenciar ou não nossas relações, GOMES discute sobre a diferença entre olhar e visualizar determinadas imagens, sendo que, no segundo caso, o olhar foi seduzido pela imagem e essa não é mais uma informação entre outras, ela desperta o interesse do espectador. A partir de sua formação de geógrafo, Gomes ressalta a importância do espaço onde a imagem está inserida nesse processo de ganhar a atenção de quem vai consumir a imagem, pois o lugar dela pode favorecê-la ou não, sendo o contexto de inserção da imagem em determinado espaço também de suma importância. O autor destaca assim o conceito de cenário para se referir a essa relação de objetos e lugares. Em suas palavras

[...] uma estória é constituída também pela maneira como se organizam pessoas, coisas, comportamentos em um espaço. Os lugares onde essa estória se passa e as coisas e os comportamentos ocorrem são elementos que, juntos, sempre produzem novos sentidos. As imagens das coisas não estão jamais separadas dos “lugares” onde elas são exibidas. Por isso, há sem dúvida, uma geografia que participa diretamente da produção de significações que nos veiculam as imagens (GOMES, 2013, p. 30-31).

As noções de espaço estão diretamente ligadas às práticas da arte urbana. Assim como a publicidade escolhe onde inserir seus anúncios a fim de serem percebidos pelo espectador,

a produção de arte também se relaciona com o espaço com objetivo de produzir novos sentidos ao espectador desses trabalhos.



Figura 1 - Edifício localizado no centro da cidade de Vitória - ES, em frente ao Porto de Vitória, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2 - Graffiti próximo ao Parque Moscoso, em Vitória - ES, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 3 - Edifício localizado na rua do Rosário, no centro de Vitória - ES, 2019. Fonte: Arquivo pessoal.

O graffiti sozinho não dá conta dos problemas que a cidade tem e nem deveria. É necessário um interesse político em resolver tais questões referentes à moradia e qualidade de vida. Entretanto, como nas Figuras 1, 2 e 3 a arte desafia essa forma anti-democrática de tratar o espaço, altera a visualidade, questiona a realidade pacífica de mantermos a linha quase invisível que exclui ao invés de assimilar.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não – lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9º ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar**: Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACÊDO, Érika Sabino de. **Pelos muros da cidade**: Uma leitura de imagem do Graffiti de Vitória. Vitória: [s.n.], 2016.

MUDANÇAS ESTÉTICAS NA FOTOGRAFIA: DO DOCUMENTAL AO IMAGINÁRIO

AESTHETIC CHANGES IN PHOTOGRAPHY: FROM DOCUMENTAL TO IMAGINARY

Virgílio Cesar de Mello Libardi³⁵⁵

Mary Louis Bachour³⁵⁶

RESUMO

Este artigo discute as mudanças estéticas na fotografia contemporânea brasileira, culminando naquilo que aqui se denomina “fotografia do imaginário”. A utilização dessa visualidade levou, em alguns casos, a incompreensão imediata da imagem. São descritos e discutidos alguns aspectos principais na produção deste novo modo de se expressar através da fotografia, como a utilização de uma narrativa menos linear, admissão e exploração da ficção, menor ligação com a fotografia testemunhal e preponderância da estética sobre o documento. Busca elucidar se a “fotografia do imaginário” ainda mantém traços da sua função indicial e sua presença icônica, conforme defendia Dubbois (1992) e Schaeffer (1996), ou é prioritariamente um discurso do código e da desconstrução, isto é, uma transformação do real (símbolo).

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Fotodocumentarismo; Fotografia do imaginário.

ABSTRACT

This paper discusses the aesthetic changes in Brazilian contemporary photography, culminating in what is called “imaginary photography”. The use of this visuality led, in some cases, to immediate misunderstanding of the image. Some main aspects in the production of this new way of expressing themselves through photography are described and discussed, such as the use of a less linear narrative, the admission and exploration of fiction, the lower connection with witness photography and the preponderance of aesthetics over the document. It seeks to elucidate whether “imaginary photography” still retains traces of its indexical function and its iconic presence or is primarily a discourse of code and deconstruction, a transformation of real (symbol).

KEYWORDS

Photography; Documental photography; Imaginary photography.

INTRODUÇÃO

Logo que a fotografia foi anunciada oficialmente como “invento” em 1839, na França, quase que de imediato instituiu-se o debate sobre ao seu destino e uso, as discussões calorosas se davam sobre a existência ou não de uma faceta de autoria na produção fotográfica. A

³⁵⁵ Virgílio Cesar de Mello Libardi é Professor de fotografia do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo e da Universidade Vila Velha. Contato: virgiliolibardi00@gmail.com.

³⁵⁶ Mary Louis Bachour é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: mary.bachour@gmail.com.

sociedade francesa, ao menos desde o período iniciado pela Revolução de 1789, demonstrava, em algum nível de intensidade, interesse em uma representação visual mais fiel possível à realidade, o surgimento da fotografia só fez ampliar o interesse (CHIARELLI, 2005).

De fato, a fotografia é um recorte do tempo e do espaço e, como todas as artes visuais, diz respeito àquilo que é visível. A imagem fotográfica é ela própria uma superfície espacial que oferece a representação de um outro espaço. Pode-se perceber a fotografia como um signo indicial, no sentido dado por Charles Sanders Peirce a este conceito: um signo construído a partir da conexão física com o seu referente (DUBOIS, 1994) (SCHAEFFER, 1996).

Segundo Scharf (1962), enquanto a fotografia estivesse representando o mundo visível, suas imagens seriam aceitas dentro do quadro geral do naturalismo. Porém, quando se desenvolveram diferentes técnicas e processos, a fotografia mostrou além daquilo que era imediatamente compreensível ao olho humano, a excessiva realidade da fotografia era considerada por alguns como distorção da realidade e, desta forma, pernicioso para à liberdade de expressão do fotógrafo/autor.

Enquanto alguns celebravam a chegada da fotografia, outros a viam como uma ameaça à produção dos artistas. Neste sentido, de um lado o pintor Antoine Wiertz fez uma saudação à fotografia, em 1855, fazendo premissões otimistas a respeito dos caminhos que a fotografia percorreria como expressão autoral (BENJAMIN, 1986). De um outro lado, Charles Baudelaire, em carta direcionada para o diretor da Revue Française, sobre o salão de 1859, demonstra todo seu descontentamento e preocupação com a presença de fotografias na exposição.

As palavras de Baudelaire demonstravam sua preocupação com a possibilidade do esquecimento da arte proporcionada pela mecanização e industrialização da fotografia. É evidente que o afastamento entre criação e criador se constrói como um elemento que provocaria uma perda de sensações, quem sabe o receio fosse o sepultamento das realidades interiores e riquezas do imaginário de cada artista.

O que parece ter provocado a posição de Baudelaire não é a fotografia por si só, mas seu anacronismo e discurso ingênuo, no entanto, respaldado por um público burguês de gosto recém-formado, ávido por consumir todo tipo de novidade ((ENTLER, 2007).

Aparentemente um outro fenômeno atormentava os pensamentos de Baudelaire, o desenvolvimento da lógica industrial, funcionalista, quantitativa e, por consequência, impura para dialogar com a arte. Os esforços em aumentar a eficiência do aparelho e sua capacidade de reproduzir quantas cópias fossem desejadas parecia alinhar a fotografia com essa lógica, muito mais do que com os estatutos estabelecidos na arte (ENTLER, 2007).

Pouco se discutiu a respeito das consequências dos pensamentos de Baudelaire a respeito da fotografia para as décadas seguintes. No entanto é certo que a fotografia despendeu muita energia para reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda.

O êxito do aspecto mimético logo se voltou contra a fotografia. Não demorou ser acusada de não ser arte, achava-se que não dava espaço para a imaginação criadora, afinal a máquina fazia todo o trabalho. De certa forma, a fotografia concordou com isso, pois não tardaram surgir tentativas de se produzir fotos que se parecessem com pinturas (BARROS, 2014).

A fotografia era vista e pensada como um documento fiel do objeto referente. A imagem fotográfica era, então, uma prova de que tal fato ou coisa existia, era, pois, a fotografia o espelho do real. A fotografia entendida como algo que se opunha às artes, uma vez que esta se encontrava no campo das subjetividades. A fotografia vinculava-se à ciência.

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Todo esta celeuma em torno da fotografia, abriu caminho para uma prática denominada fotografia documental, a qual se valeu da mímese como ponto de partida para solidificar suas bases no tripé *verdade, objetividade e credibilidade*. De acordo com Price (1997) o “arquetipo projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social vigente”. (PRICE, 1997, p.92).

Tal modelo começou a se moldar ainda no século XIX, tendo como precursores desse tempo o escocês John Thomson (1837-1921), o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), a americana Margaret Sanger (1879-1966) e o alemão Henrich Zille (1888-1929), os quais se dedicaram intensamente na fotografia de cunho social, se valendo das características indiciais da fotografia.

Um pouco mais adiante este modelo se consolida, formando o chamado *modelo paragnático dos anos 1930* (LOMBARDI, 2007), tendo como representantes os fotógrafos Lewis Hine (1874-1940), Paul Strand (1890-1976), Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965). Estes fotógrafos tinham de fato despertado algumas consciências para as questões sociais: Lewis Hine, por exemplo, tornou-se fotógrafo oficial do *National Child Labour Committee*, dos EUA, e suas fotos de crianças trabalhando por mais de 12 horas, em fábricas e minas, influenciaram os legisladores a tornar o trabalho infantil ilegal.

O desenvolvimento da fotografia de expressão documental brasileira nas décadas de 40 e 50, após a chegada da fotografia de imprensa importada da Europa e dos Estados Unidos, caminhou para uma produção de tradição clássica, carregado de temas de caráter humanista e social, que teve nas revistas ilustradas seu principal canal de difusão. Fotógrafos estrangeiros como Jean Manzon e Pierre Verger se uniram a brasileiros como José Medeiros para conduzir o leitor a realidades jamais vistas – índios, rituais de candomblé, dentre outros assuntos.

Embora o estilo fotográfico implantado por Jean Manzon na revista "O Cruzeiro" estivesse, em linhas gerais, identificado com as convenções estéticas do documental clássico, presume-se que a questão arte-documento não tenha sido preponderante. Manzon e José Medeiros, em suas incursões fotográficas pelo interior do país, eram mais conhecidos pelo caráter desbravador e aventureiro que pelas qualidades e aspectos artísticos de suas imagens.

Supõe-se que a temática era o horizonte de tais fotógrafos. Embora seja possível intuir que Manzon, Medeiros e Pierre Verger tenham fixado uma estética particular às suas fotografias, que só seriam valorizadas pela crítica anos mais tarde, quando os três tiveram trabalhos publicados em livros, expostos em galerias e museus e incorporados a acervos fotográficos de importantes instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Moreira Salles.

Eles demonstravam atitude semelhante a de profissionais de revistas estrangeiras como a americana *Life* e a francesa *Vu*, que infundiram no Brasil não apenas as concepções estéticas da fotografia de veículos estrangeiros, mas também as temáticas sociais. Portanto, à medida que o fotógrafo Henri Cartier-Bresson apresentava a Índia ao mundo, Manzon mostrava

pela primeira vez ao país uma tribo indígena; enquanto o francês informava como era a vida na URSS na época do stalinismo, Medeiros documentava um ritual de candomblé na Bahia.

Lugon (2011) discute as características da fotografia clássica e como elas se manifestam na fotografia brasileira de expressão documental, apontando como principais características: frontalidade; luminosidade e nitidez; alta legibilidade e a busca pelo instantâneo bressoniano.

DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

Voltando os olhos para o fotodocumental contemporâneo, Tiago Santana e Christian Cravo, acompanhados de fotógrafos como Celso Oliveira e Elza Lima fazem o que é próprio do fotodocumentarismo do nosso tempo. Acredita-se que esses autores integram um mesmo grupo ao trabalhar temáticas regionais buscando novos paradigmas para o documental brasileiro a partir de imagens borradas e cortadas de forma radical pelo limite do quadro. Além disso, em vez de atuar na imprensa procuram canais de divulgação como livros e galerias de arte (BAEZA, 2001).

Fazendo um paralelo destas características com os trabalhos dos fotodocumentaristas contemporâneos, serão abordados aspectos estéticos da obra de Tiago Santana e Christian Cravo, em especial nos seus respectivos livros, *Benditos* e *Nos Jardins do Éden*.

Na opinião de Roullé (2008), os documentaristas do nosso tempo colocam às avessas a relação plástica do processo fotográfico ao inverter elementos da fotografia, como a nitidez. No passado um documento fotográfico era, antes de tudo, nítido e claro. Esses eram elementos importantes do documento. Hoje, à procura de uma estilística e devido a uma visão fotográfica mais inclusiva, fotógrafos abandonam critérios como clareza do tema, luz impecável e precisão de foco e perseguem o contrário: o ininteligível, o borrado, o desfocado.

As fotografias de Tiago Santana e Christian Cravo podem ser estudadas como uma soma de opções de ordem estética resumida sob o termo genérico de “nova fotografia documental”. Serão, a seguir, discutidos três elementos que pontuam e caracterizam a sintaxe fotográfica desses fotógrafos.

O primeiro aspecto que marca a sintaxe visual dos fotógrafos documentaristas contemporâneos tem relação com a instabilidade do assunto retratado, que em suas obras

se manifesta, principalmente, a partir do artifício de arrastamento ou borrão característico de objetos em movimento registrados com baixas velocidades de obturação. Para intensificar esse resultado, os fotógrafos procuram contrastar a figura humana à rigidez dos elementos que constituem a geometria da fotografia (linhas da arquitetura, por exemplo).



Figura 1 - SANTANA, Benditos. 2000.

A obra de Santana, por exemplo, é marcada por uma profusão de imagens arrastadas – em Benditos, que retrata as romarias de Juazeiro do Norte, uma grande quantidade das fotografias do livro contém borrões com variados graus de intensidade. Faz sentido pensar que o enorme fluxo de pessoas pelas ruas e feiras da cidade de Juazeiro do Norte e pelo vai-e-vem de fiéis aos lugares de culto como igrejas, cemitérios e a colina do Horto, onde se encontra o monumento a padre Cícero, ofereça ambiente propício para o fotógrafo se concentrar no deslocamento dos romeiros e produzir imagens em que o borrão se apresenta como parte de sua estética.

Partindo do pressuposto de que para transmitir a sensação de que um corpo está em movimento é necessário fazer o leitor perceber esse corpo e a relação que ele estabelece com as coisas paradas a sua volta, é possível identificar a predominância da contraposição de figuras em deslocamento à inflexibilidade de determinados componentes da imagem, como linhas da arquitetura, sombras e objetos.

É possível notar uma aproximação com Cartier-Bresson em relação ao “momento decisivo”, pois, uma fração diminuta de tempo é o momento exato de disparar o obturador da câmera para captar o ápice visual de determinado acontecimento. Há, porém, uma distinção

evidente entre eles: enquanto Cartier-Bresson privilegia a estabilidade através do instantâneo, marca da fotografia moderna, Santana e Cravo preferem a instabilidade proporcionada pelo borrão, característica da fotografia contemporânea.

O segundo aspecto diz respeito à preferência pelo extraquadro em planos onde corpos, especificamente membros e cabeças, aparecem cortados pelo limite do quadro. Em oposição à corrente tradicional, as obras de Santana e Cravo são marcadas pela recusa da proporção e do equilíbrio simétrico. Como resultado, têm-se fotografias aparentemente desorientadas que provocam certo estranhamento ao fugir da expectativa do receptor. No entanto, a imagem desafia o leitor a solucionar a incompletude da cena.

Assim como a escolha de um instante, o corte espacial representa um procedimento importante para se construir as imagens fotográficas. É preciso decidir o que deixar visível e o que permanecerá escondido, fora do enquadramento.



Figura 2 - CRAVO, Christian. Nos Jardins do Éden. 2010.

Essa é a primeira tarefa do operador: “selecionar e destacar um campo significativo limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. Trata-se então de um processo classificatório. O fotógrafo joga no extraquadro tudo aquilo que não convém enunciar e destaca o detalhe que quer privilegiar (MACHADO, 2002).

À instabilidade e às imagens cortadas pela borda do quadro, acrescenta-se um terceiro aspecto plástico: a inclusão de pessoas na cena fotografada através de reflexos em espelhos,

quadros e vitrines. Essa estratégia sempre usada com rigor compositivo e com caráter ambíguo que as superfícies espelhadas produzem nas fotografias.



Figura 3 - CRAVO, Christian. Nos Jardins do Éden. 2010.

Essas características carregam as fotografias de ambiguidades e faz parte da estratégia do fotógrafo tornar precária a inteligibilidade dos motivos, o autor convida o espectador a demorar-se mais no processo de decodificação da imagem, pois exige dele um esforço consciente e deliberado para que o espaço registrado pela câmera apareça como um lugar organizado de forma coerente.

Embora às vezes pareça que suas fotografias sejam produto do impulso, do acaso ou da surpresa, há uma intenção compositiva que se manifesta através do rigor de cortes, ambiguidades e borrões que não são aleatórios. Esses artifícios evidenciam o projeto estético dos fotógrafos, cuja proposta é ordenar plasticamente o mundo para torná-lo estranho ao espectador. O que é bizarro torna-se mais impactante visualmente, embora muitas vezes dificulte a identificação do referente e abra a imagem para as mais variadas formas de interpretação. Com isso o observador é frequentemente convocado a participar de modo atuante nas charadas visuais propostas pelo fotógrafo.

De todo modo, os fotógrafos contemporâneos aqui estudados, apesar dos elementos estéticos aqui apresentados, ainda preservam características fundamentais que possibilitam que sejam enquadrados como fotodocumentaristas. Ambos demonstram envolvimento profundo com o tema que são fotografados por períodos longos de execução, quando comparado àquela fotografia factual produzida para os veículos informativos diários, por fim,

produzem fotografias com imensa intencionalidade e escolhas do autor para expressar o ponto de vista autoral, seja de forma discreta ou mais objetiva.

FOTOGRAFIA DO IMAGINÁRIO

A fotografia do imaginário, termo aqui proposto e aberto para um forte exercício de construção da sua significação e possibilidades, é, portanto, a hibridação ou mistura dos conceitos da fotografia documental clássica, passando pela documentação fotográfica contemporânea e recebendo aditivos daquilo que se encontra no pensamento e sentimento do fotógrafo/autor.

Usaremos uma seleção de fotografias como *corpus* de análise, baseando-se nos traços formais e estéticos da fotógrafa Claudia Andujar, sem perder de vista o seu engajamento social, mas já a considerando uma das pioneiras nesta prática.

A produção de Andujar era inicialmente baseada nos preceitos estabelecidos na fotografia documental clássica, e, a partir de determinado instante, enveredou-se por representações mais simbólicas, consolidando-se como um divisor de águas de sua obra.



Figura 4 - ANDUJAR, Claudia. Êxtase – Série “Sonhos Yanomami”. 1976.

Quando percorremos as imagens da série “Sonhos”, formadas a partir das fotografias produzidas em preto e branco a respeito dos índios Yanomami, na década de 1970, retrabalhadas, já em seu ateliê em São Paulo, produzindo sobre elas interferências com iluminações coloridas e sobreposições com outras imagens (MORAES, 2014). O resultado

que Andujar chegou foram imagens enigmáticas, simbólicas, remetendo a um outro plano, os rituais xamânicos.

Claudia Andujar demonstra, em sua obra, profundo apreço às questões culturais, políticas e ambientais que envolvem o povo Yanomami para produzir imagens com forte carga simbólica e emocional, explorando sua subjetividade e imaginação por meio de recursos visuais que demandam a interpretação dos mais variados, complexos e ambíguos sentidos nelas contidos.

A artista justapõe imagens de índios e luzes, produzindo novas imagens em que “o elemento humano se desgarra de uma existência indicial e persiste um universo mágico e imaginário, podemos dizer onírico, para nossos olhos” (TACCA, 2011, p.217).

Claudia Andujar prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre o índio, ao quebrar estruturas modeladoras de nossa forma de ver - pautadas em padrões positivistas da arte de descrever fotograficamente - e incluir a possibilidade de subjetividade e autoria (TACCA, 2011, p.217).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia do imaginário, entendida como uma expansão de possibilidades a partir da fotografia documental, apresenta-se como um infidável repertório de formas de trazer à tona o imaginário dos fotógrafos/artistas.

Trata-se de uma práxis fotográfica descolada do espelho do real, são novos propósitos, um lugar mais aberto aos registros pessoais e intimistas, repleto de subjetividades e simbologias a partir de experiências técnicas e estéticas de cada fotógrafo.

Trata-se de um espaço de experiências e de trocas, novos modos de se gerar tensões a partir de uma forma de expressão, de maneira a dar mais potencialidade ao imaginário.

Fotógrafos atuais, ligados às diferentes formações artísticas, têm demonstrado interesse por esta forma de expressão, provocando uma necessidade de se debruçar sobre vertente da fotografia do imaginário para que se possa entendê-la e explorar suas possibilidades. É o caso do trabalho *Contraversão* de Verônica Marques Martins, no qual busca espelhar no próprio corpo o sofrimento dos animais que abastecem a indústria alimentícia.



Figura 4 - MARTINS, Verônica Marques. *Contraversão*. 2007.

Referências

- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARROS, A. T. P. From the specular obstacle to the epistemological illusion in theory of photography. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 1–19, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b.
- CHIARELLI, Tadeu. História da arte/história da fotografia no Brasil-século XIX: algumas considerações. *ARS*. São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 17, p. 4- 14, 2007.
- LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008.
- LUGON, Olivier. *Le Style documentaire*. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945. Paris: Éditions Macula, 2001.
- MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. *Interlab*: Labirintos, 2002.
- MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de . Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in) visível. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 16, p. 53-84, 2014.
- PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.). *Photography: a critical introduction*. Londres: Routledge, 1997.
- ROUILLÉ, André. *Fotografia e arte contemporânea. Fotografia e novas mídias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FotoRio, 2008.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCHARF, A. Painting, photography and the image of movement. *The Burlington Magazine*, v. 104, n. 710, p. 186–195, 1962.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p.191-223, 2011.



VII
COLARTES
2019:
Há um
lugar
para
a arte?



REALIZAÇÃO



Site: <https://viicolartes2019.webnode.com>
Facebook: <https://m.facebook.com/colartes.ufes.9>
Instagram: @colartes2019
Issuu: <https://issuu.com/colartes2019>