



ATLAS PARA O FUTURO
A PESQUISA EM ARTES NA UNIVERSIDADE

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
e Karina e Silva Dias (orgs.)



ATLAS PARA O FUTURO
A PESQUISA EM ARTES NA UNIVERSIDADE
VIII COMA. COLETIVO EM ARTES VISUAIS

Márcia Abrahão Moura
Reitora da Universidade de Brasília

Henrique Huelva
Vice-Reitor da Universidade de Brasília

Adalene Moreira Silva
Decana de Pós-Graduação

Antonádia Monteiro Borges
Diretora de Pós-Graduação

Fátima Aparecida dos Santos
Diretora do Instituto de Artes

Nivalda Assunção de Araújo
Vice-diretora do Instituto de Artes

Rosana Andrea Costa de Castro
Chefe do Departamento de Artes Visuais

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Organizadores

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira; Karina e Silva Dias

Conselho Editorial

Almerinda da Silva Lopes – Universidade Federal do Espírito Santo
Alice Fátima Martins - Universidade Federal de Goiás
Fernando do Nascimento Gonçalves - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Fernando Miranda Somma - Universidade de la Republica do Uruguai
Gilberto dos Santos Prado – Universidade de São Paulo / Universidade Anhembi Morumbi
Helio Ferverza - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Lucia Pimentel - Universidade Federal de Minas Gerais
Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira - Universidade Federal Fluminense
Maraliz de Castro Vieira Christo - Universidade Federal de Juiz de Fora
Maria de Fátima Morethy Couto - Universidade Estadual de Campinas
Maria Elizia Borges - Universidade Federal de Goiás
Marize Malta - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Michel Asbury – University of the Arts London
Milton Terumitsu Sogabe – Unesp / Universidade Anhembi Morumbi
Sandra Terezinha Rey - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Sonia Salztein – Universidade de São Paulo

Arte e Capa: Pedro Ernesto Freitas Lima

Assessoria Técnica: Sabrina Strasser; Bruno de Barros Lopes

Texto de Apresentação: Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Karina e Silva Dias

Todos os direitos reservados

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei no 9.610).

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

A881 Atlas para o futuro: a pesquisa em Artes na universidade [recurso eletrônico] / Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Karina e Silva Dias (orgs.). _ Brasília : Universidade de Brasília, 2020. 180 p.: il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://ppgav.unb.br/publicações>>

ISBN 978-65-86503-11-1 (e-book).

1. Arte. 2. Arte e tecnologia. I. Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de (org.). II. Dias, Karina e Silva (org.).

CDU 7

Editora do PPGAV. Departamento de Artes Visuais

Instituto de Artes. – Universidade de Brasília

Disponível: <http://ppgav.unb.br/publicações>

Tipo de Suporte: E-book

Formato Ebook: PDF

Os autores se responsabilizam pelo conteúdo publicado em seus capítulos.

Sumário

VIII ComA. Atlas para o Futuro

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Karina e Silva Dias

Narrativas curatoriais e historiografia da arte

1. Camila Soato não chuta cachorro morto

Pedro Ernesto Freitas Lima

2. Vestígios de performances em museus: documentação e arquivamento sob narrativas da impossibilidade

Anna Paula da Silva; Juliana Pereira Sales Caetano

3. Os Estampados e Gravuras Artísticas. Encontros na Obra de Fayga Ostrower

Vanessa Cristina Cavalcanti de Mendonça

4. O corpo trágico na obra de Thiago Martins de Melo

Moisés Alves dos Santos

5. MAHKU: arte indígena contemporânea

Erika Kimie Koyama

6. Arpilleras: confeccionando uma nova significação para a arte popular

Emanuel Victor de Almeida Rodrigues Nogueira

7. A Ficção como Poética: a invenção do artista como estratégia

Clarissa Coelho de Castro

8. Fanzines e sua arte - um patrimônio paratópico libertário-social

Gazy Andraus

Arte e culturas urbanas

9. Narrativa LGBT na Arte Urbana: Impactando Imaginários

Beatriz Melo Franco Nery

10. O gerente ficou maluco e outras intervenções artístico-políticas no cotidiano

José Lucas de Deus Alvarenga

11. Cidade Tela: pixação e suas possibilidades narrativas como ocupação da cidade

Vinicius Lorrán Oliveira Silva

Políticas públicas, performatividades e alteridades

12. A Morte Simbólica do Africano Escravizado, o Embranquecer e o Enegrer

Carolina Cerqueira Correa

13. O corpo nas artes visuais: perspectiva de colonial - projeto performance na universidade

Claudete Nascimento Machado

14. Intercoporeidade e a tecnologia da computação vestível em performances artísticas

Marinalva Nicácio de Moura

15.Arte na Universidade: entre pesquisa narrativa, autobiografia e artes visuais
Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

16.Arte + ativismo: como as rupturas defloram novos caminhos investigativos?
Lana de Araújo Gomides

Poéticas: territórios, fronteiras e temporalidades

17.O Futuro é Cênico?
Patrícia Teles Sobreira de Souza

18.Passeios em desencanto: considerações sobre fotografia, *flânerie* e espaço expositivo
Pedro Emmanuel Assis Lara Lacerda

19.Fotografia contemporânea: o poder das imagens e a função do observador contemporâneo
Rodolfo Augusto Melo Ward de Oliveira

20.Irrealidades: uma Aproximação ao Difuso no Espaço
Marianne Nassuno

21.artveillance; arte e tecnologia; arte apocalíptica
Lorena Ferreira Alves

22.Buraco sonoro – sutilezas do som (Fragmento, 3a Ed.)
Krishna Passos

VIII ComA. Atlas para o Futuro

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Karina e Silva Dias

VIII ComA. Atlas para o Futuro

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Karina e Silva Dias

No momento em que a ciência, o conhecimento e especialmente as artes e as humanidades sofrem um ataque articulado em favor da desinformação e contra os processos democráticos, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília oferece à comunidade os resultados e os processos de investigações de jovens artistas pesquisadores de nove instituições brasileiras. Justamente neste momento, o PPGAV completou 25 anos de existência, marcada pela persistência e, agora, pela resistência.

Resultado histórico de mudanças ao longo dos últimos anos, o PPGAV/PPG-ARTE é o mais antigo programa dedicado à pesquisa em artes do Centro-Oeste. Criado em 1994 com uma área de concentração voltada para as investigações em Arte e Tecnologia da Imagem, o mestrado em Artes acolheu, desde os anos 1990, prioritariamente, pesquisas em produção poética relacionadas à arte contemporânea e suas tecnologias, ao mesmo tempo em que incentivou a aproximação da produção artística vinculada às políticas do corpo e suas relações com a produção cênica. Esse momento de fixação da produção em arte contemporânea foi essencial para ampliar no Distrito Federal uma rede de instituições que passavam a debater a produção de jovens mestrandos egressos do Programa, com uma crescente demanda por educadores na área de artes. Sem detrimento das áreas iniciais que constituíram o Programa, os anos 2000 marcaram o fortalecimento de pesquisas dedicadas à produção teórica, em especial a História da Arte e a História da Cena, bem como incursões de pesquisadores nas práticas pedagógicas. Desta forma, nos anos 2000, o Programa assumiu a defesa e a difusão da arte contemporânea, em toda sua variedade e polêmica.

De certo, que a vocação principal do Programa, ainda, estava devotada às pesquisas em arte e tecnologia, performatividade e a produção contemporânea em poéticas visuais. Contudo, o Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, em 2007, e a implantação do Doutorado em 2008, assinalaram uma ampliação dos quadros do PPGAV/UnB, assimilando uma nova realidade quanto a composição e a finalidade do Programa. A primeira metade dos anos de 2010 foi marcada pela ampliação das relações interdisciplinares. Consolidaram-se pesquisas em poéticas contemporâneas; arte e sua interface com as tecnologias emergentes, com ênfase na arte computacional; teoria e história da arte e, a produção performática (artes visuais, teatro e dança). As quatro seções deste livro expressam a história do Programa. Em **Narrativas curatoriais e historiografia da arte** apresentam oito pesquisas (re)visitaram obras e artistas por vieses inéditos e/ou críticos marcam as pesquisas neste âmbito. São pesquisas unidas pela sua aversão ao biografismo e que garantem novos estudos em história e teoria

da arte, apontando para a revisão da história das práticas artísticas na formação das noções de arte que foram se cristalizando por meio da historiografia convencional. Três pesquisas debruçaram-se sobre a produção artística e o que podemos denominar como **culturas urbanas** dedicadas às visualidades e visibilidades das agendas políticas de grupos marginalizados e minorias históricas. Cinco pesquisadores se dedicaram às **políticas públicas, performatividades e alteridades**, enfatizando pesquisas voltadas à (re)atividade performativa, que abriga na mesma tessitura a paisagem, o metabolismo e as repercussões ético-políticas que envolvem questões práticas da educação em artes visuais. E, por fim, temos seis textos dedicados aos processos poéticos, delineados em **territórios, fronteiras e temporalidades** próprias das investigações operadas por artistas-pesquisadores que apresentaram novos questionamentos poéticos na construção de uma reflexão auto-referencial. Todos os textos foram tecidos para o VIII ComA e indicam “futuros” distintos para a pesquisa em artes no âmbito das investigações na pós-graduação brasileira.

Criado pelos discentes em 2004 com o nome Coletivo do Mestrado em Arte no Programa de Artes da Universidade de Brasília e rebatizado como Coletivo em Artes Visuais em 2014, o ComA realizou sua oitava edição questionando e celebrando a produção da pesquisa em artes visuais no Brasil, especialmente na região Centro-Oeste. Como proposta dos alunos de mestrado e de doutorado do atual PPGAV/UnB, o ComA celebrou os 25 anos do programa da UnB. Neste período o programa foi responsável pela formação de mestres e doutores dedicados às artes visuais e, até recentemente, às artes cênicas. Criado do desejo de pesquisar e formar investigadores com ênfase na produção artística conectada com as novas questões tecnológicas em 1994, acolheu nos anos 2000 as propostas dos discentes de produzir eventos que reunissem alunos de pós-graduação, pesquisadores sêniores, alunos de graduação e a comunidade artística. Assim o ComA tomou configurações diversas, tornando-se um evento bienal a partir de 2015, organizado pelos discentes do programa.

Este livro reúne as pesquisas apresentadas no ComA de 2019. O evento questionou qual o futuro da pesquisa em artes visuais, dentro e fora da universidade, e ao mesmo tempo celebrou a produção oriunda das duas décadas de consolidação do Programa. “Atlas para o futuro”, título engenhado por Gê Orthof e Karina Dias, aponta para a história do pesquisador australiano Peter Trickett. Em 2007, Trickett encontrou numa livraria de Camberra um mapa português do século XVI, de um lugar não identificado, publicado no Atlas Vallard (c.1545), baseado nas cartas náuticas traçadas na viagem de 1522 do português Cristóvão de Mendonça. Trickett simplesmente girou noventa graus o mapa e concluiu que se tratava da Austrália. O “giro” rendeu o livro “Beyond Capricorn” (Além de Capricórnio), com sugestivo e polêmico título “como aventureiros portugueses descobriram secretamente e mapearam a Austrália e a Nova Zelândia 250 anos antes do Capitão Cook”.

Diante dos desafios atuais para a pesquisa em artes, o ComA buscou no exemplo de Trickett um olhar de viés, um giro nas atuais perspectivas, para encontrarmos, quem sabe, possibilidades de “futuro”, novas formas de engajamento científico e artístico. Este livro apresenta pesquisas que refletem, direta ou indiretamente, sobre a crise e o esfacelamento da perspectiva de futuro, a flexibilização e o mercado de trabalho para as artes visuais; as alterações nas noções de tempo e espaço trazidas pelas novas tecnologias; a fragmentação do sujeito e os desafios do ensino das artes visuais para ensino básico, entre outras questões. Garantindo a multiplicidade de perspectivas. Nesse tocante, “Atlas para o futuro” reúne artistas-pesquisadores, arte-educadores, teóricos e historiadores da arte para debater o impacto social e econômico da pesquisa e da formação discente em artes no âmbito regional e nacional. Do mesmo modo, nas palavras de Geoge Steiner, buscamos “despertar em outro ser humano poderes e sonhos além dos seus; induzir nos outros um amor por aquilo que amamos; fazer do seu presente interior o seu futuro: eis uma tripla aventura como nenhuma outra”.



Narrativas curatoriais e historiografia da arte

1. Camila Soato não chuta cachorro morto

Pedro Ernesto Freitas Lima¹

“Você pinta como eu pinto?” (figura 1) A pergunta funcionaria como piada em um contexto no qual a linguagem estivesse naturalizada enquanto espaço de enunciação do masculino e se essa naturalização valesse também para o campo da arte enquanto um lugar próprio para uma prática social igualmente masculina. A pintura do meme do garoto que debocha e afirma o anacronismo de determinados enunciados é um protesto de Camila Soato: a arte, especialmente a pintura, e a linguagem não podem ser naturalizados como espaço do masculino, dos grandes mestres e de seus instrumentos de semântica fálica.



Figura 1. Camila Soato, *Lição nº18 vc pinta como eu pinto?*, 2018, óleo sobre tela, 27 x 32 cm.

Percebemos no trabalho de Soato determinada crítica que poderia ser aproximada da chamada “crítica institucional”. Quando consideramos a fala da artista², reconhecemos dois alvos de sua crítica. O primeiro, relativo à questão de gênero, diz respeito a como particularmente a pintura foi naturalizada enquanto prática social de homens geniais e

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB).

² A fala da artista mencionada ao longo desse texto foi obtida em visita do autor ao seu ateliê em Sobradinho, no dia 30 de maio de 2019, dentro das atividades do projeto BSB Plano das Artes.

“grandes mestres.” O segundo se refere às hierarquias entre os circuitos artísticos do país. Discutiremos como seu trabalho, ao tensionar questões relativas à gênero e aos cânones da História da Arte, à circulação institucional e ao mercado, se aproxima e, ao mesmo tempo, mantém especificidades em relação à chamada “crítica institucional”. Para isso, realizaremos uma análise de alguns dos seus trabalhos recentes, a partir do estudo de obras e da visita realizada ao ateliê da artista, à luz de uma breve discussão sobre a “crítica institucional” enquanto uma tradição na arte contemporânea e suas implicações em circuitos “ex-cêntricos”, como é o caso de Brasília, onde a artista se formou e mantém ateliê.

Trabalhos artísticos compreendidos a partir da ideia da “crítica institucional” variam em termos de grau de periculosidade, digamos assim, apresentado às instituições artísticas. Entre práticas radicais e brandas, são trabalhos tão diversos como os seus alvos: instituições como o museu, a crítica, a história da arte, o mercado, o colecionismo, e atributos relacionados a eles, como o racismo, a misoginia, o elitismo, entre outros.

Diante da multiplicidade de manifestações da chamada “crítica institucional”, trabalhos como os de Camila Soato complexificam sua acepção. Ao operar no espaço que é distante tanto do polo radical quanto do brando, as pinturas da artista e suas estratégias de participação de circuitos da arte local e nacional nos levam a questionar quais os tensionamentos possíveis dos circuitos artísticos, de seus agentes e de suas convenções que artistas podem empreender.

A ideia de “fuleragem” ocupa centralidade em seu trabalho. Associada a um imaginário mambembe, informal e a práticas da gambiarra, tal noção é materializada no modo como a artista reúne arte e diversão, empregando humor, escatologia, por vezes promovendo o constrangimento e dando espaço para o erro e o acaso. O deboche não está apenas na pintura do garoto-meme, mas atravessa boa parte do seu trabalho. É possível apontar códigos recorrentes em sua obra. Geralmente sobre fundos neutros, a artista aproxima personagens humanos, cenas de coito animal, ícones da mídia e da cultura de massa e outros fragmentos de imagens, muitas vezes sem respeitar normas convencionais de escala e perspectiva entre eles. Tais fragmentos de imagens aproximados evocam tanto o procedimento da colagem e da fotomontagem, já consagrados e reconhecidos pela História da Arte, como também a cultura recente dos memes. Trata-se de colagens digitais, geralmente anônimas e veiculadas pelas redes sociais, que utilizam imagem e texto para produzir humor a partir de fatos cotidianos midiáticos específicos. A recorrência de alguns memes, como o caso do garoto representado em *Lição nº 18 vc pinta como eu pinto?* (2018), dota-os de significados particulares contextualmente reconhecíveis, o que os torna uma espécie de conjunto de códigos pré-estabelecidos.

Outros trabalhos, como *Lição nº16 desconfie de quem não seja democrático* (2018) (figura 2), apesar de não utilizar memes, opera de modo semelhante a eles ao aproximar, na mesma pintura, imagens canônicas da História da Arte – caso da referência ao *Rapaz mordido por um lagarto* (1593-94) de Caravaggio – e da cultura do entretenimento recente – os minions, personagens de animação que servem a grandes vilões. Semelhante aos memes, o trabalho torna-se uma imagem síntese ao comentar, a partir de determinada perspectiva, as eleições presidenciais no país em 2018, quando eleitores do candidato de viés autoritário e vencedor da disputa, ficaram conhecidos como bolsominions. A militância do referido candidato atuou de modo a compensar a precária estrutura da sua campanha por meio da divulgação intensa de *fake news* pelas redes sociais, muitas delas apelavam para o caráter moral dos eleitores.



Figura 2. Camila Soato, *Lição nº16 desconfie de quem não seja democrático*, 2018, óleo sobre tela, 25 x 33 cm

De certo modo, a referência erudita clássica da pintura de Caravaggio é solapada e reduzida à expressão facial de espanto do personagem diante dos bolsominions antidemocráticos. O trabalho de Soato também recorre a essa operação dos memes de esvaziar e superficializar referências para aproximar, de modo circunstancial e precário, imagens de contextos distintos. Isso não significa afirmar que o modo como a artista opera a imediaticidade e a superficialidade tornam seus trabalhos igualmente circunstanciais ou limitados quanto ao seu caráter polissêmico. Ao propor um achatamento de sentidos, o trabalho propõe um caráter para uma possível “memória da internet”, na qual a profusão de memes e o convívio entre imagens de distintas origens remetem àquilo que Joël Candau denominou como “iconorreia” para se referir à profusão de imagens promovida pelas redes (2013: 73). Ao criticar o ciber mundo, Candau afirma que a possibilidade de assimilação de informação é prejudicada pela grande quantidade de conteúdos disponíveis. Em outros termos, o autor propõe que “a partir de um certo patamar o aumento de densidade da memória icônica dificulta o desenvolvimento de uma memória semântica”, o que altera nosso modo de relacionamento com o passado e com as imagens (*idem, ibidem*).

Na zombaria presente em seu trabalho, no espanto da figura de Caravaggio com os minions, podemos identificar uma das tensões exploradas por Soato. As narrativas “fuleiras” e precárias dos memes convivem com instituições consideradas tradicionais e prestigiosas pela História da Arte: a figura humana e a própria pintura. Podemos entender essa tensão como uma crítica da artista a essas instituições e ao modo como foram consagradas ao longo do tempo, instituindo hierarquias canônicas próprias como aquela que instituía as importâncias relativas dos gêneros artísticos, sendo a natureza-morta o menos prestigiado, seguido pelo retrato, pintura de gênero e, finalmente, a pintura histórica, considerado o mais importante. A concepção dessas categorias de pintura enquanto gênero ecoa,

em sua hierarquização, parece que não à toa, a relação entre essas categorias e o gênero daqueles que estavam habilitados a realizá-los. No século XIX, mulheres, como sabemos, eventualmente frequentavam as academias de ensino de arte, mas na condição de amadoras (SIMIONI, 2008: 29). O decoro da época interditava suas presenças nas aulas de modelo vivo, indispensáveis para a realização da pintura histórica, relegando a elas a possibilidade de produção dos gêneros menores e das artes decorativas.

Segundo a própria Soato, seu incômodo com a formalidade e a consagração atribuídas à pintura e com as relações de gênero associadas a essa prática – a predominância masculina traduzida em expressões como “Os Grandes Mestres” – são motores de sua obra. A artista passou a perseguir a subversão desse cenário a partir do seu interior. A partir do domínio da prática da pintura, Soato empreende uma relação de amor e ódio e tensiona sua seriedade, sua tradição, sua pompa e sua masculinidade, fazendo a técnica se voltar contra ela mesma e contra seus agentes produtores e legitimadores. Entretanto, de modo paradoxal, sua crítica e sua circulação dependem do prestígio da pintura. Afinal, não faz sentido chutar cachorro morto.

Essa constatação nos remete ao modo como Andrea Fraser (2008) compreende a “crítica institucional”. Na perspectiva da autora, trabalhos de artistas como Hans Haacke (figura 3), Marcel Broodthaers, Michael Asher, Daniel Buren, entre outros, diferentemente da utopia e do radicalismo das neovanguardas, não eram contrários à instituição, e nem poderiam ser, uma vez que eram a própria instituição e dependiam da existência dela para realizarem seus trabalhos. Nesse sentido, para Fraser “não há mais um fora” da instituição.



Figura 3. Hans Haacke, *Informação*, Museu de Arte Moderna de NY, 1970.

Analisando o trabalho de Hans Haacke, Fraser afirma que seu projeto não consistia na desmontagem do museu. Diferentemente, consistia em um projeto cuja intenção era “defender a instituição da arte da instrumentalização por parte de interesses políticos e econômicos.” (2008: 185-186). A autora continua: “Não é uma questão de ser contra

a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos. (FRASER, 2008: 187).

Ao considerarmos a perspectiva de Fraser, é possível apontar qual crítica está expressa no trabalho de Soato, inclusive aquela relacionada ao modo como transita pelos circuitos artísticos de distintas densidades e poder no país. Em nosso contexto de fragilidade e densidade institucional irregular, o que acentua hierarquias de poder e de institucionalização entre as regiões do país, Soato não combate as instituições. Diferentemente, discute qual o caráter político que deseja para elas, fortalecendo-as, portanto. Como afirma Fernando Cocchiarale, “o inimigo não é a instituição”:

Embora alguns setores da produção artística contemporânea mais jovem invistam contra as instituições, no nosso país, ao contrário, eu acho que se deve procurar fortalecer o que ainda não se consolidou, as instituições culturais. Eu acho que a crítica institucional, no Brasil, passa antes pelo fortalecimento das instituições do que pelo seu simples desmonte. Isso porque convivemos com problemas de várias naturezas: é a falta de orçamento por um lado, a descontinuidade das gestões, a composição dos *staffs* por critérios antes políticos do que técnicos. (TEJO, 2011: 23).

Voltando ao nosso questionamento inicial, o trabalho de Soato nos evidencia que mais importante do que a crítica e a interpretação de determinado problema é o modo de formulá-lo e operá-lo no interior de instituições e circuitos. Linda Nochlin em *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, um dos textos fundadores da crítica feminista da arte, demonstra como o modo de formular perguntas podem nos levar a falsos debates, como no caso da “questão feminina”, representada pela pergunta que intitula o célebre texto publicado em 1971. Segundo Nochlin, defender a qualidade das mulheres artistas, nesse caso, seria aceitar a ideia de genialidade, utilizada como qualidade quase metafísica empregada pela História da Arte para justificar seus eleitos, e dar ensejo para o argumento sobre a falta de talento “natural” das mulheres (2016: 12). Para a autora,

a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. (NOCHLIN, 2016: 12).

Soato parece proceder de forma semelhante. Suas obras desconcertantes e ruidosas miram a heteronormatividade, o controle de corpos e outras convenções que ainda habitam as estruturas institucionais e de seus agentes. Sua ação guerrilheira parte de “dentro”, e para isso necessita estar institucionalizada.

Para isso, a artista investe em estratégias de circulação pelos circuitos desiguais do país. Ao mesmo tempo em que mantém seu ateliê em Sobradinho, região administrativa periférica ao Plano Piloto da cidade de Brasília, que, por sua vez, é periférica ao centro hegemônico localizado no Sudeste, Soato também passa períodos produzindo em São Paulo, cidade considerada central e de dimensão nacional quanto à produção, circulação e legitimação da produção artística do país. Portanto, ao mesmo tempo em que cultiva o contato com lugares tradicionalmente considerados como “periféricos” e com suas práticas associadas, como a gambiarra, o improvisado e a “fuleragem”, a artista não prescinde de relações com galerias, espaços institucionais prestigiados e grandes eventos, operando-os de modo proveitoso como na Bienal do Mercosul de 2018. Nessa ocasião, em meio a um extenso conjunto de obras que propunham discutir o *Triângulo Atlântico*, proposta dos curadores Alfons Hug e Paula Borghi, sua obra que fazia menção à Marielle Franco (figura 4), vereadora do Rio de Janeiro assassinada a poucos meses antes da Bienal, foi

destacada por matéria veiculada pelo jornal *O Globo* (GOBBI, 2018: n.p.). Nesse caso, seu protesto foi potencializado pela legitimidade do evento e pela consequente visibilidade dada pela grande mídia.



Figura 4. Camila Soato, *Presente*, 2018, óleo sobre tela, 90 x 125 cm.

O trabalho de Soato, portanto, demonstra que, assim como insistia Andrea Fraser, não existe o “fora” do “sistema”. Diferentemente, ele afirma a possibilidade da ação guerrilheira, atualizando sua concepção, como as figuras de mulheres com os seios à mostra, chinelas havaianas metidas nos punhos, com os rostos encobertos por tecidos mas que também apreciam uma fatia de melancia e que são atacadas de modo imprevisível por formigas de asas nativas do cerrado.

Referências

- CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.
- FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, ano 9, v. 2, n. 13, dez., 2008. p. 179-187.
- GOBBI, Nelson. Bial do Mercosul cria diálogo entre fatos históricos e temas do presente. *O globo*, 9 abr., 2018. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/bial-do-mercossul-cria-dialogo-entre-fatos-historicos-temas-do-presente-22568410> > Acessado em: ago. 2019.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- TEJO, Cristiana (Coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

2. Vestígios De Performances Em Museus: Documentação e Arquivamento Sob Narrativas da Impossibilidade

Anna Paula da Silva ³

Juliana Pereira Sales Caetano⁴

Em *Excellences and Perfections*⁵ (2014), Amalia Ulman performou durante cinco meses no *Instagram*, entre os dias 19 de abril a 14 de setembro de 2014. Nesse mesmo ano, a obra foi assimilada e preservada pela Rhizome, instituição de novas artes e mídias, afiliada ao Novo Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque (FARKAS, 2018: 6). As evidências desse trabalho, podem ainda ser encontradas no *Instagram* pessoal da artista, bem como no próprio *site* da instituição.

Excellences and Perfections é conhecida não apenas por sua abundância de imagens⁶ – mais precisamente 172 fotografias e 12 vídeos –, mas também pela facilidade de acesso ao público, estabelecido pela condição poética, na escolha de performar em uma rede social. Nesse trabalho, Ulman desenvolve um roteiro que torna a experiência da realidade, entre o real e a ficção, criticando o olhar de si e dos outros sob os status construídos em uma comunidade em rede. Segundo a pesquisadora e curadora Rozsa Farkas (2018: 6), a duração da obra de Ulman não se limita a data das postagens de suas ações performáticas, uma vez que os comentários publicados pelo público e pela artista reativam a obra continuamente. Tais características, diferem drasticamente de uma noção “convencional” da performance como evento “ao vivo”.

Em vista disso, como seria possível a instituição museológica delimitar um recorte temporal do trabalho? Tendo em vista que faz parte da poética da obra o contínuo processo de interação do público através das redes sociais. O quais podem não apenas acessar as imagens e textos expostos por Ulman, mas também interagir na postagem dos comentários, repostagens de imagens, por exemplo, no *stories* do *Instagram*, além da própria possibilidade de conversar diretamente com a artista. Na verdade, talvez aí resida o próprio paradoxo das obras de Ulman, ou seja, pensar em como os registros da ação ou como a própria ação, onde a vida de uma personagem criada pela artista é retratada ao longo desses cinco meses, pode não apenas ser acessada, mas também ser passível de uma contínua interação, uma vez que o *Instagram* é uma rede social, entre o lugar do perfil privado e aberto.

³ Licenciada em História pelo Centro Universitário de Brasília (UniCEUB), bacharel em Museologia pela Universidade de Brasília (UnB), especialista em Educação à Distância pelo Centro de Educação à Distância da Universidade de Brasília (CEAD/UnB), mestre em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (PPGMUSEU/UFBA) e doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB). Atualmente, é professora assistente do curso de graduação em Museologia da UFBA. E-mail para contato: annapaulasilva.86@gmail.com.

⁴ Graduada em Museologia (2016) pela Universidade de Brasília (UnB) e mestre em Ciência da Informação (2019) na linha de pesquisa de Organização da Informação pela mesma universidade. No momento, é professora substituta do curso de bacharelado em Museologia da Universidade de Brasília. E-mail para contato: julianasalesmuseologia@gmail.com.

⁵A performance é a experiência de uma usuária corriqueira do *Instagram*, uma *it girl*, “encenada” pela artista, onde posta imagens e textos, e interage com outros usuários da rede social. A personagem precisa de aprovação compulsiva e compulsória sobre todos os aspectos de sua vida. Nesta performance, Amalia Ulman apresenta criticidade sobre a vivência em rede social, lidando especificamente com as relações de gênero e as contingências que derivam do tema.

⁶ É importante ressaltar que Ulman não reconhece a obra em questão dentro das categorias “fotoperformance” ou “vídeoperformance”. Para ela a interação do público é tão importante quanto as imagens publicadas no perfil.

Com efeito, essa disponibilidade das imagens da obra na rede social pode ser compreendida a partir da noção de “domínio público”, cuja intenção é tornar ilimitado o acesso, uma vez que as postagens permanecem no perfil e são passíveis de serem visualizadas pelos usuários. E caso deletadas do *Instagram*, a Rhizome tem o arquivo completo do trabalho. Desse modo, o que se vê é a obra em sua onipresença.

Essas considerações sobre o trabalho de Ulman abrem a discussão sobre o caráter vestigial de ações performáticas, principalmente, no que tange a definição do que é vestígio, aquilo que sobra, aquilo que resta, aquilo que desdobra, aquilo que é parte de algo, aquilo que nos faz lembrar, aquilo que é um recorte, entre outras acepções possíveis. Em *Excellences and Perfections*, a ideia de vestígio está atrelada ao encerramento das postagens, ou seja, dos cinco meses de performance. Embora, o fato das imagens, dos textos e dos comentários estarem disponíveis em domínio público de uma rede social apresenta a possibilidade de compreender a extensão da performance, de que ali reside a obra e que pode ser acessada a qualquer momento.

Desse modo, os trabalhos de Ulman subvertem a ideia de encerramento ou finitude das ações, provocando o desafio de uma presença ininterrupta etérea, como se a ação não tivesse se findado e a artista propusesse o uso – o acesso – contínuo das imagens postadas. A imagem é um elemento vestigial por nos dar a ver os estágios da performance, diferente de outros trabalhos de performance os de Ulman são reativados pelo acesso ao *Instagram* e à Rhizome.

Nesse sentido, a presente comunicação tem como intuito apresentar reflexões sobre as narrativas da impossibilidade quanto aos vestígios de performances. Haja vista que em pesquisas anteriores identificamos uma quantidade expressiva de registros e vestígios assimilados por museus, e causam dúvidas quanto ao seu caráter de representação como acervo museológico, arquivístico, e que efetivamente dão notícias sobre uma ação performática. Então, o que aproxima e separa, simultaneamente, um vestígio de uma performance?

Latência do vestígio

O vestígio pode ser compreendido como elemento que constrói uma trajetória sobre alguma performance, um recorte. Um objeto que pode vir a se tornar acervo museológico, arquivístico e bibliográfico. Embora, isso não signifique reconhecê-lo como “obra”. Em nossa concepção, o vestígio pode ser compreendido como aquele que pode ser parte da obra, ou ainda uma nova obra, ou seja, o vestígio é criado, – ou parte – do acontecimento e se desdobra no pós-acontecimento. Portanto, como os museus lidam com esses elementos vestigiais, em abundância, das performances?

Em *Not to Play with Dead Things* (2009)⁷, exposição realizada em Villa Arson Nice, na França, com curadoria de Éric Magion e Marie de Brugerolle, o objetivo foi criar um lugar de exibição para o vestígio de performances. Como o próprio nome da exposição já sugere, o intuito da mostra foi criar uma relação imperativa quanto ao não brincar com as coisas que deixaram de existir. A proposta dos curadores foi pensar em objetos fora do seu contexto original, ou seja, fora do contexto da ação performática, e de forma isolada serem mostrados, tencionando a resistência do próprio objeto – aqui considerado vestígio – em sua performatividade, sem forçar a ideia de uma relação intrínseca com a ação e pensá-lo em uma dinâmica própria: a criação do objeto como gesto / parte e gesto autônomo no pós-

⁷ Os artistas que participaram da exposição: Scoli Acosta, Vasco Araujo, Fabienne Audeoud & John Russel, Emmanuelle Bentz, John Bock, Xavier Boussiron & Sophie Perez, Spartacus Chetwynd, Guy de Cointet, Jordi Colomer, Brice Dellsperger, Eric Duyckaerts, Jean-Pascal Flavien, Dora Garcia, Richard Jackson, Mike Kelley, Martin Kersels, Arnaud Labelle-Rojoux, Jacques Lizène, Eric Madeleine, Paul McCarthy, Kirsten Mosher, Yannick Papailhau, Antoine Poncet, Philippe Ramette, Jim Shaw, Roman Signer, Jana Sterback, Catherine Sullivan, Jean-Luc Verna, Jessica Warboys, Franz West, Erwin Wurm. As obras selecionadas foram criadas / performadas entre 1982 a 2008.

acontecimento. A própria curadoria enfatiza e problematiza a ideia de relíquia, do fetichismo sob esses objetos oriundos de uma performance, na tentativa de propor e causar interpretações fora do contexto da genética e do acontecimento da obra.

Assim, a exposição propõe pensar a poética desses vestígios em relação a leituras de diferentes gêneros da performance, abrindo formas de encarar essas ações a partir dessa relação com os objetos, com a sua potência como vestígio e como algo para além do sentido documental sobre uma performance. Essa exposição contraria uma relação de finitude e da preservação de um vestígio meramente recortado de uma ação, e valoriza o vestígio em sua dinâmica própria, enquanto presença como objeto artístico e desdobramento de uma ação no pós-acontecimento.

Em termos analíticos quanto a performance e seu desdobramento, os pesquisadores costumam escolher entre a abordagem de Peggy Phelan (1993) ou de Philip Auslander (2018), considerados dois extremos sobre a compreensão das ações performáticas em seu pós-acontecimento. Curiosamente, anos mais tarde, Phelan (2012) mudará as suas concepções sobre obras e vestígios. Inicialmente, a autora defendia que a performance só residia no tempo presente do seu acontecimento, sendo contrária a realização de registros e de sua utilização. Após alguns anos, a autora terá outra abordagem sobre o que permanece das ações, utilizando a noção de refabricação de obras a partir de imagens e outros vestígios, entre sentidos de êxito e fracasso na remontagem / na (re)exibição.

Philip Auslander compreende não só a performatividade da ação performática, mas toda documentação realizada sobre a obra. Em seu mais recente livro, Auslander (2018) apresenta a noção de locução performativa a partir do que permanece e dos alcances das leituras sobre as ações, ou seja, como os vestígios se expressam, são a obra e reativam as obras.

Jonah Westerman (2015) vai tencionar as abordagens distintas dos dois autores, considerando que ambos têm pontos fundamentais para compreender a ação e a imagem, e que podem estar atrelados às discussões sobre obras e a história da performance. Westerman compreende a performance como uma *inframedium*, isto fica evidente na realização de pesquisas sobre os diferentes meios / suportes / estratégias empregadas pelos artistas como forma de criar e explorar as obras. Para o autor (WESTERMAN, 2015), é importante nos preocupar menos com o tempo da performance, e mais em como se manifesta no tempo presente.

O vestígio está atrelado a ação performática, cabe às instituições e aos artistas estabelecerem algum tipo de distinção categórica e processual sobre as performances e os seus vestígios. Nesse sentido, compreender o encerramento de um momento específico - temporalidade e contexto - é também compreender o desdobramento dos vestígios musealizados, que são recortes e processos em transmutação das ações e da história da performance.

Narrativas da impossibilidade: arquivamento e musealização de vestígios

Seja na reserva técnica e/ou no setor de arquivo e documentação, os vestígios de performance tem sido cada vez presentes nos museus de arte. Embora, grande parte das vezes, são vistos como incógnitas pelos profissionais dessas instituições em razão das dificuldades em categorizar e utilizar os termos empregados pela curadoria e pelos artistas, e efetivamente em compreender aquilo que foi acervado.

Para algumas instituições, mesmo que o vestígio seja musealizado como parte do acervo, o valor atribuído a ele não é de obra, pois não se atribui autonomia ao vestígio. De fato, ter o vestígio não significa ter a performance, concordamos, no entanto, se o vestígio está acervado, como narrá-lo? O conflito está nessa associação imediata à performance, afinal o vestígio deriva da ação, como parte, desdobramento, registro, entre outras possibilidades, ao tempo que em alguns museus o seu caráter não é apenas documental, mas como já mencionado tem caráter de obra.

Além das dúvidas na produção de sentidos e narrativas sobre os vestígios, há a construção sobre a impossibilidade de narrá-los, do que se tem ser inexpressivo, de não se ter a performance, dos conflitos entre as condições poéticas e as condições institucionais, de não ser possível exibi-los, enfim, de não ser algo (i)materializado como a ação performática, essencializando a presença para visualidade e visibilidade da - sobre a - performance.

Se a musealização expressa intenções, “[...] que podem ser regidas por diferentes atores sociais e instituições culturais”, e isto pode ser verificado a partir da pesquisa (BRULON, 2018, p. 26), como também é um processo discursivo entre obras e instituições, o que para Noronha (2017, p. 19) se desenvolve como “[...] um processo de atualização, adesão, ruptura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais” (NORONHA, 2017: 19), podemos ver o vestígio como acervo, autônomo, na medida em que não é necessário ter a performance, mas evidenciar as genealogias possíveis sobre a trajetória da ação por meio do vestígio e dos seus processos na musealização em trânsito, em sua transformação ao longo dos anos, na produção de sentidos e narrativas.

Brulon (2018: 203) enfatiza a intenção da musealização, sobretudo o seu valor simbólico e de criação sobre as manifestações culturais, como também, problematiza a noção de musealização quanto a dar “autoridade” a instituição em determinar o que é autêntico, original, verdadeiro. Quando pensamos na musealização de obras de arte contemporânea, especificamente de performances e seus vestígios, a problematização de Brulon pode ser observada, tendo em vista que as ações não são absorvidas de forma *lato*, para alguns performers cada (re)performance é diferente, e os vestígios não apresentam a completude da ação, mas são enquadramentos e recortes de intenções de visualidade e visibilidade. Deste modo, não é viável estabelecer relação entre obras, sejam performances e - ou - vestígios, sob as noções de autêntico, original e verdadeiro.

A musealização é co-criação, em meio a diferentes linguagens, meios, suportes, narrativas, propostas, sentidos, em seu processo contínuo, observando-se contextos específicos, bem como a sua relação com as temporalidades que se sobrepõe e se atravessam frente ao que foi adquirido, no caso específico, objetos que tornam-se parte do acervo e do arquivo do museu. A noção de musealização é ampliada para objetos que fazem parte do arquivo.

Aparentemente é estabelecida distinção entre o arquivamento e a musealização, tendo em vista que o arquivo relaciona-se às práticas fins institucionais, enquanto a musealização está atrelada às obras e aos seus vestígios. No entanto, esta distinção é pouco prática, uma vez que museus possuem em seus acervos vestígios que estão atrelados à noção de arquivamento, no entre lugar do arquivo fim e da reserva técnica.

Os vestígios musealizados/ arquivados são traços, fragmentos, representam a incompletude, são parte de processos que apresentam incompletude, sobretudo nas ambições do impulso de conexão e da compulsão de salvaguarda, pautado na incessante necessidade de dar a ver algo para o futuro. Diante dessas problemáticas, entre

o impulso e a compulsão, os vestígios são (i) matéria de trajetórias, potentes poéticas, impulsionam a criação de sentidos e narrativas, representando recortes e enquadramentos.

Ter e não ter: vestígios de performances em museus brasileiros

A aquisição é uma das etapas mais emblemáticas do processo de musealização. Não apenas porque nela se formaliza a escolha da instituição museológica de se assimilar determinado objeto, mas também porque, nessa etapa, reside uma responsabilidade inicial da atividade de documentação e pesquisa dos trabalhos acervados. Apesar disso, em grande parte dos museus de arte brasileiros, a documentação dos trabalhos de performances segue lacunar, sobretudo no caso das obras assimiladas através de doações dos artistas e/ou pelo acontecimento de uma exposição, a exemplo de salões de arte e residências.

Este é o caso do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), cujas obras criadas e realizadas em uma residência, Faxinal das Artes, tornaram-se parte de seu acervo. Inicialmente, a residência foi pensada para que as obras fossem acervadas como parte do acervo do Novo Museu, o atual Museu Oscar Niemeyer, no entanto, aquilo que fora doado - vestígios/obras - por alguns artistas faz parte da coleção do MAC-PR.

Os vestígios/as obras salvaguardadas pela instituição encontram-se sob indefinição, não fica evidente dois aspectos: o primeiro, se são obra ou um vestígio documental, ainda que estejam musealizadas como acervo museológico; e o segundo, que deriva da indefinição, como esses vestígios/obras podem ser comunicados.

As profissionais da instituição nos apresentaram uma tabela com alguns vestígios/obras, onde foi verificada dúvidas se eram fragmentos de performance, videoperformance e - ou - registro. Aquilo que a instituição possui é considerado acervo, encontra-se em reserva técnica, ainda sim há dúvidas, pois é perceptível a incompreensão sobre a incompletude, devido a não estar evidente o que é a obra, o que é vestígio, quais são as condições poéticas e como a instituição lida / pode lidar, ou seja, há questões quanto à musealização entre as condições poéticas e as condições institucionais frente ao que se tem em acervo. Os profissionais do MAC-PR, mesmo com as dúvidas, reconhecem o valor desses vestígios/obras, cuja indefinição não invalida a sua presença no contexto institucional.

De fato, o reconhecimento de uma potência poética por parte das instituições museológicas sobre seus vestígios de performances, presentes em setores de documentação e pesquisa ou mesmo em suas bibliotecas institucionais, têm sido cada vez mais frequente. Caso esse, por exemplo, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), o qual desde o final da década de 1990, têm frequentemente reconsiderado o status de sua documentação institucional.

Um dos trabalhos nos quais a instituição sinaliza essa mudança é a obra “Repolhos” (1977) da artista argentina Marta Minujín. O trabalho reside hoje no acervo museológico por meio de um conjunto de 23 fotografias em preto e branco de uma performance realizada pela artista no próprio MAC USP em 1977 na mostra *Poéticas Visuais*. A época do evento, a ação consistiu na artista espalhar cem sacos de repolhos em uma das salas do museu, na qual vinte pessoas com baldes na cabeça performam cantando versos e ditando textos escritos por Minujin. De acordo com a artista, a performance fez parte de uma série de experimentos de sua produção intitulada “Arte Agrícola em Ação” cujo intuito era desenvolver materiais e emblemas típicos da cultura latina americana (PALADINO, 2016).

De acordo com a ficha catalográfica da instituição, o conjunto de fotografias dessa performance, de autoria de Gerson Zanini, fora por muitos anos alocado no arquivo do museu, sendo apenas no ano de 2014, revista pelo Conselho Deliberativo do museu realocado como acervo museológico. De procedência reconhecida como “doação da artista”, o trabalho já participou da mostra *Vizinhos Distantes - América Latina no Acervo do MAC USP* realizada pela instituição em 2015. Em relação similar a obra “Repolho” (1977), o trabalho “Situação.....ORHHHHHHH.....ou.....5.000.....TE.....em.....NY.....city....(1969)” (1969) do artista português Artur Barrio também apresenta em seu histórico processos de uma contínua mutabilidade dentro da instituição. De acordo com a ficha cadastral, a obra que hoje consiste em um envelope e duas fotografias da performance, foi inicialmente alocada na biblioteca do museu em 1970, local que permanece até 1998 quando é transferida para a seção de catalogação e documentação do museu. Em 2005, após decisão dos gestores, o trabalho é por fim reconhecido como acervo da instituição.

De acordo com a curadora e pesquisadora Cristina Freire, Barrio é um artista conhecido por buscar romper “com qualquer categoria ou código hegemônico da arte” (1999, p, 150). No caso dessa performance, por exemplo, na qual deriva hoje os vestígios musealizados, o artista utilizou o museu como um depósito de lixo. Operando para tanto com materiais como espuma de borracha e aparas de madeira juntamente com restos orgânicos de putrefação como carne, sangue e outros dejetos, para preencher suas “trouxas”. Ainda de acordo com a autora, o trabalho foi realizado à época em duas fases: Uma interna e outra externa ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na fase interna, as trouxas foram elemento central de intervenção tanto do artista quanto do público da mostra. Tendo esse último, aproveitado para jogar mais detritos sobre as trouxas ensanguentadas, escrever palavrões ou jogar dinheiro sobre elas. Já na fase externa, as trouxas e por conseguinte seu lixo acumulado, foram levadas ao lado de fora do museu, e expostas, suscitando ainda mais atenção, dúvidas e polêmicas.

É de conhecimento comum para aqueles que se debruçam sobre a trajetória de Barrio, que os registros resultantes de suas performances, são compreendidos por ele apenas como uma fonte de informação de uma ação ocorrida em determinado lugar, tempo e contexto. Contudo, esses mesmos registros como enfatiza o artista, não podem ser entendidos como parte de sua obra, e nem muito menos como a própria obra. Desse modo, cabe aqui também o questionamento, se a assimilação desses registros como acervo museológico por parte da instituição atenderia a proposta e a percepção desse mesmo artista. Tendo em vista que por mais que não seja a intenção da instituição ou do artista substituírem tais objetos pelo ato performático, a próprio ato de colocá-lo em exposição pode remetê-lo ao encargo de representação.

É o caso do trabalho “Farmácia Fischer & Cia” (1975) do artista francês Hervé Fischer. Tal qual os trabalhos exemplificados anteriormente, a obra constituída de 21 peças, compostos principalmente quatro carimbos, oito sacos plásticos contendo pílulas da “Farmácia Fischer”, cinco fotografias e offset sobre papel, não apenas migrou ao longo das últimas décadas pelos setores institucionais, como também tem sido um expoente na representação da ação da performance, participando de diversas mostras. A primeira vez que a performance foi apresentada se deu no contexto da exposição *Hervé Fischer no MAC USP: Arte Sociológica e Conexões* no MAC USP em 1975. A performance na auscultação das histórias do público por parte do artista, e posteriormente sua prescrição de “pílulas” de acordo com seus diagnósticos. Desde então, seus vestígios já fizeram parte de mais quatro mostras: *Conceitualismos da Coleção MAC* (1990); *Franceses no Acervo do MAC* (1975); *A França no MAC* (2009); *Hervé Fischer no MAC USP* (2012).

Em contracorrente, há vestígios que mesmo habitando espaços em diversas exposições são reconhecidos apenas como acervo arquivístico do trabalho. Caso das fotografias e vestígios da obra *Arte Vestível Arte AE – área balões* (1983). A performance, realizada em 07 de novembro de 1983, às 18 horas, nas torres do MARGS em ocasião da abertura do 2º *Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais* (ENAPP), tinha como ação o soltar de 5.000 balões de gás hélio que continham em si grifado sua impressão digital sobre a cidade. Décadas depois, no entanto, o que foi acervado pela instituição tentativa de representar o evento, foi a indumentária utilizada pela artista durante a performance.

Contudo, não tem sido o traje mas sim o objeto “*Interferência*” (1983), bem como as fotografias da ação presentes no setor de pesquisa e documentação, os elementos mais frequentes de representação e reexibição da performance. De fato, em *Interferência* (1963), Thomaz buscou inserir na peça todos os pequenos elementos que à época compunham sua performance: balões, convites, varinha e até mesmo uma fotografia de si realizando a ação. As próprias fichas catalográficas, apontam claramente uma distinção entre as duas obras e seus convites para exposições. Cabendo aqui uma questão se esses registros de ação, deveriam ser compreendidos apenas como documentação “complementar a obra” ou melhor “complementar a pasta da artista” ou como parte do trabalho.

Embora ao contrário de alguns artistas, para Thomaz, a percepção dos vestígios e registros, como forma de representação de seu trabalho não é um conflito. Ao seu ver, suas performances foram feitas para uma única apresentação, embora mencione que no caso de *Arte Vestível Arte AE – Aérea balões* (1983), Fidelis já tenha expressado o desejo de reapresentá-la em razão de seu “conteúdo”. Além disso, de acordo com ela, uma jovem artista funcionária do MARGS também lhe chegou a perguntar sobre a possibilidade de autorização para reapresentar a ação, no entanto, de acordo com Thomaz, a conversa não teve continuidade.

Algumas considerações

Ainda são muitos os casos em que nos encontramos no escuro nos museus, por não saber o que foi doado, o que se assume ser a obra ou apenas vestígio documental. Contudo, esses objetos “rastros” demonstram a mutabilidade sobre as obras e as narrativas, uma vez que seus usos e reusos provocam outras possibilidades ou a manutenção de sentidos. O olhar sobre as performances a partir dos vestígios apresenta o contato evidente, como um repertório à vista, em processo, mas provoca dúvidas.

Desse modo, suscitamos a seguinte reflexão: se esses vestígios presentes em “instituições de memória”, não possuem informações sobre si, de que história da performance nós estamos falando? Ou melhor que história estamos deixando? Talvez, fosse o caso de pensarmos nos vestígios não como indícios de um passado, mas um registro com potencial que pode nos apresentar novas atualizações ou desdobramentos da própria obra. Aqueles que, se dado um novo olhar, podem possibilitar uma maior visão do passado e do futuro.

Referências

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*. v. 11, n 2, 2018, p. 189-210. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>>. Acesso em: 20 ago 2019.

BRULON, Bruno. Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. In: MAGALDI, Monique Batista; BRITTO, Clóvis Carvalho (Org.). *Museu & Museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília: FCI-UnB, 2018, p. 19-36.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

- MANGION, Eric; BRUGEROLLE, Marie de (Org). *Not to play with dead things*: catálogo. França: Villa Arson Nice/ JRP/RINGIER, 2010.
- NORONHA, Elisa. *Discurso e reflexividade*: um estudo sobre a musealização de arte contemporânea. Lisboa: Edições Afrontamento, 2017.
- PALADINO, Luiza Mader. Intercâmbios institucionais: a trajetória de Jorge Glusberg no Brasil”, *Caiana*: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), v. 9, 2016, pp. 80-95.
- PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction. In:_____. *Unmarked*: the politics of performance. London: Routledge, 1993, p. 146-166.
- ULMAN, Amalia. *Excellences & Perfections*: catálogo. Munique/Londres/Nova Iorque: Prestel Verlag, 2018.
- WESTERMAN, Jonah. Between action and image: performance as ‘inframedium’. *Tate Research Feature*. Jan 2015. Disponível em:< <https://www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image>>. Acesso em: 9 jun 2019.

3. Os Estampados e Gravuras Artísticas – Encontros na Obra de Fayga Ostrower

Vanessa C.C. de Mendonça⁸

Autodidata, Fayga Ostrower, a menina polonesa, de família judaica, emigrada ao Brasil, fugindo dos horrores da Segunda Grande Guerra, em 1934. Fayga, fez o curso livre de desenho e modelo vivo, na Sociedade de Belas Artes⁹, em 1938. Inicia pelos desenhos, ilustrações e principalmente o linóleo. Em 1944 criou as ilustrações que vieram a fazer parte da edição especial do livro, O Cortiço, de Aluísio Azevedo (1857-1913), em 1948. Ainda, ilustrou vários livros e periódicos nos anos de 1940 e 1950, tais como: Sombra, Rio Magazine, Jornal de Letras, suplemento literário de O Jornal, etc.

Em 1946, Fayga decide abandonar outras atividades e dedicar-se somente a “ser artista”. Essa decisão vem no momento em que Fayga, matricula-se no curso da Fundação Getúlio Vargas, no curso de artes gráficas. O curso foi dirigido pelo cenógrafo e crítico de arte, Tomás Santa Rosa (1909-1956), e teve como mestres, entre outros- Axl Leskoschek (1889-1975), na xilogravura; Annah Levy (1912-1984), em história da arte, e Carlos Oswald (1882-1971), na gravura em metal. Sobre o curso Fayga relata: “[...] aprendi bastante com Leskoschek e com Hanna Levy. O Carlos Oswald não tinha material, a prensa era pequena, mas deu para ensinar a base da gravura em metal, os rudimentos. Santa Rosa, nunca aparecia para as aulas, sempre às voltas com inúmeros compromissos. (OSTROWER, 1988).¹⁰

Nos anos de 1940, não havia ainda um mercado de arte consolidado no Brasil. Os Museus começavam a ser constituídos e as exposições de arte aconteciam principalmente em pequenas galerias, que começavam a ser criadas, lojas de móveis para decoração e salões de arte. Essa era uma sociedade que vinha passando por transformações desde o fim do século XIX, início do século XX. As vendas das obras eram feitas diretamente pelos artistas em seus ateliês e exposições. Poucos eram os que tinham a figura do *marchand*, como intermediário.

Industrialização, guerras, e expansão da vida nas cidades em detrimento do campo e lutas de classe, fomentadas pelos ideais socialistas em expansão internacionalmente. As artes não ficam apartadas dessas transformações e, por diversas vezes a arte foi o meio de propagação de ideais políticos e sociais. Nesse quesito a gravura foi explorada como meio de expressão. Fosse pela facilidade na portabilidade ou pela capacidade de reprodutibilidade elevada, a gravura era vista como uma arte que se aproximava dos ideais socialistas. Essa agenda política, se inclui o comunismo, vinha conquistando o meio artístico e intelectual desde a virada do século XIX. Muitos dos artistas de

⁸ Mestranda do PPGAV/UNB - Bolsista CAPES.

⁹ - Sociedade de Belas Artes: ficava na rua Araújo Porto Alegre, e tinha como foco o estudo de modelo vivo. IN: BRAGA, Rubem. (1913 – 1990), Os Segredos Todos de Djanira & Outras Crônicas Sobre Arte e Artistas. Org., André Seffrin. Belo Horizonte. Autêntica Editora. 2016.

¹⁰ Ostrower. Fayga, Arte é ação, p.107-112.

vanguarda foram também comunistas, como Oswald de Andrade (1890 -1954), Picasso (1881-1973), Diego Rivera (1886-1957), entre outros. No Brasil, os Clubes de Gravura foram pioneiros na exploração das xilogravuras para a panfletagem política. Contudo, essas ações eram restritas, aconteciam somente entre os membros dos clubes de gravura ativos no Brasil.

O Expressionismo tratado por Fayga, significava não somente uma tendência, mas uma atitude. Esta maneira de sentir e de se colocar na arte tornara-se bastante eficaz, sobretudo em momentos de maior comoção social, como na Primeira Guerra Mundial, na Revolução Russa e na Segunda Guerra. Principalmente para artistas cujas motivações não se baseavam nas questões puramente estéticas, mas por aspectos sociais e humanos. “O Expressionismo era a linguagem daqueles tempos” (GEIGER.2006).¹¹

Em 1929, a quebra da bolsa de Nova Iorque muda o panorama econômico mundial. Nossa oligarquia cafeeira quebra e com a revolução de 1930 e o primeiro governo de Getúlio Vargas (1882 – 1954), impulsionamos uma sociedade industrial e burguesa, onde a arte foi amplamente utilizada para a criação e propagação de uma imagética nacional através do nosso modernismo. A produção de Fayga e de seus contemporâneos estava em consonância com os parâmetros do modernismo. E a produção dos padrões para tecidos, a partir de 1951, concomitantemente à gravura, vem de encontro às aspirações do artista moderno. Um artista múltiplo que atuava em várias frentes na produção artística. Ligando arte e vida, como na Bauhaus.

O início nas artes pelo trabalho figurativo ligado ao realismo social, vai ser comum nas produções modernistas na arte e até mesmo na literatura, onde a pobreza, os retirantes, a guerra e seus martírios, a degradação do ser humano foram temas recorrentes. Tempos de muita turbulência política e social, não só no Brasil, como no mundo. Entretanto, Fayga precisava de mais. A simples figuração da miséria humana já não satisfazia a sua criação e a sensibilidade que sempre a acompanhou. Fayga não aguentava mais “*estetizar a pobreza*”. Como afirma a seguir: “Percebi que em certas situações humanas, de grande sofrimento, guerra, bomba atômica, campo de concentração, fome, qualquer comentário artístico que queira dar dimensões estéticas ao fato torna-se sem sentido.” (OSTROWER, 1988).

Le Corbusier encontrará a fórmula, pitagórica: o homem como medida de todas as coisas, a medida humana, o Modulor. O edifício não atrapalhará a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético; a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização, no espaço da natureza. (ARGAN.1992)¹². Edificações como volume rígido sobre pilares (pilotis), de forma que se circule por baixo da construção, sem que com isso se interrompa o fluxo constante da cidade com blocos maciços de construção. Na construção civil, Le Corbusier se volta a edifícios públicos ou destinados a fim social. Escolas, museus, prédios de apartamentos ou casas. Argan define Le Corbusier como um clássico como Picasso, onde tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma correta é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência.

Ao fim da I Grande Guerra Mundial, a Alemanha encontra-se despedaçada em todos os campos da sociedade. Nesse cenário, o funcionalismo arquitetônico alemão nasce a partir do Expressionismo do Grupo Novembro (1918), onde havia a consciência da catástrofe e a ânsia, não por vingança, mas sim por um renascimento ideal. No cenário

¹¹ GEIGER, Anna Bella. Catálogo “Os Caminhos de Fayga”. Rio de Janeiro, 2006.

¹² ARGAN. G.C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

da arquitetura, W Gropius tem relevância. W. Gropius, ao contrário de Le Corbusier, é um forte defensor de um programa, uma ideia, um método. Funda assim em 1919 a primeira “escola democrática”, a Bauhaus. Gropius, não acredita da universalidade da arte. Para ele a escola é o lugar do artista e sua tarefa social, o ensino. Tinha com esses conceitos o fim imediato de recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte e o artesanato. A Bauhaus foi fechada 14 anos depois pelos Nazistas. Ela fundamentava-se sobre o princípio da colaboração, da pesquisa conjunta entre mestres e alunos, muitos que logo tornaram-se docentes. Para além de uma escola democrática, a Bauhaus era uma escola de democracia, funcional e não hierárquica. Entendida como uma sociedade que se autodeterminava, ou seja, forma-se e desenvolve-se por si. Assim na pedagogia da Bauhaus tudo está se comunicando: o traçado da cidade, as formas dos edifícios, dos veículos, móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade. Todos os tipos de artes gráficas, os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tudo o que se inclui no amplo campo da comunicação visual é, na Bauhaus, o objeto de análise e projeto. (ARGAN.1992).

No Brasil, a sociedade vivenciava o pós-guerra onde o consumo era incrementado e estimulado pela indústria norte americana (AMARAL,2003)¹³. Essas mudanças nos modos de viver e consumir criou uma demanda de um artista múltiplo que não ficasse preso a um suporte único, convencional, e que estivesse engajado com as necessidades desta sociedade. É o mundo da fotografia, da imagem, do cinema, televisão, revistas, discos, e a criação de uma moda genuinamente brasileira que demandava tecidos igualmente pensados para a nossa realidade, pois até então importávamos a moda e tecidos europeus. Eram os tempos modernos que, após o término da II Grande Guerra, enveredaram fortemente pela construção de novos meios de viver, consumir e pensar.

Os cursos livres de arte buscavam implementar um artista múltiplo em suas técnicas e produções. Era uma necessidade de mais ilustradores, gravadores, artesãos no melhor significado da palavra, deixando para trás o preconceito quanto à separação da arte e o ofício ou artesanato, como se um, no caso a arte, fosse melhor que o outro. É um tempo de retorno à arte e vida ou a uma nova forma de arte e vida, através de novas técnicas e conceitos de fazer a arte e a vida se misturarem numa perfeita simbiose. Esses artistas estavam imbuídos nos conceitos da *Bauhaus*, onde arte e utilidade poderiam caminhar juntos sem qualquer objeção ou demérito para quaisquer dos lados envolvidos. Em consonância com essa questão Fayga coloca sobre sua produção de padrões para tecidos: “*Os padrões apresentados destinam-se a fins industriais, visando-se alimentar a máquina com soluções artísticas.*” (OSTROWER. 1956). Essa foi uma produção iniciada por volta de 1951, onde o campo das artes estava passando por sérias transformações, tais como a presença do Concretismo Paulista, nas artes plásticas.

Na figura de Waldemar Cordeiro, o movimento concretista defende o abstracionismo e em 1952, lançando seu manifesto “Ruptura”¹⁴. Este já significava pelo próprio nome o ápice da polêmica para a aceitação da arte abstrata geométrica no Brasil. Fayga também foi muito criticada por enveredar por seus caminhos abstratos. No manifesto, Cordeiro proclama, com seus pares (Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Ferjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Wladislaw), a completa rejeição pelo “velho”, e sua opinião de “novo”, sendo o “velho” identificado como “todas as variedades e hibridações do naturalismo”, e o “naturalismo errado das crianças”, dos “loucos primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas, etc. (AMARAL.2003).

¹³ AMARAL, Aracy. Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel. 2003.

¹⁴- CORDEIRO, Waldemar. “Ruptura”. Correio paulistano, São Paulo, 11 jan. 1953. Supl. PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE. São Paulo. 1977.

Cordeiro acreditava que a arte concreta era uma possibilidade de integrar o artista no projeto social, como paisagista, desenhista industrial, artista gráfico, e não mais como mero reproduzidor de objetos de decoração para uma burguesia instalada ou emergente. Esses conceitos chocaram o meio e as calorosas discussões se prolongaram para além da metade da década de 1950. Em consonância com esse modo de fazer arte, Fayga inicia a criação de padrões para tecidos, em 1951. Nos padrões para tecidos, assim como nas gravuras, Fayga passou por uma fase mais ligada à figuração, quando criou uma série de padrões voltados a temáticas nacionais, como cidades históricas, samba, maracatu, macumba, entre outros. Temáticas essas que fizeram parte da construção imagética de nossas raízes tradicionais. Uma construção de uma identidade nacional pelas artes, onde as tradições, folclore, os retirantes, eram trazidos como símbolo da nação.



Imagem I, Amostra de tecido |Fetiches | fase figurativa



Imagem II, Amostra de tecido | Maracatu|

Fayga estava completamente envolvida pelas questões da modernidade e seus desdobramentos. A arquitetura modernista foi um dos pontos de contato entre os estudos dos planos, a sensibilidade artística e a funcionalidade que a obra deveria proporcionar ao sujeito. No Brasil, a arquitetura modernista estava em acordo com os conceitos de *Le Corbusier*, já vistos anteriormente, no que tange à plantas abertas, grandes cortinas de vidro, o uso de pilotis que deixavam grandes vãos para a passagem dos transeuntes e ventilação. A obra arquitetônica era integrada à natureza em perfeita simbiose e harmonia. A arquitetura não deveria interferir na vida da cidade, mas sim se harmonizar a ela. Era uma arquitetura funcional.

Fayga tinha em mente que seus tecidos seriam mais um dos planos arquitetônicos na construção. Grandes planos que eram criados com uma visão de todo, de um ritmo intenso e sensível que se prolonga por toda extensão plástica do desenho, onde os vazios e não cor, também faziam parte dessas composições espaciais. Quando na vida das pessoas, aquela obra não deveria cansar ou interferir demais no ambiente. Sua concepção dos projetos para tecidos está revelada por ela, por ocasião da sua exposição no Ministério da Educação, em 1953. Falando sobre seu trabalho nesse campo de criação, Fayga, diz ter considerado importante para o desenvolvimento de tecidos a função do plano interno da habitação, paredes internas, como solução de um problema espacial. Imagem V. Fayga diz:

A parede aí é transformada em plano-limite e plano-comunicação ao mesmo tempo. Tornando-se elemento de ligação entre dois espaços separados. Assim, embora permaneça fisicamente imóvel, psicologicamente pode-se reconhecer uma certa dinamização dentro do caráter estável do plano. (OSTROWER. 1953)



Imagem III, Cortina com tecido Interiores Modernos, anos 1950. IFO

Em Copacabana Fayga abriu uma loja em sociedade com Décio Vieira e fazia grande burburinho na época. Interiores Modernos Ltda., na rua Djalma Ulrich, nº 346, onde também funcionava o atelier de Décio Vieira, Milton da Costa e de Alfredo Volpi, quando estavam no Rio de Janeiro.

Absoluto sucesso! Quem não ouviu alguém contar que comprou uma cortina de Fayga, mandou forrar um divã com fazenda de Fayga e quando assim declara é para afirmar que possui maravilhosos tecidos decorando os ambientes. Fui outro dia ver a exposição, digamos assim, permanente dos tecidos de Fayga e mesmo que eu tenha passado da época de exclamações e interjeições, não deixei de dar “Ohs” ou de declarar “que beleza!”, diante daquele mundo que se desenhou em pano.¹⁵

Nos anos de 1950, vivíamos em uma onda de democracia, tendo o Brasil uma condição econômica favorável e expressa em grande desenvolvimento industrial e tendências nacionalistas¹⁶. Havia uma cultura modernizante do modelo desenvolvimentista, potencializado, sobretudo na presidência de Juscelino Kubitschek, induzindo não só a comportamentos mais cosmopolitas, como também a um novo estilo de vida nas cidades brasileiras. Eram os “anos dourados” da classe média, confirmando a extraordinária importância da mídia e da indústria cultural. Essa classe média “dourada” viria a ser mercado consumidor das criações de padrões para tecidos de Fayga Ostrower, a para a indústria nacional.¹⁷

¹⁵ ENEIDA, *Diário de Notícias*, 19/06/1958. p. 08.

¹⁶ Nesta década tivemos a passagem do governo de Getúlio Vargas (1882-1954) para o modelo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1902-1976) que se estendeu de 1956 até 1961.

¹⁷ Alguns acontecimentos foram importantes nesse processo de formação de uma nova sociedade cosmopolita, entre eles, a inauguração a primeira emissora de televisão do país, Rede Tupi, a primeira Bienal de São Paulo, o início da construção de Brasília como marco da arquitetura de Oscar Niemeyer, o Brasil vence o Campeonato Mundial de Futebol, inauguração do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

A indústria têxtil estava a pleno vapor, com as exportações e os frutos da atividade fabril durante a guerra. O tecido de algodão merecia o maior destaque. Outro fator importante nessas transformações sociais foi a intensificação da produção de periódicos, que alcançaram uma tiragem nacional, com destaque para os colonistas de renome, que passam a exercer papel importante na divulgação dos fatos que envolviam a moda, cultura, arte, etc. Até então, a moda tinha sido tratada nas colunas sociais, pelo gosto pessoal das senhoras da alta sociedade que eram indiferentes à indústria têxtil nacional.

Alceu Pena foi um grande nome da moda nacional. Ele ilustrava a revista O Cruzeiro com a coluna “As Garotas do Alceu”. A Bangu, fábrica de têxteis, criou a ‘Miss Elegante Bangu’ para a promover os tecidos de algodão da empresa e a identidade nacional, numa época embalada pelos sonhos românticos de Hollywood, e em que os concursos de miss causavam comoção nacional. Em 1958, Caio de Alcântara Machado criou a Fenit, primeiro salão de moda a reunir matéria-prima, maquinário e roupa, assinalando o amadurecimento do setor. No decorrer do século XX, nota-se que um conceito de “brasilidade” ou “identidade Nacional” vai sendo atrelado à definição de um modo característico de “ser brasileiro”, como resultado de fatores referentes à carga histórica da formação do seu povo. Nesse sentido, o termo envolve necessariamente aspectos de miscigenação cultural e social (FREYRE, 2009).

No caso da arte e do design, ao utilizarmos o termo “Identidade nacional”, fazemos uma alusão ao que se compreende como “ser brasileiro”, não apenas em termos de referências culturais, mas também no que se refere às riquezas naturais. Tanto no campo simbólico quanto no campo dos materiais. No caso dos padrões de tecidos de Fayga, essa ligação simbólica se dá pelos motivos escolhidos, entre outros, café, folhas, ramos, raízes, movimentos culturais e religiosos da nossa cultura.

No Brasil, os anos de 1960 iniciam-se em crise econômica provocada, entre outros fatores, pelo desenvolvimento rápido, sustentado através de grandes emissões de dinheiro e de empréstimos externos, o que desencadeou um processo inflacionário que levaria, ao Golpe de 1964. Nesse cenário é criada a parceria da Rhodia com o Itamaraty para a promoção da “Imagem Nacional” de prosperidade econômica e natural. Assim iniciam-se as coleções Rhodia criadas por artistas plásticos e executadas por ‘estilistas’ nacionais para serem lançadas nos mais diversos lugares de moda mundial. Alceu Penna, estilista da Rhodia, nos fala a respeito seguir:

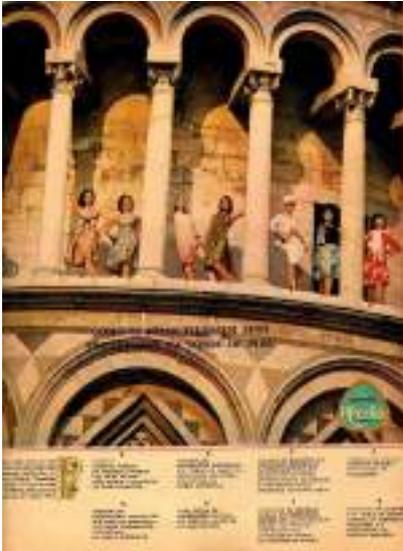
Na estação em curso, a moda está se inspirando em trajes de Espanha, nas listras indianas e nas de Marrocos. Em grande evidência, o bordado Inglês. Ora, por que o bordado Inglês? E por que não o do Ceará? Por que Espanha, Índia, Marrocos e não o Brasil? Até onde uma linha de inspiração brasileira poderia influenciar a moda internacional? Uma linha de expressão brasileira? Teríamos que descobrir algo que fosse de atualidade e, ao mesmo tempo, adaptável às novíssimas tendências da moda. Algo como... café!'. (PENNA. 1958)

Para Alceu, estilista da Rhodia, a nova coleção teria, portanto, as cores das sementes, flores e dos frutos do café em tons vermelho-escuro, verde-vegetal e marrom. Nos estampados, a estética deveria sugerir moendas, cestos e peneiras, feitas por artistas como Fayga Ostrower, entre outros.

Alceu afirma:

‘era necessário ocupar o coração da capital da moda, Paris. Manequins brasileiros fotografados pelas ruas parisienses, modelos da Linha Café destacando-se na paisagem típica da Cidade Luz... E haveria, depois, a volta para o Brasil. Numa cadeia de desfiles, de Brasília a Manaus,

divulgando a fabulosa coleção de modelos autênticos franceses e dos grandes criadores brasileiros. Eis uma magnífica ideia promocional em favor da moda nacional'. (Dória, 1998)¹⁸



Imagens IV / V | Coleção Brazilian Look e Brazilian Nature. Acervo BN.

A coleção Brazilian Look foi criada por um grupo de artistas nacionais que usaram temáticas nacionais para embasar suas obras. Eram desenhos inspirados no grão do café, nas pedras de Ouro Preto, no futebol, no tropicalismo, seus coloridos e formas, assim como fauna e flora brasileiras. Produzia-se padrões de tecidos, capas de discos, capa de livros, ilustrações para cadernos, toda uma gama de objetos de *design* aliados à arte em favor da vida cotidiana. Além de Fayga, outros artistas como Maria Bonomi, Izabel Pons, Milton da Costa, Iberê Camargo, Burlle Marx, Nelson, Leirner, Carlos Vergara, Ivan Serpa, Lívio Abramo, Heitor dos Prazeres, etc. foram participantes das coleções de tecidos de artistas em parceria com a Rhodia. Nos desfiles, eram amalgamados elementos da cultura nacional e artes, em geral. Era um espetáculo de arte, música, pinturas, etc. Esse esforço tinha como objetivo a associação da multinacional à “*criação de uma moda brasileira*” (DURAND, 1984).¹⁹

Entre 1960 e 1964, houve uma parceria entre a Rhodia com as revistas O Cruzeiro e Manchete. Por meio de reportagens, essas revistas cobriam as viagens de moda das coleções da Rhodia, cujo principal objetivo, como dito, era propagar a “qualidade internacional da moda produzida no Brasil.” Após esse período, as ações de moda da multinacional passaram a ser cobertas pelas revistas, Joia (abril) e Claudia (Bloch):

Lançar uma linha de expressão brasileira, basicamente uma linha “café” capaz de influenciar a moda internacional, é uma tarefa árdua e custosa. De início, como divulgar essa brasileiríssima linha Café para torna-la conhecida na Europa, e depois do resto do mundo que, em matéria de modas, tem olhos constantemente voltados para o velho continente?

De fato, não haveria uma solução mais ousada e direta: apresentar uma coleção de linha café na capital da moda. Reunir o mundo da alta-costura, a alta-sociedade, o cinema, e a arte

¹⁸ IN: BONADIO, Maria Claudia. A “revolução do vestuário”: publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos Anos 1960. In: Revista Mosaico. V.2. N.1. 2009.

¹⁹ CARDOSO DE MELLO E NOVAIS, 2000. In: Bonadio, Revista Mosaico.v2, n.1.2009.

parisienses numa grande festa, durante a qual seriam desfilados pelos nossos manequins os modelos brasileiros. (O Cruzeiro, 1963)

A divulgação da “moda Café” no exterior incluía a realização de fotografias de moda, um desfile na *Maison de L’Amerique Latine*, em Paris e também no *Hotel L’Atlantique*, em Hamburgo, onde as manequins apresentaram 100 modelos com todos os detalhes da moda 1961 – do maiô ao vestido de gala, tudo confeccionado com tecidos e padrões artísticos nacionais.

Tudo começou quando diversos tons de verde dos grãos e das folhas do café, quando os tons de marrons dos cafés torrados, as gamas de vermelho do seu fruto maduro e o azul puro dos céus dos cafezais do Brasil, foram escolhidos como as cores da moda, pelos papas da elegância feminina em Paris. Tudo isso juntou-se a fabulosa imaginação dos maiores pintores brasileiros no momento que criaram dentro dessa linha, os mais belos padrões para a excepcional qualidade dos tecidos produzidos No Brasil. (O Cruzeiro, 1960).²⁰

Após 1962, as coleções passaram a ter nomes que corroboravam com esse objetivo. Levar o nome do Brasil para o mundo. Sobre essa égide foram concebidas algumas coleções: “*Brazilian Nature*” (1962), “*Brazilian Look*” (1963), “*Brazilian Style*” (1964), “*Brazilian Primitive*” (1965), “*Brazilian Fashion Team* (1966).

O objetivo das campanhas dessas coleções era divulgar a imagem de uma terra repleta de riquezas naturais, de natureza próspera e exuberante e esse conceito era marcado de várias maneiras durante toda a campanha. Para tal havia apoio institucional do Itamaraty, por meio das embaixadas internacionais, para que essa divulgação de prosperidade nacional fosse levada aos mais diversos países como: França, Itália, Líbano, Suíça, Estados Unidos, entre outros. A participação do embaixador Wladimir Murtinho²¹ foi fundamental nesse processo. As coleções e viagens recebiam patrocínio e apoio de diversas empresas do cenário nacional como: Panair Companhia Aérea, Varig, Instituto Brasileiro do Café, Air France, Cruzeiro Companhia Aérea, entre outras.

Esta é uma pequena parcela da contribuição de Fayga Ostrower não só na arte, mas também na cultura da nossa sociedade desde os anos de 1940, participando ativamente na implantação dos conceitos modernistas na arte e na vida.

Referências

- AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel. 2003.
- _____. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1979.
- BRAGA, Rubem. *Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas*. Org. André Seffrin. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CORDEIRO, Waldemar. “Ruptura”. *Correio paulistano*, São Paulo, 11 jan. 1953. *Supl. PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE*. São Paulo. 1977.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. Ed. Perspectiva. São Paulo: 1972.
- TÁVORA, Maria Luísa. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Dissertação de Mestrado. PPGAV-Escola de Belas Artes. UFRJ, Rio de Janeiro.1990.

Palestras:

- OSTROWER. *Palestra no Paço Imperial*, Rio de Janeiro,1988.
- OSTROWER. *Arte é ação*, p.107-112, Rio de Janeiro.

Periódicos:

- BONADIO, Maria Claudia. A “*revolução do vestuário*”: *publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos Anos 1960*. In: Revista BARTHES, Roland. “Neste ano o azul está na moda”. In: Bonadio, Revista Mosaico.v2, n.1.2009.

²⁰ Revista O Cruzeiro, 29/10/1960

²¹- Atuou como embaixador na Suíça e nesse período, década de 1950 e início de 1960, foi um articulador importante para a arte plástica brasileira na Europa. Como pode constatar nas correspondências trocadas com Fayga.

Eneida. *Diário de Notícias*, 19/06/1958. P. 08
JEAN, 1948. *Correio da Manhã*.
JAIME MAURÍCIO. *Correio da Manhã*, 25/03/55.
LEVI, Lizetta. 1956. *Correio da manhã*.
Jornal da Manhã, 1954
OSTROWER. *Jornal Folha da manhã*.1953
Revista O Cruzeiro, 10/09/196, p. 136
Revista Cláudia. Coleção Brazilian Look

Documentos:

Carta de Wladimir Murtinho para Fayga Ostrower - 19/08/1954
Carta de Fayga Ostrower para Wladimir Murtinho – NY- 22/7/1955.

4. O corpo trágico na obra de Thiago Martins de Melo

Moisés Alves dos Santos²²

O Trágico

Diversas definições de trágico vêm sendo apresentadas desde a Grécia antiga, sendo elas não só afirmativas; muitas vezes percebe-se que os esforços parecem focar muito mais na necessidade de dizer o que não é trágico do que em delinear suas principais características. Temos duas possibilidades de definições, paralelas mas semelhantes, em perene movimento circular de rechaçamento e aproximação: os *essencialistas* acreditam no pleno entendimento do elemento trágico inserido na tragédia grega a partir da abrangência e análise de múltiplos outros textos como equivalentes (EAGLETON, 2013: 24-25); já os nominalistas questionam que exista algo definível como o trágico ou a tragédia, afirmando que existem apenas textos assim nomeados e que a tragédia é "{...} não um tipo de fato único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições" (WILLIAMS *apud* EAGLETON, 2013: 26).

Entretanto, ambas vertentes não explicam o motivo pelo qual usamos o mesmo termo para manchetes de jornal ou textos de Shakespeare, nem o porque do trágico possibilitar a junção de tantas produções díspares dentro de um universo com características tão mutáveis. Para Eagleton (2013: 26), contudo, a tragédia se apresenta "constituída muito mais por uma *combinatoire* de traços sobrepostos e nem tanto por um conjunto de formas ou conteúdos invariáveis", sendo o *modus operandis* do gênero trágico, percorrer diversos caminhos e munir-se de diferentes predicados (que lhe foram rogadas através da história). Assim, entender o trágico é, paulatinamente, apreender as diversas formatações particulares que ele tomou durante os tempos idos, até que chegasse aos dias de hoje descrito peculiarmente por essa mutabilidade de milhões de camadas que o precedem.

Segundo Aristóteles (1989, p.9), a tragédia é uma arte mimética e dinâmica, que se foca na ação e não necessariamente alude à ruína, destruição ou flagelo, podendo ter desfechos que lançam o público em estado catártico, neutros ou até mesmo dubiamente felizes:

[...] a tragédia é imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade.

O filósofo elenca as propriedades primordiais do trágico de maneira reversa, a partir das suas consequências até culminar na associação e estudo do que poderia ocasioná-los. Porém, após Aristóteles, a experiência essencial do trágico vai se modificando e mergulha em um longo período no qual é relacionado fundamentalmente a dramas com alto tom de formalidade, que narram as vicissitudes na vida aristocrata.

²² Mestre na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília (2011).

Conforme F.L Lucas (LUCAS *apud* EAGLETON, 2013: 27) "[...] para os antigos, tragédia significa drama sério; para a Idade Média, uma história com um final infeliz, e, para os modernos, um drama com final infeliz". Durante todo o medievo (os autores da época consideravam o gênero com algo datado e obsoleto) a tragédia tem como responsabilidade ideológica vaticinar a plebe dos excessos cometidos pelos vilões inseridos na classe dominante, com *slogans* e textos afetados e parciais²³. Entretanto, conforme Arnold Hauser aponta (1998: 433-434), essa ideia não imputa um conflito trágico no indivíduo da idade média, pois frente ao *ethos* medieval (binômio corpo/ espírito) o sujeito opta por renunciar ao mundo físico, que não tem como empreitada elevar-se a uma realidade metafísica, mas ser o escabelo para os pés de Deus.

Entre a Renascença e o Barroco, temos a produção de duas figuras notáveis no gênero trágico, que se encontram nos extremos opostos do canal da mancha: Shakespeare e Racine, responsáveis por estruturar uma ponte que conecta (mesmo que por dissemelhança) o trágico grego, o medieval e a idade moderna - revitalizando o conflito espiritual e amoldando tanto o conteúdo quanto a forma do ideal trágico para um realismo político, que contextualiza e aproxima os textos sob a ótica de sua realidade contemporânea. Segundo Hauser: "Os autos da moralidade do medievo tardio formam a transição dos mistérios não-trágicos e não dramáticos da Idade Média para as tragédias da idade moderna. Constituem a primeira expressão de conflito espiritual que no teatro elisabetano se transforma num conflito trágico de consciência" (1998: p.435).

Durante o Renascimento, entretanto, ocorre a supressão do prólogo, coro e epílogo - estrutura ternária que até então dava forma a um texto trágico clássico. Essa organização é substituída por um texto que foca seu núcleo no diálogo como expressão linguística e gatilho que gera as relações entre os sujeitos de determinada narrativa. Assim, segundo o literato húngaro Peter Szondi (2001: 23), nasce o drama moderno por excelência, que apresentava uma "obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da reprodução da relação entre homens".

Essas definições vão se sucedendo de maneira cíclica, alterando os significados da experiência trágica e oscilando seus núcleos entre: redenção, transcendência, perda, sofrimento, resistência, revolução e destino. Todavia, em todas essas épocas, encontra-se uma questão que dificulta o entendimento pleno do trágico: uma tríade de significações do termo; trágico pode referir-se tanto às produções artísticas (no sentido técnico de análise e estudo), quanto à eventos da vida cotidiana (associações à lugubridade e catástrofe), quanto a visões de mundo e estruturas de sentimentos (cosmogonias diversas). Temos assim, no cerne de qualquer entendimento possível da ideia de trágico, uma continuidade e impossibilidade de desconectar ou quebrar o fluxo entre arte e vida, até porque herdamos a gênese desse gênero de uma sociedade que fazia uma distinção bem menos severa entre o poético e o histórico.

Espaços Trágicos

O trágico, sendo tópico trans histórico que cruza gerações contrastando suas transformações, possibilita à filosofia do século XX utilizá-lo e revitalizá-lo como tópico de estudo. Tanto a corrente estruturalista como a pós estruturalista, então, tomam a frente para apresentar interpretações acerca do tema.

²³ Algo muito semelhante ao jornalismo de situação, que tem cadeira cativa em governos diversos - atuando mais como assessoria de imprensa do que efetivamente como veículo informativo e crítico - por todo o século XX até o crítico período atual.

A partir de uma avaliação das peças de Racine, Roland Barthes lança mão de outras explicações sobre o texto trágico, à luz de um olhar estruturalista. No ímpeto de desenvolver a definição do que seria um indivíduo Raciano, Barthes pondera o espaço da tragédia como uma biota com características particulares, que faz surgir a personagem exemplar de Racine. O autor disserta que as costumeiras localidades trágicas são terrenos estéreis que formam um único complexo de água, terra e fogo; cunhados por um discurso ideológico que narra locais aonde o próprio Racine nunca esteve. Isso se refere à ideia de trágico para o autor francês do século XVII, que segundo Barthes, acontece sob uma estrutura simbólica delimitada de três cenários: Câmara, Antecâmara e Exterior, aonde o texto trágico se desenrola. As três localidades são espaços contíguos que funcionam de maneira complementar, Barthes aponta (2008: 4 - 5).

[...] Câmara: resquício do antro *mítico*, é o lugar invisível e perigoso onde o poder está emboscado [...] A Câmara é, ao mesmo tempo, a morada do Poder e sua essência [...] A Antecâmara (a cena propriamente dita) é um meio de transmissão; participa ao mesmo tempo do interior e do exterior, do Poder e do Acontecimento, do oculto e do extenso; presa entre o mundo, lugar da ação, e a Câmara, lugar do silêncio, a Antecâmara é o espaço da linguagem: é ali que o homem trágico, perdido entre a letra e o sentido das coisas, fala suas razões [...]

Sendo que o Exterior se caracteriza como um espaço particular entre os três, pois demarca os limites da existência da tragédia, tudo que está para além dele é inexistente, inoperante, impossível de tocar ou entender; segundo Barthes (2008: 6):

O terceiro lugar trágico é o Exterior. Da Antecâmara ao Exterior, não ha nenhuma transição; eles estão colados um ao outro de modo tão imediato quanto a Antecâmara e a Câmara. Essa contiguidade é expressa poeticamente pela natureza por assim dizer linear do recinto trágico: as paredes do Palácio mergulham no mar, as escadas dão para navios prestes a partir, as muralhas são um balcão colocado acima do próprio combate [...] Assim, a linha que separa a tragédia de sua negação é tênue, quase abstrata; trata-se de um limite no sentido ritual do termo: a tragédia é, ao mesmo tempo, prisão e proteção contra o impuro, contra tudo o que não é ela mesma.

Estes três espaços estruturais da geografia do trágico nos textos de Racine, seguem rentes a outra tríade concernente aos espaços do exterior, ou *não-trágicos*: morte, fuga e acontecimento. A morte física não compete à tragédia, pois se caracteriza como um índice de uma realidade muito sobrecarregada, que já não concerne a linguagem. Assim, a personagem morre na tragédia quando sai de cena - como se definhasse fora do ar trágico, que o enredo e a estrutura possibilitam - então "sair de cena é morrer [...] esse movimento é o modelo de toda uma série de desfechos nos quais basta o carrasco despedir ou afastar a presa para fazê-la morrer, como se o simples contato com o ar exterior fosse dissolve-la ou fulmina-la [...]" (Barthes, 2008: 7).

Assim como a morte, a fuga trata-se de exílio, mas a partir de uma decisão individual e deliberada; sempre ha um navio aguardando para levar alguma personagem hesitante para ambientes orientais longínquos, imersos no espaço não trágico. Os que empreendem a fuga, nas estruturas de Racine, segundo Barthes, são aqueles que não cabem nessa estrutura nuclear trágica, ou então fazem parte de castas menores, que estão sempre em transito entre nucleo e exterior: criados, confidentes ou mensageiros.

Esses indivíduos que tem o direito de empreender fuga a qualquer momento são os mesmos que estabelecem a triagem, filtragem e transmissão dos eventos ocorridos no espaço do não trágico para o nucleo do trágico, o que caracteriza a terceira estrutura: do acontecimento. As personagens principais recebem apenas o imo dos eventos ocorridos do lado de fora do espaço trágico, podendo se acometer então ao âmago da causa pura, sem interrupções.

Para Barthes, a coesão de ideia presente no trágico de Racine, não está focada no indivíduo e sua construção identitária, mas sim na função que essa figura exerce e na representatividade deste frente às relações com distintos sujeitos, grupos e conseqüentemente os espaços e as dinâmicas das ações trágicas. O corpo da personagem raciniana então, se caracteriza como um misto de estética plástica/ orgânica e experiencial, criando assim uma terceira via ontológica, que ativa esse corpo-experiência-trágico por intermédio de sua relação com outros (assim como o indivíduo dramático de Peter Szondi), principalmente os corpos-experiência que evadem a tríade estrutural da geografia trágica e transitam pelos espaços do não-trágico, como aponta Barthes, “o corpo nunca é dado como objeto apolíneo (o apolinismo, para Racine, é uma espécie de atributo canônico da morte, em que o corpo se torna estátua, ou seja, passado glorificado, *arrumado*) O corpo raciniano é essencialmente comoção, defecção, desordem” (2008: 9).

Essa desordem, faz com que o corpo raciniano se torne corpo-ação, corpo-trânsito, híbrido e dinâmico; esse, porém, só se efetiva quando utiliza do gatilho da linguagem (lembrando novamente o indivíduo do drama moderno apontado por Szondi), pois lembremos que a morte em Racine é vagar pelos espaços não-trágicos. Então enquanto o corpo-ação do indivíduo raciniano está exercendo sua existência, ele o faz por intermédio do discurso. A comoção mais densa que uma personagem de Racine pode ter, segundo Barthes, o afeta na ordem do discurso, da linguagem: então o mutismo ou a interdição da fala em Racine significa o estado moribundo do sujeito que se encontra prestes a deixar o espaço nuclear das ações trágicas.

O impulso vital (também codificado por Barthes em um flerte freudiano com *Eros*) raciniano é a narrativa. A linguagem e o discurso são análogos e forças motrizes para a ação, o que acaba gerando uma particular relação: a ação contínua do presente se define como fala e a retrospectiva de um passado se converte em imagem. Isso faz gerar um vulto spectral relativo às anamneses das personagens racinianas que são sempre convertidas em imagens. Conforme Barthes (2008: 23-24):

O que impressiona no fantasma raciniano [...] é seu aspecto plástico [...] o triunfo de Tito e o sonho de Atalia são *quadros*, ou seja, organizam-se deliberadamente de acordo com normas da pintura: essas cenas não são só compostas, suas personagens e objetos tem uma disposição calculada em vista de um sentido global, convidam aquele que vê (e o leitor) a uma participação inteligente, como também - e sobretudo - têm a própria especialidade da pintura: o colorido; nada está mais próximo do fantasma raciniano do que um quadro de Rembrandt, por exemplo, nos dois casos, a matéria é organizada em sua própria imaterialidade; o que se cria é a *superfície*.

Corpo e pintura

A consideração que Barthes leva a cabo, do espaço como um grande organismo que acomete a outros menores e conduz a dinâmica das relações que ali se inserem, está presente no exame da produção pictórica de Thiago Martins de Mello, pintor maranhense que tem apresentado sua obra nos espaços expositivos contemporâneos, sendo em salões e galerias, e tendo participado da 12ª Bienalle de Lyon, da 31ª Bienal de São Paulo, dentre outras inúmeras mostras de grande expressão (uma presença expressiva em exposição no Museu da República durante o período junho – agosto de 2019), tanto nacionais quanto internacionais.

A pintura de Thiago trata de maneira essencial sobre territórios, sejam eles subjetivos, psíquicos ou físicos. A análise e a abordagem da fisicalidade em seu trabalho transcendem as questões conceituais e de organização visual rumo à técnica e materialidade da tinta aplicada, à ocupação do espaço expositivo e à análise da cultura enquanto estrutura seminal dos ambientes que nos cercam. O artista tem - a partir do estudo do espaço em diferentes

instâncias na sua obra - a preocupação e a meta de associar tais motes à narrativa na pintura, tratando assim de desfiar e dar fluxo às histórias que são híbridos de questões imaginárias e subjetivas, com traços de inconscientes coletivos; índices e signos políticos, culturais, religiosos e sincréticos de um contexto brasileiro, porém oriundo de influências e referências em culturas diversas.

As premissas contidas na obra do artista partem de um pressuposto pós colonial, que o situam em uma genealogia e biografia do seu estado natal, e sobre como as estruturas políticas de tal região cristalizaram e ainda continuam a influenciar o pensamento, a vida e a cultura do cidadão comum maranhense. Assim, Thiago Martins de Melo declara que a pintura, enquanto *medium* e linguagem, se caracteriza como “uma arena na qual posso me aprofundar em questões impostas a mim pelo mundo, me utilizando do canal aberto pelo signo”²⁴. Imagem e espaço, dessa maneira, estão intrinsecamente amalgamados, gerando assim relações a partir das quais o artista pode pautar suas próprias vivências e visões de mundo, tecendo um diário em forma de pintura, que inclui um foco simultâneo, tanto nas experiências pessoais do seu produtor, quanto nos contextos e estruturas periféricas que o levam a essas construções e narrações.

O que se cria na composição do espaço expositivo pelas obras de Thiago é uma espécie de espaço narrativo imersivo (LADDAGA, 2013), aonde o observador é também ator. Contemplação e interação se imiscuem em uma agitação que permite ao público dirigir, editar, projetar, participar e assistir ao espetáculo em questão, hibridizando em seu roteiro assuntos da história do Brasil em fatos, historicidade e imagens, mesclados com fragmentos biográficos do próprio público, e sequencialmente, notas pessoais do autor. A aproximação entre observador e universo pictórico, fruidores e narrativas, contempladores e tinta, codifica uma relação de diálogo entre os corpos²⁵: tanto os representados nas superfícies das telas, ou pelas esculturas, instalações e animações que fazem parte da obra do artista, quanto os que se representam enquanto espectadores e se propõem a participar desse diorama figurativo, macilento e sincrético.

Os corpos das personagens presentes nas narrativas espaciais apresentadas pelo pintor são entes em perene luta e embate, oscilando entre movimentos de territorialização e desterritorialização; liberdade e cárcere, fluxo e corte. As análises da cultura (e da barbárie enquanto peça coligada ao mecanismo cultural) inseridas nessas histórias podem representar, em determinados momentos, pesados grilhões que encarceram os indivíduos em tradições violentas e obliterantes; e em outros períodos expostas como anseios de liberdade em atos dinâmicos que focam mudanças e quebras de paradigmas, partindo do indivíduo rumo à grupos coletivos mirando as estruturas contextuais e comportamentais que os cercam. Os seres gestados das macilentas pinceladas de Martins de Melo, querem ocupar, se apropriar, questionar e modificar todo o espaço que os cerca, seja ele físico, ideológico, artístico, poético, político ou cultural. Os corpos desses indivíduos, independente da narrativa suscitada em cada obra, são ativos, se identificando em infinitas batalhas, atuação, duelos e guerrilhas: são corpos-ação.

²⁴ MARTINS DE MELO, Thiago. Conversando sobre arte. Entrevistado Thiago Martins de Melo. Quarta feira, 2 de novembro de 2011. <<http://arteseanp.blogspot.com.br/2011/11/conversando-sobre-arte-entrevistado.html>>, blogue ArtArte. Entrevista concedida a Marcio de Oliveira Fonseca.

²⁵ O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se ornaram ‘formas’ integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis da análise enquanto tais. A pintura e a escultura são aqui consideradas apenas casos particulares de uma produção de formas que visa a algo muito diferente de um simples consumo estético. (BOURRIAUD, 2009: 40).

A consideração do ambiente enquanto um dos temas principais do seu trabalho faz com que o artista esteja dilatando e expandindo a ocupação do espaço pictórico da tela, rumo ao local expositivo, permeando-o cada vez mais com essas narrativas que passam a ser representadas também por esculturas, e instalações diversas, acima de tudo interrogando as maneiras usuais de apresentar telas ditas bidimensionais, ou trabalhos em pintura nas paredes dos locais de exposição.

Espaços e corpos ativos

Então, a partir do instrumental de Barthes em uma associação direta com a obra de Thiago Martins de Melo, o espaço cênico-narrativo da tragédia se torna espaço pictórico, transformando-se em palco para que os possíveis corpos-texto da pintura se transmutem em corpos-ação ou corpos-experiência. Porém, este recinto não se caracteriza como algo passivo, pelo contrário, o ambiente é um fator ativo e decisivo em todas as relações que ali transcorrem, se apresentando como mais um índice material, ou no caso, mais um corpo que desenrola sua função dentro de uma cadeia de cátedras.

O espaço pictórico, tal qual a avaliação de Barthes acerca do lugar trágico, que materializa ou define as personagens, dá o tom da narrativa e direciona as múltiplas leituras das obras, neste caso, engolindo o espectador para o interior da pintura ao se mostrar como atmosfera que é formada, pela mesma matéria das figuras, carne que emoldura e acomete carne. Este cenário é palco para o desenrolar das atividades dos corpos, todavia, quebra o fluxo da representação mimética das personagens e, ao ser assumido como atmosfera material de tinta, gera um perene jogo de questionamento ambivalente entre bidimensionalidade e tridimensionalidade. figuração e abstração.

Tanto o espaço, quanto o corpo trágico raciniano²⁶ em desordem, apresentados por Roland Barthes, podem ser diretamente interligados ao instrumental que os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari conceituam como máquinas desejanças: pois são corpos conectados que criam sistemas binários (discurso, ação) se acoplando a outros sistemas diversos (imagem, narrativa) e gerando produções de diversas realidades em regimes associativos. As máquinas não se apresentam assim de maneira metafórica, mas sim enaltecendo os fluxos/ cortes - elas se apresentam em estruturas binárias divididas entre as que gestam e as que cessam e, acima de tudo, as produções e os consumos. Segundo os autores, tudo são máquinas, produção e consumo (DELEUZE & GUATTARI, 2010: 55).

Longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como continuidade ideal. É que, como vimos, toda máquina é máquina de máquina. A máquina só produz um corte de fluxo se estiver conectada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo. Sem dúvida, esta outra máquina, por sua vez, é na realidade corte, mas ela só o é em relação a uma terceira máquina que produz idealmente, ou seja, relativamente, um fluxo contínuo infinito.

Considerações Finais

Desta maneira, o trágico vira texto, que se torna ação por intermédio da fala e apresenta narrativa através da imagem, que acaba gerando alegorias que provocam alteridade e nutrem novos e diversos textos, em um sistema que cresce de maneira não padronizada, *rizômática* e aberta, possibilitando assim, que uma produção, inicialmente vinculada ao teatro ou à literatura, transcenda as barreiras da linguagem e para este caso de estudo particular, alcance as artes visuais, e mais precisamente a pintura.

²⁶ O impulso vital (ou Eros) do indivíduo raciniano nasce na narrativa que vira ação e inicia a trajetória perene de cortes e fluxos. Sua pulsão é simbolizada por uma máquina desejança, que naturalmente é anedipiana; sendo assim temos uma tautologia, pois início a fala e a pesquisa partindo da tragédia e desemboca em uma teoria que nega um instrumental psicanalítico que utiliza como símbolo de negação um personagem de um grande texto trágico: Édipo.

As imagens geradas pelos corpos-ação e corpos-experiência, além de máquinas desejanças que geram fluxos e cortes, são o ponto de conversão para as percepções de alteridade encontradas nas pinturas (tanto as minhas quanto as outras que pretendo avaliar nesta pesquisa). Até porque, grande parte dos textos trágicos lidam com ideias de corpos genéricos, corpos ontológicos munidos de sensações que acometem a tudo e a todos.

Os fatores miméticos, figurativos e narrativos a serem avaliados em meus trabalhos (como associação das referências de trágico) não se caracterizam como pontos de uma obrigatoriedade de identificação por semelhança, mas exatamente uma das etapas que provoca um fluxo e sequencialmente o interrompe. As similaridades miméticas são menos importantes do que a assimilação da pintura enquanto corpo, ou espelhamento do corpo-experiência que se coloca na frente da tela e se reconhece na carnalidade da tinta enquanto matéria que constrói e revela esses corpos-ação.

Assim, as palavras se convertem em ações e conseqüentemente em imagens que vão criando processos de encadeamento e cisão, em um jogo de operações que envolvem semelhança e dessemelhança, identificação e alheamento, alteridade e identidade. O filósofo francês Jacques Rancière, em um estudo acerca das similitudes e processos entre literatura, artes visuais e cinema, nos apresenta a ideia de composição nuclear desses três universos por intermédio da imagem, segundo o autor (2013: 15):

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconheçamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem.

Temos efeitos de alterações que são provocados pelos cortes de fluxos e inversões de significação, mas o que sempre há de perdurar é a acepção de uma presença representada pela pintura, aspecto este que é a chave para o entendimento da tinta enquanto matéria e corpo. Como aponta Rancière acerca das referências filosóficas (fenomenológicas e pós-estruturalistas a partir da análise desse corpo pictural) (2013:89):

A tradição fenomenológica e a filosofia deleuziana gostam de atribuir à arte a tarefa de suscitar a presença sob a representação. Porém, a presença não é nudez da coisa pictural oposta às significações da representação. Presença e representação são dois regimes do trançado de palavras e formas. É ainda pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade dos "mediaticismos" da presença.

As presenças suscitadas nesses corpos que figuram nas pinturas de Martins de Melo são o fechamento das analogias com os núcleos e considerações acerca do trágico, por intermédio dos conectivos da filosofia estruturalista e pós estruturalista, pois esses corpos que são oriundos de textos e geram ações e experiências, convidam e estabelecem relações de proximidade e distanciamento com os espectadores, possibilitando os determinados fluxos e cortes, tais quais os corpos genéricos (EAGLETON, 2013) que figuram nos textos trágicos.

A carne não é matéria no sentido de corpúsculos de ser que se adicionariam ou se continuariam para formar os seres [...] A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo elemento, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. (MERLEAU PONTY, 1992: 135).

Os corpos picturais, todavia, se encerram em uma realidade maciça que é representada pela tinta espessa, que fala acerca da realidade humana enquanto finita; corpo esse constituído pelo artista e dividido com o público observador e participante, a partir da obra, em um ciclo perene de gênese e fenecimento, desenvolvimento e esarteamento, o tomar para si e o partilhar.

Referências

- Aristóteles. *A poética*. São Paulo, EDIPRO, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. São Paulo, Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O Anti Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Francis Bacon. A lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- Esquilo. *Tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. São Paulo: LTC, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Doce Violência. A ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.
- _____. *Sobre Racine*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução a tragédia de Sófocles*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- RACINE, Jean. *Fedra*. Porto Alegre: L&M, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- Sófocles. *Édipo rei*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

5. MAHKU. Arte Indígena Contemporânea e Ativismo indígena

Erika Kimie Koyama²⁷

Introdução

Começo estas reflexões com uma indagação que é presente nas minhas atuais pesquisas: pode a arte ser um elemento determinante do renascimento (e autodeterminação) dos povos indígenas?

Tradicionalmente, tomamos contato com as produções artísticas indígenas por meio de seus objetos etnológicos, a pintura corporal, a cerâmica, a cestaria, a arte plumária, a tecelagem, a produção de máscaras, ou seja, os tradicionais artefatos indígenas. É de conhecimento dos pesquisadores da arte de que as manifestações artísticas indígenas não guardam relação com as produções ocidentais nas quais o trabalho é destinado a um sistema específico de contemplação, circulação e consumo e que abrange figuras determinadas como o artista, o colecionador, o merchand, o crítico, o curador etc... Els Lagrou nos explica de forma clara o paradoxo de se contemplar os artefatos indígenas como obras de arte: “Trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não tem palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética de nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o polo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo” (LAGROU, 2009: 11).

Embora os povos indígenas não compartilhem das mesmas questões da arte ocidental, evidentemente, não significa que não possuam os próprios critérios estéticos e de beleza. Essa observação é pontual para entendermos como a arte ocidental tomou tais objetos de forma não horizontal. Muitos deles são exibidos dentro do caráter etnográfico, onde são explicadas suas funções ritualísticas, sociais etc...esvaziando-os, assim, de qualquer característica estética que possam ter. E, quando são expostos de forma que se valorize somente suas qualidades estéticas, resta a lacuna acerca de sua origem, etnia que produziu, sua função e modo de produção. Mas o problema não para por aí: diante desta divisão entre a Antropologia e a História da Arte, o sistema ocidental, ainda, valora tais objetos a depender do lado de qual ciência aqueles se aproximam mais. Se um objeto apresenta um valor estético maior, digamos assim, que o permite ser incluído em um museu de arte, obviamente seu valor monetário também aumenta consideravelmente, embora não a ponto de se equiparar aos dos artistas ocidentais mais renomados.

Sally Price, antropóloga norte americana, nos traz uma interessante reflexão sobre que o ela acha ser uma saída para uma análise mais horizontal sobre as produções dos povos originários:

A minha própria opinião é de que o próximo rumo para uma compreensão perspicaz da natureza da expressão artística e de sua recepção deve ser dado em duas direções: suplementando o discurso estético acerca da Arte Ocidental com uma discussão profunda de seu ambiente social e histórico, e suplementando o discurso etnográfico acerca da Arte Primitiva²⁸ com investigações sérias a respeito da natureza dos arcabouços estéticos específicos dentre dos quais ela se mantém viva” (PRICE, 2000: 142)

²⁷ Historiadora da Arte pela Universidade de Brasília.

²⁸ A primeira publicação do livro *Primitive Art in Civilized Places* aconteceu em 1989, provavelmente quando ainda não se questionava, de forma tão intensa, o termo “primitivo”.

A verdade é que a arte indígena ainda sofre o preconceito do rótulo que ganhou no século XX de “arte primitiva”. As vanguardas europeias, por exemplo, em muito contribuíram para este rótulo, pois, as ações não passaram além da apropriação de elementos plásticos formais das produções de povos africanos e polinésios, por exemplo. E, mesmo quando existiram exposições exclusivas, eram sempre transpassadas de um caráter exótico e por uma forte e marcada alteridade. Um exemplo foi a mostra *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* que aconteceu no MoMa no ano de 1984 e teve curadoria de Willian Rubin. Curador apresentou cerca de 150 trabalhos de arte moderna e contemporânea, expostos ao lado de outros quase 200 “objetos tribais” originários da África, Oceania e da América do Norte. O curador busca relações entre as obras de arte de artistas da vanguarda e as produzidas pelos diversos povos originários das regiões acima mencionadas.

Novamente recorro às considerações de Sally Price para demonstrar como esses pares primitivo/moderno trouxeram problemas à compreensão e avaliação dos trabalhos de arte das populações originárias. Na ocasião da abertura da exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, o jornal The New York Times fez a seguinte publicação em sua seção de arte:

The Museum of Modern Art



**Which is “primitive”?
Which is “modern”?**

And the real question, of course, is “How do they relate to each other—and us to them?”

Now, for the first time, we can fully explore these fascinating questions in an exciting and enlightening new exhibition, “Primitivism in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern.” In over 350 works—150 modern and 200 tribal—we can now get a definitive view of the similarities and differences, the influences and affinities, which have intrigued us for nearly a hundred years. It is a show which sheds new light on, and challenges much of our “received wisdom” about both “primitive” and “modern” and their relation to each other. It may be the first exhibition you’ve ever seen which asks and answers so many questions about our art—and ourselves. And you’ll find it at...

The Museum of Modern Art, 11 West 53rd Street
September 27, 1984 to January 14, 1985
Daily and Weekends 11-6 pm, Thursday 11-9 pm, Closed Wednesday

Philip Morris Incorporated
It takes art to make a company good.
Richard Diebenkorn, Robert Rauschenberg,
Andy Warhol, Jackson Pollock, Piet Mondrian,
and many others. All at the Museum of Modern Art.
Museum of Modern Art, 11 West 53rd Street,
New York, NY 10019. Tel. 212/263-2600.
Box 1000, 200 West 53rd Street, New York, NY 10019.

PROGRAMS AT

Figura 1. The New York Times. Sunday 9, september 1984.

Na foto da esquerda, o rosto pintado por Picasso e, na direita, a máscara que o inspirou. Price explica que a publicação faz este jogo entre o original versus cópia e que, embora se saiba que a máscara foi produzida antes da obra de Picasso, muitas pessoas somente conhecem o artista espanhol o que pode permitir uma interpretação errônea, por parte do público, de que o original é a pintura do artista ocidental e toda sua já propagada genialidade. (PRICE, 2000: 138).

Essas associações, aliadas ao termo empregado para designar os trabalhos artísticos dos povos originários como Arte Primitiva (lembrando que o primitivo pressupõe uma ordem evolutiva, pela qual acreditava-se que o homem passava dos estágios primitivo, bárbaro até alcançar o civilizado), ou Arte Naif, além do viés exótico por meio do qual muitas mostras foram realizadas acabou deixando como herança um lento reconhecimento de seus trabalhos e uma baixa valorização monetária das obras. Por isso o caráter marcadamente ativista de alguns artistas indígenas que buscam por espaços, visibilidade e respeito à sua cultura e história.

Considerações sobre o Artivismo Indígena

Recentemente no Brasil, vimos surgir indivíduos de diversas etnias indígenas que se assumem como artistas, atuando em conformidade ao sistema das artes ocidental. Esses artistas utilizam das mesmas linguagens ocidentais como a pintura, a escultura, a gravura e até mesmo a performance. Para além de uma expressão cultural, tentarei demonstrar como os trabalhos produzidos pelo coletivo de artistas indígenas MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) adentram ao campo político e social. Não vamos tratar de debater as funções da arte no geral ou da arte indígena contemporânea, mas sim explorar como o ativismo atravessa as produções artísticas indígenas podendo gerar mais eficácia na transmissão de certas mensagens e empatia do público pelas causas dos povos originários.

O termo arte indígena contemporânea ainda é pouco empregado por operadores da arte e muitos ainda preferem utilizar o genérico Arte Indígena. Podemos supor que o sistema das artes, extremamente exclusivo, ainda encara com dificuldades o fato de que essas produções pertençam a uma categoria legítima do sistema e devam ter seu merecido espaço, em igualdade com artistas contemporâneos ocidentais. Esse obstáculo certamente está associado a um aspecto maior e mais cruel ainda que é a dificuldade em assimilar os povos indígenas como parte integrante da sociedade brasileira.

O artivismo indígena como um movimento mais ou menos organizado, tem seu princípio em países como Austrália, Estados Unidos e Canadá. No caso da Austrália, existiu um movimento fomentado pelo próprio Estado que auxiliou a organização de cooperativas, as chamadas *Arts Centers* que contam com um ou dois funcionários brancos do estado que tem por objetivo viabilizar a produção e mediar a circulação da produção artística da comunidade que vive a seu redor (GOLDSTEIN, 2018, 142). Nos Estados Unidos, a arte contemporânea indígena e sua forma ativista tem sua gênese em três movimentos artísticos: a formação do grupo *Kiowa Five*, o programa de arte do *Bacone College e Studio School* na Santa Fe *Indian School*. Este último, de iniciativa da professora Dorothy Dunn foi responsável pela institucionalização da arte indígena norte americana. O *studio* foi inaugurado em 1934 e, durante o programa, aos alunos indígenas eram ensinadas técnicas ocidentais, principalmente a pintura (KAUFMANN, 1993: 13). Dunn também ensinou aos estudantes noções sobre economia e mercado das artes. E, assim, produzindo de acordo com o que o mercado exigia e esperava deste tipo de trabalho, as produções iniciais do Studio Santa Fé, apresentavam uma visão romantizada do indígena trazendo elementos de sua tradicional cultura.

Não tenho a intenção de traçar um percurso histórico para a arte contemporânea indígena ou para o movimento artista indígena. Trouxe algumas informações de como este gênero se estruturou nos Estados Unidos, mas, evidentemente, em cada país onde há produção institucionalizada dos povos originários, as manifestações ativistas em trabalhos de arte se deram de forma distinta, de acordo com cada contexto histórico, social e político que as etnias estão inseridas.

Assim, podemos entender como ativismo indígena toda produção artística contemporânea, executada por artistas indígenas que se utilizam dos meios da arte contemporânea para fazerem críticas às políticas governamentais excludentes dos povos originários, ao sistema de distribuição de terras, à falta de reconhecimento dos direitos e à invisibilidade institucional dos povos indígenas. Assim também podem ser compreendidos os trabalhos que denunciam as violências e disputas por terra, os assassinatos, os que recontam a história da “descoberta” dos países colonizados, os que demonstram a poluição e destruição do meio ambiente pelo sistema capitalista. Outros, ainda no domínio do ativismo, denunciam o quão excludente o sistema de artes é e a falta de apoio aos artistas indígenas, relegados a um pequeno nicho de galerias e feiras e com reconhecimento monetário infinitamente inferior ao de artistas ocidentais. Incluo, ainda, como artistas ativistas, aqueles que resgatam seus elementos culturais tradicionais, seus costumes, suas cosmologias, transpondo-os em seus trabalhos. A pintura, por exemplo, é um importante veículo de documentação de histórias, cerimônias, objetos e trajes tradicionais que estão em processo de apagamento. Assim, esta documentação visual dos costumes indígenas certamente pode operar como um resgate de suas memórias.

No Brasil, diversamente dos Estados Unidos, Canadá e Austrália, a arte contemporânea indígena e seu reconhecimento caminha a pequenos passos. Se as artes indígenas ditas tradicionais foram mais ou menos bem pesquisadas, principalmente por antropólogos, o estudo das experiências contemporâneas ainda é bem recente. Artistas como Jaider Esbell, Arissana Pataxó, Denilson Baniwa, Carnezia Emiliano, Rosi Araujo, Salisa Rosa, Yermollay Caripoune, dentre outros, possuem um trabalho bastante consistente que ainda pode crescer muito. Jaider Esbell e Denilson Baniwa foram vencedores do prêmio PIPA, na categoria online, em 2019 e 2019, respectivamente.

MAHKU: Poética e Ativismo Indígena

Os trabalhos do MAHKU se traduzem em composições complexas: desenhos e pinturas que funcionam como uma tradução visual de cantos tradicionais. Assim podem ser descritas algumas características dos trabalhos artísticos do coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin, que nasceu em 2011 a partir da pesquisa dos cantos tradicionais *huni meka*. Esses mesmos cânticos, uma tradição oral antiga passada de geração a geração são recriados, artisticamente, por meio de desenhos e pinturas numa articulação canto-desenho-tradução que opera, também, com recursos audiovisuais. Os trabalhos visuais oriundos destas articulações de linguagens quando expostos em galerias e museus, ganham uma força e uma apresentação quase que cerimonial.

A essência do grupo concentra-se em seus dois principais pesquisadores: Ibã Huni Kuin (Isaías Sales) e Bane Huni Kuin (Cleiber Sales). Ibã foi quem deu corpo às pesquisas após interessar-se pelos registros de cânticos do pai dele, Tuin Huni Kuin (Romão Sales). Ele é pesquisador e professor indígena e, com a introdução da escrita e de recursos audiovisuais, apropriou-se destes para traduzir ao mundo ocidental sua cultura extremamente complexa, bem como utilizou esses novos procedimentos também como recursos de apreensão de memória. Dessas experimentações nasceu o projeto Espírito da Floresta, ligado ao curso de Licenciatura Intercultural da UFAC (Universidade Federal

do Acre). Em 2011 é realizado o “I Encontro de Artistas Desenhistas Huni Kuin”, na Terra Indígena Seringal Independência, coordenado por Bane e Ibã e, as produções artísticas elaboradas durante os dias do encontro formaram a mostra “O espírito da Floresta: desenhando os Cantos do Nixi Pae”, que aconteceu em agosto de 2011, na Casa dos Povos da Floresta, em Rio Branco, Acre. Como primeiro reconhecimento no sistema das artes ocidental, os artistas foram convidados, em 2012, por intermédio do etnólogo francês Bruce Albert, a participarem de uma exposição na Fundação Cartier para Arte Contemporânea em Paris. Em 2013, outra participação em um grande encontro de artistas de povos originários, a exposição Mira! que aconteceu em Belo Horizonte e contou com a participação de artistas e pesquisadores de países sul americanos como Equador, Bolívia e Peru e também sua edição, em 2014, em Brasília. Outras participações importantes ocorreram na exposição “Feito por brasileiros”, na Cidade Matarazzo em 2014 com uma instalação em co-autoria com a artista Naziha Mestaoui e, também no mesmo ano, no Instituto Tomie Ohtake com a mostra “Histórias Mestiças”, ambas na cidade de São Paulo. Foram convidados a participarem da exposição “Avenida Paulista”, em 2017 no MASP, para a qual criaram inúmeros desenhos retratando a relação e o imaginário sobre uma das avenidas mais conhecidas do país. E, mais que inserir este coletivo indígena no sistema ocidental artístico, suas pinturas, tendo por fundamento os cânticos do *nixi pae* permitiram aos próprios huni kuin um amplo acesso a um universo cosmológico de complexas referências míticas, através de uma linguagem melhor apreensível aos jovens como as ilustrações e a filmagem. A memória de seu povo também é uma preocupação desses artistas: os cânticos foram filmados e suas histórias também foram transcritas em português e na língua huni kuin, em 2007, com a publicação pelo Iphan do livro “Huni Meka Cantos do Nixi Pae”.

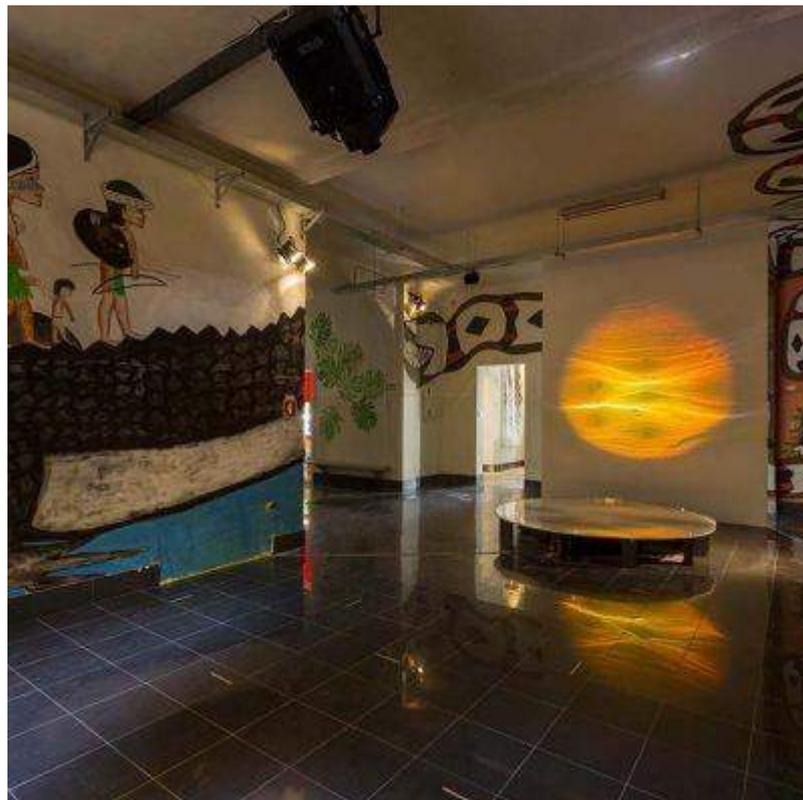


Figura 2. Naziha Mestaoui e MAHKU. *Sounds of light*. 2014. Pintura parietal e som. Exposição “Made by...Feito por brasileiros”. Cidade Matarazzo, São Paulo. Imagem retirada do site da Mostra: <http://www.feitoporbrasil.com.br/invasao_criativa>.

A instalação *Sounds of light* na exposição “Feito por brasileiros” na Cidade Matarazzo, em São Paulo, é um exemplo de um trabalho artístico visual que se conecta com as pesquisas que Ibã realiza sobre os cânticos Huni Meka. Trata-

se de uma enorme pintura mural da jiboia, yube, e do jacaré, kapetawã (ou jacaré ponte), animais presentes nas narrativas dos cânticos. Junto da instalação, um espelho d'água foi colocado rente ao chão e vibrava conforme a voz de Ibã entoava as canções do huni meka, por meio de uma gravação.

Esta instalação, portanto, mostra como o trabalho do MAHKU se expressa em uma harmonia com canto, desenhos e vídeos. Os artistas do coletivo tinham interesse em traduzir, visualmente, os cânticos construindo uma coexistência entre essas linguagens que são complementadas por meio dos vídeos “O espírito da Floresta” e “O sonho do *nixi pae*: o movimento dos artistas huni kuin” ambos sobre as pesquisas dos antigos cânticos e a trajetória que o coletivo de artistas seguiu. Os desenhos, as pinturas murais que os artistas do MAHKU criam, sem dúvidas nos trazem as relações entre seres que possuem uma multi identidade. As cores vibrantes privilegiam o verde, o amarelo, o azul; os corpos humanos retratados, estão sempre muito bem ornados com pinturas, colares ou cocares. As imagens nos põem um pouco a par dessas transformações entre os seres e espíritos da floresta e o povo huni kuin. Elas nos levam a um mundo real, mas que é invisível o qual somente é alcançado por meio da ingestão da bebida sagrada. Acima de tudo, essas obras nos falam a respeito de passagens de mundos e, especialmente sobre relações: a conexão entre o homem, animais, plantas e espíritos.

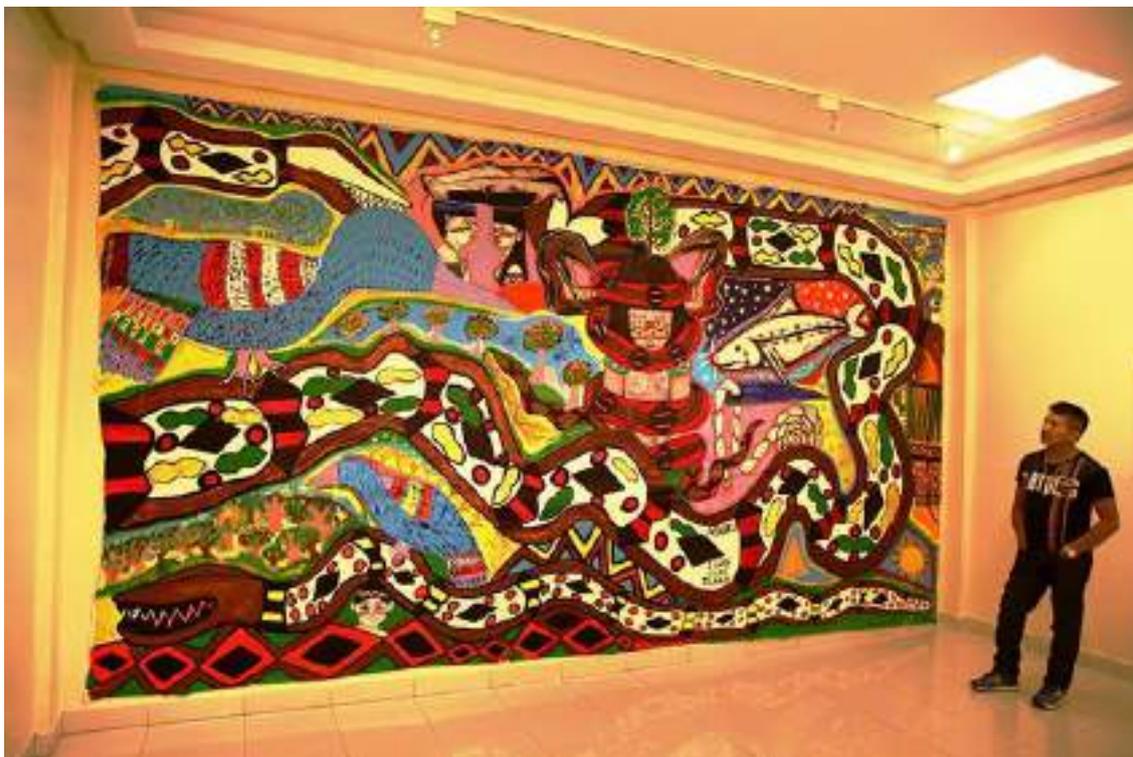


Figura 3. MAHKU. “Nai Mâpu Yubekã”, 2014. Acrílica sobre tela, 5 x 3 m. Fotografia site: Premio Pipa.

Em 2017 tive a oportunidade de visitar três exposições em São Paulo tendo duas, especificamente, trabalhos do coletivo MAHKU. Uma delas aconteceu no MASP, em São Paulo, intitulada Avenida Paulista, tinha por objetivo celebrar os 70 anos da alameda mais famosa da cidade, sede também do referido museu. A mostra mesclava antigos e novos olhares sobre a avenida símbolo da maior cidade do país. Os novos trabalhos foram comissionados pelo museu especialmente para a exposição. O coletivo MAHKU foi convidado a compor obras e a ideia surgiu após o grupo ter ministrado oficinas na instituição, em 2016, na ocasião na exposição “Histórias da Infância”. Naquela

ocasião, alguns artistas do grupo tiveram contato com São Paulo pela primeira vez. Os trabalhos que elaboraram para a mostra, retratam um pouco das impressões dessa experiência na “cidade grande”.

A exposição certamente foi um ótimo instrumento de visibilidade ao grupo, não deixando de ser uma possibilidade de afirmação estar presente em uma grande instituição. A narrativa, no entanto, talvez tenha enfatizado um estereótipo que devemos combater: o do indígena primitivo, a dualidade entre a modernidade e essas culturas originárias, entre a cidade grande e a floresta. Cada vez mais é preciso compreender e assumir a existência de diferentes culturas e, no âmbito artístico, significa admitir outros modelos de produção artística que não as expressões de um padrão histórico (o moderno) que abrange um determinado período de tempo (dos séculos XVI ao XX).

Ainda no ano de 2017, visitei a exposição “35º Panorama da Arte Brasileira- Brasil por multiplicação” no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A mostra teve curadoria de Luiz Camilo Osório e trouxe para a instituição o projeto “Parede” com um grande mural executado pelo MAHKU. Esta iniciativa do MAM já conta com uma tradição: todos os anos, pelo menos um artista é convidado a executar uma obra na parede mais extensa da instituição: a do corredor que liga a entrada à Grande Sala. O MAHKU realizou para a mostra um grande mural com os já conhecidos motivos dos cânticos do *nixi pae*. Em um fundo de um forte amarelo, os artistas projetaram sobre a parede as principais referências do mito do cipó: a mulher-jiboia, o índio caçador, a anta, o cipó e a árvore rainha. Um contorno de pele de cobra, também referência aos grafismos *kene* do povo *huni kuin*, limita a pintura em sua parte inferior. A pintura mural caracteriza-se por vincular-se estritamente ao espaço arquitetônico no qual está inserida: é parte dele. Através de suas dimensões e, normalmente ocupando os espaços urbanos, os murais funcionam também como veículos de mensagens políticas, denúncias sociais, assim como a pintura muralista mexicana das primeiras décadas do século XX. Evidentemente, os temas, os materiais e técnicas empregadas variam conforme o artista, mas no geral, esse tipo de trabalho está ligado fortemente aos temas sociais e de protesto. Os murais, essencialmente, ocupam um espaço público, mas também foram institucionalizados como, por exemplo, os painéis de Cândido Portinari (1903-1962). O trabalho do MAHKU ocupou uma instituição da arte, mas seguramente poderia ter sido executado em um espaço urbano, fora das paredes do museu, funcionando como instrumento de sua luta étnica e expressão de sua coletividade.

Outro projeto também denominado “Paredes” é desenvolvido pelos Sesc (Serviço Social do Comércio) em diversos municípios. Em maio de 2017 o MAHKU executa um enorme mural intitulado “Hawe Dutibuya” no SESC Palladium, em Belo Horizonte. A composição trazia dois dos elementos mais conhecidos da cosmologia *huni kuin*: a mulher-jiboia e a jiboia branca. Aqui, novamente o mito da jiboia e do contato com o *nixi pae* é revelado nas paredes da galeria. Abordo o termo revelar, pois para a arte do MAHKU não se trata de representar um imaginário ou a criatividade de um espírito único: ela é o que existe, mesmo que esse existir seja invisível. Os atos de criações do MAHKU, portanto, revelam o que existe e somente é acessível por rituais próprios. A obra fazia parte de uma série de ações como encontros e Laboratórios de Arte e Percepção, sob a curadoria de Amilton Pelegrino Matos, professor de Licenciatura Indígena do centro de Educação e Letras da Universidade Federal do Acre. Os laboratórios e oficinas abordavam a dança, os cantos, performances, desenhos, pinturas e trabalhos têxteis com as composições do *kene*. Um destes seminários convidou professores do ensino médio e superior e pensarem juntos com os integrantes do coletivo MAHKU em como trabalharem o tema indígena nas escolas, certamente um instrumento que pode ser efetivo na promoção das diversidades étnicas e culturais. Ibã, que além de artista é professor, seguramente

reconhece a superficialidade com que os conhecimentos indígenas são tratados nas escolas ocidentais e a força dos estereótipos que são propagados por docentes mal preparados.

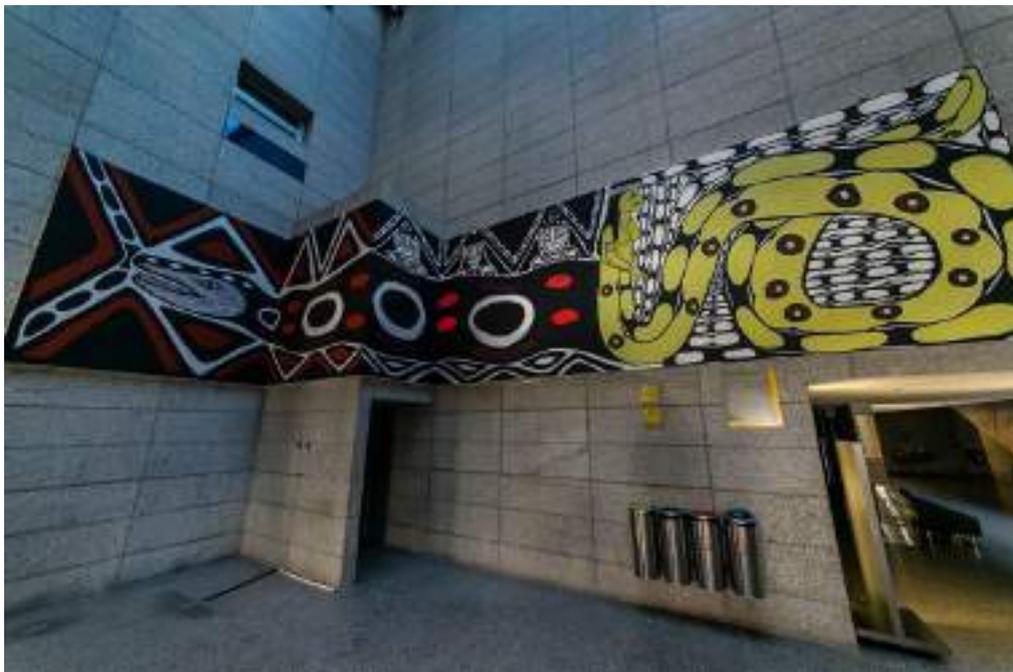


Figura 4. MAHKU. Hawe Dutibuya. 2017. Sesc Palladium Foto: Tarcisio de Paula. (pag facebook Sesc Palladium)

Um dos últimos trabalhos realizados pelo coletivo trata-se de um mural especialmente produzido para a exposição Vaivém do CCBB em Brasília com curadoria de Raphael Fonseca. A mostra conta com a participação e 32 artistas indígenas e apresenta a rede de dormir como um elemento da cultura e identidade brasileira explorando, assim, por meio da visualidade, o imaginário sobre o Brasil e o brasileiro.



Figura 5. MAHKU. Sem título. 2019. CCBB Brasília. Setembro 2019.

Por fim, o MAHKU não omite que outro de seus objetivos com a produção de seus trabalhos é arrecadar valores para adquirirem terras. Em uma entrevista para uma reportagem da Revista Trip, intitulada “O jeito é comprar” (referindo-se ao fato de que as demarcações de terras indígenas no Brasil são raras e com processos lentos e complexos) Ibã relata já ter adquirido 50 hectares de terra com mata virgem, com a venda de algumas dezenas de obras:

Não vamos derrubar nada. É pra ser uma área independente de reserva florestal. Vamos limpar, ver as ervas medicinais e fazer uma *kupixawa* [construção mais ancestral Huni Kuin], bem no meio, pra receber artistas e pessoas que venham fazer intercâmbio com o Mahku. Nas Terras Indígenas não pode. Nas terras que a gente compra é um movimento independente²⁹

Referências Bibliográficas

- CAMARGO, Eliane; Diego Villar; Texerino Capitan; Alberto Toribio; Huni Kuinbu. Huni kuin hiwepaunibuki. A história dos Caxinauás por eles mesmos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Pintura aborígine da Austrália: Refletindo sobre as noções de arte, artista e autenticidade a partir de um contexto etnográfico específico. Parallaxe. Vol. 5
- HILL, Richard. Dez trabalhos de Arte Indígena que mudaram a forma como imaginamos nós mesmos”. In: Muiraquitã, UFAC, ISSN 2525-5924, v. 6, n. 1, 2018. Acesso em 08/10/2019
- KAUFMANN, Laurel Jeanne. Creation of as identity: American Indian protest art. 1993. Theu University of Arizona.
- LAGROU, Els. Arte Indígena no Brasil: agencia, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- MATTOS, Amilton; Huni Kuin, Ibã. Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. Cadernos de Subjetividade.
- _____, Amilton Pelegrino Transformações da música entre os Huni Kuin: O MAHKU Movimento dos Artistas Huni Kuin In: DOMINGUEZ, M. E. (Org.) Anais do VII ENABET, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2015
- PRICE, Sally. Arte Primitiva em centros Civilizados. Rio de Janeiro: UFRJ. 2000.

Referências Audiovisuais

- SALES, Isaías- Ibã Huni Kuin. “O espírito da floresta”. Projeto jovens artistas huni kuin. Fondation Cartier pour l’art contemporain e Olho d’água, 2012. Disponível na internet em: www.youtube.com/watch?v=zRlBRpoi0cQ&t=93s.

²⁹ Entrevista concedida à Douglas Vieira para a reportagem da revista Trip, janeiro de 2018. Disponível em: revistatrip.uol.com.br/trip/coletivo-de-artistas-indigenas-mahku-da-etnia-huni-kuin-vende-telas-para-poder-comprar-mata-virgem. Acesso em 28/11/2018.

6. *Arpilleras*: confeccionando uma nova significação para a arte popular

Emanuel Victor de Almeida Rodrigues Nogueira³⁰

Os mundos artísticos, segundo definição de Howard S. Becker, consistem no conjunto de elementos componentes de uma obra de arte, do momento primário de sua produção até o momento em que essa obra atinge sua finalidade proposta. Dessa forma, tratando-se de uma pintura em uma galeria, especificamente, o pintor que produziu a obra e o encarregado do transporte daquela pintura até o local em que ela será exposta têm parte na sua composição, logo ambos configuram-se como integrantes desse mundo artístico. O mesmo se aplica externamente ao campo das artes visuais; tratando-se da música, por exemplo, o maestro, os instrumentistas e o público que comparece a um concerto são componentes desse mundo artístico, tais quais os encarregados do transporte dos instrumentos, da montagem e da operação dos equipamentos de som e luz. Entende-se então que a totalidade de pessoas envolvidas nos acontecimentos ao redor de uma obra, inclusive os espectadores e críticos, fazem parte do mundo artístico em questão.

Todo o trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar de mundos da arte. (BECKER, 1982: 27, tradução minha)

Em *Mundos da Arte*, Becker vai além da definição a respeito do título que recebeu o livro, o autor também propõe uma divisão dos tipos de artistas que comporiam esses mundos. Dentre os quatro grupos aos quais Becker destaca a partir dessa divisão, os artistas populares sobressaem-se por pertencerem a um dos únicos grupos (o outro sendo o dos *naïfs*) em que não existe, dentre seus componentes, algum tipo de comunidade artística profissional. Segundo Becker, a arte popular é, essencialmente, inerente à cultura de uma família, grupo ou comunidade, cujas produções não possuem fim artístico, mas sim prático e, portanto, não existiria grande preocupação com quem é o produtor de determinado objeto, por exemplo, desde que esse seja produzido obedecendo a um padrão de qualidade mínimo que sirva a sua finalidade. Tal finalidade pode ser posta em prática tanto dentro da própria comunidade em que o objeto foi produzido quanto fora dessa, uma vez que o que é produzido também pode servir como forma de rentabilidade através do comércio, o que demanda produção em maior escala e velocidade por parte desses grupos.

A significação artística atribuída aos objetos produzidos pelos artistas populares e até mesmo o título de “artista popular” seriam, então, externos a essas comunidades, uma vez que os integrantes desses grupos não produziram com finalidade artística. Na produção da arte popular, os próprios produtores não consideram, na maioria das vezes, os objetos em criação como objetos artísticos. Assim, são externas às comunidades as atribuições de valores artísticos ao que é produzido pelos artistas populares. Becker usa como exemplo a confecção de colchas por parte de mulheres de alguns grupos de regiões montanhosas para evidenciar uma finalidade prática, que se sobrepõe à finalidade artística, para ele inexistente nesse contexto.

³⁰ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[...] As mulheres que confeccionam as colchas não pertencem a uma comunidade de trabalho com vocação artística, muito pelo contrário, a sua comunidade local é constituída por unidades domésticas. Realizam as suas obras de arte enquanto membros de uma família, de um bairro ou de uma localidade. [...] As mulheres confeccionam as colchas porque as suas famílias não podem dormir ao frio. (BECKER, 1982: 212, tradução minha)

É correto assumir que não haja esse reconhecimento por parte dos próprios artistas populares, já que as preocupações na produção dos objetos seriam outras, visto que esses, geralmente, não atribuem por eles mesmos significação artística às suas produções. Não obstante, esse é um panorama que vem sendo alterado e cuja problemática se faz também externa a essas comunidades. A noção que pode ser difundida através dessa caracterização, se não acompanhada da possibilidade que a arte popular tem de refletir questões para além do prático e até mesmo do artístico, reduz seu significado a um tipo de reprodução inerte para fins preestabelecidos dentro de uma comunidade ou para o mercado. É na atribuição exclusiva da produção popular aos fins específicos de uma comunidade ou a fins mercantis que se dá a questão. A partir dessa atribuição, onde se encapsula o que é produzido popularmente a fins práticos e predeterminados, pode-se passar despercebido por membros externos a essas comunidades a importância da arte popular em campos que vão além do artístico.

Tais noções estereotípicas, atribuídas à arte popular em *Mundos da Arte*, há muito começaram a ser desfeitas. Como advento da globalização, principalmente, ampliou-se a discussão a respeito de arte e seus significados e utilidades. Tem-se na criação do primeiro museu no século XVIII e no *Mictório*, de Duchamp, alguns elementos que contribuíram para o espalhamento dessa discussão, que permanece como uma constante e atinge, cada vez mais, locais anteriormente não permeados por ela. Portanto, gradativa e otimisticamente, mais indivíduos e comunidades tomam conhecimento a respeito da produção artística e das possibilidades dessa para além do prático, incluso os grupos ditos por Becker como destituídos de comunidades artísticas profissionalizadas.

Um exemplo que evidencia o caráter político que a arte popular pode assumir e que, particularmente, se dá a partir de uma série de subversões, é o uso das *arpilleras* durante o período da ditadura militar no Chile. Instaurado posteriormente ao golpe de Estado de 1973, o regime foi apoiado por juntas militares e liderado por Augusto Pinochet, e tinha como principal objetivo implementar reformas de interesse neoliberal que contrastassem com a política de direcionamento esquerdista de Salvador Allende, presidente eleito democraticamente e derrubado pelo golpe. Durante o regime, os militares suprimiram sua oposição política e popular através de torturas, exílios e mortes. Nesse contexto, ascendeu nas comunidades do país a produção das *arpilleras*, que se apresenta como um dos emblemas da resistência da população chilena.

As *arpilleras* consistem na prática de uma técnica têxtil que une o bordado ao retalho, confeccionadas geralmente sobre sacos de batatas ou farinha. Utilizando, por vezes, extratos de tecido retirados das suas próprias roupas ou das de seus familiares, as bordadeiras uniam a lã e as linhas do bordado a retalhos de tecido e, sobre panos e aniagem, confeccionavam imagens que objetivavam narrar a realidade da população chilena durante o regime militar. Sendo a prática do bordado tipicamente associada às mulheres, a produção das *arpilleras* se deu quase que inteiramente por parte das mesmas e, portanto, configurou-se não somente como símbolo da resistência de uma população, mas também como prática artística e política em um dos momentos mais importantes para a história sociopolítica das mulheres chilenas.



Figura 1. Acorrentados. Anônima. Chile, aproximadamente 1980

Com a organização das oficinas de *arpilleras*, as mulheres envolvidas na produção dessas peças artesanais uniam-se para pensar e discutir política e, a partir disso, colocar sobre os panos os seus relatos de violações pessoais e as suas denúncias à violência promovida pelos militares. O movimento iniciado pelas bordadeiras culminou na formação de diversas dessas oficinas, nutridas pelas próprias comunidades e por algumas instituições religiosas, como o Vicariato de Solidariedade, criado a partir da necessidade de assistir às vítimas de violações. A formação desses espaços se deu como fator imprescindível para a difusão da produção das *arpilleras* naquele contexto e, a partir delas, as bordadeiras organizaram locais de semelhantes e de estabelecimento de teias de colaboração.

Muito se contava nas *arpilleras* sobre a vida nas comunidades e sobre as demandas específicas de cada uma dessas. Com isso, foram produzidas *arpilleras* que, ao relatar os acontecimentos do cotidiano chileno durante a ditadura, tinham função de informar a quem pudesse ser alcançado por elas a situação em ocorrência no país. Eram costurados em algumas das *arpilleras* bolsos em que as bordadeiras guardavam cartas escritas por elas, também relatando as dificuldades vividas naquele período, numa tentativa de unir o discurso escrito ao discurso imagético e na urgência de comunicar as dores de uma comunidade em busca de ajuda e, sobretudo, liberdade.

É importante observar que a difusão da prática política da confecção das *arpilleras* no Chile influenciou o uso dessa técnica para fins também políticos em outras regiões e sob outras conjunturas. O documentário *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência* (2017), dirigido por Adriane Canan, evidencia as dificuldades enfrentadas por comunidades atingidas pelo rompimento ou pelo levantamento de barragens em diferentes regiões do Brasil. Centrando-se em narrações de mulheres, o documentário tem enfoque nas consequências das barragens sobre as populações reassentadas e, especificamente, na resistência feminina contra a tomada de seu espaço. Tal resistência se dá, em parte, pela produção das *arpilleras* e na ocorrência, através delas, da possibilidade de troca

de vivências entre as bordadeiras, servindo de estímulo para as ocupações e para a requisição de reassentamento e indenização para aqueles que ainda não os tiveram.



Figura 2. Lucía, Lucía, a panela está vazia. Anônima. Oficinas do Vicariato de Solidariedade. Chile, início da década de 1980.



Figura 3. Onde estão nossos filhos? Anônima. Chile, 1979.

Seja no Chile, no Brasil, ou em qualquer outra região cuja produção das *arpilleras* enquanto forma de reivindicação política se fez presente, a prática de confecção dessas peças artesanais assume caráter ainda mais subversivo quando vista sob a perspectiva de que sua produção foi e ainda é majoritariamente feminina. Sendo o bordado tipicamente associado às mulheres, que por sua vez são tipicamente associadas a espaços domésticos, questiona-se até mesmo dentro das próprias comunidades a respeito do alcance e da legitimidade das bordadeiras enquanto indivíduos e grupo políticos. Por conseguinte, questiona-se também a efetividade e o valor das práticas prevalentemente femininas, como o bordado.

No documentário de Adriane Canan, algumas das bordadeiras entrevistadas discorrem sobre as dificuldades e a descrença a respeito de suas produções dentro das próprias comunidades. Por serem atribuídas a espaços domésticos, segundo a lógica de uma maior esfera (a sociedade como todo), fez-se ainda mais complexo, nesse contexto e em tantos outros, o engajamento das mulheres em ações de cunho que divirja dessa noção e, conseqüentemente, dentro das menores esferas (as comunidades) essa lógica é reproduzida. Portanto, a difusão do uso das *arpilleras* como ferramenta política subverte não somente alguns dos designios atribuídos à arte popular, como também a noção a respeito do papel da mulher na sociedade enquanto ser político.



Figura 4. A gente ganhou. Anônima. Chile, fim da década de 1980.

Conclui-se que, através da presença política, a produção artística popular pode assumir forma e caráter que contrapõem os designios uma vez entendidos como exclusivos aos quais a arte popular poderia servir. Vê-se nas *arpilleras* e na conjuntura sob a qual essa técnica foi difundida no Chile uma renovação do significado desse tipo de produção, indo além dos designios práticos, mercantis e até mesmo artísticos uma vez atribuídos a essa, adentrando o campo da política, tendo em vista que é produzida como ferramenta de reivindicação. Torna-se ainda evidente a

relação cada vez maior entre arte e política, campos que há muito não se podem ser analisados de forma dissociada, e que nesse contexto se encontram entrelaçados como os fios das bordadeiras. Em um momento em que o trabalho artesanal assume forma de manifestação oral, e ao mesmo tempo em que se atam os nós da repressão ditatorial sobre as bocas chilenas, como forma de resposta de um grupo oprimido, atam-se os nós das *arpilleras*.

Referências

- ADAMS, J. *Art Against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. University of Texas Press, 2013.
- ARPILLERAS: Atingidas Por Barragens Bordando a Resistência. dir. Adriane Canan/prod. Adriane Canan e Guilherme Weimann. 2017.
- BECKER, H. S. *Mundos da Arte*. Edição comemorativa do 25º aniversário. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- BECKER, H. S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 9-26.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Catálogo: *Arpilleras da resistência política chilena*. 2012.
- SPOONER, M. H. *Soldiers in a narrow land: the Pinochet regime in Chile*. University of California Press, 1999.

7. A ficção como Poética: a invenção do artista como estratégia

Clarissa Coelho de Castro³¹

A investigação do processo ficcional nas artes visuais leva a diversos apontamentos sobre a poética³² do artista que se desenvolve a partir de uma invenção. Na historiografia contemporânea da arte, é possível identificar a criação de situações e interposições ficcionais em diversos trabalhos. A produção artística fictícia não é nova, a partir das décadas de 1960 e 1970, integra o movimento onde novos instrumentos de produção estavam sendo criados e ecoados pelos artistas.

Não podemos deixar de citar, o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) de Marcel Broodthaers (1924-1976) por ser um dos trabalhos mais reconhecidos realizados no campo ficcional nas artes visuais. Realizado em Bruxelas, a instalação do artista belga foi fixada a princípio em seu próprio apartamento, que abrigava uma situação ficcional que se formava através de embalagens de transporte de obras de arte que, presumidamente, aguardavam a montagem de uma exposição. Com o desenvolvimento do projeto, a ficção ultrapassou a casa do artista e alcançou o espaço institucional do museu.

Em Nova Iorque, temos ainda os trabalhos de Ray Johnson (1927-1995), que inventou a *Robin Gallery of New York* em 1961; e de Yoko Ono (1933), que também cria a galeria fictícia *IsReal Gallery* em 1965. Outro exemplo é Terry Fugate-Wilcox (1944) que espalhou anúncios diferentes de exposições diversas que nunca se realizariam na sua galeria fictícia, a *Jean Freeman Gallery* (1970). Os processos poéticos desses artistas se diferenciam, mas a ficção compõe cada um deles.

A partir desse período, o artista cada vez mais dispõe de infinitas possibilidades de ação. O processo poético ficcional se caracteriza como uma delas, portanto a ficção torna-se instrumento do artista na contemporaneidade, não sendo recente e tampouco não creditada pelo sistema da arte³³. A observação de obras ficcionais proporcionou a percepção de diversas categorias de invenção, dentre elas, a criação de personagens mostrou-se como uma constante. Assim, o presente artigo busca compreender como a ficção se caracteriza como meio para o artista instituir um personagem e a partir dele desenvolver o seu trabalho.

A presença constante do personagem nas obras de caráter fictício chama atenção e torna clara a importância desta invenção no processo ficcional, uma vez que é no momento da construção do personagem que o artista além de

³¹ Mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

³² "A tradição artística modernista (marcada pelo surgimento de vanguardas estéticas a partir de 1860) problematizou não apenas a questão da representação, mas também: a hierarquia dos gêneros e temas artísticos; os processos criativos e as materialidades das linguagens; a fruição e a função social da arte. Em virtude da ruptura com certos paradigmas, da profusão de linguagens-estilos e da instabilidade na nomenclatura, até mesmo como forma de instaurar um novo discurso, o momento contemporâneo nomeia, com certa frequência, a prática artística de *poética*. Uma *poética* seria o conjunto de táticas e estratégias, de valores, de estruturas sensoriais e de significado que versificam conteúdos sensíveis, conceituais e processuais da experiência fenomenológica, qualificada como vivência na manifestação artística" (GUNTHER, 2013, p. 47, grifo da autora).

³³ Segundo Maria Amélia Bulhões, sistema da arte é o "[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico." (BULHÕES, 2014, p. 1-2).

criar contornos precisos que o delineiam, cria também o cenário em que vive e as relações que trava com outros agentes. O artista inventor oferece espaço necessário para as ações e repercussões da sua criação, é o “[...] personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adentra e se cristaliza” (ROSENFELD, 2014: 21)³⁴. Assim, dentre outros elementos, a criação do personagem é construída a partir da sua biografia, produção e relações sociais, sendo a partir destes movimentos que ele toma corpo e ao mesmo tempo oferece voz ao artista.

Ao buscar compreender como esta categoria ficcional se comporta, uma das primeiras percepções é a de que o personagem se aparelha através do seu ofício. Esta escolha do artista não é aleatória, a definição da profissão da sua invenção diz muito sobre onde ele quer chegar e qual caminho vai percorrer. É preciso desenvolver ações que sejam críveis ao ofício determinado, acomodá-lo em torno de um modelo que serve de eixo para o artista. Sobre a concepção do personagem de ficção Antonio Candido diz que, “Tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, podemos admitir que esta oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária (CANDIDO, 2014: 70)³⁵.

Dessa forma, percebe-se o porquê de os ofícios eleitos para os personagens integrarem o sistema da arte, o artista vive o sistema, é próximo aos papéis que cria, sabe o que esperar de cada um deles. Portanto, este protocolo ficcional torna-se o meio pelo qual o artista discute questões pertinentes ao sistema que o abriga. O artista traça o contorno ficcional no momento em que ele implanta informações relacionadas ao personagem, configura o passado, manipula a história e a documentação referente. Dessa maneira, ele desenha uma linha de coerência para a existência deste personagem, torna a invenção lógica e coesa aos olhos do observador. As relações trazidas pela ficção conduzem a novas possibilidades de sentidos no interior do sistema já instituído. Logo, a estratégia do artista contamina e perturba o sistema. Portanto, compreendemos que dentro do processo ficcional nas artes visuais, a concepção de personagens é essencial para a própria natureza da ficção, a invenção do personagem tornar-se o meio pelo qual o artista desenvolve a sua poética. Podemos perceber este processo nos trabalhos de Yuri Firmeza (1982), Pierre Lapalu (1985) e da dupla de artistas Marilá Dardot (1973) e Matheus Rocha Pitta (1980). Tais artistas manuseiam a ficção através da invenção e da manipulação de personagens que performam figuras do circuito da arte como curadores, colecionadores e artistas.

Nestes trabalhos, a faceta ficcional é desenvolvida como estratégia, a simulação de agentes convencionais do sistema da arte possibilita a discussão de questões pertinentes a este mesmo sistema. Neste processo, o artista se apropria de uma parte do poder institucional através de seus agentes referenciais e assim, com uma nova abordagem de permutas entre tais agentes, os personagens ficcionais se dissolvem no seio das instituições através de ações e situações ordinárias que quando reelaboradas pelo artista afetam o circuito exatamente por agir no interior do mesmo.

Compondo a partir deste protocolo ficcional, temos três ofícios que pertencem ao circuito e com traços aceitos pelo observador porque são parte integrante de algo conhecido e com características específicas das figuras do sistema da arte. Pierre Lapalu inventa o curador Pierre Menard, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta produzem a colecionadora Duda Miranda e Yuri Firmeza cria o artista japonês Souzousareta Geijutsuka.

³⁴ ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

³⁵ CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Yuri Firmeza³⁶, atuante na cidade de Fortaleza, criou um artista japonês para a exposição *Geijitsu Kakuu* (2006) que esteve no Museu de Arte Contemporânea do Ceará do Centro Dragão do Mar de Arte Cultura. A sala reservada pelo museu para a montagem da mostra foi efetivamente ocupada pela exposição durante o período de visitação previsto. No entanto, em vez de obras do artista japonês, o que estava exposto era o texto de apresentação de Ricardo Resende, então diretor técnico do museu, e-mails sobre o processo de trabalho, a comunicação entre o artista e seu orientador à época, Tiago Themudo, e ainda, reportagens sobre a exposição publicadas na mídia. Portanto, o que foi exposto foi o processo de criação do personagem por Yuri Firmeza. Durante o período de visitação, mais reportagens foram sendo fixadas no espaço, à medida que eram divulgadas pelos meios de comunicação, evidenciando o caráter *work-in-progress* do trabalho.

O personagem foi concebido através da biografia desenhada por Firmeza. O artista ofereceu a ele uma nacionalidade estrangeira e um currículo extenso com passagem por cidades polos do circuito de arte internacional. A ficção se concretiza através da divulgação da exposição que aconteceu a partir dos releases distribuídos por Firmeza à imprensa local. "Os jornais funcionariam como suporte e concomitantemente como objeto da crítica. Sem eles a completa realização do trabalho não seria possível. Mas os jornais não eram o fim em si" (FIRMEZA, 2007: 11)³⁷. A participação da imprensa surpreendeu, a sua adesão foi inédita uma vez que a intensidade da divulgação da exposição do artista japonês não foi vista antes em nenhuma das edições anteriores do projeto³⁸.

Em 2015, Pierre Lapalu³⁹ inventa Pierre Menard que é o curador fictício da exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* (2015-2016). O projeto foi selecionado pelo programa de ocupação dos espaços da Caixa Cultural por meio de edital público, ocupando assim, todas as sedes da instituição⁴⁰. Pierre Lapalu nomeou o seu personagem de Pierre Menard⁴¹ e o constituiu através da revelação de um desvio na história da arte descoberto pelo personagem. O curador fictício apresenta ao público uma sociedade secreta que foi influenciada por um gravurista italiano que efetivamente existiu no fim do século XVI, Giovanni Battista de' Cavalieri (1526-1597), mas teve pouca relevância na historiografia. Assim, Lapalu compôs Pierre Menard através da investigação e textos atribuídos ao curador, além da credibilidade concedida pelas instituições que o respaldavam mesmo sendo elas igualmente fictícias.

O personagem de Lapalu finalmente se concretiza na exposição em si que é composta por dezenas de reproduções e manipulações expostas como obras de arte autênticas. "O meio digital foi inicialmente escolhido por dar conta da redução de custos, mas poeticamente, veio a calhar. Aqui, era mais importante parecer uma gravura do que ser uma gravura [...]" (LAPALU, 2015: 100)⁴². O artista produziu 10 fac-símiles das obras do gravurista italiano e

³⁶ Yuri Firmeza (São Paulo/SP, 1982), artista visual, vive e trabalha em Fortaleza/CE. Ele trabalha com vídeos, performances e fotografias. Entre as exposições individuais, destacam-se, em 2013, *Turvações Estratigráficas*, no Museu de Arte do Rio, *Vida da Minha Vida*, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, em 2011. Entre as exposições coletivas, estão *Entre nós: a figura humana no acervo do MASP*, em 2017, *31ª Bienal de São Paulo*, em 2014, *Crossings and passages: the unequal accumulation of time – The Poetry In Between: South-South*, na *Goodman Gallery* da Cidade do Cabo, na África do Sul, em 2015.

³⁷ FIRMEZA, Yuri. *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.

³⁸ As edições anteriores do projeto denominado *Artista Invasor* foram realizadas pelo cearense Jared Domicio, a mineira Marta Neves e o cearense Solon Ribeiro, nesta ordem.

³⁹ Pierre Lapalu (Curitiba/PR, 1985), artista visual, trabalha com desenhos, fotografias e arte digital. Desde de 2008, participa de exposições pelo Brasil. Em 2013, fez parte da *Bienal Internacional de Curitiba*. Participou da coletiva *Trust in Fiction*, na França, em 2016.

⁴⁰ A exposição esteve na Galeria Vitrine da Caixa Cultural de Brasília de 11/11/2015 a 03/01/2016, na Caixa Cultural São Paulo de 26/09 a 22/11/2015 e na Caixa Cultural de Curitiba de 19/01/2016 a 28/02/2016

⁴¹ O nome do personagem faz referência ao conto de Jorge Luis Borges (1899-1986), *Pierre Menard, Autor do Quixote* (1939). O enredo revela a ambição impossível do personagem de escrever *Dom Quixote* (1605) de Miguel Cervantes; contudo, não um novo livro sobre Quixote, mas exatamente o mesmo, palavra por palavra, como foi escrito por Cervantes no século XVII.

⁴² LAPALU. Pierre. *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*. São Paulo: Caixa Cultural, catálogo de exposição, 2015.

manipulou outras 24 gravuras de artistas renomados que ganharam a autenticidade oferecida pela mostra do curador fictício.

Marilá Dardot⁴³ e Mateus Rocha Pitta⁴⁴ inventaram a colecionadora Duda Miranda com apoio do Museu Mineiro em 2006. A exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* (2006) foi realizada no suposto apartamento da personagem no edifício Duval de Barros, nº 11, em Belo Horizonte. A concepção e registro da exposição foram publicados em uma espécie de livro-catálogo intitulado *A Coleção Duda Miranda* (2007) onde a própria personagem assina a autoria, edição, desenho e produção da publicação.

A personagem criada não tem como constituição a biografia como no caso do personagem de Firmeza, é ainda diferente da concepção de Pierre Lapalu, uma vez que a produção intelectual não é utilizada como ferramenta. Nem mesmo o gênero a identifica, inclusive é tratada pelos artistas pelos dois gêneros. Não há nenhuma referência, a não ser a sua própria coleção em exposição. Os aspectos para a elaboração da personagem foram intensificados à medida que Miranda se relacionava com os agentes do circuito de arte mineiro, a cada conversa o universo de Duda Miranda era ampliado: “Sem uma biografia definida, sem mesmo uma identidade ou gênero definidos, Duda nunca é a priori — ele se torna; ele devém quando é entrevistado; ele é construído na e a partir da sua fala” (CARNEIRO, 2003: 5).

A personagem é formada através das relações sociais que ela trava com figuras do circuito de Belo Horizonte. Os argumentos dos artistas são desvendados através dos e-mails trocados entre Duda Miranda e os seus interlocutores, estas relações constroem a personagem e, assim, a poética dos artistas. Os colaboradores estabelecem uma conexão profissional e até mesmo pessoal com a personagem, assim Duda Miranda é construída através das conversas que estabelece com pesquisadores, artistas, curadores e críticos. É como se a relação da colecionadora fictícia com pessoas presentes no circuito a construíssem e a coleção de réplicas criada pela personagem a estruturasse. No trabalho da dupla de artistas, a ficcionalidade está no nascimento da personagem, e não na produção das trinta e quatro réplicas de obras de artistas reconhecidos confeccionadas pela colecionadora fictícia. A declaração de que todas as peças da coleção de Duda Miranda são réplicas assinadas por Miranda é o mote do trabalho da dupla de artistas, assim como a apropriação da ideia, a aproximação ao objeto de arte e a sua desmercantilização.

Na concepção destes três personagens, percebemos que o artista oferece a sua ficção o que carece para sua constituição e perfeito funcionamento. A observação dos personagens como fonte para apreensão da poética dos artistas permite a percepção do processo ficcional adotado. Assim, a constituição de Souzousareta Geijutsuka aponta para a emprego da biografia como eixo norteador de Yuri Firmeza que inventou um currículo rico para construir um artista de fama internacional. A linha de formação de Duda Miranda foi traçada através de uma rede de relações ideal a uma colecionadora de arte que foi costurada pela dupla de artistas. O curador Pierre Menard

⁴³ Marilá Dardot (Belo Horizonte/MG, 1973) é uma artista visual que utiliza diversos meios, como vídeos, fotografias, gravuras, esculturas, pinturas, ações, instalações e *site-specifics*, sendo a linguagem e a literatura muito presentes na sua produção artística. Desde 1999, tem participado de dezenas de exposições no Brasil e no exterior. Suas obras estão em coleções como as de Inhotim, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Pardon Collection*, em Los Angeles, entre outras.

⁴⁴ Mateus Rocha Pitta (Tiradentes/MG, 1980) trabalha com fotografias, vídeos, esculturas e instalação. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde tem produção ativa. Também desde 1999 participa de exposições coletivas e individuais pelo mundo. Suas obras estão em acervos como os de *Maison Européenne de la Photographie*, na França, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Centro Dragão do Mar de Arte Cultura de Fortaleza, entre outros.

desfruta da credibilidade de instituições artísticas e acadêmicas graças a sua descoberta artística arquitetada por Pierre Lapalu.

Os personagens foram assim concebidos pelos artistas e a repercussão da invenção faz com que os mesmos tomem corpo. No caso do artista japonês isso acontece através da divulgação na imprensa local da exposição, ao pensarmos na colecionadora fictícia isso acontece através da existência da sua coleção apresentada na exposição, assim como a consolidação de Pierre Menard que também acontece por meio de uma exposição que revela uma fenda na história da arte. Dessa forma e com os pilares bem edificadas, cada um dos personagens se estabelece, cada um a sua maneira, alcançando os anseios do artista inventor.

A reverberação da existência dos personagens se dá através da repercussão das suas ações. O desdobramento das ações de Souzousareta Geijutsuka faz com que Yuri Firmeza discuta sobre espaço e visibilidade dos artistas locais em sua própria cidade, a exposição do curador inventado permite que Pierre Lapalu traga à tona questões sobre apropriação e a própria escrita da história da arte, e ainda, o fato de Duda Miranda ser proprietária de uma coleção com valor monetário nulo possibilita a Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta colocar em xeque o mercado de arte e a própria autoria da obra de arte.

Nestes trabalhos ficcionais, os instrumentos do sistema da arte deixam de ser recursos naturais e tornam-se questões a serem apontadas pelo artista e discutidas pelo observador que assimila e expande o processo poético ficcional. Sempre há um devir através da situação criada pelo artista, ele conduz a discussão que proporciona incertezas apta a gerar novas determinações, visões e reações. Assim, a proposição desenvolvida pelo artista nos acompanha, interage com as elaborações já existentes e pluraliza o preestabelecido. Por fim, percebemos que a estratégia de invenção do personagem pelo artista articula a linguagem própria do sistema que mimetiza para discutir questões pertinentes a uma realidade crítica que revela a arbitrariedade do sistema que o artista integra e compreende tão bem, a ponto de dispor das suas próprias ferramentas para torná-lo vulnerável.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor de Quixote*. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BULHÕES, Maria Amélia. (Org.) *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães. *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*. 2003. 136 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais) –Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- FIRMEZA, Yuri. *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.
- GUNTHER, Luisa. *Experiências (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros*. 2013. 402 f., il. Tese (Doutorado em Sociologia) –Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- LAPALU, Pierre. *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*. São Paulo: Caixa Cultural, catálogo de exposição, 2015.
- MIRANDA, Duda. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

8.Fanzines e sua arte: um patrimônio paratópico libertário-social

Gazy Andraus⁴⁵

IntroduçãoZine

Há alguns produtos e conceitos criados ao longo das jornadas das sociedades que não são absorvidas oficialmente pelas respectivas culturas. Porém, paratopicamente⁴⁶ (em paralelo à existência de outros produtos), podem surgir e se espalharem, passando a participar das vidas das pessoas, sendo constantemente recriados, tanto como objetos, bem como conceitos! São, por exemplo, os fanzines, ou zines, publicações em constante mutação que na atualidade começam a ser percebidos pelo meio educacional e acadêmico e, quase que “sorrteiramente”, vão se entronizando e se fazendo visíveis às sociedades que se iludem tendo padrões estanques, pensando conservarem suas benesses imutáveis.



Figura. 1. Fanzine de ficção científica. Fonte: <<http://zinefestpt.wordpress.com/2015/08/10/zine-and-do-it/>>.

É assim que este artigo quer apresentar os atuais fanzines, que em um ramo de si, agora se portam como revistas/livros/objetos de arte igualmente, sendo denominados no Brasil de zines (ou *Art-zines*, no exterior). Sua origem neologista inglesa denota uma possibilidade de entendimento universal (contração dos termos *fan*, mais *magazine*), adotada no mundo todo, e hodiernamente escusada como um libelo criativo e fraternal (pois sua criação, autoral e artística, não prescinde de lucro ou demanda comercial), bastando apenas a seu(s) idealizador(es) que

⁴⁵ Pós-doutorado pelo PPGACV da FAV/ UFG.

⁴⁶ Paratopia, então, é um conceito de algo que está em um lugar paralelo, mas não oficial (como o fanzine) a outro que existe oficialmente (como as revistas e livros vendidos).

exponha(m) suas idéias, conceitos, expressividades artísticas e/ou críticas e as esparjam via correios, eventos (feiras) e internet (redes sociais, pdf). Fanzines ou zines (ou artezines) são, assim, revistas manufaturadas, criadas em 1929 por fãs da literatura de ficção científica (FC) (fig. 1) nos Estados Unidos, inicialmente como boletins via mimeógrafo, posteriormente via fotocopiadoras e impressoras, espalhando-se a partir das décadas de 1960/70 como expressões artísticas, ampliando temas como Histórias em Quadrinhos (HQ), músicas (principalmente *rock* e *punk*), anarquia, cinema, biografia, poesias etc.

Sempre à margem das publicações ditas oficiais, os paratópicos zines artísticos aumentam seus espaços nacionais e mundiais, sendo encontrados nas fanzinotecas e eventos outros, plenos de potencial a serem geridos e melhor reconhecidos, fazendo parte das sociedades, ainda que elas não tenham ciência de tal existência patrimonial e paratópico-vital zineira como libelo de livre promoção de idéias e artes.

História e conceito : sua origem e desenvolvimentozine



Figuras. 2 e 3. William Blake e suas páginas feitas e impressas por ele mesmo. Fonte: <<http://interactive.britishart.yale.edu/critique-of-reason/350/jerusalem>>.

A gênese dos fanzines veio na esteira do desenvolvimento de mídia escrita comunicacional e da possibilidade livre de reprodução (cartas, boletins, jornais, revistas etc), cujo pressuposto é a difusão de idéias, com o diferencial de mantê-las livres de cerceamentos editoriais. Assim, apesar de ser impulsionado via máquinas copiadores, sua origem poderia pressupor uma base comum, desde às *actas diurnas* romanas, passando pelos menestréis e bardos medievais (que cantavam suas odes e críticas aos reis), e trabalhos de artistas, como William Blake⁴⁷, do século XVIII (figs. 2 e 3), bem como cartas lidas e copiadas no Renascimento, graças ao aumento das viagens intercontinentais, encontrando os primórdios dos jornais e depois revistas, chegando aos próprios fanzines de ficção científica (FC) a partir do ano de 1929 nos EUA

⁴⁷ Que, tal qual um fanzineiro dos primórdios, montava seus livros com seus textos mesclados aos desenhos cujas gravuras eram pintadas à mão, uma a uma.

com o jovem Jerry Siegel que trouxe o primeiro fanzine chamado *Cosmic Stories*. Siegel, posteriormente, junto a Joe Shuster, veio a cocriar o personagem *Superman*⁴⁸. Já em 1930, Ray Palmer criou o *The Comet* para o *Science Correspondance club* e Allen Glasser desenvolveu o *The Planet* para o *The New York Scienceers* (MAGALHÃES, 2018).

O nome fanzine ainda não existia, mas a publicação que era um tipo de boletim passava a ser disseminada aos poucos e atravessou a década de 1930, chegando até o ano de 1940, somente então sendo denominada por Russ Chaveunet de fanzine, um neologismo que ele criou contraindo duas palavras em inglês: *fan* mais *magazine*, cujo significado literal seria a revista do fã.

A partir dos libelos *punks* e de rock das décadas de 1960 e 70, bem como os quadrinhos da contracultura, o fanzine espalhou-se mais ainda pelo mundo todo (via correios postais), expressando idéias e informações adjuntas de variados temas e assuntos, de forma livre e independente, graças aos seus baixos custos, por serem geralmente rodados inicialmente em mimeógrafos e depois em fotocopiadoras, sendo divulgados através dos correios, e/ou, atualmente, também na *web* (*internet*).

No Brasil, Edson Rontani criou o boletim mimeografado “Ficção” em 12/10/1965⁴⁹, que trazia textos e imagens sobre histórias em quadrinhos (HQs) de ficção científica, como Flash Gordon e seu autor. Nas décadas de 1980 e 1990, com a expansão e barateamento das máquinas reprográficas (“xerox”) que substituíram as de mimeógrafo, o número de fanzines se alastrou pelo mundo, e no Brasil se tornou o carro-chefe das publicações de quadrinhos independentes, já que a editoria oficial não cedia espaço aos quadrinhistas tupiniquins (fossem amadores e/ou profissionais). Desta maneira, sabe-se que os fanzines, embora existam como opções não oficiais, portanto paratópicas, inexistem como publicações oficiais (comerciais), num interessante paradoxo no tecido social e comercial auxiliando a todos que queiram, a publicarem seus trabalhos, sejam artísticos e/ou textuais – pois os zines trazem tanto textos, crônicas e contos, bem como poesias, ilustrações, charges, HQs e igualmente artigos e entrevistas, numa também possível mescla de todos, ou separados por temas e expressões, a depender das vontades de seus faneditores. Assim, fanzines não são só revistas: são revistas paratópicas que estão em paralelo ao nosso sistema como uma extensão necessária do espírito libertário e criativo do ser humano.

Cultura –zine

O conceito da palavra latina cultura (*culturae*) significa “ação de tratar”, “cultivar” ou “cultivar a mente e os conhecimentos”. A palavra derivou

de outro termo latino: *colere*, que quer dizer “cultivar as plantas” ou “ato de plantar e desenvolver atividades agrícolas”: “Com o passar do tempo, foi feita uma analogia entre o cuidado na construção e tratamento do plantio, com o desenvolvimento das capacidades intelectuais e educacionais das pessoas” (CULTURA).

Já *Kultur*, do alemão, significa “espírito do povo”, mas para Franz Boas, cultura é um todo integrado entre práticas, hábitos e relações. Boas também inaugurou o que depois seria conhecido como relativismo cultural, encarando-se as diversidades sem imposição de valores alheios. O conceito de cultura no século XX foi

⁴⁸ Cujas premissas encontravam-se em seus contos nos fanzines iniciais.

⁴⁹ E por isto, desde 2012, vem sendo comemorado em 12 de outubro, o Dia Nacional do Fanzine (data comemorativa inicialmente idealizada pelo autor deste artigo).

incorporado ao senso comum e aliou-se às lutas por direitos e agora no século XXI tem recebido muitas críticas a partir da antropologia em seu movimento do pós-modernismo, já que acreditam que a descrição dos intelectuais se mostravam autoritárias, não permitindo a que as pessoas tivessem chance de expressarem-se. A partir de 1990 os pós-coloniais, vindos de diversas partes do mundo e de grupos minoritários, levaram tal crítica mais além, expondo que a própria descrição de cultura trazia estereótipos (MACHADO; AMORIM; BARROS, 2013). Mas, voltando à raiz etimológica considerando-se cultura como uma ação de trato, de cultivo, poder-se-ia pensar numa cultura fanzineira? O desenvolvimento deste artigo pode esclarecer melhor esta questão.

Patrimônio-zine

Também de origem latina, patrimônio vem de *pater*, ou seja, pai. Patrimônio, se entende com o que ao filho é deixado por seu pai. Os bens deixados de pai a filho, de família e empresa como propriedade coletiva foram se formando a partir da Revolução Francesa no século XVIII. Para o IPHAN - Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, “o patrimônio cultural de um povo é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo” (PATRIMÔNIO, s/d).

Para se compreender a questão patrimonial cultural, pede-se que políticas públicas governamentais trabalhem juntas (e com a sociedade) para manter um patrimônio cultural de uma sociedade:

De acordo com o Art. 216 da Constituição Federal Brasileira constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. (PATRIMÔNIO, s/d)

Assim, ao se averiguar como os fanzines têm sido úteis à mente humana – como fatores de deflagração criativa, ao mesmo tempo em que, não visando lucro como a maior parte das produções humanas, auxiliam num mais fraternal convívio entre seus autores\leitores, podem ser considerados os fanzines como parte integrante da sociedade, como um patrimônio cultural, apesar de sua imersão não oficial (paratópica), e ao mesmo tempo e paradoxalmente devido à sua paratópica coexistência, como se verá.

A paratopia fanzineira

Pois que muitas pessoas, antes mesmo da Internet e computadores pessoais, escreviam na infância ou juventude, cartas, poemas, faziam desenhos e até histórias em quadrinhos. Por vezes guardavam em suas gavetas e anos depois jogavam fora. Mas, enquanto a oficialidade de tudo que aflora em nossos sistemas sociais civilizados ditam padrões que podem ser seguidos e ou adquiridos pelas gentes (como por exemplo, revistas e livros que podem ser encontrados em livrarias, revistarias e na Internet), a maioria desse material não expõe a produção “amadora” engavetada, à exceção da possibilidade derivada da tecnologia virtual, com *blogs*⁵⁰ que permitiriam tais publicações. Mas antes desta possibilidade tecnológica virtual, os fanzines se faziam preponderantes, pois ofereciam uma substituição e manifestação como forma de suprir tais lacunas não incentivadas pelos sistemas sociais vigentes atinentes aos ditames ditatoriais comerciais. O fanzine, assim, tem tal *status* paratópico, já que: “Investir, pois, em um gênero como o fanzine é posicionar-se contra a ideologia, sobretudo a do mercado editorial e é,

⁵⁰ E, ainda assim, mesmo os blogs já não servem de exemplos, pois estão se tornando em desuso pela grande massa que se envereda por outras redes sociais, como o *facebook*, *instagram* e *twitter*.

conseqüentemente, colocar-se à margem desse mercado. E saber-se à margem é assumir sua paratopia, seu lugar não definido, não estabilizado, no âmbito da sociedade” (ZAVAM, 2004, 10).

Em realidade, os fanzines não se enquadram facilmente, atestando seu potencial “marginal” e sua própria denominação neológica:

O gênero dos livros dos artistas se tornou familiar, mas os zines ainda estão abertos à confusão. O termo "zine" (abreviação de revista ou fanzine) tornou-se popular durante a década de 1970 e é usado para se referir geralmente a panfletos autopublicados, revistas e *folders*. Eles foram obtidos à proeminência durante os anos 20 e 30 com muitos fanzines de ficção científica aparecendo. Zines tornaram-se um caminho para grupos e indivíduos marginalizados pelo *mainstream* de publicação para se comunicar uns com os outros. Existem exemplos de "zine" como publicações surgidas a partir do século XVIII.⁵¹ (BATEY, s/d, tradução nossa)

É assim que a idéia original dos boletins de fãs de ficção científica e de amadores de quaisquer expressões e temas vingou numa paratopia indefinida, existindo extraoficialmente. Pois que o fanzine veio a ser uma forma de editoração alternativa, independente do sistema vigente, libertária e, portanto, criativa. Representa uma manifestação a partir de uma premência mental a partir de um desejo autoral em expor, disseminar e trocar conceitos, ideias e expressões que se traduzem e se materializam em várias outras possibilidades e formas, enveredando-se pelos conhecimentos e expressões artísticos e de temas gerais (de ordem similar ao que originaria o equivalente jornalístico, mas no fanzine tendo um caráter experimental).

Como potencial de liberação e desenvolvimento da criatividade em que o autor pode ser seu próprio editor (faneditor), o fanzine, (arte)zine e/ou biograficazine⁵², possibilita a paratopia editorial às publicações ditas oficiais, não excluindo os ideários dos fãs amadores que seriam “segregados” do sistema oficial, tendo nos zines espaços para suas próprias publicações. Ou seja: fundamenta-se o fanzinato na premissa de que cada cidadão, sendo um autor em potencial, pode verter e tornar factível esta potencialidade produzindo seu próprio (fan)zine, expondo nele suas idéias e criatividade, e partilhando-o sem o peso de obter lucro e de ser cerceado em seu conteúdo, visto que o fanzine não é tido oficialmente como um produto comercial (mas contrariamente, fraternal).

Zines e sua versatilidade criativa

Embora os fanzines transitem por temas variados, há uma gama de autores brasileiros que tratam seus fanzines exclusivamente como arte, preferindo que seus trabalhos sejam reconhecidos apenas como “zines” retirando-se o prefixo “fan”, por acreditarem que tal prefixo diminui o caráter artístico de seus trabalhos, já que o neologismo “fanzine” significa revista do fã, o que, segundo eles, minimiza a autoralidade de cada idealizador, que não se preconiza como um “fã”, e sim, como um artista, exemplificando com os trabalhos atuais de Flávio Grão, Márcio Sno, Douglas Utescher (idealizador do coletivo Ugrapress e o “Anuário de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas”), dentre outros, que trabalham conceitual e artisticamente seus projetos. Porém, no exterior, não há esta cisão na nomenclatura e existem os art-zines (fanzines conotados como artísticos).

⁵¹ ⁵¹ “The genre of Artists’ Books has become familiar but zines are still open to confusion. The term ‘zine’ (short for magazine or fanzine) became popular during the 1970s and is used to refer generally to self-published pamphlets, magazines and leaflets. They were bought to prominence during the ‘20s and ‘30s with many science fiction fanzines appearing. Zines became a way for groups and individuals sidelined by mainstream publishing to communicate with each other. There are examples of ‘zine’ like publications appearing from the 18th century onwards”.

⁵²Fanzines de temática autobiográfica, idealizados como produções pedagógicas ao ensino superior pelo saudoso educador Elydio dos Santos Neto (ANDRAUS, SANTOS NETO, 2010).

Independente disto, fazer e/ou ler um zine é uma experiência única: há miríades de formatos, dos minúsculos aos homéricos (fig. 4); bem como há constelações de temas, indo da ficção científica, à música, cinema, anarquia, política transgressora, conscientização, biográfico, até as poesias, quadrinhos, cinema, literatura⁵³ e vanguardas artísticas, bem como experimentalismos.



Figura 4. Vários formatos e temas de fanzines, incluindo o de caixa de fita de vídeo-cassete e o de rolo de papel higiênico.
Fonte: Coleção do autor

Aliás, o lema principal do universo fanzineiro é a fraternidade, a amizade e a troca de idéias e criatividade, sem visar lucro: aspectos que ficam à margem do sistema educacional cartesiano e do sistema capitalista gerencial mundial. Fazer, ler e enviar (ou receber) um fanzine pelo correio é uma experiência interessante: até mesmo os envelopes podem se assemelhar a um fanzine (ou reaproveitados de correspondências anteriores) e o ato de elaborar um zine compreende duas possibilidades: individualmente ou acompanhado de mais pessoas. Quando há mais que duas, geralmente forma-se uma cooperativa em que cada um dos integrantes arca com uma parte cotizada das despesas que serão gastas principalmente com sua elaboração (fotocopiado ou impresso), ou então um faneditor agrega produções de outros fanzineiros e faz uma tiragem contendo os trabalhos por ele recebidos.

Embora a maioria dos fanzines tenha formato de papel meio-ofício (tamanho A-5), e hoje em dia boa parte dos zines seja feito no formato de revista em gráficas com capas coloridas, há uma possibilidade enorme em se criar formatos outros, indo desde os diminutos pequenos aos de tamanho tablóide (meio-

⁵³ Há certa semelhança na atitude dos zines com os cordéis, principalmente em exposições nas quais os fanzines são colocados pendurados em barbantes ou cordéis, embora os públicos sejam distintos.

jornal), encontrando outros de formatos incomuns, como fanzines dentro de caixas de fitas de vídeo-cassetes ou que simulam pequeno rolo de papel higiênico e ainda “pop-up” zines (fig. 5) ou os microzines e nanozines.



Figura. 5. Fanzines *pop-up* do autor norte-americano A. T. Pratt, durante o evento TCAF. Toronto Comic Arts Festival de 2018, na área Zineland Terrace, realizado em Toronto, Canadá, de 11 a 13 de maio de 2018. (Fonte: do autor)

Ademais, embora esteja sendo pesquisado em vários países e mesmo no Brasil, ainda é importante ressaltar que o objeto/revista fanzine (ou zine, ou ainda artezine) transparece sua importância no âmbito da comunicação e expressão artística (literário-imagético-paratópica) e seus aspectos libertos de cerceamento, ampliando a noção de que os fanzines não se estancam apenas como *hobby* ou passatempo, mas que podem fundar e manter o ideário artístico/comunicacional/expressivo da vida de um autor de maneira incontestável e inseparável, independente da profissão que ele abarque, chegando à área da educação (ANDRAUS, 2013).

Espaços, exposições e fanzinotecas

Não se esgota o tema, ao se lembrar que aos (fan)zines há espaços, exposições e fanzinotecas⁵⁴ a eles dedicadas, trazendo cada vez mais interesses em mantê-los à mostra em eventos, espaços físicos e virtuais destinados à produção literário-imagética independente (como as feiras de troca, divulgação e venda), espalhados no mundo, e que não só destinam locais aos fanzines, mas que mantêm exposições considerando-os como objetos de comunicação artísticos. No Brasil, muitos eventos vêm ocorrendo, como a Ugrapress, fundada em 2010 por Douglas e Daniela Utrescher, que deflagrou uma maior seriedade aos fanzines em três eventos anuais com palestras, mesas, exposições e catálogos⁵⁵, bem como a Fanzinada⁵⁶, criada por Thina Curtis (carinhosamente apelidada de “Dona

⁵⁴ As fanzinotecas são o equivalentes às gibitecas e bibliotecas, mas obviamente comportando edições de fanzines.

⁵⁵ Aualmente deixaram de fomentar eventos para dar lugar a uma loja de independentes: <<https://www.ugrapress.com.br/>>.

⁵⁶ Veja mais aqui: <http://fanzinada.blogspot.com/p/o-que-e_14.html>

Fanzine”), que desde 2011 promove eventos anuais em várias cidades do país, expandindo o valor cultural dos fanzines.



Figura. 6. A sede da fanzinoteca no campus do IFF, em Macaé-RJ. Fonte: <<https://prismarte.com.br/2018/08/28/convocatoria-para-ii-mostra-peibe-de-zines-e-publicacoes-independentes/>>.

Na atualidade, vêm aumentando os espaços nacionais e mundiais dedicados a elas, como as seções de fanzines em bibliotecas e fanzinotecas, como a Fanzinoteca Mutação em Rio Grande\RS, a Fanzinoteca IFF, do Instituto Federal Fluminense em Maca \RJ (fig. 6), a *La Fanzinoth que* de Poitiers na França, a Fanzinoteca de Amadora, que fica dentro da Bedeteca⁵⁷ da mesma cidade, em Portugal, e, até uma cole o de Fanzines na Universidade de Miami⁵⁸. Também vêm crescendo os eventos e feiras de fanzines, como no Canadá (*TCAF and Zineland Terrace*), EUA (*The Miami Zine Fair*), França (*Fanzines!Festival*), Taiwan (*Zine Day Taiwan*) e Brasil (Feira Plana, Fanzinada e Ugrapress). Ou seja, o fanzinato traz uma publica o   revela o do sistema oficial e segue com sua própria lógica de um mercado não competitivo e paratópico.

A Educa o-Zine

O Fanzine começa a ser muito utilizado atualmente no meio acadêmico, onde tem aparecido como objeto teórico e prático em cursos de gradua o e p s-gradua o. Há muitos exemplos, como a experiência do Gibiozine⁵⁹, projeto idealizado pelo professor Hyl o F. Lagan , do curso de Licenciatura em Biologia da UFSCAR (Campus de Sorocaba), uma mescla de gibi de temática da área de biologia cuja produ o   fanzineira, trabalhada por ele dentro de um projeto de pesquisas da universidade, em que os próprios alunos criam as HQ (que podem ou não versar acerca da área de biologia), envolvendo-os grandemente, já que colaboram na montagem da revista. O mesmo o faz Alberto Souza (Beralto) que leciona Fanzines com seu PEIB  zine no IFF-Campus Macaé do Rio de Janeiro, trazendo uma abrangência enriquecedora a seus alunos, dentro do Projeto IFanzine, do qual também colaborou Danielle Barros que vem trabalhando na educa o com fanzines-arte. Os fanzines também podem ser usados em cursos de Pedagogia, em que até mesmo se possa aplicá-los   EJA como já houve nas aulas de ensino-aprendizado no curso de Pedagogia da UEMG em 2017 e 2018. (ANDRAUS, 25\10\2018).

Cultura e patrimônio e dia nacional do fanzine

Assim, revistas as a o es e qualidades intr secas aqui apontadas aos fanzines, defende-se que eles constituem um legado cultural mundial, ao mesmo tempo em que, com as fanzinotecas, acervos e eventos que vêm sendo

⁵⁷ Bedetecas, em Portugal, equivalem às Gibitecas brasileiras, pois “BD” significa Banda Desenhada, a designa o equivalente às nossas HQs (Histórias em Quadrinhos).

⁵⁸ Ver mais aqui: <<https://merrick.library.miami.edu/specialCollections/zines/>>.

⁵⁹ Podem ser baixados os primeiros números no link: <<http://www.ufscar.br/fotografia/gibiobanca.php>>.

apresentados, também representam um patrimônio irrefreável do espírito humano que se recusa a manter apenas o *status* beligerante da competitividade, e acena para o fraternal intercâmbio de idéias, revertidas nas páginas dos fanzines (ou zines, ou biograficzines). Eis porque também se defende aqui uma comemoração que poderá se oficializar no Brasil, tendo essa data do dia 12 de outubro como o Dia Nacional dos Fanzines, em homenagem a Edson Rontani. O movimento se iniciou desde 2012 e já está sendo dialogado com Edson Rontani Jr. para que se leve um projeto⁶⁰ de lei para asseverar a data (inclusive, o fanzine brasileiro comemorou seus 50 anos em 2015). Como finalização, reporta-se aqui ao conhecimento dois grupos de pesquisa acerca da importância dos fanzines: um deles é a ANZINE⁶¹ - Associação Nacional de Pesquisa em Fanzines e tem como membros, pesquisadores que também se envolvem na área das HQs – Histórias em Quadrinhos.

A proposta da ANZINE⁶² tem como aglutinador de pesquisa e criação seu objeto, o fanzine (e suas derivações), sendo por isso um espaço livre e interdisciplinar desde sua concepção. O outro grupo que está se formando é internacional e criado pelo pesquisador de zines, Samuel Etienne (Université PSL, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, France) que entretence uma rede de colaboradores e pesquisadores de fanzines, para compor um jornal *online* acadêmico⁶³, contendo artigos com pesquisas sobre os zines e suas diferentes formas, como *webzines*, ou *perzines* (equivalentes aos biograficzines), *zine science*, bem como também contendo os fanzines.

Considerações

O artigo ora apresentado se justifica por trazer ao meio acadêmico uma possibilidade de reconhecimento acerca dos fanzines, cuja existência em vários países vem sendo ampliada ao promoverem locais, eventos e trocas de idéias artísticas numa contemporaneidade cada vez mais prenhe de intercâmbio e confraternização. No fanzinato, por não se exigir lucro dos fanzines, prescinde-se de competição e possibilita-se algo distinto do que grassa nas áreas “oficiais” em geral, e também artísticas e/ou de publicação: a livre expressão. E isto reverbera em todas as camadas das sociedades (nacional e internacionalmente), pois os fanzines, zines e/ou biograficzines estão se infiltrando também na área educacional, desde a escolar à universitária, além de se mostrarem em eventos, feiras e fanzinotecas, bem como em seções de bibliotecas. Além disso, estão cada vez mais movimentando pesquisadores internacionais interessados no movimento confluyente que os fanzines eclodem, trazendo nitidamente sua importância como revistas paratópicas de importância cultural e patrimonial, como nunca antes haviam sido percebidas.

Ademais, a elaboração e compartilhamento de um fanzine é relativamente simples, e permite aos fanzineiros expressarem seus ideários de maneira livre, descompromissada, e que incide em promoção da própria criatividade de cada um dos seus autores e do objeto criado (seu zine), corroborando numa rede fraternal maior que simplesmente o sistema comercial provê, e levando seu fanzine a um local não atingido pelo tecido social oficial: a paratopia, acesso não alcançado oficialmente, mas plenamente potente de influência crítica, idearia e expressiva não visada pelo sistema oficial (que visa venda e lucro), tornando os zines um patrimônio cultural libertário, por assim dizer.

⁶⁰ Para tal, será necessário o envio de um projeto para o Senado aprovar, segundo o PLC - PROJETO DE LEI DA CÂMARA, Nº 13 de 2009, criado pela deputada Sandra Rosado, mas isto pode ser feito futuramente, pois há que se aventar os requisitos do fanzine para preencherem os critérios para que tenha sua data comemorativa efetivada. Ver mais em <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=89884>.

⁶¹ Ver mais em: <<http://blogdaaspas.blogspot.com/2019/05/conheca-associao-nacional-de-pesquisa.html>>.

⁶² Aqui está um link para se conhecer mais:

<<https://blogdaaspas.blogspot.com/2019/05/conheca-associao-nacional-de-pesquisa.html>>.

⁶³ O ZINES – *An international journal on amateur and DIY media*. Ver mais em: <<http://strandflat.fr/zines/>>.

Bibliografiazine

ANDRAUS, Gazy. "FanzinEJA – um projeto de extensão dentro da disciplina EJA no curso de Pedagogia de Campanha/MG" (resumo) In: Simpósio Integra – HIPPE, GT4. na UEMG/Campanha, dia 25/10/2018

ANDRAUS, Gazy. "Minhas experiências no ensino com os criativos fanzines de histórias em quadrinhos (e outros temas)." In: *Histórias em Quadrinhos e Práticas Educativas: o trabalho com universos ficcionais e fanzines*. SANTOS NETO, Elydio dos; SILVA, Marta Regina Paulo da. (orgs.). São Paulo: Criativo, 2013, pp 82-93.

ANDRAUS, Gazy; SANTOS NETO, Elydio dos. Dos Zines aos BiograficZines: compartilhar narrativas de vida e formação com imagens, criatividade e autoria. In MUNIZ, Cellina (org.). *FANZINES – Autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza/CE: Editora UFC, 2010.

BATEY, Jackie. Art-Zines, The Self-Publishing Revolution: The Zineopolis Art-Zine Collection. Updated version of the originally presented at the 9th International Conference on the Book University of St. Michael's College at the University of Toronto, Toronto, Canada, 14-16 October 2011. 2014. Disponível em https://www.academia.edu/11327760/Art-Zines_The_Self-Publishing_Revolution_The_Zineopolis_Art-Zine_Collection. Acesso em 18/04/2019.

CULTURA. Dicionário etimológico. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/cultura/>> Acesso em 10/07/2019.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1993.

MAGALHÃES, Henrique. *Pedras no Charco-Resistência e perspectivas dos fanzines*. Série Quiosque, 50. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018.

MACHADO, Igor José de Renó; AMORIM, Henrique; BARROS, Celso Rocha de. *Sociologia hoje*, vol. único. São Paulo: Ática, 2013.

PATRIMÔNIO CULTURAL: O QUE É? Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas. s/d. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/patrimonio-cultural/principal/textos/patrimonio-cultural-o-que-e>> Acesso em 10/07/2019.

THOMAS, Susan E. Value and Validity of Art Zines as an Art Form. *Art Documentation - Journal of the Art Libraries Society of North America*. Volume 28, Number 2 | Fall 2009. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/adx.28.2.27949520>> e

<<http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/adx.28.2.27949520>> (link direto) Acesso em: 18/04/2019.

ZAVAM, Aurea Suely. Fanzine: A Plurivalência Paratópica. *Revista Linguagem em (Dis)curso*. v. 5, n. 1, jul./dez., 2004. Disponível em <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/319/341> Acesso em 15/04/2019.



Arte e culturas urbanas

09. Narrativa LGBT na Arte Urbana: Impactando Imaginários

Beatriz Melo Franco Nery⁶⁴

As trocas socioculturais humanas podem ser observadas através de suas corporificações no espaço urbano. Dessa forma, territórios se apresentam como espaços socialmente construídos (SANTOS, 1985), e vê-se os espaços urbanos como palco para vivências completamente distintas, enraizadas de diferentes maneiras nos imaginários dos frequentadores e passantes da paisagem. As vivências urbanas consistem na construção social constante de seu espaço, e delas fazem parte as apropriações desses territórios, que os transforma e ressignifica (SILVA, 1992). Tal ressignificação impacta o imaginário urbano que, em ciclo, transforma novamente a maneira como essa urbanidade será percebida e apropriada. Pode-se então perceber a “apropriação do espaço urbano como ação político-estética que potencializa, demonstra e cria visibilidade” (NERY, 2019) sobretudo para os imaginários urbanos, que são constituídos a partir da lógica inconsistente da construção social de sua estrutura urbana, da pregnância simbólica de sua linguagem, e das inscrições psíquicas que lhe são atribuídas (SILVA, 1992). Assim, a vivência urbana passa pela formação de uma imagem da cidade, que constitui uma base de suma importância para o desenvolvimento humano no espaço urbano (LYNCH, 2006). Essa imagem é formado a partir da legibilidade do espaço na compreensão de seus elementos estruturais, tendo e recebendo forte impacto do imaginário que a cerca a partir de sua imaginabilidade, ou seja, sua capacidade de evocar uma imagem forte e marcante (*Idem*).



Figura 1: Demonstração da concepção da obra localizada na SQN 402.

⁶⁴ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Design pela Universidade de Brasília, com pesquisas em Design, Espaço e Mediações com foco em temáticas LGBTs e apropriação do espaço urbano.

A imaginabilidade sempre esteve presente como foco do trabalho, sobretudo na composição dos aspectos estruturantes da narrativa, que buscam apresentá-la como “recortes do mundo transformado em linguagem, uma janela que separa e se comunica com a realidade através de suas distâncias” (NOVAS, 2017). A existência dessa narrativa parte, também, da construção de um mecanismo de materialização da vivência como jovem que se encontra e se descobre em um processo de pertencimento à comunidade LGBT nos territórios da cidade de Brasília. Essa vivência culminou na construção de escritos entre poesia e prosa poética ao longo de seis anos, nos quais pôde-se perceber uma relação profunda com os territórios sobre os quais se escreve. Partindo dessa relação, trabalha-se nos textos a fim de possibilitar uma tradução imagética de seus sentidos, e assim “dar língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 1989). Dessa forma, foram criadas treze obras distintas, aplicadas em treze pontos diferentes da cidade de Brasília. Essa construção foi feita em colagens digitais, impressas em papel de mobiliário urbano com alturas variando entre 1,5 e 3 metros. A técnica escolhida para as ações foi a do lambe-lambe, pela percepção do tal como ferramenta de resistência de grupos marginalizados, em uma estratégia de retomada e ressignificação do espaço.

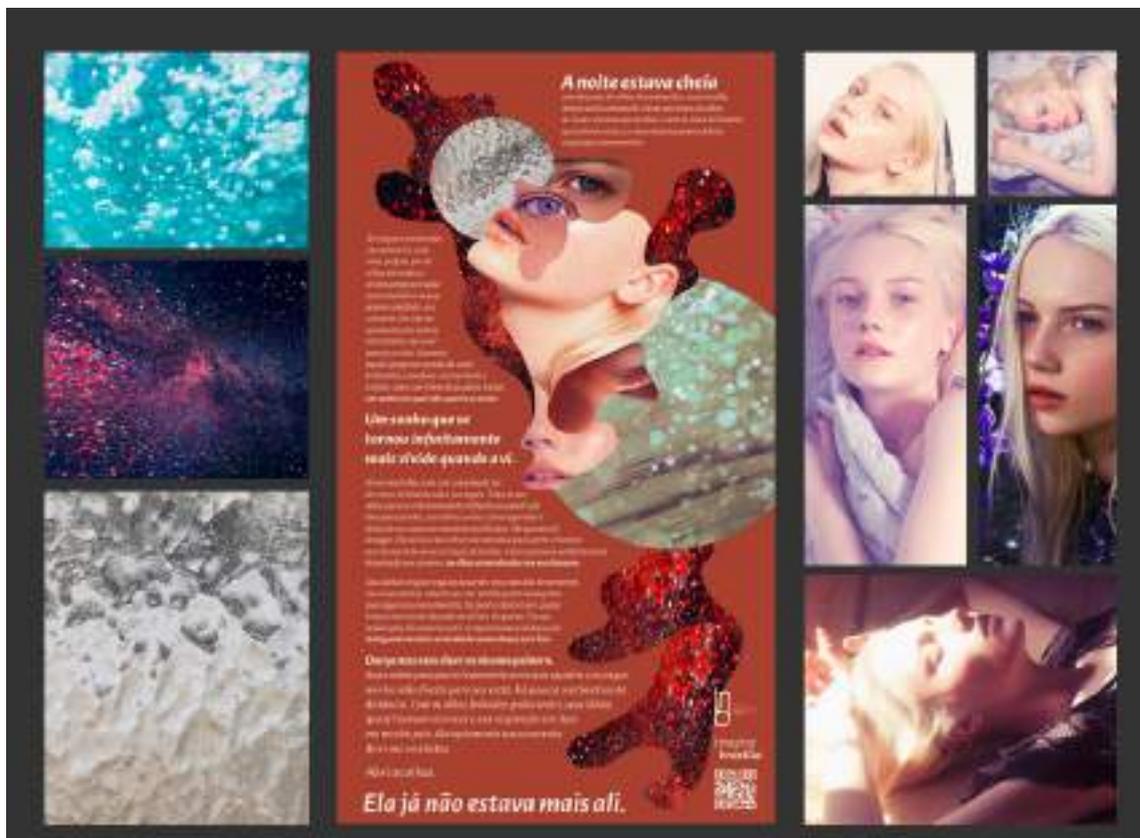


Figura 2. Demonstração da concepção da obra localizada no Conic, no Setor de Diversões Sul.



Figura 3: Exemplo de aplicação das obras em Brasília. Arquivo da autora.

Soma-se, então, a possibilidade de elaboração de uma cartografia sensível de uma vivência do espaço urbano que se ressignifica a partir dessa narrativa. Utilizando um site de compartilhamento dessa experiência, acessível através de QR code disponível em todos os lambe-lambes, foi possível colher informações sobre experiências individuais traçadas com a narrativa, e assim compreender melhor seu impacto.



Figura 4: Site criado para o compartilhamento <<http://imaginebrasil.com>>

Dentre os impactos percebidos, compreende-se o estranhamento como um processo que ocasiona apropriações e ressignificações de diversos tipos. Foi percebida a destruição completa de uma das obras, localizada na Superquadra 308 Sul, menos de cinco dias após a sua aplicação. Além desta, foram notadas outras destruições

parciais, onde a cola utilizada não possibilitou a retirada completa. A primeira delas ocorreu no Conic, localizado no Setor de Diversões Sul. Algo inesperado, já que trata-se de um espaço reconhecido como local de expressão, sobretudo artística, da comunidade LGBTQ+ e de outros grupos marginalizados. É importante pontuar mais uma apropriação inesperada, desta vez ao se tratar da obra localizada no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, cujo conteúdo dizia respeito à importância deste local como espaço de esperança, expressão, diálogo e construção coletiva. Assim como no Conic, esta e diversas outras intervenções foram retiradas e/ou cobertas por tinta branca. Foram recebidos, também, uma série de relatos pautados no estabelecimento de um vínculo individual com a narrativa, um reconhecimento de si que ocasiona compreensão e representatividade, também despertando uma curiosidade para a maneira que a representação e interpretação da vivência do que é alheio pode refletir e ressignificar no próprio observador.

Ao encarar a arte urbana como marco sociocultural (LYNCH, 2006), é possível criar um processo onde se "submete a uma unidade a pluralidade do real" e, assim, compreende-se certa universalidade no particular (NOVAS, 2017), tendo a arte urbana e a cartografia sensível como ferramentas de desejo que causam transformação a partir da tradução e compreensão de seus afetos. Essas ações são, portanto, um convite que se engendra no cotidiano através da arte que dificilmente passa despercebida graças ao seu tamanho e natureza gráfica. Cria-se um diálogo na curiosidade, no estranhamento e na apropriação, tome está a forma que tomar, que confere aos espaços significados já transformados e novos.

Assim se dá "língua aos afetos que pedem passagem" e possibilita-se criar vínculos e significados contemporâneos, já que dentre a necessidade de formação de novos mundos, desmancham-se aqueles que se tornaram obsoletos (ROLNIK, 1989).

Referências

- NERY, Beatriz. *A imaginabilidade do espaço urbano a partir da narrativa*. Brasília: UnB, 2019.
- GAMBA, Nilton G. Junior. *Design de Histórias I*. 1ª Edição, Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- GÊNERO E NÚMERO. *Violência Contra LGBTQs+ nos Contextos Eleitoral e Pós-Eleitoral*. Disponível em <http://violencialgbt.com.br> Acesso em 10 de abril de 2019.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da cidade*. WMF Martins Fontes, 2006.
- NOVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 1ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- RISLER, Julia e ARES, Paulo. *Manual de Mapeo Colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires, 2013.
- ROGERS, Carl. *Tornar-se pessoa*. São Paulo: Martins Fontes, 1961.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- SHIFFMAN, Harvey Richard. *Sensação e Percepção*. 5ª Edição. Rio de Janeiro: LTC, 2005.
- SANTOS, Fátima Aparecida dos. *Dimensões e linguagens do design gráfico: Seleção, organização e sobreposição das mensagens verbais e visuais veiculadas no espaço urbano*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2007.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SANTOS, Milton. *Espaço e Método*. 5 ed. São Paulo: Edusp, 1985.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1998.
- SILVA, Armando. *Imaginários, el asombro social*. Quito: CIESPAL, 2014.
- SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. Primera edición. Editorial Tercer Mundo, 1992.
- VICENTE, Tiago A. S. *Espaço Urbano e Sexualidade: A Territorialização da População LGBTQ no Largo do Arouche e na Rua Frei Caneca (São Paulo/SP)*. São Paulo: USP, 2015.

10. *O gerente ficou maluco* e outras intervenções artístico-políticas no cotidiano

José Lucas de Deus Alvarenga⁶⁵

Introdução

Espaços expositivos tradicionais como galerias de arte e museus nem sempre são o local adequado para certos tipos de obra de arte. Alguns trabalhos precisam estar em espaços específicos para serem realizados e serem fruídos pelo espectador da maneira planejada pelo artista. Às vezes, os espaços cotidianos possuem potencial de alcance maior em relação aos lugares formais destinados a produção artística e tem sua função ressignificada de acordo com o que é proposto no trabalho. Assim, a partir da minha vontade de inserir pequenas mensagens políticas no cotidiano das pessoas e pensar nesses lugares como suporte para objetos artísticos, a série *O gerente ficou maluco* foi criada. A esfera cotidiana escolhida para receber o trabalho foi o momento de fazer compras, onde o espectador-consumidor está concentrado em adquirir produtos específicos – seja pela necessidade ou pelo mero prazer do consumo – e não prevê se deparar com um objeto que conflita com o ambiente. Existem também outros lugares cotidianos explorados por diversos artistas. Com as *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo Meireles interfere sobre as embalagens de refrigerante e cédulas de dinheiro e cria um sistema de informação que atinge o espectador um simples ato cotidiano de beber ou comprar. Este trabalho surge durante a ditadura militar no Brasil, momento onde muitos artistas buscam lugares fora de galerias e museus para produzir e mostrar sua arte, como forma de criticar e desviar da censura que existia na época. Com ações e intervenções urbanas, o Coletivo Poro procura explorar, refletir e agir sobre a cidade, provocando mudanças no cotidiano do espectador e questionando mecanismos dominantes que buscam gerenciar a cidade por um viés puramente financeiro.

Inserções em circuitos ideológicos

Um dos artistas brasileiros de maior destaque nos anos 60 é Cildo Meireles⁶⁶. Seu trabalho carrega força política e, ao mesmo tempo, materialidade e poder visual. Alguns de suas obras se aproximam de noções conceituais teorizadas nos Estados Unidos, tais como as críticas às instituições, jogos com a própria linguagem artística, a importância que se dá a ideia da obra e à história da arte.

Em seu texto *Inserções em circuitos ideológicos*, sobre sua obra de mesmo nome, publicado pela primeira vez na revista *Malasartes*, em 1975, o artista evoca o dadaísta Duchamp, mas diz que é necessário dar mais passos à frente. Para Meireles, “a colocação de Duchamp teve o grande mérito de forçar a percepção de Arte não mais como percepção de objetos artísticos, mas como um fenômeno do pensamento” (2006: 265).

⁶⁵ Mestre em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

⁶⁶ Cildo Meireles nasceu em 1948 no Rio de Janeiro, viveu parte de sua formação em Brasília, quando a cidade ainda estava em processo de construção, e voltou ao Rio em 1967, onde iniciou sua carreira como artista.

Nessa linha de pensamento, se encaixa suas *Inserções em circuitos ideológicos*, que, como diz Artur Freitas, é uma obra que “não é exatamente um objeto com margens precisas, mas uma proposta de ação, uma estratégia pragmática bastante simples” (2013: 79). Essa proposta, na sua primeira concepção, chamada *Projeto Coca-Cola*, realizada em 1970, consistia em coletar garrafas retornáveis de Coca-Cola, escrever nelas mensagens subversivas com teor político, e devolvê-las para circularem no meio comercial (por exemplo: *Yankees, go home!*; *Qual o lugar do objeto de arte?*; *Projeto Coca-Cola – Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação*, além de ilustrações explicativas de como confeccionar um coquetel molotov). Uma das leituras que a obra carrega é que ela é um “questionamento dos sistemas de circulação da sociedade capitalista, uma exposição das vísceras, ou melhor, das contradições de nossos sistemas de valores e referências simbólicas” (*idem*).

Anos depois, Cildo Meireles faz o seguinte comentário englobando três dos principais tópicos que ele quis tocar com seu trabalho:

Eis o cenário: no centro-síntese do *Western civilization* – num momento especial de sua história – um artista brasileiro de 21/22 anos vê-se instado a produzir um trabalho que atentasse simultaneamente para três pontos:

1. a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira, consequência em boa parte do
2. *American way of politics and culture* e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os
3. Aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançado e aprofundado), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os *ready-mades* de Marcel Duchamp. As *Inserções em Circuitos Ideológicos* explicitavam o primeiro e o segundo itens acima, e sobretudo enfatizavam as questões de linguagem contidas no terceiro (MEIRELES, 1999: 108).

Dos três tópicos, Meireles mostra em dois sua preocupação com questões políticas, que vão desde problemas correlacionados ao subdesenvolvimento do Brasil, até sua relação com as medidas tomadas pela política internacional dos Estados Unidos e como ela atinge o mundo inteiro. Já no terceiro, ele busca afirmar a importância da investigação da própria linguagem artística e invoca Duchamp e seus *ready-mades* como um marco fundamental nesse tipo de pesquisa poética. Assim, na obra do artista a questão social torna-se intrínseca à linguagem da obra.

A obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*, apesar de ter sua contemplação viabilizada por espaços expositivos tradicionais, só está completa quando é posta nesses locais públicos e caminha por esses circuitos. Para o artista, circuitos são:

a repetição cíclica da trajetória de uma informação através de um veículo. Existem vários tipos de circuitos. Circuitos de controle centralizado, como a televisão, por exemplo, e circuitos de controle descentralizado. Entre esses, o que me interessa particularmente é o circuito de refrigerantes e bebidas, vendidos em garrafas de vidro, Coca-Cola, por exemplo (Meireles *apud* Freitas, 2013:).

(...) esses circuitos veiculam, evidentemente, a ideologia do produtor, mas, ao mesmo tempo, são passíveis de receber inserções na sua circulação. (...) As *Inserções em Circuitos Ideológicos* surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. A corrente de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. E trazem implícita a noção do meio circulante (...) (Meireles *apud* Calirman, 2013: 125).

Concentrando nos circuitos descentralizados, por estarem fora do radar da censura da ditadura militar, Cildo Meireles, como forma de resistência política, criou um sistema de contrainformação, inserindo mensagens que ia de

frente com o aspecto ideológico que o circuito propagava. Nas garrafas de Coca-Cola, ele inseria as mensagens utilizando letras que se assemelhavam com as usadas pela marca, a fim de se camuflar melhor na embalagem e, para reforçar o disfarce, ele as imprimia com tinta branca, deixando a informação praticamente invisível quando a garrafa transparente estava vazia. Ao chegar à indústria e se enchida de refrigerante preto novamente, a inserção tornava-se legível. Desta forma, o artista inverteu o gesto de Duchamp. Para ele, as Inserções “tinham essa presunção: fazer o caminho inverso ao dos *ready-mades*. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial” (Meireles, 2006: 264).

Em 1975, ele volta às *Inserções em Circuitos Ideológicos* com o *Projeto Cédula*, onde ele carimbava mensagens políticas nas notas de dinheiro. A frase mais famosa do trabalho foi: QUEM MATOU HERZOG?. Esse ano, quando a ditadura militar ainda estava a todo vapor, Vladimir Herzog, diretor do departamento de jornalismo da TV Cultura, sediada em São Paulo, havia sido preso e torturado até a morte, por ser acusado por subversão. O exército brasileiro deu uma versão diferente de sua morte: ele havia cometido suicídio enforcando-se em sua cela após confessar lealdade ao Partido Comunista. Entretanto, essa história pouco convenceu. Como reação a esse estado de calamidade e tensão em que o país se encontrava, o artista resolveu retornar às *Inserções em Circuitos Ideológicos* e produzir os carimbos, questionando a veracidade do que havia sido relatado pelo governo.

Com metodologias de ação similares às de guerrilheiros, Cildo Meireles vai até uns dos grandes símbolos do capitalismo e do poder estadunidense para apropriá-los e contestar problemas sociais e políticos do Brasil que estão atrelados ao domínio que esse mesmo poder emana. A forma de ver o objeto de arte como algo permanente, ideia herdada de uma corrente hegemônica europeia, também é contestada. Ao receber frases contestadoras, as garrafas e cédulas são apropriadas e transformadas em garrafas-obra e cédulas-obra, mas logo em seguida, são devolvidas para o circuito no cotidiano, onde passam por diversas intempéries e estão totalmente fora do controle do artista. Deste modo, com uma afiada estratégia, o artista consegue nadar contra a corrente lançando objetos que caminham no fluxo desta corrente.

PORO

Nos dias de hoje, muitos anos após o fim da ditadura militar no Brasil, período onde Cildo Meireles produziu suas intervenções, ainda há diversos grupos e artistas em diálogo com a raiz artística, política e conceitual da época. Dentre estes está o Coletivo Poro, uma dupla formada pelos artistas mineiros Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! que realiza intervenções e ações urbanas, utilizando meios de comunicação (tanto os oficiais, como os populares) como principal matéria prima, com a ideia de criar pequenas modificações no cotidiano dos espectadores, que geralmente transitam de forma mecânica e acelerada pela cidade.

Suas ações envolvem entregar panfletos, colar santinhos nas paredes das ruas e instalar faixas com escritos como “enterre sua TV” e “assista sua máquina de lavar como se fosse um vídeo”. São intervenções sutis com temas que trazem para o debate, alguns problemas e falhas encontrados em espaços urbanos. Para Brígida Campbell, “a dupla questiona como as espacialidades da cidade são determinadas por discursos dominantes e busca, através de suas pequenas ações, desestabilizar práticas corriqueiras” (2015: 135). No manifesto do coletivo, chamado *Manifesto: por uma cidade lúdica e coletiva. Por uma arte pública, crítica e poética*, eles tecem diversas críticas sobre o funcionalismo e o consumismo que regem a maneira de se construir a cultura urbana:

Pais que levam seus filhos aos shoppings em vez de levá-los aos parques estão produzindo futuros consumistas, pois desde cedo as crianças desenvolvem a ideia de que comprar é uma diversão. (...) Os shoppings fortalecem a cultura do medo, afastam as pessoas da esfera pública. Esvaziam as ruas e reduzem os momentos de sociabilidade a momentos de consumo. Ar-condicionado, ambientes condicionados, pessoas condicionadas (PORO, 2013: 84).

Na série de intervenções e performances *Perca Tempo*, de 2010, os artistas questionam o cotidiano rápido, cheio de pressa e correrias, sem espaço para o ócio e a contemplação, que é vivido por moradores de grandes cidades: “Os espaços urbanos são quase sempre lugares de pressa, onde o tempo ‘precisa’ estar otimizado. O tempo é o nosso bem mais precioso, não seremos livres enquanto não controlarmos o nosso próprio tempo” (*ibidem*: 82). Este trabalho é realizado em ruas próximas a semáforos de pistas movimentadas no centro da cidade e consiste em carregar faixas com a inscrição *Perca Tempo* e entregar panfletos que ensinam *10 maneiras incríveis de perder tempo*, utilizando um bottom escrito *Perca tempo. Pergunte-me como. na roupa*.

No trabalho *FMI (Fome e Miséria Internacional)* (2002-2006), o Coletivo Poro faz referência às *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, de Cildo Meireles. O trabalho foi realizado em diversas cidades do Brasil e Argentina, e consiste em carimbar em cédulas de dinheiro o texto *FMI (Fome e Miséria Internacional)*, uma paródia do FMI – Fundo Monetário Internacional, uma organização internacional que visa dar apoio financeiro a seus países-membros.

As intervenções do grupo são feitas com materiais baratos e efêmeros, que podem ser destruídos com muita facilidade. No site do Poro⁶⁷, é possível baixar os arquivos de qualquer panfleto, adesivo ou material gráfico que são usados nas propostas, o que facilita e incentiva a participação do espectador-interventor nos trabalhos.

O gerente ficou maluco

O gerente ficou maluco é um projeto de intervenções realizadas dentro de supermercados, onde eu modifico placas de oferta e etiquetas de preço dos produtos, trocando informações comuns por valores absurdos e produtos incoerentes. Assim, as etiquetas e placas tornam-se, para mim, pequenos espaços midiáticos, onde eu tenho autonomia para discorrer sobre assuntos que acho pertinente. Então, da mesma forma que informações comunicativas de mídias de massa chegam ao espectador sem necessariamente ele ter pedido por isso, minhas intervenções repetem esta prática. Com essas ações pretendo provocar pequenos e sutis curtos-circuitos nesses ambientes a fim de atingir sorrateiramente a percepção do espectador-consumidor, causando-lhes ligeiro estranhamento em um momento banal da vida cotidiana: a hora de fazer compras.

O projeto foi iniciado em 2016, utilizando apenas as placas de ofertas nas intervenções. No lugar de textos como *Queima De Estoque, Oferta e Promoção*, eu coloco placas com dizeres como: *Liquidação: dos direitos humanos, Promoção: de cargos fantasmas, Queima total: arquivos da ditadura militar, Desconto: dos seus benefícios, Desconto: no seu salário, Racismo: sem taxa de adesão!, Bota fora: população indígena, Racismo, a granel -R\$9,99 o kilo, Sonegação de imposto 300g R\$0,00, valor dos tributos: r\$0,00 (0%), Estado laico R\$666,66, Oferta: brasil R\$ 1,99 o kilo, Liberdade: não perca!*

Seu caráter gritante e chamativo, com seu fortíssimo e brilhoso tom de amarelo, preto e vermelho, tornava o tempo de duração da obra reduzido, apesar dela se camuflar muito bem no ambiente.

⁶⁷ Cf.: <<http://poro.redezero.org>>, Acessado em 11 de abril de 2019.

Em um segundo momento, em 2017, comecei a modificar as pequenas etiquetas que mostram o preço de cada produto. A quantidade exorbitante de imagens e textos que se absorve em supermercados acaba se tornando uma via de mão dupla para o trabalho, pois, ao mesmo tempo em que uma pequena etiqueta em um grande mercado lotado de produtos e informações dificilmente será percebida, ela também terá maior tempo de duração, dado que só será reparada pelo consumidor, interessado em comprar especificamente o produto próximo a etiqueta. Portanto, espera-se que, no momento de encontro do espectador-consumidor com a etiqueta, ele não retire a etiqueta do lugar, permitindo que futuros espectadores-consumidores se encontrem com a etiqueta. Provavelmente, quem vai jogar a etiqueta fora vai ser o espectador-funcionário ou o espectador-gerente.

Assim, o tempo de duração do trabalho está diretamente relacionado com o ato de percepção de sua existência e, respectivamente, de sua eficácia em atingir alguém. Sua efemeridade e sua força de comunicação estão do mesmo lado da balança.

A primeira etapa para realizar as intervenções é estudar o ambiente que sofrerá a interferência e o material que será modificado. Em pesquisas de campo, faço caminhadas, observo as sempre impositivas prateleiras, as gritantes ofertas, os funcionários cansados, os clientes focados em suas compras, as vigilantes câmeras, os repetitivos produtos carentes por atenção, as vozes que saem dos autofalantes gritando promoções, as discretas etiquetas, etc. Estas últimas eu coletei para analisar melhor seus detalhes em casa. Vou a vários mercados de empresas diferentes, observo suas diferenças e agrupo as etiquetas coletadas de acordo com cada mercado. No caso das placas, eu apenas registro alguns exemplos, pela dificuldade de pegar e sair com uma delas do estabelecimento e porque todas elas seguem o mesmo formato na maioria dos supermercados.

Num segundo momento, reproduzo minhas próprias etiquetas e placas. Para produzir as etiquetas, eu utilizo fontes tipográficas parecidas e imito todos os elementos gráficos das etiquetas originais. Depois imprimo no mesmo tamanho, cor e tipo de papel, de acordo com a especificidade de cada etiqueta de cada supermercado diferente. Para produzir as placas, escrevo manualmente sobre placas de ofertas vazias utilizando pincel atômico vermelho e preto, imitando o estilo tipográfico das letras originais.

As informações das etiquetas de cada mercado variam de um para o outro. No Carrefour, por exemplo, é explicitada a porcentagem de tributo que o cliente paga; no Extra, há várias informações indecifráveis para o cliente comum; no Big Box, os produtos têm título e subtítulo; no Pão de Açúcar, as etiquetas têm uma letra muito pequena e o nome dos produtos tem leitura difícil.

Depois de produzir as etiquetas e placas, é só intervir! Nesta etapa é muito importante contar com a ajuda de amigos e coletivizar o trabalho, assim, caso dê algo errado, um dá o apoio ao outro. Além disso, seu amigo pode contribuir intervindo junto ou registrando as intervenções e as ações. No caso do registro, é importante pensar no equipamento: a câmera tira fotos com melhor qualidade, mas não é tão discreta quanto um celular. Outra tática já utilizada para não ser percebido é carregar um carrinho ou cesto de compras, fingindo ser um consumidor comum.

Também é muito importante ser breve durante as intervenções, ou seja, colocar algumas etiquetas e placas, rapidamente registrá-las e se retirar do local. Desta forma, evita-se ser surpreendido por algum funcionário do estabelecimento. Também é muito importante prestar a atenção nas câmeras, para evitá-las e não correr o risco de

ter alguém observando as imagens por elas produzidas no ato das intervenções. Esta tática tem apenas uma desvantagem: não há tempo de esperar a intervenção ser encontrada por um espectador-consumidor para observar sua reação.

Vendo

Trabalho que surgiu após reflexões sobre *O gerente ficou maluco*, *Vendo* é um trabalho realizado por mim em 2018 que consiste em uma série de faixas amarelas que são instaladas pela cidade. Elas são inspiradas naquelas em que se vendem lotes, casas e apartamentos, que são espalhadas por aí e provocam nossa visão frequentemente, por destoarem da paisagem.

Nelas, está escrito *Vendo* e nada mais, nenhuma outra informação é necessária além do verbo. Com elas pretendo *Vender*, privatizar diferentes lugares e imóveis por onde passo, seguindo os passos dos grandes especuladores. Mas com elas também pretendo *Ver* mais a cidade, e prestar mais atenção a lugares tão cotidianos e fugazes que raramente são dignos de contemplação.

A ação é rápida: carrego-as dentro de um case de contra-baixo para evitar chamar atenção, mas que ao mesmo tempo, cria um pequeno ato performático, no ato de carregar objetos feitos para intervenção dentro de um objeto para outra finalidade. Ao chegar no lugar, rapidamente pego uma faixa e a instalo com o apoio de uma marreta, o único detalhe que tira a discricção da ação é eco seco das marretadas. Por fim, registro a faixa com uma câmera e me retiro para voltar ao fluxo comum do cotidiano, como um estudante normal de música indo à sua aula de contra-baixo.

Assim, a faixa fica instalada e passa a compor o campo visual da cidade. Ao mesmo tempo em que se camufla ao meio de tantas outras faixas amarelas, se diferencia por ter caráter enigmático por não expor nenhuma informação do vendedor (que infelizmente não vai conseguir vender suas moradias e não vai continuar a girar a roda da especulação imobiliária, por ter se esquecido de pedir para o faixeiro escrever seu telefone na faixa, que pena).

O cenário em que essas faixas se instalam é uma organização urbana cada vez mais disposta a uma individualização de espaços e no levantamento de muros. Essas faixas surgem numa tentativa desesperada de venda de qualquer lugar o tempo todo, e fazem parte de uma crescente especulação imobiliária. Esse sistema de especulação faz parte de um grande projeto que visa a privatização de tudo e de todos, além do lucro cada vez maior (o que contrasta com a linguagem popular⁶⁸ das letras das faixas e seu material efêmero e de baixo custo).

Comentários finais

Após investigar esses trabalhos de arte realizados em lugares do cotidiano, percebo neles a potência de atingir um público mais amplo, incluindo espectadores diferentes dos que geralmente vão a museus e galerias, e a provocação de reflexões políticas no espectador em um momento em que ele não espera este tipo de informação, como é a proposta das intervenções dentro de supermercados em *O gerente ficou maluco*. A exploração de materiais que sejam de fácil acesso e baixo orçamento também é um fator dos trabalhos que é importante destacar, pois com esse

⁶⁸ Utilizo aqui o termo a partir do significado do dicionário:

“1. Relativo ou pertencente ao povo. (...) 6. Que se transmite informalmente ou com base na tradição oral, por oposição a erudito (ex.: música popular; palavras formadas por via popular)” cf. <<https://www.priberam.pt/dlpo/popular>>, Acessado em 7 de julho de 2018.

tipo de material, é possível tornar mais impreciso o limite entre a obra de arte e o cotidiano com mais facilidade. Além disso, esse tipo de material incentiva que o trabalho seja realizado por outras pessoas.

Referências

- CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.
- FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha*. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, Glória; CONTRIM, Cecilia (Orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1999.
- PORO. *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos*. São Paulo: Radical Livros, 2011.

11.Cidade Tela: pixação e suas possibilidades narrativas como ocupação da cidade

Vinicius Lorrán Oliveira Silva⁶⁹

A cidade é uma tela

Imagine uma pessoa com seu pincel úmido de tinta na mão desenhando sobre uma tela seus sentimentos, questionamentos, angústias... ou nada disso. Apenas passando um pincel úmido de tinta sobre uma tela. Sem expectativas e sem saber onde quer chegar. Agora pense essa mesma pessoa com uma lata de spray de tinta na mão (ao invés de um pincel), deixando os mesmos sentimentos, questionamentos e angústias em um muro qualquer da cidade (ao invés de uma tela). É a partir dessa analogia que proponho pensar a cidade como tela, lugar onde nós, “indivíduos pincéis”, deixamos nossas marcas (físicas e subjetivas) diariamente. Cada interação indivíduo-cidade significa e ressignifica o espaço, designando a ele um novo sentido de pertencimento e de relação. A leitura das ideias de Hannah Arendt acerca da constituição do espaço explorado por Vera Telles (1990)⁷⁰ traz a tona questões interessantes sobre a constituição do espaço por meio de três dimensões de significação: a dimensão do espaço constituída pela aparência e pela visibilidade; a dimensão do espaço como produto humano; e a dimensão do espaço como o lugar da palavra e da ação. Essas três dimensões, tanto individualmente como interligadas, dizem de possibilidades de se interpretar e interagir com o espaço público.

A primeira (do espaço como aparência) vai alocar a ideia de espaço público como sinônimo de aparência e visibilidade, onde “tudo que pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível.”⁷¹ (ARENDRT, 2007: 59). Nessa dimensão as subjetividades não são importantes. A priori, a interação entre indivíduos no espaço se dá apenas pela comunicação direta entre eles, no que podem ver e ouvir. Questões subjetivas como sentimentos, por exemplo, se anulam nessa primeira dimensão como fatores constituintes deste espaço, uma vez que esses elementos subjetivos não são visíveis e logo não promovem algum tipo de comunicação. Mas essas questões subjetivas não são anuladas completamente no que diz respeito a união das três dimensões que constituem o espaço de Arendt. Enquanto esses sujeitos interagem no espaço público, essa interação permite com que seja criado um senso de comunidade, no sentido de que aquele espaço é comum a todos, e este funciona como mediador das relações entre os indivíduos e suas formas de reconhecerem e pertencerem a determinado espaço. É nessa mediação (onde começa a se perceber um pouco da subjetividade do sujeito no espaço) que se configura a segunda dimensão de Arendt, que diz do espaço como produto humano. Em linhas gerais, cada indivíduo tem uma ideia diferente de pertencimento ao espaço e o faz de forma única. Assim, toda existência sempre é diferente de outra, e nessa interação composta pela subjetividade de um sujeito com a subjetividade de outro, é que se cria um espaço imortal. A ideia desse espaço imortal se elucida quando pensamos que, em cada relação do “indivíduo-pincel” com

⁶⁹ Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

⁷⁰ TELLES, Vera da Silva. Espaço público e espaço privado na constituição do social: notas sobre o pensamento de Hannah Arendt. 1990.

⁷¹ ARENDRT, Hannah. A condição humana. Trad. Roberto Raposo. 2007, pág. 59.

a cidade, novas marcas são deixadas, o que faz com que os espaços nunca estejam completamente definidos e que sejam ressignificados a cada vivência, o que permite que não haja uma finitude, criando camadas de significação que podem ou não ser comum a todos.

A partir dessas duas dimensões constituintes do espaço, já é possível perceber que o espaço carrega pluralidades, e é a partir dessas pluralidades que se constitui a terceira dimensão do espaço de Arendt: lugar da palavra e da ação. Quando pensamos nesse espaço plural, entende-se que essa pluralidade só é possível quando entendemos esse espaço como um produto humano, que só existe a partir da inserção do indivíduo nesse espaço, que significa, e ressignifica sua existência e cria novas possibilidades de interação e pertencimento. É a partir dessa terceira dimensão que conseguimos compreender que o espaço também consegue se encher de subjetividades. O espaço, agora, funciona como um palco, onde todas as vivências são performadas, vistas e reconhecidas por todos, o que legitima os acontecimentos e acaba o designando novas possibilidades de significação. É a partir dessa visão de Arendt sobre a constituição do espaço por meio dessas três dimensões, que entendemos que esse “lugar permanente” que é o espaço público, dá conta de interações diversas e se constitui também como um lugar de memórias.

A leitura de Telles sobre as ideias de Hannah se aprofundam ainda mais sobre a forma como os indivíduos produtores de subjetividades se percebem e consomem o espaço, mas acredito que apenas uma passagem por essas dimensões de constituição dão conta do que quero tratar neste artigo. A partir do momento que entendemos que o espaço consegue se encher de subjetividades e nunca se esgotar, é necessário que pensemos quais são essas possibilidades de se pertencer ao espaço. Claramente existe uma ordenação da cidade que diz respeito a um processo de gentrificação ordenados pela elite e que molda os espaços da cidade de acordo com seus interesses e ideais, pensando sempre em um retorno financeiro ou estratégico, o que faz com que as cidades sejam divididas entre áreas nobres e pobres tanto economicamente, quanto culturalmente. Cabe-se alertar que as áreas mais pobres economicamente não são, necessariamente, as áreas culturalmente mais pobres. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, que é de onde escrevo, a produção de atividades artísticas e culturais dentro das favelas servem de referência para a construção de uma cidade mais igualitária, descentralizando o acesso à cultura, ao conhecimento e a arte, que só diz ser percebida em zonas mais abastadas do estado. As favelas são organismos vivos que, por mais que existam problemas, dão conta da solução dos próprios problemas, uma vez que o estado insiste em ignorar esse espaço da cidade.

Por ser teoricamente um espaço comum, a cidade deveria abarcar e abraçar as diferenças sociais e possibilitar o diálogo e interação entre as mais variadas vivências e existências. Essa relação não é anulada. As pessoas se encontram e interagem em alguma medida no corpo da cidade, mas a significação desse espaço não se faz inerente a realidade de cada indivíduo. É aqui que surge uma das possibilidades narrativas da pixação na cidade.

Mas antes de discorrer sobre, adianto que optei pela grafia “pixação” ao invés de “pichação” por pura questão representativa. A pixação é uma técnica criminalizada segundo o art. 65 da Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011⁷², e essa criminalização designa um caráter inferior à técnica da pichação com relação a outras técnicas de arte urbana, como o grafite, por exemplo. Mas o teor político e representativo talvez seja uma das mais intensas que possa se encontrar na cidade, e como forma de demarcar a fuga da padrão social de beleza e de norma (características da própria técnica), é que me junto a outros pesquisadores na utilização do termo com X, que é

⁷² BRASIL, República Federativa do. Lei nº 12.408, de 12 de fevereiro de 1998. Diário Oficial da União. 2011.

como os pixadores escrevem e como farei como meio de levantar essas questões e dar a pixação o lugar que ela pode (e deve) ter.

Pixação é a marca do sujeito-pincel

Retomando as possibilidades de percepção e pertencimento ao espaço público da cidade por meio da pixação, é notório que vários são os objetivos e as possibilidades narrativas de ocupar o espaço com a pixação. Aqui, me atentarei a basicamente três possibilidades narrativas da pixação que são comumente encontradas na cidade: a pixação como ferramenta política, como demarcação de território ou exacerbação virtuosa. Vale ressaltar que essas três não resumem e não dão conta das diversas formas que a pixação se encontra nos muros e prédios. O que faço aqui, é pegar uma amostra dessa técnica para notar algumas maneiras e relações de se complementar e se apropriar visualmente do espaço público, o que torna a cidade uma tela, onde os indivíduos-pixadores-pincéis têm a possibilidade de se afirmarem como parte constituinte da cidade.

Dito isto, a primeira forma notável de pixação que é comum às cidades brasileiras, diz da utilização da técnica como ferramenta política. Desde o começo de sua percepção no Brasil na década de 60, a pixação é utilizada como forma de comunicação que denuncia, questiona, e provoca as relações entre Estado e indivíduo. Quem nunca encontrou uma pixação que questionava o governo, ou que dizia sobre algum fato acontecido nas cidades? Grandes exemplos disso puderam ser percebidos a partir das manifestações de 2013 que alavancaram uma grande onda popular, onde com frases como “Fora Temer” e “Não são só 20 centavos” (como encontrado em Belo Horizonte), tomaram os muros da cidade por meio de jovens que questionavam os processos políticos ocorridos neste período de tempo. Posteriormente, as cidades se encheram com frases de “Ele não” e “Lula Livre” após o impedimento da candidatura do ex-presidente Lula, e a candidatura de Jair Bolsonaro, que também serviram de motivação para essas manifestações estéticas. E também como forma de perpetuação da importância e falta de figuras importantes como Marielle Franco, vereadora, socióloga e defensora dos direitos humanos assassinada no Rio de Janeiro em 2018. As ruas se tornaram um lugar de questionamento abundante e que se perpetua com a pixação das frases “Quem mandou matar matar Marielle?” e “Quem matou Marielle?”.

Mas para além de questões diretamente ligadas à processos políticos, também é perceptível questionamentos acerca do funcionamento da cidade com corpos que não compõe o ideal padronizado instaurado no consciente coletivo, como os corpos pretos, favelados e não heterossexuais. Frases como “Quem matou Diego?”, aluno que vinha do norte do país e que foi encontrado morto dentro do campus fundão da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mas não só estas questões com grande visibilidade, pixações acerca da realidade social de pequenos grupos políticos são encontrados em quaisquer cantos da cidade. Seja como forma de reivindicar algo que o estado deveria suprir mas não acontece, até como forma de assimilar uma existência dentro de um determinado grupo, como a afirmação de que pessoas homossexuais também exercem pixação, por exemplo, que pode ser percebido por meio do coletivo de arte urbana chamado “Bixa também pixa”. Nesta forma, onde a técnica está ligada a questões políticas e sociais, a legibilidade é uma questão importante, então, a maioria dessas mensagens se dão de forma clara e que possibilitam a assimilação por qualquer pessoa que se depare com elas.

Outra manifestação da pixação comum ao corpo de algumas cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro, se dá com o intuito de demarcação de território. É comum aos praticantes da pixação, em qualquer lugar que ela se dê, que

pixar em cima do pixo de outro, é ofensivo. Como sinal de afronta e desrespeito a outra grafia. Mas em cidades como o Rio de Janeiro, por exemplo, essa questão é levada um pouco mais a fundo. Além dessa questão, a territorialidade também importa, assim, um grupo não deve pixar em determinado território de outro grupo. Tal ato pode causar enfrentamento entre grupos distintos que não acontecem só de forma estética. Confesso que a falta de conhecimento de grupos específicos dificulta a demonstração imagética do embate entre dois grupos, mas o que consigo demonstrar aqui, é a forma como cada grupo estabelece uma linearidade na forma como suas inscrições se dão nos muros. As formas das grafias (mais arredondadas, mais esticadas, mais embaralhadas) são característica, presentes nesta estética se dá naquele determinado território de um grupo, por mais que a individualidade seja uma questão importante a cada pixador. Além de uma estética própria, ainda é notável formas que se perpetuam dentre os sujeitos do mesmo grupo. Entende-se então que aqui a legibilidade para um público geral não é uma questão que se passa. Encontra-se formas mais “abstratas” de assinaturas e grafias, que mesmo não compreendido por todos, é assimilado por pessoas que praticam ou entendem sobre o universo da pixação.

Por último conseguimos perceber a utilização da pixação como uma forma de demonstrar um virtuosismo do indivíduo-pincél. Aqui, pode-se encontrar qualquer uma das outras duas narrativas exploradas anteriormente, mas o que a faz característica, mais como possibilidade, e não tanto quanto forma, é o lugar onde ela se encontra. No alto dos prédios, em viadutos, pontes e pontos turísticos. Lugares onde quem está de fora, se pega imaginando como alguém foi capaz de atingir determinado espaço para deixar sua marca. Essa busca por lugares difíceis, diz de um gosto pela adrenalina e pela vontade de reconhecimento dos outros, sobre o trabalho daquele sujeito.

Considerações finais

Após entendermos a pluralidade de possibilidades em que se pode perceber a pixação no espaço público, cabe reforçar que o contato com a técnica na cidade se dá de uma forma diferente para cada indivíduo. Me apropriando aqui das ideias de Umberto Eco desenvolvida para pensar na relação entre indivíduo e música, me atrevo a resgatar a ideia de “Obra Aberta” por ele, aplicando-a às artes visuais. Ele diz que a obra está “entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo.” (ECO, 2001: 158-159)⁷³.

Desta forma, a abertura das pichações é que permite que cada indivíduo a intérprete de uma forma, e a categorize da forma com que, baseado em suas experiências de vida e seus repertórios objetivos e subjetivos, construa sua ideia sobre aquela grafia vista. Assim, a pixação pode ser qualquer coisa para qualquer um, mas sempre dentro de um contexto do espaço público que conduz a relação entre indivíduo, artista e obra, e faz com que a cidade seja desenvolva como um meio de comunicação potencializado pela subversão.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BRASIL, República Federativa do. Lei nº 12.408, de 12 de fevereiro de 1998. *Diário Oficial da União*, Brasília, 25 mai. 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- TELLES, Vera da Silva. *Espaço público e espaço privado na constituição do social: notas sobre o pensamento de Hannah Arendt*. Tempo Social, v. 2, n. 1, p. 23-48, 1990.

⁷³ ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2001, págs 158-159.



Políticas públicas, performatividades e alteridades

12.A Morte Simbólica do Africano Escravizado, o Embranquecer e o Enegrecer

Carolina Cerqueira Correa⁷⁴

Morte Social, o ritual da escravidão

A escravidão é um domínio altamente simbólico da experiência humana e foi uma instituição que durou mais de três séculos no Brasil. Existem alguns fatores que tornam difícil compreender as relações provenientes desse sistema de servidão. Podemos nos perguntar: como as pessoas poderiam ser levadas a aceitar tal injustiça social? Como esta tradição de séculos entranhou nos espíritos?

A escravidão é uma relação extrema de dominação, onde o mestre tem o poder e ao escravizado sobra a impotência. Se há o desejo de responder as questões do parágrafo anterior, devemos tentar compreender como funciona o conceito de poder e os componentes simbólicos existentes nesse vínculo de subjugação. Segundo o sociólogo jamaicano Orlando Patterson existem três facetas envolvendo as relações de poder. A primeira abrange o uso ou ameaça de violência física. A segunda é a capacidade ou habilidade de persuadir outra pessoa e, por fim, a terceira é a faceta cultural de autoridade, que transforma força em direito e obediência em dever (PATTERSON, 1982: 01-02). Em uma sociedade escravocrata existe sempre a necessidade de transformar novos homens livres em cativos, dessa forma, é necessário manter esses três atributos combinados criando um estado de violência contínua que perpetua e mantém a dominação.

Diante desse quadro, a opressão é uma das características que abarca a relação entre os dois personagens básicos da escravidão, senhor e escravo. Mas ainda assim, perguntas permanecem habitando nossas mentes sem encontrar respostas satisfatórias. Como entender a impotência do escravizado? Que tipo de atributos eram articulados no controle e preservação da servidão compulsória de africanos, em territórios como o Brasil, por tantos séculos?

Na costa da África durante o período do tráfico negreiro existiam algumas formas de conseguir escravos, entre eles a guerra, onde o termo guerra segundo o historiador Jaime Rodrigues “significava: esperar a noite cair, atear fogo às aldeias e prender tantas pessoas quanto fosse possível”, promover conflitos entre os africanos, roubo, e pilhagem. Todas as situações que mantinham a escravidão eram aquelas que geralmente resultariam na morte de muitos indivíduos. Nas palavras do nobre e político britânico Lord Palmerston (1784-1865):

⁷⁴ Universidade Federal de Juiz de Fora.

Quando aproxima-se a época da partida das caravanas da costa, homens armados cercam no meio da noite uma vila sossegada, a incendeiam e *apoderam-se de seus habitantes, matando os que resistem*. Se a vila atacada é localizada às vezes nas cavernas. Os caçadores acendem grandes fogueiras nas entradas, e os que estão lá dentro *ficam entre a morte por sufocação e a captura*, são forçados a se renderem; quando os fugitivos se refugiam nas alturas, os assaltantes os obrigam a entregar as fontes e, infelizmente, devorados pela sede, *trocaram sua liberdade pela vida*. (PALMERSTON *apud* RODRIGUES, 2000: 83, grifo nosso.)

Um dos traços da impotência do escravo vem do fato da escravidão ser a opção substitutiva para a morte, morte muitas vezes brutal. O integrante da comunidade que escapava com vida era afetado ao ter a memória de sua vila destruída e aniquilada. “A escolha” da captura era o momento de permuta, em que sobreviver passa a significar aceitar a condição de subjugação.

Corroborando a violência física e sustentando a permuta entre liberdade e vida está o campo simbólico. O ritual da escravidão, segundo Patterson, incorpora um ou mais entre quatro recursos básicos: primeiro, a rejeição simbólica do escravo a seu passado e familiares, isolando o indivíduo de sua ancestralidade. Segundo, a mudança de nome, apagando nesse recurso sua singularidade, vínculos e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos como membro de uma determinada sociedade. Em alguns casos, a bordo dos navios negreiros já havia capelas onde eram batizados os cativos antes mesmo da travessia se realizar. Terceiro, a imposição de uma marca visível de sua servidão, que no caso da escravidão africana é o fenótipo marcado, não apenas, mas principalmente, pela cor da pele⁷⁵. E, por fim, a aceitação de uma nova condição no agregado familiar ou organização econômica de seu senhor (PATTERSON, 1982: 52), como uma extensão das propriedades dele, ora entendido como objeto, ora como animal. Depois de abandonar os signos que tornam uma pessoa integrante e ativa em uma sociedade, o escravizado está pronto para atender sua nova posição social, morrer simbolicamente em sua origem e se tornar objeto no novo destino. Nas palavras do filósofo, historiador e professor universitário camaronês Achille Mbembe, “aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, que se puseram hostilmente a seu cargo, deixando assim de ter nome ou língua própria.” (MBEMBE, 2014:12).

A escravidão é uma relação permanente de dominação e autoridade por parte do senhor e indignidade e desonra por parte do escravizado. O aspecto alegórico da dominação refere-se aos processos de expressar, através de signos rituais, idéias que fazem parte de interações humanas reais e, no Brasil durante o período escravocrata, é possível identificar que os quatro recursos simbólicos⁷⁶, citados por Patterson, eram utilizados no processo de alienar o escravizado daquilo que o definia como um indivíduo vivo completo.

⁷⁵ Já no século XIX, com o crescente número de escravos libertos, pretos e mulatos, o fenótipo que marcava liberdade e servidão passa a não ser mais facilmente diferenciável. O uso da vestimenta, especificamente os sapatos, passou a indicar quem servia e quem era servido. Nas palavras do historiador Agostinho Marques Perdigão Malheiro (1824-1881), escritor do ensaio *A Escravidão no Brasil Ensaio Histórico-Jurídico-Social*, “Nas cidades já se encontrão escravos tão bem vestidos e calçados, que, ao vê-los, ninguém dirá que o são.” (MALHEIRO, 1867: 414, grifo nosso).

“A situação parece ter sido prática comum entre libertos e forros, ou seja, mesmo antes do evento da abolição. Os sapatos, ainda que não nos pés, simbolicamente lhes asseguravam o status de liberdade. Nesse sentido é importante ressaltar que segundo o Censo de 1872, a população negra do Rio de Janeiro, representada por escravos e pessoas livres somava 44,4% do total. Considerada somente a população negra, 59,9% era livre e 40% escrava. Resumindo, de cada cinco habitantes de cor da Corte em 1872, três eram livres e duas escravas.” (VITAL, 2017).

⁷⁶ “Retirado do seu habitat, de sua organização social, *do seu mundo*, é natural que estivesse atemorizado diante de uma nova condição que, ao menos de início, nem chegava a compreender devidamente. Sem conseguir definir seu espaço social, sentia-se nivelado pelos captadores aos demais cativos, oriundos de outras tribos, praticantes de outras religiões, conhecedores de outras línguas, vindos de outra realidade. *Nem por isso, ele se identificava com outros cativos: sentia-se solto, perdido, sem raízes (...)*.

A única alternativa à submissão era o suicídio. (...).

E deveria esquecer seu país de origem.

Para materializar a solicitação da Igreja e *por meio da humilhação reduzir o homem negro à sua nova condição – de escravo – ele era, durante a viagem, marcado a ferro no ombro, na coxa ou no peito.*” (PINSKY, 2010: 36, grifo nosso)

Da Árvore do Esquecimento aos descendentes

Do porto africano de Ouidah, no Daomé (figura 1) que corresponde hoje a República do Benin, controlado por portugueses e ingleses durante um período do tráfico negreiro, saíram navios trazendo escravizados para o Brasil. Nesse porto, os futuros escravos eram marcados de acordo com o comprador na chamada “Árvore do Esquecimento”⁷⁷. O nome do lugar, no entanto, deriva do ritual realizado em volta da árvore. Em seu entorno os homens deviam nove voltas e as mulheres sete para se esquecerem de suas famílias, ancestrais, crenças, identidade cultural e quaisquer outros vínculos, deixando no passado suas humanidades e existências sociais independentes. O ritual era, assim, um símbolo que concretizava a morte social daquelas pessoas. Consumava a troca da vida pela sobrevivência como cativo.

[...] Esses homens e mulheres foram retirados à força de seu território e de sua cultura de origem, atravessaram as fronteiras objetivas da terra e do mar e as subjetivas do medo e da sobrevivência. Os que sobreviveram e seus descendentes construíram uma memória coletiva que, além do sofrimento, envolveu as lembranças da escravização como processo que não surgiu espontaneamente nem foi unívoco, abrangendo os mais diversos na África e no Brasil. (RODRIGUES, 2000: 125)



Figura 1 Porte du Non retour, Ouidah, atual Benin. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ouidah#/media/File:Ouidah_Porte_du_Non_retour.jpg> Acesso em: 02 Jun. 2019

⁷⁷ O rei Agadja (1673-1740) do Daomé plantou a “Árvore do Retorno” na *Place de Zoungbodji*, marcando o último adeus. Girando três vezes ao redor da árvore, os escravos podiam garantir que seus espíritos retornassem à sua terra natal após a morte. (THE OUIDAH MUSEUM OF HISTORY. Disponível em: <<http://www.museeouidah.org/VisitingOuidah.htm>>. Acesso em: 02 jun. 2019)

O sofrimento era experimentado em todas as fases da escravidão. Desde a parada de um navio negreiro na costa⁷⁸, gerando tensão e medo nas vilas próximas, passando pela crença de que os brancos possuíam poderes sobre humanos e devorariam seus futuros escravos negros (Debret, 2015: 239), um medo que não é tão fantasioso como pode soar a primeira vista, se considerarmos a violência contínua da escravidão, até a consequência do cativo nas gerações que se seguiam. Gerações que não conheciam nenhuma outra consciência ou realidade que fosse além escravidão.

Em uma reprodução online chamada *Found Voices: Slave Narratives* exibida pela primeira vez em 1999, em um programa norte-americano da ABC, chamado *Nightline News*, apresentado por Ted Koppel, podemos ouvir as vozes e memórias reais de ex-escravos do estado da Virgínia, nos Estados Unidos da América, através de fitas digitalmente remasterizadas, originalmente gravadas entre os anos de 1930 e 1940. Apesar de se tratar da escravidão ocorrida em outro país, as condições de dominação simbólica e literal são similares. Entre esses depoimentos destaco dois, das ex-escravizadas, ambas nascidas em cativo, Harriot Smith e Laura Smalley respectivamente, que são pertinentes para o assunto desse artigo: “Eu não sabia ler e escrever. Tudo o que eu sabia eles te ensinam obedeça o senhor e a senhora⁷⁹ e “Mãe e eles não sabiam para onde ir depois que veio a liberdade. Jogados, como se joga algo fora, sabe. Não sabia para onde ir... não sabia para onde ir.”⁸⁰

A maior desgraça do escravo era passar por uma degradação social que se inicia no momento de sua captura e que permanece em seus descendentes⁸¹.

Na década de 1870 no Brasil, entre o aproximado número de dez milhões de brasileiros a maioria era de descendência africana. Na virada do século XX, mais de um milhão de imigrantes Europeus ajudou a crescer a população para aproximadamente dezessete milhões (SADLER, 2016: 217). Para estes imigrantes europeus foram prometidos terras férteis, e a possibilidade de enriquecimento⁸². Para os africanos e seus descendentes, nada foi feito para sua integração na sociedade brasileira, integração que lhes garantiria direito à liberdade, propriedade e igualdade, após a abolição da escravatura em 1888. O pertencimento não faz parte da narrativa dos negros libertos e o condição de marginalização e inferioridade na sociedade permanecem. A cor da pele continua a marcar a situação servil de inferioridade, ora objeto, ora animal.

Apontarei na sequência do texto duas obras de arte, uma do final do século XIX e outra do início do século XXI, que apresentam qualidades simbólicas opostas, branco e preto, para o renascer do escravizado e, enfim, abandonar a sombra retrograda da vida escrava e finalmente se integrar na sociedade.

⁷⁸ “Em 1816, a cupidez dos traficantes fazia embarcarem cerca de 1500 negros a bordo de um pequeno navio. Por isso, poucos dias depois da partida, a falta de ar, a tristeza, a insuficiência de uma alimentação sadia, provocavam febres, e disenterias; um contágio maligno dizimava diariamente essas infelizes vítimas, acorrentadas no fundo do porão, arquejantes de sede e respirando um ar pervertido pelos dejetos infectos que emporcalhavam mortos e vivos; e o navio negreiro, que embarcava 1500 escravos na costa da África, após uma travessia de dois meses desembarcava apenas 300 a 400 indivíduos, escapados dessa horrível mortalidade.” (DEBRET, 2015:237).

⁷⁹ Tradução minha para “Didn’t Know about reading and writing. All I Know they teach you mind your master and missus.” (FOUND VOICES, 1999, 3”17”).

⁸⁰ Tradução minha para “Momma and them didn’t know where to go after freedom broke. Just turn, just like you turn something out, you know. Didn’t know where to go... didn’t know where to go.” (1999, 17”23”).

⁸¹ O desejo de liberdade para si e para as gerações que se seguiam sempre existiu. A escravidão, apesar da violência psicológica e física, não foi uma relação de simples dualidade ativa e passiva, qualificando o senhor e o escravizado respectivamente.

⁸² No início do *Guia do Emigrante para o Império do Brasil*, intitulado *Resumo dos favores concedidos à imigração espontânea pelo Governo do Brasil*, obtemos a informação de que as facilidades oferecidas aos europeus recém chegados ao país incluíam: recepção no porto do Rio de Janeiro, alojamento, agasalho, transporte, concessão de lote apropriado para a cultura com possibilidade de começar o pagamento três anos após o estabelecimento no local e total liberdade de escolha do destino final no Brasil. (VASCONCELLOS, 1884).

Renascer. O embranquer

*"Maldito seja Canaã!
Escravo de escravos
será para os seus irmãos".
- Genesis 9: 25*

Achille Mbembe aponta que:

[...] de uma ponta à outra da sua história, o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho. (MBEMBE, 2014:10)

Segundo o historiador David Brion Davis, “[...] para a maior parte dos teóricos do século XVIII, o homem branco era a norma humana, o negro, o desvio” (DAVIS *apud* JESUS: 505). Tendo seu corpo reduzido a uma aparência, o negro é uma ficção útil para nomear uma humanidade não-européia e justificar a exploração desse grupo. “[...] Ninguém – nem aqueles que o inventaram nem os que foram englobados neste nome – desejaria ser um negro ou, na prática, ser tratado como tal.” (201:11).

A *Redenção de Cam* (figura 2), pintura do espanhol Modesto Brocos (1852-1936) de 1895, apresenta quatro personagens: a avó negra, a filha mestiça, seu marido branco, e o bebê branco. A pintura ilustra a "ideologia de branqueamento" adotada pelo Brasil para evitar o crescimento de mestiços⁸³ no início do século XX. Essa ideologia acreditava que quanto mais branca⁸⁴ a população se tornava, mais civilizada⁸⁵ ela seria como resultado.

A redenção na pintura é o branqueamento da família; geração após geração. Podemos ver a avó negra agradecendo a Deus por te lhe dado um neto branco, “a velha senhora recebe ali uma benção divina como recompensa pelo sacrifício de sua ‘raça’” (LOTIERZO, 2013: 183). Geração após geração, a família está deixando para trás sua negritude, em outras palavras, está deixando para trás a sombra escrava retrógrada e estagnada. O neto é branco, portanto, uma pessoa completa. É possível obter, finalmente, redenção e libertar sua prole das dolorosas e vergonhosas consequências de ser negro. É possível alforriar sua existência do símbolo visível da servidão, e assim entrever a possibilidade de pertencer, ter, novamente, laços ancestrais, cultura e nome próprio. O neto é, nessa pintura, o renascer. O indivíduo negro, ainda preso em uma narrativa branca, se sacrifica para livrar seus descendentes do signo da escravidão que persistiu entranhado na cor da pele.

⁸³ “Eles (mulatos) estreitavam as ligações com os elementos mais elevados de sua raça por um cruzamento contínuo de sangue; eles seriam melhorados gradualmente e perderiam seu caráter africano na mesma proporção que seu sangue africano.” Tradução minha para: “They (Mulattos) would tighten the links with the higher elements of their race by a continual crossing of blood; they would be gradually improved and lose their African character in the same proportion as their African blood.” (GOBINEAU, Arthur de. *The inequality of human races*. London: William Heinemann, 1915: 50-51)

⁸⁴ A obra *White Face Blonde Hair*, de 2012, nas palavras da própria artista Renata Felinto apresenta de forma crítica “o padrão de beleza caucasiano e nórdico adotado pela sociedade brasileira, ainda que metade de sua população se autodeclare afrodescendente, e traz à tona as históricas e hoje esquecidas tentativas de branqueamento da população.” (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>> Acesso em: 05 Jun. 2019)

⁸⁵ Nas palavras do antropólogo e médico João Batista de Lacerda: “A importação, em uma vasta escala, da raça negra ao Brasil, exerceu uma influência nefasta sobre o progresso deste país; ela retardou por muito tempo seu desenvolvimento material, e tornou difícil o emprego de suas imensas riquezas naturais. O caráter da população ressentiu os defeitos e os vícios da raça inferior importada.” (Lacerda, João Batista de. *Sobre os Mestiços no Brasil*. Tradução de Eduardo Dimitrov, Íris Morais Araújo e Rafaela de Andrade Deiab do artigo “Sur le métis au Brésil”, publicado em *Premier Congrès Universel des Races*: 26-29 Juillet 1911. Paris: Imprimerie Devouge. Disponível em: <http://moodle.stoa.usp.br/file.php/967/Sobre_os_mesticos_do_Brasil.pdf> Acesso em: 02 de Jun. 2019)



Figura 2 Modesto Brocos, A Redenção de Cam (detalhes), 1895, Óleo sobre tela, 199cm x 166cm. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/component/k2/item/192-reden%C3%A7%C3%A3o-de-c%C3%A3>>.

A morte é o Esquecimento que amnistia; na vida ficas perpetuada e immaculada no teu neto. O teu perdão é esse que balbucia, o filho de tua filha. Descança, alma soffredora. Pódes sossobrar agora.

[...]

A Redenção de Cham é o Natal do Salvador da raça dos oprimidos – é a morte d'Alma negra e o desabrochamento do lyrio do Perdão, o claro infante louro, louro como os que vem do Caucaso bendito onde Jafet descansou abençoado e feliz. (NETTO *apud* LOTIERZO, 2013:245)

Lembrar e Renascer. O enegrecer

[...] o apelo à raça (distinto da atribuição de raça) é uma maneira de fazer reviver o corpo imolado, amortalhado e privado dos laços de sangue e de território, das instituições, ritos e símbolos que o tornam precisamente um corpo vivo. (MBEMBE, 2014: 69)

Paulo Nazareth é artista brasileiro natural de Governador Valadares, Minas Gerais. Suas obras são modos de intercâmbio social onde a interação com o espectador cria uma ponte de comunicação que interconecta povos e grupos. Ele está questionando as relações sociais e como as experiências podem variar de acordo com os aspectos físicos do indivíduo. Nazareth, através de performances, retratos e vídeos cria diariamente experiências concretas prevendo a possibilidade de uma obra de arte ser capaz de construir relações justas, estilos de vida menos violentos e uma combinação de múltiplas existências que não excluam com base na cor da pele. O artista usa seu corpo como uma declaração política em que sua figura pode perturbar conceitos comuns relacionados à raça, identidade e nacionalidade.

Em sua obra de 2013 intitulada *L'Arbre D'Oublier*⁸⁶ (figura 3), Nazareth dá 437 voltas de costas, ao redor de uma árvore localizada em Ouidah, atual República do Benin. O artista em sua performance, desfaz o ritual da “Árvore do Esquecimento” (figura3) e o número de voltas excessivas inspira a leitura de que o ato de Nazareth quebraria o rito não apenas para si, mas para o grupo inteiro. O ato simbólico se repete no Benin e no Brasil. Em *Ipê Amarelo* (figura 4), o artista repete o gesto performático dando voltas de costas ao redor da árvore que é um símbolo nacional brasileiro, dessa vez localizada em Belo Horizonte. As obras podem ser lidas como uma inversão dos valores escravistas. Em sequência o artista retoma sua ancestralidade (no Benin) e revive a ascendência brasileira, não mais pelo embranquecimento, mas transformando o ato de esquecer (voltas de frente) em um ato de lembrar (voltas de costas). “Ao revisitar o rito como estratégia de resistência, o artista tenta reconstruir a história a partir do resgate das referências perdidas para forçar o próprio futuro a se reconfigurar” (GUIMARAES, 2016: 11). O gesto performático, porém, não se resume na tentativa poética de rebobinar a história, mas antes de criar um novo ritual de passagem, dessa vez um ritual de transformação, de renascimento simbólico, de reabilitação do corpo negro enquanto pessoa viva e completa. É um movimento bonito de libertação simbólica das quarto marcas da escravidão, retomando a ancestralidade e o nome, assim como abandonando a condição de objeto e/ou animal e marca visível de sua servidão. Livre para renascer, junto de seus descendentes, enquanto negros. Reescrevendo o pertencimento em sua própria história.



Figura 3 Paulo Nazareth, *L'Arbre D'Oublier*, 2013, vídeo, 27m31s. Fonte: Panoramas do Sul 19 Festival de de Arte Contemporânea SESC_VídeoBrasil Disponível em: <<http://www.19festival.com/paulonazareth/>>. Acesso em: 02 jun. 2019

⁸⁶ Nazareth produziu outros dois vídeos nos quais dá voltas de costas em árvores: *Cine Brasil* e *Cine África*.



Figura 4. Paulo Nazareth, Ipê Amarelo, 2012-2013, vídeo, 15m43s. Fonte: Mendes Wood DM Disponível em: <<https://vimeo.com/mendeswooddm>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

Conclusão

Nazareth é o indivíduo negro, mestiço que vem através de sua obra apresentar que a redenção, no sentido de libertação, não está no embranquecimento, mas numa “cura ritual”. É interessante notar que nessas duas obras de Nazareth uma leitura possível é de que o renascer da morte social vem a partir do conhecimento do passado em África e da vivência do presente em diáspora, *em um ato que diz “a minha terra é aqui também”*. Obras como essas são importantes na medida que, como dito no início do artigo, o aspecto alegórico das relações humanas refere-se aos processos de expressar, através de signos rituais, idéias que fazem parte de interações reais, e devem ser, portanto, utilizadas no processo de desalienar aquele com ascendência africana, reconstruindo o que o define como indivíduo.

Referências

- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.
- FOUND VOICES: The Slave Narratives. Produção de Karen Dewitt. ABC News. Princeton: Films for the Humanities and Sciences, 1999. 22mins, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t3Fk9pqybCA>>. Acesso em: 20 mai. 2019.
- RODRIGUES, Jaime. *De Costa a Costa: Escravos e Tripulantes no Tráfico Negreiro (Angola e Rio de Janeiro 1780-1860)*. 2000. 426f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280999>>. Acesso em 20 mai. 2019.
- GUIMARÃES, Bruno Almeida. *Da expressão artística como rememoração (Eingedenken) histórica do não-idêntico: uma reatualização da Estética de Adorno na recepção crítica da arte contemporânea periférica*. Projeto de Pesquisa para Estágio Pós-Doutoral – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- LOTIERZO, Tatiana H. P. *Contornos do (In)visível: A Redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

- MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. *A Escravidão no Brasil* Ensaio Histórico-Jurídico-Social Parte 3 Africanos. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1867.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- JESUS, Janqueline Gomes. Ser cidadão ou escravo: repercussões psicossociais da cidadania. *Crítica e Sociedade: revista de cultura política*. Uberlândia, v.2, n.1 jan./jun. 2012.
- VASCONCELLOS, F. de B. e Accioli. *Guia do Emigrante para o Império do Brasil* pelo Inspector Geral das Terras e Colonização. Publicação oficial. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1884.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Notas Sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.2, p.170-187, 2013.
- GOBINEAU, Arthur de. *The inequality of human races*. Londres: William Heinemann, 1915.
- VITAL, Selma. *Sobre sapatos, identidade e símbolos de liberdade*. Disponível em: <<http://www.ct-escoladacidade.org/contradutadas/editorias/escravismo-imagem-e-letra/sobre-sapatos-identidade-e-simbolos-de-liberdade/>> Acesso em: 14 Jun. 2019.
- PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death: a Comparative Study*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1982.
- PINSKY, Jaime. *A Escravidão no Brasil*. 21 ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- SADLER, Darlene J. *Brasil Imaginado de 1500 até o Presente*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

13.O corpo nas artes visuais: perspectiva de colonial - projeto performance na universidade

Claudete Nascimento Machado⁸⁷

O corpo nas artes visuais como forma de expressão, suporte, ação, apresentação, intervenção artística e objeto da arte contemporânea

Ouvimos de muitos professores de artes visuais pertencentes a várias escolas e universidades de diferentes regiões do país, sobre um “certo silenciamento a respeito das práticas do corpo pulsante na arte contemporânea nos referidos cursos de licenciatura”. O que nos deixa surpresa, pois, pensávamos que era apenas, uma peculiaridade da universidade a qual representamos, no norte do Brasil, na Amazônia, ou seja, numa região e numa universidade considerada periférica, longe das regiões hegemônicas culturalmente, politicamente e financeiramente. Outro fato que nos levou a esta pesquisa foi quando o curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) aprovou em 2007 a disciplina de performance, a qual recebeu a seguinte ementa:

[...] O curso pretende atrair o debate crítico e o interesse acadêmico pela performance – eventos – ações. A performance como atividades artísticas. Busca ressaltar questões ligadas a esta forma de expressão artística, tais como a importância simbólica, o aspecto ritualístico, o impacto emocional, o alcance antropológico e sociológico, o envolvimento interdisciplinar, atividades artísticas. Visa comentar as relações desta proposta de expressão criativa com suas predecessoras, abordando o caráter híbrido, a utilização do corpo na arte e sua origem na dinamização das artes plásticas [*e atualmente, das artes visuais*]⁸⁸

O curso havia aprovado a disciplina de performance dentro do núcleo de linguagens artísticas contemporâneas do projeto curricular da licenciatura em artes visuais. Porém, nem a universidade e muito menos a cidade de Macapá, naquela época, reconheciam ou aceitavam a performance como arte. Causando muito estranhamento à professora da disciplina e autora deste estudo, uma vez que a *performance art* surgiu em 20 de fevereiro de 1909, na França, através do manifesto futurista, e o seu processo de institucionalização como é de conhecimento dentro da academia, aconteceu com o surgimento da Escola Bauhaus, criada na Alemanha em abril de 1919, com fortes influências das vanguardas modernistas europeias. Observando-se também, que mesmo com o fechamento da Bauhaus em 1933, por perseguições políticas do regime totalitário na Alemanha, a institucionalização da História da Performance continuou ocorrendo no mundo, quando os pensamentos e métodos da escola foram transferidos pelos artistas professores da Bauhaus para os Estados Unidos, possibilitando perpetuação

⁸⁷ Professora de Linguagens Visuais e Performance no curso de licenciatura da universidade federal do Amapá, artista visual, pesquisadora em arte contemporânea, componente e coordenadora do Grupo Ewê de Pesquisa e coletivo de artistas. Licenciatura em Educação Artística pela UFPA/Belém-PA. Licenciatura e Bacharelado em História pela UNIFAP/Macapá-AP. Mestre em História Social pela UNICAMP/SP.

⁸⁸ - Matriz Curricular do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá - Reformulação aprovação no CONSU nº 015, em 26/06/06. Reconhecimento do Mec através da portaria. SESU/MEC Nº 459, em 24/05/2007. *Grifo da autora.*

dos ideais já instituídos. (GOLDBERG, 2006). Na América do Norte os performers vivenciaram a expansão da arte do corpo, continuando o processo de institucionalização do corpo pulsante nas artes plásticas e não apenas, como representação no objeto. Tudo isso é de conhecimento da História das Artes Plásticas e Visuais, como podemos observar o movimento *Action painting* (fig. 01), ou gestualismo, ou “pintura instantânea” segundo Glusberg (1986), com origem em Nova Iorque durante os anos de 1940, remonta os processos de pintura automática utilizada pelos artistas surrealistas e com influências presentes na estética e nos demais movimentos artísticos contemporâneos.



Figura 1. Jackson Pollock. Action Painting. Expressionismo abstrato.
Fonte: <https://www.historiadasartes.com/wp-content/uploads/2016/07/pintando.jpg>

Então, qual a razão da resistência ao uso do corpo nas artes visuais dentro dos cursos de formação de professores? Vale a pena lembrar que a *performance art* trouxe várias contribuições para a História das diversas linguagens artísticas e também, para outras áreas do conhecimento, como podemos citar o movimento *action painting* enquanto pintura ação, promovendo conceitos de que o processo é tão importante quanto o produto final. Mesmo assim, a performance é vista com muita suspeição e muitos cuidados nos diversos ou em todos os campos institucionais da arte: universidade, galerias, poder público, museus, críticos de arte, jornalistas culturais e também, por muitos artistas e pela população em geral, uma vez que na performance a arte é conceitual⁸⁹. E o mais importante na arte conceitual são as idéias, a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização. Assim, a arte conceitual impulsionou a arte do corpo, como podemos citar as performances, o happening, a body art, etc., que retiraram o foco do objeto de consumo da arte como ostentação capitalista e produto de mercado, para o uso do

⁸⁹ - Movimento artístico que surgiu no final da década de 60 e início de 1970, tendo seu auge na Europa e nos Estados Unidos, influenciou e continua influenciando ainda hoje a arte contemporânea. Na arte conceitual o conceito, a ideia da obra de arte é o foco principal, torna-se mais importantes do que o objeto e sua representação física.

corpo na arte que problematiza o mercado e todo o sistema da arte⁹⁰, impulsionando a performance e todos os movimentos que se utilizam do corpo pulsante na arte. Mas, com toda a história para esclarecer esses fatos, ainda assim, o ensino de História da Arte nas escolas, universidades e projetos de formação de professores, projetos pedagógicos dos cursos e disciplinas, muitos, refutam o estudo e negam a performance enquanto arte. No Amapá, os estudos sobre o corpo nas artes visuais só se tornaram realidade mediante muitas lutas e muitos embates “silenciosos” políticos, ideológicos, intelectuais e educacionais. O que segundo observações nesta pesquisa, deve-se a vários fatores, e, para pensar sobre a performance no contexto da arte contemporânea apresentamos algumas problematizações pensadas durante os doze anos de ações do “projeto performance na universidade”, desde sua criação em 2007 à conclusão da pesquisa em 2019, elencamos algumas observações:

- A performance no campo das artes visuais desestabiliza o social e é vista como perturbação da ordem, dos sentidos e, portanto, suas imagens muitas vezes são consideradas como “perturbação imagética” está relacionada ao uso do corpo nas artes visuais se constituir como arte de fronteira.
- A performance desconstrói as instituições sociais consideradas “sólidas”, portanto, é vista como perturbação da ordem e/ou indisciplina. Suas imagens muitas vezes julgadas como “perturbação imagética” e/ou imagens feias, está relacionada ao fato da arte contemporânea no campo das artes visuais não se constituir enquanto arte voltada ao sentido do belo, como acontecia até a arte moderna, ainda formalista.
- A Performance dessacraliza o corpo quando expõe um corpo pulsante na arte e quando traz para o campo do visível, questões sociais que o consenso da sociedade prefere esconder. E, ao apresentar o corpo como instrumento nas relações de poder, a performance se configura como arte de resistência.
- O uso do corpo nas artes visuais se constitui como ação artística que problematiza o *status quo*.
- Trata-se de uma arte que nega os cânones euro-americanos e, portanto, se apresenta enquanto processo de descolonização da arte⁹¹, cultura etc. Neste sentido, o corpo nas artes visuais e por conseguinte, a performance é entendida como ação de rebeldia na arte.

Muitas vezes a negação da performance como arte se constitui como forma de poder. Uma luta política para não validar ações enquanto luta e resistência de minorias na sociedade, haja vista que a performance se constitui enquanto arte problematizadora, enquanto arte que provoca deslocamentos, tirando o público e os artistas de suas zonas de conforto social, político e cultural, para problematizar o *status quo* e o próprio sistema de arte.

Levando-se em consideração que no Brasil as instâncias de poder não se comprometem com a arte e a cultura. Cujos comprometimentos são driblados com os discursos de “escassez de recursos financeiros, falta de pessoal qualificado e de estrutura física” nas escolas de todos os níveis e universidades. Percebe-se por outro lado, que há ausência e/ou não fomento à museus de arte, galerias de arte (enquanto serviço público), escassez de exposições nacionais, internacionais, regionais e locais, enquanto políticas públicas, vale a pena lembrar que a arte contemporânea se constitui enquanto arte de enfrentamento, arte socialmente engajada⁹². Discussões levantadas pela pesquisadora durante o estudo do projeto “performance na universidade”.

⁹⁰ - Para compreender o sistema da arte é necessário compreender o conceito de “campo” de Bourdieu (1989) e os estudos de Melo (2012) que propõem um entendimento sobre “os agentes ou atores do sistema de arte” nas sociedades modernas e contemporâneas.

⁹¹ - Ver discussão sobre a descolonização da arte em TLOSTANOVA, Madina. “La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial”, Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte. 2011.

⁹² - Arte engajada é aquela em que o artista usa a arte como forma de denúncia social. Os artistas engajados se comportam como atores sociais ativos, ou seja, o autor não é alienado dos problemas que afligem a humanidade de forma geral. A arte engajada reflete a realidade social, o tempo histórico em que é produzida, a cultura de uma determinada comunidade. Reflete a realidade social problematizada pelo artista.

Performance - descolonização e dessacralização do corpo



Figura.2. "Celebração da carne", Schneemann, 1964. Também apresentada em Paris, usava o sangue de carcaças em vez de tinta para pintar o corpo dos performers. Fonte: (Goldberg, 2006: 136); Figura 3. "Cru". Performance / coletivo de artistas/UNIFAP/Turma de artes visuais, 2007. Macapá-AP. Foto do vídeo do grupo - arquivo pessoal da autora.

A sacralização do corpo, principalmente, o corpo nas artes visuais também está ligado às relações de poder, haja vista que o corpo é o principal instrumento de disciplina e normatização do *status quo* (FOUCAULT, 2001), o que justifica a resistência e negação do uso do corpo nas artes visuais. Ou seja, pela potência que esse corpo carrega. Assim, a criação da disciplina de performance no curso de licenciatura em artes visuais da UNIFAP se constituiu como um paradoxo, tanto para o curso quanto para a instituição e sociedade macapaense. As dificuldades para o desenvolvimento da disciplina eram enormes. O uso do corpo nas artes visuais gerava muitos conflitos de ordem estética ainda não superáveis, e de ordem artística, uma vez que o corpo na arte só era entendido no campo das artes cênicas, e nas artes visuais parecia algo fora do lugar. Então, observando que os entraves para o trabalho da performance recaíam na questão da performance se utilizar do corpo na arte como ação viva e pulsante, quando o corpo provoca deslocamentos e problematizações sociais, políticas e estéticas. Um corpo carregado de inquietudes, significados e desconforto aos corpos dóceis e disciplinados. Corpos em que a disciplina e o treinamento os conferiram habilidades e capacidades de aceitação da estética e da arte, apenas, enquanto arte legitimada pelo *status quo*, segundo Machado, "a disciplina diminui a resistência que o corpo pode oferecer ao poder [...] o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade – utilidade" (2004: 15-37). Portanto, não é de estranhar que as ações e pensamentos decoloniais presentes no processo de pesquisa e nas ações artísticas que se utilizam do corpo nas artes causassem incômodos, reações repressivas, atitudes coercitivas e não reconhecimento enquanto arte. Uma vez que o corpo além de servir de instrumento de empoderamento, também é alvo de ações repressivas, apto a ser moldado, rearranjado, treinado e submetido, para se tornar ao mesmo tempo, tão útil quanto assujeitado (Foucault, 2001).

As propostas de arte do “projeto performance na universidade” traz para o campo do visível possibilidades e necessidades de reconstrução de histórias silenciadas, linguagens artísticas e culturas subalternizadas, subjetivadas e reprimidas pela ideia de totalidade definida pelo racionalismo do período moderno na História e na Arte. O projeto que alia pesquisa-ensino-extensão de forma indissociável trabalha o pensamento do movimento teórico-metodológico de estudos decoloniais, mencionado por Escobar (2005), o que nos leva a arriscar que as ações do corpo na arte desenvolvidas no projeto estão de acordo com o que Tlostanova apresenta como estética decolonial, repensando a arte com outros olhares de valores éticos, outros sistemas de valores morais, outros ideais estéticos e outras relações sistêmicas da arte enquanto projeto decolonial, ao afirmar,

El arte decolonial sigue deconstruyendo las oposiciones binarias de bello y feo, trágico y cómico, elevado y bajo. Estas coexisten y se entre-penetran simultáneamente en la realidad, en la gente, en el arte, basadas en el principio de dualidad no-excluyente que se encuentra no sólo en la lógica multi-semántica, sino también en muchas tradiciones y modelos epistémicos indígenas. (TLOSTANOVA, Madina, 2011: 19.)

Um fato que ocorreu bem no início deste estudo, quando ainda estávamos formatando os objetivos e os métodos para alcance da pesquisa nos chamou atenção, foi quando alunos calouros do curso de artes visuais em 2007, se organizaram enquanto coletivo para realizar ações artísticas na universidade, e uma de suas ações ficou na História, a performance “cru”. Uma releitura e/ou elaboração inspirada na performance: “celebração da carne” de Schneemam apresentada em 1964 em Paris, (Fig. 02). Cujas performance foi referência para o experimento “cru” (fig. 03). Na ação “Celebração da carne” (Fig. 02) “usava-se sangue de carcaças de animais para pintar o corpo dos performers”, de acordo com Goldberg (2006, p 136), e o trabalho dos alunos de artes visuais da UNIFAP, “cru” (fig. 03), utilizava carcaça com sangue de animais adquiridos no matadouro municipal da cidade, já em estado de putrefação⁹³.

A performance “Cru” escandalizou a cidade causando muitos deslocamentos, transtornos visuais, sonoro (já que o trabalho de arte também continha música), provocou incômodo olfativo com o forte odor da carcaça de animais em estado de putrefação. A ação foi considerada “indisciplina” e “perturbação da ordem”. Houveram muitas discussões nas rádios locais, no curso de artes visuais, na administração da universidade e demais espaços da instituição. Inclusive, pedido de expulsão para os alunos. Houveram discussões sobre o assunto em reunião no conselho superior da universidade, pois, a performance “cru” não era entendida como arte e sim, relacionada ao “mal”. Repercutiu nas mídias da cidade como “ritual satânico”, como ação de “vandalismo”, “atentado ao pudor”, à “ordem” e à disciplina na universidade e na sociedade amapaense. Além de ser considerada uma ação criminosa, já que todos os corpos em performatividade estavam nus.

Performances, instalações, happening intervenções urbanas, vídeo performances e roda de conversa fazem parte das ações do projeto

Os experimentos artísticos realizados como sub-projetos dentro do projeto “performance na universidade” são desenvolvidos dentro da disciplina: expressões e linguagens visuais 4: performance, e o resultado apresentado no final da disciplina fazem parte das ações e reflexões em arte. Por tanto, “Entre Vestes” (fig. 04) foi um happening realizado por alunos na disciplina de performance com ações de pesquisa em arte dentro do referido projeto. Em cuja ação problematizavam sobre os acontecimentos “Corpobra” (fig. 05), realizado no ano de 1970 no museu de arte moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Num período após o AI-5 ter interditado grande parte das vias

⁹³ nformações prestadas pelos próprios performers que apresentaram a performance “cru”.

de comunicação artística. Enquanto o trabalho de arte dos alunos da UNIFAP apresentavam problematizações na obra, como questões não apenas específicas das sociedades brasileiras dos anos 70 do século passado, mas, a partir de "Corpobra", numa releitura criaram "Entre Vestes" (fig. 04), apresentando questões a pensar sobre os acontecimentos em torno da ação "Corpobra", fazendo links com à sociedade e a arte dos dias atuais, no Brasil.



Figura 4. "Entre Vestes". Performance, 2017. Projeto Performance na Universidade, UNIFAP. Publicação Blog Selis Naff; Figura 5. "CORPOBRA" Antônio Manoel, 1970, MAM. RJ. Brasil. In: Enciclopédia Itaú Cultural.



Fig.6. "Tecendo ancestralidade". Claudia Galvão. Performance instalação. 11º Projeto Performance na Universidade. UNIFAP/Macapá-AP, 2018. Arquivo pessoal da autora

A performance “Entre Vestes” (fig. 04) também foi um trabalho com muita repercussão na cidade, nos jornais, na universidade, no campo jurídico e nas redes sociais, onde a aluna foi muito agredida e desrespeitada enquanto mulher, através de ações de internautas contrários à exposição do corpo feminino. A seguir temos a (fig.06) “Tecendo ancestralidade”, com estudo nas casas tradicionais de matrizes africanas, mais especificamente afro-ameríndias. Ação dialogando com as memórias ancestrais femininas nos terreiros de candomblés e umbandas em Macapá. “Tecendo ancestralidade” (fig. 06) expõe concepções do sentido estético e sentido artístico. Expõe o corpo religioso, mas também, o corpo político e social, enquanto identidade étnica, identidade de gênero e o papel da arte, principalmente, da performance enquanto arte contemporânea, quando “Tecendo Ancestralidade” (fig. 06) se constitui numa performance autobiográfica que apresenta o corpo como memória ancestral feminina na região Amazônica. Estas e outras questões conceituais são discutidas e estudadas na disciplina de performance e no processo de desenvolvimento do referido projeto.

Considerações Finais

Conseguimos alcançar os objetivos esperados de acordo com as problematizações iniciais da pesquisa. Mas, as reflexões proporcionadas com este estudo garantiram resultados não pensados previamente, os quais, nos surpreenderam a cada etapa da pesquisa. Conseguimos apreender e perceber questões até então não imaginadas e nem compreendidas. O projeto foi criado para facilitar e garantir o desenvolvimento de ações no ensino aprendizagem da disciplina performance, mas, acabou alcançando patamares muito maiores, contribuindo para o desempenho das investigações e compreensões sobre o corpo na arte e nas sociedades do nosso tempo e do nosso *locum* de pesquisa; o curso de licenciatura em artes visuais, a universidade federal do Amapá e o Brasil, com investigações sobre o uso do corpo pulsante nas artes visuais, possibilitando melhor compreensão sobre a performance na arte contemporânea e também, sobre a performance e suas problematizações sociais, políticas, estéticas e artísticas. O estudo nos proporcionou também, reiterar às críticas das vanguardas históricas e continuar na luta pelo direito à arte, direito à liberdade de expressão e pelo direito de criar e de se expressar, inerente a todos os povos e a toda a humanidade, sem a atual divisão de povos que criam arte e povos que consomem arte, mas, na certeza de que a arte é um direito de todos os povos, sem distinção de raça, gênero, etnia, ou de condição social.

Referências

- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73.
- _____, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____, P. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- CHIZZOTTI, A. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios*. Revista Portuguesa de Educação, vol 16, n.02, p. 221-236, 2003. Acesso em 28 de agosto de 2016.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ESCOBAR, Arturo. *Mas allá del Tercer Mundo. Globalización y Diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e História, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões* Editora Vozes, São Paulo, 2001.
- GLORIA, Ferreira; MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. São Paulo: Zahar, 2008.
- GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002
- LAGNADO, Lisette. A Instauração: um conceito entre instalação e Performance. In:
- BASBAUM, Ricardo, org. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.

- LE BRETON, D. *Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade*. Campinas, SP: Papius, 2003.
- _____. *A Sociologia do Corpo*. Petrópolis: Vozes. MAUSS, M (1974). As Técnicas Corporais. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 2006, Vol. II.
- MACHADO, R. "Duas filosofias das ciências do homem". In: Calomeni, T. C. B. (Org.). *Michel Foucault: entre o murmúrio e a palavra*. Campos, RJ: Editora Faculdade de Direito de Campos, 2004, p. 15-37.
- MELO, Alexandre. *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.
- ORTIZ, R. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- ROESE, M. *A metodologia do estudo de caso*. Cadernos de Sociologia. Porto Alegre, v.9, p. 189-200, 1998.2, p. 135-148, jul/dez.1999. Acesso em 26 de julho de 2016.
- SANT'ANNA, D. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, C. *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, 2002.
- SILVA, Tomaz Tadeu. *Currículo como fetiche: a poética e política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- TLOSTANOVA, Madina. "La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial". *Calle 14*. Revista de Investigación en el campo del Arte. Volume 5, 2011.
- ACTION Painting. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo350/action-painting>>. Acesso em: 08 de out. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ARTE Conceitual. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>>. Acesso em: 08 de out. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- CORPOBRA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61686/corpoobra>>. Acesso em: 13 de set. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Matriz Curricular do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá. (aprovação no CONSU nº 015, de 26/06/06). E reconhecida no Mec pela portaria. SESU/MEC Nº 459, de 24/05/2007).

14. Intercorporeidade e a tecnologia da computação vestível em performances artísticas

Marinalva Nicácio de Moura⁹⁴

Introdução

O ponto de partida desta pesquisa é que o entrelaçamento do corpo com o dispositivo tecnológico e com o outro, amplia a ontologia da carne e alarga as sensações de presença, mas especificamente a presença cênica. Para dar início a essa reflexão faz-se necessário contextualizá-la. Ela é parte dos estudos que venho desenvolvendo na pesquisa de doutorado que tem como título provisório “Onipresença cênica: corpo em performance mediado por dispositivos tecnológicos na telemática”, está sendo realizada na linha de Arte e Tecnologia do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. A pesquisa de doutorado tem como objetivo principal investigar a sensação de onipresença do corpo em performances artísticas fazendo uso de dispositivos tecnológicos conectados em rede pela telemática, buscando na imersão a expressão dos efeitos intercorpóreos no corpo estesiológico do artista quando partilha espaço e tempo distinto do espectador. Trata-se de uma pesquisa cartográfica que busca falar do que se passa no território do desejo, do afeto, do estético, do político e da experiência vivida quando estamos em performance. Para tanto, performances artísticas são criadas e o corpo mediado por dispositivos tecnológicos conectados a telemática são modos, maneiras estilos de experienciar a onipresença, ao buscar realizar comunicação com espectadores presentes, ou seja, no lugar da ação, e com espectadores a longa distância, on line, conectados ao vivo em redes sociais.

O método de investigação da pesquisa é a criação e a cartografia de performances artísticas e para dar conta criei três momentos de notação: o pré-acontecimento da performance onde são feitas notas em caderno de artista; o acontecimento da performance onde é realizada a ação performática e registrada por meio de fotos, gravações de vídeos, capturas de telas, story salvos, entre outros; e o pós-acontecimento que é o retorno ao caderno de notas onde são descritos as memórias das sensações do corpo durante a imersão da performance.

Nesse artigo faço um recorte da pesquisa e reflito sobre a relação do corpo estesiológico e sua intercorporeidade entrelaçada ao dispositivo tecnológico e ao outro.

Sobre o corpo estesiológico e intercorporeidade

Habitar o mundo parece ser a busca do corpo estesiológico no pensamento de Merleau-Ponty (2000, 2004, 2005). O tema da estesiologia passa a compreender as reflexões do filósofo nas notas sobre o sensível dos cursos que abordavam a ontologia do corpo e da natureza proferidos no Collège de France, entre os anos de 1956-1960, e as

⁹⁴ Universidade de Brasília. Graduação em Licenciatura em Educação Artística – Desenho (2003), graduação em Licenciatura em Educação Artística Artes Cênica (2008) e mestrado em Educação, todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2012). Atualmente sou doutoranda na Universidade de Brasília, no Programa de Pós-graduação em Arte, na linha de Arte e Tecnologia (desde 2018). Sou também Ministra dos Territórios Sensíveis (desde 2019). Sou professora do Instituto Federal de Educação e Ciência do Rio Grande do Norte – IFRN (desde 2006), e integrante do Grupo Estandarte de Teatro (desde 2003). Contato: marimoura5@hotmail.com.

noções da intercorporeidade, da reversibilidade, da inerência e da transubstanciação são colocadas em primeiro plano. Nesses cursos o filósofo realiza um estudo aprofundado sobre as concepções de natureza na história do pensamento científico e filosófico ocidental, circunscrevendo as noções de corpo, corpo humano e esquema corporal, chegando ao corpo estesiológico e a intercorporeidade para dar conta da nossa experiência vivida, e, junto a ela, a expressão e a expressividade.

A inclusão do tema da estesiologia na ontologia do corpo de Merleau-Ponty é também a passagem para uma investigação sobre o lugar do corpo humano no estudo da natureza, apontando cada vez mais para a percepção implicada por nosso corpo, e, afastando-se do espetáculo perceptivo, não mais o sujeito que percebe e que descreve, mas sim, o corpo em sua expressão estesiológica. Para ele, é preciso retomar a noção de corpo para fazer aparecer o corpo como sujeito do movimento e sujeito da percepção. O corpo humano é então estudado como corpo estesiológico: “o corpo humano, portanto, é corpo que se move isso quer dizer corpo que percebe” (MERLEAU-PONTY, 2004: 337). Assim, a percepção não se dá mais como espetáculo perceptivo, e ela não é mais um sobrevôo do corpo e do mundo por uma consciência. A percepção se dá no próprio movimento do corpo no mundo: “o meu corpo como interposto entre o que está diante de mim e o que está atrás de mim, o meu corpo levantado diante das coisas levantadas, em circuito com o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004: 338).

Essa reflexão amplia a corporeidade como possibilidade de organização dos conhecimentos, inerentes e reversíveis do corpo. A reversibilidade passa a ser uma condição paradoxal do objeto e do sujeito na pesquisa, e é desse paradoxo que a pesquisa deve tratar. Nesse sentido, é que se parte em busca da compreensão das transubstanciações do corpo operante, não mais como porção no espaço, muito menos como um feixe de funções, mas sim como um traçado de visão e movimento.

A intercorporeidade é uma das noções que sustenta essa ontologia do corpo estesiológico, ela trata da relação do meu corpo em circuito com o mundo, as coisas do mundo e com os outros, considerando que todos temos percepção, que ela acontece em movimento e que somos feitos do estofado mesmo do mundo, ou seja, o mundo não está diante de mim para ser percebido, eu sou mundo e assim é que acontece nossa percepção. Somos, portanto, corpo-coisa, e a percepção é uma certa penetração a distância de sensíveis pelo meu corpo.

Desse modo, o corpo é nosso meio primordial de conhecimento do mundo, mas ele é também conta entre as coisas do mundo, sendo visível e móvel, encontra-se entre elas, preso nas tramas do tecido do mundo, carne da sua carne, pois “a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo”(MERLEAU-PONTY, 2000). Vale salientar que o corpo, na fenomenologia de Merleau-Ponty, se é que pode ser comparado, não é a máquina, mas sim a obra de arte, aberta e inacabada. E o conhecimento do corpo é linguagem poética no mundo.

Para tanto, é preciso compreender a noção de corpo humano como vidente-visível, tocante-tocado e senciente-sensível que é feito do mesmo estofado mundo:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se ascende uma faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum outro acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004: 18)

É aqui onde incluo minhas pesquisas, ao lançar mão dessas noções para refletir sobre a nossa relação com as coisas do mundo, mas especificamente a relação corpo-tecnologia. Os estudos sobre os avanços tecnológicos buscam, justamente, essa incorporação de corpos, na medida em que anseiam por corporificar a internet ao corpo humano e as coisas do mundo. Acredita-se e investe-se na incorporação da internet ao corpo para isso nos é oferecido inúmeros dispositivos tecnológicos, como se fosse uma necessidade de existência, uma espécie de dependência de vida. Desse modo, corpo e internet passam a ser codependente um do outro, implementando a tecnologia dos dispositivos tecnológicos dentro ou fora do corpo, ou mesmo tornando corpo suportável e transportável desses dispositivos.

Mas o que efetivamente posso destacar como sendo indicador dessa corporeidade na relação de corpos mediados por dispositivos tecnológicos? Como a tecnologia dos dispositivos tecnológicos desenvolvidos para mediar nossa corporeidade pode ampliar nossa capacidade perceptiva? Como a experiência em performances artísticas com o uso de dispositivos tecnológicos conectados a telemática pode me fazer falar sobre a intercorporeidade?

Por hora, entendo que o meu corpo, o dispositivo tecnológico e o outro vivemos uma relação de ejeção-introjeção, na qual o corpo humano estende-se ao corpo do dispositivo e estende-se ao corpo do outro, o corpo do dispositivo, por sua vez, estende-se ao meu corpo e ao corpo do outro, ainda tem o corpo do outro que estende-se ao meu corpo e ao corpo do dispositivo. Há, pois, uma relação intercorpórea, e ela estabelece-se na complexidade e na reciprocidade, cuja a qual, há incorporação do meu corpo ao corpo do dispositivo e ao corpo do outro e do dispositivo ao meu corpo e ao corpo do outro, nossa relação é uma trama, um quiasma, um entrelaçamento de corpos numa espécie de carne maior que é carne do mundo.

Computação vestível

A computação em conato direto com a nossa carne amplia a interação corpo-computador. As pesquisas na área da computação vestível oferecem desafios para refletirmos sobre a relação corpórea que estabelecemos com as máquinas utilizadas para mediação corpórea, compreendendo-a para além de uma relação sujeito-objeto, mas sim como uma relação de intercorporeidade, a maneira descrita por Merleau-Ponty. A computação vestível é uma área de estudo que investiga a criação de computação para ser vestida. Ao responder o que é um computador vestível Donati (2005: 94) afirma que:

Ele deve estar incorporado ao espaço pessoal do wearer – usuário, potencializando um uso mais integrado, sem limitar os movimentos corporais ou impedir a mobilidade. Está sempre ligado e acessível com uma performance computacional que permite auxiliar o usuário em atividades motoras e/ou cognitivas, sem, no entanto, ser considerado como uma simples ferramenta. Ele funciona como uma “segunda pele”, sobreposto, sendo necessário descartar dessa classificação os implantes, as alterações genéticas e os sistemas dedicados.

Steve Mann, professor do departamento de Engenharia elétrica e computação da universidade de Toronto, é considerado “Pai do computador vestível”, é também o principal desenvolvedor das pesquisas sobre área, desde a década de 80. Os principais conceitos da computação vestível foram proferido por Steve Mann numa conferência na Universidade de Toronto em 12 de maio de 1998, entre eles a definição de computador vestível é: “Um computador vestível é um computador que está alocado no espaço pessoal do usuário, controlado pelo usuário, e possui constância de operação e interação, ou seja, está sempre ligado e sempre acessível. Mais notavelmente, ele é um dispositivo que está sempre com o usuário, e permite que o usuário digite comandos ou os execute, enquanto anda ou faz outras atividades” (MANN, 1998).

O conceito de computador vestível, também conhecido em inglês como *wearable computer*, busca dar conta de uma área de investigação e desenvolvimento que descrevem um estilo específico de interface e interações que buscam corporificar a computação em vestimentas e acessórios do vestuário. Alguns estudos apontam essa investigação já estava presente desde a criação do relógio de pulso e o anel ábaco no século XVI.

É importante destacar que o uso da computação vestível aqui na nossa pesquisa busca entender a relação de entrelaçamento corpo-computador como mediação para ampliar as capacidades perceptivas do corpo humano na criação performática, assim, optamos por encaminhar nossa busca a partir das investigações de Steve Mann (1998), visto que, para ele: a computação vestível facilita uma nova forma de interação humano-computador, através de pequenos computadores programáveis pelo próprio usuários, que estão sempre acessível, ligados e prontos para interação e que podem ser acessados em qualquer lugar e a qualquer hora.

Para Viseu (2003) os computadores “vestíveis” podem ser entendidos em vários contextos, entre eles: “‘ubiquitous computing’ – a relação ambiente/rede, ‘wearable computing’ – a relação corpo/tecnologia e ‘personal computing’ – a relação corpo/rede”. Essa autora ainda afirma que esses dispositivos podem ser nomeados de *bodynets*, espécies de corpos com comunicação constante em rede, que enfatizam a interação entre o corpo humano, a tecnologia e o ambiente (VISEU, 2003).

Encontro aqui um entendimento do computador “vestível” não apenas na sua capacidade tecnológica, mas ele se expande para a utilização num contexto sociocultural, visto que entra em questão a sua potencialidade em estender e projetar atividades e relações humanas no tempo e no espaço. Assim sendo, o dispositivos não pode ser considerado apenas como ferramentas passivas, mas como um corpo que age no mundo, uma vez que sintetizam algumas tendências contemporâneas como, por exemplo, mobilidade, contínuo acesso à informação, personalização, controle, trabalho em rede.

Nesse sentido, entendo que a computação vestível funciona como uma outra camada de pele, uma segunda camada de pele, busca incorporar a computação ao corpo, e o corpo a computação, na medida que permite a liberdade e a mobilidade do corpo em deslocamento e portando dispositivos. Este objeto passa então a ser a extensão, o prolongamento do corpo, posso portá-lo e transportá-lo em deslocamento, sendo uma das suas principais funções ampliar as capacidades perceptivas do corpo.

Desse modo, aproximei a computação vestível nas minha pesquisa, buscando incorporar a computação ao corpo como uma outra camada da pele, elaborando uma vestimenta que incorpora um o dispositivo “vestível” para ser usada em performance, a vestimenta está integrada com a própria movimentação do performer, formando uma espécie de camiseta/performance. Ao entrelaçar o dispositivo a vestimenta, formando uma outra camada de pele, posso realizar atividades comuns como caminhar, conversar, sentar, tocar, sem me preocupar que o dispositivo fique chame atenção ou caia. Assim o copositivo estabelece uma relação com o espectador de proximidade, o toque sensível dos corpos mediados por dispositivo.

Corpositivo: o toque sensível

O neologismo corpositivo aparece aqui como uma noção que dar conta do toque sensível, realizado pelo entrelaçamento do corpo a computação vestível e ao outro. Busco no corpositivo uma relação para além do sujeito cognoscente a coisa do mundo e ao outro como objeto, mas sim como relação intercorpórea. O neologismo foi

construído a partir junção das palavras corpo e dispositivo para dar conta da trama sensível da linguagem corpo-tecnologia-outro e expressar em linguagem a experiência do corpo entrelaçado ao dispositivo tecnológico.

Desse modo, há uma reciprocidade do corpo e do dispositivo, que ocorrem pela inserção e entrelaçamento de um no outro. O outro é o que me falta para fechar meu circuito e faz surgir: um novo esquema corporal de incorporação do dispositivo ao corpo, que apresenta-se como indivisão e transubstanciação do corpo, do corpo e do mundo, do corpo e do corpo do outro, do corpo e do dispositivo. O dispositivo é incorporado a ação da performance, de modo que um não exista sem o outro. A performance por sua própria natureza precisa do outro para existir, e essa relação com o outro é intercorpórea, pois ele é aquilo que me falta para fechar meu circuito e também abertura, sendo o dispositivo uma trama de sensível em forma de linguagem para dar conta do acontecimento que transforma e instaura nosso novo modo de ser no mundo em performance.

Considerando essa noção apresento a performance intitulada “CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio”. A obra é uma vestimenta para ser usada numa performance, na qual o corpo do artista e a vestimenta se entrelaçam para construir a obra junto do espectador. A vestimenta consiste numa camiseta preta com três bolsos transparentes em plástico vinil, sendo dois nas mangas e um na parte frontal da camiseta, onde são colocados dispositivos eletrônicos para interagir simultaneamente por meio de uma conversa com espectadores presenciais e espectadores “ao vivo”, em live, em redes sociais, mas especificamente no instagram: os espectadores presenciais são convidados para conversar sobre feminicídio explorando o toque sensível, o arrastar e espectar a tela, já os espectadores on line são convidados a espectar a conversa podendo interagir com comentários que podem ser textos escritos ou emoji (figura1).



Figura 1. CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio (2019). Registro da performance sendo realizada no SESC/GAMA – DF em Março de 2019 (arquivo pessoal)

No bolso frontal da vestimenta é colocado um tablet para interagir com espectadores presenciais por meio do acessar a tela para ler notícias de mulheres vítimas de feminicídio, já nos dois bolsos laterais, localizados nas mangas da vestimenta, são colocados smartphones conectados “ao vivo” em redes sociais para interagir com

espectadores transeuntes que acessam a live e podem participar da conversa realizando comentários em formato de emoji ou textos. A ação performática se desenvolve no espaço presencial e no ciberespaço, em simultâneo, com o performer deslocando-se em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça) vestindo a camiseta com os dispositivos eletrônicos ligados, aproximando-se dos espectadores e convidando para conversar, com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio!

A performance propõe o afeto a partir da conversa como o espectador sobre o feminicídio, estando em jogo a afeição e o afetar. A ação performática com o espectador presencial tem início com o performer aproximando-se do espectador e chamando para conversar sobre feminicídio com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio! O performer pede para o espectador arrastar a tela, nela encontra-se print de notícias sobre feminicídio que ocorreram na cidade/estado que está sendo realizada a performance, a partir do arrastar a tela e da leitura das notícias a conversa entre o espectador e a performer se estabelece (figura 2). As conversas realizadas geralmente têm como tema o que deve ser feito para acabar com o feminicídio e gastamos tempo conversando sobre as leis, as vítimas e os atos violentos. Durante a performance percebo que nem sempre a conversa se desenvolve pelo verbo, um gesto é o que basta para entender o que é dito, a palavra é gesto e sua significação é um mundo. Assim, tudo que precisa ser dito é expresso pelo gestual, um balançar a cabeça, um arquear a sobrancelha, uma desaprovação no canto da boca, constituem o suficientes para que aja a conversa. Destaco também os momentos em que escuto os relatos de pessoas próximas do espectador que foram vítimas de feminicídio, como o caso do rapaz que teve a mãe morta pelo pai. Numa dessas conversas uma mulher começou a conversar e aos poucos foi revelando que já esteve em um relacionamento abusivo na qual ela era vítima de violência doméstica.



Figura 2. CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio (2019). Registro da performance sendo realizada no evento Elas/ Natal – RN em Agosto de 2019 (Arquivo pessoal).

A conversar com os espectadores on line se estabelece por um dispositivo colocado no bolso que está na manga da camiseta. Para início de conversa o performer abre uma live no Instagram e anuncia por meio de texto nos comentários que é uma performance e que ele pode participar comentando com textos ou figuras, daí então o dispositivo é colocado no braço e se usa a câmera de transmissão frontal do aparelho (figura3). As imagens que são enviadas para o espectador on line são captadas pelo braço do artista durante a conversa com o espectador presencial, o espectador on line assiste ao que é transmitido pelo movimento do braço do performer e escuta sons da conversa com o espectador presencial, explora-se a percepção pela visão, escuta e o movimento do corpo. É importante destacar que a performance não é anunciada no Instagram busca-se encontrar o espectador transeunte conectado pela telemática, uma espécie de invasão do ciberespaço na busca de compartilhar o sensível com aquele espectador que estava lá no ciberespaço e viu que o performer estava fazendo uma live e acessou esse acontecimento ao vivo. A ideia não é que ele veja a performance é que ele esteja na performance que é compartilhada com ele, com o meu corpo posso atrair corpos associados. Ao concluir a transmissão eu tenho acesso a quem expectou o acontecimento, tem os que apenas acessam a live e não comentam e tem os que emitem algum comentário.

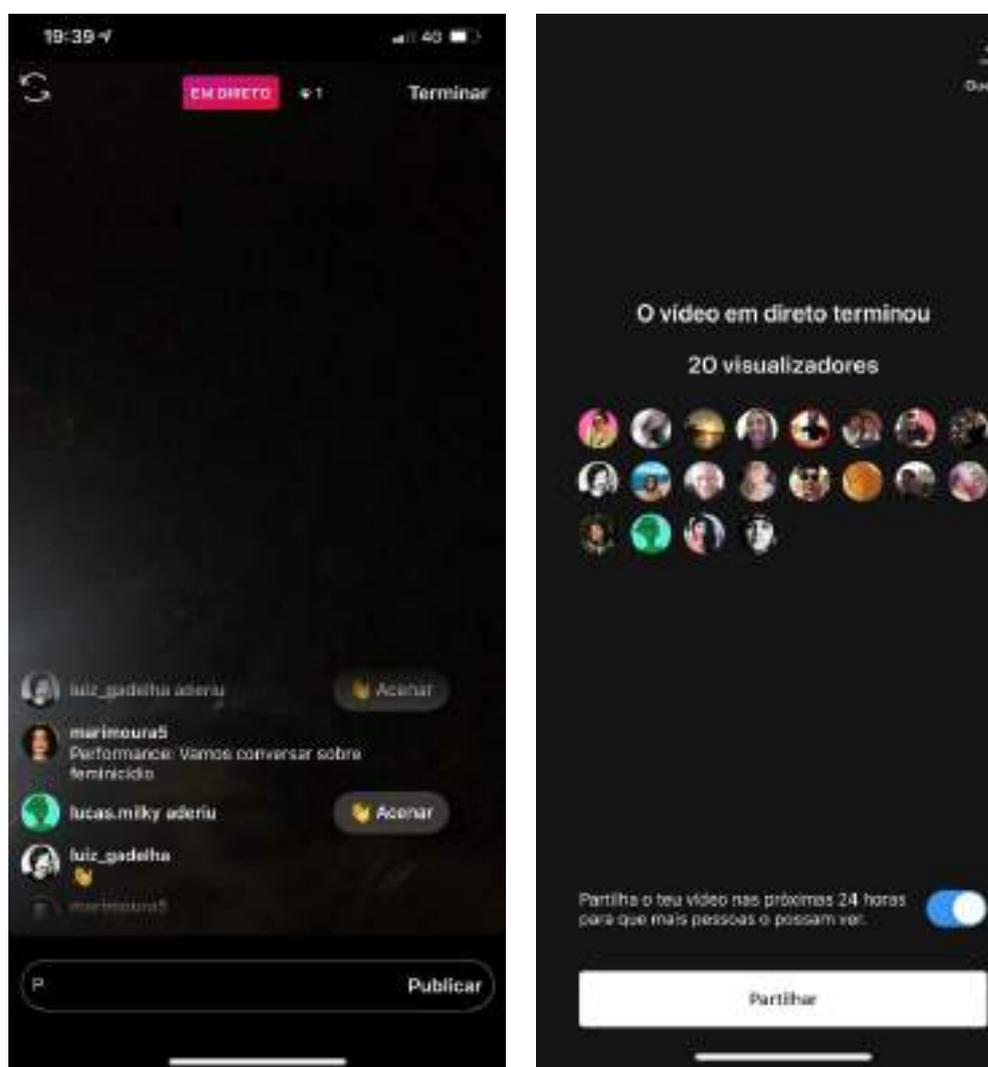


Figura 3. CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio (2019). Da transmissão ao vivo pelo Instagram no SESC – Gama/DF e no evento Elas por Elas – Natal/RN, em 2019 (Arquivo pessoal)

A busca é aproximar esses espaços e tempos interagindo com o espectador presencial e simultaneamente com espectadores on line para constituir o sensível. O sensível que se constitui nesse acontecimento é a onipresença mediada, é a ubiquidade corpórea, é a uma sensação do corpo estesiológico. O sensível de sentir com o outro, de com meu corpo despertar o próximo e o distante mediados por dispositivos tecnológicos, corpos que, aproximam-se pela criação de imagens e sons, alargando os sentidos de tempo, lugar e espaço. O sensível que cria potência de imagens e sons geradas em performance, que alarga os poderes sensitivos e perceptivos do corpo em está presente em outro espaço, outro lugar, outro tempo. O sensível que me faz sentir está aqui, ali e acolá, ao mesmo tempo, em vários lugares e em vários espaços. O sensível como fusão das minhas pertencas em estesia corporal. Durante o acontecimento da performance meu corpo, o corpo do dispositivo e o corpo do outro somos, portanto, corpo-coisa, uma certa penetração a distância de sensíveis pelo meu corpos, nossa relação é intercorpórea.

Para que eu tenha essa intercorporeidade com o espectador por meio do dispositivo tela e do dispositivo conectado na live do Instagram, a vestimenta é fundamental. Ela foi construída com inspiração na computação vestível no intuito de entrelaçar o dispositivo ao corpo, incorporar o dispositivo a vestimenta de modo que a vestimenta passe a ser um prolongamento do meu corpo durante o acontecimento da performance. Eu, uma mulher, permito que o outro toque meu corpo por intermédio da mediação do toque sensível do espectador no dispositivo, visto que o toque no dispositivo passa a ser um toque no meu corpo, e ao mesmo tempo eu o toco por meio de uma conversa sensível sobre um ato violento. Esse ato de afetar e ser afetado é suficiente para constituir o sensível como um ato artístico, estético e político.

Essa trama do sensível é um convite a ser o próprio corpo no mundo, visto que as coisas do mundo, o outro, são aquilo que falta a meu corpo para fechar meu circuito, são prolongamentos do meu corpo, extensão da minha carne. Mas é importante refletir que essa relação intercorpórea, com as coisas do mundo e com o outro, não é apenas fechamento, é também abertura do meu corpo a outros corpos, visto que: eu que toco também sou tocada, eu que vejo também sou vista, eu que percebo também sou percebida. Somos todos sentientes sensíveis e podemos perceber o outro como um perceptante, e tal relação acontece porque somos corpos que percebem-se e que afetam-se.

Considerações finais

A relação do corpo com o dispositivo tecnológico e com o outro foi tratada como um diálogo sensível que revela em forma de linguagem a expressão artística. Um acontecimento performático que constitui própria gênese corpórea, visto que deixo que os efeitos estesiológicos ocorridos na imersão do corpo em performance revelem a intercorporeidade dos corpos.

Desse modo, ao lançar mão das noções de intercorporeidade e computação vestível para refleti sobre a nossa relação com as coisas do mundo, mas especificamente a relação corpo-tecnologia, cheguei ao corpositivo. O corpositivo é a emersão da trama sensível da linguagem expressa da relação corpo-tecnologia, uma linguagem corpo-mundo que revela uma ligação sempre possível de inserção, entrelaçamento e inerência, na qual, existe uma espécie de copercepção entre os corpos, e, eu que percebo também sou percebido. O toque sensível na tela de um dispositivo abre uma brecha para refletirmos sobre a encruzilhada de corpos que amplia, transforma e instaura novos modos de ser no mundo. Espero que essa partilha do toque sensível como ação artística, estética e política, estabelecida na relação corpo-arte-tecnologia, possa ser considerada nas dimensões que ela se propõe, como um

acontecimento social, filosófico e artístico, cujo a qual a experiência vivida toma parte de um comum e partilha com o outro.

Referências

- DONATI, Luisa Paraguai. Computadores vestíveis: convivência de diferentes espacialidades. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, 93-102, 2004. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/77>. Acesso em: 22 set. 2019.
- MANN, Steve. Smart Clothing: The Shift to Wearable Computing. In *Communications of the ACM*, 39 (8), 23-24, 1996. Disponível em: <http://wearcam.org/icwckeynote.html>. Acesso em: 22 set. 2019.
- MERLEUA-PONTY, M. *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERLEUA-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MERLEUA-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- WISEU, A. Shaping technology/building body (nets). *Sarai Reader 03: Shaping Technologies*. Sarai: Delhi/Amsterdam; Center for the Study of Developing Societies and Waag Society, 128-133, 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/239930637_Shaping_Technology_Building_BodyNets. Acesso em: 22 set. 2019

15.Arte na Universidade: entre pesquisa narrativa, autobiografia e artes visuais

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira⁹⁵

Introdução

O presente artigo contempla reflexões acerca da pesquisa em Arte na Universidade, considerando como recorte a inserção de um projeto no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília – PPGAV/UnB, na Linha de Pesquisa: Educação em Artes Visuais – EAV⁹⁶. O interesse em trazer determinadas apontamentos sobre a inserção de um projeto de pesquisa, surge em virtude da experiência vivenciada em uma investigação de doutorado. A pesquisa de viés teórico e prático foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás – PPGACV/FAV/UFG, na Linha de Pesquisa: Culturas da imagem e Processos de Mediação⁹⁷. Nesse sentido, acredito que a pesquisa em Arte na Universidade requer um espaço propositivo e dialógico, que amplie as interfaces teóricas e metodológicas, promovendo interações entre diferentes campos do conhecimento. E, ainda, que considere o papel do pesquisador para além de um sujeito “de fora”, mas, que possa envolver o pesquisador a partir de um olhar “de dentro”, sobretudo, quando “[...] se analisa a experiência do próprio pesquisador ou em que o pesquisador desenvolve a pesquisa em colaboração com os participantes” (ANDRÉ, 2006: 47). Essa constatação apontada por André, ressalta a grande valorização ocorrida nos últimos anos, nas décadas de 80-90 no âmbito da pesquisa em educação. Principalmente, ao trazer pesquisas que dialoguem com situações reais vivenciadas no/do cotidiano da escola e da sala de aula, constituindo a principal preocupação [e interesse] do pesquisador (ANDRÉ, 2006).

Amparado nessa perspectiva, durante os estudos de doutorado, minha pesquisa enveredou para o contexto que privilegiou o viés autobiográfico e narrativo como um caminho para pensar a própria experiência do investigador, sobretudo, a partir da pergunta acerca de como e por que tornei-me professor de artes visuais. Essa indagação levou-me aos estudos sobre o campo da pesquisa narrativa e autobiográfica, com ênfase nos aspectos das histórias de vida, narrativa de vida, arqueologia do sujeito, processos de formação e autoformação, temporalidade e autorreflexividade biográfica, assim como, o estudo sobre a dimensão simbólica dos artefatos cotidianos presentes na trajetória de vida dos sujeitos.

⁹⁵ Doutor em Arte e Cultura Visual pelo PPGACV da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Mestre em Educação pelo PPGE da UFF/Niterói/RJ e Licenciado em Educação Artística/História da Arte pela UERJ. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV da Universidade de Brasília.

⁹⁶ O Projeto de Pesquisa intitulado: Experiências de vida, formação e autoformação: dialogicidade entre pesquisa narrativa, autobiografia e artes visuais foi submetido ao PPGAV/UnB em Dezembro de 2018.

⁹⁷ A Tese de Doutorado: MO(VI)MENTOS AUTOBIOGRÁFICOS: historiando fragmentos narrativos de experiências de vida docente e discente em Artes Visuais foi defendida em março de 2015, sob orientação do Professor Dr. Raimundo Martins e Coorientação da Professora Dra. Irene Tourinho. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5091>>.

Desafios da pesquisa [em Arte] no âmbito da pós-graduação

Qual o papel da Arte na Universidade para além da formação inicial na graduação? Quais os desafios da formação continuada no âmbito dos programas de mestrado e doutorado em Artes? Como acontece a pesquisa em Arte no âmbito da pós-graduação? Tais inquietações derivam da experiência particular vivenciada em um programa de pós-graduação, assim como, do momento em que decidi ingressar como pesquisador em tal universo. Não almejo neste artigo, discutir ou propor comparações entre diferentes programas de formação continuada no contexto das artes, mas, sim, refletir como a condução de um projeto de investigação pode dialogar tanto com a experiência vivenciada quanto a própria realidade e os desafios da pesquisa na pós-graduação. Provavelmente, retornarei à esta reflexão após alguns anos de exercício docente como professor e orientador na formação continuada. Interessa-me nesse momento, pensar sobre os temas e referenciais que se diversificaram e se tornaram mais complexos nos anos 80-90, conforme apontado por André (2006: 46), ao enfatizar que

Ganham força os estudos "qualitativos", que englobam um conjunto heterogêneo de métodos, de técnicas e de análises, que vão desde os estudos antropológicos e etnográficos, as pesquisas participantes, os estudos de caso até a pesquisa-ação e as análises de discurso, de narrativas, de histórias de vida.

De acordo com André, as mudanças no contexto da produção das pesquisas, se deve ao fato do investimento heterogêneo nos métodos e técnicas, que a priori enfatizaram os estudos antropológicos e etnográficos, caminhando para outras vertentes, tais como as narrativas e as histórias de vida. “Essas novas modalidades de investigação suscitam o questionamento dos instrumentos teórico-metodológicos disponíveis e dos parâmetros usuais para o julgamento da qualidade do trabalho científico” (ANDRÉ, 2006: 47).

Nesse aspecto, refletir tanto sobre o contexto do ensino de artes visuais como o contexto de áreas interdisciplinares representa uma contribuição promissora para o deslocamento de olhares e percepções que ainda acreditam na neutralidade do sujeito frente à produção do conhecimento. Não podemos ignorar a dimensão subjetiva que se apresenta de forma contundente no contexto das histórias de vida, desvelando realidades e fatos que estão intrinsecamente condicionados com a autoformação dos sujeitos. Nesse ponto, ao privilegiar que o campo da pesquisa narrativa e autobiográfica ganhe espaço como objeto de estudo, sobretudo em diferentes disciplinas, estaremos influenciando o contexto teórico e metodológico de uma pesquisa. E, conseqüentemente, estaremos também contribuindo para o enriquecimento crítico e reflexivo no tocante aos debates acadêmicos, sobretudo, ao considerar que não há uma distinção entre o sujeito e o objeto de pesquisa.

A viabilidade do Projeto de Pesquisa

Ao pensar sobre a viabilidade e a própria “qualidade” do projeto de pesquisa, considere o campo da pesquisa narrativa e autobiográfica como espaço de problematizações para cogitar acerca dos processos de formação e autoformação vivenciados pelos sujeitos, considerando os possíveis diálogos com o âmbito das artes visuais. Essa dialogicidade entre pesquisa narrativa, autobiografia e artes visuais pressupõe o aspecto geral que permeou o interesse do projeto. No entanto, cabe enfatizar que, ao tratar de tais aspectos conceituais, estarei contemplando efetivamente a perspectiva da pesquisa narrativa, pois é a partir do seu campo que se [...] inscrevem diferentes modalidades de investigação: etnografia, história de vida, relatos biográficos, pesquisa autobiográfica, autoetnografia, artografia...” (HERNÁNDEZ, 2017:55). Amparado inicialmente por essa ancoragem, minha pretensão reside em ampliar o escopo de pesquisa, ao considerar outras aberturas relacionadas com a narrativa de si, a arqueologia de si, a escrita de si, os memoriais de formação acadêmica, as trajetórias de professores, artistas

e outras categorias, assim como, a dimensão da memória e da experiência. Tal conjunto propositivo levou em conta os diferentes sujeitos da ação e sua vivência particular, abarcando como repertório da pesquisa o viés teórico e metodológico, no intuito de refletir sobre o (re)conhecimento e a representação desses sujeitos perante a vida e a si mesmo. Essa abertura pelo viés teórico e metodológico pressupõe dar visibilidade tanto para o contexto de escolarização, formação, autoformação e atuação vivenciado pelos sujeitos no campo do ensino das artes visuais como para aspectos que circundam o universo de uma poética pessoal.

Desse modo, a concepção do projeto advém dos estudos de doutorado, quando investiguei fragmentos narrativos de experiências de vida com o intuito de desvelar e compreender o caminho e o sentido de ser professor de artes visuais (FERREIRA, 2015). Assim, considero relevante ampliar os estudos da narrativa e da autobiografia como um caminho que possa vislumbrar uma percepção do sujeito no tocante as estruturas formativas e autoformativas. Tal percepção colabora para uma reflexão acerca do (re)conhecimento de si, justamente por representar uma forma de dizer de si e sobre si, a partir de referências que se configuram no modo como experimentamos a vida. Vale salientar que o movimento de (re)conhecimento de si, provocado pelos atravessamentos estéticos no contexto de vida dos sujeitos, permitem identificar elementos importantes no que tangem processos de formação docente, incitando, por meio de um olhar do particular, o tocar de questões coletivas que se repetem no âmbito do processo formativo do sujeito; como as memórias e as relações afetivas evidenciadas por artefatos simbólicos.

Posto isto, faz-se necessário refletir subjetivamente sobre a configuração de nossa própria formação e, por sua vez, da nossa história na qual o mundo representa o cenário pessoal e social de nossas vivências. De algum modo, somos os relatores de nossa própria vida e a narrativa cede lugar para conceber uma história de vida capaz de promover uma transformação dos acontecimentos, onde as ações e as pessoas presentes nesse universo particular tornam-se episódios e personagens segundo uma organização do próprio acontecimento no tempo. Assim, “construímos relações entre eles, damos um lugar e um significado às situações e experiências que vivemos. É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida e que dá uma história a nossa vida” (DELORY-MOMBERGER, 2011:341).

Nessa perspectiva, ao trazer o campo da narrativa e da autobiográfica para o cenário da pesquisa em artes visuais, pondero que a história de vida inscrita pelo sujeito carrega repertórios imagéticos, pautados em artefatos que sinalizam traços, rastros e vestígios de uma temporalidade biográfica que se escreve no tempo da vida e da experiência. Assim, tal perspectiva de investigação, extrapola o próprio campo da educação (ANDRÉ, 2006), sobretudo, ao encorajar o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento, com bagagens e abordagens experienciais que privilegiem diferentes modos de inserção do sujeito na sociedade.

Projeto de Pesquisa: inserção e desenvolvimento na Linha de Pesquisa: Educação em Artes Visuais

Destaco que os interesses relacionados com o projeto de pesquisa alinharam-se à demanda da linha de pesquisa, especialmente, ao apontar possíveis interfaces dialógicas entre a minha experiência profissional e aquilo que considero relevante para o processos de formação dos sujeitos. Para isso, destaco o seguinte trecho que caracteriza a linha de pesquisa proposta pelo PPGAV/UnB:

O eixo principal da linha é a investigação das teorias, histórias, metodologias e práticas da educação em visualidade e suas tecnologias na sociedade contemporânea. Os estudos

ressaltam os deslocamentos epistemológicos na atualidade das questões do Ensino de Artes ao promover a integração de instituições, saberes e pedagogias visuais.⁹⁸

Nesse sentido, ao considerar a linha de pesquisa como um território potente e aglutinador de possibilidades, sobretudo, no que tange as teorias, histórias, metodologias e práticas da educação em visualidades, por exemplo, coloco-me em posição reflexiva, justamente pelo ponto de vista da investigação teórica.

Na dimensão do projeto e no campo da pesquisa narrativa “a tensão normalmente aparece como uma tensão entre a revisão teórica como uma base estrutural e a revisão teórica como um tipo de conversa entre a teoria e a vida ou, pelo menos, entre a teoria e as histórias de vida contidas na pesquisa” (CLANDININ e CONNELLY, 2011: 75). Vale frisar que a dimensão da pesquisa narrativa dialoga com os aportes de uma teoria que parte de uma “metodologia entrelaçada” (*idem*), ao considerar um número significativo de ações relacionadas com vida e a experiência do sujeito. Ainda, segundo o pensamento dos autores, “a pesquisa narrativa começa, caracteristicamente, com a narrativa do pesquisador orientada autobiograficamente, associada com o puzzle (enigma) da pesquisa, denominado, por alguns, como problema de pesquisa ou questão de pesquisa” (CLANDININ e CONNELLY, 2011: 74). Destaco que a questão do enigma se refere ao processo de elaboração (FREUD, 1996), associando-se à ideia de um quebra-cabeça, onde o sujeito não pode fazer parte da cena a ser montada. Necessariamente, precisa estar fora da cena, para observar e, assim, colocar a peça que falta, desvendando o tal enigma. Quando estamos imersos em uma determinada história, a nossa percepção dos acontecimentos torna-se difusa, por isso a necessidade de afastamento. Nesse sentido, o processo que compreende o contar e recontar de uma história para si e para o outro pressupõe um afastamento necessário, evidenciando uma dimensão de autorreflexividade por parte do sujeito e de sua história.

Do ponto de vista das histórias, o projeto de pesquisa contempla histórias do ensino e histórias do ensinar; do ponto de vista da metodologia e a partir de um olhar que considera os processos de formação e autoformação, o projeto contempla um modo de pesquisa que não se compromete com um único método. Nesse aspecto, evidencia-se:

uma das características que definem a pesquisa narrativa, ou biográfico-narrativa é o seu ‘Pluralismo metodológico’, isto é, a rejeição de qualquer reivindicação de um método universal e excludente de produção de conhecimento, e o reconhecimento de uma multiplicidade de formas de construir saber e compreensões científicas (SUÁREZ, 2017:10).

Esse modo plural evidencia um olhar investigativo da pesquisa narrativa, apresentando caminhos dialógicos e polissêmicos para a pesquisa acerca de si enquanto sujeito em formação, evidenciando um comprometimento com o sujeito da pesquisa. Ainda, do ponto de vista das práticas da educação em visualidades, o projeto congrega o sentido das emergências contemporâneas, configurando-se como um lugar que,

incorporando a arte como parceria da vida e da educação, as narrativas contam de cada um, ao mesmo tempo que acolhem objetos, artefatos, visualidades, lembranças e projetos vividos – ou por viver – costurando-os como retalhos e pedaços de experiência que nos afetam e pelos quais somos afetados (MARTINS; TOURINHO; SOUZA, 2017:14).

Ao ser afetado e na intenção de afetar outros com o desenvolvimento do projeto, acredito que a pesquisa narrativa propõe (re)conhecer a si mesmo para conhecer o outro e o mundo, configurando caminhos de alteridade e

⁹⁸ Informações retiradas do site: http://www.ppgav.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=686

dialogicidade. Desse nodo, o campo da pesquisa narrativa e autobiográfica permite o ensaio de “[...] novas formas de escrita [onde] é possível mostrar a complexidade de processos de investigação nos quais múltiplas vozes se entremisturavam, assim como, diferentes realidades que não podem ser representadas a partir de uma só direção” (HERNÁNDEZ, 2017:51). Nesse contexto apresentado, que permite refletir sobre as possíveis relações entre o projeto de pesquisa e a linha na qual serão desenvolvidas as investigações, destaco algumas ações pontuais: [1] promover estudos e pesquisas acerca da temática do projeto; [2] otimizar a produção e submissão de artigos, livros e capítulos de livro; [3] propor ações relacionadas com o tripé ensino, pesquisa e extensão; [4] viabilizar grupos de estudo com a participação dos orientandos de TCC, PIBIC e Mestrado, entre outras ações.

Dialogicidade entre pesquisa narrativa, autobiografia e artes visuais: aspectos metodológicos

O campo da pesquisa narrativa abarca um repertório de possibilidades teóricas e metodológicas, compreende também um processo de inserção e comunhão com a própria vida do sujeito, em consonância com aspectos de sua realidade cotidiana em busca de registros, lembranças e acontecimentos que possam sinalizar processos presentes em sua tessitura subjetiva. Esse tipo de pesquisa envolve e promove o contato com aquilo que desejamos e procuramos, ou seja, respostas para nossas inquietações. Geralmente essa procura parte de perguntas, derivadas de inquietações presentes no cotidiano, como um lugar que é permanentemente inventado para permitir o fluxo da vida, da criatividade e da invenção (CERTEAU, 1994).

Nessa perspectiva, o processo originário de perguntas pressupõe a própria pergunta como mote para “entrar na pergunta, unificando-se com ela, por meio de investigação aberta, busca autodirecionada e imersão na experiência ativa” (GRAY, 2012: 32). Essa premissa amplia o princípio da pergunta, considerando que a mesma deve refletir aspectos de um mundo real que delinea a vida dos sujeitos, bem como, suas experiências e a autoinvestigação como princípio favorável ao desenvolvimento de uma pesquisa.

O princípio da autoinvestigação pressupõe um autodiálogo e sugere uma percepção dos valores e condições da experiência de vida, especialmente quando aponta a necessidade de conversação entre o pesquisador e suas vicissitudes, levando-o as descobertas de si e do outro. Nesse sentido, Gray (2012) afirma que o autodiálogo é um caminho para a pesquisa autobiográfica, pois, permite uma análise profunda e pessoal, alertando para o teor descritivo e subjetivo da iniciativa. Salienta, ainda, que o autodiálogo envolve o pesquisador a ponto de

[...] realizar um profundo questionamento pessoal do que ele deseja pesquisar; viver a questão, dormir e fundir-se com ela; permitir que os movimentos internos de intuição ampliem o entendimento da questão; revisar todos os dados das experiências para identificar sentidos tácitos e formar uma síntese criativa, incluindo ideias a favor e contra uma proposição (GRAY, 2012: 33).

Pergunta e autodiálogo abrem caminho para uma abordagem autobiográfica, como um procedimento metodológico que pode atender ao contexto das pesquisas que surgirão no decorrer do desenvolvimento do projeto, partindo de inquietações que foram deflagradoras de intenções configuradas a partir de um questionamento sobre si mesmo, suas histórias e experiências.

Ainda, de acordo com Gray (2012: 16), posso pensar que a metodologia advém do caráter em que a “complexidade do mundo faz com que a pesquisa na vida real seja cada vez mais importante” e, nesse sentido, envolva abertura e flexibilidade para repensar objetivos, processos e métodos, em uma dinamicidade que admite o protagonismo do sujeito pesquisador e suas escolhas. Essa opção também demanda um olhar de inquietação, interrogação e reflexão

em busca de interpretações sobre o mundo, a vida, o cotidiano e si mesmo. Desse modo, o processo metodológico consistirá em vasculhar, desvelar, descrever e contextualizar situações, experiências e procedimentos articulados a um arcabouço teórico e metodológico. Imbuído desse arcabouço, os pesquisadores poderão alinhar determinados interesses de pesquisa relacionados com as particularidades de cada abertura, contemplando um viés autoral, particular e subjetivo a partir de aspectos formativos e autoformativos vivenciados durante sua trajetória de vida.

Enfatizo que, essa opção metodológica compreende um olhar sobre si mesmo e o outro, como também, sobre determinados artefatos que foram pontuais para marcar interesses e particularidades pessoais. Tais interesses refletem a própria experiência do sujeito com a linguagem e com o mundo, constituindo o seu caráter dialógico (BAKHTIN, 2004), como por exemplo, através de uma escrita com intensidade narrativa, justamente pela dimensão de autoescuta que a mesma permite. Penso que o campo metodológico da pesquisa demanda da premissa de que os sujeitos produzem suas histórias de vida aliadas à experiência e interpretação do mundo físico, social, cultural e ao mesmo tempo com o campo do simbólico.

Considerações finais

Nesse caminho apresentado, reflito a partir da minha experiência pessoal de formação e autoformação tanto na perspectiva dos estudos de doutorado quanto na perspectiva que contempla aspectos pessoais e subjetivos. Penso em que medida, o processo de formação continuada impacta a vida e a trajetória dos sujeitos interessados nos estudos de mestrado e doutorado. Impacto que reflete também nas escolhas, caminhos percorridos e, conseqüentemente, na atuação como profissional. Quando acentuo a questão da atuação profissional, estou conjecturando os diversos territórios de ensino e aprendizagem, em que o profissional das artes visuais transita, trabalha, estuda, ensina e aprende.

O contexto assinala o meu interesse de estudo em diálogo com a linha de Educação em Artes Visuais, desejando que uma pesquisa que contemple as trajetórias de vida e de formação de mestrandos e doutorandos de artes visuais enriqueça um quadro conceitual que demarcaria quem são esses sujeitos em formação. De onde vem? O que fazem? O que pretendem a partir da formação continuada? Quais foram as experiências profissionais que demandaram o ingresso no mestrado e doutorado? Em que momento essa decisão foi tomada? Enfim, algumas questões norteadoras que poderão inicialmente categorizar os sujeitos em processo de formação continuada através de entrevistas abertas, depoimentos e outros mecanismos de captação de informações. Destaco que, um dois caminhos propostos no projeto de pesquisa, tem por objetivo investigar as produções escritas, ou seja, as dissertações e teses produzidas no âmbito do PPGAV da UnB, recortadas durante o período de 2017 a 2020, via online a partir do material encontrado e disponibilidade em repositório institucional, no intuito de mapear conceitualmente, aspectos que identifiquem na escrita acadêmica, rastros memorialísticos com um viés autobiográfico.

Referências

- ANDRÉ, Marli Eliza Dalmado Afonso de. Pesquisa em Educação: desafios contemporâneos. In: Pesquisa em Educação Ambiental, vol. 1, n.1 – pp. 43-57, 2006. Disponível em: <<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/pesquisa/article/view/6112>> Acesso em: 10/08/2014.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da linguagem. Tradução: Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CLANDININ D. Jean e CONNELLY, F. Michael. Pesquisa Narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011.

- DELORY-MOMBERGER, Christine. Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em educação. In: Revista em Educação: Belo Horizonte, v.27, n. 01, abril, 2011, p. 333-346. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edur/v27n1/v27n1a15.pdf>> Acesso em: 10/09/2013.
- FERREIRA, Luiz Carlos Pinheiro. MO(VI)MENTOS AUTOBIOGRÁFICOS: historiando fragmentos narrativos de experiências de vida docente e discente em Artes Visuais. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, 2015.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II, [1994] In: _____ . O caso de Schreber e artigos sobre técnica. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1937], p. 159-172. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XII).
- GRAY, David E. Pesquisa no mundo real. Tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed Editora, Penso, 2012.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Minha trajetória pela perspectiva narrativa da pesquisa em educação. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. (Orgs.). Pesquisa narrativa: interfaces entre história de vida, arte e educação. Santa Maria/RS: Editora da UFSM, 2017, p. 49-74.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. Entrelaçamentos entre história de vida, arte e educação. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. (Orgs.). Pesquisa narrativa: interfaces entre história de vida, arte e educação. Santa Maria/RS: Editora da UFSM, 2017, p. 13-21.
- SUAREZ, Daniel Hugo. Pesquisa narrativa: outras formas de conhecer. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. (Orgs.). Pesquisa narrativa: interfaces entre história de vida, arte e educação. Santa Maria/RS: Editora da UFSM, 2017, p. 9-12.

16.Arte + ativismo: como as rupturas defloram novos caminhos investigativos?

Lana de Araújo Gomides⁹⁹

Introdução

Os percursos da sociedade Ocidental são marcados por uma construção histórico-cultural quase que completamente moldada por uma cosmovisão europeia. Nesse sentido, o sistema de arte possui uma acepção padronizada dentro desse cenário, o qual faz uma distinção entre arte e demais territórios como o artesanato, as manifestações populares, a culinária, entre outros, de modo que a primeira seja um instrumento de dominação a partir de protocolos que determinarão o que faz parte do cânone.

A preponderância de uma perspectiva eurocêntrica e patriarcal foi articulada pela ação de dispositivos, sob uma perspectiva terminológica de Michel Foucault (2001), como o Estado, a Igreja e a escola, com o intuito de controlar a formação de identidades, comportamentos e visões de mundo dos sujeitos. O sistema de arte não é excludente a esse processo e sustenta-se através da figura do produtor, do comprador, dos críticos, dos publicitários, dos curadores, dos conservadores e das instituições e museus, os quais seguirão os critérios do cânone, cuja construção é histórica (MAZZOLA, 2015).

A importância em discutir questões de gênero e sexualidades a partir da Cultura Visual para que novos caminhos, através da disciplina da Arte, possam ser deflagrados, consiste no fato de que a posição ocupada pelo corpo feminino tem mais a ver com uma hipervisibilidade da mulher como objeto de representação do que como protagonista nos ambientes de criação. Afinal, esse rol de normatizações esquematizados pelos dispositivos de controle sobre o papel social de cada sujeito entregou à mulher o lar (leia-se “filhos e marido”) como projeto de vida de tal forma que outras posições foram inviabilizadas por muito tempo (se ainda não são). Daí vem o questionamento:

“Porque não houve mulheres artistas renomadas?” Uma provocação pertinente para pensar a invisibilidade das mulheres artistas e as circunstâncias históricas e sociais que colaboraram para construir um cenário de silêncios e lacunas. Segundo Nochlin, a ausência de mulheres na história da arte se deu por várias razões: a elas era proibido o estudo do corpo humano, sendo vedado aulas com modelos vivos; deviam pagar mais caro (em relação aos homens) para receber aulas particulares de pintura e escultura; não podiam vender suas obras; eram economicamente dependentes de seus maridos ou familiares; entre outros motivos. (ABREU, 2017:324-325).

No século XIX, por exemplo, durante as raras vezes em que a mulher conseguia estabelecer alguma prática artística, esta era denominada como arte menor (VICENTE, 2012), o que evidencia a inferiorização relegada à ocupação do sujeito feminino como agente criador.

Tais amarras ainda repercutem nas relações sociais em diferentes contextos do Ocidente. A falta de referências de artistas mulheres leva à existência de lacunas que formam obstáculos no reposicionamento da mulher perante uma

⁹⁹ Mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás.

sociedade desigual, machista, misógina e sexista. Uma vez que as visualidades advêm de artefatos culturais pensados, majoritariamente, sob uma perspectiva masculina, há uma tendência da perpetuação de discursos que reduzem os papéis social da mulher.

Desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade. Esta visualização era atributo exclusivo do Herói. A visualidade era considerada masculina, em tensão com o direito a olhar que tem sido descrito em diferentes situações como feminino, lésbico, queer, ou trans. (MIRZOEFF, 2016: 747).

A Arte pode ser um exercício de libertação do pensamento a partir do momento em que o sujeito reposiciona seu olhar e começa a entender as estruturas que engendram seus comportamentos. Por isso, as instituições dificultam, muitas vezes, o acesso a obras de artistas mulheres ou a algum tipo de conteúdo que possa desestabilizar a ordem estabelecida no que diz respeito ao sexo e ao gênero construídos culturalmente. O ideal, para tais instâncias, é gerar estranhamento ao que é diferente, especialmente no que condiz aos padrões binários. A mulher que não se enquadra no papel de “mulher de verdade” e que não esconde seus prazeres e conhecimento pode ser vista com julgamento e discriminação. A docilidade, a submissão à figura masculina, a ingenuidade, o instinto materno e a servidão são alguns dos comportamentos naturalizados ao sujeito feminino: “[...] além de evitar temas considerados polêmicos, as escolas também atuam para instaurar um modelo limitador da identidade, com o objetivo de normalizar comportamentos e reforçar os discursos que legitimam e configuram as identidades sociais” (ABREU, 2017: 320).

Arte + ativismo = resposta subversiva

No entanto, há diversas mobilizações sociais de feministas, homossexuais, transgêneros, não-binários, pretos, indígenas, entre outros, que já não aceitam a falta de representatividade imposta pelas visualidades. Tais estão dispostos a gerar tensão.

O direito a olhar é, então, a reivindicação por um direito ao real. É o limite da visualidade, o lugar onde tais códigos de separação encontram uma gramática da não-violência (significando uma recusa à segregação), como forma coletiva. Confrontados com esta dupla necessidade de apreender e contrariar um real que existe, mas não deveria, e um que deveria existir, mas ainda está em devir, a contravisualidade tem criado uma variedade de formatos realistas estruturados em torno destas tensões. (MIRZOEFF, 2016: 749).

O ativismo pode ser considerado um formato de contravisualidade. O termo é proveniente da junção entre arte e ativismo, pois, o artista, por meio da arte, promove sua militância, a qual pode ser de cunho político, ecológico, social, entre outros. Assim, através de performances, da dança, do cinema, da fotografia, do teatro, entre outras formas de expressão artística, há a oportunidade de preencher essas lacunas proporcionadas pela falta de diversidade a partir da subversão.

Esses movimentos artísticos têm o potencial de conscientizar as mulheres sobre a situação opressora que vivenciam em sociedade, alertando-as sobre discursos e ações que, tidas como naturais, não devem ser aceitas de modo passivo. Isso inclui chamar a atenção não apenas para falas e imagens que reforçam papéis sociais tidos como obrigatórios à mulher, bem como para a exclusão em determinados lugares e cargos no mercado de trabalho “predestinados” aos homens, mas, também, para os riscos de violência física silenciados por uma sociedade machista, misógina e sexista. Afinal, quando as visualidades não operam de modo a dificultar a entrada das mulheres em vários contextos, elas podem oprimir e silenciar os sujeitos femininos que conquistam parcelas de espaços que lhes foram negados.

No âmbito da educação, meninas também estão ficando para trás. Os estigmas culturais e a pobreza tornam a escola inacessível para muitas delas, enquanto as que têm acesso à educação – do berçário até a universidade – enfrentam assédio e abuso. Converse com as estudantes hoje mesmo, e elas mencionarão casos recentes de abuso no ambiente escolar e falarão da impunidade e da desigualdade que imperam nos sistemas de justiça aos quais têm acesso. (SWAN; CULLMAN, 2018:152).

A Cultura Visual é um espaço que permite avaliar e dialogar os trânsitos que acontecem tanto na Arte quanto no ensino da mesma sob uma perspectiva plural. Nesse sentido, artistas-pesquisadores, arte-educadores, teóricos e historiadores da arte têm acesso a um fluxo de consciência que permite questionar padrões e derrubar os limites impostos pela hegemonia que podem sufocar as expressões artísticas. Estas possuem nuances que possibilitam uma investigação crítica e criativa reconfigurando as relações entre teoria e prática. Mesmo diante de tamanha possibilidade, o que impede a continuidade daquilo que é discutido dentro da academia para os âmbitos sociais e escolares a fim de promover uma libertação e conscientização dos discursos fabricados pelas estruturas aqui mencionadas?

Veja bem! A Cultura Visual é adisciplinar, ou seja, não se limita a códigos formais de separação entre disciplinas. Como propõe Fernando Hernández (2011), os sujeitos inseridos nesse território são incitados a buscarem um reposicionamento do olhar tanto dentro de suas pesquisas quanto perante à prática educacional de modo com que receptores ou leitores passem a se constituir como visualizadores críticos (HERNÁNDEZ, 2011: 38).

No entanto, alguns fatores intervêm nesse processo. Primeiramente, os métodos de pesquisa feita a partir da Cultura Visual não são vistos facilmente num primeiro momento. A abertura que o campo entrega aos seus transeuntes tem a ver com a possibilidade de utilizar diversos caminhos investigativos por meio de diferentes perspectivas (tanto no que diz respeito aos campos do saber quanto nas formas de expressão). Ao mesmo tempo em que vários ângulos podem enriquecer e sustentar de forma mais consistente a investigação, os pesquisadores correm risco de se perder durante o processo. Dialogar os três nós problemáticos essenciais da área, que são a cultura, a teoria e a ação cívica (BAPTISTA, 2009: 454), pode se tornar uma missão nebulosa.

Em seguida, há algumas críticas recebidas pela IBA (Investigação Baseada em Artes) que podem ser incluídas nessa dificuldade de ação/libertação:

Os investigadores que se aderem à IBA não realizam conexões suficientes com as disciplinas (artísticas, sociais, educativas, terapêuticas) as quais fazem referência. Os investigadores não comunicam de maneira adequada os resultados de sua investigação, ancorados na ideia de que as imagens ou os textos podem falar por si mesmos. (HERNÁNDEZ, 2008:113, tradução livre).

Isso pode empobrecer o potencial que a Cultura Visual carrega. Afinal, o nível de produção simbólica está no compartilhamento. Por isso, também é importante tomar a cautela de não levar a pesquisa para um ponto de vista excessivamente pessoal.

E, ainda com a superação desses obstáculos, há as adversidades estrategicamente manipuladas que impedem a promoção de outras perspectivas que não aquelas naturalizadas pelas pedagogias culturais impostas pelos dispositivos de controle. Uma vez que “o currículo formal do ensino de arte está repleto de silêncios e lacunas que ajudam a fabricar imaginários e restringir conhecimentos” (ABREU, 2017: 322), os pesquisadores que atuam dentro

de instituições formais de ensino se veem impossibilitados de levar suas descobertas a partir da arte e de seus diálogos construídos sob a pluralidade de áreas a qual pôde entrar em contato ao contexto de aprendizado.

Assim, é possível que a incitação de práticas fora dos espaços formais de educação se apresente como uma alternativa promissora para levar à sociedade uma formação ampla e crítica perante os discursos oficiais. O ativismo pode acontecer em qualquer lugar e o espaço público se constitui como importante palco de manifestação.

Deflagrando novos caminhos

O feminismo se coloca de maneira totalmente transversal nas discussões empreendidas dentro da Cultura Visual. Vale lembrar que

Hall (1996a) aponta o feminismo como uma das rupturas teóricas decisivas que alterou uma prática acumulada em Estudos Culturais, reorganizando sua agenda em termos bem concretos. Desta forma, destaca sua influência nos seguintes aspectos: [...] a expansão da noção de poder, que, embora bastante desenvolvida, tinha sido apenas trabalhada no espaço da esfera pública; a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão da própria categoria "poder"; a inclusão de questões em torno do subjetivo e do sujeito [...]. (ESCOSTEGUY, 1998:8).

Daí a importância de fazer um recorte nas questões que envolvem o corpo feminino, até porque o assunto em si carrega uma pluralidade bem suportada pelo caráter multifacetado da Cultura Visual. Quando se fala em IBA, a perspectiva feminista de investigação “tem sido fundamental para questionar a posição dos pesquisadores que ‘fazem falar’ sobre a realidade, em lugar de permitir - atuando como mediadores - que a realidade fale por si mesma”. (HERNÁNDEZ, 2008: 90).

Sob essa perspectiva, o ativismo é um caminho investigativo que, além de não necessitar estar vinculado a uma instituição para acontecer, quando voltado para aspectos circunscritos ao feminismo, tende a resolver a falta de comunicação entre pesquisadores que não conseguem visibilizar seus estudos por acreditarem que eles estão inseridos numa lógica autoexplicativa. Isso porque o ativismo somente pode existir a partir de uma exibição tácita dos problemas colocados em evidência. Ele é um trabalho/ato político de divulgação que, para promover resistência, necessita, primeiramente, incitar a reflexão e o diálogo. Suas ações caminham de maneira oposta à prática do silenciamento comum às escolas.

A presença da mulher artista em diversos contextos é marcada pela resistência e subversão a um sistema patriarcal excludente. A invisibilidade das obras criadas por mãos femininas começa a ser questionada a partir das décadas de 60 e 70 devido ao olhar feminista que buscou apoio, principalmente, nas ciências sociais e humanas (VICENTE, 2012).

A visão de mundo atual das e dos discentes parece não dialogar mais com um currículo de arte estático e redutor, cuja participação das mulheres é irrelevante e pouco representativa. Essa invisibilidade deixa nossas alunas sem referentes, produzindo vazios culturais e implicações de ordem social. Afinal, a ausência das mulheres na história fragiliza os posicionamentos das meninas nos grupos sociais, perpetuando as desigualdades que se encontram na origem de comportamentos preconceituosos, machistas ou violentos. (ABREU, 2017: 323).

Em 1985 surge o grupo Guerrilla Girls, composto por artistas feministas que reclamam a igualdade de gênero e etnia no âmbito da arte. Tendo como apoio a perspectiva do feminismo interseccional¹⁰⁰, os membros usam

¹⁰⁰ As feministas intersecs defendem, por exemplo, o recorte de gênero, de condição de gênero, de etnia, de classe, de orientação sexual, pois reconhece-se que as mulheres não sofrem todas juntas as mesmas opressões e que nem sempre a mulher está em situação de

máscaras de gorila em meio aos protestos e expõem a narrativa branca e masculina predominante em museus, no cinema, nas peças de teatro, entre outros meios artísticos. A pergunta “As mulheres têm de estar nuas para entrar nos museus dos EUA?” estampada em cartazes foi uma das ações empreendidas pelas Guerrilla Girls mais conhecidas pelo público.

O protesto consistiu em colar pela cidade de New York centos de cartazes que acompanhavam o memorável pôster no qual reclamaram que somente o 5% de artistas que faziam parte da mostra internacional que estava aberta na ocasião eram mulheres e ainda que de todos os corpos nus nas imagens da galeria, 85% eram mulheres representadas a partir de um olhar masculino. Bom, já se passaram quase trinta anos deste acontecimento deflagrado pelas Guerrilla Girls, elas continuam espalhando sua crítica por diversos cantos do mundo [...] Parece, pelo que elas continuam reclamando, que as mudanças persistem lentas. (ÁLVAREZ, 2018: 222-223).

A partir do momento em que essas mulheres utilizam os nomes de artistas falecidas e/ou não reconhecidas pelo sistema da arte e denunciam a opressão por meio de cartazes, outdoors, livros, aparições públicas, entre outras ações, elas produzem e viabilizam conhecimento fora dos currículos padrões de educação. Por mais que os dispositivos se empenhem numa força-tarefa a fim de manter a ordem em sociedade, a “escola” está além da instituição física e com fins preestabelecidos.

Alarga-se, com as pedagogias culturais, a consciência de onde, como e por que se aprende, pois elas enfatizam que, querendo ou não, continuamos aprendendo, independentemente do lugar onde estejamos, dos recursos que dispomos e manipulamos, das pessoas com as quais interagimos (TOURINHO; MARTINS, 2014: 12).

Artistas-pesquisadores, arte-educadores, teóricos e historiadores da arte são, por conta própria, fonte em potencial para deflagração de ativismo. Se o espaço destinado ao compartilhamento e diálogo frutos de suas investigações está fadado a sufocar o reposicionamento do sujeito, por que não abrir as fronteiras? Afinal, não é isso que a Cultura Visual propõe ao se constituir como uma arena aberta de combates que convoca questionamentos acerca da arte (MARTINS, 2012)?

Outro movimento ativista que pode inspirar caminhos investigativos é o V-Day. Ele se originou da peça Os Monólogos da Vagina, da estadunidense Eve Ensler, e possui influência global com o objetivo de erradicar a violência contra mulheres e meninas. A peça de Ensler tem como base a experiência de mais de 200 mulheres entrevistadas pela própria atriz e ativista. Ela incentivou mulheres a conhecerem e tocarem o próprio corpo. Essas ações podem parecer banais, porém a mulher, em diferentes contextos culturais, sofre com a falta de informação sobre sua genitália e os processos biológicos pelos quais ela passa, pois ela foi forçada a renegar seu corpo.

O V-Day, além de chamar a atenção em todos os continentes para questões como abuso, estupro, agressão física, incesto, mutilação genital e escravidão sexual, já arrecadou mais de 100 milhões de dólares usados em construção de abrigos, mudanças de leis, apoio a vítimas de estupro e de violência doméstica, entre várias outras ações, como esclarecer o que é o machismo, a misoginia e o sexismo para sujeitos femininos que, muitas vezes, não sabiam que estavam em posição de exploração (SWAN; CULLMAN, 2018: 150).

O movimento instaura ações subversivas, como performances clandestinas, sempre voltando à raiz de sua origem, a arte.

desvantagem nas relações de poder na sociedade, pois estas não se configuram somente no sistema patriarcal tendo em vista que existem outros sistemas de opressão que envolvem etnia, classe, sexualidade etc. (SOUZA, 2016).

Hoje o V-Day é a prova de que mudanças sociais e culturais duradouras são obra de pessoas comuns que fazem coisas extraordinárias. De que as mulheres que vivem numa comunidade é que sabem do que as pessoas precisam. E de como a dimensão coletiva da arte tem o poder de transformar o pensamento e levar as pessoas à ação, criando um estímulo surpreendente e revolucionário (SWAN; CULLMAN, 2018: 155).

A Igreja Católica se opôs às ações do V-Day, os jornais e as revistas, ao falarem sobre a peça Os Monólogos da Vagina, não imprimiram a palavra “vagina” e nenhuma marca quis patrocinar os eventos artísticos, o que reforça a articulação dos dispositivos de controle na manutenção da cultura universal do silêncio. Movimentos artivistas ameaçam essa rede de poder justamente pelo fato de “falarem sobre”. Diante da exposição de histórias reais que foram ocultadas pelo Estado, pela Igreja, pela mídia e pela escola, vítimas, sobreviventes, testemunhas e agentes se veem diante da responsabilidade de assumirem seus papéis no ciclo de violência.

Aproximações Finais

Unir a arte e o ativismo foi, sem dúvidas, uma perspectiva deflagrada em meio às dificuldades de exposição de histórias concomitantes e alternativas àquelas tidas como oficiais. As contravisualidades contidas em ações de movimentos como o Guerrilla Girls e o V-Day chocam. Causam estranhamento. Chamam a atenção. E não é por exibirem um conteúdo “proibido para menores de 18 anos”, mas, sim, porque contam narrativas marginais ao imaginário popular, à agenda oficial da imprensa, aos discursos religiosos, às leis, e assim por diante. Por que atribui-se um peso tão grande à palavra “vagina”, bem como à sua imagem?

É importante mencionar que a arte, independentemente de seu formato, narra histórias e desperta saberes angariados ao longo da vida e armazenados na bagagem cultural do sujeito. Assim, o movimento artivista desperta, educa, inspira, provoca, resiste e perturba (WILSON, 2018: 202) a partir de contravisualidades que anseiam pela decodificação da mensagem que intencionam transmitir.

Ou seja, por mais que haja uma intenção do artista de denunciar as agressões físicas, verbais e sociais contra a figura da mulher, o sujeito precisa se deslocar da zona de conforto para que a compreensão seja efetivada. Cabe aos artistas-pesquisadores, arte-educadores, teóricos e historiadores da arte estabelecerem sua própria força-tarefa num sentido contrário àquela empreendida pelas grandes estruturas de poder. Como isso pode ser feito?

Uma das possíveis respostas pode estar no afrontamento entre a narrativa de mulheres invisibilizadas com a narrativa oficial. É crucial chamar a atenção dos sujeitos para a existência de lacunas. Se a escola não permite a exposição dos espaços abertos à força pelas mulheres, não apenas no ambiente artístico, mas, em várias instâncias sociais, que a luta seja grande o suficiente para se aproximar, ainda que do lado de fora, desses territórios com temas relacionados ao gênero e às sexualidades. A arte tem o poder de se infiltrar e a sua força é intensa o suficiente para ser notada.

Que esta escrita seja um convite para deflorar artivismos nas investigações acadêmicas (pesquisar o artivismo e/ou pesquisar com artivismo), nas ruas e nos espaços que deixam frestas para a rebelião. Como poderia o sujeito ficar isento diante dessas ocupações?

Referências

- ABREU, Carla Luzia de. Questões de gênero no ensino da arte: aprendizagens e troca de experiências em um curso de formação continuada. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26, Campinas, 2017. *Anais ANPAP - Memórias e Invenções*. Campinas: ANPAP, 2017. p. 317-329.
- ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina. *Conversações hipervisuais: vamos falar sobre olhares masculinizados?* Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. (Tese de Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2018.
- BAPTISTA, Maria Manuel. Estudos Culturais: o quê e o como da investigação. *Carnets Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, Aveiro: APEF, 2009, p. 451-461.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos estudos culturais. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 9, 1998, 14p.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001. 432p.
- HERNÁNDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (org.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 31-49.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, Universidad de Barcelona, n. 26, 2008, p. 85-118.
- MARTINS, Alice. *Arena aberta de combates, também alcinhada de Cultura Visual: anotações para uma aula de Metodologia de Pesquisa*. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (orgs.). *Culturas das Imagens: desafios para a arte e para a educação*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012, p. 207-229.
- MAZZOLA, Renan Belmonte. *O cânone visual: as belas-artes em discurso*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2015. 207p.
- MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. Campinas, SP, v. 18, n.4, p.745-768, nov. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- SOUZA, Lizandra. *Afinal, o que é feminismo interseccional?* Diários de uma feminista. 2016. Disponível em: <<http://diariosdeumafeminista.blogspot.com/2016/11/afinal-o-que-e-feminismo-interseccional.html>>. Acesso em: 05 ago. 2019.
- SWAN, Susan; CULLMAN, Purva. *Fale mais alto, leve aos palcos: vinte anos do V-Day*. In: Ensler, E. (orgs.). *Os monólogos da vagina*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018, p. 149-188.
- TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. *Investindo no potencial das pedagogias culturais*. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs.). *Pedagogias culturais*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2014. 384p.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e cultura artística*. Lisboa: Athena Babel, 2012. 286p.
- WILSON, Monique. *Posfácio*. In: Ensler, E. (orgs.). *Os monólogos da vagina*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018, p. 191-204.



Poéticas: territórios, fronteiras e temporalidades

17.O Futuro é Cênico?

Patrícia Teles Sobreira de Souza¹⁰¹

Por exigência da CAPES, em 2019 o PPG-ARTE (Programa de Pós-graduação em Artes) da UnB tornou-se PPGAV (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais), um procedimento burocrático e simbólico que reforça a ideia de que discentes oriundos da cena são *outsiders* no programa. Ainda que a questão soe obsoleta em um tempo onde as fronteiras são *borrosas* - inclusive onde a palavra 'visuais' já não dá conta da pluralidade dos trabalhos artísticos (corporais, sonoros, sensitivos, sociais, etc.) - as classificações se impõem, são demandas institucionais enraizadas em um pensamento de difícil transposição.

Paralelamente, compreende-se que o imaginário coletivo do teatro é o palco italiano, com um texto a ser encenado e atores que incorporam personagens. Em outras palavras, uma estrutura dramática que não representa a pluralidade de manifestações teatrais contemporâneas, como teorizado no *teatro pós-dramático* de Hans-Thies Lehmann (2007), na *estética do performativo* de Erika Fischer (2011), no *teatro performativo* de Josette Fèral (2015), na *mimesis performativa* de Luiz Fernando Ramos (2015), entre outras autoras.

Manifestações no campo das ditas artes visuais – instalações, performances, *site specific* – buscam cada vez mais o corpo a corpo com o público, enquanto espetáculos antidramáticos operam na perspectiva contemplativa, de abandono das narrativas estruturadas em ficção e personagens e de exposição de cenas com imagens abertas, (...) A pintura e escultura são substituídas enquanto suportes por práticas espetaculares de apresentação ao vivo diante dos espectadores, e o teatro, mais afastado do drama, se torna plástico, visual (...) (RAMOS, 2015: 92)

No entanto, cabe ressaltar iniciativas que estão conectadas com a multiplicidade de manifestações artísticas, entre elas o *Rumos Itaú Cultural*, uma das plataformas mais importantes de financiamento de projetos no Brasil. Em 2013, o *Rumos* reestruturou as diretrizes do Edital em busca de atualizar-se para a demanda da arte contemporânea. Deste modo, projetos artísticos passaram a ser avaliados por uma equipe interdisciplinar, e não mais categorizados por áreas específicas. A mudança passou a abarcar pesquisas e projetos em processo, assim como fomentou trabalhos diversos que cruzam arte, ciência, tecnologia, dança, música, escultura, intervenção urbana, arte sonora, entre outras inúmeras possibilidades poéticas transdisciplinares.

Por sua vez, o presente artigo apoia-se no imbricamento deshierarquizado das artes cênicas e visuais, de modo que não se pode classificar uma produção como pertencente de uma área ou de outra, como já ocorre com a performance ou arte de ação. Apesar de a performance ter comumente sua origem traçada dentro do campo das artes visuais, essa acepção é reducionista e imprecisa, como bem afirma Josette Fèral à respeito de Roselee

¹⁰¹ Doutorando no PPGAV da Universidade de Brasília. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Goldberg, historiadora pioneira no estudo da performance.

A origem reconhecida é pictórica, escultórica, arquitetural, musical, literária. Ela é raramente e, por assim dizer, jamais teatral, como se o teatro fosse uma forma de decadência que espreitava as artes plásticas. É assim que Roselee Goldberg ignora voluntariamente performances teatrais que se aproximavam, no entanto, muito nitidamente do teatro: assim, os efêmeros de Jodorowski, o delírio de Arrabal, os espetáculos de Bob Wilson ou, mais próximos de nós, as performances de Valère Novarina. (FÉRAL, 2015: 135)

Se antes o argumento que amparava a divisão entre teatro e performance era o caráter representativo e textocentrista do teatro, na contemporaneidade tais premissas não se sustentam. A partir do século XX o teatro desenvolveu sua própria linguagem, fenômeno o qual Bernard Dort (2013) denominou como 'representação emancipada'. Isso quer dizer que o texto dramático deixou de ser o elemento central da encenação, o que possibilitou a autonomia da linguagem cênica como modalidade independente dos estudos literários. Dentre outros fatores, a ruptura com o texto dramático, com a representação e o jogo de ilusão em prol de uma cena processual, polissêmica e não-linear, executada por atores-performers, culminou no surgimento do teatro contemporâneo *anti-dramático*, *pós-dramático*, ou ainda, *performativo*.

Por conseguinte, toma-se como base a afirmação de Lehmann no artigo *O Teatro Pós-dramático, doze anos depois* (2013):

(...) é improdutivo discutir a definição de performance ou de teatro. Há algumas dimensões do teatro pós-dramático que simplesmente não são performance: dramaturgia visual, híbridos de teatro, instalações e outros. Assim, sem ocupar aqui o debate sobre a performance, no qual Rose Lee Goldberg, Elinor Fuchs, Peggy Phelan, Philip Auslander, Josette Féral, entre outros intervieram, irei apenas indicar, de forma sucinta, que, na minha opinião, não há a necessidade de se estabelecer uma linha divisória clara entre o teatro e a performance. A Teoria da Performance e a Teoria do Teatro operam em bases comuns. Dependendo de seu ponto de vista, você ganha diferentes percepções desse terreno comum. (LEHMANN, 2013: 875)

Assim, entende-se a performance como um exemplo de manifestação transdisciplinar, que dissolve as fronteiras entre as disciplinas artísticas, que expande o teatro e leva a *live art* para dentro de galerias e museus. Contudo, se o corpo a corpo com o público é a característica principal das artes da cena, o que acontece se essa relação for suprimida? Todavia podemos afirmar que existe uma justaposição entre cena e artes 'visuais'? Certamente!

Cabe, portanto, definir a noção de 'cênico' a qual o título do artigo se refere. Entende-se o cênico por seu caráter teatral, que implica uma dinâmica extra-cotidiana, realizada no aqui e agora com a cumplicidade do público. O cênico é agenciado pela intencionalidade do artista para semiotização do público, o enquadramento de significantes (objetos, corpos ou matérias), uma composição que articula um acontecimento artístico no espaço-tempo presente. Diferente de uma pintura, gravura ou escultura convencional, cuja imagem está fixada dentro dos limites do suporte, o cênico investe no efêmero, na dinâmica com o espaço, o público e na inclusão do tempo da experiência. Desta forma, o cênico também está presente em rituais religiosos, em festividades e eventos esportivos, não obstante, interessa ao estudo o campo da arte.

Em vista disso, ainda que suprimida a atuação de atores e performers existe um enquadramento de significantes para serem semiotizados pelos espectadores no espaço-tempo presente. Se não pelo caminho da cena expandida, como pensar projetos como a *Fábrica de Pipas* (2018) de Christus Nóbrega? Um trabalho que propõe aos espectadores a releitura de uma fábrica de pipas chinesa, na qual, o visitante da exposição é convidado a assinar

um contrato empregatício, a cadastrar sua biometria no sistema da fábrica e a vestir-se com o jaleco de operário para trabalhar na produção de pipas. O espectador torna-se atuante da dinâmica proposta pelo artista, um ‘jogo cênico’ que requer a cumplicidade do público e caracteriza a apropriação dos elementos da encenação pelo artista ‘visual’.

A Teatralização das Artes Visuais

(...) ao se enfatizar a relação de dependência entre corpo e objeto, este já não se exhibe, mas se coloca em cena.¹⁰²

Para compreender melhor o fenômeno de teatralização das artes visuais é preciso salientar o *giro performativo* da arte ocidental a partir dos anos 1950. Uma mudança de paradigma responsável por transladar aos museus e galerias de arte os modos de produção e exibição dos espetáculos performativos. Erika Fischer-Lichte (2011) destaca que, até o século XX, a noção de ‘arte’ estava necessariamente atrelada à um artefato, um produto acabado. Não obstante, o *giro performativo* representa a substituição do ‘objeto’ pelo ‘acontecimento’, ou seja, a realização cênica, no qual espaço-tempo são relacionais.

É por essa razão que os trabalhos minimalistas dos anos sessenta foram veemente criticados por Michael Fried. Segundo o crítico de arte, “o objeto, e não o espectador, é o que deve ser mantido como foco da situação” (2002: 135). No artigo *Arte e Objetualidade (Art and Objecthood)*, publicado em 1967, Fried desaprova a ‘presença de palco’ das obras e sua ‘teatralidade infecciosa’, ademais, destaca a “cumplicidade que o trabalho quer extorquir do observador” (p.136) além da sensibilidade ‘corrompida ou pervertida pelo teatro’ (p.140). O crítico reverbera o pensamento de Clement Greenberg, em síntese, o entendimento de que é preciso conservar a ‘pureza’ das linguagens para não haver ‘confusão das artes’. Em outras palavras, “a pureza da arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica.” (GREENBERG, 1997: 53).

Segundo Rosalind Krauss (2001: 244), no período do pós-guerra escultores europeus e estadunidenses “criaram um interesse tanto pelo teatro como pela experiência estendida do tempo, que parecia fazer parte das convenções do palco”. Em oposição à Fried, para Krauss a teatralidade não opera em detrimento da escultura, de modo a romper com sua ‘natureza’ e ‘seriedade’, mas, ao contrário, foi incorporada por artistas que buscavam subverter o ‘mito idealista’ da escultura. Portanto, “ao tentar descobrir o que a escultura é, ou o que pode ser ela, utilizou-se do teatro e da sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir”. (KRAUSS, 2001: 289).

Outro importante ponto de inflexão neste processo de emergência da teatralidade são os *Happenings*. Os *Happenings* surgem em Nova York no final dos anos cinquenta, e, segundo Allan Kaprow (1993) idealizador do termo,

(...) são eventos que, simplesmente, acontecem (...) eles surgem sem o objetivo de chegar a algum lugar e não tem, literalmente, nenhum ponto em particular. Em contraste com as artes do passado, os *happenings* não tem estrutura de início, meio ou fim. Sua forma tem final aberto e fluido; (...) Existe para uma performance única, ou para poucas, e se vão para sempre quando outros (*happenings*) tomam o seu lugar. Esses eventos são, essencialmente, peças de teatro, não obstante, não convencionais. (KAPROW, 1993: 16-17, tradução nossa)¹⁰³

¹⁰² Catálogo da exposição *Un Teatro Sin Teatro* (2007) MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona).

¹⁰³ *Happenings* are events that, put simply, happen. (...) they appear to go nowhere and do not make any particular literally point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle, or end. Their form is open-ended and fluid; (...). They exist for a single

Susan Sontag, no texto *Happenings: an art of radical juxtaposition* (1962), escreve que o *happening* também foi conhecido como 'teatro de pintores' (2005: 346). A autora delinea o surgimento do *happening* como consequência dos constantes movimentos de renovação da pintura nos anos cinquenta em Nova York. Desde os quadros de grandes proporções que visavam 'envolver o espectador', passando pela colagem de materiais na tela, investida essa que rompia com a bidimensionalidade da superfície plana até culminar nos *assemblages*, "um híbrido de pintura, colagem e escultura" (*Idem*: 347). Dos *assemblages* tridimensionais um passo mais poderia ser dado: o movimento, compondo assim o 'teatro de pintores'.

O espírito dessas experimentações artistas relacionadas a teatralidade era o de se posicionar contra os limites de toda e qualquer moldura - fossem elas de ordem espacial, institucional, ou ainda relativos a territórios de competência artística - , o que confluía para fundamentar as bases híbridas da arte contemporânea, ou seja, o entrelaçamento de sujeito, objeto, espaço e tempo. (CASTILLO, 2008: 192)

O Minimalismo e os *Happenings* são exemplos de como pintores e escultores buscaram por meio da teatralidade expandir suas práticas. Não obstante, são múltiplas as produções artísticas do século XX que fundamentaram-se na convergência das linguagens. Na América Latina destacam-se os *penetráveis* e os *parangolés* de Hélio Oiticica, assim como as instalações e performances da artista argentina Marta Minujín e as esculturas cinéticas da artista colombiana Feliza Bursztyn.

Modelos de Transdisciplinaridade

Na contemporaneidade, artistas transdisciplinares que investem na arte como 'acontecimento cênico' desenferujam a dinâmica dos espaços expositivos. Para exemplificar essa afirmação, proponho a análise de duas exposições recentes: *Objetos Coreográficos* (2019), do bailarino e coreógrafo estadunidense William Forsythe, apresentado no Sesc Pompéia de São Paulo e *Desobediências Poéticas* (2019) da artista portuguesa Grada Kilomba, exposto na Pinacoteca, também em São Paulo.

William Forsythe apresentou uma série de trabalhos instigantes, que articulavam dança, vídeo, performatividade, instalação, tecnologia, participação... dentre eles destaco *Em nenhum lugar e em todos os lugares ao mesmo tempo, São Paulo* (2019), um trabalho coreográfico no qual são distribuídos mais de quatrocentos pêndulos no espaço. Os pêndulos, pequenos pesos em formato de pão, foram suspensos por cordas próximos ao chão. Por sua vez, as cordas são esticadas até o teto, e amarradas em uma estrutura de alumínio que movimenta-se com o auxílio de uma engrenagem. Ao movimentar-se, a estrutura transforma o movimento dos piões, "iniciando uma varredura de sete partes de contraponto, justaposição espacial e gradientes de força centrífuga que oferecem ao espectador um labirinto em constante transformação de complexidade significativa" (FORSYTHE, 2019:51).

As e os participantes que penetram nesse ambiente de pêndulos dançantes, obrigatoriamente precisam mover o corpo para não serem atingidos pelos piões. A dança improvisada, com suas variações de ritmos e movimentos, é disparada pela performatividade maquínica das engrenagens que coreografam as centenas de pêndulos, de modo que a obra não é a composição em si, mas a experiência estética que ela promove a partir do diálogo com o público.

performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place. These events are essentially theater pieces, however unconventional. (KAPROW, 1993: 16-17)

A instalação de Forsythe opera como um disparador da ação, um convite desafiador para dançar, para experimentar o corpo em um espaço extra-cotidiano.

Outro destaque é a obra *Cidade de Abstratos* (2000), no qual um telão instalado em um dos galpões do Sesc Pompéia transmitia as imagens do ambiente em um circuito fechado de televisão. Não obstante, ao contrário dos sistemas convencionais de vigilância, o sistema foi programado para transformar a silhueta dos corpos em movimento em uma forma alongada e espiraladas. Ademais, a imagem projetada no telão operada em câmera lenta, o resultado eram corpos dançantes, maleáveis e fluidos, que caminham pelo espaço.

O jogo cênico proposto por Forsythe agenciava uma duplicidade em tempo real, o duplo entre espaço digital e espaço tangível. Reconhecer a si mesmo enquanto um *avatar*, uma massa corpórea dançante, promovia nos visitantes da exposição o desejo de mover-se. Jogar com o espelhamento distorcido do próprio corpo era o modo de interagir com o suporte, por outro lado, no duplo tangível, as pessoas que transitavam pelo salão moviam-se de modo curioso, explorando o próprio corpo e apresentando uma cena para os que observavam de fora do jogo.

Cidade de Abstratos perfaz dança, vídeo, tecnologia numérica, performatividade, interatividade..., justapondo todas essas qualidades em um trabalho artístico fundamentado no acontecimento presente, tanto no âmbito da retroalimentação humano-máquina, como no diálogo dos corpos com o entorno palpável. Em ambos os exemplos citados, os 'objetos coreográficos' redimensionam a noção do espaço e são disparadores do movimento, o público torna-se atuante, explorador do jogo proposto. E aos que decidem distanciar-se da participação, contemplam um espetáculo promovido pelo imprevisto dos bailarinos-visitantes.

Por sua vez, Grada Kilomba na série *Illusions* justapõe audiovisual, instalação, contação de história e teatro. Nesta série, Kilomba apropria-se da tradição oral africana para apresentar uma releitura de mitos greco-romanos, na *Pinacoteca* de São Paulo foram expostos dois volumes da série que ressignificam a tragédia grega *Édipo Rei* de Sófocles e o mito de *Narciso e Eco*.

O formato de exibição é análogo ao palco italiano, porém, no lugar do palco havia uma projeção de grandes proporções e, ao lado esquerdo de quem observa, como que na boca de cena, um televisor na vertical projetando o vídeo de Grada Kilomba narrando a história. Em outras apresentações de *Illusions*, Kilomba realiza a contação ao vivo, dialogando com a projeção, no entanto, a análise será realizada a partir do formato exibido na *Pinacoteca*.

Diferente da caixa preta teatral, o ambiente é o cubo branco da galeria. O fundo da gravação dos vídeos também é branco, de modo que espaço tangível e virtual são uniformes, compondo um ambiente único. O televisor vertical exibiu o vídeo da artista narrando a história, Kilomba está sentada, com pedestais e microfones posicionados em sua direção. Na projeção de grandes proporções, atores e atrizes contracenam, transformando em imagens a história narrada. Assim, as personagens descritas e suas ações ganham forma no corpo de um elenco negro.

Os mitos, conhecidos popularmente, são ressignificados a partir da perspectiva das 'vozes silenciadas', portanto, Kilomba nos oferece uma reinterpretação dos clássicos, na qual, por exemplo, Narciso é uma metáfora do pensamento colonial, da elite branca que só enxerga a si mesma, a sua própria imagem como superior. Desta maneira, apropria-se da cultura ocidental europeia para versar sobre escravatura, diásporas e o pós-colonialismo.

As histórias são narradas de modo linear, em *looping*, assim, espectadores podem entrar e sair da sala em momentos distintos da história e definir a duração da experiência. Contudo, diferente dos *objetos coreográficos* de Forsythe, *Illusions* oferece aos visitantes o papel de observadores. O trabalho resgata a essência do teatro e o desloca para o contexto do museu, entendendo o teatro como um espelhamento crítico da sociedade, que busca o engajamento social a partir de uma experiência coletiva.

O vídeo gravado subtrai do trabalho artístico o potencial da imprevisibilidade, da troca corpo a corpo com o público e a capacidade de modular a encenação de acordo com a resposta da audiência. Porém, a narrativa desenvolvida com a voz suave de Kilomba engancha o espectador por seu conteúdo dramático, floresce uma versão contemporânea da representação teatral, na qual as narrativas cronológicas baseadas em mitos são transmitidas por meio do audiovisual.

Por fim, compreende-se que trabalhos transdisciplinares como de William Forsythe e Grada Kilomba, que absorvem e assumem o cênico, diluem o engessamento dos espaços expositivos e reforçam o conceito de museu como um ambiente de convívio e projeção de relações outras. Desta maneira, estende-se o olhar para a pluralidade de produções efêmeras, para o domínio das inventividades contemporâneas que se desdobram, se reciclam e se reinventam, dissolvendo as caretes institucionais, as categorizações mercadológicas e as divisões acadêmicas.

Referências

- DORT, Bernard. A Representação Emancipada. *Revista Sala Preta*, São Paulo: USP/PPGAC, vol. 13, n. 1, p. 47-55, jun 2013.
- CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fonte, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teorias e práticas do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LITCHER, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FORSYTHE, William. *Objetos Coreográficos* (catálogo da exposição). São Paulo: Sesc Pompéia, 2019.
- FRIED, Michael. Arte e Objetividade, *Arte & Ensaio* nº 9. Rio de Janeiro, *Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ*, 2002.
- GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte (1940). In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de. Org. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.
- KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.
- RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis Performativa: a margem de invenção do possível*. São Paulo: AnnaBlume, 2015.
- SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

18. Passeios em desencanto: considerações sobre fotografia, *flânerie* e espaço expositivo

Pedro Emmanuel Assis Lara Lacerda¹⁰⁴

Fotografia enquanto método

Esse trabalho começa de um constante fato: o hábito que tenho de compreender as coisas no mundo como rastros comportamentais. Penso a perda obtida a partir do dano provocado. A potência do que não se tornou lembrança, do que não é memória, da possibilidade de reconstrução do que não foi vivido. Do que é rejeitado e deixado para trás como uma renúncia à vontade de recordar. Ou do que é possível construir com as migalhas as quais me deparo. Entendo esse interesse a partir do hábito de fotografar certas situações de meu cotidiano que estejam em estado de declínio quanto às suas aparências, ou que, simplesmente, a escassez de presença humana seja suprida pelos vestígios que estes deixam.

A alçada, contudo, não se constitui na busca pelo outro. Isso fazem os detetives que das migalhas encontram João e Maria. À fotografia, aqui, não compete funcionar como um detector de espaços, ferramenta de mapeamento ou prova indicial do que foi, mas sim como um produto gerado por um estranho à situação. Uma tentativa, um resgate do vazio que se instaura nos esquecimentos em forma de espaços, lugares e objetos que, agora, estão sob a superfície da imagem.

Não se trata de apenas pensar sobre as sobras e onde/como situá-las no mundo, mas, principalmente, de pensar o lugar na imagem fotográfica de quem, nela, não está. Não se trata somente do que tenho livre acesso ao que ficou, mas principalmente do que não vejo e passou. Como situar no espaço da cena fotográfica algo ausente nela? Percebo que quanto maior a realidade do que está esquecido, desfalcado ou desconsiderado, mais me interessa ponderar sobre essas situações que fotografo em um momento comum a todas elas: o pós-acontecimento.

Não fotografo uma praia com areia lisa, mas, sim, as visíveis pegadas de outros que por lá transitaram. Não é sobre quem não mais repousa em uma cama, mas sim o lençol desganhado e manchado que lá é deixado. Não só me interessam as cenas brandas e vazias da cidade, mas, sim, em conseguir enxergar na fotografia quem por ela não está passando.

Me ocorre pensar a fotografia pelo seu tiro (*shoot*) que não só imobiliza, mas aprisiona o que se vê. “[...] não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas.” nos diz Roland Barthes (BARTHES, 2015:53). Ao mesmo tempo, considero a ação irredutível do tempo. O que vem a promover um certo instante de contato e reconhecimento que desenvolvo com essas tantas situações que podem ser vagas, fracas, frágeis, fracassadas, instáveis, obsoletas, defeituosas, acidentais e cansadas.

¹⁰⁴ Mestre pelo Programa de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Em sua maioria, as cenas que acabo me interessando por fotografar fazem parte de meu cotidiano. São situações em meio a passagens: enquanto estou no aqui para ter que estar que lá. A fotografia começa sem querer começar, pois é no disparo do tiro/*shoot* (clique) que eu percebo o quão irrelevante é, de fato, acertar o alvo.

A fotografia é tímida, pacata, como um despercebido em meio à multidão. Em vez de ser notada por sua presença, o é pelo o que, daquilo, produz. Ela é uma pausa, um respiro que faz da ansiedade algo passageiro. Assim, a ingenuidade me acompanha em quase todos os momentos do trabalho, visto que são inconstantes as condições e contextos para que aconteça. Em vez de sair de casa para fotografar, saio de casa para a fotografia acontecer. Ela é uma resposta, uma reação ao que me é dado, um jogo que torna a devolver para o mundo o que ele me oferece. Estou constantemente armado, pronto para o golpe que me corta.

Flânerie como proposta para exploração urbana

Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989), em “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, chama de botânica do asfalto o conjunto de ações que o personagem *flâneur* desempenha em meio à Paris do século XIX. As explorações urbanas ascendem em função das novas passagens que surgem, nos conduzindo às profundezas da cidade. É devido ao processo de alargamento das calçadas que a rua, para o *flâneur*, se torna sua casa:

A rua se torna moradia para o *flâneur*, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes. As reluzentes placas esmaltadas das firmas são, para ele, uma decoração de parede tão boa — ou até melhor — quanto para o burguês uma pintura a óleo no salão; paredes são o púlpito em que ele apoia o seu caderninho de notas; bancas de jornal são as suas bibliotecas e os terraços dos cafés são as sacadas de onde, após cumprido o trabalho, ele contempla a sua casa. (BENJAMIN, 1989: 67)

Nelson Brissac Peixoto (PEIXOTO, 2003) diz que as passagens descortinam uma paisagem primitiva, uma escavação que aflora seu subsolo arqueológico para um passado recente tido como pré-histórico. Trata-se de uma nova possibilidade para o homem que ocupa a rua e, ao ter as galerias como principal objeto para exploração, nota a reverberação de uma época em meio às proximidades da rua e suas diversas vitrines. Segundo o autor, “um mundo de afinidades secretas se revela aqui: palmeiras e espanador, secador de cabelos e a Vênus de Milo, próteses e guias de correspondência. [...] esse espaço se presta a diferentes arranjos das coisas.” (PEIXOTO, 2003, 285).

É na multidão que Edgar Allan Poe, em “O homem da multidão”, tem a figura do *flâneur* como um personagem que se envolve no meio da cidade e das pessoas, já que não se sente seguro em sua própria sociedade (BENJAMIN *apud* BAUDELAIRE, 1989). Segundo Benjamin, no texto de Poe fica evidente a proximidade do *flâneur* com a de um detetive, pois, nele, só restam armações: o material que configura o crime desaparece em função de lançar luz para o perseguidor, a multidão e o desconhecido que organiza seu constante percurso no meio de Londres. No texto de Poe, o *flâneur* se apresenta como um desconhecido, pois, a partir da ideia de que “um homem se torna tão mais suspeito quanto mais difícil seja encontrá-lo” (BENJAMIN, 1989:76), é na multidão que ele vai se esconder.

Ao me reconhecer enquanto um *flâneur* à deriva na cidade, entendo que tais estudos contribuem para uma reflexão em torno de minha prática fotográfica que, em sua maioria, se desenvolve inesperadamente/acidentalmente enquanto perambulo nos espaços da rua. Da mesma forma que Peixoto (2003) explica quando trata do caráter mítico da arquitetura e da cidade: acúmulo de “memória e emoções, que se transforma em instrumento de leitura da

realidade e de prática projetiva. Uma confusão de tempos e lugares que é própria de todas as narrativas de perambulações pela cidade” (PEIXOTO, 2003 : 339).

Ao me dispor às possibilidades de encontro com o inesperado, percebo que meu método na fotografia se dá como uma ode ao acaso. Trata-se de uma prática em torno de si mesma: é devido à forma que passei a fotografar que começo a perceber que muitas destas fotografias, então tomadas despreziosamente, se tornam verdadeiras potências para a construção de uma poética. De forma inesperada, e ao encontro do inesperado, que me questiono se, de fato, eu não estava fazendo nada, quando, na verdade, estaria fazendo tudo.

É por meio da experiência de estar dentro da cidade, e pela extensão do olho do *flâneur*, que Susan Sontag (SONTAG, 2004) diz que a fotografia alcançou seu merecido reconhecimento, pois o fotógrafo se torna “uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos.” (SONTAG, 2004 : 70). O *flâneur* enxerga o mundo pela sua excentricidade, ou, como nas palavras da autora, de maneira pitoresca, pois não é pelas ‘realidades oficiais da cidade’ que ele se sente atraído, mas sim “por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas — uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo ‘captura’, como um detetive captura um criminoso.” (*Idem, ibidem*).

André Rouillé (ROUILLÉ, 2009) explica que a fotografia é produto e instrumento da urbanização, um dos fenômenos principais da modernidade, pois ela “contribui para representar a cidade moderna de maneira moderna, em um momento em que o lá e o nunca visto — isto é, o não verificável — ocupam um lugar crescente nas imagens.” (ROUILLÉ, 2009: 43). Segundo o autor, é pelos daguerreótipos de Marc-Antoine Gaudin, em 1844, que muitos amadores identificavam os clichês das cidades, entre tubos, telhas, telhados, tijolos e cimento, fazendo com que desde seus primeiros instantes a fotografia já se mostrasse urbana. A fotografia e as cidades modernas se desenvolvem paralelamente, fazendo com que, segundo o autor, muitos dos primeiros cenários dos daguerreótipos fossem a própria cidade.

São muitos os fotógrafos que, desde o século XIX, se dirigem até à rua para encontrarem indícios de uma cidade pulsante, prontamente disponível a ser fotografada e ocupada pelos mais diversos personagens em distintos cenários. Mas é com a industrialização e urbanização de Paris que Eugène Atget vai às ruas para fotografar tudo o que estava propenso a desaparecer: portas, vitrines, fachadas, escadas de edifícios ou qualquer outra cena possível de projetar um certo sentimento de isolamento (ROUILLÉ, 2009).

Atget, por meio de suas deambulações pela Paris na virada dos séculos XIX e XX, produziu uma volumosa coleção de trabalhos da categoria fotografia de rua a partir de um olhar frio e contido sobre a cidade. Mesmo tendo desenvolvido trabalhos comissionados a lojas, comerciantes e demais artistas que lhe solicitavam retratos, ou ainda tendo produzido imagens de gente humilde e demais ambulantes, é pelas ruas vazias, desabitadas e pacatas da capital francesa que seu trabalho ganha força. A cidade, inanimada, é representada em monumentos desprezados, jardins abandonados, esquinas esquecidas, na arquitetura desdenhada, ou em qualquer outra cena a qual pudesse projetar sua personalidade sensível e silenciosa. Quer fosse em busca do rastro da presença ou do tempo perdido, Atget se mantinha à deriva na cidade em função de reunir o maior número de fotografias do cotidiano e as insignificâncias que lhe rondavam.



Figura 1. Eugène Atget - Rue Domat (1906). Fonte: <https://greg-neville.com/tag/eugene-atget-rue-domat/> (acesso: outubro/2019)

Me interessa explorar a ideia, quase que paradoxal, da cidade urbana vazia. Do sentimento opaco projetado nas esquinas, ruas, arquiteturas ou vitrines, o silêncio dessas fotografias atravessa o imaginário do caos urbano e o subverte, ao encontrar nas paisagens da cidade, o mais puro sentimento melancólico de inércia e solidão. Ou, ainda, à maneira que Benjamin trata da relação que Baudelaire tem com a cidade de Bruxelas: ele amava a solidão, mas a queria bem no meio da multidão. Assim acontece a relação que passo a construir a com a cidade, um espaço de aglomeradas pessoas, caos e desordem que, nem por isso, me fazem sentir menos solitário.

Por fim, para esta parte, é importante também lançar luz ao trabalho *Making Do and Getting By* do fotógrafo contemporâneo Richard Wentworth que, a partir de passeios que realiza sobre a cidade, explora as nuances comportamentais da vida moderna ao fotografar o cotidiano urbano. Sempre prestando atenção aos objetos e materiais que são descartados, reajustados e recombinaos, quer seja aleatoriamente ou não, o fotógrafo também se interessa pelas geometrias ocasionais e involuntárias, além de demais fragmentos de situações acidentais ou estranhas que constantemente passam por despercebido para uma maioria.

Wentworth projeta na cidade os indícios residuais do ser humano como forma de repensar a paisagem urbana e os novos modelos de reajuste/cominação que passam a ter. Em muitas das fotos, vemos a relação que os objetos e

resíduos desenvolvem com as construções e demais cenários da cidade, quando retirados de seu contexto primário e inseridos na lei da desordem. Um jogo de estratégias entre encaixes e desencaixes a partir da ação do homem.



Figura 2. Richard Wentworth - Making Do and Getting By (1984). Fonte: <<https://documenteering.com/2017/01/31/richard-wentworth-making-do-and-getting-by/>>; acesso: outubro/2019.

Espaço expositivo: uma extensão do fotográfico

Ao longo dos últimos anos, acumulei um grande número de fotos que foram produzidas em celulares, câmeras analógicas, digitais, filmadoras ou qualquer outro meio, e que, a princípio, não chegaram a ser aprofundadas e articuladas enquanto trabalhos de arte. Assim, as fotos ficaram soltas, caminhando por entre pastas e arquivos digitais, tal qual livros e cadernos pessoais. Percebo as caminhadas da fotografia, os seus deslocamentos físicos e digitais que incorporam significados. A foto se torna um próprio resíduo.

Roland Barthes (BARTHES, 2015) diz que a fotografia persegue um inevitável caminho: o de se tornar dejetos em gavetas ou cestas de lixo. “Não somente ela tem em geral o destino do papel (perecível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grão de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece.” (*Ibidem*: 079). Segundo o autor, ao

ser afetada por intempéries, como luz e umidade, não há outra saída que não seja sua palidez, seu desaparecimento; restando, assim, somente o seu descarte.

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim — muito supersticioso pra isso —, pelo menos quando de minha morte? Não somente a “vida” (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor. Diante da única foto em que vejo meu pai e minha mãe juntos, sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza. (Idem, Ibidem: 80).

A maior parte dessas fotografias soltas não me soavam potentes quando pensadas individualmente. Em meio à dificuldade de situar um espaço para elas em meu corpo de trabalho, percebo que o próprio princípio de acumulação/aleatoriedade seria suficiente para agrupá-las em uma série. Dessa forma, nasce o trabalho “Passeios em desencanto” (2018), um conjunto fotografias constantemente variáveis em quantidade e temática. Enxergo esse trabalho como uma grande sobra do que não conseguiu se constituir como série fotográfica menor.

As fotos que compõem o trabalho se constituem como uma reunião de imagens produzidas em diferentes câmeras analógicas. Em sua maioria, são registros de viagens que possuem em comum as cenas acidentais e ocasionais e das cidades. Além disso, tais lugares são dificilmente identificáveis: são poucos os indícios que apontam e revelam o local de produção dessas fotos. As cidades estão suspensas e as localidades se misturam. Brasília (DF), Porto Seguro (BA), Rio de Janeiro (RJ), Berlim (Alemanha), Londres (Reino Unido), Madrid (Espanha), Barcelona (Espanha), Edimburgo (Escócia) e Lisboa (Portugal) estão entre as cidades fotografadas, mas que, aqui, se tornam invisíveis em vista de seus típicos pontos turísticos. O que me interessa é encontrar algo em comum a todas elas: um traço da presença humana que se apresenta pela sua ausência.



Figura 3. Pedro Lacerda – Passeios em desencanto (2018), montado na exposição “exercício do anoitecer”, Brasília-DF, em 2019. Fonte: acervo pessoal do autor

“Passeios em desencanto” reflete com profundidade uma característica em comum a todos os meus outros trabalhos em fotografia: eles se dão por associação. Crio conjuntos, séries, ensaios; a possibilidade de encontro da fotografia

com outras fotografias, quer seja em função de temática comum ou então distinta. O ato de aproximar duas ou mais imagens pode ser compreendido como uma atividade que promova continuidade e profusão da ideia, ou, então, como nos diz Fatorelli (FATORELLI, 2013), quando as fotografias são submetidas ao tratamento sequencial ou serial, passam a comportar um encadeamento de certa duração, criando-se narrativas e temporalidades multidirecionais.



Figura 4. Pedro Lacerda – Passeios em desencanto (2018), montado na exposição CONECTA-BSB - Espaço Cultural Ubuntu, Recanto das Emas, em 2017. Fonte: acervo pessoal do autor

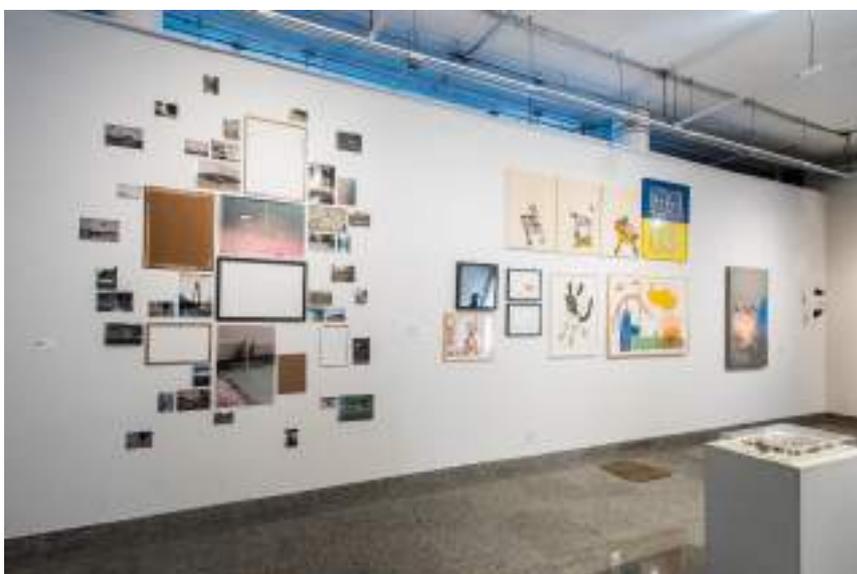


Figura 5. Pedro Lacerda – Passeios em desencanto (2018), montado na exposição “Onde anda a onda - Espaço Cultural Renato Russo”, Brasília, em 2018. Fonte: acervo pessoal do autor

Rosalind Krauss (KRAUSS, 2002) em “O fotográfico”, chama de espaço estereoscópico o espaço perspectivo que é transformado em algo com maior potência. Com uma visão sem campo lateral, a sensação de fuga na profundidade é permanente e inevitável: “[...] o espaço que rodeia o espectador é dissimulado pelo sistema ótico que ele tem que

pôr diante dos olhos para visualizar as imagens, sistema que o coloca em um isolamento ideal” (KRAUSS, 2002: 44). A segregação do olhar acontece no próprio espaço. A autora ainda conclui ao dizer que tudo que rodeia o espectador, como paredes e chão, é excluído de seu olhar. “A máquina estereoscópica concentra mecanicamente toda a atenção do espectador sobre o tema das imagens e proíbe todos os desvios que o olhar se permite nas galerias dos museus [...]” (*Idem, Ibidem*).

Quebro as molduras, os vidros, os suportes de madeira em mdf. Espalho pela parede e pelo chão, emoldurando o vazio, o branco, ou ainda outras fotos que são distribuídas pelo espaço. Estas, são impressas em diferentes tipos de papéis (sulfite, *fine art*, papéis fotográficos, etc.), criando um campo de comparação para perceber as diferentes nuances da mesma imagem em diferentes superfícies. Os tamanhos variam entre 10x15cm, 15x21cm, 20x30cm, 50x75cm e 66x100cm. Por vezes, as fotos são dispostas no chão ou então combinadas com outras pelas paredes. Cria-se um conjunto mutável, um trabalho que pretende alcançar a realidade, ao entender o papel, a moldura e a parede como dispositivos que constroem significados. Demais materiais como fitas adesivas, colas e pregos são usados e associados à potência de compreender a fotografia como objeto residual, vivo, parte do que podemos tocar, distribuir ou compartilhar. A fotografia se torna indisciplinada.

Brian O’Doherty, em “No interior do cubo branco”, trata sobre as pinturas de Monet a partir da forma que olhamos o olhar do artista: “a informalidade do motivo do impressionismo sempre se destaca, mas não é que o motivo seja percebido de relance, num olhar não muito interessado no que vê” (O’DOHERTY, 2007:13). Segundo o autor, a ausência de características marcantes nas pinturas de Monet faz com que o olho relaxe para mirar qualquer lugar. Tal qual, em “Passeios”, percebo a variedade das cenas e o modo com que a fotografia é espalhada pelo espaço. A própria parede e os espaços em branco, por vezes emoldurados ou notados pela ausência de tal foto em tal lugar, se torna um assunto a ser visto. Sobre o espaço da parede o autor diz que

Depois de se tornar uma força estética, a parede contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte. Hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal de saúde, levando em conta a estética da parede, que vai inevitavelmente ‘artificar’ a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções. A maioria de nós ‘percebe’ hoje o modo de pendurar da mesma maneira que mastiga chiclete - inconscientemente e por hábito. (*Idem, Ibidem*: 23)

Rosalind Krauss trata da superfície contínua da parede. Segundo a autora, “dada a sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria tornou-se o significante da inclusão e pode, portanto, ser considerada per se uma representação do que poderíamos chamar de ‘exposividade’ [...]” (KRAUSS, 2002: 41).

“Passeios em desencanto” é mutável: o trabalho se desenvolve a partir das adequações ao espaço. Já foi apresentado em salas de aula e demais galerias em Brasília; nenhuma vez se manteve igual à outra. Toda vez que o desmonte e monto novamente, ele se altera, se desenvolve, é acrescido de novas configurações e variações. Já foi exposto com cerca de 20, 40 e 65 fotografias, tendo em vista que a imprevisibilidade do contexto é um terreno fértil para o aparecimento de novas convenções (O’DOHERTY, 2007). Tal qual Rosalind Krauss destaca ao dizer que um estilo (estilo de período, estilo pessoal) é delimitado a partir do espaço de exposição: “a história da arte moderna é produto do espaço de exposição mais rigorosamente estruturado do século XIX, ou seja, o museu.” (KRAUSS, 2002: 48).

Hans Belting (BELTING, 2014) nos diz que a fotografia geometriza, nivela e classifica: “Os lugares se tornam lugares fotográficos e, como tais, aprisionados no retângulo fotográfico, sem escapatória possível da realidade empírica, fechados em um momento do passado [...]” (BELTING, 2014: 272). Dessa forma, construo um vasto arquivo de imagens em que percebo a cena aprisionada. É, então, a partir da fotografia- pós-fotografia que percebo o retorno dessas cenas à realidade. Uma vez fotografia, sempre resíduo: as fotos passam a ser parte do mundo. O tempo, aqui, é o motor que impulsiona a um movimento randômico de associação - a lugares, pessoas, coisas.

Assim, chegamos ao compartilhamento dos passeios. Depois de mim, entendo que as próprias fotos estão passeando por outras paredes ou superfícies, cada vez se estendendo a outros novos territórios. Tal qual, o próprio espectador, quando em contato com o trabalho, também desempenha o gesto de caminhar o olhar pelo espaço a fim de descobrir as minuciosidades das pequenas fotos, como, também, a partir de imagens em dimensões maiores, toma distância para que os conjuntos possam ser vistos.

Belting diz que a fotografia-objeto (impressão em papel) precisa de um lugar o qual seja possível pendurá-la (levitá-la), como um lugar de armazenamento: “as fotos não deixaram apenas de representar o mundo; queremos mesmo que elas não o façam, que não permaneçam no mundo [...], como se esta memória estivesse fora do mundo.” (BELTING, 2014: 275). O *passepartout* cria distância, a moldura distingue, o plástico bolha protege. Camadas que dificultam tornar o objeto relacional.

É pela forma incompleta que percebo essas cenas. A falta como matéria prima se estende até à montagem do trabalho que por vezes, mesmo depois de completa, pode parecer inacabada, vazia ou ainda em processo. As fotos se espalham pelo espaço até que elas desapareçam em meio às paredes brancas. O espaço devora o trabalho.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império*. In: Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

19. Fotografia contemporânea: o poder das imagens e a função do observador contemporâneo

Rodolfo Augusto Melo Ward de Oliveira¹⁰⁵

Introdução

Neste artigo são explicadas as mudanças que os conceitos de representação e observador da imagem vêm sofrendo nas últimas décadas. Não pretendemos esgotar o assunto, que ainda se encontra em discussão e em plena expansão. Nosso objetivo é elucidar questões relativas às imagens que estão sendo debatidas no âmbito acadêmico, ocidental, atualmente. Propomos uma reflexão sobre as radicais transformações que a natureza da visualidade sofreu no último século em decorrência das transmutações sociais e dos avanços tecnológicos e como reverberam na produção fotográfica contemporânea. Com esse intuito, entramos no campo da cultura visual e da cultura da convergência, conhecimentos necessários para artistas pesquisadores do campo das artes visuais.

Explicamos as mudanças sofridas no âmago da representação das imagens e a potencialização do papel do observador, dando a devida importância para o contexto vivido à época, do século XIX aos dias atuais. Esclarecemos como os conceitos de imagem, representação e observador também se expandiram consoantes as mudanças na sociedade e como isso afeta a fotografia documental em sua essência, estreitando ainda mais o limite entre ela e a fotografia artística.

Existe uma enorme e atual discussão a respeito das imagens na contemporaneidade devido às mudanças tanto na função do observador quanto na função das imagens e sua representação. Essas profundas mudanças que estão ocorrendo na história da arte, como explicaremos a seguir, são influenciadas em partes pela consciência que a virada pictórica trouxe e pelo progresso nos estudos em cultura visual que projetam consequências, primeiramente, nas diversas áreas das artes e posteriormente na sociedade em geral.

Acreditamos que a arte é um campo de experimentação com liberdade e onde as ideias não precisam prender-se a regras e a normas e sim se expandir. Para isso, faz-se necessário mergulhar no mundo das imagens, pois nada substitui a experiência de ver, comparar, estabelecer relações e criar conexões no campo físico e imaginário. Esses são fundamentos para explorarmos as potencialidades das narrativas imagéticas e, dessa forma, entender como o artista, por meio de sua inquietude, transgride o fazer fotográfico tradicional por meio dos processos de criação, dos suportes utilizados ou dos equipamentos com o objetivo de subverter os modelos e desarticular as referências ao quebrar paradigmas.

¹⁰⁵ Programador Visual da Universidade de Brasília-UnB. Doutorando em Artes Visuais na linha de pesquisa: Arte e Tecnologia e Mestre em Arte Contemporânea pelo Instituto de Artes - IDA/UnB (2019). Pós-Graduado em Análise Política e Políticas Públicas pelo Instituto de Ciência Política - IPOL/UnB (2018) e Pós-graduando em Relações Internacional IREL/UnB (2019).

Para compreender como os artistas trabalham suas narrativas imagéticas na contemporaneidade, definimos o conceito de imagem por meio de um diálogo entre Vilém Flusser e Lúcia Santaella e Nöth. Em seguida, adentramos nos estudos sobre cultura visual tendo como base a definição de Mirzoeff. Finalizamos a parte teórica com o diálogo entre Rancière e Mitchell sobre a virada pictórica e, logo em seguida, apresentamos as imagens da criação artística.

Imagem

Para adentrar na complexa e atual discussão acadêmica sobre a imagem e sua relação com o observador na contemporaneidade, iniciaremos conceituando imagem e definindo suas relações com o fotógrafo e com o observador. Após essas conceituações e definições, veremos como ela foi evoluindo e convergindo em conjunto com os avanços sociais e tecnológicos. Iniciamos os estudos sobre as imagens por meio da análise de Vilém Flusser, que tem sua base de pensamento e análise na imagem técnica na era da fotografia analógica.

Vilém Flusser (2002) define a imagem como uma superfície que pretende apresentar algo, sendo formada pela abstração de duas das quatro dimensões do espaço-tempo. Essa imagem encontra-se na dimensão do plano tangível no espaço-tempo e é externa ao indivíduo que a observa. Ela deve estar fixada em um suporte, e sua representação imagética origina-se na capacidade de abstração do observador, chamada imaginação, que está ligada às experiências vividas e ao subconsciente do observador. Por sua vez, a imaginação é uma espécie de abstração que produz e decifra imagens e símbolos, codificando ou decodificando mensagens.

De acordo com Flusser (2002), para analisar profundamente as imagens é necessário restituir as dimensões abstraídas da imagem, sendo essa a função do observador. Com esse objetivo, o observador deve vaguear os olhos pela superfície da imagem de forma circular, escaneando a imagem, que, de certa forma, irá guiar seu olhar, levando-o para locais íntimos da sua imaginação e de descobertas, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação temporal entre os elementos que compõem a imagem em ciclos de eterno retorno em que o olhar sempre volta para elementos preferenciais e cria o que o autor denomina de “tempo da magia”, que é diferente do tempo linear. O tempo da magia é um tempo de relações reversíveis em que a causa de determinado fenômeno pode ser, também, sua consequência.

Hoje, a partir dos estudos de cultura visual, entendemos que existem mais elementos que compõem o fenômeno de *scanning* proposto por Flusser (2002). No meu entendimento, o processo de escanear a imagem imbrica quatro elementos: o olhar e registro do autor (no caso da fotografia, o fotógrafo); o local em que a imagem está exposta (local de fala da imagem); a imagem (discurso da imagem); e o observador (leitor). O observador irá analisar e interpretar a imagem com base em suas experiências de vida em conjunto com as experiências sensoriais e seu estado psicológico no momento de observação da imagem, levando em consideração o local da exposição e o suporte da imagem.

Para Flusser (2002) uma das características da imagem fotográfica analógica é que ela é soldada ao suporte no momento do ato fotográfico. O fotógrafo escolhe determinada situação em detrimento de inúmeras outras para capturar em forma de imagem. Entendemos que o local de exposição da imagem é um local de fala em uma estrutura espacial de poder e pode modificar totalmente o significado e o entendimento da imagem. Dependendo do local da exposição, as experiências psicológicas, sensoriais e emotivas podem ser diferentes.

Para Flusser (2002), as imagens são códigos que substituem eventos por cenas com o propósito de representar, serem mapas, instrumentos para orientar o ser humano no mundo, mediando a relação entre o homem e o mundo, e com o passar do tempo ganham cada vez mais potência, passando a substituir até mesmo os textos informativos, que, no entanto, para o autor configura-se em um erro, pois as imagens e os textos deveriam se complementar e não se substituir. Em seus estudos, Flusser já apontava para a emergência da cultura da convergência.

Com o advento das imagens técnicas, as imagens saem do campo da imaginação e entram no campo da alienação, e o homem passa a utilizá-las como biombos para a realidade e a criar imagens para representar a própria vida e viver em função da produção de imagens, promovendo então a inversão da função das imagens, criando uma forma de idolatria em relação às imagens e esquecendo-se do motivo pelas quais as imagens são produzidas – servir de instrumento e orientar o homem no mundo. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2002: 9). Nesse pensamento, Flusser aproxima-se bastante da concepção de “sociedade do espetáculo”¹⁰⁶, utilizando o termo “magicizar” a vida.

Magicizar a vida estaria ligado ao poder mágico das imagens de substituir eventos por cenas e traduzir por meios de códigos eventos em situações. Exemplificando, as imagens passam a ser mais importantes que a experiência, elevando a encenação da vida ao *status* superior a da própria vivência, que seria existir, artificializando as experiências, e isso fica muito claro quando analisamos a dinâmica de funcionamento das relações nas redes sociais na contemporaneidade. As imagens foram utilizadas pela antropologia social e sociologia durante o século XIX para criar povos e culturas e também regimes de verdade e de poder¹⁰⁷.

A transmutação da imaginação para alucinação é marcada pela incapacidade do homem de reconstruir as dimensões abstraídas da imagem e assim decifrá-las. Ao perder essa potencialidade, a imagem deixa de ser uma mediadora entre o homem e o mundo, perdendo sua aura mágica para se tornar a própria realidade crível. Esse tipo de imagem, chamado de imagem técnica, aparentemente não precisa ser decifrado, pois confunde-se com a própria representação do mundo, levando o observador a confiar na imagem tanto quanto confia em seus olhos.

Flusser questiona a substituição dos textos por imagem por que as próprias imagens técnicas possuem texto em sua essência, sendo produzidas por aparelhos fotográficos que possuem em sua essência a união de pesquisas e estudos em forma de texto técnico que foram aplicadas na construção desse aparelho, que por sua vez criam as imagens técnicas. Essa dinâmica na construção da imagem técnica confere-lhe credibilidade e a devida potencialidade para substituir as imagens tradicionais, que na opinião de Flusser contribui para a idolatria da

¹⁰⁶ Para Debord (1997) vivemos em uma “sociedade do espetáculo”, onde a mercadoria e a aparência se tornaram mais valorizadas no contexto das relações sociais, tornando-se uma forma de relação social em que o ter e o aparentar se suprem momentaneamente o viver, objetificando e artificializando as experiências, que deixam de ser vividas em sua essência. A imagem que o indivíduo tenta transmitir de si mesmo ou do modo de vida que vive ultrapassa a realidade e torna a imagem, a representação, uma nova realidade ficcional, ou seja, uma realidade construída por ficções. Debord (1997, p. 8) diz que “o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente”. O espetáculo não é apenas um conjunto de imagens postadas ou compartilhadas nas plataformas de mídias sociais, ele está inserido no contexto das relações sociais contemporâneas, mediando as relações entre as pessoas por imagens, narrativas e enquadramentos. E esse espetáculo, essa atuação social, contribui para a criação da realidade coletiva nos dias atuais. Essa realidade coletiva, essa sociedade consumista, espetacular, produtivista, pautada nas relações sociais por meio das imagens, é a mesma sociedade na qual os fotógrafos estão vivendo, registrando, atuando e interagindo.

¹⁰⁷ A antropóloga Bittencourt (1994) diz que a utilização da imagem fotográfica como representação do real pela antropologia, que é notória como disciplina acadêmica por estudar cientificamente o ser humano, se tornou um poderoso instrumento para geração e manutenção de um regime da verdade. Por interesses políticos, de poder e de controle, a fotografia foi utilizada para manter e em alguns casos criar o regime de verdade que estigmatizava os criminosos, os loucos, os pobres, os indígenas, os quilombolas e todos os segmentos considerados subalternos.

imagem. Caberia à fotografia reunificar o pensamento, libertando-nos da cultura textolátrica e do domínio do conceitual, orientando-nos a (re)pensar por imagens.

Após a introdução flusseriana sobre as imagens, que remonta às imagens do final do século XIX e século XX, aprofundaremos o conhecimento a respeito desse assunto por meio do pensamento sistematizado de Santaella e Nöth (2001), que, metodologicamente, para facilitar o estudo acadêmico, dividiram a imagem em três paradigmas. Nesse estudo sobre o processo evolutivo de produção da imagem, a fotografia é o centro da análise dos três paradigmas, assim divididos: paradigma pré-fotográfico, paradigma fotográfico e paradigma pós-fotográfico.

O paradigma pré-fotográfico engloba todos os tipos de imagens artesanais, desenho, pintura, gravura etc.; o fotográfico se refere às imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagem e objeto, imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam; por fim, o terceiro paradigma, o pós-fotográfico, designa as imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação (SANTAELLA; NÖTH, 2001: 187).

O paradigma pré-fotográfico tem como característica básica a produção artesanal e a fisicalidade dos materiais, dos suportes e dos instrumentos utilizados na produção da imagem. Todos esses elementos são identificados como um objeto único, autêntico, fundido em uma imagem. O sujeito cria o objeto único sendo o sujeito a fonte da criação que guarda sua marca e aura. Por ser único, possui reprodução e circulação restritas.

O paradigma fotográfico é marcado pela automatização da produção da imagem, afastando o pintor desse processo e inaugurando um processo de produção diádico tendo o ato de tomada no disparo, do instante decisivo, como o momento da criação que irá fixar a imagem em seu suporte químico ou eletromagnético para sempre. São imagens produzidas com auxílio de um aparelho mecânico com objetivo de reprodução em série e fácil circulação.

O paradigma pós-fotográfico possui processo de produção triádico, que seria a construção de um modelo de objeto por parte do programador numa matriz de números que “deve ser transformada de acordo com outros modelos de visualização ou algoritmos de simulação da imagem” (MACHADO, 1993: 60); “o computador traduzirá essa matriz em pontos elementares ou *pixels* para tornar o objeto visível numa tela de vídeo” (MACHADO, 1993: 167).

Com base nessa terceira teoria, podemos perceber que existe evolução e convergência na história das imagens e consequentemente um distanciamento entre as imagens e o entendimento sobre as imagens na contemporaneidade e as imagens que buscam representar o real. Nesse ponto, é necessário frisar que por mais que exista a evolução e a convergência das imagens e dos meios tecnológicos, as imagens são ligadas e inseridas em um regime de verdade específico. As imagens computacionais estão inseridas em um regime de verdade diferente das imagens jornalísticas.

Percorrer esse caminho teórico-histórico de Flusser (2002) e de Santaella e Nöth (2001) leva-nos a compreender como a transmutação na concepção de imagem alterou-se no decorrer do tempo. A atual época é conhecida como a era da pós-verdade, pois causa estranhamento e confusão no entendimento sobre conceitos há muito tempo preestabelecidos e geram fricção entre os conceitos de fotografia documental e artística. Os campos da imagem fotográfica estão em constante (re)delimitação e acabaram atraindo a atenção de alguns pesquisadores do campo da arte que sentiram a necessidade de aprofundar e contribuir com os estudos sobre a visualidade para além da

disciplina de história da arte por entenderem a emergência de uma disciplina sobre a visualidade, dando início a uma nova disciplina denominada de cultura visual.

Cultura visual

Com a explosão das imagens digitais, alguns acadêmicos deslocaram sua atenção para um novo campo de estudo denominado estudos visuais. Mirzoeff (2003) define a cultura visual como uma tática ou estratégia interdisciplinar que busca estudar a genealogia, a definição e as funções dos acontecimentos visuais pós-modernos, priorizando a experiência cotidiana do sujeito e levando em consideração que o sujeito/consumidor busca a informação, o significado e o prazer conectados à tecnologia visual. Mirzoeff (2003) entende que tecnologia social é qualquer forma de aparato projetado para observação ou para aumentar a visão natural, desde a pintura a óleo, passando pela televisão até a internet. “De minha parte, acredito que a cultura visual é uma prática que tem a ver com as formas de ver, com as práticas de olhar, com os sentidos do que chamamos de espectador, aquele que olha ou vê” (MIRZOEFF, 2009: 70).

A cultura visual, por ser uma disciplina tática e não acadêmica, pretende ir além dos limites demarcados pelas disciplinas acadêmicas tradicionais propondo interagir com a vida cotidiana dos indivíduos, de certa forma seguindo o caminho dos estudos culturais, iniciados na década de 1960, que promovem crítica ao modelo acadêmico existente.

A partir dos anos 1960, as universidades norte-americanas foram ocupadas por movimentos populares chamados *Cultural Studies*,¹⁰⁸ que objetiva inserir os movimentos sociais – como o Movimento Negro, o Movimento Feminista, o Movimento Gay e Lésbico – no contexto acadêmico para desconstruir o modelo binário existente à época. Esses movimentos conhecidos como movimentos de contracultura são caracterizados pela contestação de valores sociais preestabelecidos e adotam uma postura de crítica radical em face da cultura convencional, que tem início por volta dos anos 1960 e se estende até a década de 1970 (HOBSBAWN, 2000; MACIEL, 1973).

A efervescência social e cultura dessas décadas promoveu diversas pesquisas acadêmicas transversais ligadas à arte e à cultura. Segundo Monteiro e Schiavinato (2008), a partir dos anos 1990, sobretudo nos EUA, desenvolveu-se um campo de pesquisa chamado de Estudos Visuais, articulando artes, comunicação, antropologia, história e sociologia. As pesquisas que daí emergiram problematizaram, numa perspectiva multidisciplinar, a centralidade das imagens e a importância do olhar na sociedade ocidental contemporânea, a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana (a visualidade de uma época) e também a relação das técnicas de produção e circulação das imagens com o modo como são dados a ver os diferentes grupos e espaços sociais (os padrões de visualidade), propondo um olhar sobre o mundo (a visão) mediando a compreensão da realidade e inspirando modelos de ação social (os regimes de visualidade).

Por meio dos estudos em cultura visual, sabe-se hoje que os regimes de visualidade de uma cidade, por exemplo, refletem as características das pessoas que ali habitam e propõem uma comunicação por meio de simbologias que podem ser assimiladas facilmente por quem vive nela. Para Dias (2011:50):

¹⁰⁸ Estudos culturais é um campo interdisciplinar inovador de pesquisa e ensino que investiga as maneiras pelas quais a “cultura” cria e transforma experiências individuais, vida cotidiana, relações sociais e poder. A pesquisa e o ensino no campo exploram as relações entre a cultura entendida como atividades humanas expressivas e simbólicas e as culturas entendidas como formas distintas de vida. Combinando as forças das ciências sociais e humanas, os estudos culturais baseiam-se em métodos e teorias de estudos literários, sociologia, estudos de comunicação, história, antropologia cultural e economia. Disponível em: <<http://culturalstudies.web.unc.edu/resources-2/what-is-cultural-studies>>. Acesso em: 02/04/2018.

A cultura visual está associada aos estudos da cultura e do social e a várias disciplinas do conhecimento [...] Muitos teóricos da História da Arte, Artes Visuais, Sociologia, Psicologia, Semiótica, Publicidade, Informática, Cinema, Design, vêm utilizando o termo cultura visual com a intenção de incluir num conceito comum todas as realidades visuais, as visualidades, sejam elas quais forem, que afetam sujeitos em seu cotidiano.

Com base nessas definições sobre cultura visual e imagem fotográfica contemporânea, aprofundamo-nos nas complexas teias de relações entre a fotografia, a emergente linguagem visual e as novas tecnologias para a construção de narrativas que retratem a contemporaneidade em imagens potentes. Segundo Venturelli (2004: 18) os artistas que criaram os movimentos artísticos do início do século XX, de modo geral, introduziram na arte o desejo pelo novo, por marcar a diferença entre eles mesmos, e principalmente rejeitavam os cânones de uma tradição determinada por uma classe social burguesa, elitista.

Etcheverry (2012: 111) caracteriza a fotografia experimental como diferentes formas de fotografar para obter resultados que não privilegiem a mimese do real, sendo uma forma de subverter o principal estatuto da fotografia: reproduzir fielmente a realidade que está na frente do fotógrafo. Então, os fotógrafos experimentais criam diferentes formas visuais que desafiam o olhar do espectador. A experimentação na fotografia reivindica o estatuto de arte para a fotografia, e é nessa expansão de linguagem que a fotografia se torna artística e passa a dialogar com as artes visuais.

Os fotógrafos, na atualidade, estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circular suas imagens fotográficas. O momento tecnológico atual tem influenciado na produção imagética, levando-nos a perceber o declínio do dispositivo analógico, que nesse momento se torna um fazer artesanal; e o predomínio das imagens digitais trazem o hibridismo em sua natureza. “Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videoteipado” (FLUSSER, 2002:18).

Em virtude das várias transmutações sofridas pelo conceito de arte, artista e criação artística durante a história e em conjunto com as NTICs, o fluxo de imagens é imenso, criações e reproduções artísticas existem em diversas formas e são produzidas por pessoas que nunca se imaginaram artistas e em alguns casos são compartilhadas como arte. O monopólio das imagens não existe mais. Qualquer pessoa pode produzir ou manipular imagens e divulgá-las facilmente através das mídias sociais.

Crary (2012:12) afirma: “Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global”. Essa liberdade cria uma nova percepção visual de mundo, que, para Douglas Crimp (1999), é a próxima etapa do capitalismo global, caracterizada por uma alienação ainda maior da experiência trazida pela revolução da cibernética, em que tudo deve ser desmaterializado e digitalizado para ser prontamente consumido.

Neste texto, podemos perceber a transmutação que a arte vem sofrendo no decorrer do tempo e em razão dos rápidos avanços tecnológicos que afetam as noções modernas de espaço-tempo já há muito estabelecidas. Assim, podemos afirmar que os meios econômicos e os avanços tecnológicos estão imbricados e amalgamados às transmutações artísticas em constante expansão.

Após essa breve contextualização sobre arte, podemos afirmar que passamos por mudanças nos modelos epistemológicos da visualidade iniciados por volta do século XV com a câmara escura e potencializados no século

XIX pela máquina fotográfica. Entender a remodelação do paradigma figurativo, renascentista para o modelo de subjetividade e abstração visionária, contemporâneo, faz-se fundamental para entender as transmutações da arte no decorrer dos séculos a fim de conseguirmos separar a fotografia documental da fotografia artística, objeto desta pesquisa.

O papel do observador também muda completamente, sendo necessária a interpretação do objeto artístico. Existe uma enorme e atual discussão a respeito das imagens na contemporaneidade. Iremos levantar algumas ideias sobre as imagens que estão sendo discutidas no âmbito acadêmico nos dias atuais. A seguir traremos o diálogo entre Rancière e Mitchell (2015) sobre a virada pictórica.

Virada pictórica

As profundas mudanças na função das imagens e sua representação na história da arte têm sido influenciadas pela expansão do conhecimento nos estudos em cultura visual que projetam consequências em diversas áreas das artes e refletem na cultura e na sociedade, inclusive na função do observador. Com o objetivo de contribuir com a disciplina de cultura visual, Mitchell (2015) cunhou um termo para facilitar o estudo sobre as imagens e suas potências: virada pictórica.

A virada pictórica surge para sanar a nova crise da teoria que não consegue enquadrar ou conter a imagem que escapa a todas as definições, sistemas e mídias na atualidade. A virada pictórica contesta a metafísica que sustenta a virada linguística¹⁰⁹ e constata o esgotamento dessa metafísica, ou seja, é uma tentativa de colocar as imagens como criadoras da realidade. Segundo Mitchell (2015), uma vez que o mundo contemporâneo é formado por imagens, então a denúncia pela imagem está privada de qualquer eficácia. Para ele, a imagem escolheu responder às pessoas, escolheu ter vida, mas a ela falta vida, sendo assim elas precisam de nós para serem o organismo do qual ainda são sombra desencarnada. Mitchell adota um método não iconoclasta de teoria das imagens que não busca dominar as imagens. Ele leva em consideração para sua análise as definições de imagem expandida em conjunto com a imaginação de caráter sensual e fantástico. O autor afirma que a imagem é quase corpo, mais que ilusão e menos que organismos vivos.

A virada pictórica levantada por Mitchell (2015) questiona o *status* da imagem, elevando-a ao patamar de um ser desejante que busca seu lugar levando em consideração sua individualidade complexa e identidades múltiplas. Ele transfere às imagens características próprias das minorias e dos subalternos e cria relação com estudos de Fanon, Marx e Freud, deslocando “a pergunta do que as imagens fazem para o que elas querem, do poder para o desejo, do modelo de poder dominante, ao qual devemos nos opor, ao modelo subalterno que deve ser interrogado, ou melhor, convidado a falar” (MITCHELL, 2015: 171). Para Mitchell, as imagens querem ter um tipo de maestria ou poder sobre o espectador, como uma espécie de encantamento. Elas têm algo a dizer e dizem, e devemos deixar que as imagens digam sua impressão sobre nós. Entretanto, será que as pessoas estão em condição de entendê-las?

As imagens produzidas a partir da modernidade exigem uma atenção maior e um pré-conhecimento artístico por parte do observador. Elas carregam mistério e devem ser interpretadas. Magritte (1992) é um exemplo de artista visual que utiliza as potencialidades do mistério, não se limitando a reproduzir as aparências, mas forçando o observador a ir além à interpretação da imagem, para o artista “a imagem não diz nada, o observador é quem deve

¹⁰⁹ Ao abandonar a noção de que o pensamento é algo da ordem da subjetividade.

descobrir e sentir seu significado”. Quando ele diz “não há respostas em minhas pinturas, só perguntas”, demonstra que as imagens contemporâneas nos fazem mergulhar em um mundo de incertezas. É nesse panorama de imagens, mistério, rupturas, fricções, dúvidas que nasce a fotografia artística. Uma ruptura entre o real encarnado e o ficcional desencarnado. O que as imagens teriam a nos dizer?

O que as imagens diriam de nós quando elas nos olham? Bem, elas falam de nós aquilo que nós não ousávamos dizer de nossos desejos mais fundamentais, mais potentes, mais escondidos. As imagens nos olham “até o fundo” de nós, claro que com a condição de que saibamos por nossa parte olhá-las (DIDI-HUBERMAN, 2017, *on-line*).

A virada pictórica diz que as imagens querem os mesmos direitos da linguagem, ficar no mesmo patamar. Mitchell (2015) esclareceu a forma como a modernidade pôde se construir, privilegiando dois lados da imagem: a materialidade do significante e a forma visível abstrata. Ele lembra que a imagem não se identifica com o visível e que sua fala condensa e desloca a percepção, fazendo-nos ver uma coisa em outra por meio de outra.

O termo virada pictórica não foi aceito hegemonicamente pela academia. Em resposta a Mitchell, Jacques Rancière (2015) questiona esse termo. Para ele, talvez não seja necessário falar em virada pictórica, sendo suficiente uma análise genealógica, opondo as visões simplistas de analisar as imagens pela aparência, pela inconsistência ou pela realidade maléfica à genealogia efetiva dos entrelaçamentos de palavras e de formas que fazem a vida das imagens, uma vida ao mesmo tempo mais sólida que a das aparências e mais leve que a das potências maléficas.

Para Rancière, Mitchell cunhou o termo *pictorial turn* para que haja uma real virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas uma vingança das imagens contra todos que duvidaram de seus poderes. Ele fala sobre as novas potências da imagem.

Rancière (2015) associa o pensamento de Mitchell (2015) com as imagens de Deleuze, mas impõe distinções. As imagens de Deleuze são definidas como formas de vida, mas são formas de vida não orgânicas. As de Mitchell, em contrapartida, são vidas simbolizadas na imagem de um organismo vivo se opondo à abstração informática comunicacional. Para Rancière, o *pictorial turn* deixa-se descrever, então, como um retorno do recalcado (subalterno). A imagem é vivente porque a ela falta vida, ela precisa de nós para ser organismo do qual ainda é a sombra desencarnada. O desejo que Mitchell atribui às imagens oscila da mesma maneira entre a expressão de uma falta e de uma vontade e a afirmação schopenhauriana de vida que prolifera sem finalidade.

Uma segunda leitura é a do Vírus proliferador, onde a imagem reivindica o sangue, os corpos, a vida. Como um vírus proliferante, ampara-se na vida dos indivíduos.

Pictorial turn é, então, um novo tipo de teoria sobre as imagens, ou uma nova forma de pensar a imagem que define uma nova potência de vida, de uma vida que não se deixa separar de suas imagens e de seus monstros, de suas doenças e de suas mitologias. Ele ilustra com a figura de um clone. Uma vida produzida pelos sábios. A negação da imagem em favor do que ela diz mostrar, sustenta sua oralidade e potência. Cita o exemplo da publicidade iconoclasta que nos lembra que é a sede e não a imagem que nos faz beber. Para Mitchell (2015) elas querem ser elevadas na história das imagens não na história das artes. Podemos perceber a forte ligação e influência dos estudos culturais e dos estudos visuais na construção da teoria da virada pictórica.

Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase corpo, que são mais que ilusões e menos que organismos vivos. É pela capacidade que temos de lhes emprestar ou de lhes subtrair ao mesmo tempo vida é que os atuais estudos sobre visualidade passaram a dar importância para o papel do observador na contemporaneidade.

Para Rancière, Mitchell cunhou o termo *pictorial turn* para que haja uma real e efetiva virada histórica, uma mutação estendida e compartilhada por toda a sociedade no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas o que seria uma vingança das imagens contra todos que duvidaram de seus poderes. Entretanto, por mais que Rancière (2015) questione os estudos de Mitchell, eles são importantes para o entendimento das imagens produzidas na contemporaneidade e para entendermos o papel do observador na atualidade.

Referências

- BITTENCOURT, Luciana. *Anuário Antropológico/92*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. p. 225-241.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRIMP, Douglas. Estudos culturais, cultura visual. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 78-85, dez./fev. 1999.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Belidson. *O Mundo da educação em cultura visual*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo*. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>>.
- ETCHEVERRY, Carolina. Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes [recurso eletrônico]. *Dados eletrônicos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. 132 p.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- HOBBSBAMM, Eric. *O novo século*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACIEL, Luis Carlos. *Nova consciência/jornalismo contracultural: 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MAGRITTE, Rene. 1992. Disponível em: <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/rene-magritte-a-imagem-nao-e-o-ser/>>. Acesso em: 25/10/2018.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. O direito a olhar. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>>. Acesso em: 27/01/2019. DOI: <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>.
- MITCHELL, J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- RANCIÈRE, Jaques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço tempo imagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- _____. *Arte computacional*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

20.Irrealidades: uma Aproximação ao Difuso no Espaço

Marianne Nassuno¹¹⁰

Objetivo do trabalho

O objetivo deste trabalho é apresentar o processo de reflexão sobre difuso no espaço, que deu origem à elaboração de um conjunto de esculturas denominado “Ir-realidades”^{111 112}. Para o desenvolvimento dessa reflexão, foram utilizados trabalhos sobre a temática do “sem foco”¹¹³, que serão recuperados neste documento. Para fins deste trabalho, as expressões “sem foco” e “difuso” são consideradas equivalentes¹¹⁴.

Quanto às referências, neste texto, foram agregadas referências específicas, que incorporam a noção de tridimensionalidade ao difuso, às referências dos trabalhos anteriores, que embasaram a construção de imagens no âmbito do sem foco, mas que ainda fazem sentido na presente reflexão. Tais referências oferecem subsídios para a construção de Irrealidades e para os presentes comentários. Nas considerações finais, o conjunto de esculturas Irrealidades é apresentado e as escolhas feitas para a sua construção – material, forma e cor – são justificadas com base nos elementos do difuso no espaço destacados.

Introdução e Antecedentes

O tema do sem foco tem sido objeto de minha investigação teórica e prática há cerca de um ano e meio¹¹⁵. Iniciou com a elaboração do blog <http://imprecisolhar.blogspot.com.br/>. Para esse trabalho, foram tiradas fotografias de pessoas e paisagens com o uso de um filtro de plástico opaco colocado frente à lente da câmera. Posteriormente, foi produzida a série de fotos constituída por autorretratos realizados com a câmera de celular, posicionada a seis diferentes distâncias, e com a utilização de filtros translúcidos de diversos tipos e cores¹¹⁶. Esse conjunto de fotos originou duas obras, ambas denominadas UNselfie: um conjunto de 372 fotografias organizadas em 31 séries de 6

¹¹⁰ Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, IdA/UnB.

¹¹¹ Este *paper* é uma versão revista e editada de trabalho com igual denominação apresentado para a disciplina Atelier 2, do curso de graduação em Artes Visuais IdA/UnB, professor Vicente Martinez. Agradeço aos colegas da disciplina e ao professor pelos comentários e sugestões.

¹¹² Doravante o conjunto de esculturas será referido como Irrealidades.

¹¹³ Estes trabalhos, Nassuno (2017 e 2018) encontram-se citados nas Referências Bibliográficas.

¹¹⁴ “Sem foco” foi a expressão adotada nos meus trabalhos iniciais. Ao participar em setembro/2018, do evento Roda Viva. Homenagem à François Soulages, na BCE/UnB, percebi que correspondia à noção de “difuso” que estava sendo discutida pelos participantes. Doravante as expressões sem foco e difuso serão grafadas sem aspas.

¹¹⁵ Meu interesse na compreensão do sem foco tem origem no fato de que eu não enxergo bem, tendo sido obrigada a usar óculos desde criança. Tal circunstância me deu a sensação de viver num mundo diferente. Abordei essa questão em Nassuno (2017).

¹¹⁶ Foram utilizados como filtros os seguintes objetos/materiais de diversas cores: garrafas plásticas ou de vidro, buchas de banho, lentes de óculos, sacos plásticos ou de tecido, copos com líquidos, fita adesiva, gotas de líquidos, meias de nylon, peneiras, gaze, ataduras, pastas plásticas, plástico bolha, raladores, lenços, papel celofane, embalagens de frutas, toucas de banho, lente de aumento.

fotos e um vídeo elaborado com 432 fotografias, que pode ser acessado em <<https://www.youtube.com/watch?v=rei0-gzP6Mk>>. Adicionalmente, foi redigido um texto contendo a reflexão conceitual até então acumulada sobre o tema do sem foco (Nassuno (2017)). Muitas análises apresentadas naquele texto foram utilizadas para a elaboração do presente trabalho, que pode ser entendido, como uma atualização e especificação para o espaço tridimensional, do anterior.

Definição do objeto do trabalho

O desenvolvimento desta investigação sobre o sem foco no espaço teve como ponto de partida, foto de um trabalho de Alexander Calder, que mostra um de seus móveis em movimento (figura 1).

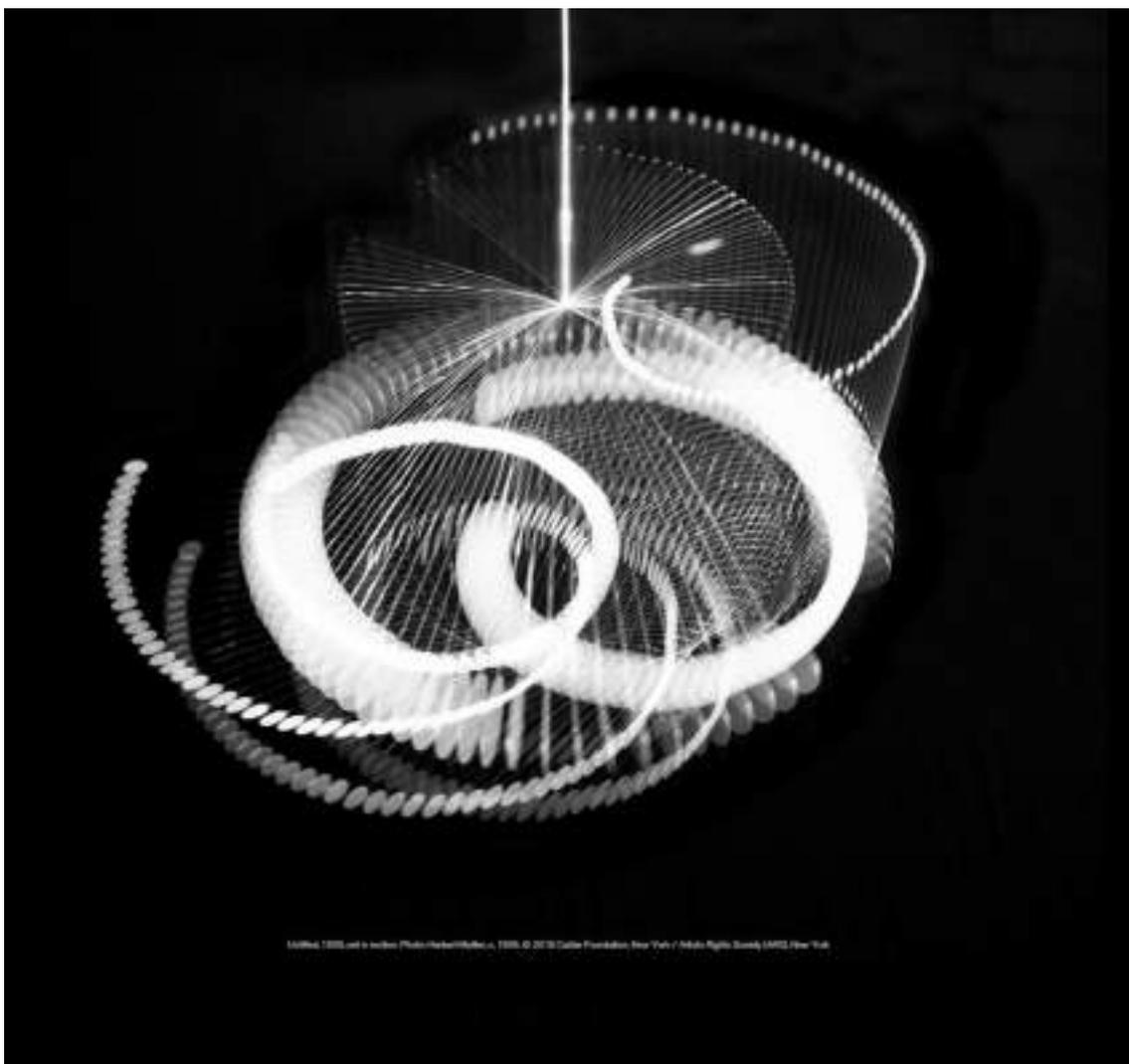


Figura 1: A. Calder: Mobile, 1938. Foto H. Matter, 1939

Em Krauss (1998), a mesma imagem (e outras, de móveis de Calder em movimento) é acompanhada pelo comentário de que ao possibilitar que os braços lineares de seus móveis girassem em relação aos demais e organizar o encadeamento das diversas peças, para que o conjunto todo pudesse se movimentar, o artista estava interessado em evocar um sentido de volume *virtual*.

Uma das dimensões do virtual - no domínio das imagens - está relacionada com a possibilidade de que algo tem ou não de ser visto. Nesse sentido, o virtual se aproxima do sem foco, à medida que tanto a imagem virtual quanto a sem foco dependem do observador para se realizar. Tanto a possibilidade de se enxergar uma imagem virtual, quanto a visibilidade do sem foco somente se efetivam com a participação do observador, que tem que completar a forma e o sentido daquilo que vê ou, de alguma forma, capta visualmente.

As obras que possibilitam uma vivência virtual da imagem, da mesma forma que, as nas quais as imagens estão sem foco, uma vez que dependem da relação com o observador para serem vivenciadas, evidenciam uma noção de *tempo estendido*. O tempo de criação da obra não se esgota no momento da ação do artista, mas se prolonga até o momento em que é usufruída. Diferentemente das imagens que dominam a sociedade contemporânea, que, segundo Brissac Peixoto (1988), são planas pelo fato de serem vistas de veículos em movimento, o olhar que se dirige tanto ao sem foco, quanto ao virtual não pode ser rápido. É preciso olhar com vagar para explorar a sua profundidade e complexidade.

A constatação da possibilidade de existência de uma relação entre o virtual e o sem foco, tendo como partida a análise de Krauss sobre a obra de Calder, revelou que havia um aspecto da dimensão do difuso a investigar, que não havia sido abordada nos trabalhos anteriores: a de sua ocorrência no espaço.

Referências

Movimento

Da análise da foto da obra de Calder (figura 1) um aspecto se destaca: o fato de que o móbil se encontra em movimento. A foto mostra que o sentido da virtualidade da forma buscada pelo artista, se realiza quando o móbil se move, e essa é a razão pela qual, Calder é considerado por Popper (1968), o iniciador da Arte Cinética. Ainda que, conforme Krauss (1998), o movimento não seja a principal questão buscada pelo artista, a ocupação tridimensional do espaço pela obra é possibilitada pela rotação de suas peças em torno de um eixo e, para realizar essa finalidade, as partes do móbil não podem estar unidas de forma fixa.

Assim, pela análise da imagem da obra de Calder, em associação com as preocupações do presente trabalho, é possível depreender a existência de uma relação entre *movimento* e a ocorrência do difuso no espaço.

Popper (1968), que analisa a incorporação do movimento na Arte, considera uma obra de Giacometti, a Bola suspensa (figura 2) como um caso isolado de inserção de movimento na escultura, antecessor dos móveis de Calder. Nessa obra, verifica-se – como nos móveis de Calder - um movimento real das peças da escultura – a parte superior, uma esfera fendida, se move em relação à parte inferior, uma meia lua - o que, segundo Krauss (1998), coloca a peça no tempo real da experiência.

De fato, Giacometti afirmava a respeito do movimento real na escultura que:

apesar de todos os meus esforços, era-me impossível tolerar então uma escultura que desse uma ilusão de movimento, uma perna adiantando-se, um braço erguido ou uma cabeça olhando para o lado. Eu só poderia criar esse movimento se ele fosse real e concreto (Giacometti citado por Krauss, 1998: 137).



Figura 2: A. Giacometti: Bola suspensa, 1930-31

A observação de Krauss de que o movimento real enfatiza a noção do tempo real na escultura, revela que o comentário relativo à noção de tempo estendido – a idéia de que o tempo de criação da obra não se esgota no momento da ação do artista, mas se prolonga até o momento em que é usufruída – também pode ser associada ao movimento (real). Pelo movimento, a obra - mesmo que tenha sido criada há tempos pelo artista - é trazida para o presente, para o momento em que está sendo vivenciada.

Imprevisibilidade

A referência fundante da presente reflexão, os móveis de Alexander Calder, combinam hastes metálicas com peças coloridas que se movimentam por ação de elementos naturais ou mesmo humana. Na obra de Calder, além da virtualidade, que associamos à noção de sem foco, ressaltamos o papel do movimento para que a ocupação tridimensional do espaço ocorra. O movimento, por sua vez, confere outra característica ao trabalho do artista, a *imprevisibilidade*, a possibilidade de que aquilo que não foi planejado aconteça.

A esse respeito, Sartre (s/d) comenta que, nos móveis de Calder, por terem tantas partes móveis que se relacionam de formas tão diversas, é impossível antever todos os movimentos. Neles, existe o potencial da ocorrência do inesperado.

Neles [nos móveis de Calder], a parte do Diabo é talvez mais forte do que em qualquer outra criação do homem. Têm molas demais, e complicadas demais, para que uma cabeça humana, mesmo a de seu criador, possa prever todas as suas combinações. Para cada um, Calder estabelece uma orientação geral de movimento e então o abandona; a hora, o sol, o calor, o vento é que decidirão cada dança particular (Sartre, s/d: 52, tradução livre do original).

A imprevisibilidade gerada pelo movimento nas obras de Calder, por sua vez, além de propiciar a ocorrência do inesperado, consiste no fato de que é difícil, senão impossível, para o observador identificar exatamente, em dado momento, onde o objeto (ou suas partes) irá se localizar. Conforme a foto do móbile (figura 1) ilustra, a impressão é de que o *objeto pode se encontrar em diversas posições ao mesmo tempo*.

A imprevisibilidade na obra de Calder - relacionada à impossibilidade de identificar claramente onde o objeto está - associa a ocorrência de movimento (que origina a situação de imprevisibilidade) ao tema do sem foco. Também nas imagens sem foco, o objeto não pode ser localizado imediatamente, seus contornos não são claros e sua localização é indefinida, o que possibilita *participação do observador*, conforme será comentado.

Wiesinger (2012: 121), ainda, aponta em certas obras de Giacometti, outro aspecto da imprevisibilidade: a impossibilidade de atender plenamente as expectativas do espectador, resistindo à sua análise racional. De acordo com a autora, tal imprevisibilidade decorre do fato que não existe um único ponto ideal para sua observação, pois nenhum esgota integralmente as possibilidades estéticas da obra¹¹⁷.

Conforme destaca a autora, as obras de Giacometti oferecem uma sensação do ingresso em uma outra realidade (daí sua identificação com o surrealismo). Podem mobilizar a lembrança de situações já vividas - muitas vezes até então inconscientes - evocando sensações ambíguas, semelhantes às que se experimenta nos sonhos.

Os objetos surrealistas de Giacometti fazem irrupção no mundo real como situações, cristalizando uma sensação: Michel Leiris falava em 1929, a respeito das esculturas de Giacometti, da materialização de crises. Essas sensações, como nos sonhos, são tão perturbadoras que dão prazer. Todos os objetos guardam o rastro de lembranças pregnantes, porém imprecisas, como o que resta dos sonhos ao despertar (Wiesinger, 2012: 129).

Na análise das formas de Bola Suspensa (figura 2), Krauss (1998) também enfatiza a evocação de aspectos inconscientes pela obra, que podem levar o observador para um estado de mente influenciado por condicionantes internos, transportando-o para uma outra realidade, imperceptível com o uso unicamente da razão. De acordo com Krauss (1998), em Bola Suspensa, o movimento da parte superior da escultura, e a forma como a fenda se relaciona com a parte inferior da obra, sugere um possível afago, mas que não se realiza porque as duas partes são mantidas separadas. Citando Maurice Nadeau, Krauss descreve a sensação provocada pela escultura:

Todos os que viram esse objeto em funcionamento (...) experimentaram uma emoção sexual forte mas indefinível, relacionada com desejos inconscientes. A emoção de modo algum era de satisfação, mas de perturbação, como aquela produzida pela irritante consciência do fracasso (Krauss, 1998: 137).

Uma das razões pela qual Krauss (1998) considera Bola suspensa um objeto central da escultura surrealista, é o fato de que, embora seu movimento seja real, ele é movido por uma necessidade interior (do observador). Na obra, essa ambiguidade é concretizada com a inserção das partes componentes da escultura (bola fendida e meia lua) no espaço circunscrito de uma gaiola, que - como uma bolha de vidro - coloca a obra no mundo, mas, ao mesmo tempo, a isola da realidade à sua volta. "Ao fazerem parte do espaço real e, no entanto, estarem de alguma forma aliados deste, a bola suspensa e a meia lua buscam abrir uma fissura na superfície contínua da realidade" (Krauss, 1998: 138).

¹¹⁷ A autora refere-se, em especial, à obra Objeto difícil de posicionar (*Objet difficile à poser*), nesse comentário.

Popper (1968) classifica as obras de Giacometti na categoria “movimento sentido”¹¹⁸. Segundo o autor, o artista desfaz a forma em pedaços, de maneira que dela não reste nada além de um movimento. Nessas obras, são combinados movimentos reais e movimentos mágicos – elementos que extrai do inconsciente, de sua memória ou de seus sonhos – para lhes conferir expressividade.

Nos trabalhos de Giacometti, a imprevisibilidade – provocada por movimentos reais induzidos por impulsos internos¹¹⁹ - na medida em que confere ambiguidade à obra, torna-a aberta à vivência individual, não-racional, conforme Krauss (1998) e é nesse sentido que ampliam a possibilidade de *participação do observador*. Provocam a mobilização de necessidades interiores, memórias e sensações, muitas vezes inconscientes, estendendo o tempo de criação da obra até o momento em que é presenciada pelo espectador.

Participação do observador

A participação do observador para que a obra encontre sua expressão, é um aspecto destacado na obra de Turner, artista analisado na reflexão sobre o sem foco, já nos trabalhos iniciais¹²⁰. As obras de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintor romântico inglês, principalmente as da última fase de seu trabalho, contém manchas coloridas e figuras indistintas, de difícil identificação.

Esses elementos, cujos contornos não são claramente identificáveis, oferecem uma oportunidade para um exercício de criação. Tal característica constitui um traço admirável das pinturas de Turner, de acordo com o artista contemporâneo Olafur Eliasson, por revelarem uma relação de confiança com o observador:

Nos seus trabalhos mais abstratos, Turner revelava uma crença de que o observador seria capaz de criar a sua própria narrativa. Isso é muito radical e diz respeito a acreditar que as pessoas são capazes de ver. No mundo atual, se você olha nos museus pelo mundo, essa noção de confiança é muito subestimada. Frequentemente, as instituições tratam os observadores como se fossem cegos, como se não pudessem ver nada (The Guardian, 2014, tradução livre do original).

O pintor alemão Gerhard Richter (1932-), também utiliza manchas em alguns de seus trabalhos. Com uma técnica esfumada, busca, segundo ele, retirar o excesso de informação, aquilo que não é importante ou excessivo na imagem. Para o artista, em suas pinturas que se assemelham a fotografias desfocadas (figura 3), é oferecido ao olhar um espectro maior de imagens, dando ao espectador a possibilidade de imaginar:

Eu nunca vi algo faltando numa tela borrada. Ao contrário: pode-se ver muito mais coisas do que em uma imagem nítida. Uma paisagem pintada com exatidão nos força a ver um número determinado de árvores claramente diferenciadas, enquanto numa tela borrada você pode perceber tantas quanto quiser. A pintura é mais aberta (Richter, 2009: 81, tradução livre do original).

¹¹⁸ Tradução livre da expressão *felt movement* (Popper, 1968: 89).

¹¹⁹ No caso da obra Objeto desagradável, Wiesiger (2012) também associa à imprevisibilidade o fato de que não existe um único ponto de vista que esgote as possibilidades expressivas da escultura, conforme mencionado anteriormente.

¹²⁰ Ver, a esse respeito, Nassuno (2017).



Figura 3: G. Richter, *Familie nach Altem Meister*, 1965.

O comentário de Richter, sobre oferecer com as imagens borradas que pinta, a possibilidade de se “observar quantas árvores quiser...”, permite perceber que nesses trabalhos também se verifica a postura de confiança no observador identificada por Eliasson nas pinturas de Turner. Não oferecem um conjunto definido e fechado de imagens ao olhar, mas apenas algumas indicações, passíveis de interpretação ou resignificação.

A intenção de oferecer uma margem para ação (ou imaginação) ao espectador também aparece no trabalho do fotógrafo cego Evgen Bavcar, que recusa registrar o definitivo, oferecendo imagens que transmitem incerteza e dubiedade (figura 4). Propõe-se:

a refletir o infinito das escuridões do lado de Psyché – necessidade que se impõe ao olho, órgão de distância – e ao mesmo tempo de lembrar os espectadores do olhar ferido de Eros, como símbolo da cegueira transcendental que nos concerne a todos, mesmo no mundo todo visual (Bavcar: 2015, s/n).



Figura 4: E. Bavcar: sem título, 2015

A proposta de Bavcar também envolve a acima referida “confiança no observador”, a crença de que é possível ver, inclusive, o invisível que se encontra no visível, tema importante e recorrente no trabalho do artista. As fotografias de Bavcar tem a generosidade de propiciar diversas leituras, “para que não fira[m] o olhar petrificado da Górgona moderna” (Bavcar, 2015).

Mãos que permitem ver

No processo de Bavcar fotografar, as mãos desempenham um papel importante. O artista alterna toques manuais no objeto ou pessoa fotografada, flashes de luz de uma lanterna e manipulação da câmera, conforme pode ser constatado na figura 4, e na seguinte descrição de uma sessão de fotografia de uma árvore.

Bavcar analisou atentamente a árvore de pau-brasil, tocando-o com suas mãos, por meio de seus olhares táteis e das descrições que pôde colher de seus acompanhantes, montou o aparato fotográfico e, com a ajuda de um de seus acompanhantes, acertou as regulagens da câmera. O olhar tátil é construído, quase que pintado, da seguinte forma: o obturador da câmera fica um bom tempo aberto e, durante esse tempo, Bavcar toca sua mão em vários pontos da árvore, por exemplo. Cada toque da mão é acompanhado do foco de uma lanterna simples. Desta maneira, o resultado depois da revelação e ampliação, são várias mãos meio em transparência tocando o objeto e/ou pessoa fotografados” (Mariath Belloc, 2015: s/n).

A propósito da relação entre as mãos e o processo de ver, Derrida (2010; 2012) trata de mãos que olham e de mãos que fazem ver. No que se refere às mãos que olham, para Derrida (2012), ver significa ver o que vem vindo, *antever*. As mãos são importantes para perceber aquilo que está à nossa frente.

(...) uma das funções vitais do olho, do olhar equipado de olhos, é precisamente a de ver vir, isto é, de nos proteger, de nos proteger contra o que vem. Para nos proteger, antecipamos. “Antecipar” quer dizer tomar previamente (antecipere), apoderar-se previamente. A antecipação já é algo que, na maioria das vezes, com a ajuda das mãos, [que olham], vai ao encontro do obstáculo para prevenir o perigo (Derrida, 2012: 69).

Quanto às mãos que fazem ver, Derrida (2010), relembra duas parábolas da Bíblia nas quais a imposição de mãos cura a cegueira. A primeira, é a cura por Jesus dos cegos de Jericó. “Jesus cura por vezes os cegos através de simples toque, como se lhe bastasse desenhar no ar o contorno das pálpebras para lhes devolver a vista”. A segunda, é a de Tobias que devolve a vista a seu pai, Tobite, derramando sobre seus olhos fel de peixe, conforme assim o aconselhara o anjo Rafael.

Ainda, no que diz respeito à relação das mãos com o olhar, cabe mencionar a observação do professor François Soulages a respeito de uma mudança que ocorreu com a evolução tecnológica. Segundo ele, a tecnologia *touch* criou um novo papel para as mãos no ato de ver, ao viabilizar o acesso às imagens pela rolagem da tela com o uso dos dedos¹²¹.

Com a inclusão da descrição do processo de Bavcar, que é cego, de tirar fotografias, e dos comentários sobre a relação das mãos com o processo de ver, procura-se chamar atenção para o fato de que, além do movimento real, discutido anteriormente, *a ação das mãos contribui para colocar-nos no presente*, na situação concreta, no momento em que a situação está acontecendo. É como se a ação das mãos nos tirasse da escuridão, trazendo-nos ao mundo

¹²¹ Essa observação foi feita no evento Roda Viva, BCE/UnB, setembro/2018.

objetivo que está ao nosso redor: permitem ao fotógrafo sentir o que retrata, nos coloca em alerta frente a perigos, e trazem imagens para a luz.

Irrealidades

Irrealidades constitui um conjunto de experiências elaboradas para investigar objetos tridimensionais que poderiam materializar a noção de difuso no espaço caracterizada pelos elementos aqui destacados. Esse grupo de objetos não constitui um trabalho fechado, mas em andamento. As esculturas produzidas até o momento são experimentos iniciais em um processo que pode ser ampliado e aprofundado.

Trata-se de esculturas feitas de arame posicionadas sobre uma base circular apoiada numa base quadrada e interligadas por um rolamento. O rolamento possibilita que a escultura seja colocada em movimento de rotação por ação da mão do observador. As bases circular e quadrada são forradas de material espelhado prateado. Em cada escultura foram adicionados pequenos objetos, por exemplo, peça metálica escura (figura 5). Cada escultura deve ser apresentada no interior de uma caixa forrada de espelhos¹²².



Figura 5: M. Nassuno, 2019

¹²² Na foto apresentada (figura 5) a escultura não se encontra em caixa de espelho para que se pudesse dar uma idéia do objeto de arame em si.

Considerações Finais

Para encerrar o trabalho, serão apresentadas as principais escolhas feitas para a elaboração das esculturas Irrealidades, e os elementos do difuso no espaço que as justificam. Ao longo do trabalho foram associados à ocorrência do difuso no espaço: a relação com o virtual; a importância do movimento real; o papel da imprevisibilidade; a participação do observador, inclusive com a utilização de suas mãos; a ocorrência do tempo estendido. A seguir, procura-se identificar os elementos concretos da construção de Irrealidades, que explicitam sua relação com as características da noção de difuso no espaço.

Material

Como a imagem de uma obra de Calder em movimento (figura 1) desencadeou a reflexão sobre o difuso no espaço aqui apresentada, os móveis do artista, cuja estrutura é composta por hastes metálicas, ofereceram o ponto de partida para a escolha do material das obras. No presente caso, o material adotado foi o arame, por ser, ao mesmo tempo metálico, rígido, mas passível de ser curvado ou dobrado.

Da mesma forma que nos móveis de Calder, à estrutura de arame foram conectados pequenos objetos, inicialmente apenas brancos (isopor) e preto (figura 5: metálica), e, posteriormente vermelhas (isopor)¹²³ (figura 6). A última escultura foi constituída por objetos encontrados ao acaso, na rua (pena, semente, origami e botão)¹²⁴ (figura 6), que eram leves e apresentavam uma relação cromática.

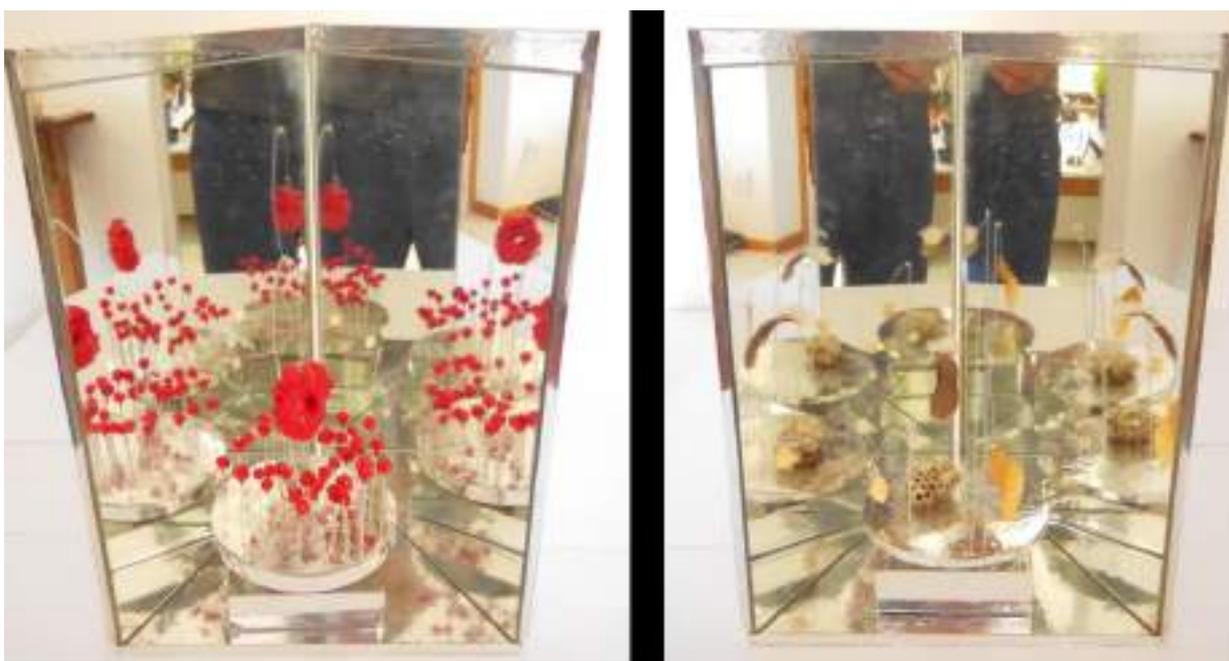


Figura 6: M. Nassuno, Irrealidades I e II, 2019.

Movimento

A idéia de dotar as esculturas de movimento também foi tomada a partir da imagem do trabalho de Calder (figura 1), que revela que é justamente o movimento (circular) que gera a sensação de imprevisibilidade, de indefinição da

¹²³ A cor vermelha foi introduzida por sugestão do professor Martinez, a quem agradeço a sugestão. A alocação de diversas pequenas bolas de isopor vermelhas na base foi inspirada na análise da obra de Julio Le Parc, que em suas esculturas, com o uso de pequenas peças, ilustra uma noção de cor que não é sólida, mas fluida (difusa), criando atmosferas de cor.

¹²⁴ O fato de esses objetos terem sido encontrados na rua e pertencido a alguém relaciona esta escultura ao trabalho do artista Jean Tingely, na medida em que as peças nas obras desse artista também se movimentavam e eram de segunda mão, constituindo elementos que tinham história própria. Agradeço ao professor Martinez por esse comentário.

localização do objeto ou de suas partes. Com base na noção de que o difuso oferece espaço à participação do observador, o movimento das Irrealidades não é automático, ocasionado pelo funcionamento de um motor, ou promovido por elementos naturais, mas por ação das mãos, que podem dar maior ou menor velocidade à rotação da escultura. As mãos trazem a escultura para o tempo presente, em que está sendo experimentada pelo observador. Irrealidades não são autômatos: ganham vida a partir de uma ação humana deliberada, que requer intenção e atenção.

Com a definição de que o movimento das esculturas é promovido pelas mãos, buscou-se reforçar de forma concreta a noção de que o tempo de criação do trabalho não se esgota na ação do artista, mas se estende até o momento em é vivenciada, o que torna o observador um participante, um co-criador da obra.

Visto que as esculturas apresentam movimento de rotação em torno de um eixo, propiciado pelo acoplamento de um rolamento entre suas bases, houve uma preocupação, na construção da estrutura das esculturas, de que as peças componentes não se movessem apenas por ação da força centrífuga (que seria previsível). Assim, procurou-se obter também um movimento de balanço ao colocar pequenas peças metálicas que ficassem frouxamente penduradas ou que ficassem ligadas ao eixo central da escultura em dois pontos. Nas outras esculturas, objetivando o mesmo fim, foram utilizadas peças leves e uma ligação à estrutura de arame com fio de nylon, de forma a reduzir a transmissão da energia cinética no movimento de rotação (figura 6).

Espelho/Material reflexivo

A apresentação das esculturas em uma caixa de espelhos de formato triangular foi definida considerando que a propriedade dos espelhos de multiplicar a imagem, reforça a sensação de imprevisibilidade, de indefinição da localização do objeto ou suas partes.

Ademais, espelhos chamam pela participação do observador, na medida em que a contemplação a um espelho nunca é passiva: ela suscita indagação a respeito de “quem está aí?”. Sobre a interação com espelhos, cabe recuperar o relato de Freud (2010) a respeito da visão de sua imagem refletida em “O Estranho” (*Das Unheimlich*):

Eu estava sentado sozinho dormindo no compartimento do vagão quando, devido a um movimento mais violento [do trem], a porta que conduz ao banheiro abriu-se e um cavalheiro idoso de roupão, com uma touca em sua cabeça, entrou. Eu supus que ele havia se enganado de direção ao sair da cabine contígua e tinha erroneamente entrado no meu compartimento. Me apressei em esclarecê-lo, mas logo percebi, atordoado, que o intruso era o reflexo de minha própria imagem, espelhada na porta de conexão. Lembro-me que a visão me desagradou muito (Freud, 2010: 34, tradução livre do original).

O formato triangular da caixa e a colocação dos espelhos em ângulo agudo, foram inspirados no funcionamento dos caleidoscópios, instrumento ótico cilíndrico de fundo opaco, no qual três espelhos são posicionados como um triângulo e promovem a multiplicação da imagem de pequenos objetos coloridos. Observe-se que, da mesma forma que nas esculturas Irrealidades, as imagens no caleidoscópio se alteram por ação de um movimento de rotação promovido pelas mãos. As bases das esculturas foram revestidas de material reflexivo prateado para potencializar o efeito de multiplicação das imagens provocado pelos espelhos, visando reforçar a sensação de imprevisibilidade.

Os espelhos desempenham outro papel importante para fins da reflexão do difuso no espaço aqui proposta: refletem o que está à sua frente. Ao se olhar para a caixa de espelhos, percebe-se não apenas a multiplicação da imagem

da escultura, mas também o reflexo do espectador e do ambiente. Assim, ao movimentar a escultura ou apenas olhar para a obra, o observador pode ver a si mesmo e o que o circunda, refletidos.

Busca-se dar ao observador a sensação de que está dentro do trabalho, reforçando a noção anteriormente referida, de que o processo de criação do objeto inclui a vivência com ele. Cada indivíduo, na medida em que é único, e cada ambiente, na medida em que é específico da situação em que se encontra a escultura, propicia o surgimento de uma nova obra.

É dessa circunstância – integração do espectador e do ambiente na escultura – que decorre a denominação Ir-realidades ao conjunto de esculturas. É como se cada experiência com as esculturas representasse um universo em si, uma nova realidade, aspecto associado ao movimento surrealista.

Mas diferente deste, no qual a situação “além da realidade” é originada por impulsos do inconsciente, em Ir-realidades, a nova realidade é buscada pela utilização de elementos puramente visuais. O sufixo ‘ir’ está separado da palavra realidades no título das obras para enfatizar a noção de que essa nova realidade surge com a participação do observador. Existe a necessidade de que ele vá ao encontro da escultura, coloque-a em movimento, veja sua imagem nela refletida, para que a experiência de ingresso em outra realidade seja alcançada.

Referências

- BAVCAR, E. “O espelho dos sonhos” in Luz e Sombra em Bavar, novembro (mimeo), 2015.
- BRISSAC PEIXOTO, N. “O olhar estrangeiro” in Novaes, A. e outros: O Olhar. Companhia das Letras. São Paulo, 1988.
- DERRIDA, J. “Pensar em não ver” in Pensar em não Ver. Escritos sobre as Artes do Visível (1979-2004). Editora UFSC. Florianópolis, 2012.
- _____. Memórias de Cego. O auto retrato e outras ruínas. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2010.
- FREUD S. *Das Unheimlich*. The Project Gutenberg Ebook #34222, 2010.
- Produção de Jana Srna e distribuição por the Online
- THE GUARDIAN. Turner Tate show most radical daring work, 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/08/turner-tate-show-most-radical-and-daring-work>>.
- KRAUSS, R. E. Caminhos da Escultura Moderna. Martins Fontes. São Paulo, 1998.
- MARIATH BELLOC, M. (2015): “Imagens e saudades de Evgen Bavar” in Luz e Sombra em Bavar, novembro (mimeo)
- The MET (2003): Gustave Flaubert sieht seine Geliebte, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2003.234/>
- NASSUNO, M. Ir-realidades. Uma aproximação ao difuso no espaço. Trabalho final apresentado para a disciplina Atelier 2, professor Vicente Martinez, curso Bacharelado em Artes Visuais, IdA/UnB. Brasília (mimeo), 2019.
- _____. UNselfie. Trabalho final apresentado para a disciplina Atelier 1, professor Gregório Soares, curso Bacharelado em Artes Visuais, IdA/UnB. Brasília (mimeo), 2018.
- _____. Um olhar para a imagem sem foco. Trabalho final apresentado para a disciplina Projeto Interdisciplinar, sob orientação do professor Cayo Honorato, curso Bacharelado em Artes Visuais, IdA/UnB. Brasília (mimeo), 2017.
- POPPER, F. Origins and Development of Kinetic Art. New York Graphic Society Ltd. Greenwich, 1968.
- RICHTER, G. "Notes, 1964-65" e "Interview with Irmeline Lebeer, 1973" in Text, Writings, Interviews and Letters 1961-2007. Thames & Hudson. London, 2009.
- SARTRE, J.-P. (s/d): “Os móveis de Calder” in A. Calder: Calder. Mobiles and stables. New American Library. New York
- WIESINGER, V. “Objetos e mis-em-scène. Os mundos do artista” in WIESINGER, V. (org. e textos): Giacometti. Cosac Naify. São Paulo, 2012.

21. *artveillance*; arte e tecnologia; arte apocalíptica

Lorena Ferreira Alves¹²⁵

Por que a vigilância em massa é apocalíptica?

A demanda por inovação tecnológica parte de ideais de desenvolvimento econômico e social de acordo com necessidades e valores de cada país. Empresas, Universidades, dentre outras instituições públicas e privadas, criam iniciativas de apoio a projetos de inovação, onde se busca a implementação da tecnologia em diversificadas situações. Tecnologias de informação, como *Machines Learning* e *Deep Learning*, que prosperaram dos estudos oriundos da Inteligência Artificial, e que estão sendo aplicadas em nossos meios de comunicação, transporte e segurança, surgiram de espaços de inovação e centros de pesquisas que oferecem financiamento de projetos inovadores, espaços esses que são capazes de se ampliar para Parques Tecnológicos, e se tornarem até mesmo cidades, como por exemplo, o Vale do Silício.

Os resultados de pesquisas de inovação produzidos nestes espaços dizem sobre nosso futuro, e são discutidos por artistas e pesquisadores no campo da arte e tecnologia, que avaliam os valores dos quais as implementações tecnológicas estão baseadas, bem como suas consequências, sejam elas no campo econômico, social e cultural. A reflexão sobre o sucesso ou não das implementações de inovações tecnológicas que estão surgindo, é questionado enquanto sua atuação para o desenvolvimento humano, e como este progresso é capaz de ditar as condições de nossas vidas atuais e futuras.

A interpretação algorítmica de dados se tornou a principal tecnologia capaz de ler uma grande quantidade e variedade de informações, onde os cálculos gerados expressam resultados de acordo com as necessidades de seus desenvolvedores. No entanto, para que seja alcançado o objetivo de se compreender comportamentos de qualquer ser ou evento, se faz necessário o monitoramento constante de cada gesto produzido por estes, sendo a vigilância dos dados em massa, ou *Big Data*, a principal fonte de informação de empresas e instituições que buscam desenvolver seus produtos.

Dessa forma a vigilância em massa, hoje operada pelas tecnologias de comunicação com acesso à internet, é a principal forma de identificar tendências, traçar perfis de comportamentos e, como discutem Antoinette Rouvroy e Thomas Berns (2015), a vigilância e o processamento algorítmico dos dados geram uma governamentalidade algorítmica, ou seja, a interpretação da torrente de dados de navegação dos usuários da internet, onde os algoritmos são capazes de absorver dados de comportamentos em contextos variados para formulação de perfis, aos quais os sujeitos serão por sua vez categorizados e inseridos. As informações personalizadas são redirecionadas à cada perfil, ação pensada por Rouvroy e Berns (2015) como uma antecipação do futuro ao usuário, em que os conteúdos

¹²⁵ Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

não se referem ao pensamento crítico e desenvolvimento da subjetividade humana, além de não possibilitar que o usuário a construção de um processo criativo de escolhas próprias.

Os traços apocalípticos sobre a vigilância em massa podem ser observados em suas consequências de degradação social, a alienação através de indução de realidades, verdades e necessidades aos usuários da internet, onde o sujeito é controlado e absorvido pelo sistema de vigilância contemporâneo. Laura Mabel Lacaze, ao discutir sobre o tema da vigilância em massa e meios de comunicação, analisa como são estruturados discursos que justificavam esta vigilância.

Em seu texto *Vigilancia masiva de comunicaciones: una (ciber)inquisición*, Lacaze (2016) apresenta como as narrativas que sustentam o porque da vigilância em massa não são novidades que se originam dos conflitos do século XXI, mas de um retorno discursivo dos tempos de Inquisição. A autora realiza uma análise da estrutura análoga entre o discurso da caça às bruxas ocorrido na Idade Média e caça ao terrorismo do século XXI.

A análise das correspondências argumentativas entre os pronunciamentos sobre a vigilância massiva que ocorre em âmbito global e o discurso de poder punitivo de perseguição às bruxas no século XV, fundamenta-se no livro de Malleus Maleficarum (1486) denominado *El martillo de las brujas*, o discurso do ex-presidente dos Estados Unidos George Bush no momento de promulgação da Lei Patriota em 2001, e o discurso do ex-presidente dos Estados Unidos Barack Obama em 2014 durante o anúncio da revisão das disposições de vigilância de comunicações.

Dentre as correspondências discursivas apresentadas por Lacaze, são destacados neste artigo os argumentos de prevenção e punição àqueles que colocam em risco a integridade e segurança da comunidade em escala global (a caça às bruxas e aos terroristas), onde se faz necessário tomar providências urgentes e extremas, em que se proclama guerra contra a ameaça que só pode ser combatida por uma autoridade que dispõe de ferramentas e conhecimentos exclusivos para garantir a segurança e salvação de toda uma população planetária.

A tabela abaixo apresenta de forma sintetizada as relações entre discursos de Malleus (1486) Bush (2001) e Obama (2014), retirados do texto de Lacaze (2016). O discurso punitivo da Inquisição e das leis que regem a prevenção do terrorismo, este que justificou a necessidade de uma vigilância em massa, se desenrola em forma de controle populacional. A vigilância da dados em massa resulta, como argumenta Lacaze (2016) no cibercontrole em uma escala sem precedentes, cuja apresentações internas da NSA¹²⁶ (2011), após as fatalidades ocorridas no dia 11 de setembro de 2001, se orientam em princípios de "coletar tudo, analisar tudo e bisbilhotar tudo".

Observa-se que os discursos punitivos apresentados por Lacaze, expressam não apenas o resultado apocalíptico do controle e alienação social consequentes da vigilância em massa, como também, a natureza apocalíptica que sustentam os discursos punitivos contra as bruxas e os terroristas, sendo a cibervigilância do século XXI, a única ferramenta capaz de salvar a população de uma ameaça que pode acarretar no extermínio de pessoas inocentes.

¹²⁶ Agência de Segurança Nacional dos Estados Unidos.

Regularidades Discursivas	Malleus (1486)	Bush (2001)	Obama (2014)
Enunciação de intervenções de neutralização e ações preventivas de caráter punitivo	Nós, em cumprimento de nossas obrigações, nos mostramos absolutamente desejosos em aplicar remédios potentes para prevenir e enfermidade da heresia e outras infâmias que difundem seu veneno causando a destruição de muitas almas inocentes.	"Lei Patriota. Para impedir e castigar atos terroristas" "Auxiliará as agências de aplicação da lei a identificar, dismantelar, impedir e castigar terroristas antes que eles ataquem"	"Então nós demandamos que nossa comunidade de inteligência aumente suas capacidades e que as agências policiais mudem suas práticas para focar mais em prevenir ataques antes que ocorram do que em perseguir os terroristas depois que eles tenham atacado"
A afirmação de autoridade e suas capacidades superlativas para intervir	Tal como afirma Malleus, os encarregados pela administração de justiça contra as bruxas, eram imunes aos seus encantamentos	"esta lei concederá aos agentes de inteligências e de aplicação da lei, as novas ferramentas que precisam para combater este perigo atual"	"Os Estados Unidos Unidos têm responsabilidades únicas quando nos referimos a inteligência de coleta de dados de informação. Nossas capacidades ajudam não só a proteger a nossa nação, assim como também nossos amigos aliados"
Asseveração de que a ameaça é máxima	Os males perpetuados pelas bruxas modernas exercem todos os pecados permitidos por Deus" "de todos os crimes do mundo, são as bruxas que merecem os castigos mais severos.	"uma ameaça como nenhuma outra nação jamais enfrentou"	"Os desafios derivados da ameaças como o terrorismo, a proliferação, e os ciberataques não irão desaparecer brevemente. Continuarão sendo um problema maiúsculo"

Emprego de uma retórica bélica e necessidade de intervir com uso de meios extraordinários	"existe uma guerra declarada entre homens de demônios"	"O governo apoiará esta lei com toda a urgência de uma nação em guerra"	"Não podemos prevenir ataques terroristas ou ciberameaças sem algum grau de capacidade para penetrar nas comunicações digitais" [...] "interceptar as comunicações de objetivos estrangeiros no exterior que possuem informações vitais para nossa segurança nacional"
---	--	---	--

Tabela 1: relações entre discursos de Malleus (1486) Bush (2001) e Obama (2014), retirados do texto de Lacaze (2016). Análise da da autora.

A *artveillance* como denúncia do futuro apocalíptico

Assim como estudiosos da vigilância analisam e questionam os rumos possíveis de controle provocados pelo monitoramento de dados, artistas apresentam críticas, indagações e formas de compreender as maneiras de como utilizamos os dispositivos tecnológicos de vigilância. Desde os anos setenta, obras como *Video Surveillance Piece* (Public room, Private room) (1969-70) do artista Bruce Nauman e *TV-Buddha* (1974) do artista Nam June Paik, discutem como as câmeras de vigilância são capazes de provocar o desconforto através da sensação de estarmos sendo vigiados e a perda de privacidade, bem como a interpretação do homem advindos dos dispositivos de tecnológicos de vigilância.

Com a ampliação de tecnologias de vigilância para outros campos que vão para além do monitoramento de imagens, como por exemplo, localização, som, textos e comportamentos de navegação na internet, artistas abordam em obras atuais o futuro apocalíptico da vigilância, provocando formas de perceber controle e alienação que estas tecnologias são capazes de gerar.

A artista Dr. Heather Dewey-Hagborg questiona como o avanço das tecnologias de vigilância podem desencadear no monitoramento ainda mais preciso sobre um indivíduo. Através de sua pesquisa acerca da vigilância biológica, Heather Dewey-Hagborg junto ao Biononymous¹²⁷, acrescenta que:

A vigilância biológica é o meio pelo qual a ciência biológica é usada para rastrear, monitorar, analisar e transformar corpos em dados. É a extração de DNA e micróbios da nossa pele, unhas, cabelos e fluidos corporais. É a análise da identificação de partes do corpo, como rostos, impressões digitais e íris. É o rastreamento da própria vida pelo calor do corpo, pulso, transpiração e movimento involuntário. É a vulnerabilidade que enfrentamos todos os dias pela própria situação de ser humano, simplesmente por ter um corpo. (DEWEY-HAGBORG¹²⁸)

Em sua obra *Stranger Visions* (2012/2013) (Figura 1 - 3), a artista expõe como os dados do DNA podem oferecer detalhes sobre a fisionomia e anatomia de uma pessoa. Através da coleta de fragmentos de corpos deixados em

¹²⁷ Site da Biononymous (Comunidade de pesquisa em privacidade biológica) pode ser acessado através do link: <<http://biononymous.me/>>

¹²⁸ Documento online não datado e não paginado. Disponível em: <<http://biononymous.me/>> Acesso em: 10 de outubro de 2019.

locais públicos da cidade de Nova York, como cabelos, chicletes e bitucas de cigarro, a artista extrai e analisa o DNA dos fragmentos para gerar retratos em cores de tamanho real através de impressão 3D, em que representa a aparência desses indivíduos com base em pesquisas genômicas.



Figura 1 - Stranger Visions - Heather Dewey-Hagborg. Fonte: <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>.



Figura 2 - Stranger Visions - Heather Dewey-Hagborg. Fonte: <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>.



Figura 3 - Stranger Visions - Heather Dewey-Hagborg. Fonte: <https://deweyhagborg.com/projects/stranger-visions>.

Dewey-Hagborg coleta materiais dos corpos que os desconhecidos deixaram para trás, em que a obra busca chamar a atenção para o desenvolvimento de tecnologia de fenotipagem de DNA forense, assim como o potencial de uma

cultura de vigilância biológica, em que os cientistas identificam o impulso para o determinismo genético, defendendo que os dados coletados não são considerados precisos ou imparciais, o suficiente para uso em investigações criminais.

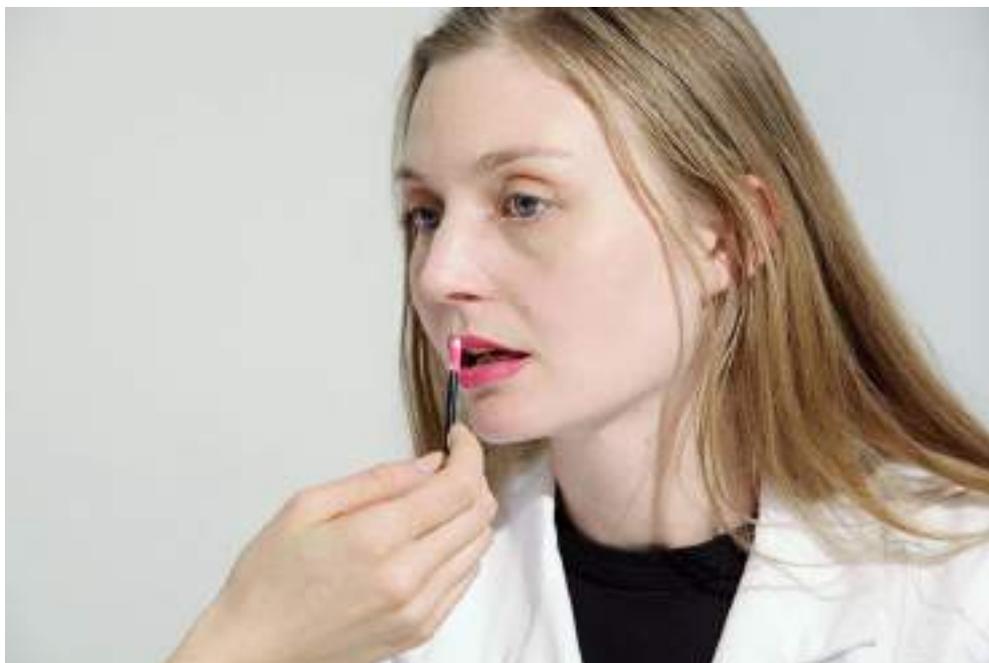


Figura 4. DNA Spoofing - Heather Dewey-Hagborg. Fonte: <<https://deweyhagborg.com/projects/dna-spoofing>>.

Logo na obra na obra DNA Spoofing de Dewey-Hagborg em colaboração com Aurelia Moser, Allison Burtch e Adam Harvey Spoofing, antecipa a possibilidade de vigilância genética no presente pós-apocalíptico. Em DNA Spoofing Dewey-Hagborg compartilha seus dados genéticos com outro indivíduo, acoplando em seu corpo partes de DNA de outra pessoa, como compartilhamento de chicletes, unhas e mesma escova de cabelo. A obra busca confundir e mesclar os resultados dos dados de DNA em uma possível realidade em regime de vigilância genética. Dewey-Hagborg explica que:

Como seres humanos, estamos constantemente lançando material genético no espaço público. Está se tornando cada vez mais comum usar esses traços para vigilância e reconstrução. Como a falsificação de IP torna possível a navegação anônima na Internet, a falsificação de DNA amplia esse potencial misturando material genético, permitindo trajetórias físicas anônimas em conjunto com o digital. Nesse espírito, nosso trabalho oferece algumas técnicas de bricolage para combater a vigilância genética. (DEWEY-HAGBORG)¹²⁹

É possível compreender como as obras de Dewey-Hagborg apontam possíveis futuros da vigilância. Como uma tentativa de prever como será nossas vidas, a *artveillance* expõe idéias acerca do poder de conhecimento e controle sobre o indivíduo atribuídos às tecnologias. Assim como a denúncia deste futuro, a *artveillance* também é capaz de propor formas de boicote ao regime de vigilância que está por vir, como é visto no caso da obra DNA Spoofing de Dewey-Hagborg. As abordagens críticas produzidas em obras de *artveillance* aqui citadas anunciam o futuro

¹²⁹ Documento online não datado e não paginado. Disponível em: <<https://deweyhagborg.com/projects/dna-spoofing>> Acesso em: 10 de outubro de 2019.

apocalíptico de uma sociedade em regime de vigilância cada vez mais incisivo e com consequências de controle mais agudos das quais vivenciamos atualmente.

Referências

LACAZE, Laura Mabel. *Vigilancia masiva de comunicaciones: una (ciber)inquisición*. In: ANAIS IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL LAVITS. Buenos Aires, 2016.

ROUVROY, Antoinette; BERNS, Thomas. *Revista Eco Pós*, Tecnopolíticas e Vigilância. Governamentalidade algorítmica e perspectivas de emancipação: o díspar como condição de individuação pela relação?, v. 18, N. 2, 2015.

22. Buraco sonoro – sutilezas do som (Fragmento, 3a Ed.)¹³⁰

Krishna Passos¹³¹

Pesquisar o som

Trabalhar com o som e traçar reflexões sobre considerando suas amplas possibilidades de perspectivas, assim como a própria onda, é algo instável. Em arte, principalmente, este não é um campo de estudo com elementos invariáveis e fixos; para sua análise mais aprofundada, não podem ser dissociadas nem a fonte emissora, nem sua origem, o tempo ou, o meio pela qual percorrem as vibrações. Uma infinidade de características, funcionalidades e aplicações podem ser traçadas para a melhor compreensão do som, na forma como tratamos dele aqui, desde suas capacidades psicoacústicas até suas peculiaridades físicas, em métodos baseados no som, que apresentam dinâmicas muito particulares e complexas, em processos sonoros, na matéria, para transformações químicas resultantes.

No entanto, o mais importante para a criação em arte e sua assimilação mais sensível, mesmo que nos aprofundemos nas teorias e fenômenos posteriormente, é necessário recuar e nos abandonar a sua experimentação para, assim, abstrairmo-nos de análises racionais e seus princípios mais objetivos, em termos da física acústica para que, assim, possamos nos abrir a percepções mais sutis e diretas não orientadas pelo intelecto mas, pelo sensitivo. Algo para além do estritamente compreendido e mais próximo dos efeitos, dos afetos movidos pelo som.

Longe de ser algo estável, o som em si não é nada além de vibração (?), não tem matéria, não tem massa. Ele, em si, não pode ser apreendido. Excetuando-se o som de origem eletrônica realizado em suportes digitais, a experiência real e original do som é algo possível apenas no tempo e no espaço de sua ocorrência. Os métodos para se guardar ou preservar o som que mais aproximam o som da sua origem real, em geral, reproduções da sua gravação, o que aumenta subjetividades particulares da sua experimentação. Logo, quando não estamos vivenciando presencialmente o fenômeno na ocasião de sua origem, como na execução de instrumentos ou outra fonte de emissão primeira, a sua percepção não é a vivência exata dele, em si e, sim, a assimilação de seu registro em local e tempo distintos da sua procedência inicial. Além disso, por mais bem feita que seja a gravação e a reprodução do som, cada microfone, além de captar frequências diferentes do ouvido, já cria alguma alteração no som original, bem como, os alto-falantes também geram variações do som original. Ainda assim, este som pode apresentar características sonoras muito próximas e, quase idênticas do som primário e, dessa forma arremeter diretamente ao tempo e espaço em que ele foi produzido inicialmente, como é o caso das paisagens sonoras, texturas, ambiências usadas em grande parte da arte do som.

¹³⁰ A 1a edição, versão completa, publicada originalmente nos anais do #17.Art – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia – Brasília, dezembro de 2018, com o subtítulo: *“aprisionando e liberando sons”* Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/Krishna_Passos_17ART.pdf> Acessado em janeiro de 2019.

¹³¹ Krishna Passos, é artista, Doutorando do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (UnB). Embora trabalhe com diferentes mídias (objetos, instalações, intervenções urbanas, e videoarte, etc.), nos últimos anos tem concentrado suas pesquisas poéticas em arte sonora, climática, fenômenos físicos, fenômenos acústicos, eletroquímicos e eletromagnéticos, dentre outros.



Figuras.1 e 2: Epicentro Ouro (Objeto sonoro - Acervo do Museu nacional) – Krishna Passos, 2015

Tenhamos em mente que: em geral, o som origina-se do deslocamento mecânico, atrito e/ou choque entre matérias emanando dali e ganhando o espaço em velocidade constante. Como já comentado, ele é vibração e, esse movimento, também pode fazer o caminho inverso. Da mesma forma que o som emana de um evento físico, quando o som age sobre a matéria, mesmo que não possamos perceber, há algo de sutil ocorrendo nela, e também em nós, quando a vibração está ali, correndo em seu fluxo. Embora nos pareça óbvio, as evidências do movimento do som na matéria são comprovadas, por exemplo, no caso dos efeitos cimáticos em partículas finas ou em líquidos¹³², quando os elementos se reorganizam de acordo com as vibrações sonoras, promovendo formas e padrões geométricos na matéria. É importante destacar que, nesses casos, o efeito é orientado horizontalmente, devido à ação da gravidade; no entanto, essas ondas vibratórias agem também verticalmente e em todas as demais direções pela qual o som ecoa, tendendo expandir-se de forma circuncêntrica a partir da sua fonte emissora.

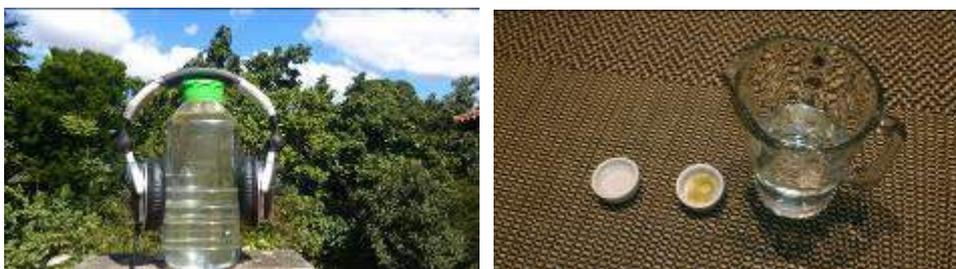


Figura. 3. Medicamento Antroposófico (Imersão sonora), água sendo irradiada com som; Figura. 4: e água com sal, água com cristais de granada e diamante - Krishna Passos, 2017.

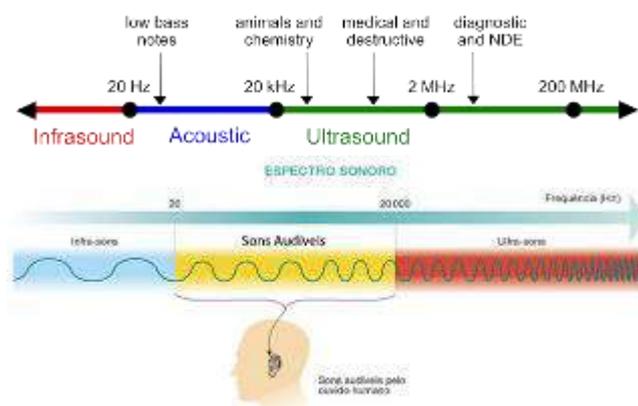
(Re)Introduzindo concepções – a pesquisa

Para abrirmos a nossa visão, compartilhamos um pouco sobre nosso entendimento, referente aos “poderes do som”, que envolvem os trabalhos artísticos desenvolvidos, no âmbito da pesquisa tratada aqui. Assim introduziremos alguns conceitos da física, no entanto, sem o intuito de uma abordagem científica e, sim, para aludir à efeitos correlatos às influências das quais, como a matéria, estamos sujeitos no mundo quando expostos às frequências vibratórias que, em maior ou menor grau, constam nos sistemas propostos pelo artista, seja nas relações com a

¹³² Não nos ateremos mais detalhadamente sobre a Cimática pois o tema já foi debatido acima, na terceira parte desse texto.

Cimática, na série Epicentro133 (fig. 1 e 2), em que os efeitos são evidentemente visíveis; seja, em trabalhos em que essa re-ação é mais subjetiva, não resultando em fenômenos passíveis de observação visual do som, como em Medicamento Antroposófico134 (fig. 3 e 4) e Buraco sonoro, que será melhor detalhado no decorrer dessa leitura. Evidentemente, a não visualização do fenômeno sonoro não exclui a possibilidade de ocorrência das influências vibratórias, o que, no caso, é uma das prerrogativa para o desenvolvimento das referidas propostas artísticas.

É importante frisar que o som é/está para além da propagação de uma onda de pressão na matéria pela qual ela se propaga, para nós ele também é uma espécie de quase matéria. Como um plasma invisível e, também, evidentemente, uma energia que se dissipa, podendo mudar de meio por onde ela percorre, o que, conseqüentemente, afetará também a velocidade e o comportamento dessa dissipação, fazendo essa energia conservar sua potência ou, a força se enfraquecer e se perder, de acordo com o seu meio de propagação. Embora ele percorra a matéria, é considerado um fenômeno de deslocamento mecânico de ondas.



Figuras 5 e 6: Espectro sonoro e limiar audível

Há uma enorme multiplicidade de potências, amplitudes e qualidades nas frequências vibratórias, no espectro sonoro. Há uma faixa no limite audível (entre 20Hz e 2.kHz - fig. 5 e 6), a cima ou abaixo desse limiar, para os humanos, as frequências tornam-se inaudíveis como som mas, é possível que algumas frequências sejam percebidas em seus efeitos vibratórios. Assim, a qualidade auditiva do som pode determinar o seu nível e influência na matéria ou não. Como veremos adiante, podemos ter sons inaudíveis com efeitos bastantes drásticos quando aplicados na matéria e sons audíveis que atuam intimamente sobre a mesma matéria. Dessa forma, ações vibratórias distintas operam também de formas distintas no “objeto”, esta máxima também pode ser aplicada ao

¹³³ Epicentro é uma série de trabalhos do artista, apresentados em intervenções urbanas, videoarte, performances sonoras e objetos. Nelas são usados alto-falantes imersos e frequências que provocam movimentos e formas que se alternam quando aplicadas determinadas frequências sonoras. Epicentro Ouro é um objeto sonoro com 50 cm (altura) X 38 cm (diâmetro), alto-falante, amplificador, frequências sonoras, água, pigmento e purpura em pó. Ao ser premiada no “Salão Mestre D’Arma” em 2017, a obra passou a integrar o acervo do Museu Nacional da República de Brasília.

¹³⁴ Medicamento Antroposófico – MARavilha Curativa é uma formulação intuitiva, nela se cruzam processos miscigenados que abrangem correntes filosóficas, religiosas, artísticas e sensoriais. Para isso, o processo envolve princípios da meditação, da alquimia, das notas de Solfeggio, da arte sonora, da radiestesia, dentre outros, considerados aqui, como razões universais, independentemente de suas origens ou de racionalizações que os expliquem. Como elementos fundamentais para o processo foram usados: Gravações sonoras de ondas do mar batendo contra a Pedra do Arpoador (RJ), gema de diamante, água mineral, cristais de granada (grãos de areia da Praia Vermelha-RJ), sal marinho, irradiação sonora com a frequência de 528 Hz. A sessão de imersão extrassensorial foi preparada convergindo diversos tipos de frequências, ondas, vibrações e radiações, perceptíveis e imperceptíveis, manifestas nos elementos e forças da natureza selecionados. PASSOS, Krishna (#16.Art – 16º Encontro Nacional de Arte e Tecnologia | Universidade do Porto – Faculdade de Belas Artes – FBAUP, Porto, Portugal. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1fh6zXjI7zyLi0nRJZVWVjCBoLWIXiZY7/view>> .

sujeito e a suas noções auditivas e a sensações físicas. Podemos observar, como exemplo disso nos humanos, os efeitos de armas sônicas ou os efeitos de subgrave, usados no cinema para criar sensações de tensão e suspense, muitas vezes, imperceptíveis aos ouvidos.

No caso da influência do som na materialidade, estamos a tratar de algo mais preciso e objetivo; já em termos psíquicos e da audição, tratamos de algo mais subjetivo e com precisão difusa, baseado nas impressões do sujeito, memórias afetivas, ativando o sistema límbico, capaz de compreensões intuitivas sem necessitar elaborações racionalistas (racionalis??). Em nossas análises, tentamos acolher estas duas facetas das ocorrências em vibrações sonoras; no entanto, a abordagem mais subjetiva tende a sobressair, pois esta nos parece a forma mais adequada para tangenciar questões que permeiam um objeto de pesquisa em arte sonora.

Elencando curiosidades afins – Buracos sonoros

De armas sônicas a procedimentos estéticos e médicos, as possibilidades de uso das frequências vibratórias para a solução de demandas humanas, “culturais” de ordem prática, tem se expandido com o avanço dos processos tecnológicos. Exames de saúde, ecografias, dissolução de tecido adiposo¹³⁵, sondagem de estruturas arquitetônicas e geológicas, previsão de movimentos sísmicos e tectônicos, identificação de distâncias e relevos marítimos, aparatos para aceleração de processos e preparação de materiais são algumas das muitas aplicações das vibrações sonoras pela ciência, indústria e cadeia produtiva de mercado. Em alguns desses casos, o espectro sonoro funciona como um processador de matéria, em outros casos, serve como elemento, meio comunicador, para realização de leitura e identificação de “coisas” (densidades, formas, distâncias), tanto pequenas, como órgãos do corpo humano, quanto gigantescas porções de massas geológicas, oceânicas e até astronômicas. Até a captação de frequências do universo, como o das ondas gravitacionais, é possível devido à leitura desses sinais vibratórios.¹³⁶

Certamente a gama de atividades associadas ao som e os conhecimentos abordados aqui ainda se ampliarão muito no futuro próximo, assim, capacidades, até então ocultas, serão responsáveis por desencadear processos operados hoje em dia por métodos menos elaborados; assim como os já utilizados processos de cura e embelezamentos por meio da irradiação de frequências sonoras. Conforme verificaremos a seguir, alguns destes processos já se dão por meio de fenômenos e atributos um tanto curiosos, nem todos totalmente esclarecidos cientificamente, a exemplo da sonoluminescência. Vejamos, então, algumas dessas peculiaridades desencadeadas pelas frequências sonoras de forma singular.

Cimática

Fenômeno descoberto provavelmente por povos muito antigos, como conclui-se ao analisarmos os *Yantras* Indus e as representações dos *Chakras*, já era mencionado nos Vedas¹³⁷. Na cultura ocidental, começou a ser estudado por volta do século XVIII e tornou-se posteriormente em ramo da acústica, que estuda as ondas sonoras (audíveis ou não) e suas ações sobre a matéria. Tal circunstância permite a manipulação da matéria a partir da irradiação de frequências do espectro vibratório, desta forma, pode-se alterar a sua organização e visualizar o fenômeno acústico

¹³⁵ Ver Lipo Cavitação - Procedimento estético em que é aplicado ultrassom nos tecidos adiposos para redução de gordura. É possível, inclusive, encontrar vídeos demonstrativos em que é usado um pedaço de toucinho defumado (*bacon*) que derrete com o uso das referidas frequências.

¹³⁶ ...“as ondas gravitacionais são como ondas sonoras com a diferença que as sonoras “são perturbações no ar que causam pequenas variações de pressão que nosso ouvido consegue captar. Já as ondas gravitacionais são perturbações no espaço/tempo ‘ouvidas’ pelos interferômetros de laser que tem 10 quilômetros.” SAA, Alberto - <http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/08/13/fisica-para-curiosos-e-o-som-de-um-buraco-negro>

¹³⁷ Referente às escrituras sagradas da cultura Védica que, floresceu na Índia setentrional, aproximadamente, no 3º milênio A.C..

transformando-se em movimentos e formas na matéria. Seria, então, não só um ramo da física que estuda a visualização das ondas sonoras, mas também o comportamento dos materiais sob o efeito do som e, na composição das coisas, incluindo as formas da natureza e do universo.¹³⁸ O fenômeno é base para a série *Epicentro*, mencionado anteriormente e melhor detalhada no artigo *Epicentros Cimáticos no Brasil*.



Fig. 7: Yantra, representação energética em que, aparentemente, surgem formas cimáticas.

Cavitação

Consiste na criação de cavidades dentro do meio líquido formando bolhas gasosas devido à diminuição da pressão no interior do fluido. Estas bolhas tendem a implodir, liberando energia. Existem algumas situações que provocam a cavitação, dentre elas, o deslocamento em alta velocidade dentro do meio líquido. Há também situações em que o som é usado para criar essa cavitação, este fenômeno é chamado de: cavitação acústica.



Figura. 8: Cavitação ocorrendo em hélice sub aquática.

Cavitação acústica

É a formação da cavitação com o uso do som, geralmente ultrassom, assim como na cavitação simples, já descrita, há formação, crescimento e implosão de bolhas; o que, pode elevar a temperatura no interior da bolha, chegando até em torno de 5000°C e, chegar a pressões de cerca de 2000 atm. As bolhas formadas e o fenômeno, ocorrem em microssegundos. No caso, com a implosão dessas microbolhas, há a liberação de calor e energia, esse processo é usado na Sonoquímica.

¹³⁸ PASSOS, Krishna - *Epicentros Cimáticos no Brasil* – 2016.

Sonoquímica



Figura. 9: Ultrassom homogeneizador

A Sonoquímica é um processo físico/químico em que o uso de ondas de ultrassom em sistemas químicos provoca a alteração das ligações moleculares, não só pelo atrito e movimento das molécula mas, devido às pequenas cavilações ou cavitações? que ocorrem durante o procedimento. No caso, determinadas composições químicas podem sofrer aceleração de processos químicos, como a oxidação, redução, dissolução e decomposição de elementos com mudanças em suas estruturas atômicas e físicas; assim, são gerados materiais e subprodutos complexos a partir desse procedimento um tanto singular.¹³⁹ A consequência desse efeito pode gerar, em condições muito distintas, um fenômeno chamado sonoluminescência.

Sonoluminescência

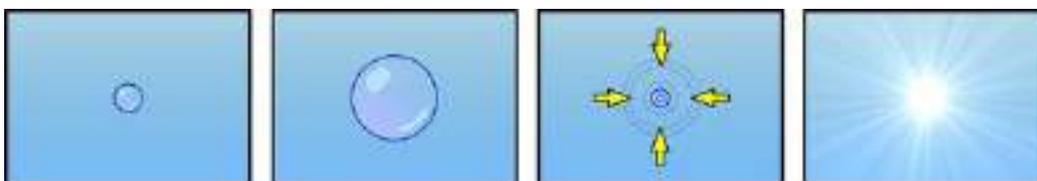


Fig. 10: Ilustração exemplificando a sonoluminescência

É um fenômeno luminoso que ocorre concomitante a cavitação acústica, nela há a formação de luz no interior da bolha de cavitação. A ocorrência somente é possível em condições de pressão, temperatura, amplitude e volume de onda, dentre outros fatores precisamente controlados. Em termos gerais, para haver a precipitação em forma de luz, normalmente, é conseguida, a partir da cavitação de uma única bolha isoladamente e, a aplicação do som dos dois lado da bolha, conforme é possível verificar na Figura 11. Assim, ocorre ao final de uma cavitação acústica, ou seja, quando ondas de ultrassom, com intensidade suficiente, provocam uma cavidade gasosa no líquido que, após se expandir, implode emitindo luz em fração de segundos. A proporção reduzida de tamanho e a velocidade de

¹³⁹ Os efeitos desejados da ultra-sonicação de líquidos - incluindo homogeneização, dispersão, desaglomeração, moagem, emulsificação, extração, lise, desintegração e efeitos sonoquímicos - são causados pela cavitação. Ao introduzir o ultra-som de alta potência em um meio líquido, as ondas sonoras são transmitidas no fluido e criam ciclos alternados de alta pressão (compressão) e baixa pressão (rarefação), com taxas que dependem da frequência. Durante o ciclo de baixa pressão, ondas ultra-sônicas de alta intensidade criam pequenas bolhas de vácuo ou vazios no líquido. Quando as bolhas atingem um volume no qual elas não conseguem mais absorver energia, elas colapsam violentamente durante um ciclo de alta pressão. Este fenômeno é denominado cavitação. Durante a implosão, temperaturas muito altas (aprox. 5.000K) e pressões (aprox. 2.000atm) são alcançadas localmente. A implosão da bolha de cavitação também resulta em jatos líquidos de até 280m/s de velocidade. Suslick 1998 - <<https://www.hielscher.com/probe-type-sonication-vs-ultrasonic-bath-an-efficiency-comparison.htm>>.

fenômeno e sua rápida dissipação tornam difícil sua medição, e também seu estudo, sendo aventadas algumas hipóteses, dentre elas, a do possível congelamento interno da bolha, o que, seria contrário às altas temperaturas que geralmente ocorrem em seu interior.



Fig. 11: Sonoluminescência de única bolha

Buraco Sonoro, pesquisa poética

Alguns cientistas, filósofos e culturas há milênios já apontam para as poderosas possibilidades do som e das forças vibratórias, para se ter um breve exemplo sem irmos tão longe, vejamos as idéias do cientista John Keely¹⁴⁰ que viveu no século XIX. Ele dedicou-se a pesquisar as forças vibratórias, seus efeitos na natureza, as leis de atração e repulsão; desenvolveu pesquisas sobre as possibilidades de transformação da energia por meio do som e das vibrações associadas ao uso da água. Segundo ele, “*tons musicais poderiam ressonar com átomos, ou com o próprio éter*”, éter, considerado por ele, como uma energia presente no ar. Para ele os efeitos obtidos a partir do som permitiriam no futuro atividades como, “*a desintegração de objetos e a levitação. Alguns dos fenômenos, apesar de considerados mágicos a princípio, já são uma realidade possível para a tecnologia moderna.*” (50p e 57p – Leiros). Quando comparamos a similaridade dessas idéias aos efeitos da cavitação acústica, Sonoquímica e sonoluminescência, chega a ser, no mínimo, curioso que Keely tenha previsto tais potencialidades ainda em 1800; enquanto as descobertas sobre os átomos ainda estavam engatinhando. Poderíamos, inclusive, ponderar se os processos investigados hoje em dia não seriam o desenvolver daquelas antigas idéias.

Trouxemos estas diferentes perspectivas sobre as vibrações a fim de ampliarmos a compreensão dos fenômenos sonoros e repensá-los, talvez, como indícios que apontam para estratos do reconhecimento de realidades paralelas, como espécies de fios e sobreposições que criam um emaranhado com diversas camadas de realidade que compõe o todo. Embora algumas das camadas manifestas sejam mais evidente que outras, nenhuma delas é mais ou menos verdadeira, visto que: não é o nível de percepção humana que determina o seu grau de realidade. O Homem não é a medida de todas as coisas¹⁴¹, ele é apenas uma das muitas referências possíveis, parte de um todo maior que, somados, a ele, pode nos dar maior noção sobre a medida das “coisas” (consciência). Já “A” medida de todas as coisas, esta, certamente é inalcançável ao humano. Ao percebermos a realidade como a multiplicidade de forças harmônicas e antagônica que coabitam em equilíbrio na mesma existência, estamos nos abrindo para o desconhecido e oculto nas realidades imperceptíveis aos sentidos humanos, sugerindo, imaginando, outras relações possíveis entre o sujeito e os elementos em seu meio.

¹⁴⁰ John Keely, suas idéias e máquinas para a canalização de energia estão melhor detalhados no artigo: PASSOS, Krishna - Silêncio: o som, in *Anais #16.Art – 16º Encontro Nacional de Arte e Tecnologia - Universidade do Porto – Faculdade de Belas Artes – FBAUP, Porto, Portugal*. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1fh6zXji7zyl0nRjZwVjCIBoLWixiZY7/view>>.

¹⁴¹ O homem é a medida de todas as coisas: O homem é a medida de todas as coisas da frase do sofista grego Protágoras (N. A.).

Buraco sonoro – Objeto *performativo*

As concepções supracitadas sobre as frequências sonoras e seu efeitos, leva-nos a crer que nelas há forças com atributos únicos; estes chegam a parecer-nos sobrenaturais, no entanto, o nosso conhecimento sobre ele, o som, no senso comum, é muito raso; portanto, abrir-nos a tais reflexões é uma necessidade não só para se ter maior consciência do fenômeno mas, para considerarmos tais questões na criação e poética, considerando outras possibilidades agindo nas influências sonoras.

Buraco Sonoro - Totem (objeto sonoro performativo – 2017) podemos ser tomados como exemplo poético concreto das reflexões abordadas aqui. O trabalho é composto no cruzamento entre a força existente nas propriedades do som do mar, sua vibração de ondas em grande escala e um objeto cilíndrico em aço, trazendo a presença do minério de ferro e do decorrer do tempo, registrado na oxidação do aço degradado durante um ano e meio, exposto às chuvas e ao sol, captando a ação do tempo sobre os ciclos da lua, estações solares, tempestades e demais adversidades ambientais em um quintal de Brasília. Ali o objeto “repousou meditativamente” por semanas e meses, aguardando o momento de retornar ao uso humano.



Figuras. 12 e 13: *Buraco Sonoro - Totem* (objeto sonoro performativo) - Krishna Passos, 2017

Especificações técnicas, material e os sons do objeto,

Trata-se de uma peça acústica, composta por um cilindro de aço *corten* oxidado naturalmente, exposto ao relento por um ano e meio. O objeto tem 30 cm de diâmetro e 40 cm de altura, pesa aproximadamente 9Kg. e alto falantes em seu interior. É tratado aqui não só como um objeto de possível culto (artístico ou místico), supostamente estático e intocável; mas, é também, objeto que permite a propagação do som durante sua manipulação, daí a qualidade performática do próprio objeto na interação do público com ele. Quando manipulado, o objeto assume outras características, talvez, contraditórias à sua aparência e forma material, concreta e pesada. Transbordando de seu interior, emanam o sons de gravações das ondas do mar batendo contra rochas, na Pedra do Arpoador, durante a subida da maré. Além de suas características de objeto artístico para contemplação estética, ele requer a experiência tátil e a interação do participante com a obra, assim, o som e das vibrações sonoras podem ser melhor percebidas, não só no jogo de libertar o som do cilindro, mas também pela possibilidade de reconhecer as vibrações no recipiente, extravasando dali.

Meta-esquema gráfico

O gráfico, a seguir foi elaborado em uma das muitas tentativas de dar uma forma para melhor imaginarmos as variações e nuances de atuação do som na matéria e nas obras mencionadas aqui:



Buraco Sonoro

Em Buraco sonoro, temos reunidas em obra, em termos gerais, três elementos fundantes principais, com diferentes estágios de “materialidade”, porém, formando unidade na obra:

Aço: pesado (com muita massa), rígido, resistente, durável e palpável.

Água: pesada (com muita massa), mole, fluida, mutável e palpável.

Som: sem massa, mole, fluido, transitório, etéreo, impalpável.

Como vemos, a forma de cada elemento comportar-se na obra é distinta, no entanto, a interação e a complementaridade entre eles é o que a torna obra, a ser completada pelo interator e público que presenciar a ação.

Efeito reverberante - manipulação e impressões do participante

É um *Totem Performítico*¹⁴² que contém o som, mas também, possibilita a libertação dele. Ao se expandir, o som/maré parece sugar os sons à sua volta. O objeto, com a aparência de um obelisco, ou menir metálico, visualmente, pode ser o reverso de um buraco em forma de som. Contraponto entre a solidez do aço e a fluidez do som e da água, é um objeto mítico que pode ser associado às forças da natureza e do mar em seu som, expandindo do seu interior, ou aos sons geológicos advindos de profundezas abissais da terra, de trovões ou até do espaço.

A experiência direta com a obra permite uma gama de imprecisões não passíveis de uma simples descrição mas, repletas de subjetividades afetivas, proporcionadas pelo ato de manipular o objeto para além de sua observação visual e auditiva distanciada, ao requerer do público uma relação tátil e psicomotora, ou ao menos ao presenciar alguém fazê-lo. Ao erguer o peso do aço, inclinar o objeto e retirá-lo de sua estabilidade colocando-o em outro lugar, deixando-o no chão novamente, o som cessa sua expansão para o exterior do cilindro, mantendo em seu interior o som contínuo, de onde reverbera em harmônicos e faz o aço vibrar sutilmente. Portanto, não é um objeto para

¹⁴² Licença poética unindo o termo performático com mítico: *performítico*.

apenas ser contemplado, e sim para ser sentido em sensorialidade para além da visão, do tato e da audição, com a potência dos sentidos para além do corpo físico e incluindo corpos sutis sensíveis.

Análogo aos pensamentos que vibram para fora de nossos cérebros em todas as direções, os sons contidos no recipiente ecoam, como todo som, no ar, querendo ganhar toadas ?nas direções de forma circuncêntrica. A este som soma-se um segundo som, criado com a ressonância das ondas emitidas pelo falante vibrando o próprio cilindro de aço, que é ativado pelo som e também reverbera, deixando um fino traço sonoro metálico unido à maré das ondas, ambas irradiando em uníssono do objeto para o ambiente, mesmo que, este, não esteja sendo manipulado.

é possível uma sensação de aprisionamento, por dentro vibrações do som, numa intensidade contínua, que se aproxima e afasta até o som se perder. Como se alcançasse o fundo/ final de sua capacidade de dentro do buraco, e ao se aproximar, o som lateja como fluxo de água no cais (canal). Som fluído, contínuo, mas alternante em vibrações, num processo de fluxo energético, que se potencializa e encontra o ápice na entrada fechada do buraco. Assim, tive a sensação de encapsulamento, como se houvessem vibrações querendo sair e ressoar para fora, se expandindo. Hora água batendo em matéria corroída pelo tempo, hora apenas vibrações, que vão e voltam. Fluxo líquido, que vibra dentro de um buraco, que o aprisiona e, ao mesmo tempo expande-se ressoando.¹⁴³

Considerações

Algumas questões suscitadas pela obra, talvez, não possam ser, simplesmente, respondidas; no entanto, é possível vivencia-las e a arte pode ser o ambiente de acolhimento propício para estigar experiências e reflexões adjacentes, sendo campo que comporta aquilo que não se define em termos racionais.

Com a obra, pode-se experimentar esse tipo de relação com a “matéria” sonora. Assim, o ouvir torna-se algo mais, ouvir nesse caso é também observar a expansão e propagação do som e, de nossa consciência, sobre as vibrações; é perceber ondas que encobrem outras ondas sonoras e, assim, descobrir, sensorialmente, o comportamento das frequências, para além do ouvir, exercitar a compreensão do som como uma matéria plástica manuseável.

Racionalizar certezas irracionais dentro de um sistema de crenças artísticas é mirar em algo para além do alvo visível; no caso, é como perceber alteração de percepções do mundo por meio de processos, assim, formas incomuns de conhecimento das coisas possibilitam vislumbrar o velado, o sutil, as camadas invisíveis e as potências subjetivas. Mesmo que se forme uma ideia no artista, o grau de retro-ação dessa ideia desprenderá sempre do grau de entrega do participante que será (ou não) afetado pelos afetos, que apresentados em obra, podem ser (ou não) acolhidos e, assim acessado esse re-conhecimento do mundo e, também, do sujeito que participa dele.

Há milênios a espécie humana aprimora a aptidão de ouvir e identificar os sons, timbres, volumes e localizações espaciais. Assim, temos apurado por centenas de gerações nossas reações ao meio (instintos), para maior adaptação aos diferentes tipos de situações em contato com os ambientes e as demais espécies; usa-se o som seja como um instrumento de defesa, seja capacitando-as gerações para melhor se situarem, para a comunicação ou para um melhor entendimento de distintas realidades impostas pela sobrevivência e seus interatores. Em termos gerais, no decorrer desse longo processo cumulativo de conhecimento, ao mesmo tempo que as percepções sonoras foram racionalizadas, seus reflexos orgânicos e instintivos desenvolveram-se e, também, acumularam-se geneticamente. Dessa forma, ao ouvir um estrondo repentino, o sistema límbico já descarrega adrenalina na corrente sanguínea, os batimentos cardíacos sobem e entramos em estado de alerta, a respiração também torna-se curta e rápida.

¹⁴³ Relatos e impressões colhidas de uma visitante da exposição no #17.Arte no Museu Nacional de Brasília em 2018.

No entanto, em um mundo em que não se crê no invisível, independentemente da compreensão racional ou da reação instintiva, o etéreo e subjetivo, contido nas vibrações, passam despercebidos, pois, para percebê-lo, é necessário tempo em esvaziamento racional e fruição real. Não é possível ao sujeito sintonizar-se à sua respiração e ao seu estado de espírito com um mantra, uma oração, um som de sino ou som da natureza, sem um tempo de pausa do seu “barulho interno”. Só no silêncio interno torna-se possível uma re-combinação de nossas próprias vibrações com as frequências que vem de fora. Certamente, tais práticas de escuta tem perdido o espaço, em detrimento de uma compreensão objetiva, funcional, agilizada e prática, daquilo que se ouve com a racionalidade, sobrepondo-se à essência subliminar do som.

Dessa forma, podemos concluir, no mínimo, que o som é uma das muitas interações entre a energia e a matéria; ele pode ser considerado um vetor de ligação entre a materialidade e o invisível... por meio dele podemos reconhecer outras camadas de realidade espaço temporal, bem como, desvelar alguns mistérios sobre a matéria. Por meio dele, podemos, quiçá, ter mais consciência do todo no qual estamos/somos. Assim, almejamos.

Referências

- CHAPA, Mário. *A fusão através da sonoluminescência é possível?*. Disponível em: <<http://large.stanford.edu/courses/2015/ph241/chapa2/>> Acesso em: <05/11/2018>
- LEIROS, Martha. *Música a chave do universo*, Editora Cube dos Autores, 2010. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=lang_pt&id=qzBSBQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA32&dq=Chladni+arte+Hans+Jenny&ots=L3JM647Mdx&sig=338m9BqFwRpphee9bG8wG0clkF8> Acessado em <14/07/2016>
- PASSOS, Krishna. *Epicentros Cimáticos no Brasil*. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/Krishna_Passos.pdf> <05/11/2018>

Iconografia:

- Fig.1 e 2: EPICENTRO OURO (Objeto sonoro - Acervo do Museu nacional). Krishna Passos, 2015 Objeto sonoro: 50cm. de altura e 38cm. de diâmetro. Materiais: alto falante, amplificador, água, pigmento e purpurina em pó. Fotografia: Márcio Mota, acervo do artista.
- Fig. 3 e 4: MEDICAMENTO ANTROPOSÓFICO (Imersão sonora), Krishna Passos, 2017. Materiais: Água irradiada com som, cristais de granada, diamante e frequências sonoras. Ambiente sonoro imersivo. Fotografia: Krishna Passos, acervo do artista.
- Fig. 5 e 6: ESPECTRO SONORO E LIMIAR AUDÍVEL - Audição humana. Disponível em: <http://www.aulas-fisica-quimica.com/8f_07.html> Acesso em: <05/11/2018>
- Fig. 7: YANTRA, representação energética em que, aparentemente, surgem formas cimáticas. Disponível em: Disponível em: <<https://www.pinterest.com/pin/479140847839261795/>> Acesso em: <05/11/2018>
- Fig. 8 CAVITAÇÃO OCORRENDO EM HELICE SUBAQUÁTICA, em: <<https://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=laboratorio-ensaios-navais&id=020175101212#.XFzNes9KhE4>> Acesso em: <05/11/2018>
- Fig. 9: HOMOGENEIZADOR ULTRASSONICO. Disponível em: <www.hielscher.com> Acesso em: <05/11/2018>
- Fig. 10: ILUSTRAÇÃO EXEMPLIFICANDO A SONOLUMINESCÊNCIA. Disponível em: <<https://gizmodo.com/an-odd-hypothesis-about-bubbles-could-finally-lead-to-n-1681767423>> Acesso em: <05/11/2018>
- Fig. 11: SONOLUMINESCÊNCIA DE ÚNICA BOLHA. Disponível em: <<http://large.stanford.edu/courses/2015/ph241/chapa2/>> Acesso em: <05/11/2018>
- Fig. 12,13: e 14: BURACO SONORO (objeto sonoro performativo), Krishna Passos, 2017/2018, peça acústica, cilindro de aço *corten* oxidado, de 9k, 30 cm de diâmetro e 40 cm de altura, alto falantes e baterias em seu interior e frequências sonoras. Fotografia: Krishna Passos, acervo do artista.

Artigos em Websites:

- STOROY, David. Akashic Field and Consciousness (Ervin Laszlo). *Science and non duality*. Disponível em: <<https://www.scienceandnonduality.com/akashic-field-and-consciousness/>> Acesso em: <05/11/2018>.

Realização:



Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - <http://www.ppgav.unb.br>
Instituto de Artes Visuais - Universidade de Brasília

Apoio:



Programa de Apoio a Eventos no País – PAEP/ CAPES
Departamento de Artes Visuais – IdA/ UnB
Instituto de Ciências Biológicas
Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico da Universidade de Brasília