

ANAIS DO 15º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP

**ARTE: LIMITES E
CONTAMINAÇÕES**

VOLUME I

CLEOMAR ROCHA

(ORGANIZAÇÃO)

ANPAP

SALVADOR, 2007

Todos os artigos são de inteira responsabilidade de seus autores.

Autores: Afonso Medeiros, Agda Regina de Carvalho, Alana Moraes Abreu e Silva, Alice Fátima Martins, Alice Jean Monsell, Almerinda Lopes, Ana Carolina De Souza Silva Dantas Mendes, Ana Rita Vidica, Anamelia Bueno Buoro, Andrea Hofstaetter, Antonio Carlos Vargas Sant'Anna, Aurélio Antonio Mendes Nogueira, Beatriz Basile da Silva Rauscher, Carina Luisa Ochi Flexor, Celia Maria Antonacci Ramos, Ceres Pisani Santos Coelho, Charliston Pablo do Nascimento, Christine Mello, Cibele Regina de Carvalho, Cleomar Rocha, Daniela de Oliveira, Danillo Silva Barata, Debora Santiago, Didonet Thomaz, Dilson Rodrigues Midlej, Edmilson Vasconcelos, Edna de Jesus Goya, Elias Bitencourt, Eline Maria Moura Pereira Caixeta, Elisa de Souza Martinez, Elyeser Szturm, Eriel de Araújo Santos, Fernanda Pequeno da Silva, Gabrielle Althausen, Geraldo Souza Dias, Gilberto Prado, Giovana Dantas, Heliana Ometto Nardin, Helio Custodio Ferverza, Heloisa Helena da Fonseca Carneiro Leão, Isabela Mendes Sielski, Jacqueline Chanda, Jeims Duarte dos Santos, José César Clímaco, José dos Santos Laranjeira, José Luiz Kinceler, José Mário Peixoto Santos, Josep Cerdà Ferré, Katiucya Perigo, Lavinnia Seabra Gomes, Leda Guimarães, Lilian Amaral, Luciana Mendonça Dinoá, Luisa Paraguai Donati, Luiz Cláudio da Costa, Luiz Sérgio de Oliveira, Madalena de Fátima Zaccara, Marcela Rangel, Marcelo Knörich Zuffo, Márcio Pizarro Noronha, Marco Antônio Ramos Vieira, Maria Elízia Borges, Maria Lucila Horn, Nadja de Carvalho Lamas, Najla Fouad Saghié, Nara Cristina Santos, Nara Sílvia Marcondes Martins, Nei Vargas da Rosa, Neide Antonia Marcondes de Faria, Olympio José Pinheiro, Paulo Damé, Regina Melim, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Roseli de Deus Lopes, Salvio Juliano Peixoto Farias, Sheila Cabo Geraldo, Sônia Regina Lourenço, Thiago Pinheiro Oliveira, Tsuruko Uchigasaki, Valéria Alves Esteves Lima, Vera Beatriz Siqueira.

Projeto Gráfico: Grupo de Pesquisa A Casa do Tipo. **Editoração:** Jonas Pacheco e Danilo Risada. **Capa:** Grupo de Pesquisa A Casa do Tipo. **Website:** concepção de Igor Hissashi Pinto Ikeda e Eládio Ferreira Machado Filho e desenvolvimento da CMC - Coordenação de Marketing e Comunicação – UNIFACS. **Organização:** Cleomar Rocha. **Monitoria:** Adenilse Romana de Santana Silva, Aline Santana de Oliveira, Amanda Satnana da Silva, Angélica Mello de Seixas Borges, Arissana Braz Bomfim de Sousa, Caroline Matos do Val, Celso Alves Filho, Cibelle Moraes, Claudinea Paranhos Evangelistas, Djanira Nascimento Abreu, Edfrance Santos Pereira, Édila Carvalho de Lima, Iohanna Moraes Brito Gaschler, Ivonete da Costa Dorea, Juliana de Moraes Araújo, Karomila Marcos Silva, Ludmila da Silva Ribeiro de Britto, Maria Cristina de Santana Melo, Milena Marcelino Mendonça, Miriam Araújo Nascimento, Murilo Souza Hohlenweggen, Rita de Cássia Rodrigues do Nascimento, Verônica Silva Tavares da Cruz.

ANPAP

www.anpap.org.br

Universidade Salvador – UNIFACS

Rua Jorge Amado, 780 – Boca do Rio

41720-040 – Salvador – BA

Comissão científica

Cleomar Rocha (org.)

Maria Celeste de Almeida Wanner

Maria Helena Ochi Flexor

**ARTE: LIMITES E
CONTAMINAÇÕES**

VOLUME I

**HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTES
CURADORIA
LINGUAGENS VISUAIS**

AGRADECIMENTOS

CNPq, CAPES, FAPESB, FAPESP, PPGAV/UFBA, FIB

UNIFACS

À todos os realizadores e pesquisadores da área de Artes

Realização

ANPAP

Universidade Salvador – UNIFACS

Grupo de Pesquisa A Casa do Tipo

APRESENTAÇÃO

A Universidade Salvador – UNIFACS, ao realizar o 15º Encontro Nacional da ANPAP, presta um serviço para a área de conhecimento em Artes ao mesmo tempo em que cumpre sua missão institucional de desenvolvimento regional, possibilitando a apresentação de um panorama da pesquisa desenvolvida em artes no Brasil. Mais que isso, o Encontro da ANPAP fortalece a classe de pesquisadores e promove interações que resultam novas pesquisas, intercâmbios e desdobramentos fundamentais para o avanço da arte em um país de cultura visual tão diversa e rica.

A ANPAP, neste 15º Encontro, demonstra maturidade e representatividade, ao estabelecer novos parâmetros de publicação de trabalhos, elevando o senso crítico e buscando criar discussões sobre a produção de pesquisa no Brasil, elemento essencial para a manutenção da qualidade de pesquisas que já temos. As definições do Fórum de Coordenadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes, organizado pelo PPGAV/UFBA e realizado sempre durante os Encontros Nacionais, do mesmo modo reitera a coesão dos pesquisadores brasileiros da área, tornando a ANPAP ainda mais representativa e consolidada.

Para o povo baiano a iniciativa inédita os inclui neste cenário, ao mesmo tempo em que a ANPAP indica uma tendência há muito esperada: fazer-se presente em novas paragens, abrangendo regiões e localidades que efetivamente contribuem para a Associação e que não tinham tido a oportunidade de mostrar o que hoje é fato. Goiânia em 2006, Salvador em 2006 e Florianópolis em 2007 e 2008. Essa é mais uma conquista da área de Artes no Brasil, que não teme perder, antes tem a certeza de ganhar quando deixa os maiores centros urbanos, tidos como porto seguro e nascedouro da Associação. Mas de fato a ANPAP ganha em representatividade, em inclusão e em número de associados, tendo sempre a certeza de que São Paulo, Porto Alegre e Brasília são e serão sempre locais que fortalecem e estarão prontos para apoiar a ANPAP.

É preciso dizer mais: nesta 15ª edição, o Encontro Nacional elevou ainda mais o número de artigos submetidos para avaliação, chegando a quase 200 trabalhos, dos quais 138 foram selecionados, o que demonstra o firme propósito de manter a qualidade acima de tudo. Ainda, se nem todos estes artigos estão aqui publicados, isso se deve ao fato da coragem da ANPAP em definir

que somente artigos efetivamente apresentados no congresso fossem publicados. Tal iniciativa reduziu drasticamente as ausências no Encontro, possibilitando discussões e reflexões necessárias nesse tipo de evento.

Nas próximas páginas encontraremos o mesmo conteúdo discutido no Encontro, versando sobre a Arte, seus limites e contaminações, tema escolhido para esta 15ª edição. Os artigos estão organizados por comitês, buscando promover discussões e interesses com base nas questões específicas que cada um dos cinco comitês da ANPAP levantaram, a partir de seus pesquisadores.

Finalmente, nosso muito obrigado aos apoiadores desta publicação, CNPq, CAPES e FAPESB, por tornarem possível o registro do estado-da-arte da área, e a socialização das discussões tidas no Encontro. A todos os parceiros do Encontro, FIB, PPGAV/UFBA, Grupo de Pesquisa A Casa do Tipo, CNPq, CAPES, FAPESB E FAPESP, e principalmente aos que fizeram do 15º Encontro um evento memorável, nosso agradecimento e nosso convite para estarem novamente conosco em 2007, na UDESC em Florianópolis, quando teremos a 16ª edição do Encontro Nacional da ANPAP.

Cleomar Rocha
Presidente da ANPAP

PALESTRA

17 / INFLUÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO DE ARTE DE ÁFRICA NO DIÁSPORA

Jacqueline Chanda

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTES

29 / NOTAS SOBRE AS CONTAMINAÇÕES E OS LIMITES DA ARTE

Afonso Medeiros

37 / O CORPO E O VESTIR NO ESPAÇO

Agda Regina de Carvalho

41 / A ARTE CINÉTICA E A RELAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Almerinda Lopes

51 / ARTE: LINGUAGEM OU RIZOMA? UMA REFLEXÃO A PARTIR DA DANÇA

Ana Carolina De Souza Silva Dantas Mendes

60 / CLUBE DA OBJETIVA: A ESTÉTICA PREDOMINANTE NOS SALÕES NACIONAIS DE ARTE FOTOGRÁFICA

Ana Rita Vidica

67 / A POÉTICA DA REPETIÇÃO

Andrea Hofstaetter

77 / HIP HOP: PROTAGONISTA DE NOVAS POLÍTICAS MIDIÁTICAS

Celia Maria Antonacci Ramos

85 / DO SAGRADO AO PROFANO.

UM OLHAR SOBRE A PINTURA NA BAHIA

Ceres Pisani Santos Coelho

92 / O LIMITE TÊNUE ENTRE O FALSIFICADOR E O ARTISTA: O CASO VAN MEEGEREN

Charlston Pablo do Nascimento

102 / POÉTICAS DIGITAIS: ANALÓGICO, DIGITAL E SAMPLER

Christine Mello

110 / ENCONTROS ENTRE A ARTE DE MATISSE E ANITA

Cibele Regina de Carvalho

118 / A COLAGEM DIGITAL DE JUAREZ PARAISO

Dilson Rodrigues Midlej

127 / SISTEMA POÉTICO: UMA EMERGÊNCIA NA/DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Edmilson Vasconcelos

134 / O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE GRAVURA DE DJ OLIVEIRA

Edna de Jesus Goya

141 / BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS

CINEMATOGRAFICAS DE LYGIA PAPE

Fernanda Pequeno da Silva

149 / OLHAR – O LUGAR DA POÉTICA

Heliana Ometto Nardin

157 / O BARRO NA ARTE: UMA QUESTÃO DE LIMITES

Isabela Mendes Sielski

166 / A NOVA PÁTINA: ENSAIO DE UMA ACEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DE RUÍNA

Jeims Duarte dos Santos

175 / DOCUMENTA: LEVANTAMENTO SISTEMÁTICO DAS ARTES PLÁSTICAS

EM BAURU, DE 1980 A 1990

José dos Santos Laranjeira, Olympio José Pinheiro, Josep Cerdà Ferré

**183 / DESESTABILIZANDO OS LIMITES – ARTE RELACIONAL EM SUA
FORMA COMPLEXA**

José Luiz Kinceler, Gabrielle Althausen, Paulo Damé

191 / IEDA OLIVEIRA, GATOS AMARELOS E HOMENS DE VIDRO NUMA PISTAPRAVIDA

José Mário Peixoto Santos

**198 / A ESSÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA ESCAPA PELAS FENDAS DO
FIGURINO IMPORTADO**

Katiucya Perigo

208 / A PAISAGEM URBANA NO UNIVERSO DA PINTURA PARAIBANA

Madalena de Fátima Zaccara, Luciana Mendonça Dinoá

**216 / FOTOGRAFIA E VÍDEO: DOBRAS E CICATRIZES DAS INTERFERÊNCIAS
E PERFORMANCES**

Luiz Cláudio da Costa

**224 / PRÁTICAS DE ARTE DIALÓGICA EM COLABORAÇÃO COM AS COMUNIDADES: AS
SINGULARIDADES DOS COMMUNITY-BASED PROJECTS DO INSITE_05**

Luiz Sérgio de Oliveira

**235 / O SUBLIME NA ARQUITETURA, NA ESCULTURA E NA POESIA DE MICHELANGELO
BUONARROTI**

Marcela Rangel

244 / PINTESCRITURA: LACAN E A LEITURA SEMIO-LINGÜÍSTICA DA ARTE

Marco Antônio Ramos Vieira

**256 / O UNIVERSO ARTÍSTICO POPULAR DE BAIROS DE GOIÂNIA: UMA PESQUISA DE
CARÁTER INTERDISCIPLINAR**

Maria Elízia Borges, Leda Maria Guimarães

265 / MITO DE HERÓI E O MITO DE ARTISTA

Maria Lucila Horn

**270 / INVESTIGAÇÃO SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA A PARTIR DA
PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA**

Nadja de Carvalho Lamas, Sônia Regina Lourenço

- 279 / ESTRANGEIRISMOS EMPREGADOS PELA PUBLICIDADE POPULAR E
SEU VÍNCULO IMAGÉTICO**
Najla Fouad Saghíé, Leda Guimarães
- 287 / ARTE E TECNOLOGIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE COMO SISTEMA**
Nara Cristina Santos
- 295 / ARTE EM EVENTO NAS NOVAS GALERIAS, AS LOJAS-CONCEITO**
Nara Sílvia Marcondes Martins
- 299 / ATUAÇÃO E IMPACTO NO SISTEMA DAS ARTES: INSTITUIÇÕES FINANCEIRAS
E SEUS CENTROS CULTURAIS**
Nei Vargas da Rosa
- 311 / TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE. UM CONFLITO DE INTERPRETAÇÕES**
Neide Antonia Marcondes de Faria
- 315 / ARTE COLONIAL SERGIPANA: OS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA
DO CARMO EM SÃO CRISTÓVÃO - SE**
Roberta Bacellar Orazem
- 322 / MODERNIDADE E MODERNISMO: O PROJETO CRÍTICO DE KANT E A CONCEPÇÃO
DE ARTE MODERNISTA DE CLEMENT GREENBERG**
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
- 329 / GALERIA ABERTA: UMA HISTÓRIA POR MÚLTIPLOS ATORES**
Salvio Juliano Peixoto Farias, Márcio Pizarro Noronha
- 339 / ARTE E HISTÓRIA: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS'**
Sheila Cabo Geraldo
- 348 / A IMPOSSIBILIDADE DO REALISMO: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA ACERCA
DA IMITAÇÃO PERFEITA**
Thiago Pinheiro Oliveira
- 356 / A ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER E A ARTE CONCEITUAL DE
MARCEL DUCHAMP**
Tsuruko Uchigasaki

364 / DE MODELOS E ESCRAVAS: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E HISTÓRIA

Valéria Alves Esteves Lima

374 / TRADIÇÃO E CRÍTICA: CONFLITOS CULTURAIS EM LASAR SEGALL

Vera Beatriz Siqueira

CURADORIA

**383 / UM PERCURSO DE PESQUISA EM CURADORIA: ANOTAÇÕES PARA UMA
ABORDAGEM METODOLÓGICA**

Elisa de Souza Martinez

392 / ESPAÇO PORTÁTIL: EXPOSIÇÃO-PUBLICAÇÃO

Regina Melim

LINGUAGENS VISUAIS

399 / PRODUÇÃO E IMPRESSÃO

UM PROCESSO DE INCLUSÃO NA GRAVURA

José César Teatini Clímaco, Alana Moraes Abreu e Silva

404 / VISUALIDADES DA CENA: RELAÇÕES ENTRE AS PRÁTICAS CORPORAIS

E RELIGIOSAS DO VALE DO AMANHECER

Alice Fátima Martins, Daniela de Oliveira

410 / POÉTICAS NO DESVIO DO ESPAÇO DOMÉSTICO: A CASA REVIRADA AO AVESSE

Alice Jean Monsell

417 / DUAS CAPAS EM DISCURSO

Anamelia Bueno Buoro

429 / GROTESCO: SUSHI COM MAIONESE

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna

433 / UM OLHAR DE 360° GRAUS SOBRE SEIS OBRAS PÚBLICAS DE VICTOR BRECHERET NA CIDADE DE SÃO PAULO/SÃO PAULO - BRASIL

Aurélio Antonio Mendes Nogueira, Marcelo Knörich Zuffo, Roseli de Deus Lopes

445 / A NINFA CORTADA

Beatriz Basile da Silva Rauscher

456 / LIVRO DO ARTISTA: A ARTE E OS PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA

Cleomar Rocha, Carina Luisa Ochi Flexor

465 / A ENUNCIÇÃO VERBAL NAS ARTES VISUAIS

Cleomar Rocha, Elias Bitencourt

473 / VÍDEO-INSTALAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE UMA NARRATIVA CORPORAL

Danillo Silva Barata

483 / AÇÕES FLUIDAS

Debora Santiago

490 / AS GAVETAS DA CÔMODA. AÇÕES POÉTICAS NO ESPAÇO URBANO: PROJETO E DESTINO

Didonet Thomaz

500 / IMAGEM É RISCO

Elyeser Szturm

504 / A DOBRA DA IMAGEM NUMA PROPOSTA "READYMADE SITUATION"

Eriel de Araújo Santos

512 / ASPECTOS INOVADORES NAS COMPOSIÇÕES DE DEGAS

Geraldo Souza Dias

518 / ACASO30 E COZINHEIRO DAS ALMAS: 2 PROJETOS RECENTES

Gilberto Prado

524 / MEMÓRIA DA PELE

Giovana Dantas

**532 / LIMITES DA ARTE E DO MUNDO: APRESENTAÇÕES, INSCRIÇÕES,
INDETERMINAÇÕES**
Helio Custodio Ferverza

541 / A POESIA EXPANDIDA
Heloisa Helena da Fonseca Carneiro Leão

552 / CIDADE LÚDICA: A ARTE/PAISAGEM NA CIDADE CONTEMPORÂNEA
Eline Maria Moura Pereira Caixeta

562 / A MATRIZ DE GRAVURA COMO MEIO DE EXPRESSÃO VISUAL
Lavinia Seabra Gomes, José César Clímaco

568 / FRONTEIRAS DO VISÍVEL
**ARTE PÚBLICA NA AVENIDA PAULISTA: UM ESTUDO-INTERVENÇÃO NA
CIDADE DE SÃO PAULO**
Lilian Amaral

578 / DISPOSITIVOS MÓVEIS: ESPAÇOS DE DESCONEXÃO E INTERCONEXÃO
Luisa Paraguai Donati

PALESTRA

ARTE: LIMITES E CONTAMINAÇÕES
VOLUME I

INFLUÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO DE ARTE DE ÁFRICA NO DIÁSPORA

Jacqueline Chanda

The word Diaspora in the context of this paper refers to the descendents of Africa found in North and South America and in the islands of the Atlantic Ocean. In spite of the passing of time, African retentions in the artistic manifestations of the various cultures in the New Worlds can be traced back to the early years of slavery and extend into contemporary art. Where the African Diaspora of South America and the Islands retained many aspects of African cultural practices, because Africans speaking the same language were gathered together on plantations, those of North America expressed their African identity in more general ways because “slave owners, fearing rebellions” grouped “together Africans of varying cultural and linguistic backgrounds to suppress communication and collaboration” (Visonà et als, p.500). In spite of this separatist approach, many African slaves connected through shared cultural traits. In some instances there were so many Africans from the same region that cultural traits could not be suppressed. This was the case in New Orleans where there were so many Bakongo people and their neighbors passing through the city that the main location for the slave auction block was called Congo Square (Harris, 1993). This space located on the edge of the French quarter became, in the 19th century, a gathering place for celebrations that were accompanied by music and dance.

The height of interest in and the study of African artistic retentions in the African Diaspora, occurred predominately in the 1960's when there was a resurgence of interest in Africa because of the civil rights movement and the beginning of independence of many African nations from colonial rule. The parallels between traditional African art and that of the Diaspora are not always evident, however, Robert Farris Thompson (1983 & 2005) points out similarities between the Yoruba and Kongo cultures and African-American culture. Thompson speaks of the connections in the formal qualities of the walking sticks, similarities between figurative pottery vessels used in Africa and Toby jugs used by African-American slaves at burial sites, architectural designs, and grave adornments. He points out the similarities in the metal motifs of African and African-American blacksmiths. In addition, he talks about symbols and gestures that are common to both the Africans and those of the Diaspora.

Many of the above mentioned visual elements have long been lost, however, the aesthetic power of African art still remains with many African Diaspora artists through out the Americas. The most noted and earliest examples of African inspired art among African-American artists in the United States dates back to 1921 when Meta Warrick Fuller, a Philadelphian, exhibited a sculpture entitled *Ethiopia Awakening* at the S. Bing's Gallerie L'Art Nouveau in Paris, France. *Ethiopia Awakening* according to some “depicts a woman emerging from a deep, mummified sleep into lively animation” (Visonà et als, p. 507). While the piece may not necessarily be emerging from a deep sleep, it certainly makes reference to Egypt and Ethiopian peoples, Nubian and Kush,

who were a part of that great civilization. This work was a response to the pleas of the intelligentsia for imagery that proclaimed the spiritual and political relevance of Africa for African Americans (Williams, 2006). When she returned to the United States the following year, she continued to create works whose themes reflected African folk tales and rituals, thereby setting an example for other black American artists to emulate. Africa, through Ethiopia and Egypt, became the unifying theme among many artists of the Harlem Renaissance (1920's and 1930's). Aaron Douglas, for example, in the New Negro Movement of the 1920s created images, such as *Aspects of Negro Life: The Negro in an African Setting* (1934) that made use of stylistic language strongly influenced by African flat patterns, designs and Egyptian-styled figures. Others followed, Louis Mailou Jones' with *The Ascent of Ethiopia*, 1932, a work that attempts to visually link contemporary African American creativity with Egyptian culture and Palmer Hayden with *Blue Nile*.

The African impulse as a transformative element of African-American art in the US continued into the late 1960's with the Afri-Cobra (African Commune of Bad Relevant Artists) group out of Chicago. This group of artists, which included Jeff Donaldson and Wadsworth and Jay Jarrell, the founders of the movement and others such as Napoleon Henderson, Michael Harris, Nelson Stevens, Ron Anderson, Frank Smith, Barbara Jones-Hogu, Carol Lawrence, Murray DePillars, Omar Lama, and Sherman Beck, utilized art as a medium to promote political and functional growth of Africanized thought throughout the world. This time, however, the focus was on West African as oppose to Egypt. The movement became the visual component of the Black cultural revolution of the 60's and 70's. The philosophical concepts of Afri-Cobra focused on "a humanist orientation, design sensibilities that used African prototypes as reference, agendas that fostered liberation and solidarity throughout the African Diaspora, and an art of 'expressive awesomeness'" (Powell, 1997, p145). They wanted to impose a new visual reality on the world, and in the process, move the audience to a more profound realization. This new visual reality was fueled by the militant mood of the time and made use of African imagery as the vehicle for social commentary. Okediji (2003) calls the imagery produced under the AfriCobra movement, counter-hegemonic because it focused on a more oppositional ideology and is intentionally confrontational.

The work of Jeff Donaldson (1932-2004), a co-founder of the Afri-Cobra movement, initially drew from the vibrant colors and patterns found in West African textiles as a way of recalling "the glory of African art and empowering African-American images and aesthetics" (Okediji, 2003, p. 101). His piece entitled *JamPactJellitite* (1988) is a perfect example of the emphasis on African pattern paintings that were so much a part of the Afri-Cobra aesthetics. Other works by Donaldson make more direct reference to specific African cultures, such as the Yoruba. For example, he refers to Yoruba orisha, Shango, the deity of retributive justice and Eshu the divine mediator and trickster in some of his paintings. Okediji (2003) explains that a number of African-American artists were attracted to the visual elements that were connected with these orisha because they related concepts of force, power, and a fiery temper associated with the spirit. The artists considered these orisha excellent vehicles for conveying ideas. Donaldson for example in his

silkscreen print entitled *Victory in the Valley of Eshu* (1982) uses the double axe symbol of Shango and an enormous eye to represent Eshuⁱ.

The face of Eshu is most often found on the boarder of the opón Ifá, the name for the Ifa divination tray. The section of the tray in which his image appears is called the ojú opón (face of the tray) and is positioned opposite the diviner in divination rites (Witte, 1994). His presence acts as the divine mediator. In most trays the face of Eshu is reduced to eyes, a nose and a mouth with an emphasis on over sized eyes, which refers to Eshu's ability to communicate with any of the orisha. He is considered the inventor of the Ifa Oracle, the keeper of the keys and the crossroads. He is the one who stands at the interception of the spirit world and the living. In this particular case he stands at the crossroads represented by the six-legged black star, the African-American symbol of freedom. The couple represented is Donaldson's mother who raised him and father who died when he was four. The father holds a ritual implement that combines a Yoruba Sango ose dance wand with the star. Donaldson's heroes, Mr and Mrs Edwin Lexis, are portrayed in the eye of Eshuⁱⁱ. According to Okediji (2003) this work speaks of the notion that African-Americans are not alone at the crossroads that the ancestors guide the way. In this case Mr and Mrs Edwin Lexis act as ancestors to all black people because of their heroic deed.

By the mid 70s many African-American artists actually traveled to West Africa. Artists such as John Biggers, Lois Mailou Jones, Pheoris West, and Ed Sarrells-Adevale and many more not only visited the continent, they also participated in cultural events and workshops with West African artists. Harris (1997) feels that these visits culminated in FESTAC (second World Black and African Festival of Arts and Culture in 1977) and "led to the development of a new aesthetic based more on patterns than the reinterpretation of objects" (p38).

African sensibility in the visual arts did not stop with the Black revolution movement of the 60s and the 70s it continues today in the works of more contemporary artists such as Rene Stout, David Hammon, and others. But the sensitivity has changed from one that focused on the appropriation of imagery and superficial poaching to one that emphasizes the redefinition of cultural legacies through informed hybridization and carries with it evidence of a stronger link to what Okediji refers to as auto-hegemonic imagery.

Those artists that have ventured into these new waters come with a new visual language that is fueled by a greater knowledge of African cultures and geography. Now, in addition to possibly being influenced or transformed by aesthetic possibilities, artists are more interested in African conceptual and philosophical notions. They are merging these notions to enrich their work. They seek to send messages of healing and self-development, very much in the same way that traditional African art sent and sends messages of the same. Okediji calls this category of imagery auto-hegemony. Auto-hegemony as a concept refers to the idea that "power and authority stem from and are exercised by the self, rather than by any exterior forces or body" (p.8). It refers to art, which is oriented towards healing and self-development (Okediji, 2003)ⁱⁱⁱ. While some artists focus only on direct visual statements, others look to form as a way of expressing the philosophical and psychological essence of the African and African-American spirit. An understanding of Afri-

can art and the cultures from which it came is therefore essential in the quest to comprehend the art works that are a part of this auto-hegemony category and are being produced by a number of contemporary African-American artists who are following their own post-modern impulse.

Today we are going to examine the visual and philosophical relationships between African art and African inspired art created by African-American artists from the US through the works of John Biggers, Rene Stout, and David Hammon, three artists whose artworks fall into this category of auto-hegemonic imagery. As stated earlier, much of the African inspired art created before 1980 was dominated by visual appropriations and superficial knowledge of African cultures, however, some works crossed the line of visual appropriation into the realm of metaphysical transformation. Among these artists are those in the 60's who discovered the modernist impulse in West African art and began to re-conceptualize their work (Powell, 1997) based on what they saw and experienced while in Africa. First among these artists was John Biggers.

John Biggers visited West Africa in the late 50s where he and others such as Lois Mailou Jones brought back the notion of Africa as a cultural utopia. Lois Mailou Jones' and Biggers' works initially focused mainly on the appropriation of the visual aesthetic experiences. They depicted scenes from Africa, images of mask, bold textile patterns, African festivals, etc. Biggers' was, for example, initially reoccupation with visual stimuli and the documentation of the richness and complexity of African culture that he experienced while in Ghana. These memories were compiled in a book entitled "Ananse: The Web of Life in Africa." It was published in 1962 and combined eighty-three drawings with text describing the sights and sounds he encountered while there (Wardlaw, 1995). His subsequent works, kindled by a revival in his interest in African culture, married the experience of African-American imagery with African cultural heritage. One such example is the Shotgun series. This series includes approximately five paintings, *First Shotgun (1949-50)*, *Shotgun, Third Ward #1 (1966)*; *Shotgun: Third Ward (1987)*; *Shotgun (1987)*; and *Shotgun: Fourth Ward, 1987*.

Shotgun refers to the style of house depicted in all five of these works. "This house type is one room wide, one story tall and several rooms deep (usually three or more) and has its primary entrance in the gable end. Its perpendicular alignment breaks with the usual Euro-American pattern, in which the gables are on the sides and the entrance is on the facade or long side. Although gable-entry houses occur in some parts of central Africa, the shotgun house is a New World hybrid that developed in the West Indies and entered the United States via New Orleans in the early 19th century" (Vlach, 1986). Shotgun houses usually have three or more rooms aligned consecutively. It is this in-line rooms that parallels the traditional housing structure from such countries as Nigeria or Congo. This arrangement forces inhabitants to interact with each other creating a strong sense of community. The name "Shotgun" (locally explained as deriving from the possibility of shooting a shotgun through the house without hitting anything) may have actually come from the Fon word "to-gun", which means "place of assembly". The porches that are so typical of American shotgun houses and American houses in the south were used as meeting place where people could exchange neighborhood news (Wardlaw 1995) and thus possibly

represents the same notion of the 'place of assembly' as did the "to-gun". The porch structure in traditional African dwellings provided sheltered sitting areas in hot, humid climates and helped to keep the house cooler inside (Aisonà et als, 2001).

The pots found on the porches of the houses depicted in Biggers's paintings apparently hark back to pots used to clean hogs and make soap. But these pots also have connections to belief systems that were prevalent among blacks in the south and in Africa. According to Thompson (1995) "pots before the door 'cooks' or contains more than meets the eyes...I have seen such a pot latched with iron chains to the front porch of a black grandmother in Austin, Texas, as a reliquary of her mother's mother, on the one hand and as a mystic filter for evil on the other. For it is believed in Black America, that a basket or a pot by the door is a catch for evil at the critical space" (p108). Generally speaking, quilts and their patterns, pots, kettles, and washboards evoke memories of domestic and spiritual arts performed by African and southern black women.

John Biggers was born in a shotgun house built by his father in Gastonia, North Carolina. He depicts them in his artwork as a symbol of African American culture and, more specifically, as a shrine to women as the matriarchal foundation of family, home, and community. This recognition of women as the maternal spirit in all things began with his first trip to Ghana where he searched for maamé, an Akan word meaning the Great Mother. "He found references to maamé everywhere"(Wardlaw, 1995 p. 47), and he was struck by how much the women on the continent reminded him of the women he had known in Gastonia. Biggers, in most of his paintings, celebrates motherhood and women hood, just as the Yoruba celebrate the concept of femininity with their Gèlèdè mask performances. The Gèlèdè performance is meant to appeal to the powerful female forces to protect and heal, in very much the same way that Biggers saw women and motherhood as a protective force in the African-American community.

Paying homage to women as the matriarchal foundation of family among African-Americans has historic roots. While American society is generally patriarchal, African-American families are predominately matriarchal as were many traditional African societies. This notion harks back to days of slavery and after slavery when men were separated from their families for various reasons; work, war, etc. Women in many cases became the major bread-winners. In addition, it was often easier for a black woman to obtain a steady job than a black man.

Much of traditional African art is concerned with ritual functions associated with secret societies and rites of passage that express a particular philosophy. When African-American artists attempt to capture the essence of these rituals they focus on the creative power that makes things happen, the *ashé* (a Yoruba word meaning performative power). Artists who strive to focus on *ashé* are striving to communicate a comprehensive understanding of Africa and cultural concepts in their works. One such African concept is that of empowerment, which refers to the notion of imparting into an object or person *ashé*, performative power. In traditional African cultures certain objects, such as statues, bowls, and natural objects or more ephemeral things such as medicine bags, etc. were "empowered" to do a job generally related to protecting and/or healing. In and of themselves the objects had no power but when acti-

vated by the addition of medicines and prayers, could perform the task assigned to them. Two African-American artists who have embraced the concept of *ashé* and created 'power objects' are David Hammons and Renee Stout.

David Hammons' work generally focuses on themes that are connected with issues strongly related to African-American culture. From basketball to hair he explores the nature of art as a commodity. In 1986, Hammons constructed a series of sculptures entitled *Higher Goals* in Cadman Plaza in Brooklyn New York. The series consisted of 40-foot-high basketball hoops adorned with used bottle caps, tin foil, and other scraps taken from the streets. These basketball hoops represented the basketball fetish and unattainable aspirations of many African-American males. Hammons' construction made use of "materials and things that were once in direct, physical contact with black people (such as hair, food, bottles) [this practice] strongly resonated with similar artistic practices and religious beliefs among West and Central African peoples" (Powell, p. 154). The concept of using materials and things from past use or that were once in direct physical contact with people is what is presumed to empower the object or empower the statement being made by the object. This practice is consistent with that of a number of African cultures. For example, among the Yoruba of Nigeria the beaded crown worn by the Oba is empowered to protect the Oba by sowing 'medicines,' which might consist of used objects, in the top of the crown or among the Senufo of the Côté d'Ivoire the Komo mask received annual libations that create an encrustations that give the object its power. The practice, however, of using used materials to empower is most prevalent in parts of Central Africa in place like Gabon, the Democratic Republic of the Congo and Congo Brazzaville. Some power objects were used to protect while others were used to cause illness, misfortune or cure. Often times the materials used were from animals, nature or humans. Materials from animals included such things as feathers, skin, bones, and horns. Natural elements could be white clay, plant roots, and/or rare stones. Human remains or relics, such as teeth, hair, nails, clothing worn by a deceased person, or bones were also included as a part of the medicine packet. Power devices that make used of such substances offer a defense against affliction. In short they hold the power to protect. Sometimes foreign objects are included because of the prestige that they hold and their association with power and wealth. An example is the *Yaka staff*, which contains copper coins and a crucifix, both elements connected with foreign power.

David Hammons pulls from this notion of empowerment in the creation of other works such as *Flight of Fantasy* (1978) which brings together phonograph records fragments, hair, clay, plaster, feathers, bamboo and colored string. His objective is to make commentary on popular culture as it relates to racial and societal stereotypes. He describes his practice as "tragic magic." He says he takes "the discarded vestiges of black life and transforms them, restoring to them a lost potency reinvested with the power of the fetish" (Artnews.info, 2006)... "in the case of hair, you can think of all the magical properties that it also has in so many cultures" (Jones, K. http://www.whitney.org/www/american_voices/283/index.html). This act of using discarded materials is a hallmark of much of the traditional art from south Saharan Africa. It was of particular impor-

tance among the peoples of central African and the Kongo people of the Democratic Republic of the Congo. Bey (1994) states that Hammons, perhaps like the Kongo people, utilizes the visual devices "as both visual and spiritual palliatives [something that lessens or alleviates the pain without actually curing the ill] for the black community" (p. 45).

While Hammons works with the notion of empowerment by the use of used materials, Renee Stout works more strongly with the notion of Minkisi^{IV}, "works of invocation that manipulate forces to satisfy human objectives" (Harris, p. 110). The Kongo minkisi tradition, where objects or things are used to heal or ward off evil or to visit evil or sickness on others, took on various forms, wooden figures, snail shells, raffia bags, or clay pots. Whichever form, they are all considered containers for "medicines" that empower them. It is said that they differ in form because the sufferings in the human body differ (MacGaffey, W. 1993).

Generally speaking minkisi can be divided into two categories those of the above and those of the below. Those of the above are more connected with the male forces while those of the below are more related to female forces. Each however, employs materials and things used or discarded, strips of cloth, feathers, pieces of raffia, shells, sacks of herbal substances and relics from deceased persons. These medicines may be placed in cavities the head, in the belly, on the back or between the legs of the figures. The nail nkishi, known in some circles as nkisi nkondi, is probably the best known and represent one of the many types of an nkisi of the above. The meaning of knife-stabs or of nails driven into the vital parts also seems to be somewhat ambiguous; there is an interpretation viewing them as offerings and others as appeals. Some say for example, that each blade represented an appeal to the force represented in the figure, arousing it to action. But an nkisi of the above need not have blades some have feathers which are associated with the violence of 'the above.' The minkisi of the below are more connected with the water and have elements attached to them, such as shells, that bear that relationship.

In the Kongo tradition, when a person needed to ward off evil, heal or visit evil or sickness on others he purchased a statuette from a carver, or from a trader in the market. The statue at that point was not yet Nkishi but only the basis for one. Nkishi only comes into existence after a ceremony has been performed in which the force or power is put into the image. The image is not from the artist's vision and intention alone, but from a co-operation between carver and diviner and eventually the owner.

The nkisi therefore leaves the artist's hands in an unfinished state. The ritual intervention of the diviner fundamentally influences the shape of the figures and of course alters its artistic effect. Despite the symbolic significance of the additive materials, they were hardly intended to give an aesthetic effect; they were primarily functional and psychological. The sculptor often left the figure artistically unfinished, unharmonious, while the diviner indiscriminately covered the carver parts with cloth or resin.

Rene Stout working within the material, spiritual, and transformational realms of the Kongo Minkisi makes use of nails, feathers, shells, buttons beads, dried seeds, hair, dried flowers, bundles, and monkey hair to embellish her artworks. These elements come to life in a series of works

entitled Fetish no. 1, 2, 3, and 4. She makes use of the expression 'fetish' that has been used for so long as a designation of objects, which have magical power to protect or aid its owner. The expression has always been linked to 'primitive beliefs. However, in the case of Renée Stout's work the fetish is used to represent an ideal.

Fetish No. 1 embodies a sense of containment because of the wrapping and refers to the ability of innocent children to ward off negative forces. That is why the figures are in the form of a child. According to Harris (1993) "buttons, beads, and other found objects make it seem like a charm, but a close pouch, shells, and a feather near its midsection ally it with minkisi effectuation. Renée Stout uses the nails and charms "for the power," and feathers have significance to her because they evoke birds" (p.124).

In fetish No. 2 Stout creates a portrait of herself as an nkisi. She is the fetish. "She inserted herself into a power figure to protect and heal herself" (Harris, 1993, p.131). Stout states, "I was using my own figure to empower myself, to give myself the strength to deal with the things you have to deal with everyday" (Harris, 1993, p.132). Like the Nkisi Nkondi it contains a box placed at the navel that contains things. Instead of a mirror Stout has used a piece of glass to cover the contents, which are a photo of a baby, dried flowers, and a postage stamp from Niger. She cast her own body as a model and placed medicine-filled bundles around her neck and shoulders. "Renée has transformed her own body into a figure of power that is like a Kongo nkisi, or perhaps the work is one of the first African-American power figures" (Harris, 1993p.132).

Stout created fictional narratives to accompany some of her artwork. This is the case with Fetish No. 3. The narrative come after the work has been completed or during the process of creating it. The narrative refers to the innocence of the child and how that protects a family. It goes on to describe how that innocence is maintained when the child grows up. Hair is the key. When the baby is two, the hair is shaved. Stout embraces this notion, which is also practiced in many African cultures except the head is shaved after 3 months not two years. In this work hair is used to create the little hairballs that are attached to a clay figure covered with cloth. This object represents the spirit of the baby's youth and thus continues to protect the family. Fetish No. 3 is a power doll. The object contains feathers, bundles and kaolin chalk, a white chalk used to represent the spirit. White has been applied to the head of the form. The hair on the head is that of Renée Stout.

Fetish No. 4 continues Stout's use of doll like forms. She continues to make use of hair, feathers, and medicine pouches. This figure was created around the time her grandmother died. The feather is actually from her grandmother's feather duster, an object used to clean the dust out of houses. The way it is perched on her head really makes it seem more like a crown than a feather duster. Perhaps that is how she perceived her grandmother, a crowned women of dignity. All of these power figures refer to some aspect of the nkisi, protection, containment, healing, and/or power. Nsami tells us, "Nkisi is the name of things we use to help a man when he is sick and from which we obtain health...nkisi protects people's souls...in nkisi also is the safe upbringing of children...it is a hiding place for people's souls...to preserve life" (Harris, 1993, p.62).

We have seen the works of a number of African-American artists who embrace the African impulse but in different ways. Jeff Donaldson who from a counter-hegemonic perspective used African images as a means of protest to separate the African American culture from that of the general American culture, John Biggers who use African aesthetics as a remembrance of the past, David Hammon as a way of contesting and confronting current social issues, and Renée Stout as a personal shrine for self healing. The auto-hegemonic use of imagery according to Okediji is certainly a positive step but he questions if the use of Africanisms is only the prerogative of the Africans of the Diaspora. Certainly not, but use of philosophical and ideological impulses based on African cultures stretches far beyond just the descendents of Africa, it, as that of other first cultures, makes us look at life and our selves in a different way.

NOTES

- i. Yoruba in Cuba tell a myth about Eshu and his eyes. "One day young Eshu met a pair of terrifying eyes, shining in the shadows of a shell of a coconut, lying by a crossroads. He told his parents about the marvel but no one would believe him, such was his reputation for mendacity. And so Eshu soon died a mysterious death, caused by unknown influences emanating from the eyes beside the crossroads. He did not honor the disembodied eyes [which may have been his own!] and that is why he died" (Farris Thompson, 1983, p. 20).
- ii. The image presents Mr. and Mrs. Edwin Lexie of Washington D.C. This couple apparently successfully prevented city authorities from acquiring their estate for government purposes. They thus represented the "African American struggle against deprivation by the dominant culture" (Okediji, 2003, p. 192).
- iii. This concept is set in opposition to counter-hegemony, which refers to those "whose impetus is reactive to an external action and energy" (Okediji, 2003, p.9). These two concepts, counter-hegemony and auto-hegemony are not time specific. In short they do not correspond necessarily to a chronological study of African-American art. As Okediji (2003) indicates counter hegemony and auto-hegemony can interact.
- iv. The singular is nkisi and the plural minkisi.

REFERENCES

- Artnews. Info (2006). **David Hammons 21 February – 01 April 2006**. <http://www.artnews.info/gallery.php?i=1368&exi=1967>.
- BEY, D. (1994). **In the spirit of Minkisi: The art of David Hammons**. Third Text, 27 45-54.
- HARRIS, M. D. & MACGAFFEY W. (1993). Resonance, Transformation, and Rhyme: the Art of Renee Stout. In **Astonishment & Power**. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- HARRIS, M. D. (1997). **Confluences Ile-Ife, Washington, D.C., and the TransAfrican Artist**. African Art, 30(2) 34-45.
- OKEDIJI, M. (2003). **The Shattered Gourd: Yoruba forms in Twentieth Century American Art**. New York: University of Washington Press.
- POWELL, R. J. (1997). **Black art and culture in the 20th century**. London, Thames and Hudson,
- THOMPSON, R. F. (1983). **Flash of the Spirit**. New York: Random House.

THOMPSON, R. F. (2005). Kongo influences on African American artistic culture in Ed Joseph E. **Halloway Africanisms in American Culture**, Blomington: Indiana University Press.

VISIONÀ, M. B., Poynor, R., Cole, H. ., Harris, M. C. (2001). **A History of Art in Africa**. New York: **Harry N. Abrams**, Inc.

WARDLAW, A. (1995), Metamorphosis: The Life and Art of John Biggers. In **The Art of John Biggers: View from the Upper Room**. Ed Alvia J. Wardlaw. New York: Harry N. Abrams p. 16-75.

WILLIAMS, S. (2006) **Meta Vaux Warrick Fuller and Pan-Africanist Feminism in Ethiopia Awakening**
<http://dsc.gc.cuny.edu/part/part6/articles/swilli.html>.

WITT, Hans, (1994). Ifa trays from the Osogbo and Ijebu Regions. In ABIODUN, R., DREWEL, H. J. and PEMBERTON III, J. (Eds) **The Yoruba Artist**. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.

HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTES

ARTE: LIMITES E CONTAMINAÇÕES

VOLUME I

NOTAS SOBRE AS CONTAMINAÇÕES E OS LIMITES DA ARTE

Afonso Medeiros

RESUMO

Sob a perspectiva da história e da filosofia da arte, aborda-se a questão dos limites e contaminações da/na arte, num recorte que privilegia os fluxos endógenos e exógenos, isto é, algumas circunstâncias e definições que a arte engendrou a partir do seu campo de atuação e outras que foram absorvidas de diversos campos do conhecimento. Assim, privilegia-se algumas reflexões sobre as apropriações culturais, a representação, a autoria e o estatuto da obra de arte, sobretudo na contemporaneidade.

Palavras-chave: intersecções na arte, história da arte, filosofia da arte.

O tema deste 15º Encontro da ANPAP é “Arte: limites e contaminações”. Tema extremamente complexo, senão no que diz respeito às contaminações, certamente no que se refere à possibilidade de discutir limites. Tentando utilizar um termo mais apropriado e menos determinista, tratarei aqui de “fluxos” naquela acepção consagrada pelos dicionários, qual seja, a de *“escoamento ou movimento contínuo de algo que segue um curso”, “de movimento alternado de aproximação e afastamento do mar em relação à praia”*. Nesse sentido, prefiro trabalhar com a idéia de fluxos endógenos, isto é, daquilo *“que se origina no interior do organismo, do sistema, ou por fatores internos”*, e de fluxos exógenos, os *“que provém do exterior (do organismo, do sistema), ou que é devido a causas externas”*. Assim, tratarei o tema deste encontro a partir dessa polaridade: as circunstâncias e os fatores intrínsecos ao campo da arte (fluxos endógenos), que transbordaram para além de seus limites, e as delimitações relativas à arte imposta por outras disciplinas e saberes (fluxos exógenos) que ofereceram uma moldura para a percepção do fenômeno artístico.

Durante muito tempo a arte parecia ter contornos mais ou menos precisos verificados primeiro pela Filosofia, depois pela História, pela Sociologia, pela Psicologia e pelas teorias da linguagem. Sem negar as contribuições que essas disciplinas e, mais recentemente, a Semiótica, as teorias da comunicação e da informação, as Neurociências e a Psicanálise aportam ao campo da arte, proponho-me a inventariar alguns fluxos, já que não são poucos os que asseveram a impertinência de se estabelecer limites ao campo da arte, dados os valores (ou a ausência deles) na contemporaneidade.

Houve um longo momento, quando a imitação era o paradigma das artes visuais, em que elas foram definidas como um saber/fazer que estava muito distante da verdade (Platão), ou que, exatamente por serem miméticas, constituíam um procedimento privilegiado para a educação do espírito (Aristóteles). Durante toda a Idade Média, a arte nada mais era do que uma artesanaria entre tantas, mera arte mecânica em oposição às artes liberais, estas sim, imprescindíveis à educação do homem culto, aqui entendido como homem de letras. Quando muito, foi utilizada pelo cristianismo como ilustração, como instrumento eficaz para a educação da massa de anal-

fabetos, nada mais que um apêndice dos sermões proferidos dos púlpitos. Instituiu-se, assim, na tradição intelectual do ocidente, a idéia de que as letras constituíam a linguagem digna de espíritos sofisticados e a imagem a linguagem dos que estavam impossibilitados (ou interditados) para o vôo solene do pensamento abstrato. Para aqueles, o âmbito do engenho; para estes, a esfera do artifício.

Justamente no alvorecer da primeira modernidade (o renascimento), quando os artistas começam a reivindicar para si a condição de criadores, de intelectuais, de artífices de mentalidades, a arte sofre um novo revés quando a reforma protestante condena a imagem ao limbo do conhecimento, instrumento das tentações sensuais que afastam o homem das verdades da fé que só o conhecimento letrado era capaz de proporcionar. Afinal de contas, a bíblia era a “palavra” de Deus e Cristo era seu “verbo”, apesar de o homem ter sido criado à “imagem” e “semelhança” de Deus – fascinante metáfora narcísica ou mimética do divino.

Quando, por fim, a Filosofia organiza a disciplina que deve dar conta do conhecimento próprio da arte – a Estética, última tentativa de configuração sistematizada das grandes áreas da filosofia – Baumgarten a define como um conhecimento inferior, próprio das percepções primeiras, da sensibilidade. Os teóricos do Romantismo, aparentemente subvertendo a visão iluminista que imputava à razão contornos absolutistas ao conhecimento racional, sublinharam uma oposição ao conferirem à atividade artística poderes demiúrgicos, tarefa de gênio no campo privilegiado da imaginação.

Teríamos que esperar por Baudelaire para que a modernidade conferisse matizes a esse jogo de oposições. Passando ao largo da discussão se a arte era ou não conhecimento, se propiciava ou não o acesso à verdade, se era ou não linguagem digna da construção e sistematização do conhecimento, da verdade ou da realidade, Baudelaire, nas palavras de Teixeira Coelho (1988) centraliza suas questões na percepção crítica da condição do artista. Considera a subjetividade do fazer e do ser artista; não se deixa enganar pelo artista que expressa o que vê, numa representação estéril da natureza, ou aquele que embute em sua arte uma função social de caráter moral. Ao contrário, elogia apaixonadamente o artista que não deixa morrer em si o homem que sonha, pensa e sente e por isso define esse tipo de sensibilidade como própria da modernidade, como a do *flâneur*, aquele “que passeia sem rumo, que é vadio” e que, portanto, deposita seu olhar também sobre o comensinho da existência e do cotidiano, que não se preocupa em engendrar grandes narrativas de qualquer natureza, sejam elas mitológicas, religiosas, nacionalistas ou moralistas. Ainda que tenha se passado mais de um século e meio desde essas percepções de Baudelaire, sua escrita permanece atual dado que o artista na contemporaneidade mantém essa condição de vagabundo que não se envergonha em ultrapassar os limites do já estabelecido e que muitas vezes prefere as infecções entre linguagens, tecnologias e saberes.

O Iluminismo e o Romantismo, cada um a seu modo, são concorrentes (às vezes convergentes) na construção da idéia de autonomia da arte e a subsequente definição de fronteiras. “*A tese da autonomia artística, ou da arte pura, condensa o estertor de uma racionalidade idealista, que concebe esferas autônomas da criação e do conhecimento, e o desabrochar de um pensamento*

irracionalista, que deposita na experiência estética o fulcro de todas as possibilidades de reciclagem cognitiva, fundamentada na intuição e na sensorialidade”. Esta afirmação de Philadelpho Menezes (2001, 57) nos lembra que o Iluminismo defendeu o espaço da arte como “*o espaço da libertação pelos sentimentos livres, mas sempre cognoscível racionalmente*” (2001, 57) enquanto que o Romantismo, através de seu projeto intuitivista, “*parte também da premissa das sensações libertadoras, porém lança para o campo da experiência da percepção estética o modelo de novas formas de conhecimento não-rationais e anti-metafísicas*” (2001, 57). Se, por um lado, o idealismo iluminista esforça-se por estabelecer as fronteiras entre a criação (campo da sensação) e o conhecimento (campo da razão) e admite que a arte, embora afeita aos sentimentos conforma-se à razão, por outro lado, a concepção romântica nega os matizes desse trânsito ao estabelecer a arte no campo da intuição e da sensorialidade. Nesse momento, justamente quando essas duas correntes defendem a autonomia da arte, é que se instaura, com a ajuda da Estética nascente, um dos mais persistentes limites impostos, de um lado, pela Filosofia e, de outro, pela própria Arte: a concepção de arte como território livre, próprio da intuição, da sensação e da imaginação, a léguas de distância do conhecimento racional propiciado pela filosofia e pelas ciências. Num certo sentido, esse ainda é o grande cenário diante do qual a arte contemporânea reivindica sua legitimidade enquanto processo sensitivo, perceptivo e cognitivo. Felizmente ou infelizmente, o mote de Leonardo de que “*arte é coisa mental*” ainda ecoa entre nós.

Até aqui repertoriei, muito rapidamente e de forma imprecisa, algumas das configurações impostas à arte pela Filosofia, pela História e pela crítica – poderíamos considerar essas configurações como fluxos exógenos, na medida em que a arte assumiu, de uma maneira ou de outra, essas conformações. Ressoando o embate da ciência moderna entre idealistas e empiristas, a arte também, em grande medida, assimilou essa querela, definidas por Philadelpho Menezes (2001) como a oscilação entre as tradições intelectualistas e sensorialistas da arte, verificadas inclusive nas vanguardas históricas. De um lado, renascentistas, neo-clássicos, impressionistas, cubistas, construtivistas e concretistas. De outro lado, barrocos, românticos, realistas, expressionistas, dadaístas e neo-concretos. Claro está que o embate sobre as formas de conhecimento não se dá somente no seio da Filosofia ou da Ciência, mas acontece também nas entranhas da Arte.

Mas a história e a filosofia da arte – sem contar a anemia atual de sua crítica – não nos oferecem paradigmas precisos que resultem em instrumentos não contraditórios para a análise da arte contemporânea. Até porque qualquer paradigma de conhecimento é sempre uma construção provisória, é sempre algo que tranquiliza nosso ímpeto inquiridor por alguns instantes, até que novos fatos e fenômenos desestabilizem as certezas precariamente constituídas, seja na Arte, seja na Ciência. A história da arte, particularmente, é um recorte que deixa muita coisa perdida, esquecida, indevidamente repertoriada. Por esse motivo a história é um discurso sempre passível de revisão. Nesse sentido, preocupemo-nos em realçar, aos olhos da contemporaneidade, aquilo que na arte consideramos digno de realce, com todos os riscos de falibilidade que essa empreitada nos impõe. Deixemos para os futuros historiadores e críticos a responsabilidade de resgatar aquilo que relegamos ao limbo estético.

Vejamos, então, os fluxos que chamaríamos de endógenos, aquelas contaminações deliberadas que a arte procurou ao longo de sua história, particularmente a partir do modernismo, visto que é quase um consenso a visão de que as vanguardas históricas configuram uma grande exposição das entranhas da obra de arte ao revelarem o inacabado, enfatizarem o processo e desmantelarem a concepção de arte como representação. Até então, por mais de catorze séculos, a arte europeia visava o produto pronto, bem acabado, perfeito e equilibrado. É a partir da negação desse tipo de produto que a arte vai ampliar seus procedimentos e estender-se a regiões até então inexploradas. Como veremos, trata-se da ampliação do campo da arte, embora, paradoxalmente, essa extensão também estabeleça novos limites e por isso a pertinência de falarmos em fluxos.

Com o pós-impressionismo e o cubismo, a arte europeia lança um olhar de esguelha para a periferia do mundo (o Japão e a África, respectivamente). Inicia-se aí o primeiro processo amplo de contaminação vivido pela arte ocidental com o conseqüente alargamento das concepções estéticas na arte. Claro está que a arte europeia sempre se alimentou de influências, mesmo que distantes no tempo e no espaço, mas é nesse momento que a influência torna-se decisiva para o questionamento da sensibilidade eurocêntrica. Perscrutavam outras sensibilidades (o oriente, por exemplo), numa tentativa de aproximações e sondagens, como se ali fossem encontrar arcabouços mais afeitos ao caleidoscópio da modernidade. Ironia das ironias, essas outras sensibilidades (o oriente, por exemplo), ao revés, indagavam nessa mesma direção, deixando-se infectar deliberadamente pelo ser cultural do ocidente. Note-se que a arte europeia, muito antes de Lévi-Strauss defender a complexidade das culturas ditas “primitivas”, vai absorver seriamente e com vivaz interesse valores estéticos de outras culturas, mesmo que deglutindo esses valores e devolvendo-os transfigurados ao mundo – aliás, essa também é uma das características da moderna cultura japonesa. Torna-se patente o trânsito de valores estéticos/artísticos e talvez não fosse impertinente assinalar, neste momento do modernismo, uma das fontes daquilo que atualmente se chama de multiculturalismo.

Outro grande processo de fluxo (que é ao mesmo tempo endógeno e exógeno) inicia-se quando Duchamp traz a não-arte (ou o não-objeto estético) para o campo da arte, demolindo todo e qualquer conceito de criação ou criatividade unilateral e instaurando a apropriação pura e simples sem maiores disfarces. Percorrendo essa vereda, o artista desfere um golpe quase mortal no objeto, na obra de arte em si. Não era outro o objetivo de Lucio Fontana, dos happenings, das performances, das instalações, da arte efêmera. Embora ainda abrigados em museus e galerias, como pensar em “limites” se o artista tenta tirar de cena o objeto fetichizado e em seu lugar propõe a ausência, a anulação, a instantaneidade, a precariedade e a desmaterialização? Se isto incita o público a uma atitude não passiva, se a obra cobra de seu fruidor a finalização do processo, induzindo-o à uma pretensa co-autoria, por um outro lado, exige-se deste “parceiro” (o público) um rito iniciatório que o torne membro de uma tribo, especialista entre especialistas com códigos e posturas bem determinados e que, em última instância, afasta os não iniciados. Como vislumbrou Ortega y Gasset (1991), podemos percebê-la como uma arte de castas.

Corroborando esse viés, parte da arte contemporânea não quer ser objeto colecionável, aspirante ao primeiro aforismo de Hipócrates: “Arte longa, vida breve”. Ao contrário, a contemporaneidade subverteu esse princípio: a vida humana jamais foi tão longa e a arte jamais foi tão breve. Reiterando certa sensibilidade “própria da vida moderna”, de neo-futuristas apaixonados pela velocidade, vamos criando (ou rotulando) arte num ritmo alucinante, tentando transformar a denotação do objeto apropriado pelo artista em conotação através da extensão do primeiro sentido contido nesse objeto (BARTHES: 1992).

Sob outro ponto de vista, ao negarem a perenização da obra, o happening e a performance fazem do aqui e agora o paradigma máximo da arte. Ironicamente, o próprio artista ou qualquer instituição cultural fetichizam o registro da performance ou do happening, transformando esse registro numa quase-obra, único rastro do que foi pensado para ser, justamente, imediato e finito. Desta maneira, a arte contemporânea reconstrói o caminho da representação, da mediação própria da linguagem, do signo cuja presença denuncia a ausência da coisa em si.

Como sempre, a arte é o reflexo de um tempo, de uma sensibilidade e de uma conjuntura. O século XX foi um século de genocídios, de encantos e derrocadas de utopias e revoluções, mas também o século em que os valores da democracia se universalizaram como nunca e a arte não esteve imune a esse cenário. Em todos esses sentidos, a arte foi prenúncio, acompanhante e arremate desse século, muitas vezes sem a mínima pretensão de transcendê-lo. Em meio a genocídios, utopias e revoluções, a arte também tentou expurgar toda e qualquer concepção autoritária do fazer e do pensar artístico.

O terceiro grande fluxo, desta vez endógeno, é a diluição da autoria. Durante muito tempo, a arte foi o resultado de um processo colaborativo, sem preocupações em definir quem era o dono da idéia ou dono da bola. Na Idade Média, o que posteriormente passaríamos a chamar de artista era apenas um dentre uma confraria de artífices. Não por acaso, quando o capitalismo começa a espriar seus tentáculos, um desses artífices passa a reivindicar a autoria da obra, considerando-se um intelectual que comanda outros profissionais em um ateliê. Não é a toa que a (assim considerada) obra inaugural específica da História da Arte (*Vite* de Giorgio Vasari) é uma compilação de fatos e mitos sobre os artistas do período, obra que por sua própria natureza reitera essa proeminência.

Daí, não tardaria muito para que a formação do artista assumisse dimensões de profissão acadêmica e assim, artistas tornaram-se profissionais liberais, criadores, enquanto que os artesãos tornaram-se profissionais mecânicos, meros executores. Eis aí a introjeção, no campo da arte, daquela divisão medieval entre saberes, entre artes liberais e artes mecânicas. Mesmo quando essa divisão carecia de nitidez, os historiadores da arte, ainda hoje, esforçam-se por diferenciar a obra que nasceu da idéia e das mãos do artista da obra de seu ateliê, conferindo àquela um valor infinitamente maior do que esta.

Esse fenômeno, aparentemente restrito à cultura européia, também é observável em outras paragens. Os gravuristas japoneses dos séculos XVIII e XIX eram tão somente autores do desenho. Todo o processo próprio da gravura, da gravação à impressão, era efetivado por outros profissionais. Ainda assim, a gravura era assinada pelo artista, pelo gravador e pelo editor.

De qualquer modo, a noção de autoria também pode ser questionada nesse período. Demolindo a idéia de que o artista era um criador solitário que controlava todo o processo de criação/ produção, sabemos que na renascença italiana era comum que a obra solicitada fosse a concretização detalhada do pedido do cliente, que estabelecia não só o tema e os personagens a serem representados, mas as dimensões da obra e as cores a serem utilizadas. Há registros de esboços que o artista submetia ao cliente para sua aprovação e não foram poucas as vezes que este interferiu no projeto segundo seu gosto e pretensão. Da mesma maneira, o trabalho do gravurista japonês restringia-se à abordagem do tema que era solicitado pelo editor que impunha, inclusive, quantas e quais as cores a serem utilizadas.

A partir do modernismo, a diluição da autoria (enquanto concepção exclusiva de um sujeito) é claramente enfrentada através do automatismo dadaísta, da apropriação de objetos e elementos que não foram construídos pelas mãos do artista e pela necessidade de utilização de tecnologias que o artista não dominava. Além do mais, as correntes artísticas que enfatizam o processo em detrimento de um produto quase sempre pedem que o público seja co-autor, dado que a obra só existe a partir da interferência deste. Quando vejo os bichos de Lygia Clark ou os parangolés de Hélio Oiticica ou o manto de Bispo do Rosário expostos em situações que inibem sua manipulação, estou contemplando um cadáver ou, mais apropriadamente, uma obra natimorta. Já não há aqui arte para contemplação, mas arte para o jogo, para o lúdico. Assim, o artista, quando muito, é um projetista ou um apropriador que muitas vezes assiste calado a subversão de suas propostas nas mãos de curadores “expertos”. A concepção de arte é tarefa de muitos e, portanto, não é de ninguém. Talvez seja essa a reiteração do mote boudelaireano do artista enquanto *flâneur*, vagabundo que caminha sem rumo para sondar, apropriar, assimilar e, às vezes, deixar-se conduzir.

O quarto grande fluxo dá-se quando a arte desiste de ser representação (e aparentemente recusa-se à intermediação própria da linguagem) e quer, ela mesma, borrar as fronteiras entre realidade e ficção. Concretiza-se, de modo enfiado, aquele postulado de Mukarovsky (1993) que afirma que a obra de arte é um signo cuja referência está em si mesmo, e não fora dele.

A obra não é mais uma representação mais ou menos subserviente da natureza, mas é a própria natureza dilacerada que se apresenta no ambiente expositivo; não mais um simulacro do corpo, mas o próprio corpo que se expõe; não mais a referência ao espaço privado, mas o próprio espaço privado que se torna público. Vagamente inspirados pela psicanálise, certos artistas trazem à tona aquilo que “não pode aparecer”, denunciam o caráter ilusório da obra de arte a fim de confrontá-la com a nossa tendência de fantasiar o real para torná-lo suportável.

Retirados do turbilhão de apelos e informações do cotidiano, os objetos são expostos em museus, galerias e bienais para provocarem outras relações, para causarem sensações e cognições que o próprio cotidiano anestesiou. Nessa atitude também não há nenhuma novidade absoluta dado que o museu, desde sempre, tem sido também um coletor de objetos arrancados de seu contexto para ali serem estetizados.

Havia os que afirmavam que a arte não precisaria do ambiente mofado dos museus e, então, bastaria que o fruidor assumisse por conta própria um recorte do cotidiano para dali extrair prazer estético. Mas o apelo dos futuristas não foi ouvido, pois que o artista continua procurando os museus, as galerias e as bienais para que seu potencial fruidor encontre ali outras relações com o objeto que, de outro modo, não construiria no dia-a-dia. Paradoxalmente, procura-se o interior do museu (ou um ambiente equivalente) para que essas relações e posturas sejam induzidas. Nem mesmo a arte digital prescinde dessa estratégia de abrigar-se num recinto específico para ser convenientemente desfrutada, posto que a virtualidade espraia-se por todas as esferas do cotidiano, inundando-o de informações mal digeridas.

Nesses quatro grandes fluxos que elenquei num recorte sempre perigoso, implodiu-se certa noção de representação, certa noção de autoria e certa noção de obra. Longe de expressar uma nostalgia mal disfarçada, é necessário destacar que essas implosões representam não a morte da arte (como querem alguns críticos), mas a necessária ampliação de seus limites, fluxos e refluxos no modo de ser da arte. Se a sensação é de que navegamos num mar de incertezas, resta-nos a intuição de que aquilo a que ainda denominamos de arte é maior e mais complexo do que a nossa capacidade de explicá-la ou categorizá-la. Entretanto, essa constatação não significa necessariamente render-se a um certo relativismo vigente que quer nos fazer crer que “tudo é arte”. Se tudo é arte, todos são artistas e, portanto, nada é arte e ninguém é artista. Assim sendo, talvez não haja razão para inquiri-la, para questioná-la ou pesquisar suas estratégias camaleônicas de sobrevivência.

Argan, ao afirmar que *“uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal”* (1994, 14) relembra-nos que o campo da arte é dificilmente delimitável. É um campo que não contempla uma única atividade, um único fazer; não é o domínio de um objeto ou de uma classe de objetos específicos; não é a esfera de uma metodologia única e intransferível; tampouco é feudo ou produto de uma única cultura; muito menos o resultado da produção de uma categoria de profissionais. Para o historiador e crítico italiano, *“o conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor”* (1994, 14).

Lidando, pois, com o terreno pantanoso dos valores, com a dificuldade de delimitações, aparentemente enveredamos por uma discussão estéril ao questionarmos os “limites” da arte neste 15º Encontro da Anpap. Mas, a bem da verdade, a arte sempre foi em qualquer tempo e em qualquer cultura um território de intersecções, de prevaricações e contaminações entre saberes, métodos e tecnologias; sempre transitou entre apropriações e reapropriações, sempre avançou e retrocedeu; sempre negociando, ora afirmando, ora negando sua própria forma de ser e estar no mundo.

O que nos resta é não cair na tentação de estabelecer limites e fronteiras rígidas para apaziguar nossa fúria categorizante. Ao contrário, temos a obrigação de tentar perceber os limites como fluxos, margens móveis, líquidas, tal como as margens dos caudalosos rios da Amazônia que não cansam de inundar, de tempos em tempos, a aparente solidez dos terrenos que as contém.

Quando transbordam, vivificam os campos que lhe conformam. Quando vazantes, chegam a negar sua trajetória original. Às vezes, arrastam em suas correntes, qual pororoca

incontrolável, tudo o que encontram pela frente. Em outras, conformam-se com os leitos que lhes servem de rumo.

Assim é a arte, destinada à eterna barganha entre cheias e vazantes.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire (textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**. São Paulo: Experimento, 2001.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1991.

CURRÍCULO RESUMIDO

Afonso Medeiros. cursou licenciatura em Artes Plásticas na UFPA, especialização em História da Arte e mestrado em Arte-Educação, ambos na Universidade de Shizuoka (Japão), e doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP. Foi presidente da Associação Estadual de Arte-Educadores (1989-1991), vice-presidente da Federação de Arte-Educadores do Brasil (1990-1992) e presidente do I Fórum de Pesquisa em Artes (2002). Atualmente, é o Diretor Geral do Instituto de Ciências da Arte da UFPA

O CORPO E O VESTIR NO ESPAÇO

Agda Regina de Carvalho

RESUMO

Vestir o corpo acarreta uma ação no espaço relacionada com a aparência e com as especificidades que envolvem esta manifestação. A proposta busca a leitura da multiplicidade de ligações poéticas e de vivências processuais no envolvimento com a ação do corpo e o vestir no espaço.

Palavras-Chaves: Corpo, vestir, espaço.

ABSTRACT

Dressing the body causes an action in the space that relates to the physical appearance and its particularities. This proposal aims to read the multiplicity of poetic liaisons while related to the body and to dress in the space.

Keywords: body, to dress, space.

A abordagem do corpo na contemporaneidade é um ponto de convergência de múltiplos significados. Entre as possibilidades de discussão temos o corpo e a estrutura do vestir e as diferentes conexões subjetivas estabelecidas com os diversos espaços. O corpo vestido aponta infinitas apropriações e desdobramentos estéticos e vivenciais. O corpo atrelado à situação do vestir em uma proposta estética e/ou cotidiana proporciona uma variedade de mediações, no que se refere a um sentido individual e a uma existência coletiva.

O trabalho discorre sobre a complexidade da relação do corpo com a matéria que cobre a sua superfície e evidencia os significados determinados pelo processo de articulação dos sentidos do corpo no espaço, onde captamos a “manifestação de blocos de subjetivações, isto é uma produção sem trégua de resignificações.” (LINS;GADELHA, 2002, p.72)

A intervenção na superfície de um corpo com a situação do vestir constrói significados subjetivos e elabora uma imagem aparente que é exteriorizada em diversas possibilidades estéticas. A materialidade na sua especificidade compõe a estrutura do vestir e apresenta diferentes características no que se refere à textura, forma, cor, opacidade, brilho, elasticidade, entre outras. As variedades matéricas oferecem com a estruturação: conforto ou desconforto; durabilidade ou efemeridade; maciez ou dureza. Cada um desses aspectos apresenta um universo de sensações que estão impregnados na indumentária, que pode direcionar o questionamento da estrutura do vestir para a construção ou a desconstrução.

O corpo é contaminado pela qualidade do invólucro que elabora o vestir e tem como reação uma postura e/ou um movimento que é estimulado pela matéria. O espaço é o ninho de repouso e ocupação deste corpo, que assume diferentes subjetividades com a condição do vestir.

O corpo habita de maneiras diversas o vestir e interage com o lugar em que está instalado. A loca-lização explicita possibilidades e significados poéticos no relacionamento com o mundo e com o ser.

O significado artístico do corpo e do vestir está presente desde a década de 60, onde identificamos a produção de artistas que se apropriaram e/ou se apropriam do corpo para a investigação das possibilidades do vestir e a relação com o espaço.

Estas tensões estéticas foram provocadas inicialmente pelos dadaístas, e atingem outras subversões com artistas na década de 60, com posicionamentos relevantes para a compreensão do corpo e do vestir como intervenção e transformação comportamental no espaço. O corpo vestido assume atitudes e promove ritmos articulados com a vida, com as proposições estéticas “o corpo irrompe, o corpo descobre outros horizontes, o corpo-mundo”. (JUDY, 2002, p.140).

Na representação visual os elementos do vestuário aderem ao corpo e apresentam uma identidade específica estabelecida com o vestir.

Entre os artistas que trabalham estes questionamentos temos a produção da artista Rebecca Horn que aborda o corpo, as transgressões do vestir e do espaço nas décadas de 60 e 70.

A artista de 1968 a 1974 realiza esculturas que vestiam o corpo, peças que são extensões e/ou prolongamentos que evidenciam características físicas do corpo. Nas suas propostas identificamos na situação possibilitada pela matéria que veste o corpo valores estéticos agregados e conexões subjetivas com o espaço ocupado e potencializado pelo vestir.

Na obra *O Unicórnio* de 1970, uma mulher nua está vestida com uma estrutura de tecido e madeira. São quatro faixas horizontais que envolvem o corpo, estão dispostas abaixo dos seios até o quadril e são fechadas nas costas. O pescoço é envolvido em tecido, a forma aparenta uma gola alta, uma faixa vertical inicia no pescoço e se direciona para o sexo. Também integra este vestir um objeto preso na cabeça, onde está fixada uma grande agulha de madeira que explicita uma verticalidade. Este corpo vestido desenvolve uma ação em um espaço aberto e aparentemente sem fronteiras, um campo e uma floresta.

“Há também uma estreita conexão entre o conteúdo e o continente, entre a forma exterior e a força interior” (MAFFESOLI, 1986, p.127) O corpo é imerso em um transe pela situação construída, está envolvido em uma existência que ocupa um determinado ambiente e desencadeia uma ação. O corpo vestido solicita uma movimentação, um caminhar que habita o vestir e conecta-se com os elementos no espaço.

A consciência habita um corpo vestido e gera um fluxo de potencialidades que estão imbricadas na origem do sentido poético deste processo híbrido de construção e convivência com a estrutura do vestir.

No trabalho *O Transbordante*, também de 1970, um corpo nu masculino está vestido com diversos tubos plásticos onde circulam fluídos vermelhos externos, fixados por quatro estruturas horizontais dispostas pelo corpo. Os elementos que compõe este mecanismo estão ligados a uma base fixa que sustenta o corpo e a estrutura do vestir, esta condição dificulta e até impede a movimentação do corpo. Enclausura o corpo neste vestir em que a pulsação da vida ocorre com a interação do organismo vivo em um tipo de máquina como extensão do corpo. A máquina extensão atrelada ao corpo remete a um esboço de tratamento médico, um recuperar ou tratar o corpo ao estar vestido.

Estes prolongamentos e excessos no vestir levam a imersão do corpo na totalização dos sentidos, que apresenta o fluxo da vida como roupa. Ocasionalmente um estado de consciência do ser que entendemos como “a maneira como algo se torna presente, manifesto, entendido, percebido, compreendido e finalmente conhecido para o ser humano.” (HEIDEGGER, 1981, p.11)

A imersão do corpo ocorre no entrecruzamento dos sentidos e na situação construída pelo vestir no espaço vivencial. O significado é expandido com a imobilidade intencional do corpo e o desejo de movimentação.

Em a *Máscara de Grafite* de 1972, observamos que o corpo veste na cabeça uma peça que aparenta uma armadura de proteção ou um objeto de tortura, que está agregado ao corpo como uma prótese que pode ou não ser removida.

O trabalho é uma máscara obtida com o cruzamento de faixas escuras na horizontal e na vertical, que ficam esticadas na pele do rosto. É uma máscara que repele em decorrência de uma fileira de lápis estarem dispostos como pequenas lanças. As pontas estão na frente e na lateral da máscara ameaçando o observador.

A produção de Rebecca Horn apresenta experimentações com a estrutura do vestir. O corpo conecta-se com o meio circundante e evidencia os confrontos ocasionados na ocupação espacial. O vestir desencadeia contínuas proposições estéticas e conceituais no seu desenvolvimento que é construído pelo entrelaçamento das situações vivenciadas e pela articulação dos sentidos do corpo no espaço.

O corpo promove deslocamentos infundáveis no espaço ocupado e desperta sentidos que são potencializados pelo design do vestir. O corpo enfrenta uma imersão com as experiências sensoriais e matéricas que são oferecidas pelo vestir e acolhidas de maneira diferente pelo espaço.

O corpo encontra um estado de imersão com o design do vestir. O corpo permite a multiplicidade de experimentações na elaboração da estrutura roupa, e concebe um sentido específico com o vestir.

Temos um corpo que habita um vestir e perambula no espaço, a fisicalidade deste corpo é vivenciada com a matéria que acolhe e ao mesmo tempo repele com as possibilidades dos prolongamentos, extensões e excessos. Os significados oriundos da condição do design do vestir estabelecem conexões com o espaço. O vestir proporciona a imersão do corpo e a transposição em uma fenda poética.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Agda. **O corpo como objeto sensível na contemporaneidade**. In. NOJOSA, Urbano; org. Design Contemporâneo. São Paulo: Nojosa, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Todos nós ... ninguém - um enfoque fenomenológico do social**. São Paulo; Moraes, 1981.

JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio; org. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

METACORPOS. São Paulo: Paço das Artes, 2003.

MÜLLER, Florence. **Arte & moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

POR QUE DUCHAMP? **Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.

REBECCA HORN. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1995.

STEIN, Ernildo. **Aproximações sobre hermenêutica**. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

CURRÍCULO RESUMIDO

Agda Regina de Carvalho. Artista plástica. Doutora em Comunicação pela ECA-USP. Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Pesquisadora de arte contemporânea. Docente do Programa de Mestrado em Moda, Cultura e Arte do Centro Universitário Senac - Campus Santo Amaro; docente do Unicentro Belas Artes de SP. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

A ARTE CINÉTICA E A RELAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Almerinda Lopes

RESUMO

A apresentação na I Bienal de São Paulo (1951), de um Aparelho Cinecromático, marcava o início da Arte Cinética no Brasil e dava a seu autor, Abraham Palatnik, o lugar de precursor desse gênero artístico. Vale citar que essa linguagem poética foi apresentada ao público europeu apenas em 1955, na mostra "Le Mouvement", na Galeria Denise René (Paris). Expressa por complexas máquinas movidas por motores, das quais emana luz e som, e envolvendo propostas de interação público/obra, a Arte Cinética mudava, definitivamente, o estatuto de obra e de artista. Se o conceito de artista equivalia ao de inventor e de engenheiro, a obra de arte deixava de ser objeto de contemplação - que requiritava apenas o olhar - para tornar-se um evento sensorial, que podia ser manipulado e vivenciado, como propunha Maurício Salgueiro.

Palavras-Chaves: Arte Cinética, Arte Interativa, Arte Sensorial, Arte e Linguagem.

RÉSUMÉ

La présentation à la Bienal de São Paulo (1951), d'un "Appareil Cinéromatique", a marqué le début de l'Art Cinétique au Brésil et a donné à l'auteur, Abraham Palatnik, la place de précurseur de ce genre artistique. On disait que ce langage poétique a été présenté au public européen seulement en 1955, lors de l'exposition "Le Mouvement", à la Galerie Denise René (Paris). En se faisant représenter par des machines complexes, qui fonctionnent à moteur, et desquelles émane de la lumière et des bruits, l'Art Cinétique a précédé les propositions d'interactivité publique/oeuvres et a modifié, définitivement, le statut de l'art et de l'artiste. Le concepte d'artiste devient synonyme d'inventeur et d'ingénieur; et l'oeuvre d'art passerait d'objet de contemplation à un événement sensoriel et à un objet de manipulation, comme l'a proposé Maurício Salgueiro.

Mots-clés: Art Cinétique, Art Interactif, Art Sensoriel, Art et Langage.

Em diferentes períodos históricos se proclamou a soberania da razão e da teoria científica em relação à subjetividade e ao empirismo da arte. Isso levou artistas e teóricos a cotejarem e se apropriarem de determinados conhecimentos científicos para que a arte obtivesse maior reconhecimento e legitimação e um novo estatuto.

A conceituação da pintura renascentista como uma janela aberta para o mundo, balizou o emprego da perspectiva geométrica e de outros conceitos emprestados da racionalidade cartesiana. A partir do século XVI a arte passou a incorporar valores tidos como inquestionáveis pela ciência, e arte e ciência procuraram, mesmo que por processos e concepções diferentes encontrar meios eficazes de captar, apreender e representar o mundo. Se a perspectiva imprimia à pintura uma aparência fictícia, se impunha à visão como simuladora de "verdade" e de "certeza", reforçando o sentido de que o belo e o verdadeiro se imbricavam nas formas miméticas. Decorria ainda muito tempo para que arte e ciência admitissem ser a perspectiva um processo ina-

dequado de projeção e de enquadramento das coisas do mundo, pois as pressupunha imóveis ou estáticas. Tal sistema representacional não se coadunava, portanto, com o caráter transitório, mutável, indeterminado e descontínuo de natureza.

As profundas mudanças ocorridas nas áreas: científica, tecnológica, econômica, política e social, a partir do século XIX implicaram tanto na maneira de ver, sentir, representar, compreender e situar-se no mundo, como repercutiram na renovação dos processos expressivos e da sintaxe artística. O período que se seguiu à descoberta da fotografia e à produção de imagens técnicas instituiu uma nova era da imagética visual. E se a fotografia continuou a gerar imagens representativas, o processo fotográfico era em si inovador, pois “graças aos fotógrafos as imagens passaram a ser geradas automaticamente na câmera, inscrevendo-se definitivamente em seus suportes sem nenhuma intervenção manual” (COUCHOT, 1993:37).

São já bastante conhecidos os embates iniciais entre os defensores e os opositores da fotografia, ao levantarem a dúvida fatídica ser ou não ser a fotografia arte, pois muitos a julgavam desprovida de conhecimento intelectual. Sabe-se, no entanto, que tanto os pintores recorreram à câmera e às imagens fotográficas, como os fotógrafos iriam se inspirar nas sintaxes e nos valores pictóricos com o intuito de atribuir às imagens que produziam o estatuto de arte. Os códigos visuais logo passariam a tomar direções opostas ao naturalismo fotográfico, impondo-se contra os cânones estéticos da antiguidade clássica. E a própria fotografia iria negar a dimensão naturalista, representativa ou mimética, incorporando angulações e enquadramentos inusitados, aproximando a câmera dos objetos, ou recorrendo a determinadas trucagens, interferências e deformações, para tornar-se abstrata.

Se a fotografia tal qual a pintura permitia a captação de imagens estáticas, várias experimentações empreendidas a partir da década de 1870, pelo fisiologista francês Marey e pelo inglês Muybridge, se basearam nas novas idéias científicas e revisaram os métodos até então empregados para captar imagens. O primeiro deles conseguiu registrar numa mesma chapa fotográfica todas as etapas da deslocação de um corpo no espaço, recorrendo a uma câmara dotada de um disco circular. Muybridge criou um dispositivo capaz de disparar, simultaneamente, o obturador de vários aparelhos fotográficos, mecanismo proto-cinematográfico, que permitiu gerar uma sucessão de imagens fragmentárias (as cronofotografias ou “fotografias do tempo”), que se instituem como uma espécie de análise do movimento de uma ação, segundo Varnedoe (1990:112).

Tais experimentações alargaram o espectro das pesquisas que pleiteavam imprimir movimento às imagens, culminando na criação do cinema pouco tempo depois. Teriam também implicações diretas sobre o conhecimento científico e em algumas das principais vertentes artísticas do século XX, em especial o futurismo.

O advento do cinema “permitiu o registro automático do próprio movimento e sua reconstituição visual”, o que faria com que “as técnicas se tornassem mais e mais complexas e a investigação sobre o automatismo prosseguisse principalmente através de engenheiros ou técnicos”, cuja atuação exerceu enorme fascínio sobre os artistas. Ao tentarem representar o movimento das formas e das cores, os artistas logo se deram conta de que isso não seria possível recorrendo aos

velhos sistemas estéticos, mas teriam que arrancar os modelos das obras “da performatividade científica e técnica e interpretá-los e traduzi-los com um novo sistema simbólico” (COUCHOT, id: 46). Artistas e cientistas assumiam no século XX que a criação de imagens é tão necessária para a arte quanto para a ciência, pois enquanto estruturas mentais e perceptivas, elas são o ponto de partida e de apoio de nossos pensamentos e sentimentos, mesmo que se diferenciem em objetivo e quanto à natureza da experiência (KEPES, *Cimaise*, (6):15, 1956).

Os artistas modernos iriam pôr em xeque, os valores e as concepções estéticas do passado. Arregimentaram para a arte uma nova ordem de valores, formais, pictóricos, perceptivos, e intelectuais que traduziam a semântica de um novo tempo. Num texto escrito em 1950, Nathalie Serrault concluía que o mundo tinha “entrado na ‘era da suspeita’, na qual todas as formas de discurso e de escrita foram postas em questão pelo fato de que os acontecimentos históricos haviam significado muito e mostrado muito. A experiência da história havia revelado o caráter artificial da construção da realidade com o auxílio de imagens e de descrições do ‘real’” (apud GUILBAUT, 1993:53). Tal suspeita tornou-se um fenômeno que se propagaria na cultura ocidental e até no campo da ciência. Se de um lado investia-se para fazer desmoronar todos os clichês artísticos do passado, de outro, propalava-se a descoberta de um jogo de permutações entre matéria e energia, pela física, o que punha em discussão e à prova algumas das inquestionáveis “certezas”.

A teoria científica passava por um processo de revisão, face às últimas descobertas que lançaram por terra as antigas “convicções” do determinismo físico-químico, da causalidade, da racionalidade cartesiana, do continuísmo, da paridade. Abria-se lugar ao vasto campo do “indeterminismo”, da “probabilidade”, da “contradição”, da “entropia”, capazes de revelar relações possíveis do acaso com a causalidade e novas figurações espacio-temporais, com repercussão em todos os campos do saber. O novo paradigma da ciência revisava “não só suas normas, seus experimentos e suas teorias, que iam sendo desmontadas, mas, muitas vezes, a própria visão dos fenômenos estudados [...]. Sem o peso da continuidade [...] a História da Ciência [...] podia se dedicar, sem medo e com seriedade [...] a outros estudos, entre eles as pesquisas sobre influências mútuas entre artes, humanidades ou técnicas, reconhecendo, assim, sua interação com vários fazeres humanos” (ALFONSO-GOLDFARB, 1994:83-85).

Tais questões promoveriam revisão completa não só da maneira de ver e representar o mundo, mas alteraria também os modos de pensar e dialogar com as relações significativas que estabelecemos com as imagens e os antigos cânones de beleza, que passaram a ser negados e destruídos, porque perderam o seu sentido. Ao romper com todas as suas antigas fundações, a arte, se recusava a continuar concebendo as imagens artísticas como um sistema absoluto da natureza e das coisas. E ao mesmo tempo em que se libertava dos clichês da perspectiva renascentista e das regras matemáticas, mais se aproximava da nova ciência e de outros domínios do saber; enquanto a ciência, ao fazer ruir as suas bases ortodoxas da racionalidade, passava a legitimar conceitos tidos como improváveis e não-lógicos e, portanto, relegados antes apenas ao domínio artístico, tais como: intuição, imaginação, acaso, sensibilidade, emoção. Arte e ciência passavam

a se colocar não mais como caminhos diametralmente opostos, mas como conhecimentos com intercambiações capazes de envolver e mobilizar artistas e cientistas.

Assim, não parece ter sido mera casualidade a ocorrência quase simultânea de inúmeras conquistas da ciência, e o surgimento de diferentes empreendimentos artísticos, direcionados para a busca de novas linguagens, a partir do final do século XIX. Ao mesmo tempo em que se intensificavam os ataques às facetas do mundo positivista, por se revelarem insatisfatórias como formas de ação e pensamento: racionalismo, mecanicismo, pragmatismo, empirismo, surgiam novos investimentos no campo da sociologia, da psicologia, da história, da comunicação, e se reviam valores e padrões estéticos. Ao humanismo tradicional sucedia-se uma metafísica da liberdade, manifesta pela necessidade de maior mobilidade do homem no mundo e pela rapidez de instauração, destruição e sucessão de movimentos artísticos, cada qual com suas respectivas premissas estéticas e programas de ação utópicos.

Os impressionistas, ainda no final do século XIX, perceberam que as regras artísticas utilizadas, até então, para a representação do espaço eram totalmente inócuas, pois qualquer objeto ou elemento da natureza criava o seu próprio espaço, libertando-se de seu entorno. Observaram, ainda, que o espaço e a luz não são estáticos, mas dinâmicos, o que interfere na percepção e na relação entre as coisas e aquilo que as rodeia. Isso exigia que os objetos passassem a ser apreendidos não apenas em relação a um único ponto de vista, mas a vários, convergindo para a “experiência cubista, que é congenial à teoria científica da relatividade, bem como à do espaço apreensivo”, (SYPHER, 1980:140), que contribuíram para o ideário das vertentes artísticas posteriores. Na série de esboços pedagógicos elaborados por Paul Klee para seu curso na Bauhaus (nos anos de 1920), o mesmo relacionou, objetivamente, os problemas e os princípios da arte aos postulados da matemática e da nova física, preconizando que a “composição só existe como ‘coordenação cinética’, ou como ‘solução de infinitude cinética’” (apud PEDROSA, 1975:77). Por meio de representações visuais e de reflexões teóricas, o artista demonstrava que arte e ciência não são campos incompatíveis nem antagônicos, além de evidenciar a necessidade de raciocínio e poética caminharem juntos.

Essas e outras constatações propiciariam novos agenciamentos entre os conceitos de espaço e tempo e levariam os pintores cubistas a tentarem representar a visão múltipla ou “simultânea de várias facetas das coisas”. Estes atribuíram à escrituração das formas a sensação de dinamismo ou de movimento, por meio de uma espécie de “perspectiva cinemática” ou de “volumes fragmentados”, enquanto os futuristas recorreram à noção de espaço polidimensional e ao de “montagem-visão”, como ocorre em “*Dinamismo de uma garrafa no espaço*”, de Boccioni” (SYPHER, 1980:194 -198).

Se o cubismo e o futurismo ampliaram a compreensão de espaço, tempo e movimento, teriam estimulado também a construção de objetos artísticos dotados de movimento real. Deve-se, ainda, aos artistas dessas duas vertentes o interesse pelo cinema, enquanto arte que constrói a ilusão do movimento. O cinematógrafo, enquanto “máquina que multiplica os jogos da perspectiva temporal (...), estica ou condensa a duração, demonstra a natureza variável do tempo,

prega a sua relativização, criando uma nova subjetividade”. No cinema a idéia de que tudo pode ser visto ao mesmo tempo no raio de visão de uma janela, passava a ser substituído pelo “ver depressa”, fazendo emergir a imaginação e substituindo a “verdade do tempo como produção de simulacros”, pelo “tempo da invenção” (PARENTE, 1993:16-19). Enquanto instantâneo visual e linguagem que destrói a idéia de superfície bidimensional e de linearidade, o cinema tornava-se um novo evento e um outro desafio para que as artes plásticas acelerassem o processo de ruptura com o antigo sistema de representação. Enquanto prática de montagem e de projeção, o cinema imprime às imagens um movimento não linear, fazendo com que elas se sucedam no tempo, apresentando a ilusão de realidade num tempo e espaço virtual.

Esse agenciamento entre espaço e tempo, alterava também as relações entre superfície e profundidade e intensificava o interesse dos artistas por experiências e processos criativos que resultassem em novas sintaxes, o que possibilitaria, entre outras questões, investigar, aprofundar e concluir pesquisas relativas ao movimento. Representar formas em movimento significava romper, definitivamente, com a perspectiva e outras hierarquias de valor artístico, em especial da pintura narrativa. Nesse sentido, não se pode desconsiderar a contribuição das experimentações individuais empreendidas pelos construtivistas russos, futuristas e dadaístas, com destaque para Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Naum Gabo, Laszlo Moholy-Nagy e Marcel Duchamp.

Embora isso precise, ainda, ser averiguado, a historiografia tem situado Gabo como o primeiro a acionar por meio de um motor elétrico uma haste metálica vibrátil, que emitia um movimento em forma de onda. Os projetos que aquele artista elaborou posteriormente para outras construções cinéticas nunca foram executados, talvez por ele não conseguir obter o movimento por outros meios que não o emprego de motores elétricos, dificuldade mencionada por ele como contrariedade ou frustração.

Em 1923, Moholy-Nagy criou para um balé uma Máquina de Luz, também chamada de *Modelador-Luz-Espaço*, a qual projetava nas paredes à sua volta uma sucessão de sombras que se movimentavam. Mas devido à complexidade dessas construções, somente em 1934 o artista criou em plexiglas um outro *modelador* mais complexo que o anterior, que captava e refletia a luz em suas múltiplas faces. Nesse sentido, a luz passava a ser um elemento novo adicionado à escultura, mesmo que muito poucos artistas conseguissem chegar a resultados positivos ou concretos. O mito da luz somava-se à vontade de imprimir mobilidade às imagens artísticas, mas restringiu-se, em muitos casos, apenas a uma idéia, ou à tentativa ilusionista de sugerir a representação de formas ou linhas em movimento, como correu nas pinturas futuristas e mais tarde na optical-art.

A Moholy-Nagy é atribuída também importante contribuição teórica à arte cinética, por ter sido ele o primeiro a discorrer sobre os efeitos que o movimento provocaria no observador, ao fazer com que este passasse da posição de contemplador para a de participante ativo, num manifesto lançado em 1922, em parceria com Alfred Kemeny.

O termo “cinético” (do grego *Kinesis* relativo a movimento, ou *Kinetikos*, *móvel*, segundo CYRIL BARRET, 1991:150), teria sido lançado por Gabo e Pevsner, que “consideraram o movimento no espaço como sendo um aspecto do contorno do tempo”, no Manifesto Realista (1920) (SYPHER,

1980:194). Parece ser consensual entre os historiadores que a origem da vertente “Cinética” remonta à década de 1930, fazendo-a coincidir com a produção dos primeiros móveis com formas abstratas, por Alexander Calder. Conhecedor de engenharia o artista movia, inicialmente, os móveis recorrendo a motores escondidos na base dessas esculturas. Eliminou depois os meios mecânicos, substituindo-os por uma fonte natural de energia: corrente de ar ou de vento.

No entanto, a expressão “Arte Cinética”, que pressupunha a idéia de participação seria incorporada, definitivamente, à teoria artística apenas na metade da década de 1950, no catálogo da exposição denominada “Le Mouvement”, apresentada na Galeria Denise René, na capital francesa. Entre as obras participantes da mostra havia algumas que eram acionadas por motores, outras que o público podia modificar ou reconstruir, embora a maior parte delas fosse constituída de pinturas abstratas, que provocavam efeitos óticos, sem gerar movimento real. Alguns dos autores das obras dessa mostra, a exemplo de Joseph Agam, desenvolveram em seguida experiências com cinema experimental abstrato, segundo DAVAL (1988:154).

Até a Segunda Guerra Mundial, o alto custo dos investimentos e o desconhecimento de muitos artistas de mecânica e de outras especificidades tecnológicas, restringiram as experiências com o movimento. Além disso, muitas das pesquisas foram realizadas de maneira isolada, esporádica e intermitente, ou mesmo em paralelo a outras sintaxes e praxes cotidianas, desenvolvidas pelos respectivos autores e, na maioria das vezes, nem foram divulgadas. No pós-guerra, a exacerbação da técnica e os avanços da tecnologia, contribuiriam para definir um novo conceito de arte e de artista, redobrando o interesse pela produção de obras dotadas de movimento.

Se usualmente se atribuiu à máquina a função de substituto do homem, por outro lado, pelo engenho dos artistas cinéticos a mesma perdia essa conotação e era elevada à condição de objeto poético. Tais artistas não deixaram de se mostrar conscientes de que o movimento mecânico em si pouco significaria para a arte, se a ele não fosse associada uma idéia instigante ou uma dimensão estética. Através da interatividade homem-máquina os artistas, apostaram que ela contribuiria para um novo conceito de espectador, não mais como um agente passivo, mas como alguém que completava, dava vida e se tornava uma espécie de co-autor da obra. Assim, os artistas cinéticos instituíram a máquina não apenas como criadora de uma nova sensibilidade, como instauradora de um novo conceito de liberdade, que se definia na relação homem/máquina/objeto de arte, o que não deixava de ter também implicações sociológicas e psicológicas.

E mesmo que a interação não passasse, na maioria dos casos, de mera ilusão, no sentido de que tudo era previamente programado, calculado e estabelecido pelo artista, o espectador, com sua ação mental e física se transformava num re-criador, re-codificador e num segundo “motor da obra”. O ato de interagir se instituía como “puro jogo comunicacional e lúdico”, como jogo democrático que anula as diferenças e instaura uma nova reflexão sobre o conceito de liberdade (PARENTE, 1993:20).

Na América Latina, a Arte Cinética resultou da evolução natural do Concretismo, sendo seus principais representantes, o argentino, Julio Le Parc (1928) e o venezuelano Jesus Soto (1923). Ao se radicarem em Paris nos anos de 1950, esses artistas iriam descobrir o plexiglas, com o qual

iriam produzir as primeiras obras consideradas cinéticas. Ao apresentarem na IV Bienal de Jovens de Paris, em 1965, objetos que podiam ser tocados, mexidos e acionados, os artistas desmistificavam o conceito de obra de arte, embora os visitantes se mostrassem a princípio perplexos, hesitantes e tímidos. Referindo-se na época a essas propostas Mário Pedrosa (1975:82) observava que a idéia de participar tornava divertida e lúdica a relação com os objetos, “mas dava também para remoçar algum burguês sisudo”, sem contar que “havia ali o embrião (...) indefinido ainda, algo como a experiência inédita de uma liberdade nova”. Le Parc conquistava o prêmio internacional na Bienal de Veneza (1966), com “peças deslocáveis (por aperto de botões), vibrações de luz e formas cinéticas” em surpreendentes jogos visuais numa sala escura, apelidada de “Luna Park óptico”, por um articulista do Time (PEDROSA, id. ib).

No Brasil, a Arte Cinética não envolveu um número muito grande de artistas em razão dos altos investimentos e da engenharia que a sua elaboração exige. Mário Pedrosa atribuiu a escassez também à rejeição ao novo, pelos “puristas”, isto é, pelos defensores do “conceito de Arte, na sua pureza, especificidade e autonomia, tal como foi adotado no curso de toda uma época histórica que se passou” (1975:190). Assim, a Arte Cinética manteve-se, até os anos de 1950, restrita à atuação isolada de Abraham Palatnik (1928), que ao retornar ao País em 1948, após anos de estudos em Israel, passou a se dedicar, à construção dos Aparelhos Cinemocrômicos, movidos por elementos mecânicos e elétricos. O conhecimento de mecânica e de motores de explosão permitiu ao artista criar e aperfeiçoar o funcionamento e diminuir as dimensões desses mecanismos, os quais, na década de 1960, passaram a ser escondidos atrás dos suportes, para que o espectador perplexo visse apenas as formas coloridas e linhas empreenderem um movimento rotativo ou pendular.

Foi à tendência cinética que se associou também o escultor capixaba radicado no Rio de Janeiro, Maurício Salgueiro (1930), depois de seu retorno da Europa no início de 1963, para onde seguiu com o prêmio de “Viagem ao estrangeiro”, obtido no Salão Nacional de Arte Moderna (1959). Até sua ida para as academias de Londres e Paris, onde se aperfeiçoou em metais, o jovem escultor, formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro ainda não tinha idéia de como poderia aplicar os conhecimentos adquiridos por ele no curso de engenharia, que o mesmo decidiu abandonar por considerá-lo racional e inimigo da criatividade. Entretanto, ao optar por construir objetos que projetavam luz, imitiam sons estridentes, se movimentavam de maneiras variadas, jorravam ou faziam borbulhar substâncias coloridas e odoríficas, aplicou os conhecimentos de mecânica e de eletricidade e percebeu que arte, ciência e tecnologia não são conhecimentos conflitantes.

Recorrendo tanto a materiais industriais comprados em lojas de materiais elétricos, como a objetos descartados pelo uso, encontrados ou doados, os quais eram por ele reciclados: ferro, madeira, compensado naval, aço espelhado, lâmpadas de néon, semáforos, buzinas de automóvel, sirenes de ambulância, pias de cozinha, fios e isoladores elétricos, néon, fotografias, motores, socorros elétricos, hidrantes, Salgueiro criou com eles e a partir deles um naipe variado de objetos cinéticos, que foram agrupados num projeto diversificado e inconcluso, denominado

genericamente de Urbis.

Apontam para paradoxos e contradições da urbe moderna, causadora de excitação e apreensão, fascínio e estranheza, inquietação e pesadelo, alucinação e medo, ordem e caos. Se o artista não faz propriamente uma crítica à metrópole, à vida citadina ou à sociedade, expõe suas mazelas e lança sobre elas um olhar irônico ou cínico.

Criou inúmeros objetos com lâmpadas de néon brancas e coloridas, conectadas a um socorro elétrico, que eram instalados em salas escuras. Ao serem postas em ação pelo espectador, ao simples toque no botão do interruptor, as fontes de luz vão pouco a pouco se potencializando e se misturando em matizes múltiplos que se propagam por todo o ambiente. A luz desmaterializa a própria rigidez do material e se projeta no espaço circundante, contaminando até público que nele adentra. Espaço e interlocutor ao serem envoltos pela luz, desmaterializam-se, como se o objeto os tragasse e os transformasse em entes constituintes da obra.

No segundo naipe de máquinas situam-se outras micro-séries, denominadas genericamente de *Ordinário Marche*, *Lâminas* e *Vazamentos*, embora algumas das obras possam receber títulos específicos. A primeira série de objetos citados tem a forma de caixas revestidas de acrílico, cujas bases são triangulares e possuem pés de metal. Dentro desse poliedro, o artista instala um conjunto de peças, como roldanas, engrenagens, socorros eletromecânicos, que fazem movimentar as obras, ao serem acionadas pelo público. A um toque no interruptor empreendem um movimento ascendente e descendente, fazendo com que o mecanismo que reveste os pés do objeto, deslize em torno deles e crie a ilusão de que estes se levantam e se deslocam no espaço, embora não saiam do lugar. O movimento brusco e desengonçado do objeto produz um som monótono e repetitivo, que faz lembrar a cadência ritmada de uma marcha, mas também o peso das botas dos militares e o clima aterrorizante dessa sonoridade, após a promulgação do Ato Institucional nº5.

São da década de 70, os *Vazamentos* e as *Lâminas* que estampam a veia crítica do autor. Na sua configuração formal, as primeiras esculturas são aparentadas aos cubos minimalistas, mas se distanciam dessa mesma vertente artística, por não serem caixas ou estruturas vazias. Construídas em compensado naval resinado, e fixadas sobre uma base de metal, dentro dessas caixas aloja-se um líquido viscoso vermelho e odorante, além de uma bomba hidráulica. Ao ser impulsionado pela bomba, o óleo-sangue pulsa e vaza por fendas existentes na face superior do cubo, esparramando-se pelas laterais, lembrando uma hemorragia. Ao atingir a base desse sólido, a substância é recolhida e penetra novamente no coração da máquina-escultura, que empreende, assim, um processo autofágico. O jorrar do líquido faz-se acompanhar de um suspiro extenuado, que remete ao movimento circulatório (sístole e diástole), como bem observou Frederico Moraes (1976). Em outras obras, a contração espasmódica faz jorrar o líquido oleoso, em seguida, surge, inesperadamente, de dentro da caixa uma viril forma cilíndrica de tamanho avantajado, construída com resina vermelha, que remete de imediato a um falo e a uma ereção peniana, o que atribui à obra uma conotação erótica.

As *Lâminas* foram apresentadas pela primeira vez na XI Bienal de São Paulo, na Sala Especial batizada de "Proposições", que deu destaque à Arte Cinética, vertente que propunha uma efetiva aproximação entre arte, ciência e tecnologia. Ao referir-se numa matéria sobre uma dessas

“lâminas”, denominada Construção, pré-selecionada por Pierre Restany para participar da Sala Especial Internacional “Arte e Tecnologia”, na XI Bienal de São Paulo, Clarival do Prado Valladares (1970), assim se posicionou: “Não se sujeita a qualquer das categorias convencionais. Não é pintura nem escultura, nem teatro e nem cinema, mas poderia ser sob critério crítico, tudo isso, por inquestionável correlação estética implicada à denominação arte de participação”.

As *Lâminas* são superfícies flexíveis de aço espelhado de porte gigantesco, fixadas por mecanismos insólitos, que dão à obra a configuração estrutural ou de tear ou de guilhotina. No ato de se movimentar, por meio de motores, as lâminas se contorcem e emitem uivos lancinantes. Numa espécie de visão cinemática, a superfície espelhada traga e projeta o espectador, deformando-o. Se a imagem refletida dança e se contorce no ritmo empreendido pela lâmina, estabelece também o confronto ou talvez a sobreposição entre real e virtual. Tal projeção faz o observador mudar instantaneamente de aparência ou de estado, dependendo da posição momentânea da chapa, e de como ele se colocar diante dessa superfície refletora. Como nessa projeção o público interlocutor jamais se virá com a aparência sedutora que gostaria de ter, podemos pensar ser a chapa salgueirana um simulacro inexorável do tempo ou uma máquina perversa?

Se uma das premissas da arte do século XX foi propor a sintonia com a vida moderna, a experiência que primeiro e talvez melhor tenha mostrado os esforços dos artistas nesse sentido foi a Arte Cinética. O desafio de recorrer à tecnologia sofisticada, à interatividade e à hibridização de meios provocaria mudança nos processos de criar, produzir, perceber, dialogar e se relacionar com o objeto artístico, preparando o terreno as propostas artísticas posteriores, entre elas as dos meios eletrônicos digitais.

REFERÊNCIAS

- ALFONSO-GOLDFARB, Ana M. **O que é história da ciência**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARRET, Cyril, “Arte Cinética”, in STANGOS, Nikos (org). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.150-159.
- COUCHOT, E. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração”, in PARENTE, André (org). **Imagem-máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 37-48.
- DAVAL, J. L. **Histoire de la peinture abstraite**. Paris: F. Hazan, 1988.
- GUILBAUT, Serge. **Voir ne pas voir faut voir (essais sur la perception et la non-perception des oeuvres)**. Nîmes: J. Chambom, 1993.
- PARENTE, André, “Os paradoxos da imagem-máquina”, in: PARENTE, A. (org.). **Imagem-máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 9-20.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SYPPER, W. **Do Rococó ao Cubismo**; Trad. Maria Helena P. Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- VANEDOE, Kirk. **Au mépris des règles: em quoi l’art moderne est-il moderne?** Paris: Adam Biro, 1990.

Periódicos:

KEPES, Gyorgy, "L'Art et la science", Paris, **Cimaise** (6): 14-19, mai 1956.

MORAIS, Frederico "Luminosas, uivantes, tátil-olfativas, pulsantes", **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 set. 1976, s.i.p.

VALLADARES, Clarival do Prado, "Participação ou rejeição?", **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 dez.

1970, s.i.p.

CURRÍCULO RESUMIDO

Almerinda da Silva Lopes é doutora pela PUC/SP, com pós-doutorado na Universidade de Paris I. Professora de História da Arte do Centro de Artes e Coordenadora do Mestrado em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora do CNPQ. Membro da ANPAP e vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte. Autora de vários livros na área.

ARTE: LINGUAGEM OU RIZOMA? UMA REFLEXÃO A PARTIR DA DANÇA

Ana Carolina De Souza Silva Dantas Mendes

RESUMO

Este trabalho busca pensar a arte enquanto linguagem a partir da reflexão sobre a dança contemporânea. Fazendo uso de uma fundamentação filosófica para delinear os modelos de ação motora e cognitiva do ser humano, conceitua a dança como a forma rizomática da ação motora e relaciona esse pensamento ao conceito expandido de linguagem, desfazendo um impasse que a priori se estabelece entre tais conceitos. Conclui, pois, entendendo a arte como linguagem e rizoma, simultaneamente; uma multiplicidade que não deixa de demarcar e significar.

Palavras-chave: arte, dança contemporânea, linguagem, filosofia.

ABSTRACT

This paper search to think about art as language starting from the reflection on the contemporary dance. Through the use of philosophical basis to delineate the models of the human being motive and cognitive action, dance is understood as the rhizomatic way of motive action and is related to the expanded concept of language, undoing an impasse that a priori settles down among such concepts. It ends, therefore, understanding the art as language and rizome, simultaneously; a multiplicity that doesn't stop demarcating and meaning.

Keywords: art, contemporary dance, language, philosophy.

Ser ou não ser linguagem: uma questão que insistentemente movimentava o pensamento contemporâneo sobre a arte. Mais que discutir conceitualmente tais possibilidades, este texto pretende apontar suas implicações no efetivo fazer artístico, acreditando que pensar e fazer não se isolam em esferas incomunicáveis, mas são partes mesmo um do outro.

Ambientado no universo da dança, este trabalho busca refletir sobre o conceito de linguagem a partir de um diálogo feito com o pensamento filosófico contemporâneo, salientando possíveis conexões entre eles.

Como ponto de partida, um vez que se está falando de dança, é preciso tecer alguns comentários sobre o corpo e suas formas de ação.

O ser humano, em sua ação motora, possui limitações funcionais advindas da sua constituição biológica que determinam as suas possibilidades de movimento. Os padrões motores são padrões mecânicos, baseados em equilíbrio de forças, em eixos e alavancas, em centro de gravidade. A cinesiologia é o ramo da ciência que se dedica ao estudo desses padrões. Por ela sabe-se que a ação do músculo é, de fato, dual: ou ele tensiona-se ou relaxa-se. A variedade e complexidade dos movimentos humanos decorrem de várias possibilidades combinatórias do funcionamento seletivo de cada unidade motora¹ individualmente. O aprendizado motor depende de uma estrutura organizada hierarquicamente, de uma assimilação de padrões por repetição. Nesse sentido,

habilidades motoras complexas dependem da automatização de outras menos complexas, e se baseiam na recombinação dos elementos destas últimas (RASCH; BURKE, 1987, p.110). Assim é, pois, que para andar a criança passa pelas etapas do sentar, engatinhar, levantar.

Por certo se tem em conta que o movimento humano é fruto de um encadeamento neuro-motor complexo, que envolve tanto os impulsos cerebrais como as ações das unidades motoras. No entanto, interessa, nesse momento, evidenciar o modelo de ação destas últimas, modelo este que, como foi visto acima, responde dicotomicamente aos estímulos que recebe (tensão ou relaxamento), mas que, em ação combinatória com outras unidades, é capaz dos mais diversos e complexos movimentos. E mais, essa complexidade de movimentos obedece a padrões mecânicos de ação, com seqüencialidade de causa e efeito, e dependem de um aprendizado hierarquicamente organizado.

Já em sua ação cognitiva, em seu pensamento, não se conhecem ainda os limites da potencialidade humana – apesar de todo o avanço da ciência cognitiva – mas sabe-se que seu padrão de funcionamento não é centralizado, hierarquizado ou contínuo.

É importante, então, introduzir aqui o conceito de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995), conceito este retirado da biologia e utilizado para descrever uma forma de pensamento que desconsidera a centralização, a hierarquia e a dicotomia, como prevalecentes, e que, de fato, incorpora o múltiplo, a multiplicidade. Este conceito vai se mostrar útil à compreensão da especificidade do fazer artístico do movimento que é a dança.

Caracterizado como um sistema a-centrado, não hierárquico, um rizoma é um traçar de linhas que conectam bulbos de diferentes naturezas sem, no entanto, definir pontos e posições. Esses bulbos não são unidades, mas dimensões que, ao serem alteradas, mudam a natureza do próprio bulbo; são multiplicidades. Opõe-se à árvore, estruturada, centralizada, enraizada.

Utilizando, então, a imagem da árvore-raiz em oposição ao rizoma-canal, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) afirmam que o pensamento não é arborescente e que o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. Apontam que o que se chama de dendritos, para eles equivocadamente, não assegura uma conexão continuada dos neurônios.

A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema probabilístico incerto, un certain nervous system. Muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva do que uma árvore (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.25, grifo dos autores).

É importante perceber, no entanto, que este mesmo cérebro que funciona rizomaticamente, também concebe arborescências e centralizações. E para exemplificar esse funcionamento, Deleuze e Guattari (1995, p. 25) lembram que os neurólogos e os psicofisiólogos distinguem dois tipos de memória, uma longa e uma curta (da ordem de um minuto), mas que a diferença entre elas não é somente quantitativa: a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto a longa

é arborescente e centralizada. Importante, então, é ver que elas convivem, ou coabitam no ser humano, a arborescência e o rizomático. E isso parece se dar desde as fases iniciais do desenvolvimento humano. Howard Gardner (1994) afirma que no desenvolvimento do sistema nervoso, principalmente nos primeiros anos de vida, mecanismos rigorosamente programados convivem com a flexibilidade do próprio sistema. Esta flexibilidade, ou plasticidade, garante o desenvolvimento do sistema nervoso mesmo diante de privações ou danos que poderiam, a princípio, causar resultados graves.

Ainda que não se tenha aprofundado uma investigação dentro no campo da ciência cognitiva, pelo exposto, a cognição parece manter essa plasticidade do sistema nervoso em desenvolvimento, uma plasticidade que se assemelha ao conceito filosófico de rizoma aqui abordado.

Em razão de seu padrão de funcionamento visto anteriormente, a ação motora cotidiana se vale do modelo arborescente, centrado, dual, mesmo que receba informações de múltiplidades, estas sim, rizomáticas (o cérebro e o mundo). É dessa forma que o corpo consegue realizar as atividades da vida diária, como, por exemplo, subir os degraus de uma escada. Isso não significa dizer que o funcionamento do sistema motor seja simples. Gardner (1994, p.164) lembra a complexidade desse funcionamento, que exige “a coordenação de uma estonteante variedade de componentes neurais e musculares de uma maneira altamente diferenciada e integrada”. Nesse movimento, há um encadeamento determinado, hierarquizado, onde todo o corpo se organiza – perceber o degrau e sua altura; transferir o peso do corpo para uma perna, liberando a outra para galgar o degrau; estabilizar o tronco garantindo equilíbrio durante o movimento, etc. Quando fala sobre a coordenação motora, Maurice Merleau-Ponty (1999) afirma que os aspectos visuais, táteis e motores não simplesmente se coordenam, mas se envolvem uns aos outros e dão como equivalentes as opções possíveis de combinação de movimento que resultarão na ação desejada. Este tipo de ação resulta no automatismo de movimentos, apreendidos por repetição. O pensamento, conforme visto acima, contrariamente, se faz a partir de um modelo rizomático de funcionamento, que, no entanto, pode construir arborescências necessárias – como no exemplo da memória longa. Percebe-se, então, que o corpo age, em sua função motora, diferentemente de como pensa, no que diz respeito aos seus modelos de funcionamento, mas assim o faz simultaneamente, em ações-pensamentos indissociáveis de fato. A partir de um comportamento rizomático do cérebro, o corpo se organiza, na última instância das unidades motoras, de forma dual. Buscar as implicações desse funcionamento do corpo é o caminho inicial adotado aqui para se chegar à compreensão do fazer contemporâneo da dança.

Retomando o que foi dito acima, a ação motora cotidiana desenvolve-se a partir de ações baseadas na repetição, na assimilação de padrões a partir dessa repetição. Estimulada por uma multiplicidade, ela reage de forma a padronizar suas respostas. Assim se aprende a sentar, a levantar, a andar, a correr, a andar de bicicleta, a dirigir automóvel, a digitar num teclado. E o padrão assimilado “encarna-se” no ser humano e passa a fazer parte dele, sendo utilizado em situações distintas das que o originou. A ação motriz corporal cotidiana, baseada na automação

por repetição, tende a padronizar o movimento. Já ao nível cognitivo, a padronização não é uma única alternativa, mas uma entre muitas possibilidades.

O pensamento aqui desenvolvido, no entanto, não se contenta com essa análise. Ela deve ser expandida para que se possa incluir aí o fazer artístico do movimento humano: a dança. Na contemporaneidade da dança não há uma padronização única, e, assim como a cognição, também ela se confronta com inúmeras possibilidades. É a multiplicidade de que fala o rizoma.

Pode-se dizer, talvez sem muitos equívocos, que o conceito de rizoma reúne e amplia idéias que foram sendo desenvolvidas também por outros filósofos ao longo do século passado, e que se contrapunham ao pensamento binário ou mesmo do tipo raiz-fasciculada, do qual se valeu de “bom grado”, segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 14), a modernidade – para eles, a lógica binária da dicotomia e das relações biunívocas é incapaz de compreender a multiplicidade, e o sistema-radícula (ou raiz fasciculada), apesar de ter eliminado a raiz principal e ter introduzido uma multiplicidade imediata, não deixa de manter a unidade da raiz principal “como passada ou por vir, como possível”.

Entre tais idéias, vale destacar o pensamento de Friedrich Nietzsche (2001) sobre o caos como caráter geral do mundo, e que tem a importância de mostrar o não-ordenamento previsível e esperado dos fenômenos deste. Esse ordenamento, para Nietzsche, é a exceção. Também Norbert Wiener (1954) aponta o caos do mundo, trazendo o conceito de entropia^{II} como característica dele. O rizoma “definido por uma circulação de estados” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33), incorpora esse caos no sentido de que também não concebe ordenamentos previsíveis.

Ao apresentar “certas características aproximativas do rizoma”, Deleuze e Guattari (1995, p.15) abordam, entre outras, a conexão e heterogeneidade, características que garantem a qualquer ponto do rizoma o poder – e o dever – de ser conectado a qualquer outro, diferentemente da árvore, que fixa um ponto, uma ordem. Nessa conexão, cadeias semióticas de diferentes naturezas são conectadas por também diferentes modos de codificação, “colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

O modo de existir do ser humano parece que se dá, então, da seguinte forma: um pensamento rizomático – ou um funcionamento cerebral que assim se faz – interagindo com um mundo de multiplicidades, que se limita por ações motoras funcionais finitas, hierarquizadas, centralizadas, repetitivas e repetidoras, encadeadas, e que podem resultar numa ação/pensamento também limitada e limitante. Há, no entanto, uma forma de mover-se que desestabiliza essas limitações, que as redireciona, que as transforma em novas possibilidades, que as expõe, que busca incorporar a multiplicidade. Esta forma de mover-se é a dança.

O dançar depende da mesma estrutura neuromotora do corpo abordada anteriormente, mas parece não querer limitar-se a ela. Diferentemente de uma ação motora automática e repetitiva, dependente de um encadeamento e uma seqüencialidade funcionalmente definidos, a dança contemporânea busca novos modos do mover, ainda que partindo dessa mesma repetição e encadeamento. Tentando clarear o que de fato é da ordem da complexidade, pode-se retomar o

exemplo da ação de subir uma escada, dado anteriormente, a título de ilustração. Para a dança, o objetivo poderia não ser o sucesso em se galgar os degraus sem desequilíbrios e quedas – o que depende da execução seqüencial de cada pequeno movimento – mas poderia ser o reverter mesmo essa seqüência, explorar as possibilidades de adequação do corpo a essa inversão, instaurar novos percursos. A dança estaria, então, assumindo a plasticidade e não a determinação de que se falou anteriormente, uma plasticidade presente, também, na idéia de rizoma.

Para Helena Katz (1994), a dança é o pensamento do corpo. Em sua tese, detalha o funcionamento do cérebro e sua forma de ação no corpo, identificando a forma de produção do pensamento. Ela afirma que há dança “quando o corpo se aplica a forma plástica que a produção do pensamento circuiça no cérebro” (KATZ, 1994, p. 77), podendo-se decifrar o movimento, portanto, como a “matriz cinética do pensamento do corpo” (KATZ, 1994, p. 84). Traçando um caminho de análise distinto, em sua fundamentação, do traçado por Katz, chega-se a um ponto de convergência com a sua idéia, neste trabalho. Concorde-se, aqui, com ela, e, trazendo para a análise o conceito de rizoma, acredita-se poder afirmar que a dança contemporânea é a *forma rizomática da ação motora*.

A dança é a forma rizomática da ação motora, mas é, também, entendida aqui como linguagem. Esses conceitos – rizoma e linguagem – no entanto, parecem ser, por definição, incompatíveis, o que torna necessário investigá-los mais detalhadamente.

A linguagem parece não ser rizomática. Isto dentro de um conceito específico de linguagem.

A lingüística, enquanto ciência da linguagem articulada (FERREIRA, A., 1986, p. 1036), entende linguagem como um sistema fechado de signos. Assim sendo, atribui a todas as formas de comunicação humanas o mesmo modelo de codificação da linguagem das palavras – oral e escrita – que assume como norma. Estabelece, então, como pressuposto, a existência de unidades de significação que, organizadas hierarquicamente, constituem uma mensagem destinada a transitar entre um emissor e um receptor, ambos conhecedores dos códigos utilizados.

Um rizoma não funciona dessa maneira, como foi visto anteriormente. Nele, cadeias semióticas de naturezas diversas são conectadas entre si por modos de codificação também diversos, aglomerando atos lingüísticos, mas também perceptivos, gestuais, cognitivos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

A linguagem, assim compreendida, não corresponde a uma forma rizomática de construção do pensamento, nem, tão pouco, ao que aqui se pretende como forma rizomática da ação motora – a dança. Estabelece-se um impasse: ou se compreende a dança como linguagem, composta de códigos hierarquicamente organizados, passível de uma gramaticalidade, ou se pretende ser ela a forma rizomática da ação.

O impasse, no entanto, assim dicotomicamente estabelecido, afasta possibilidades outras de entendimento do que seja a própria linguagem das palavras, do que seja a linguagem em sentido *lato*, do que seja a arte, do que seja a dança, do que seja o próprio rizoma.

Começando pela linguagem das palavras, a lingüística, atualmente, já encontra outros caminhos de entendimento. Julia Kristeva (1974) aponta que o conceito de escrita como *di-fférance*

desenvolvido por Jacques Derrida permite pensar a língua como estrutura e movimento simultaneamente, pondo de lado o conceito clássico de estrutura; o *signo* é substituído pelo *grama*, que “é o jogo sistemático das diferenças, das marcas das diferenças, do espaçamento pelo qual os elementos se relacionam uns com os outros” (DERRIDA apud KRISTEVA, 1974, p. 35). Para Kristeva, esse conceito de *grama* desloca a dominância do sistema *signo-sentido-conceito* dentro da lingüística e permite considerar, na linguagem, o que não se constitui signo-sentido-conceito. Há, aqui, uma ampliação do próprio conceito de linguagem das palavras, o que permite considerar, também, uma ampliação no sentido *lato* da linguagem.

Não sendo escopo deste trabalho aprofundar a questão da lingüística, interessa entender esse sentido ampliado de linguagem, compreendida como “demarcação, significação e comunicação”, e que possibilita o entendimento de todas as práticas humanas como tipos de linguagem (KRISTEVA, 1974, p. 17). De fato, mesmo que determinadas práticas humanas não possuam todas as três funções como precípuas, ou objetivo determinado, elas as têm como parte do resultado de sua ação – como é o caso da arte^{III}. Acrescentando-se a este pensamento, a ampliação dos próprios conceitos de demarcação, significação e comunicação^{IV} que as idéias de *différance* e rizoma possibilitam, tem-se um conceito de linguagem também ampliado, o qual norteou o desenvolvimento desta pesquisa. Nele cabem, então, “demarcações, significações e comunicações” não rigidamente codificadas, não universais, com limites e fronteiras ampliados e mutantes.

Também o conceito de rizoma deve ser retomado aqui no sentido de se desfazer o impasse anteriormente mencionado. É preciso perceber que o rizoma engloba, também, de certa maneira, o limite. O bulbo é um limite, com a especificidade de que esse bulbo/limite não constitui uma unidade de medida. Não há unidades de medida no rizoma, apenas multiplicidades ou variedades de medidas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). O conceito grego de limite utilizado por Martin Heidegger (1977, p. 70) contribui, também, para essa compreensão quando afirma que este “não restringe, antes traz somente ao aparecer, o próprio presente enquanto produzido. [...] O limite constituinte é o que repousa – a saber, na plenitude da mobilidade”. Também Derrida (2002), quando apresenta o conceito de limitofia^V, fala de sua intenção em não apagar o limite, mas em complicá-lo, em fazê-lo multiplicar-se em suas figuras, em dobrá-lo. O limite, portanto, pode ser entendido como uma demarcação que constitui os múltiplos presentes, mas que não implica em unidades de medida ou valor, e que está em permanente mutação.

Rizoma e linguagem admitem o limite, o limite constituinte. Momentos de ordem que compõem o caos, mas que não constituem medidas. Assim é a dança contemporânea: bulbos que nascem de uma capacidade funcional limitada, mas que parece não querer restringir-se a ela. No movimento que se desvincula da função utilitária, é o próprio movimento do corpo que aparece, que é produzido e modificado a cada novo presente, complicando o limite, criando múltiplos bulbos e transitando entre eles.

Desfaz-se o impasse, então. A dança pode ser compreendida como forma rizomática da ação e também como linguagem, esta, no entanto, não passível de gramaticalidade, como se verá a seguir.

Kristeva entende a gramática como parte da materialidade da língua. Esta, apesar de ter a significação e comunicação baseadas numa rede de diferenças, não seria uma pura idealidade, mas se realizaria “por e numa matéria concreta e nas leis objectivas da sua organização” (KRISTEVA, 1974, p. 37). Haveria, pois, uma materialidade dupla que engloba o aspecto fônico, gestual ou gráfico da língua, mas também as leis que organizam os vários conjuntos e subconjuntos da mesma – fonética, gramática, estilística etc. Para Kristeva, essas leis refletem as relações do sujeito com o mundo, assim como as relações que regulam a sociedade, ao mesmo tempo em que as sobre-determinam. Aqui começa a se evidenciar a impossibilidade de compreensão da arte, e, portanto, da dança enquanto linguagem a partir do modelo lingüístico. Obviamente, também fazem parte da materialidade da dança as relações do ser humano com a sociedade, uma vez que essas relações estão impregnadas no e constituem o próprio corpo e seu movimento (há, portanto, mais do que “leis” mecânicas). Este é o pensamento primeiro que norteia este trabalho. No entanto, o modelo de pensamento proposto por uma análise do tipo gramatical não atende às especificidades da arte. Tal modelo se baseia em grupos e subgrupos de palavras, distintos e independentes, que se relacionam de forma hierarquizada, normatizada, regularizada, e que precisam assim ser compreendidos para que se possa chegar a tais relações do ser humano com a sociedade.

A obra de arte não comporta esse tipo de compreensão, onde se efetue uma segmentação e desarticulação do seu ser em estruturas hierarquizadas e normatizadas no momento de sua fruição. Para Heidegger (1977), só se percebe a obra de arte a partir dela mesma, em seu estarem-si, em sua totalidade. Ela não é constituída de uma materialidade à qual se atribui algo de estético, e, talvez assim dicotomicamente compreendida, ser passível de uma decomposição em subpartes, mas é um acontecimento onde um permanente combate^{vi} marca sua essência.

A dança contemporânea, portanto, constitui-se linguagem – dentro do conceito ampliado desta visto acima – mas não possui uma gramática, como na língua, apesar de se valer, muitas vezes, de uma terminologia advinda desta última (“vocabulário de movimento”, “frase de movimento”, etc.). A fruição da dança se dá a partir de sua totalidade. Essa afirmação, no entanto, não invalida a existência de uma demarcação, de uma estrutura de construção da obra coreográfica, importante de ser reconhecida por quem a cria e executa. Essa estrutura não configura uma unidade de medida, ou de valor, um modelo. Ela é uma unidade de variedade, ou, os modelos são tantos quantos são as próprias estruturas, únicas em suas aparições rizomáticas. Voltando ao rizoma, os bulbos existem e são limitados, mas não constituem modelos, são múltiplos. Células de movimento e estilos coreográficos são estruturas dentro do fazer, mas não se constituem gramática, a não ser que se pense em re-conceituar o termo, retirando dele o que possui de normatização e codificação.

O desafio, então, para a prática artística contemporânea, é identificar, dentro dessa multiplicidade rizomática que constitui o seu fazer, as demarcações que geram significações e possíveis – mas não imprescindíveis – comunicações. Identificar, portanto, seus limites, no sentido grego do termo, enquanto linguagem. Uma tarefa, a princípio, paradoxal, mas que se baseia no exercício efetivo da simultaneidade da estrutura e do movimento, do diverso e do semelhante, da constante mobilidade, que ainda assim, descansa pontualmente.

NOTAS

- I. Nome dado à estrutura de ação no sistema neuromotor. É composta por: “um grupo de fibras musculares esqueléticas inervadas por um neurônio motor originado na medula espinhal”. (RASCH; BURKE, 1987, p.112).
- II. A entropia é um conceito da física que mede a tendência à desordem de um sistema. Wiener (1954, p. 32) aponta que o mundo é um sistema em que a entropia geral tende a aumentar, mas que os organismos vivos, assim como as máquinas, representam “bolsões de entropia decrescente”.
- III. Para Luiz Tatit (In SILVA, 1996, p. 206-207), a forma artística é “um rito de desaceleração da linguagem”. Ela torna mais lenta a transposição do plano da expressão ao plano do conteúdo, valorizando a primeira. É a eficácia nessa transposição que caracteriza as linguagens “utilitárias”, a rápida passagem da expressão ao conteúdo, descartando a matéria da primeira. “Tudo como se as práticas utilitárias precisassem renegar constantemente a fixação das modulações corporais em nome do êxito das articulações intelectivas”. Já nas linguagens artísticas, o parâmetro de eficácia está justamente na preservação do plano de expressão, da materialidade. Para Tatit, a forma artística se origina da necessidade de reconstrução e perpetuação do corpo sensível na obra. A obra, então, revela-se, expressa-se, mais do que se comunica.
- IV. Quanto à demarcação, Deleuze e Guattari (1995, p. 24) dizem: “A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidades”. Para significação e comunicação, o conceito de grama de Derrida visto acima constitui a ampliação de que se fala aqui.
- V. “Deixemos a essa palavra um sentido ao mesmo tempo amplo e restrito: o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite” (DERRIDA, 2002, p.57).
- VI. Para Hidegger (1977, p. 33-51), a obra de arte pertence ao campo aberto por ela mesma, à “clareira” que abre e na qual “concede às coisas seu rosto e aos homens a vista de si mesmos”. Ao abrir esse campo, a obra instala um “mundo” – conjunto de significações – e “produz a terra” – fisicalidade da matéria. É o “combate” entre “terra” e “mundo” que consiste o “estar-em-si” da obra, e a forma desta é o “rasgão” do combate.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: 34, v.1, 1995. p. 11-37.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: UNESP, 2002.
- FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1986.
- GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: A teoria das inteligências múltiplas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: 70, 1977.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três: A dança é o pensamento do corpo**. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Lisboa: [s.n.], 1974.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich W. Livro III. In: _____. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras. 2001. p. 135-186.
- RASCH, Philip J; BURKE, Roger K. **Cinesiologia e anatomia aplicada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. In: SILVA, I. Assis (Org). **Corpo e sentido: A escuta do sensível**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. p.195-208.
- WIENER, Norbert. Cibernética e sociedade: **O uso humano de seres humanos**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1954.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Ana Carolina de S. D. Mendes, licenciada em Dança pela UFBA e bacharel em Economia pela UESC, Ilhéus-BA, é Mestre em Arte pelo Instituto de Artes da UnB, sob orientação da Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros. Foi Profa. Substituta do Depto. de Artes Cênicas deste mesmo Instituto, até janeiro/2006. Desenvolve pesquisa sobre as relações entre dança e tecnologias digitais.

CLUBE DA OBJETIVA: A ESTÉTICA PREDOMINANTE NOS SALÕES NACIONAIS DE ARTE FOTOGRÁFICA

Ana Rita Vidica

RESUMO

Neste artigo foi feita uma comparação dos catálogos dos cinco Salões Nacionais promovidos pelo foto-clube de Goiânia, o Clube da Objetiva, que aconteceram, respectivamente, nos anos de 1977, 1978, 1980, 1981 e 1987; na tentativa de identificar uma estética foto-clubista predominante, veiculada a partir dos catálogos destes salões. Palavras-chave: Clube da Objetiva, catálogos, Salões nacionais, Goiânia.

ABSTRACT

In this article was made a comparison of the five catalogs of the national salons promoted by the Goiânia's photoclub, the Objective's Club, that happend, respectvely, on years 1977, 1978, 1980, 1981 e 1987; on the tentative of identify a main photoclubist aesthetic, transmitted by the catalogs of this salons.

Keywords: Objective's Club, National Salons, photographs, Goiânia.

Três de julho de 1839, o físico Arago defendeu, na Câmara dos Deputados de Paris, a descoberta da fotografia, atribuída oficialmente a Daguerre. O discurso de Arago exalta o alcance desta nova invenção à observação da natureza, que é feito por meio de uma máquina, na época, sinônimo de imparcialidade e precisão científica.

A partir deste novo invento, houve, então, a possibilidade de se produzir imagens que não fossem feitas somente pela intervenção humana, como a pintura. Acreditava-se, portanto, que a fotografia determinava a alienação total do homem no processo de representação. Por isso, desde os primórdios da fotografia, discutiu-se sua relação com a arte, ligada a um conceito fetichista de "arte", fundamentalmente antitécnico e que pressente seu fim no advento da própria técnica (Benjamin, 1994, p.92). Seria, então, a fotografia uma forma de expressão artística?

Esta questão suscitou diferentes posicionamentos, enquanto alguns acreditavam que a fotografia poderia se agregar à arte, sendo mais uma forma de expressão. Outros apresentavam uma veemente rejeição ao relacionamento da fotografia com a arte, pontuando que esta deveria ficar alheia a qualquer tipo de técnica.

A fotografia, no século XIX, teve uma estética própria negada, por apresentar um caráter meramente científico. Isto porque, neste período, a fotografia, como classifica Phillipe Dubois (1993, p. 26) se caracteriza por ser "espelho do real", efeito atribuído à semelhança existente entre a foto e o seu referente, sendo considerada mimética por essência.

Já no século XX, a fotografia desenvolve uma estética própria, essencialmente fotográfica, se libertando da mimese, experimentando o seu caráter indiciário (conexão física) e também a desconstrução do real. Com isso, para Dubois a relação entre arte e fotografia adquire uma nova cono-

tação. A questão 'A fotografia como arte' deixa de ser colocada, pois perdeu o sentido e entrou em cena uma nova questão, oposta à primeira, a de uma arte com características fotográficas.

Do ponto de vista histórico, esta mudança paradigmática da relação entre arte e fotografia se inicia com o movimento pictorialista (1890-1914), que demonstra o desejo da fotografia "se fazer pintura" e sua impossibilidade teórica e prática.

No cerne desta mudança da discussão entre arte e fotografia e em decorrência da proliferação das câmeras portáteis Kodak, lançadas por George Eastman nos Estados Unidos em 1888, e a conseqüente popularização da fotografia, surge o movimento fotoclubista. Este se apóia no movimento pictorialista. É composto principalmente, por fotógrafos amadores e membros de uma classe burguesa emergente. Além disso, visava fazer da fotografia uma atividade artística, em que se cultuava a estética acadêmica e sobrevalorizava-se a técnica fotográfica, dando um caráter internacional, com a troca de fotografias entre os foto-clubes, criando uniformidade de técnicas e estilos.

A estética pictorialista, desenvolvida pelo grupo Linked Ring (Londres, 1892) e o Photo Club de Paris, fugia às transformações estéticas da época. Eles intentavam dar a fotografia o estatuto de obra de arte, com a reintrodução da cópia única pela intervenção em todas as etapas do processo fotográfico.

No Brasil, o fotoclubismo inicia-se em meados do século XX, também se vinculando à estética pictorialista. O movimento desenvolveu-se nas três primeiras décadas no Rio de Janeiro, com o Photo Club Brasileiro, que organizou o primeiro Salão de Fotografia Brasileira e publicou a primeira revista de fotografia, a Revista Photogramma (1926).

Contudo, por volta da década de 1940, o fotoclubismo passa a se preocupar mais com os sistemas composicionais, a despeito da fotografia direta, através da valorização do retângulo áurea e das regras clássicas da boa composição, em detrimento da técnica pictórica. Com isso, o centro fotoclubista brasileiro passa do Rio de Janeiro para São Paulo, com o surgimento do Foto-Clube Bandeirante. (COSTA, p.33, 2004)

Neste período, o clube adquiriu sede própria, o que possibilitou sua consolidação definitiva. A produção fotográfica bandeirante ainda estava ligada ao academicismo, assumindo, assim, a necessidade de mudar os rumos da fotografia no Brasil, criando, assim, uma estética moderna. (COSTA, p. 33, 2004)

A construção desta nova estética fotográfica, uma estética moderna, foi feita por alguns fotógrafos pioneiros, a partir de suas pesquisas individuais, que apesar de díspares, instauraram um "novo olhar", caracterizando-se por uma clara ruptura com a prática acadêmica, abrindo, assim, novas possibilidades para a prática fotoclubista brasileira.

o Estado de Goiás, somente na década de 70 surge o Clube da Objetiva, em Goiânia, fundado por um grupo de entusiastas da fotografia. Desde sua fundação funcionou em caráter provisório na Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, depois se mudando para a sede do CREA (Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura). Atualmente, funciona na Casa da Fotografia Rosary Esteves, escola de fotografia de uma das fundadoras do clube, em que os

integrantes se reúnem de 15 em 15 dias.

O foto-clube, no que se supõe ser o período áureo, de 1977 a 1987, tinha por meta a divulgação da fotografia. Para isso realizou cinco Salões Nacionais de fotografia e dois de auto-retrato, além da participação em concursos, nacionais e internacionais, exposições, compondo, assim, o cenário do fotoclubismo brasileiro.

Neste trabalho foi realizada uma comparação dos catálogos dos cinco Salões Nacionais, que acontecerão, respectivamente, nos anos de 1977, 1978, 1980, 1981 e 1987; na tentativa de identificar uma estética foto-clubista predominante, veiculada a partir destes salões, do Clube da Objetiva, nas décadas de 70 e 80.

COMPARAÇÃO DOS CATÁLOGOS DOS SALÕES NACIONAIS DE ARTE FOTOGRÁFICA PROMOVIDOS PELO CLUBE DA OBJETIVA, GOIÂNIA (1978 – 1987)



Imagens das capas dos cinco salões nacionais de fotografia. Materiais pertencentes ao acervo do Clube da Objetiva.

Os salões nacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo Clube da Objetiva aconteceram respectivamente, nos anos de 1977, 1978, 1980, 1981 e 1987; nos seguintes locais e datas; Edifício Parthenon Center – 2º piso – Rua 4 – centro, no período 24 / 09 / 77 a 15 / 10 / 77; no Palácio da Cultura - Chafariz, de 10 a 25 de novembro; no Salão Frei Nazareno Confaloni, do Teatro Goiânia, no período 17 a 31 de março; no Palácio da Cultura (Chafariz) da Prefeitura de Goiânia, de 13 a 28 de junho; no Flamboyant Shopping Center, de 29 de setembro a 15 de outubro.

Os cinco catálogos foram impressos em preto-e-branco, sendo seus conteúdos semelhantes, apesar de diferenças de formatações e organizações. Nesse sentido, o 5º salão apresenta uma organização melhor distribuída, pois cada assunto está colocado em uma página diferente, tornando mais fácil o entendimento das informações, como as premiações de cada categoria, por exemplo.

Percebe-se que não houve uma periodicidade constante para a ocorrência dos salões, o que pode estar relacionado a questões de ordem econômica. Ainda em relação ao período, não há uma fixação quanto à data para a realização das exposições, uma vez que cada um ocorreu em um determinado mês, exceto o 1º e o 5º em que aconteceram de setembro para outubro. É pos-

sível que a tentativa do clube era que o salão acontecesse anualmente, mas como não aconteceu este acabou, talvez, não criando expectativas na sociedade em relação ao seu acontecimento, descaracterizando-o como marco cultural.

Isto se estende ao local, uma vez que também não existe permanência do mesmo (exceto 2º e 4º). Contudo, os locais têm ligação direta com os governos municipal e estadual, o que demonstra dependência para com estes órgãos à realização do evento. Somente o 5º salão aconteceu em um centro comercial de caráter privado, o que não invalidou o apoio do governo, informação que consta nos agradecimentos, à Secretaria Estadual de Cultura.

As capas dos catálogos também não seguem uma linha visual determinante de um estilo. Apesar de a maioria dos catálogos usar fotografia (exceto o do 4º salão - talvez resultante de restrição orçamentária) a escolha não segue uma mesma categoria e nem contempla o primeiro colocada de cada categoria. As fotografias das capas de cada salão foram, 1º salão, “Novos Tempos”, de Armando P. Silva, do Foto Grupo Aelus de Jundiá – SP, premiada em 3º lugar na categoria Monocromáticas; 2º salão, “E longa a jornada” de Paulo Pires da Silva, do Íris Foto Grupo de São Carlos – SP, menção honrosa na categoria Monocromáticas; 3º salão, “Fruto Proibido” de Oldemar Mattiazio do Foto Cine Clube Bandeirante, menção honrosa na categoria Cópias color; 4º salão não há fotografia, mas o desenho de um filme fotográfico colocado na diagonal no centro da página; 5º salão, Sem referência de título de Sílvia de Souza, presidente em exercício do Clube da Objetiva.

Em relação à técnica, a fotografia direta é a mais recorrente (técnica obtida diretamente do referente, sem intervenções na cópia fotográfica), o que já aponta para a estética das fotografias da exposição, reforçada pela escolha das fotografias impressas, no interior do catálogo, preparando o espectador para a visita. Até mesmo pelas fotografias escolhidas para serem colocadas nas capas dos catálogos, já citadas, reforçam essa “preferência” pela fotografia direta, uma vez que somente a fotografia do 2º salão apresenta intervenção na cópia com a técnica da solarização.

Como já colocado nenhuma das fotografias selecionadas para a capa foi premiada em 1º lugar. Não é possível somente pelo catálogo, responder o porquê dessa escolha, apenas hipóteses, como a possibilidade de ter sido escolhida em votação pelo grupo com base na representatividade do foto clube, por exemplo. Já a fotografia do 5º salão não faz parte da exposição, mas é de autoria da presidente em exercício do Clube da Objetiva, cuja escolha também se configura em uma incógnita, vista só pelo catálogo.

Quanto à divisão das categorias, o 1º salão apresenta apenas duas, as Monocromáticas e os Diapositivos, que representam a divisão usual de qualquer salão. Mesmo com a existência do filme colorido ainda não era de praxe utilizar na prática fotoclubista, pois, em geral, o próprio fotógrafo manipulava seu filme, mais comumente o preto-e-branco, que também era carregado de uma dimensão artística que o colorido não tinha. No 3º salão há a inserção da categoria Cópias Cor, refletindo o inevitável aumento do uso do filme colorido, que é notado também pela quantidade de fotos expostas desta categoria. Isto porque no 3º e 4º o número de fotografias preto-e-

branco supera o de coloridas, ocorrendo o inverso no 5º salão, que aponta para a continuidade desse processo, reflexo do mercado fotográfico.

Apesar de haver esta mudança na relação de quantidade de fotografias nas referidas categorias, a escolha das fotografias impressas tende, até o último salão, a privilegiar as Monocromáticas em detrimento das Cópias Cor, o que reforça a necessidade de manutenção do caráter artístico à produção foto-clubista.

Em relação aos membros do Clube da Objetiva, percebe-se que não há diferenças gritantes entre os participantes de um ano para o outro, já que não há uma distância significativa entre o 1º e o 4º (1977 - 1981). Entretanto, para o 5º (1987) esta diferença de anos já identifica uma mudança dos componentes, sendo identificada a persistência de apenas dois. Apesar de que se está lidando apenas com informações da diretoria, excluindo-se os outros membros.

Sobre a comissão julgadora, vê-se que o 1º e o 2º salão agregam pessoas fora do Clube da Objetiva, o que pode garantir a soma de outros valores à exposição. No 1º há a presença de dois convidados, também fotoclubistas (Paulo Pires da Silva, do Íris Foto Grupo de São Carlos – SP e Vicente João Pedro do Foto Clube de Jaú – SP) logo esses “outros” valores podem ser estabelecidos no momento da escolha das fotografias, apesar de que pode haver grande concordância com os membros do clube, já que compartilham de semelhantes critérios de seleção, de valores estéticos e técnicos.

Já o 2º, a princípio parece ser mais ousado, pois há a presença de um júri popular, o que pode agregar valores diferentes dos tratados no ambiente fotoclubista. Em contrapartida este júri não participa da seleção de todas as fotografias inscritas, escolhendo apenas quatro dentre as já escolhidas, da categoria Monocromáticas.

Segundo a diretora, o objetivo deste júri do povo era a de fazer uma confrontação com a opinião especializada, que refletiu a preocupação do clube em relação ao fechamento da arte fotográfica ou qualquer outra arte em uma “redoma de vidro”, com linguagem e valores próprios, sem penetração no ambiente social. Além disso, ela escreve que a avaliação dos membros do clube centrou a atenção nos trabalhos que “*refletem o homem em seus momentos e expressões que gritam ao observador, apontando-lhes uma realidade, uma injustiça ou um aspecto oculto no ser humano.*” Acrescentou também que a expressividade e o conteúdo do trabalho foram vistos com superioridade em relação à perfeição ou o esmero técnico na apresentação visual ou no acabamento da fotografia.

Como as fotografias escolhidas pelo júri popular não foram contempladas, nos catálogos com a impressão, não é possível concluir sobre a aproximação da estética ou técnica com a escolha da outra comissão, mas não houve nenhuma fotografia selecionada no júri popular que se assemelhou a da comissão dos clubistas. Tendo em vista estes apontamentos, não parece que as pessoas “comuns” realmente tenham interferido ou decidido de fato sobre as fotografias da exposição.

Fora da seleção estão as fotografias dos membros do clube (mostra que não acontece nos 3º e 5º salões) que constituem em um marco importante, pois há a divulgação do trabalho fotográfi-

co local, que coaduna com o dos outros expositores, dando uma dimensão de qualidade em nível nacional para os foto-clubistas locais, aos olhos do público local.

Quanto à estética fotográfica predominante, pode-se dizer que é também a fotografia direta, mas esta avaliação parte apenas do 2º salão (por ser o único que tem estas fotografias dos integrantes do Clube da Objetiva impressas no catálogo) que em seu catálogo contém as imagens de nove fotografias, sendo que apenas uma usa técnica de manipulação, a fotomontagem. Com isso, não é possível afirmar com certeza, mas indica para este veredicto.

Esta estética da fotografia direta percebida pelas fotografias também é reforçada no texto de apresentação, proferido por Odessa Martins Arruda Hermano no 2º salão, em que ela coloca alguns critérios pautados pela comissão à escolha das fotografias. Já os textos de apresentação dos outros três salões expõem a importância da realização de um salão de fotografia e sua relação com a cultura.

Apesar da diferenciação de conteúdos, todos os textos de apresentação proferem agradecimentos aos patrocinadores ou apoiadores, tanto órgãos públicos e empresas privadas. No 3º salão, o patrocínio aparece bastante evidente com a presença de anúncios publicitários, até mesmo de empresas não diretamente ligadas à fotografia, o que não implica em uma melhor apresentação do catálogo ou maior número de páginas ou fotografias impressas.

Por último, em relação à participação dos foto-clubes, é visível que esta é superior a dos "avulsos", o que revela o caráter de associativismo do foto clube de Goiânia aos outros, previsto na própria concepção do fotoclubismo. E não há grande rotatividade, pois inexistem grandes variações de foto-clubes participantes de um salão para o outro ou mesmo em relação à quantidade. É notória a atuação do Foto Clube de Londrina, em termos de quantidade de fotografias inscritas e escolhidas, talvez pela existência de uma estreita ligação com o Clube da Objetiva, sendo impossível tirar quaisquer conclusões. Já o Foto Clube Bandeirante, de São Paulo, pioneiro nas experimentações construtivas e fundador de uma nova estética, não há tanta representatividade, não participando nem mesmo do 1º salão, talvez por já ser um período de pouca atuação no cenário fotoclubista por parte do mesmo.

A análise dos dados obtidos pelos catálogos suscita muito mais questionamentos do que conclusões precisas, porém alguns apontamentos podem ser colocados. Como a ligação intrínseca do Clube da Objetiva com a estética fotoclubista vigente, nos anos 70 e 80, associada mais à informação da imagem em detrimento das intervenções plásticas da mesma, que foi mais usual no início dos anos 40, além da consonância com o mercado fotográfico.

Através da comparação entre os catálogos percebe-se uma predominância da técnica da fotografia direta, o que tende à aproximação da estética fotojornalística e documental à produção fotoclubista. Aliado a isso o assunto representado nas fotografias das capas, na sua maioria (1º, 2º e 5º), de maneira explícita ou implícita, é o homem, na sua dimensão individual ou social.

A escolha deste tipo de imagem, tanto em relação à estética quanto ao conteúdo já é anunciado no 2º salão pela diretora em exercício, Odessa Martins Arruda Hermano, que expõe no texto de apresentação que a avaliação das fotografias está voltada para o homem, em seus momentos e expressões que gritam ao observador, apontando-lhes uma realidade, uma injustiça ou

um aspecto oculto no ser humano. E, acrescenta que a expressividade e o conteúdo do trabalho foram vistas com superioridade em relação à perfeição ou o esmero técnico na apresentação visual ou no acabamento da fotografia.

Com isso, percebe-se que a estética representada por estas imagens está pautada pelo fotojornalismo, coadunando com o período histórico que aconteceram os salões nacionais promovidos por Clube da Objetiva, tanto no que tange o conteúdo quanto na distribuição dos elementos.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. **A pequena história da fotografia**. In: Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 91-107. Vol.1.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiрус, 1993.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**. Editora Relume Dumará e FAPERJ, 2003.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-1998]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1976.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MAGALHÃES, Ângela, PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- MEDEIROS, Humberto. **Fotoclubismo e fotojornalismo comparados**. Dissertação (Mestrado) defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1982.
- MELLO, Maria Teresa Bandeira. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- ROUILLÉ, André. **Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº27. Publicação IPHAN, 1998.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Ana Rita Vidica. Formada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente cursa o mestrado em Cultura Visual, pela Faculdade de Artes Visuais da UFG, onde também atua como professora de Fotografia. Participa do Grupo de Estudo da Teoria da Imagem (CNPq – UFG) e desenvolve projeto fotográficos na área social, artística e cultural. E-mail: anavidica@yahoo.com.br.

Maria Elízia Borges. Professora Adjunta de história da Arte na FAV da UFG. Ministra aula nas pós-graduações: Mestrado em Cultura Visual, Doutorado em História. Pesquisadora do CNPq. Publicações: A Pintura na “Capital do Café”: sua história e evolução no período da Primeira República (1999); Arte Funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas em Ribeirão Preto (2002). Integra CBHA, ABCA, ANPAP, ABECE, AAG(USA). E-mail: maelizia@terra.com.br, site: www.artefunerariabrasil.com.br.

A POÉTICA DA REPETIÇÃO

Andrea Hofstaetter

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada tem como tema a problemática da repetição e sua utilização em processos artísticos na contemporaneidade, abordando o processo poético e a poética de alguns artistas. Pretende-se abordar a problemática em questão estabelecendo relações entre o pensamento artístico, a partir do que é proposto por algumas obras que operam com repetição, e conceitos de repetição advindos dos campos da psicanálise e da filosofia. O conceito de Gilles Deleuze é importante referencial, sob o aspecto de que traz a dimensão da diferença constitutiva da repetição, bem como de sua condição de multiplicidade.

Palavras-chave: repetição, diferença, multiplicidade.

ABSTRACT

The research presented hereby bears the theme of the repetition problem and its utilization in artistic processes in the contemporaneity approaching the poietics process as well as the poietics of some artists. The aim is to approach the problem in question by establishing the relationships between the artistic thought, from what is proposed by some works that operate with repetition, and repetition concepts coming from the psychoanalysis and philosophy. Gilles Deleuze's concept is an important reference in the sense that it shows the dimension of the constitutive difference of repetition, as well as its multiplicity condition.

Keywords: repetition, difference, multiplicity.

Esta pesquisa tem como tema a problemática da repetição e sua utilização na constituição de obras artísticas. Tenho em vista a investigação sobre como a repetição é constituída e sobre como constitui o objeto artístico em processos poéticos na contemporaneidade. Pretendo realizar uma abordagem destas questões estabelecendo relações entre o pensamento artístico contemporâneo, a partir da análise de trabalhos de alguns artistas, e conceitos advindos dos campos da psicanálise e da filosofia. A partir destes cruzamentos proponho a problematização da questão da repetição em arte, vista como modo operacional e, ao mesmo tempo, como elemento constitutivo do objeto artístico.

O interesse por esta problemática surgiu no decorrer do trabalho de pesquisa realizado na elaboração da dissertação de Mestrado, intitulada: "O OBJETO TRANSFIGURADO – A Escultura de Felix Bressan" e defendida em 2000. Dois conceitos, ligados entre si, e vinculados à análise da produção de Bressan, são: o fragmento e a repetição. Em algumas peças, principalmente nas quais utiliza ferramentas, Bressan adota o dispositivo da repetição de partes seriadas – fragmentos - dentro de uma única peça, assim como também a repetição das próprias peças no espaço de exposição, criando um jogo rítmico. Este engendra-se tanto no corpo de cada peça, como no conjunto das peças repetidas. Neste caso, em alguns trabalhos, cada peça funciona como uma peça-módulo, repetida, por vezes, de forma obsessiva. A

repetição é também muito utilizada por Bressan no conjunto de obras relativas ao corpo feminino, onde cada peça é única, mas remete sempre à presença deste corpo – faz pensar em identidade, e também em diferença.

Segundo alguns autores, a prática da repetição - e também do excesso, e a utilização do fragmento como constituinte da obra de arte, refletem a condição mais ampla de como se constitui o campo sócio-cultural contemporâneo. Jameson, por exemplo, deixa transparecer, em suas considerações sobre a condição pós-moderna, duas características associadas ao desenvolvimento da sociedade de massa e seus meios: o excesso e a repetição. De acordo com ele, os artistas trabalham com imagens desencaixadas, a partir de referências pessoais, “transformando-as em construções singulares e coerentes, reflexos de visões de mundo diversificadas, num mundo da arte cada dia mais segmentado” (apud BUENO, 1999, p.257-259).

Maria Lúcia Bueno (id.) aponta também as observações de Andreas Huyssen, em relação às novas linguagens da arte a partir dos anos 70: “Um dos traços do universo apontado por Huyssen é a segmentação das linguagens artísticas num contexto marcado pela cultura de massa”. Segundo ele, isto deve-se ao processo de globalização, que, por sua vez, acarreta na heterogeneidade, onde as distinções se perdem e as “múltiplas referências – históricas e culturais – estão em rearranjo e reorganização constantes”. “A nova realidade, não apenas estética, mas social, cultural e política, necessita de abordagens mais flexíveis, que dêem conta de seu dinamismo e segmentação” (ibid.).

Bueno comenta a modernidade plenamente realizada, afirmando que não existem mais parâmetros ou modelos aos quais o artista possa recorrer. “O texto e o contexto estão em modificação constante. Só é possível estabelecer uma relação fenomenológica com o conhecimento do mundo. Cada olhar resgata apenas um fragmento e o faz por intermédio de uma combinação singular. Cada artista, numa escolha solitária, funda sua própria linguagem no interior de uma produção altamente fragmentada” (ibid., p.286).

Esta questão – a da repetição – também se insere, pois, em discussões mais amplas no âmbito da arte contemporânea, em suas relações com o campo sócio-cultural, tendo em vista o contexto de multiplicidade, segmentação, transitoriedade e acúmulo de imagens, referências e informações presentes na arte – e no mundo – atual. As formas de utilização da repetição na arte contemporânea, em múltiplos e variados processos, podem ser percebidas como a representação artística ou a resignificação do próprio contexto do campo sócio-cultural contemporâneo?

Icleia B.Cattani (2004, p.79-86) faz uma reflexão sobre a repetição e a série, tanto na arte moderna, como na contemporaneidade, em vários textos, explicitando o seu caráter de transgressão e de multiplicidade. A repetição é problematizadora na arte contemporânea, de acordo com seu ponto de vista e fundamentada no conceito de repetição de Gilles Deleuze, segundo o qual: “Se a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é a transgressão” (DELEUZE, 1968, p.9).

A questão da existência da repetição, colocada por Deleuze, é também um problema já levantado pelo filósofo Sóren Kierkegaard, em seu texto chamado “A Repetição”, em que se pergunta se a repetição efetivamente existe. Para a psicanálise, o que caracteriza a repetição é ela não ser de todo uma repetição. Freud e Lacan realizam uma análise deste conceito à luz de suas descobertas no campo psicanalítico e que podem fundamentar algumas abordagens artísticas com toda a propriedade, no âmbito do contemporâneo.

A questão a que me proponho, no desenvolvimento desta pesquisa é, pois, abordar o ato de criação artística através do conceito de repetição, não se tratando, estritamente, de realizar um levantamento de produções em que se utiliza a repetição de objetos, imagens, elementos, modos operacionais... Trata-se de buscar explicitar e relacionar este tipo de repetição, que seria uma repetição “nua, material e conceitual”, com outro tipo de repetição que a envolve e é “mais profunda” (FERRAZ, 1998, p.116), implicada pela inserção da diferença. Um dos pressupostos da tese é que todo ato criativo é constituído de repetição, assim como a repetição faz parte da constituição do ser humano, de acordo com a psicanálise. Mas é uma repetição que se faz pela via do diferente, por onde se desloca um “diferencial”. Esta forma de pensar a repetição, tanto no âmbito da criação artística, como na psicanálise, leva-nos a pensar num cruzamento destes referenciais, tomando por base o conceito de repetição de Deleuze.

O CONCEITO PSICANALÍTICO DE REPETIÇÃO:

A repetição é um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise para Lacan. Segundo Lacan, no Seminário 11, o inconsciente caracteriza-se pela descontinuidade, pela função estruturante de uma falta, da ordem do não-realizável – uma fenda, ruptura, rachadura. O conceito da falta é o limite do inconsciente.

Neste contexto a repetição se coloca como parte da própria definição de inconsciente. Ela é o encontro evitado, faltoso, a chance falhada. A função da repetição necessita de dois termos: o acaso e o arbitrário. “O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz como por acaso” (LACAN, 1979, p.56). E se coloca na relação do pensamento com o real. O real da psicanálise não é um dado objetivo, mas está na ordem de um “suposto”. “Opera como causa, mas só conhecemos os seus efeitos distorcidos: as máscaras” (GARCIA-ROZA, 1986, p.65). Em outras palavras, o real se constitui na relação diferencial entre o acaso e a ordem.

De acordo com Freud, repetição não é reprodução, nem retorno, nem rememoração. “A repetição é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise – por causa da identificação da repetição com a transferência” (LACAN, 1979, p.56). O que se produz como que por acaso, nesta relação, é o encontro do real, mas um encontro faltoso. Cria-se um outro espaço, um outro lugar entre a percepção e a consciência. A fantasia assume um papel preponderante neste processo. Coloca-se como tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição.

A compulsão à repetição faz parte da constituição do ser humano, segundo Freud. Há a necessidade de repetir, mas ao mesmo tempo, a impossibilidade. A produção da repetição está

ligada à condição da falta estruturante. Ela, porém, a partir disto, é produção também do novo, atuando num campo de produção múltipla. De acordo com Freud, “a repetição demanda o novo” (apud LACAN, 1979, p.62). Ela se volta para o lúdico. “A diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma é o verdadeiro segredo do lúdico” (id., p.62).

Para a psicanálise, pois, o que caracteriza a repetição é ela não ser de todo uma repetição. Freud e Lacan realizam uma análise deste conceito à luz de suas descobertas no campo psicanalítico e que podem fundamentar algumas abordagens estéticas com toda a propriedade, no âmbito do contemporâneo. Este caráter, da repetição como produção do novo, da diferença, é que é retomado por Deleuze, em *Diferença e Repetição*.

Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *Acaso e Repetição em Psicanálise – uma introdução à teoria das pulsões* (1986), nos dá uma visão do percurso do conceito de repetição na teoria psicanalítica, desde Freud, apresentando também as contribuições de Lacan e a relação com o pensamento de alguns outros autores, como Hegel, Kierkegaard, Nietzsche e Deleuze.

A partir de alguns desdobramentos, que acompanham a formulação do método psicanalítico, por Freud, o conceito de *repetição* passa a ser incorporado e desenvolvido, como referencial privilegiado da prática clínica, sendo associado ao conceito de transferência. O mecanismo da repetição é o que possibilita o processo terapêutico, já que, sendo a transferência o processo que funda a relação analítica, e constituída como um caso particular de repetição, é somente quando o paciente produz uma repetição deste tipo que se inicia o processo de tratamento psicanalítico.

“Assim, se a repetição é o que impede a reminiscência, ela é, ao mesmo tempo, o sinal irrecusável do conflito psíquico; se por um lado é uma forma de resistência, por outro é o mais poderoso dos instrumentos terapêuticos.” (GARCIA-ROZA, 1986, p.22)

Lacan, ao discorrer sobre o mesmo tema, faz observar um aspecto importante. Trata-se do fato de que, embora a transferência seja constituída por repetição, esta repetição não se dá pela reprodução de situações reais vividas, mas pelo que ele chama de “protótipos infantis”, “equivalentes simbólicos do desejo inconsciente” (Id.). Lacan introduz a idéia de *repetição diferencial*, em contrapartida a uma repetição do “mesmo”. A repetição, na transferência, só faz sentido em relação ao analista. Portanto, é uma repetição diferencial, e é só desta forma que pode constituir-se como elemento do tratamento.

Em 1919, porém, em *Das Unheimlich*, o tema da repetição é tratado por Freud em associação a outras questões: o estranho e o assustador. O *Unheimlich* relaciona o estranho ao que é conhecido, familiar – e por isso provoca o assustador. Diz Garcia-Roza, comentando o teor do artigo: “O que caracteriza o estranho é, pois, essa proximidade e essa familiaridade aliadas ao oculto. Mas o absolutamente novo, o que jamais se deu na experiência, não pode ser temido. Só há *Unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente. O *Unheimlich* é uma repetição diferencial e não uma repetição do mesmo” (Ibid., p.24).

Para Lacan, a repetição tem relação com o real. O real é o que se repete e é essa repetição que realiza a fundação do mundo enquanto realidade. A função da repetição (*Wiederholen*), no entanto, não deve ser confundida com a função de retorno (*Wiederkehr*) ou rememoração (*Erinnern*). “O real não é o que retorna – o que retorna são os signos – mas o que se repete como falta” (Ibid, p.43). Este encontro faltoso é designado como *tyche* por Lacan. E é ele – o real do encontro faltoso - que confere realidade ao mundo, na medida em que o que constitui a realidade é a nossa procura por ela. Ou seja, há um fator determinante, da ordem da necessidade.

“O real não se situa entre os objetos do mundo, entendidos estes como objetos possíveis do desejo, mas como o impossível, como o que falta ao encontro marcado, e em cujo vazio toma lugar o significante.” (GARCIA-ROZA, 1986, p.43)

Diz Lacan: “O real é o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que ele cogita, não o encontra” (Ibid., p.52). O real se coloca como presença silenciosa, que se faz sentir pelas máscaras. Estas, portanto, não são ocultamento do real, mas o que permitem seu aparecimento. “O real está além das máscaras, dos disfarces, dos significantes, está além do princípio do prazer. O real está além da repetição, não porque seja contrário a ela, mas porque a funda” (Ibid., p.52). A relação da repetição com o real ou com a função do real, é determinante, na medida em que o real é que funda a repetição e a repetição é que dá acesso ao real, constituído que é por ela.

A repetição se constitui pela máscara, pelo disfarce, como já apontado. Cada máscara encobre outra máscara, não havendo um primeiro termo da repetição. A própria máscara é o sujeito da repetição. A repetição não representa, portanto. Ela é de natureza simbólica. Ela significa algo. E não é externa ao disfarce, à máscara. É parte integrante e constituinte das máscaras. Conforme Deleuze (apud GARCIA-ROZA, 1986, p.44 e 45), “não há um elemento primeiro, sem máscara, que poderia ser tomado como referencial absoluto e como a verdade sob os disfarces. [...] ...nessa série de travestimentos não encontramos o travesti desnudo que seria o primeiro elemento da série”.

REPETIÇÃO E DIFERENÇA

A obra *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, publicada na França em 1968, é referencial para a discussão da problemática da repetição, sendo utilizada por diversos pesquisadores, de diversas áreas do conhecimento, desde então. Permanece como obra de importante e atual referência para qualquer aporte à questão. Assim sendo, ao abordar as problemáticas da repetição em artes visuais, esta pesquisa se funda em alguns dos conceitos discutidos e desenvolvidos por Deleuze. Soma-se, nesta escolha, o fato de Deleuze fazer uma reflexão a partir de contribuições da psicanálise, e de abordar alguns aspectos relativos à constituição do objeto artístico.

Inicialmente, cabe dizer que, para Deleuze, há, basicamente, duas formas de pensar a repetição:

- » a repetição pensada a partir da semelhança, da identidade, que pode ser afirmativa ou negativa;

» a repetição pensada a partir da diferença – uma repetição “fora dos eixos” (FERRAZ, 1998). Nesta pode-se pensar em transformação, em singularidade e multiplicidade. Esta repetição transgride a dimensão do tempo e do espaço, produzindo um outro tipo de ordem. Ela produz deslocamentos. Ela agencia, de outra maneira, a nossa busca de traçados em direção ao sempre mesmo – e perdido. Ela lida com o jogo, com o acaso, com diferentes lógicas combinatorias de múltiplos fatores. Introduce a noção de serialidade. Na repetição diferencial não é o que se repete, mas cria-se uma série.

Deleuze, em *Diferença e Repetição*, propõe uma leitura da arte do século XX, especialmente do romance contemporâneo, através do enfoque do jogo que se dá entre estes dois conceitos. Sua abordagem sugere que a repetição tem uma potência própria, revelada pelas *pequenas diferenças* que se deixam entrever nas repetições, em um sistema ou série de elementos co-existent e ressonantes.

Duas grandes questões que aborda em seu trabalho são: a “pequena diferença”, que não se subordina ao idêntico, e a “repetição”, a qual é constituída, em sua estrutura mais profunda e oculta, de um deslocamento do que chama de “diferencial” (apud FERRAZ, 1998, p.115).

Para Deleuze, a repetição é “verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir o e que se constitui ao se disfarçar” (DELEUZE, 1988, p.45). Um dos pontos trabalhados por Deleuze é a retomada da ligação que Freud faz da repetição com a pulsão de morte, a partir de *Além do Princípio do Prazer* (1920). Ele aponta para o fato de que o domínio e o sentido da repetição estão no que chama de instinto de morte (pulsão de morte, para Freud, não é o mesmo que instinto), o qual desempenha um princípio positivo originário para a repetição (Id., p.44). Esta condição tem a ver com os disfarces de que a repetição se reveste e que tornam possível sua aparição. Os disfarces são os elementos internos, as partes integrantes e constituintes da repetição. Deleuze, porém, faz a ressalva de que para Freud continua existindo uma forma de repetição bruta, nua, física ou material. Isto porque acredita que se mantém um modelo inicial, material para a repetição. Para Deleuze não há primeiro termo que seja repetido (Ibid., p.46). Diz ele que “nada há de repetido que possa ser isolado ou abstraído da repetição em que ele se forma e em que, porém, ele também se oculta. Não há repetição nua que possa ser abstraída ou inferida do próprio disfarce” (Ibid., p.46).

Outro aspecto do conceito de repetição é a sua essência simbólica. O símbolo é a letra da própria repetição. A diferença constituinte da repetição só pode ser compreendida sob esta óptica: pela ordem do símbolo, do disfarce. As variantes constantes no que se repete são, portanto, oriundas de dentro, da própria estrutura e da essência do que se repete. Há uma inversão de relações entre o que se repete na aparência, evidenciando mecanismos e elementos, e o que realmente é repetido, que está disfarçado. Isto porque o repetido não pode ser representado. Ele é mascarado pelo que o significa, mascarando o que significa. Ao invés de ser representado, o repetido é significado.

Deleuze propõem uma direção de pensamento que aponta para a diferença que se relaciona com o diferente, sem a mediação pelo idêntico, semelhante, análogo ou até oposto. Nesta forma de pensar a diferença, constituinte da repetição, ele aponta para o múltiplo, para a pluralidade e

para o acaso, num sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da diferença. Este sistema afirma a divergência e o descentramento.

A REPETIÇÃO EM PROCESSOS ARTÍSTICOS NA CONTEMPORANEIDADE:

Há vários artistas contemporâneos que trabalham com repetição de acordo com esta perspectiva, problematizadora e constituída a partir da diferença. São de interesse especial para esta discussão trabalhos constituídos a partir desta óptica, sendo observáveis diversos modos de operar e de articular as questões da repetição. Para citar alguns artistas, aponto Felix Bressan, Nelson Leirner, Jac Leirner, Lia Menna Barreto, Ana Maria Maiolino, Patrícia Franca, Maria Lúcia Cattani, Nick Rands, entre outros. E, entre os vários modos de operar com a repetição, temos: a constituição de séries, a configuração de múltiplos, a repetição por justaposição, as variações, as coleções, os inventários, a acumulação, a repetição que se projeta para o infinito.

Alguns artistas operam intencionalmente e conscientemente com as questões da repetição. Outros a utilizam sem que haja uma intenção declarada e atenta às possibilidades de pensá-la enquanto constituinte do processo e do trabalho. Apresento, a seguir, duas artistas que, além de perceberem e pensarem a repetição em seu trabalho, como processo, pensam o trabalho a partir da repetição. Fazem da repetição um dispositivo de instauração e de reflexão. Assumem a repetição como modo operacional e como corpo do trabalho. E apontam, com sua poética, para as questões que aqui nos interessam: da repetição como abertura para o múltiplo, para o inacabado, para o diferente.

PATRÍCIA FRANCA

Ao pensar sobre a questão da repetição a partir de seu próprio trabalho artístico, Patrícia Franca propõe: “A repetição que nos interessa gera espaços e cria territórios, o gesto precipita-se em configurações, um estado da matéria pretende a existência, um trabalho do espaço visual é desejado, uma exploração infinita dá margem a tateamentos.” (FRANCA, 2004, p.54).

Patrícia Franca nos chama a atenção para o caráter rítmico da repetição, para sua dimensão temporal. A repetição de um mesmo gesto, de uma mesma atitude, gera elementos de e em uma condição múltipla. Uma repetição esconde uma série, uma ação que se desenvolve. Diz ela: “podemos sempre criar repetições plásticas como semelhanças entre duas atitudes, mas essa experiência geralmente aponta diferenças no interior mesmo dessa práxis. A repetição difere no sentido da diferença, mas também no sentido de temporalidade, de diferir, adiar, retardar” (FRANCA, 2004, p.54). Este sentido é o princípio dinâmico da repetição, que introduz a noção de desequilíbrio, de instabilidade, conforme aponta Deleuze. A repetição implica desejo, a pulsão do fazer, levando-nos a uma percepção de realidade mais ampla, mais profunda, porque calcada no ato. Em toda repetição existe um sujeito latente que se repete, através do gesto, de atitudes, situações ou formas. Este seria o espírito mesmo da repetição: A afirmação de uma repetição no interior de cada repetição - a do sujeito que a produz.

A reflexão desta artista sobre seu próprio trabalho, nos dá uma visão sobre a repetição no processo poético, calcada no modo de pensar a repetição justamente em conjunção com o pensamento de Deleuze. A artista situa sua práxis num modo de construção – do objeto e do pensamento – que considera os aspectos da multiplicidade, da temporalidade, da instabilidade e da dinâmica de um diferencial atuante no jogo da repetição. Para além da análise do que é visível, material, físico, em termos de repetição, a artista coloca seu trabalho num universo mais abrangente, que abarca também o que não é visível, que está oculto, que se esconde no entremeio de gestos, atitudes, formas e sujeito que atua, implicado no desejo.

Em alguns trabalhos da década de 90, Patrícia Franca se debruçou mais detidamente sobre esta questão. O conjunto de trabalhos a que me refiro são as “*Seis Famílias de Objetos*”, que começou a desenvolver em 1991: *Acolhida do Silêncio*, *Repouso*, *Mácula*, *Fios condutores*, *Envelopes e Receptáculos de Coisas*. A repetição se dá no interior de cada família e na articulação de todo o conjunto, onde também há algo que se repete.

ANNA MARIA MAIOLINO

Outro trabalho que nos interessa, por ser constituído de repetição, e por constituir-se da repetição do gesto, é o conjunto de trabalhos em modelagem com argila, de Anna Maria Maiolino.

Em 1998 Maiolino participa da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, na seção *Roteiros*, apresentando a instalação *São Estes*, com 2.500 quilos de argila modelada, em “rolinhos” e “bolinhas” - as formas dadas pelos gestos mais básicos de qualquer trabalho com modelagem.

O que caracteriza, de modo particular, o trabalho de Maiolino é justamente a repetição do gesto, a marca do trabalho da mão. Nas séries de trabalhos realizados entre 1994 e 1999, a questão da repetição é um dos motores da ação da artista, evidenciando-se não só na forma de construção do trabalho, mas também na poética resultante. A partir de seu trabalho podemos aludir a uma poética da repetição, que resulta em uma poética da repetição.

Há, na poética desta artista, e no seu modo de instauração, uma reflexão bastante ampla e, no entanto, muito clara e direta, sobre todo o contexto de um viver social, coletivo. Em contraponto à sociedade de consumo, o gesto repetitivo de Maiolino nos aponta para um outro modo de produção e relação social, calcada em relações que se situam num universo mais próximo do “pré-industrial”. Seus objetos parecem ser repetidos e reproduzidos para atender ao apelo de muitas outras mãos, no agora e de um devir. Suas operações podem ser associadas à produção de alimento, contendo, assim, um apelo comunitário, de caráter fundamentalmente coletivo (Paulo Venâncio Filho, 1996 - Texto do catálogo da mostra itinerante *Inside the Visible*, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica).

Ao escrever sobre a instalação *São Estes*, Anna Maria Maiolino alude à aproximação que há entre o gesto e o diferencial na repetição. Quer dizer, tudo que é produzido pelo gesto da mão, em seu trabalho, mesmo que constituindo objetos que poderiam ser vistos como a mesma coisa, são sempre coisas diferentes. Cada bolinha e cada rolinho são outros, não esgotando sua possibilidade de ser. O “mesmo” pode ser substituído. A “outra coisa” vai se acumulando ao já dado, justapondo-se, esten-

dendo-se.

“São Estes é o título da instalação. É o que basta para nomeá-la, sem elucidar ou classificar, longe de qualquer metáfora ou símbolo. O trabalho utiliza a repetição da ação do gesto. Gesto que, por ser natureza, não se repete. No igual há o diferente. “Coisas”: rolinhos, bolinhas, produtos das primeiras ações da repetição do gesto sobre a argila úmida - a terra ocupam a instalação. Estas igualdades/diferenças acumulam-se no corpo da obra. Aí, a forma (a bolinha, ou rolinho) dinamicamente, lado a lado, se afirma e se anula na procura de uma identificação que nunca se conclui, forçando assim a uma nova ação do gesto a sustentar o desejo. Ao infinito, estica-se o tempo, na possibilidade de retomada do trabalho. Trata-se de uma obra em aberto, trabalho não concluído, armazenamento de entropia - energia gasta na prazerosa fadiga - transbordante de afeição, de pulsões e onde a natureza habita: a do elemento modelado e a minha. (Anna Maria Maiolino, 18 de maio de 1998, www.museuvirtual.com.br)

Este conjunto de trabalhos de Maiolino, que abarca praticamente uma década, nos dá uma dimensão muito singular do ato repetitivo como produtor do múltiplo e do inacabado. Seus gestos sobre a argila se produzem como abertura para um devir, para possibilidades sempre novas.

O conjunto de obras das duas artistas, aqui apresentadas, nos dá uma visão singular deste caráter de multiplicidade e pluralidade, implícito na repetição diferencial. São trabalhos que não se submetem à “lei” da semelhança e do uno original, do mesmo que se repete. Podemos, com toda a propriedade, entendê-los como sendo exemplares desta repetição que se revela pelas “*pequenas diferenças* que se deixam entrever nas repetições, em um sistema ou série de elementos coexistentes e ressonantes”. Há, nestes trabalhos, a imbricação de um fazer intencionalmente ocupado com a repetição, com um pensar o trabalho a partir dela. A questão da intencionalidade no ato de repetir se coloca como aspecto fundamental. As duas artistas estão preocupadas e ocupadas com aquela repetição que seria de uma ordem do material, físico ou até mesmo conceitual, e, ao mesmo tempo, com o outro tipo de repetição que a envolve e que se coloca numa outra dimensão, mais profunda, implicada pela inserção da diferença.

Podemos realizar, através da leitura destes trabalhos, relações entre o conceito de repetição diferencial com o que chamamos de uma poética da repetição e com uma poética da repetição. Neste sentido, apontamos para algumas possibilidades de articulação, não pretendendo um esgotamento. Pelo contrário, reafirmamos a complexidade do tema e das abordagens que demanda. As obras aqui comentadas se nos apresentam potencialmente abertas a muitos novos aportes.

REFERÊNCIAS

- BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização**. São Paulo: Unicamp, 1999.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Icleia Cattani**. Organização: FARIAS, Agnaldo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FERRAZ, Sílvio. **Música e Repetição. A Diferença na Composição Contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1998.
- FRANCA, Patrícia. **Uma Repetição Pode Esconder Uma Outra?** In: Revista Porto Arte nº21. Porto Alegre:

IA / UFRGS, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e Repetição em Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LACAN, Jacques. **O Seminário: Livro 11 – Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

Internet:

<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/maiolino/targets/hands/languages/portuguese/html/index.html> - acesso em 14.5.06.

<http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/rot/erotamemaio01.htm> - acesso em 14.5.06

<http://www.arte.unb.br/anpap/franca.htm> - acesso em 14.5.06

<http://www.arte.unb.br/revistadearte/patricia/patricia.htm> - acesso em 14.5.06.

CURRÍCULO RESUMIDO

Andrea Hofstaetter. Professora adjunta da FUNDARTE (Fundação Municipal de Artes de Montenegro) / UERGS (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul), Curso de Graduação em Artes Visuais: Licenciatura; Professora do ISEL – Instituto Superior de Educação Ivoti, Curso Normal Superior; Mestre e Doutoranda em Artes Visuais - Ênfase: História, Teoria e Crítica - PPGAVI, UFRGS.

HIP HOP: PROTAGONISTA DE NOVAS POLÍTICAS MUDIÁTICAS

Celia Maria Antonacci Ramos

RESUMO

O desenvolvimento da tecnologia tem propiciado mídias de longo alcance a ampliarem e propagarem o espaço da informação política e estética, especialmente das classes economicamente abastadas. Entretanto, com a emergente ampliação do tecido urbano, percebemos que vozes da periferia das cidades insistem em serem ouvidas. O canto rap, a dança break, as letras imagens grafitadas nas paredes e prédios das cidades vêm configurando novas possibilidades de ser e agir frente aos sistemas hegemônicos de dominação capitalista. Através do uso do corpo, mídia primária, os hip hoppers criam formas de se reportarem a eles mesmos e a sociedade em que vivem. Contaminam e são contaminados por estéticas e éticas contemporâneas produzidas principalmente no enredo das cidades.

Palavras-chave: cultura urbana, comunicação, estética, corpo.

ABSTRACT

The development of technology has allowed the media to extend and propagate the space of politics and aesthetic information, especially for the economically privileged classes. However, with the emergence of the urban space, we perceive that voices from the periphery of the cities insist on being heard. Rap music, break dance and graffiti on the walls and buildings of the cities have been shaping new possibilities of being and acting towards the genomic systems of capitalist domination. Through the use of the body, a primary media, hip hoppers created ways of talking about themselves, and telling stories to the society where they live. They contaminate and they are contaminated by the contemporary aesthetics and ethics produced mainly within the cities narratives.

Keywords: urban culture, communication, aesthetic, body.

Quando os sem voz solicitam ser ouvidos, muito dessa resistência toma a forma de ativismo.¹

Nina Felshin

Ao se reportar a era da comunicação, o cientista político Vicente Romano assim se expressa: “Possuir os meios e comunicação e dispor deles ou não constitui a desigualdade. O que não tem meios de comunicação está desamparado, porque não pode se fazer entender. Não pode apresentar-se aos demais e é prejudicado no intercâmbio social.”ⁱⁱ

Estudar os meios de comunicação na era da comunicação significa, em primeiro lugar, aclarar o que se entende por meios de comunicação, de intercâmbio recíproco e, logo a seguir, as modalidades de comunicação que se leva em conta em cada meio e em cada época.

O significado original do termo latino *communication* é compartilhar o que se tem em comum e que possibilita o diálogo, o intercâmbio do conhecimento, aqui neste ensaio, restrito aos homens.

Na contemporaneidade, focamos nossa atenção especialmente nos meios tecnológicos de

comunicação à distância. Desprezamos o estudo dos meios de comunicação primária sem mediações tecnológicas, os meios provenientes de expressões corporais programadas ou imprevisíveis, que permitem o encontro com o outro, frente a frente, dentro do grupo primário.

O desenvolvimento da tecnologia há multiplicado e refinado os meios de transporte da informação. Entretanto, dependentes de aparatos técnicos tanto na emissão da informação quanto na recepção desta, esses meios terciários, como classifica o cientista político Harry Pross, são extremamente dominantes e excludentes. De um lado, só quem possui os aparatos de transmissão pode determinar o conteúdo da informação e, conseqüentemente, pode dominar a opinião pública. De outro lado, só quem possui o aparelho de recepção está apto a integrar-se no contexto social. Sem contar que, os que recebem a informação terciária - tecnicizada - não têm direito à réplica, ao diálogo. Percebe-se assim, que o desenvolvimento da tecnologia vem multiplicando e refinando os meios de transporte da informação, mas essas novas formas de comunicação são prioritariamente unidirecionais e não dialógicas. Nem todo mundo tem acesso aos meios tecnológicos tanto de transmissão como de recepção de informação e, portanto, nem todo mundo tem acesso aos serviços e bens culturais. Desprovidos dos meios de longo alcance, grupos menos abastados financeiramente são excluídos dos processos de educação, trabalho e lazer. E, aqueles que possuem os aparatos tecnológicos de recepção estão sujeitos à contemplação pura e simples da notícia ou da informação. Para Vicente Romano, “a sociedade dos meios”, como já se diz, pode ser, em última instância, uma sociedade de pessoas inativas e submissas, convertidas todas em apêndice do mercado. O ‘novo mundo feliz’ pleno de emissões e entretenimento adormece a atitude crítica. O entretenimento compensa os déficits emocionais de uma sociedade generosa de angústias.”^{III}

Completando nas palavras de Milton Santos, “um saber vertical - que é saber técnico -, que se pretende saber mundial, tenta se impor aos saberes horizontais autênticos.”^{IV}

Entretanto, com a emergente ampliação do tecido urbano, percebemos que vozes da periferia das cidades insistem em serem ouvidas. Especialmente através do uso do corpo, mídia primária, os integrantes do movimento hip hop vêm criando formas de se reportarem a eles mesmos e a sociedade em que vivem. O canto rap, a dança break, as letras imagens grafitadas nas paredes e prédios da cidade e as roupas largas, desbotadas e rasgadas, entre outras expressões de corpo - mímicas e gestos dos garotos e garotas do hip hop - vêm configurando novas possibilidades de ser e agir frente aos sistemas hegemônicos de dominação capitalista. A turma do hip hop contaminada e é contaminada por estéticas e éticas contemporâneas produzidas principalmente no enredo das cidades. Esses adolescentes das periferias trazem à cena contemporânea a presença do corpo e a conquista dos hip hoppers à cidadania.

De origem jamaicana^V, essa manifestação comportamental surgiu entre os jovens descendentes da África negra, que habitavam as montanhas da Jamaica e cultuavam, desde os anos 30, o então imperador etíope Haile Seassie, conhecido como RAS TAFARI MAKONNEN, deus sol. Interpretando esse deus soberano como um profeta bíblico, esses jovens sonhavam com o Zion negro, que se eclipsaria sobre a dominância branca e os permitiria voltar para a África Natal.

Procurando suas raízes, os elos que os ligassem ao passado, os rastafaris, como ficaram conhecidos, se inspiravam na cultura antiga africana, particularmente da Etiópia, e criaram, entre outras formas de comunicação, a música reggae, que se internacionalizou no sucesso do jamaicano Bob Marley, anos 70. Mas foi especialmente Kool Herc, também jamaicano, que, nos anos 70, exportou e inovou as batidas do reggae para o Bronx, New York.

Familiarizado com os sons nativos de seu país, Kool Herc começou a tocar no Clube Hevalo e no Executive Playhouse, no Bronx, em New York, e logo introduziu novas formas de musicalidade ao reggae, dando origem ao rap. Ao invés de simplesmente tocar as trilhas existentes, Kool Herc, que era um grande colecionador de discos de vinil, começou a pesquisar trilhas antigas e tocá-los de maneira inversa, quebrada, estendendo o som até parecer uma nova trilha. *Scratching* foi como ficou conhecido esse som e DJ (disk jockey) foi como ficou conhecido o músico que comanda esse som. Além disso, Kool Herc convidava seu amigo, Coke La Rock, como seu mestre de cerimônias - MC, a fim de introduzir e comentar as trilhas sonoras, que falavam da violência e da situação política das favelas, além de outros assuntos de interesse da comunidade, como sexo e drogas. La Rock, segundo Nelson George, autor do livro *Hip Hop America*, não era muito eloqüente em seus slogans, mantinha-se mais numa balada jamaicana, mas acabou criando algumas frases que se tornaram slogans do hip hop, tais como: “*Ya rock and ya don’t stop*”, “*Rock on my mellow!*”, “*To the beat y’all!*”. Essas frases pronunciadas seguindo as quebras do som do vinil invertido deu origem a telecopagem das palavras, poesia e estética da poesia do rap.

Com o sucesso de suas apresentações, Kool Herc levou seus concertos para as ruas, em cima de *pickups*, e introduziu a tradição das festas de rua jamaicanas, organizadas em torno de competições sem violência.

Percebendo que a festa introduz possibilidades de regulação da comunicação social e une diferentes pessoas num fim comum, outros grupos de jovens músicos ativistas afro-descendentes começaram a organizar festas coletivas em suas comunidades.

Expressão dos afro-descendentes, esse meio de comunicação traduz os elementos cruciais da cultura africana - o corpo e a voz. Até o século XIX, a maioria das línguas africanas não se expressava por escrito e a música era o canal de comunicação. Encenada, tocada, cantada, dançada transmitia os mitos e as leis, a organização da sociedade. O africano Mbaré Ngom, ao se expressar sobre a literatura tradicional africana, salienta que essa é transindividual, carece de uma figura do produtor individual assim como do leitor individual. Tanto a autoria das obras como seu consumo são fenômenos coletivos. “É pela noite, sentados ao redor do fogo com toda a família e em companhia de amigos que se contam as histórias. Contar histórias pela noite é parte da tradição”. Para esse autor, a produção literária africana é “uma literatura que se recita, se dança e se canta”.^{vi}

Com o objetivo de dar oportunidade de integração aos diferentes jovens da comunidade e formar neles uma consciência mais politizada, os líderes do hip hop logo propuseram outras manifestações estéticas, como o grafite e a dança break, além de incentivarem a busca do conhecimento. Dessa forma, o resultado foi à agregação estética de quatro elementos de expressão co-

municacional e o conhecimento, considerado por eles como o quinto elemento. Teatro de corpo, de som, de palavra, de pintura grafite e, ainda, de tecnologia manuseada, o *hip-hop*, com o passar do tempo, tornou-se um movimento ativista, que as novas gerações da periferia das grandes cidades encontraram para conquistar espaços, marcar território e se auto-afirmarem enquanto cidadãos do mundo.

Geralmente reunidos nas praças ou centros comunitários das favelas, os hip hoppers criam seus territórios próprios, mas não só enquanto espaço físico, mas também e especialmente, político. O hip hop tornou-se muito mais que uma performance, ele conduz a um estilo político de vida, de reclamar pelo espaço de habitar, de se expressar, de se vestir. O estilo de roupas hip hop vem transformando as roupas do proletariado em grife de alta costura. O hip hop impõe-se como o maior movimento cultural do nosso tempo. Indiscutivelmente sob influência da música, da moda das atitudes e do estilo de linguagem, o hip hop marca seu território. É uma rebelião poética que busca através da palavra canto, dos sons das *pickups*, do *swing* do corpo e dos desejos e letras grafitadas e tatuadas produzir um conhecimento do mundo. Os instrumentos musicais e, especialmente, a voz e o corpo são armas simbólicas para essa guerrilha de conhecimento, reconhecimento e de entrosamento dos indivíduos com pouco ou nenhum acesso aos meios de comunicação dominantes, como rádio, televisão, jornais e escolas. O hip hop tornou-se um movimento ativista, que traduz tradições africanas em imagens-mitos e técnicas do aqui e agora.

Assim, nascido na Jamaica e logo migrado para os USA, o hip hop introduziu novas formas de expressão corporal, musical e pictórica e logo se internacionalizou.

Entretanto, para melhor entendermos a hibridização cultural, que esse movimento artístico fez aflorar em nossa contemporaneidade, resta aqui destacar o afro-descendente Afrika Bambaataa, que também cresceu no Bronx e, em 1974, fundou a Zulu Nation, grupo que se mantém atuante até os dias de hoje, quase 30 anos depois. Bambaataa, em sua adolescência, era colecionador de discos e, freqüentando os shows de Kool Herc, percebeu que seus discos eram os mesmos que Herc tocava em seus shows. Bambaataa passou a ser, ele também, um DJ que animava festas a moda de Herc. Ainda que Afrika Bambaataa tenha começado com os mesmos discos, logo introduziu em suas performances trilhas Africanas, Caribenhas, e DC. go-go, dando as suas apresentações um caráter multiétnico. Com isso, Afrika Bambaataa passou a agregar adolescentes de todas essas nações que viviam no Bronx e eram rivais por suas diferentes nacionalidades. Desde 1974 integram a Zulu Nation DJs, vocalistas, grafiteiros e break performáticos, adolescentes de muitas nacionalidades, que atuam no urbano através de suas expressões artísticas performáticas e vão sempre introduzindo seus ritmos ao rap.

Afrika Bambaataa, em sua recente visita ao Brasil, setembro de 2002, quando de uma entre-vista na “Casa de Cultura Criança Esperança”, no Jardim Angela, São Paulo, disse que “à medida que o hip hop foi viajando com a Nação Zulu ao redor do mundo, outros ritmos foram sendo incorporados”.

Hoje, não só o rap é o ritmo do hip hop, mas também o jazz, a salsa, o calipso, o mambo, o

samba. Da mesma forma, esses ritmos estão sendo influenciados pelo ritmo break do hip hop. Como explica Christian Béthune, em seu livro “Le Rap: une esthétique hors de la loi”. Jazz e rap são musicalidades afro-americanas e seus ritmos se misturam num processo não de continuidade, mas de osmose.

Na trilha da *Zulu Nation*, muitos outros jovens da periferia das grandes cidades viram na dança, nos grafites e, especialmente na música - trilha e letra -, uma nova forma de expressar seus inconformismos, suas críticas, sua estética.

Segundo André Luis Martins, o *break* foi encenado no Brasil, nos anos 70, com o grupo Funk & Cia, grupo de soul, que lançou nas ruas de São Paulo a arte de dançar e novos estilos de robótica, pop e *break*. As escadarias do teatro Municipal era o ponto de referência. Logo o grupo começou a procurar lugares abrigados da chuva, e as estações de metrô Tiradentes e São Bento passaram a ser os pontos escolhidos para os encontros. Mas a dança de rua, o grafite e o rap foram percebidos aqui no Brasil mais a partir dos anos 80, quando começaram a circular revistas e discos sobre o movimento hip hop nos USA. Logo outras publicações foram editadas aqui no Brasil e vendidas especialmente na Rua 23 de maio, em São Paulo. Os pioneiros do movimento foram Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, os Metralhas, Racionais M.Cs, Os Jabaquara Breaks e os Gêmeos. Logo os se integram Thaíde & DJ Hum e Nelson Triunfo. Com primeira vinda de Afrika Bombataa ao Brasil, em 1983, o hip hop nacional começou a se organizar em torno de gangues e eventos.

Os rappers contam o cotidiano da vida nas favelas, contestam as políticas discriminatórias, denunciam a corrupção e a brutalidade do sistema que explora sistematicamente os habitantes das favelas. Condenam a ideologia dominante, descrevem a crise da modernidade e o sistema de valores da elite dirigente. O movimento hip hop vem provocando mudanças significativas no sistema cultural e político social.

Ainda que sem acesso amplo e direto aos meios tecnológicos de grande expansão, os rappers reverteram o monopólio do sistema cultural dominante ao se inserirem em todos os setores da sociedade.

Nos processos de comunicação improvisados, os rappers contam a epopéia de uma nação, a nação hip hop. Nessas formas livres de se expressarem, nos efeitos instrumentais inovadores e, principalmente, no uso do corpo para se expressarem, os rappers recuperam os códigos primários de comunicação e promovem a revolução sócio-cultural. O rap é o som e a voz de todos e encontra no hip hop um meio de expressão política ritualizada. Para Wole Soyinka, “o rito pode ser uma terapia social ou uma reafirmação da identidade do grupo”.^{vii}

Nas expressões do hip hop - grafite, dança *break*, música rap - e mesmo nas manifestações ativas desse movimento cultural, a dimensão do coletivo é predominante. Milton Santos já dizia: “As massas se mobilizam nos lugares, nos espaços de horizontalidade e de emoção, em que produzem a linguagem com a qual elas afrontam o mundo.”^{viii}

Essa nova forma de expressão, tributária da tradição oral africana, trouxe visibilidade aos guetos. Todas essas expressões exigem a presença física do indivíduo, o envolvimento do corpo. O grafite, por exemplo, ao ocupar espaços enormes e de difícil acesso, requer a gestualidade do

corpo todo. É uma pintura de gesto, de expressão corporal. Atesta a presença do indivíduo na cidade. O canto rap é a expressão da voz que introduz à distância os sinais comunicativos que circulam na cidade, que cruzam cotidianamente as malhas da cidade e transmitem as gírias dos manos da periferia. Na sociedade do espetáculo, o valor da imagem é predominante. As aparências devem ser trabalhadas. O reconhecimento social dos excluídos depende de uma visibilidade programada, que só pode se dar na relação social produzida por uma política que é organizada a partir deles mesmos. Roupas rasgadas, desbotadas, argolas e tatuagens logo invadiram a cena contemporânea. Assim, nessa visibilidade espetacular, o único agente do espetáculo é ele mesmo, nos limites de suas possibilidades.

Entretanto, vale salientar que esses grupos não dispensam a tecnologia. A *pickup* e o microfone são aparatos técnicos predominantes. Assim, essa recuperação do corpo mostra-nos que a introdução dos novos meios não implica a eliminação de outros suportes de comunicação, talvez bem ao contrário, os hip hoppers saibam ampliar seu espectro de comunicação exatamente agregando, somando e não excluindo.

CONCLUSÃO

Na arena da cultura urbana não há mais dúvida de que os artistas rappers tornaram-se os dominantes do espaço público. Haja vista as polêmicas em torno dos muros e paredes grafitadas. Mas não só esse elemento está presente, a voz, as expressões de linguagem, as gírias contemporâneas são produzidas e divulgadas nas letras e cantos dos rappers e são traduzidas nos diálogos dos jovens. O estilo de vestir, roupas rasgadas, desbotadas e alfinetadas desfilam nas ruas e são vendidas nas butiques das grandes grifes a preços exorbitantes. As atitudes, tatuagens, modo de andar, cumprimentar e falar da nova geração urbana são provenientes do estilo hip hop. No âmbito das artes plásticas, as pinturas passaram a ser mais gestuais e os artistas passaram a se interessar mais pela cidade e seus códigos.

Entretanto, ainda que essa visibilidade venha possibilitando a valorização do estilo de vida dos negros e a inclusão social de muitos artistas do hip hop, percebemos que ainda persiste a segregação. O número de moradores das favelas é de maioria afro-descendente, sem direito ao trabalho bem remunerado, à saúde e à educação, especialmente educação superior. Muitos no máximo chegam à escola alfabética, o que dificulta ainda mais o acesso ao trabalho qualificado e ao salário justo. Nem todo mundo tem participação efetiva nos processos democráticos de comunicação, cultura e política.

O importante aqui é percebermos e valorarmos as conquistas já adquiridas dessa revolução que visa à transformação social, política e cultural de nosso tempo histórico a partir da inserção dos costumes e das obras de arte das classes excluídas do sistema hegemônico por meios pacíficos. Quanto à vinculação das obras de arte às relações sociais de produção da época, Walter Benjamin, nos anos 40, já sugeria: “Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de

sugerir-vos outra. (...) como ela se situa *dentro* dessas relações?. (...) Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado”.^{IX}

Finalizo com a advertência de Milton Santos:

“Quem não for um bom rapper ou algo assim vai ficar na rabeira. A população quer novos intérpretes”.^X

NOTAS

- I. Felshin, 1995, p.13.
- II. Romano, 1998, p. 276.
- III. Idem, 1993, p.170.
- IV. Santos, 2002, p. 113.
- V. Saliento aqui que há divergências quanto às origens históricas do hip hop.
- VI. Ngom, 1992, p. 81.
- VII. Rague, Maria José, 1992. Entrevista a Wole Soyinka. Idem, ibidem. p. 33.
- VIII. Santos. Op. cit. p. 113.
- IX. Benjamin, 1987, p.122-136.
- X. Santos, op. cit., p. 71.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉTHUNE, Christian. **Une Esthétique Hors la Loi**. Paris: Autrement, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, magia e técnica – Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- FELSHIN, Nina. Org. **But is it ART? The spirit of art as activism**. Seattle: Bay Press, 1995.
- GEORGE, Nelson. **Hip hop America**. New York: Penguin Books, 1998.
- HOKYE, Jacob e Karolyn. Ali. **Tupac Amaru: resurrection 1971-1996**. New York: Atria Books, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. Org. **Apologia da Deriva (escritos situacionistas sobre a cidade)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KITWANA, Bakari. **The hip hop generation**. New York: Basec Civitas Books, 2002.
- KRIMS, Adam. **Rap music and the poetics of identity**. New York: Cambridge University Press, 2001.
- LIGHT, Alan. Org. **The Vibe History of Hip Hop**. New York: Three Rivers Press, 1999.
- MUGGIATI, Roberto. **Blues – da lama à fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- NGOM, Mbaré. **Desde la cuna de la negritud**. In QUIMERA AFRICA. Número 112-113-114. Barcelona: Mantesinos, 1992.
- PERKINS, William Eric. Org. **Dropping Science. Critical essays on rap music and hip hop culture**. Philadelphia: Temple University Press, 1996.
- PROSS, Harry. **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos, 1989.
- RAGUÉ, Maria José. **Entrevista a Wole Soyinka**. In QUIMERA AFRICA. Número 112-113-114. Barcelona: Mantesinos, 1992.
- ROMANO, Vicente. **El tiempo y el espacio em la comunicación. La razón perversa**. Madrid: Informe, 1998.
- _____. **Desarrollo y progreso. Por una nova ecologia de la communication**. Barcelo-

na: Taide, 1993.

SANTOS, Milton. **O País Distorcido**. São Paulo: PubliFolha, 2002.

CURRÍCULO RESUMIDO

Celia Maria Antonacci Ramos. Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC/SP, Coordenadora do projeto “Poéticas do Urbano” www.ceart.udesc.br/poeticasdourbano. Publicações: *As nazi-tatuagens; Inscrições ou Injúrias no Corpo Humano?*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

Teorias da Tatuagem, uma análise da loja Stoopá Tatoo da Pedra, Florianópolis, UDESC, 2003. *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume editora, 1992.

DO SAGRADO AO PROFANO UM OLHAR SOBRE A PINTURA NA BAHIA

Ceres Pisani Santos Coelho

RESUMO

As primeiras manifestações de pintura na Bahia têm início no período colonial nos tetos e paredes das igrejas barrocas, sendo inspiradas nas ilustrações dos livros religiosos. No século XIX, com o neoclássico, ao lado dos exemplos religiosos há também pinturas laicas. As manifestações modernas começam a partir da terceira década do século XX e só depois de muitas divergências se fixam e tomam impulso. Apresentam um caráter mais atual depois da Bienal Nacional de Artes Plásticas vindo finalmente a ter uma maior aceitação nas duas últimas décadas do século. Atualmente existe uma pintura mais de acordo com sua época e voltada para as novas tendências.

Palavras-chaves: Pintura, Décadas, Influências.

ABSTRACT

The first painting manifestations in Bahia begin in the colonial period on ceilings and walls of baroque churches, inspired from illustrations in religious books. In the 19th century, in the neoclassic period, besides religious examples, there are also laic paintings. The modern manifestations start from the third decade of 20th century, and only after many divergences, they get established and take impulse. After The National Biennial of Plastic Arts, they show a more current character and finally begin to have greater acceptance at the two last decades of the century. Actually there is a painting manifestation much more in agreement with its time and directed toward new research in art.

Keywords: Painting, Decades, Influences.

A arte na Bahia compreende três grandes fases estilísticas que correspondem mais ou menos aos períodos históricos. No Período Colonial predominou o estilo barroco; durante o Império e início da República as pinturas têm influência neoclássica e depois de 1922, durante a República, surgem os primeiros indícios da arte moderna até a contemporaneidade.

No período barroco as manifestações artísticas sofreram grande influência dos religiosos que se estabelecerem na colônia uma vez que neste período, a preocupação dos colonizadores era voltada para a defesa do território, fixação a terra e da própria sobrevivência. A colônia não oferecia recursos aos pintores, chamados de pinceladores, que exerciam diversas atividades como pintar portas e janelas das residências, encarnarem imagens, douramento e pintura das obras de escultura e talha. As primeiras pinturas foram quase sempre de caráter religioso e serviram para decorar os tetos e paredes das igrejas, sendo muitas vezes cópias das ilustrações dos livros sagrados. Os pintores eram quase todos anônimos; não havia a preocupação de registrar o nome do autor das obras, uma vez que as mesmas eram pagas pelo tamanho e também porque grande parte era feita pelos próprios membros da comunidade religiosa.

Somente a partir do século XVIII chega à colônia alguns pintores estrangeiros e outros da

terra seguem para se aperfeiçoarem na Metrópole. Destaca-se José Joaquim da Rocha, pintor do teto da Igreja da Conceição da Praia, com grande influência das pinturas ilusionistas predominantes na Europa durante o período barroco e seus discípulos José Teófilo de Jesus e Antonio Franco Velasco, ambos um poucos afastados da influencia do mestre, já apresentando inovações do rococó e do neoclássico.

No período colonial ao lado da pintura decorativa, existem diversos retratos de fundadores, benfeitores, provedores e beneméritos das ordens religiosas, irmandades e principalmente das Santas Casas de Misericórdia. No entanto não há exemplos de retratos dos senhores de engenho e de sua família. Isto se deve em parte pela estrutura social e econômica brasileira em “*que o laço familiar se determinava muito mais pela natureza peculiar do trabalho do que por elementos de sangue, tradição, cultura ou sentimento*”. (LEVY, 1978, p.154). Da mesma maneira as crianças nunca eram retratadas e as mulheres somente a partir do século XIX quando ocuparam algum destaque na sociedade.

Os retratados configuravam a posição que ocuparam na sociedade. O cenário, as vestes, a pose e o olhar diferiam de forma a ser possível identificar aquele que exercia um cargo nas irmandades e nas ordens terceiras, aquele que fazia alguma doação quer em dinheiro ou em terras, e ainda quem se destacava por sua cultura. De um modo geral predominavam nos retratos um colorido sombrio, com pouca movimentação nas imagens; a composição regular, quase simétrica. O artista se limitava apenas a registrar de acordo com seus conhecimentos, a imagem de forma mais fiel possível, nada lembrando as formas movimentadas, as cores vibrantes e os contrastes de luz e sombra do barroco. Estas características perduraram até o século XIX quando a influência do estilo neoclássico modificou o conceito do retrato.

No começo do século XIX com a vinda da Corte Portuguesa para a Colônia, houve uma mudança na vida cultural brasileira. D. João VI tomou medidas no sentido de europeizar a nova capital, Rio de Janeiro, incentivando a produção econômica, cultural e artística. Abriu os portos brasileiros às nações amigas, fundou a Imprensa Régia e a Biblioteca Nacional e convidou um grupo de artistas franceses para instalar a Academia de Artes e Ofícios, transpondo para o país a arte Neoclássica.

Na Bahia a ruptura de uma arte voltada para a igreja no período colonial, para uma arte laica, acontece em 1877 quando o artista espanhol Miguel Navarro y Canyzares, radicado em Salvador, fundou a Academia de Belas Artes, moldada no ensino acadêmico europeu. Estava assim instalada o academicismo na Bahia que se por um lado possibilitou o ensino formal das artes, por outro interrompeu o ciclo natural de desenvolvimento da arte baiana.

Miguel Navarro y Canyzares, foi professor do curso superior de desenho do Liceu de Artes e Ofícios, uma das primeiras instituições oficiais de arte na Bahia, onde permaneceu até se afastar devido as divergências com a direção da instituição. Acompanhado de alguns de seus discípulos e amigos resolveu fundar em 15 de Dezembro de 1877 a Academia de Belas Artes, que funcionou precariamente no atelier do próprio artista. Posteriormente por doação do Governo do Estado, foi transferida para o Solar Jonathas Abott, situado na rua 28 de Setembro, até 1967 quando o prédio foi vendido e a Escola se instalou provisoriamente nas dependências inferiores do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal Bahia, vindo finalmente, em 1970 para o prédio da antiga

Escola de Geologia, também da universidade, onde se encontra até o presente.

No início do século XX a Academia de Belas Artes, hoje Escola de Belas Artes devido a reforma do ensino secundário e superior da República em 1891, oferecia aos alunos um ensino sistemático e acadêmico, imitação do modelo europeu. Alguns alunos se destacavam por uma técnica perfeita, mas faltava-lhes a criação individual e principalmente uma relação com o meio, seguindo quase ditatorialmente os modelos acadêmicos. Os melhores alunos eram agraciados com o Premio Caminhoá, indo estudar na Europa, onde se aperfeiçoaram nos ateliês de mestres acadêmicos, não se interessando pelos movimentos de renovação e, principalmente, pelos novos conceitos artísticos influenciados pela fotografia, pelas pesquisas de luz e cores, que mudaram além da visão dos artistas o conceito plástico da obra.

Entre os que viajaram para a Europa alguns conseguiram absorver influência moderna, como Presciliano Silva, cujas obras apresentavam resquícios do impressionismo na luz e na cor, e Alberto Valença com suas pinturas de grossas pinceladas soltas e imagens difusas em manchas coloridas, embora sem grandes contrastes de luz e sombras. Outros pintores dessa época, como Mendonça Filho, Diógenes Rebouças, Mirabeau Sampaio, Emilio Magalhães, Oscar Caetano, de uma forma ou de outra, fugiram das imposições dogmáticas do academicismo e abriram os caminhos para a geração modernista que vai surgir a partir das décadas de cinquenta e sessenta.

O movimento modernista no Brasil tem início em 1922 com a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, mas na Bahia a renovação chegou quase duas décadas depois. As primeiras manifestações ocorrem na década de 30 com a atuação de Carlos Chiacchio que através do **Jornal de Ala** e dos **Salões de Ala**, incentivava os jovens artistas à atualização e ao mesmo tempo procurava esclarecer o público sobre as tendências modernas. Era uma tarefa árdua. A Bahia atravessava política e economicamente um momento difícil: a Revolução de 30 e a queda do preço do açúcar no mercado internacional desestabilizaram o monopólio da antiga economia açucareira e a sociedade perdendo parte de sua economia não se sentia a vontade para investir em obras de arte.

Esta situação se modificou um pouco no final da década de quarenta quando a cultura do cacau estabilizou o mercado e a sociedade voltou a ter melhores condições de investimento. Mas uma mentalidade cultural não se altera de um momento para outro. A falta de comunicação rápida com os grandes centros culturais, de desenvolvimento industrial, técnico e científico aliada a não existência de museus e galerias especializadas em arte, contribuiu de maneira decisiva para que as tendências modernas da arte não encontrassem campo propício a sua aceitação. A sociedade insistia em explorar velhos valores de um passado já extinto não se preocupando em observar as mudanças que ocorriam a sua volta.

A primeira manifestação modernista na Bahia ocorreu em 14 de maio de 1932, quando o pintor José Guimarães, natural da cidade de Nazaré das Farinhas, realizou uma exposição nas dependências do jornal **A Tarde**. O artista estudou na Escola de Belas Artes e foi aluno de Presciliano Silva e Robespierre de Farias tendo sido agraciado pelo governo estadual com uma bolsa de estudos durante dois anos em Paris. Apresentava nos trabalhos expostos, conceitos inovadores ligados aos

movimentos europeus, mas totalmente incompreensíveis para o público baiano. Sua exposição foi severamente criticada e de tal maneira incompreendida pelo público em geral, que o artista se mudou para o Rio de Janeiro, aonde veio a falecer em 1968 sem nunca mais voltar à Bahia.

George Flanagan considera que:

Para apreciar el modernismo tenemos que libranos de los hábitos de pensar académico que nos han sido inculcados, acercándonos al arte nuevo con un espíritu lo más libre de prejuicios posible. Tenemos, en realidad, que estar dispuestos a una pequeña exploración, y a no dejar que el conservadorismo construya una muralla em torno a nuestras mentes. (FLANAGAN,1958,p.9)

Em 1944, Manuel Martins, pintor, gravador e desenhista paulista, convidado para ilustrar o livro de Jorge Amado, **Bahia de Todos os Santos**, organizou a segunda manifestação modernista em Salvador. A exposição foi realizada na Biblioteca Pública do Estado com a participação de vários artistas modernos brasileiros, tendo na ocasião o escritor Walter da Silveira analisado o papel da arte contemporânea nacional e de seus mestres.

A reação do público e da crítica foi porém bastante hostil. Dois importantes jornais da época, **O Imparcial** e o **Diário Associado** promoveram no hall do Palace Hotel com o objetivo de ridicularizar os artistas, uma exposição de rabiscos feitos a esmo pelos próprios redatores e funcionários. As instituições oficiais ou oficiosas como museus e galerias de arte eram inexistentes na cidade e, os artistas realizavam suas exposições em locais públicos ou privados como a Biblioteca Pública, o saguão do Palácio Rio Branco, o Instituto Geográfico e Histórico e as vitrines das lojas da Rua Chile, uma das mais movimentadas.

Ainda sobre a exposição, o jornal **A Tarde** publicou uma nota onde dizia que o visitante se sentia chocado com a pobreza do ambiente e a falta de molduras *caríssimas* nos quadros. A falta de molduras caras seria mais tarde igualmente notada na exposição que Carlos Bastos, um dos primeiros artistas modernos da Bahia, realizou em 1949 no mesmo local. A moldura era, portanto um elemento importante dentro dos conceitos artísticos da época.

Durante as duas décadas seguintes Mario Cravo Junior, Genaro de Carvalho e Carlos Bastos, considerados os pioneiros do modernismo baiano, juntamente com escritores, jornalistas, poetas e educadores, através de exposições, notas em jornais e de uma crítica mais especializada procuravam esclarecer o público. É também dessa época o surgimento das primeiras galerias de arte que substituíram os antigos locais improvisados nas lojas e foyer dos edifícios.

Carlos Bastos e Mario Cravo Junior, em 1947 realizaram a primeira exposição de caráter revolucionário, cuja repercussão abalou os alicerces da arte tradicional e influenciou grandemente no desenvolvimento da arte moderna na Bahia que passou a contar com diversos outros artistas também desejosos de renovação.

Os primeiros artistas modernos contaram com o apoio oficial do Governo do Estado da Bahia sendo a iniciativa mais importante, a criação em 1949 do **Salão Baiano de Belas Artes**. A amostra contava com a participação de artistas acadêmicos e modernos e ao todo foram

realizados até 1957, seis Salões com as sessões de pintura, escultura, gravura e arquitetura. Foi o primeiro apoio oficial ao modernismo e o primeiro passo para o público ter maior contato com os artistas e compreender melhor a arte moderna.

Neste mesmo ano o antiquário José de Souza Pedreira inaugurou a boate **Anjo Azul** que passou a ser outro ponto de encontro de artistas, poetas, escritores e jornalistas que discutiam sobre literatura e arte. Funcionando também como galeria foram realizadas importantes exposições, que pelo caráter artístico e informativo contribuíram muito para o desenvolvimento da pintura baiana.

Outras iniciativas na época são importantes: o **Salão Universitário**, a inauguração da **Galeria Oxumaré**, a primeira de cunho artístico e comercial criada na Bahia, e a **Revista Cadernos da Bahia**, veículos atuantes que contribuíram na educação artística do público e na divulgação dos modernos pintores baianos.

Aos poucos a arte moderna foi tendo aceitação embora não fosse fácil. A educação formal do homem médio na época não proporcionava condições de compreender os conceitos e representações contemporâneas, além de que a influência dominante era de uma geração com formação artística acadêmica realista.

Somente na década de 60, o movimento moderno ganha força e em parte é consequência da renovação do ensino na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Tem papel fundamental o pintor Manuel Ignácio da Mendonça Filho na época diretor, que ao contratar novos professores para integrar o corpo docente, permitiu que a Escola se transformasse num centro ativo, com professores de tendências modernas que incentivavam os alunos as novas pesquisas estéticas e a atualização com a arte contemporânea.

Além do trabalho desenvolvido pela Escola de Belas Artes, diversos outros fatos devem ser ressaltados como incentivadores da pintura moderna. O **Museu de Arte Moderna** permitiu um maior contato com outras manifestações artísticas, deu maior atualização à arte baiana e acrescentou novos elementos culturais na formação dos artistas e da população. Diversos centros artísticos são criados na época tanto particulares como oficiais. Tem destaque as Galerias **Bazarte** e a **Convívium** e órgãos como o **ICBA** e o **USIS**.

Entretanto, o acontecimento de maior importância na década de 60 foi sem dúvida a realização da primeira e da segunda **Bienal Nacional de Artes Plásticas**. A primeira bienal foi realizada em 1966 no Convento do Carmo e a segunda no Convento da Lapa. As Bienais representavam para os artistas baianos a possibilidade de premiações em nível nacional, de mostrarem seus trabalhos através de um órgão oficial, além de conhecerem as demais correntes estilísticas dos outros estados. Os artistas esperavam também ultrapassar as fronteiras geográficas, formando um núcleo Norte - Nordeste, numa tentativa de competir com os grandes centros artísticos do país. Sobre o assunto declarou o crítico de arte Frederico Morais (1967)

“A Bienal da Bahia, com os prêmios que oferece e com os objetivos realmente nacionais na sua organização, poderá descentralizar a arte brasileira, promovendo novo enraizamento de nossa criação artística”.

Diversos problemas decorrentes da situação política da época, não só impediu a realização de outras bienais como tiraram o brilho e objetivos da segunda.

Mas não resta dúvida que as bienais nacionais criaram um incentivo ao desenvolvimento da arte moderna, dando aos artistas a possibilidade de conhecerem novas tendências e novas técnicas mais de acordo com a estética contemporânea. Nos anos seguintes os pintores baianos recusaram os valores já tradicionais, baseados no regionalismo e no folclore, demonstrando preferência em acompanhar os movimentos de vanguarda dos países mais adiantados.

Na década de setenta, o movimento artístico na Bahia, fica de certa forma estagnado pela falta de outras iniciativas em âmbito nacional e mesmo local que possibilitassem novas pesquisas e um direcionamento artístico definido. Algumas tentativas foram realizadas com o apoio de órgãos públicos e privados e outras de caráter individual. No **MAM** a exposição Cadastro, com maior liberdade de expressão para os pintores movimentou o panorama cultural; o **Centro do Nordeste de Artes Plásticas** organizou o Primeiro Salão dos Novos Artistas do Nordeste; O **ACBEU** abriu espaço para os jovens mostrarem seus trabalhos e o **ICBA** patrocinou a realização do **INTERARTE I e II**. Das iniciativas individuais tem destaque o trabalho do grupo **ETSEDRON** premiado na XII Bienal de São Paulo. Novas galerias com fins comerciais são abertas, e as mesmas demonstravam uma preocupação em selecionar as amostras.

A contribuição da Escola de Belas Artes foi prejudicada pelos problemas advindos da mudança de suas instalações e apesar do esforço dos professores e alunos a movimentação artística foi pequena; a **Galeria Canizares** e as Feiras de Arte são as iniciativas mais importantes.

A pintura na Bahia nas duas últimas décadas do século XX, fez um esforço de renovação e atualização. Novamente o **MAM** e as galerias de arte procuram unir a pintura baiana ao cenário artístico nacional, mostrando ao público uma produção diversificada e mais engajada com as novas tendências.

O **Salão Metanor-Copenor** com o Prêmio Copene de Artes Plásticas, tem premiado artistas com novas propostas; o **Salão Baiano** incentiva as pesquisas e novas formas de expressão. As galerias promovem a formação do público consumidor de arte e estimula a produção do artista e sua aceitação no mercado.

A Escola de Belas Artes, através do **Mestrado em Artes Visuais**, desenvolve pesquisas teóricas e práticas dando aos alunos uma visão renovadora e atualizada, formando uma nova geração de artistas dentro das novas tendências da arte contemporânea. Há o rompimento com os suportes tradicionais e a busca de novas técnicas como as instalações, os vídeos, as performances, "e as técnicas consideradas de tendência eletrônica buscam uma reflexão e mudança do perfil da arte baiana". (ROCHA, 2000)

Atualmente as facilidades com os novos meios de comunicação, permitiram que as informações chegassem mais facilmente ao público que passou a acompanhar as modificações da arte e tem melhores condições de compreensão. Todo esse processo deu um novo significado a pintura

baiana, tirando-a do marasmo e estagnação e, colocando seus artistas no panorama nacional. É possível um diálogo entre artista e público a respeito das questões da arte de forma mais direta, tendo como resultado uma manifestação artística engajada com sua época e propostas de maior qualidade artística.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marieta. **Historia das artes plásticas na cidade do Salvador**. Salvador. Prefeitura Municipal do Salvador. As artes Menores na Bahia. 1967.

COELHO, Ceres P. S. **Artes Plásticas – Movimento Moderno na Bahia**. Tese para Professor Assistente da Escola de Belas Artes da UFBA. Salvador. 1974.

FLANGAN, George A. **Como Entender el Arte Moderno**. Buenos Aires. Editorial Nova. 1958.

LEVY, Hanna. **Retratos Coloniais**. São Paulo. FAUUSP e MEC-IPHAN. 1978.

MORAIS, Frederico. **A Dupla significação da Bienal da Bahia**. Galeria de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Janeiro de 1967. No. 2.

PARAISO, Juarez. (Coord). **Arte Baiana Hoje**. Salvador. Raízes. 1983.

PONTUAL, Roberto. **Arte / Brasil 50 anos depois / hoje**. São Paulo. Collectio, 1973.

ROCHA, Cleomar; COELHO, Ceres P.S. **500 anos ou nem isso. Um panorama da arte na Bahia. Salvador.**

Pré-textos para discussão. UNIFACS – Universidade Salvador. 2000

SCALDAFERRI, Santi. **Os Primórdios da Arte Moderna na Bahia**. Salvador. Fundação Casa de Jorge Amado; Museu de Arte da Bahia. 1997.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. Catálogos de exposições.

CURRÍCULO RESUMIDO

Especialista em História Arte pela Escola de Belas Artes da UFBA. Professora do Curso de Design da UNIFACS – Universidade Salvador. Lecionou na UFBA disciplinas de Historia da Arte, Percepção Visual e História da Arquitetura. E-Mail: cerespisani@uol.com.br.

O LIMITE TÊNUE ENTRE O FALSIFICADOR E O ARTISTA: O CASO VAN MEEGEREN

Charliston Pablo do Nascimento

RESUMO

Pode-se refletir uma arte prima, se os limites que separam o criar-a-partir-de e a autoria são tênues, e antes têm a ver com ações éticas e mercadológicas do que com os próprios aspectos das obras de arte? A partir do célebre caso de falsificações de quadros de Vermeer por Han Meegeren, procurarei demonstrar que as teses valorativas que se fundam nas diferenças estéticas tanto nos apontam a obra do artista singular, quanto o falsificador em seus atributos artísticos – as diferenças estéticas entre uma obra verdadeira e uma falsa asseveram a existência das duas obras. Assim, ao aceitar as interferências para os padrões das artes contemporâneas, o falsificador passa a ser inserido como um outro modelo de criatividade, um artista.

Palavras-chave: falsificação, Meegeren, atributos, intenção, artista.

ABSTRACT

One can reflect on a masterpiece, if the limits that separate the create-from and the authorship are faint, and before have to deal with ethical and market actions than with the own aspects of the artworks? From the famous case of painting falsifications of Vermeer by Han Meegeren, I will try to demonstrate that the theses of value that found themselves on the esthetic differences shows us the work of the singular artist, as the falsifier in his artistic attributes – the esthetic differences between a true and a false work affirm the existence of the two works. Thus, by accepting the interferences to the patterns of contemporaneous arts, the falsifier begins to be inserted like other creativity model, an artist.

Keywords: falsification, Meegeren, attributes, intention, artist.

Não consiste um argumento desprovido de coerência a afirmação de que quando os elementos conceituais e externos à pintura deixaram de ser representados na tela e passaram a ser eles mesmos uma parte da obra, que em conjunto a essas transformações todos os limites que caracterizavam os atributos artísticos também se tornaram tênues. Se Da Vinci tornou os desenhos anatômicos mais factíveis, se Hodler pintou temas filosóficos, se Van Gogh e Kirchner apresentaram nas telas os tormentos de suas psiques, e Rembrandt auto-retratou várias fases de sua vida, por outro lado, Damien Hirst nos apresentou a própria anatomia em seus tubarões e vacas talhados, Duchamp filosofou o conceito de arte a partir de *ready-mades*, e Vito Acconci, Hermann Nitsch e outros utilizaram-se do autoflagelo como obra.

Dentro dessa inversão entre objetos-tema e objetos-obra, é comum utilizarmos-nos, também, de novos modelos de análise para pensar as obras de outras culturas e tempos. Por exemplo, as pinturas nas cavernas, foram tentativas de se fazer arte, de se narrar uma história, ou parte de um ritual? O reflexo de Jan van Eyck, seu cavalete e uma testemunha no espelho de *Os esposais dos Arnolfini*, é apenas uma reprodução daquilo que o artista viu em seu campo visual ou uma tentativa do artista de se inserir numa reprodução para a qual ele não fora convidado

enquanto tema? É um erro de perspectiva ou a manifestação de expressividade o tamanho com que alguns animais de pequeno porte são apresentados como gigantes em alguns afrescos da Idade Média, como os cães e a lebre em relação a um cavalo e seu domador, em *A jornada dos magos a Belém*, de Gozzoli? E, por fim, numa interrogação mais filosófica ou estética, há uma linha que distingue de modo preciso as questões valorativas que afirmam o artista autêntico (mas que se sabe ter chegado à maturidade depois de várias influências) e negam o plágio e as falsificações (mesmo que apresentem qualidades e aspectos diversos ao do falsificado)? Consequentemente, se uma falsificação é descoberta por não ter conseguido se passar pela obra de outro, essa negação não afirma na figura do falsificador o seu inverso, o artista autêntico? Além do mais, se compreendemos a paródia, a influência, a apropriação e a interferência dentro de nosso entendimento das artes contemporâneas, e como criações, o limite entre o artista e o falsificador não deixa de ser uma distinção entre o criador e o reproduzidor para se fundamentarem apenas nas valorações éticas e intencionais dos autores e observadores? Pensemos o caso de Henricus Antonius Meegeren.

Vivendo sob a efervescência das vanguardas artísticas do início do século XX, o pintor alemão Han van Meegeren decidiu-se por um retrógrado estilo acadêmico, indo estudar pintura na cidade de Delft, Holanda, lar de mestres como Tétar van Elven e Johannes Vermeer. Durante a década de vinte, por travar combate contra as novas escolas, viu a sua carreira declinar. Nesse período, começou a reproduzir obras de outros autores, alcançando um nível elevado na imitação de aspectos da pintura de Franz Hals (DUTTON, 2003).

Na metade da década de trinta, quando a política artística das vanguardas receberam uma forte repreensão dos regimes nazista e socialista, que tinham em vista uma arte 'naturalista' e representativa das forças da nação,¹ Meegeren realizou seu plano mais ambicioso: forjar um conjunto de pinturas de temas religiosos aos quais ele atribuiria a autoria de Johannes Vermeer. Os quadros tiveram por finalidade não a imitação de um acurado quadro do mestre holandês, mas se passar como quadros de um determinado período da vida do pintor, sua juventude, da qual se sabe apenas que ele vivera durante algum tempo na Itália, onde provavelmente teria estudado a obra de Caravaggio e recebido, também, a influência da temática religiosa (ROUSSEAU, 1968, p.247). As obras que conhecemos do Vermeer amadurecido, em contraste, representam momentos comuns da vida de pessoas simples e não temas históricos de personagens heróicos. Todavia, Meegeren, que já havia reproduzido algumas obras do Vermeer maduro e com aspectos bastante semelhantes, como *Mulher tocando música*, preferiu abordar a falsificação desse período pouco conhecido do pintor holandês. A pergunta a se fazer, sob os pressupostos da inversão contemporânea entre tema e objeto, já pode ser aqui introduzida: "mera falsificação"?

Em 1937, concluída a primeira de suas falsificações do suposto jovem Vermeer, intitulada *Cristo e seus discípulos em Emaús*, Meegeren decidiu-se por lançar a falsificação ao mercado de arte. Jan de Vries, curador do Rijksmuseum, considerou-a um achado milagroso da arte, e uma legítima obra do mestre Johannes Vermeer. Pouco em seguida, um outro achado dessas obras do jovem mestre, num total de seis, foram 'encontradas' e difundidas novamente ao mercado, ao

passo que Meegeren já não era, naquele tempo, um personagem totalmente desconhecido. Museus como o Boymans, de Rotterdam, checaram sua autenticidade por meio de exames de raios-x, testes químicos e microscópicos, etc., envolvendo grande parte das autoridades alemãs, que declararam, por fim, a legitimidade daquelas obras (BEXTE, 2005, pp.485-486). Provavelmente, na análise dos supostos quadros de Vermeer, verificaram aspectos bastante particulares da obra do pintor holandês, como o jogo de luzes sobre determinadas superfícies e objetos, garantindo-lhes um reflexo de detalhes incomuns a outros pintores (WALTON, 1992, p.111).

Uma década depois, porém, iniciada a reforma de desnazificação da Alemanha, a verdade acerca daquelas obras veio à tona, e não devido à autoridade dos especialistas e curadores das obras de Vermeer, mas porque uma das telas do jovem mestre, intitulada *Cristo e a adúltera*, fora encontrada na casa de Hermann Goering, chefe de todas as forças de segurança alemãs, e, portanto, Meegeren foi acusado de ter vendido um tesouro nacional a uma coleção privada, e, mais fundamental, de tê-la vendido a um inimigo da humanidade. Meegeren, na tentativa de não ser condenado à pena capital, afirmou às autoridades que o interrogavam que aqueles trabalhos não eram legítimas pinturas de Vermeer, mas falsificações produzidas por ele mesmo, o que, para o júri alicerçado nas evidentes provas científicas e nas análises técnicas dos críticos de arte que as atestaram uma década antes, só poderia ser considerado um absurdo.

Como um modo de se livrar da pena de traição, Meegeren propôs realizar uma nova obra sob os mesmos fundamentos usados para criar aquelas, e se provar um falsificador. Pintou um quadro que veio a se chamar *Jesus entre os Doutores*, cujo resultado o júri não soube distinguir daquelas outras obras do jovem Vermeer, o que causou um escândalo de ressonância mundial. Por ter enganado um grande líder nazista, Meegeren passou a ser considerado um herói nacional, recebendo apenas um ano de prisão pelas falsificações, na qual, no entanto, morreria de um ataque cardíaco pouco depois de condenado.

O caso Meegeren tornou-se notório não apenas pelo modelo de vida 'Van Gogh às avessas' que o pintor adotou, mas porque eleva às discussões estéticas e de teoria da arte um conjunto de interrogações, principalmente no que diz respeito a uma universalidade de termos como autoria e autenticidade.

Em primeiro lugar, cabe-nos perguntar se os primeiros peritos a analisar as obras e autenticá-las como Vermeer, ou mesmo aqueles que, na corte alemã do pós-guerra, ao insistirem por sustentar a veracidade delas, teriam induzido os resultados em nome de alguma razão obscura. Em seguida, negada essa indução, se teríamos apenas a ocorrência de erros das análises dos especialistas e dos testes científicos, ou teríamos de assumir a incapacidade de ambos por determinar a autenticidade ou falsidade de obras de arte. Em terceiro, negada a capacidade de determinação, se o caso Meegeren não seria insolúvel, visto que jamais poderíamos determinar com precisão a possibilidade, bem como a impossibilidade, de uma imitação dos aspectos, sob os quais não poderíamos afirmar se aquelas obras do jovem Vermeer eram falsas, nem que Meegeren era um falsificador, abrindo a possibilidade de que alguém, tendo aprendido em profundidade muitos dos aspectos da criação do mestre holandês, tenha se decidido por imitá-lo

frente a um júri que poderia condená-lo por vender obras de Vermeer a um inimigo. E, quarto: afirmando-se a terceira e a segunda interrogações (a resposta à primeira questão não é de fundamental importância a esse ponto), a capacidade da ciência e de técnicos por negar a genuinidade dos 'jovens Vermeers' não afirma a criação e os atributos de um legítimo Meegeren; ou, de outro modo, provar o falsificador de Vermeers, Meegeren, não é afirmar o legítimo artista Meegeren?

Para Theodore Rousseau, quando um determinado artista alcança um alto patamar no mercado, passa obviamente a ser fruto de falsificações. No caso de Meegeren, no entanto, o falsificador possuía três vantagens sob as quais as falsificações passaram a ter características que escapavam ao notar: primeiro Meegeren não escolheu o Vermeer que conhecemos, mas um jovem cuja biografia é obscura, e, por conseguinte, que provavelmente deve ter sofrido a influência de outros autores e motivos (ROUSSEAU, 1968, p.247). Segundo, todos esses eventos se passaram antes e durante a Segunda Guerra, e na Alemanha, num período em que as análises poderiam ser prejudicadas em nome do plano armamentista, além do fato de que Meegeren era um alemão, famoso, e porque seus próprios trabalhos eram raros, tais como os de Vermeer (BEXTE, 2005, p.486; ROUSSEAU, 1968, p.247). Em seguida, Meegeren aprendera além da criação adaptada a uma outra época, como a escolha dos temas e a distribuição dos personagens na tela, a criar pigmentos a partir de receitas antigas e utilizar-se, também, de telas que afirmassem a antiguidade do produto, comprando pinturas desconhecidas de artesãos contemporâneos de Vermeer. Além do mais, aprendeu a envelhecer quimicamente as pinturas e alicerçou à sua própria fama e respeitabilidade como artista da verdadeira arte alemã dos nazistas um motivo para se tornar mar-chand. Em relação à sua primeira falsificação, *Cristo e seus discípulos em Emaús*, ele "planejou uma origem plausível para o trabalho, afirmando que a tela havia chegado às suas mãos por meio de uma tradicional família italiana que havia falido em tempos difíceis, e que, agora, queriam dispor da pintura desde que sob estrita confiança".¹¹ Em suma, Meegeren criara não apenas um outro Vermeer, como aprendera a justificar sua própria pessoa dentro daquele contexto.

As obras, ainda que não fossem de uma representatividade genial, eram tematizadas a outra época, de um estilo diverso ao de outros autores, pareciam ser tão velhas quanto outras pinturas antigas e, ainda, passíveis de serem atribuídas a um artista em construção, ou seja, sob a influência de outros mestres. E tudo isso sob a certificação de autenticidade dos peritos. Julgarmos isso dentro de uma mera corrupção dos técnicos seria demasiado injusto à qualidade planejada pelo falsificador, e, também, não encerram as outras interrogações que se seguem, como saber se há diferenças estéticas entre uma obra verdadeira e uma falsa. Negar essa possibilidade, todavia, poderia ser encarado como ingenuidade.

Ora, reconhecemos que quanto mais observarmos um objeto, mais aspectos ou atributos dele notamos (GOODMAN, 1976, p.103). E, se nos tornarmos aptos em analisar, por exemplo, tipos de tecidos para telas de hoje e tipos de tecidos para telas de outros séculos, ou, pigmentos de épocas diversas, teremos maior aptidão para uma observação técnica das obras. E, se também aprendermos a diversificar as temáticas e estilos de pinturas por sua historicidade, regionalidade, autoria e influências, também estaremos mais aptos a analisar esses aspectos do que alguém

que, à primeira vista e em uma primeira vez, observa de soslaio uma pintura. Além disso, se temos em nossa sala uma pintura à qual nos prestamos a observá-la diariamente, por dez minutos, anotando em um caderno cada um dos aspectos analisados, estaremos mais aptos a falar de seus aspectos do que alguém que a vê pela primeira vez. Todavia, não implica que alguém que a observa em uma primeira vez, e que, por conseguinte, por ser outra pessoa cuja observação é influenciada por características das quais desconheço, que essa pessoa não possa afirmar aspectos dos quais eu ainda não havia me dado conta. Desse modo, é irrelevante em relação a um debate estético entre a obra do pintor e a de um falsificador a atitude ética dos peritos. Seus erros podem ser julgados sob um âmbito ético e legal, mas não se aplicam à interrogação pelos aspectos da criação de Meegeren.

A questão passa a investigar se há alguma diferença estética se ninguém, nem mesmo o mais habilitado dos especialistas, nunca pode distingui-las pelo mero olhar, ou, dado que o entendimento do mero olhar possa soar ambíguo, pela sua observação mais profunda e interessada pela dedução dos fatos. (GOODMAN, 1976, p.101)

Obviamente, a resposta ainda assim permanece positiva, pois se compreendemos que o fato de não se poder, numa dada falsificação, distingui-la da verdadeira, isso não implica que essa falta traga consigo a necessidade de se continuar pela procura dos aspectos ou falhas existentes entre uma obra e outra. Mesmo assim, a idéia de pensarmos uma obra verdadeira e uma falsificação que fosse a cópia perfeita da original, não traria suas diferenças estéticas para o campo do notar aspectos, mas para aquele que diz do objeto de ambos. A original diz sobre algo, enquanto a falsificação diz sobre a pintura da qual é originada, e se tomamos a intenção criativa como modelo de criação, seu objeto passa a obter relevância para os questionamentos.

Desse modo, a resposta à terceira questão não se demonstra bastante complexa. Independentemente de ter havido um jovem Vermeer influenciado por Caravaggio, e mesmo que tivesse pintado aqueles quadros que Meegeren afirmou serem suas falsificações se passando por Vermeer, de fato, mesmo as boas falsificações de obras de outros artistas costumam apresentar rastros que os diferenciam dos aspectos normalmente utilizados por um outro. Obviamente, falsificar um *ready-made* de Duchamp, cuja idéia do objeto a ser alçado arte é que seria falsificado, e não o próprio objeto, ou uma tela de Andy Warhol, ou, até mesmo, quadros de abstracionistas como Mondrian ou Tápies, essas obras tornam-se mais facilmente falsificáveis pelo fato de que nas artes moderna e contemporânea nem sempre é a virtuosidade e o mérito dos traços o que impera na obra, mas o conceito, a exteriorização, e outros fundamentos de suas escolas. Por outro lado, no entanto, as obras desses artistas estão alicerçadas em um sistema ou mercado de artes acostumado a documentar as obras desses artistas em suas diversas fases; algo que não podemos inferir às obras de Vermeer.

Se notarmos, no entanto, uma falsificação de Meegeren do Vermeer maduro, e compararmos com aquela pintura realizada por ele perante a corte alemã do pós-guerra, *Cristo entre os doutores*, cuja finalidade era provar-se a si mesmo como falsificador, em relação àquelas outras pinturas atribuídas ao jovem Vermeer, nota-se, não com grande dificuldade, que há mais pro-

ximidade entre *Cristo entre os doutores* de Meegeren e os quadros do suposto jovem Vermeer, do que entre a sua falsificação do Vermeer maduro e um quadro do próprio Vermeer maduro. A obra de Meegeren, portanto, não se encontra apenas em sua pintura, visto que ela faz parte de um todo em que a sua própria biografia cria um mundo e o instaura.^{III}

Mesmo que Meegeren tivesse falsificado quadros conhecidos de Vermeer, não somente as diferenças de traços imperceptíveis entre um e outro ou a realidade temporal dos pigmentos seriam os motivos das divergências, mas a própria concepção da obra realizada, e a própria falsificação da obra, deveriam ser tomados como características particulares da análise estética. Se concebermos que um trabalho de arte não é meramente algo trabalhado sobre, mas algo basicamente concebido,^{IV} não é impossível, também, concebermos que haja (mesmo que não saibamos) diferenças estéticas entre as falsificações de Meegeren e o jovem Johannes Vermeer a quem desconhecemos. Não poderíamos dizer que as falsificações de Meegeren não foram, na verdade, obras de Meegeren influenciadas por Vermeer.

A resposta à quarta questão, portanto, não envolve nenhuma caracterização que maximize a obra e a atitude de Meegeren, nem o nega por uma questão supostamente ética. Ao invés, o problema de questionarmos se ele é somente um falsificador, ou se é um artista, ou se não pode ser considerado artista por ter se passado por outra pessoa, imitando-o, ou se, por ter 'criado' um período da vida de outro artista, se é contemporâneo, ou pós moderno, encontra tantos fundamentos que o afirmam enquanto artista quanto aqueles que o negam por ser falsificador. Uma mesma sentença, como "o artista é aquele que afirma a sua criação e que melhor a exterioriza" poderia ser utilizado para negar o título de artista a Meegeren, 'ele não exerceu a sua capacidade particular de criação, procurando apenas imitar outros dois mestres', como para afirmá-lo, 'a arte de Meegeren não se apresenta apenas na tela, mas em sua atitude. Contemporâneo às mais recentes tendências das artes, que incorporam elementos como a apropriação e a interferência, ele preferiu criar um heterônimo de si e de Vermeer, recriando a sua pintura e a do próprio mestre holandês'. Defender a segunda opção, de Meegeren como artista, ou de que possa ser ajustado ao âmbito de um artista contemporâneo, não implica um erro por inteiro, se não dermos relevância às intenções do artista para as suas obras e mantivermos a apreensão da idéia da obra pela obra. Mesmo que em suas atitudes de falsificar quadros antigos se deva admitir que ele não previsse isso. A questão se demonstra solúvel quando nos interrogamos 'a partir de que perspectiva pretendemos vê-lo?'. Se o for pela simples obra, obviamente ele é academicista e nem grande pintor. Se o for pelos aspectos externos à obra, e observado dentro dos prismas contemporâneos, ele também é contemporâneo e pode ser assumido como tal. Podemos, entretanto, observá-lo sem as suas intenções? E, podemos observar uma obra sem uma absoluta autoridade do autor e de sua assinatura?

Podemos nos reportar, por exemplo, à antiguidade greco-romana para responder a essa questão? O famoso *Discóbolo* de Míron, por exemplo, é representativo da qualidade e do anseio pela boa forma física dos gregos clássicos. Todavia, não conhecemos a escultura verdadeira, a grega e de Míron. A que se encontra no Museu Nacional de Roma é uma cópia romana, feita,

talvez, a partir do modelo original, que pode ter sido melhorado, mas que também pode ter sido feita tão-somente a partir de uma vaga idéia do *Discóbolo* original.^v A autoria, no entanto, é atribuída ao escultor grego Míron, e desconhecemos o autor da cópia. Outras representações da antiguidade, como a cópula de *Sátiro e o Hermafrodita*, figuraram em diferentes épocas, tanto na Grécia como em Roma, em cenas muito semelhantes de representação, tema, técnicas e fundo, e que, impossível, poderiam ser confundidas a um mesmo autor (BEARD; HENDERSON, 2001, pp.134-139). Assim, se a autoria não é um fundamento atemporal, por que o autor não pode ser remodelado pelo seu público? Aliás, por que insistimos que as esculturas antigas não devam ter as suas cores restauradas? A autoria, e o poderio do autor, são atributos renascentistas, e já em nossa contemporaneidade começam a sofrer julgos e paradigmas que os diminuam. Reportando-me a Danto, poderíamos pensar em autoria para as pinturas de Lascaux se, por conseguinte, não podemos inferir aos pré-históricos um entendimento de arte ou mundo da arte? (1992, p.431).

Consequentemente, se retomarmos as conceituações e obras contemporâneas, em que as obras de Warhol e Lichtenstein partem da simples utilização ou interferência sobre outros trabalhos, feitos em larga escala, suas obras nada possuem de oculto à superfície e, portanto, o autor é relevado em relação à obra? Se o trabalho de Warhol se consiste apenas em sua superficialidade da representação (BAIGELL, 2001, p.166) em que, contraposto às escolas anteriores observamos a arte e a cultura popular cada vez mais tornados indiscerníveis (MORGAN, 1998, p.169), a questão da autoria permanece em aberto. A linha que separa uma *Marilyn*, de Warhol, de um *Auto-retrato ao estilo de Warhol*, é algo tão significativo se pensado sob um prisma que não valere em demasia a autoridade do autor? Invertendo essa questão, e aplicando-a a outras culturas, a falta de autoria (digo, assinatura ou *copyright*) de uma máscara congoleza, é algo tão significativo para a apreciação que difira uma máscara de outra? Novamente, não é surpresa que Warhol e tantos outros tenham apenas assinado muitas de suas obras? E, se isso não as torna ilegítimas, mas fazem parte da própria concepção da obra, do que falamos ao falarmos de 'obras de arte', num sentido extemporâneo?

Se é afirmado o Meegeren falsificador em uma obra, é também negada a autoria de Vermeer. O falso Vermeer afirma o verdadeiro Meegeren. Mas, não são antagônicos no todo: as falsificações de Meegeren não deixam de remeter a aspectos de Vermeer (ou, de um Vermeer influenciado por Caravaggio e pela temática religiosa), assim como um *Auto-retrato ao estilo de Warhol*, por exemplo, não afirma a autenticidade de Warhol, mas também não deixa de se remeter àquele artista se assumirmos que dentro da arte de Warhol está incluída a fabricação em massa. E, quanto a uma máscara congoleza, visto que a particularidade do artista, ali, não é atributo valorativo, é apenas uma máscara congoleza da qual sua autoria e suas particularidades pouco nos dizem que a diferenciem do seu estado de 'máscara congoleza'.

Perguntarmos pela qualidade de Meegeren, portanto, é uma questão que encontra parâmetros históricos e numa argumentação em que seu histórico seja parte representativa da obra. Suas telas, pura e simplesmente, poderiam não ser aceitas na Documenta de Kassel. Mas, e se

às telas fossem incorporados os elementos biográficos em que elas foram pintadas? Sua criação não se dá justamente na apropriação, interferência e vida do autor?⁷¹ Responder a essas questões, e de uma forma precisa, requereria que respondêssemos, no entanto, a uma inferência que por si mesma adentra o campo ontológico, de sabermos sobre uma suposta essencialidade da arte. Meegeren, no entanto, é artista, ainda que sob um prisma de julgamento ético o seu carrasco pudesse condená-lo. Pode até ser um avant-garde que Duchamp e a antropofagia de Oswald não poderiam representar. Retirar a identidade artística de Meegeren, bem como falar de uma identidade dele como simples falsificador, requer que antes saibamos qual seria a identidade que pode caracterizar com precisão o que é ser artista.

NOTAS

- i. Em 1937, Hitler inaugurou em Munique duas exposições simultâneas que visavam distinguir a 'verdadeira arte alemã' da 'arte degenerada dos judeus e bolcheviques'. A primeira foi composta de obras escolhidas pelos líderes nazistas, tendo Goebbels e o próprio Führer à frente, apresentando um estilo neoclássico e acadêmico muito próximo a ilustrações. Para a segunda, apresentaram obras de vanguarda confiscadas pelo governo, contrapostas a fotografias de doentes mentais ou fisicamente deformados, o que visava apontar a doença daqueles "fabricantes de frases" em suas criações. Tal censura e separação entre arte verdadeira e falsa, fundamentavam-se em um plano de política pública cujo desígnio possuía ramificações em todos os setores sociais e procurava afirmar a superioridade do povo alemão. Nesse sentido, nada mais propício do que permitir apenas obras de artes plásticas que retratassem as formas de uma maneira clássica e 'perfeita'. Na URSS, por outro lado, essa 'superioridade' se estabeleceu exclusivamente no campo político, onde Vladimir Kamenov teorizou que a nova arte era apenas a representação burguesa de diversos elementos da forma artística e não mostravam a arte no todo e em harmonia, tal como os clássicos faziam e os comunistas deveriam fazer. Cf. HITLER, Adolf. Discurso de inauguração da 'Grande Exposição de Arte Alemã, 1937'; KAMENOV, Vladimir. Aspectos de duas culturas. In: CHIPPI, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ii. "[he] concocted a plausible provenance for the work, claiming that it had come into his hands from an old Italian family that had fallen on hard times and wanted to dispose of the painting under strict confidentiality" (Dutton, 2003).
- iii. Refiro-me à análise feita por Heidegger a um quadro de Van Gogh. Cf. "A pintura [dos sapatos da camponesa] constitui a abertura do que [a coisa] na verdade é" (Heidegger, A origem da obra de arte, 1977, p.27).
- iv. A idéia de que a obra de arte é algo concebido, diverso de um trabalho sobre, pode ser exemplificada no estudo que Timothy Binkley realiza sobre artistas diversos como Duchamp, DeKooning e Rauschenberg, os quais ele só pode reunir sob o paradigma de uma criação conceitual. Cf. "When Duchamp wrote "L.H.O.O.Q." below the reproduction [of Mona Lisa], or when Rauschenberg erased the DeKooking, it was not the work (the labor) they did which made the art. A work of art is not necessarily something worked on; it is basically something conceived. To be an artist is not always to make something, but rather to engage in a cultural enterprise in which artistic pieces are proffered for consideration" (Binkley, 1992, p.457).

- v. Essa abordagem é tratada, por exemplo, por Jás Elsner em seu estudo sobre a arte romana. Cf. "Greek masterpieces by famous names of the Classical and Hellenistic eras were freely copied by the thousand and often quite radically transformed in the process by artists who may never have seen the original statues or paintings which their model books reproduced. Not only were the fine details of ancient sculptures transmuted in such modern adaptations, but their whole context of display and appreciation was changed..." (Elsner, 1998, p.170).
- vi. Nietzsche pode ser inserido aqui como modelo mais preciso da integração entre a criação e o modelo de vida do artista, dado que sua estética se realiza num campo antagônico ao da moral. Ver: IZQUIERDO, 2004; NIETZSCHE, 1992.

REFERÊNCIAS

- BAIGELL, Mathew. Artist and identity in twentieth-century America. New York: Cambridge University Press, 2001.
- BEARD, Mary; HENDERSON, John. Enter Pan. In: Classical art: from Greece to Rome. Oxford-New York: Oxford University Press, 2001.
- BEXTE, Peter. Heinz von Foerster in the art department. In: Kybernetes. Berlin: Emerald Group Publishing, vol. 34, nº 3/4, pp.485-489, 2005.
- BINKLEY, Timothy. Piece: contra aesthetics. In: ALPERSON, Philip (ed.). The philosophy of the visual arts. New York: Oxford University Press, 1992.
- CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna. Trad. Waltensir Dutra. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DANTO, Arthur. The artworld. In: ALPERSON, Philip (ed.). The philosophy of the visual arts. New York: Oxford University Press, 1992.
- DUTTON, Denis. Authenticity in art. In: LEVINSON, Jerrold (ed.). The Oxford handbook of aesthetics. NY: Oxford University Press, 2003 < www.denisdutton.com/authenticity.htm > Acesso em: 08 junho 2006.
- ELSNER, Jás. Classicism in the second sophistic. In: Imperial Rome and Christian triumph: the art of the Roman Empire AD 100-450. Oxford-New York: Oxford University Press, 1998.
- GOODMAN, Nelson. Art and authenticity. In: Languages of art: an approach to a theory of symbols. Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.
- IZQUIERDO, Augustín. Estética y teoría de las artes: Friedrich Nietzsche. 2. ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2004.
- HOPKINS, Robert. Aesthetics, Experience, and Discrimination. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism. Philadelphia-Pennsylvania: Temple University, vol. 63, p.119-133, 2005.
- MITCHELL, W. Thomas. What is an image? In: Iconology: image, text, ideology. Chicago-London: University of Chicago Press, 1987.
- MORGAN, Robert C. After the deluge: the return of the inner-directed artist. In: The end of the art world. New York: Allworth Press, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ROUSSEAU, Theodore. The stylistic detection of forgeries. In: Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 26, nº 6, pp.247-252, 1968.

WALTON, Kendal. Looking at pictures and looking at things. In: ALPERSON, Philip (ed.). The philosophy of the visual arts. New York: Oxford University Press, 1992.

CURRÍCULO RESUMIDO

Bacharel em filosofia pela Universidade Federal de Goiás, cursa Mestrado em filosofia contemporânea pela mesma instituição, com projeto que investiga a autoridade do artista na pós-modernidade. Recentemente, apresentou comunicação sobre o tema no 3rd International Symposium of Brazilian Society for Phenomenology – Bioethics, Biotechnology and Biopolitics.

POÉTICAS DIGITAIS: ANALÓGICO, DIGITAL E SAMPLER

Christine Mello

RESUMO

Os criadores que hoje dialogam com as poéticas digitais evidenciam uma teia de sentidos muito mais complexificada em termos representacionais, provocada pelo trânsito entre as mídias analógicas, como as da fotografia, do cinema e do vídeo e a hibridação do espaço informacional presente no âmbito digital. Tais procedimentos apontam uma reconfiguração da noção de circuito midiático, tomado de novos significados pelas imagens, textos e sons distribuídos pelos mais diversos fluxos e redes de comunicação, pela dinâmica das interfaces, pela linguagem do software e dos bancos de dados. Sob a lógica da convergência das mídias, serão abordados trabalhos de artistas brasileiros como Giselle Beiguelman, Bruno de Carvalho, Paulo Laurentiz, Philadelpho Menezes, Daniela Kutschat e Patrícia Moran.

Palavras-chaves: Poéticas digitais; convergência das mídias; artemídia; vídeo; hibridismo.

ABSTRACT

The creators who today dialogue with digital poetics evidence a web of sensible much more complex in representation terms, provoked for the transit between the analogical medias, as of the photograph, the cinema and the video and the hybridization of the present informational space in the digital scope. Such procedures point a reconfiguration of the notion of midiatic circuit, taken of new meanings for the images, texts and sounds distributed for the most diverse flows and nets of communication, for the dynamics of the interfaces, the language of the software and the data bases. Under the logic of convergence of the media, they will be boarded works of Brazilian artists as Giselle Beiguelman, Bruno de Carvalho, Pablo Laurentiz, Philadelpho Menezes, Daniela Kutschat and Patricia Moran.

Keywords: Digital poetics; convergence of the media; media art; video; hybridism.

A noção contemporânea de circuito midiático emerge no contexto de compreensão da passagem da cultura de massa para a cultura digital. Tal fenômeno tem início a partir do século 19 por meio da ruptura com os suportes tradicionais e da subsequente introdução das linguagens maquínicas no campo da arte. É com elas que a cultura do reproduzível se faz presente no plano da visualidade, da imagem e do som em movimento.

Os criadores que hoje dialogam com as poéticas digitais, no entanto, evidenciam uma teia de sentidos muito mais complexificada em termos representacionais, provocada pelo trânsito entre as mídias analógicas, como as da fotografia, do cinema e do vídeo e a hibridação do espaço informacional presente no âmbito digital. Tais procedimentos apontam uma reconfiguração da noção de circuito midiático, tomado de novos significados pelas imagens, textos e sons distribuídos pelos mais diversos fluxos e redes de comunicação, pela dinâmica das interfaces, pela linguagem do software e dos bancos de dados.

A partir das experiências mais recentes de intervenções em circuitos midiáticos analógico-

digitais é possível perceber, sob a lógica da convergência das mídias, uma série de transformações nas práticas artísticas. Essas novas circunstâncias informacionais encontram-se tanto na área das grandezas contínuas (encontradas no meio analógico e que permitem, por exemplo, a presença das deformações, das manchas e dos borrões na imagem), quanto dos valores discretos (encontrados no processo de digitalização, que atuam com conceitos formais-matemáticos da imagem).

Os aspectos de inter-relação que as linguagens maquínicas exercem atualmente entre um e outro circuito midiático, conforme analisa Julio Plaza, se apresentam como “uma mutação sobre a topologia das imagens como nunca se havia conhecido, ao mesmo tempo que subvertem os conceitos de cópia, de original e de reprodutibilidade” (PLAZA, 1993: 75).

Novas discussões podem ser estabelecidas, dessa maneira, entre tais aspectos e os colocados nos anos de 1930 por Walter Benjamin em seu célebre ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Benjamin publica esse ensaio em 1936 sob a perspectiva da quebra da noção de aura sobre o objeto único, em consequência da introdução da reprodução técnica no universo da arte. Denota, assim, processos de desmaterialização do objeto de arte, de serialização industrial e da ruptura estabelecida entre o domínio do artefato para o domínio das mediações maquínicas.

A cultura de massa está atada, no entanto, à noção de matriz e cópia, havendo por esse procedimento a perda de qualidade entre um processo e outro. Na fotografia e no cinema, por exemplo, a matriz é o negativo fotográfico (que não se destina à visualização); no vídeo é a matriz eletromagnética (que é exibível). O campo simbólico passa a ser expresso, desse modo, em formas bem mais desmaterializadas, cada vez mais percíveis e cada vez mais impermanentes.

A questão da desmaterialização da obra nas artes visuais é acentuada a partir do radicalismo imaterial das vanguardas históricas do início do século 20, bem como dos artistas do Fluxus e do conceitualismo, nos anos de 1960, na medida que em muitos de seus trabalhos não há mais a base física da obra, apenas a idéia, o processo, o evento, ou a duração de um acontecimento. É por meio dessa nova concepção de arte, que o homem passa a problematizar a idéia da obra artística não mais como produto, mas como processo; não mais como “suporte”, mas como informação e virtualidade. É nesse contexto que há a chamada “crise do objeto” e os trabalhos de arte passam a ocupar uma nova dimensão espaço-temporal.

Com a cultura digital há a ruptura da noção de original e matriz na obra de arte, na medida que no meio digital tudo é original e matriz, portanto, tudo é cópia também. Tudo é código nessa cultura, é a lógica vertiginosa do *cut and paste*. É recuperado, por um lado, a noção de efemeridade da cultura oral, e, por outro lado, é acentuado a noção de que a obra não é mais necessariamente proveniente de base física, na medida que importa menos a sua base fixa e mais a sua transmissão ou o processamento móvel do seu conteúdo.

O meio digital, ao ser supostamente considerado como o único meio em que a cópia é perfeita (ou seja, é um clone), ele busca recuperar a percepção do “o eterno” dos egípcios. Contudo, sua grande contradição e incongruência é ser o meio mais percível e não-durável de todas as tec-

nologias (vide a necessidade constante de *back-ups* e o eminente risco de vírus e *hackers*, entre outros motivos). Acrescenta-se a isso o fato de vivenciarmos hoje a cultura da obsolescência e do descartável, capaz de provocar constantes substituições e atualizações entre os equipamentos e os sistemas operacionais, cultura essa nada afeita à dimensão do “eterno” ou da permanência.

Destaca-se, desse modo, na cultura digital a noção de impermanência, bem como os múltiplos trânsitos e nomadismos tanto das mídias quanto dos seus agenciadores. O circuito midiático é transmutado, assim, pelo universo das conexões homem-máquina promovidas no circuito das interfaces voláteis e dos dispositivos portáteis. Os procedimentos são eminentemente virtuais e o trabalho passa a existir sob a forma interativa e colaborativa, em rede, apoiado em banco de dados gerenciados pela Internet, pelos celulares, pelos *palm-tops* e pela tv digital, entre outros ambientes. Trata-se de contextos móveis concebidos para o *desktop* do computador, que dependem de uma interação imersiva do sujeito com o objeto.

A (RE)PRODUTIBILIDADE TECNOLÓGICA: MATRIZ, CÓPIA, CLONE E RECICLAGEM

Nos circuitos midiáticos em meios eletrônicos, como observamos, até a instância da reprodução analógica persistia o paradigma da matriz técnica e da perda de informação e qualidade, mas a partir da instância digital não há mais a perda de informação e qualidade, e, portanto, não há mais também o caráter de matriz nesse tipo de proposição criativa.

Segundo Arlindo Machado, no caso das artes industriais (como a fotografia, o cinema, a música concreta ou eletrônica, as artes gráficas, etc.), a possibilidade técnica de reprodução é condição fundante da própria produção. Para ele:

“O que se guarda em algum lugar não é mais um ‘original’, mas uma matriz técnica, um molde ou modelo (por exemplo: o negativo ou master), de onde sairão as reproduções, estas sim — e apenas elas — destinadas à fruição massiva. (...) E o que estaria realmente sendo exibido e entregue à avaliação da sociedade nem seriam mais ‘objetos’, mesmo que invisíveis, mas aquilo que os americanos chamam de ‘ferramentas moles’ (software): linguagens, programas, códigos, processos simbólicos, sistema de signos.” (MACHADO, 1996: 17).

Por outro lado, Machado aponta que com a introdução da linguagem digital, trata-se de eliminar qualquer vestígio da cultura do único e do reproduzível na medida que ela é responsável pela “cultura do disponível ou do virtual, algo que existe essencialmente em estado de possibilidade, mas não em ato, e que poderia ser atualizado de infinitas maneiras” (MACHADO, 1996: 18).

Giselle Beiguelman¹ elucida também tais questões ao chamar a atenção para o hibridismo que as mídias digitais proporcionam e para a circunstância atual em que matriz e cópia convivem simultaneamente em um único domínio.

Na passagem para o século 21, Beiguelman introduz no Brasil as práticas poéticas de reciclagem digital com trabalhos constituídos em rede como <content-no cache>, *Egoscópio* e *Ceci*

n'est pás une Nike^{II}, realizados em 2002. Esse último, para ela, discute justamente o conflito interface-superfície nos processos comunicacionais. No conjunto de seus trabalhos, a artista reflete a necessidade de repensarmos novos paradigmas para a criação, assim como uma cultura híbrida, nômade e da sampleagem.

Nessa direção, definitivamente em tais circuitos midiáticos, não é possível ocorrer mais o caráter de unicidade do trabalho artístico e nem mais a idéia de matriz e de reproduzibilidade na arte. Nas mídias digitais, como analisa Marcus Bastos (2002), “em que o código binário unifica o processo de construção do sentido”, evidencia-se o universo inaugurado por recursos criativos como o do sampler, “em que é possível sustentar que as práticas de reciclagem surgem como uma marca de uma sociedade em que as tecnologias propõem novas formas de relacionamento entre as pessoas e as corporações que as constituem”.

Para Bastos, a idéia de sampler inaugura uma forma de produzir sentido que permite não apenas a colagem e a montagem, mas a reciclagem das mídias-fonte. É possível perceber — nesse universo contemporâneo de convergência generalizada entre as mídias — que as linguagens maquínicas participam hoje dessa nova realidade como um tipo de experiência estética capaz de reconfigurar cada vez mais as apropriações ocorridas entre a matriz e a cópia. Tal fenômeno ocorre a partir das transcrições dessas linguagens em novas formas e estratégias de estruturação do trabalho.

Com o advento do processamento digital, há nesses novos circuitos midiáticos a presença dos procedimentos de compressão da imagem pelo computador, em que se perdem as relações proporcionais e a associação por similaridade das informações oriundas do universo analógico, como no caso da fotografia digital. Nesses contextos, muitas vezes, ocorre a transmutação da fotografia em vídeo. Por exemplo, quando uma única imagem fixa é processada digitalmente e em seguida, com o auxílio de software, seus detalhes podem ser reformatados de tal forma a deixar visíveis seus pixels (ou elementos mínimos de constituição da imagem). Nesse momento, são acrescentados parâmetros de movimento, sons e geradores de texto, que acabam por transformar aquilo que era antes considerado imagem fixa, de base fotográfica, no meio híbrido comumente denominado por *vídeo digital*. Esse é o caso do vídeo *Laleska (2'22"*, 1999), de Bruno de Carvalho, realizado inteiramente no programa *Mídia Composer*, que roda em plataforma *Avid*.

No âmbito da cultura em que matriz e cópia fundem-se intermitentemente, é possível exemplificar experiências tanto como essas do vídeo *Laleska* do artista Bruno de Carvalho quanto de outros vídeos seus como *Auxiliar 1* e *Media Offline*, também produzidos em 1999.

Auxiliar 1^{IV} é um vídeo de Bruno de Carvalho gerado a partir de uma única imagem — uma placa de circuitos eletrônicos. A partir dessa imagem, escaneada em partes diferentes, conforme o próprio artista relata, “foi construída uma seqüência de comandos de movimentos eletrônicos em uma plataforma não-linear de edição de imagens. Cada fragmento da imagem torna-se uma cena independente diante do sistema de montagem, apresentando diferentes texturas, cores e situações de um mesmo universo temático. A música *Surrender*, do Chemical Brothers, com seus 8'54" de duração, surge como uma base sonora para se encontrar a intersecção do ritmo frenético da batida eletrônica com o encadeamento dos movimentos experimentados no vídeo”.

Após apagar da memória do computador as imagens utilizadas em *Auxiliar 1*, Bruno de Carvalho faz surgir a base do vídeo *Media Offline*. Por meio da cartela cinza com letras sombreadas em baixo relevo o trabalho é produzido pelo software de edição para indicar que a referência daquela imagem não existe mais no hardware. No entanto, seus endereçamentos continuam intactos, como dados. Nesse estágio de trabalho, é possível identificar qual a imagem deveria estar ali, assim como os comandos que o material sofreu e continua a sofrer enquanto *media offline*. Com uma base instrumental da banda *Morcheeba*, são finalizadas as interferências nas cores e nos ritmos dessa anti-imagem, até o seu resultado final, apresentado sob a forma de vídeo digital^V.

Quando o artista explora a perda do link do arquivo, a *media offline*, isso significa um tipo de defeito, ou falha, atribuída de forma não programada pela indústria das ferramentas moles (software). Esses vídeos de Carvalho, portanto, exemplificam formas de produção de “meta-erro que realmente expande os limites e os reversos do que o equipamento oferece” (Marcus Bastos^{VI}). Nesse universo de relações entre os programas, processos simbólicos e sistema de signos dos códigos informacionais, é interessante verificar mais essa circunstância do circuito midiático, entre as muitas existentes no contexto digital, de estranhamento na linguagem.

CONVERGÊNCIA DAS MÍDIAS

No campo das misturas e trânsitos entre linguagens na contemporaneidade é interessante notar, dessa forma, o quanto a experiência da convergência das mídias contribui muitas vezes na constituição de um caráter contrário ao ideal outrora imaginado de *pureza digital*, imprimindo uma *estética do desvio*, de acolhida do disforme e de tudo aquilo que possa associar a experiência sensorial à noção de contaminação e de impureza das formas.

Tal fenômeno é possível de ser verificado também por meio de experiências pioneiras no Brasil de disfunção da máquina, como na pesquisa empreendida acerca da temporalidade das imagens técnicas por Paulo Laurentiz (1953-1991). Em 1983, Laurentiz produz *Cega* a partir da famosa afirmação de Jean Luc Godard: “o cinema é uma realidade a 24 quadros por segundo”, e gera, com isso, uma questão: “em outras velocidades de registro o cinema apresenta outras realidades?”. *Cega* (12', 1983), conforme a própria descrição do trabalho^{VII}, é uma filmagem em super-8 em diferentes velocidades (7, 24 e 54 quadros por segundo) de uma tela de televisão em sintonia livre, assunto visualmente sem ordem perceptual, e que foi passada depois para vídeo.

Os resultados obtidos por Laurentiz em *Cega* dizem respeito a diferentes padrões visuais, que revelam qualidades não vivenciadas por meio das formas tradicionais de filmagem. Laurentiz realiza nesse trabalho uma reflexão sobre os modos com que os elementos temporais do cinema são reapropriados em novos contextos, como o do vídeo, gerando uma nova instância de tempo. Essa nova instância de tempo, em seu processo de transmutação de linguagem, deixa de ser parte de discursos anteriores para tornar-se a obra em si. As experiências de Laurentiz são como uma espécie de preâmbulo às questões posteriormente observadas no decorrer dos anos de 1990 sobre o caráter transitório das imagens e das mudanças sígnicas causadas pela

convergência das mídias.

Philadelpho Menezes (1960-2000) é outro artista e pesquisador brasileiro que também produz nesse mesmo período no Brasil sob a perspectiva da transposição de linguagens, como é o caso do CD-Rom *Interpoesia* (realizado em 1998, em conjunto com Wilton Azevedo), em que há a interação entre a verbalidade, a visualidade e a sonoridade da poesia em meio a contextos videográficos e hipermediáticos. Proporciona, com esse trabalho, modificações no sistema poético e cria uma outra relação, ou uma nova propriedade, para os elementos constitutivos do enunciado^{VIII}.

A artista brasileira Daniela Kutschat amplia fronteiras no vídeo ao realizar as obras *Vôo cego I* e *Vôo cego II* (1998), animações criadas a partir de imagens videográficas, que hibridizam em sua gênese procedimentos tanto analógicos como digitais. Para tanto, ela utiliza a câmera de vídeo para captar dimensões de um mesmo espaço ou de espaços diferentes em movimento, e posteriormente as manipula digitalmente. Como Kutschat analisa, essas “imagens estão repletas de ruídos que, se fossem nítidos, seriam imediatamente percebidos como colagens ou superposições. Entretanto, sendo esmaecidos e desfocados, editados e montados dessa forma, são “neo-realidades” sintéticas” (KUTSCHAT HANNS, 2001: 61-63).

É interessante notar que mesmo no título desses trabalhos de Kutschat já se encontram inseridas questões conceituais advindas do confronto analógico-digital. É possível refletir, desse modo, que se trata de vôos metaforicamente cegos por se relacionarem a uma discussão entre a capacidade de ver, captar e registrar imagens do mundo físico (possibilitadas pela câmera videográfica) e essa mesma incapacidade encontrada na constituição da imagem numérica. Como sabemos, o computador é reconhecido justamente por sua característica oposta de, em vez de extrair índices do mundo real, ter a faculdade de construir mundos artificiais, diretamente em sua própria constituição imagética, por meio de conceitos matemáticos.

Patrícia Moran — autora do vídeo *Rostilidades: Os sentidos do rosto* (2003) — realiza trabalhos desde o final dos anos de 1980 e atualmente tem estabelecido um forte diálogo com a produção cinematográfica a partir do meio digital. Ela pesquisa as novas formas de engendramento do audiovisual como uma forma de cultura de produção diferenciada — a qual denomina *artesanato digital* (em que a qualidade estética é gerada pela maior gama de complexidade e imersão no processo de captação, edição e processamento dos sons e das imagens). Nesse contexto, há a liberdade quase infinita do criador de cortar e colar, quantas vezes for necessário, antes de dar o trabalho por encerrado. Para ela, isso significa que as possibilidades de experimentação são ampliadas, o que oferece uma maior aproximação com os objetivos do realizador e também uma espécie de *work in progress* na produção audiovisual.

Para Moran, essa nova forma de processo criativo propiciada pelo armazenamento digital e pela utilização dos bancos de dados permite que uma mesma imagem ou um som específico sejam usados em sentidos diferentes e reutilizados quantas vezes for necessário, sem perda de qualidade, em mais de um tipo de obra, proporcionando, assim, uma estética da recombinação nos meios digitais.

Outro tipo de recurso híbrido a que Patrícia Moran também recorre é a ordem temporal.

Como exemplo, em seu trabalho *Clandestinos* (2001), nas tomadas aéreas de abertura do trabalho (realizadas em película por meio de uma câmera 16 mm), quando ela altera a velocidade da imagem e gera um *slow motion*. Esse processo ocorre a partir da passagem de filme para vídeo, por meio de procedimento de telecinagem, em que passa a ser tangível trabalhar o efeito do *slow motion* na edição digital, submetendo na seqüência o material ao *transfer* — do armazenamento digital —, que reintroduz novamente as imagens e sons no universo da película cinematográfica, suporte no qual será por fim exibido.

Tal conjunto de experiências acima abordados sob a perspectiva da convergência das mídias e dos diálogos críticos e sensíveis existentes entre contextos analógicos e digitais revelam a forma na qual são gerados procedimentos criativos que atuam como processos de heterogênesse. Tais processos dizem respeito à metamorfose e à recombinação de um elemento em outro de tal modo que todos os elementos passam a fazer parte de pelo menos um elemento do primeiro.

A reconfiguração da noção de circuito midiático corresponde, dessa forma, a um novo tipo de conduta, a uma nova configuração estética. Tal questão passa a ser, assim, determinante na constituição de uma forma particular de articulação sensória e de novas realidades expressivas.

No campo da criação contemporânea, é possível observar, desse modo, por meio do processo generalizado de digitalização da informação, que, nessas experiências híbridas, a utilização dos meios tecnológicos pelos artistas não se encontra mais subordinada eminentemente aos dispositivos maquímicos, mas se constitui, antes de mais nada, em uma forma particular de produção de cultura e um pensamento estético para além deles.

NOTAS

- I. Giselle Beiguelman proferiu palestra sobre arte on-line em 30 de novembro de 2002, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na qual abordou as questões aqui relacionadas.
- II. Para maiores informações sobre esse trabalho de Beiguelman, pesquisar em www.desvirtual.com/nike, bem como no texto curatorial "Na rede" (Mello, 2002a: 165), integrante do catálogo da 25ª Bienal Internacional de São Paulo.
- III. Marcus Bastos (2002) explica que: "originalmente o termo sampler define o aparelho que grava amostras sonoras, permitindo a manipulação posterior de trechos musicais. Com o sampler, se consolida a prática de uma música organizada a partir de amostras, ao invés de notas. Por analogia, é possível usar o termo sampler como sinônimo das várias técnicas de amostragem possíveis no computador. Assim, é possível pensar o scanner como sampler de imagens, o OCR como sampler de textos, a apropriação de código-fonte como sampler de programação, a câmera de DV como sampler audiovisual, e assim por diante".
- IV. Esse trabalho é composto por imagem fotografada por Gustavo Pessoa e extraída da videoinstalação Sufoco, de Bruno de Carvalho, apresentada também em 1999 na exposição "Campo Randômico", com curadoria de Adriana Varela, no Museu do Telephone, no Rio de Janeiro.
- V. Essa descrição foi extraída do depoimento pessoal de Bruno de Carvalho para a pesquisa Extremidades: vídeo no Brasil em dezembro de 2002. Para uma maior compreensão de seu processo de criação, pesquisar em www.bdcsite.hpg.com.br.

- VI. O presente apontamento de Marcus Bastos (aqui incorporado) acerca do trabalho de Bruno de Carvalho, foi proferido por Bastos como um comentário crítico (e amigo) durante a leitura do presente texto — ainda em processo — no período de fevereiro de 2003.
- VII. Essa descrição encontra-se no site do Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br), em pesquisa sobre arte e tecnologia no Brasil realizada por Arlindo Machado e Sílvia Laurentiz.
- VIII. Tais questões encontram-se mais aprofundadas em *A experiência com a poética de Philadelpho Menezes* (Mello, 2002b).
- IX. O presente relato de Patrícia Moran foi extraído de um debate on-line coordenado por André Brasil, ocorrido entre 2 e 13 de dezembro de 2002 (para revista *Galáxia* no. 5 / publicada em abril de 2003 / revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP), entre realizadores e pesquisadores de vídeo do eixo São Paulo- Minas Gerais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTOS, Marcus (2002). **Samplertropofagia: das relações entre literatura e tecnologia**. São Paulo: PUC-SP. [Palestra proferida em 25/11/2002 no Seminário Poéticas Digitais e o Corpo Biocibernético]
- BEIGUELMAN, Giselle (2003). **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis.
- BENJAMIN, Walter (1982). **“A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”**. In: LIMA, Luiz Costa Lima (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 209-240.
- CHKLOVSKI, Vítor (1976). **“A arte como procedimento”**. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, pp. 39-56.
- COSTA, Rogério da (2002). **A cultura digital**. São Paulo: Publifolha.
- KUTSCHAT HANNS, Daniela (2001). **Corpo-espaço: notas, rotas e projetos**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP. [Tese de Doutorado]
- MACHADO, Arlindo (1996). **Máquina e imaginário**. O desafio das poéticas tecnológicas. 2ª ed. São Paulo: Edusp.
- MELLO, Christine (2002a). **“Na rede”**. 25ª Bienal de São Paulo: Iconografias metropolitanas — Brasil. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, pp. 162- 168.
- _____ (2002b). **“A experiência com a poética de Philadelpho Menezes”**. In: BARROS, Anna e SANTAELLA, Lucia (orgs.). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, pp. 27-31.
- _____ (2004) **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Comunicação e Semiótica/ PUC-SP. [Tese de Doutorado]
- PLAZA, Julio (1993). **“As imagens de terceira geração, tecno-poéticas”**. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, pp. 72-88.

CURRÍCULO RESUMIDO

Christine Mello, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é pesquisadora, professora e curadora no campo da arte e das mediações tecnológicas. Coordena o curso de Pós-Graduação “Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos” do Senac-SP, sendo professora também da FAAP-Artes Plásticas. É membro integrante do Conselho da Associação Cultural Videobrasil.

ENCONTROS ENTRE A ARTE DE MATISSE E ANITA

Cibele Regina de Carvalho

RESUMO

Os criadores que hoje dialogam com as poéticas digitais evidenciam uma teia de sentidos muito mais complexificada em termos representacionais, provocada pelo trânsito entre as mídias analógicas, como as da fotografia, do cinema e do vídeo e a hibridação do espaço informacional presente no âmbito digital. Tais procedimentos apontam uma reconfiguração da noção de circuito midiático, tomado de novos significados pelas imagens, textos e sons distribuídos pelos mais diversos fluxos e redes de comunicação, pela dinâmica das interfaces, pela linguagem do software e dos bancos de dados. Sob a lógica da convergência das mídias, serão abordados trabalhos de artistas brasileiros como Giselle Beiguelman, Bruno de Carvalho, Paulo Laurentiz, Philadelpho Menezes, Daniela Kutschat e Patrícia Moran.

Palavras-chaves: Poéticas digitais; convergência das mídias; artemídia; vídeo; hibridismo.

ABSTRACT

The creators who today dialogue with digital poetics evidence a web of sensible much more complexes in representation terms, provoked for the transit between the analogical medias, as of the photograph, the cinema and the video and the hybridization of the present informational space in the digital scope. Such procedures point a reconfiguration of the notion of midiatic circuit, taken of new meanings for the images, texts and sounds distributed for the most diverse flows and nets of communication, for the dynamics of the interfaces, the language of the software and the data bases. Under the logic of convergence of the media, they will be boarded works of Brazilian artists as Giselle Beiguelman, Bruno de Carvalho, Pablo Laurentiz, Philadelpho Menezes, Daniela Kutschat and Patrícia Moran.

Keywords: Digital poetics; convergence of the media; media art; video; hybridism.

INTRODUÇÃO

As vidas e as carreiras de Henri Matisse e Anita Malfatti têm pontos em comum, encontros e também situações díspares.

Um francês. A outra, brasileira.

Dois desbravadores da arte. Referências para suas gerações, para as seguintes e à arte como um todo.

Matisse e Anita, cada um com um início diferente. A vida de Matisse na França e a de Anita no Brasil, a maneira como cada um encara, assimila e responde ao seu meio, leva as respectivas obras e carreiras para diferentes rumos.

Para estabelecer uma correspondência entre suas carreiras será feita uma breve discussão sobre os fatores e personalidades que propiciaram o aparecimento das vanguardas artísticas na Europa, pois se trata de fator determinante para conhecer a obra desses dois artistas.

A justificativa para tal correspondência será estabelecida através da leitura e apreciação de algumas obras dos dois artistas.

A fim de concluir que na rica produção da longa carreira de Anita Malfatti, de caráter quase que predominantemente expressionista, mesmo que por um curto espaço de tempo, a obra de Henri Matisse constituiu uma influência valiosa. E que apesar de todo artista, principalmente no século XX, dispor de autonomia criadora, ele sempre estará sujeito, de forma mais positiva do que o contrário, às influências do meio.

A NOVIDADE DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Uma análise mais coerente da obra de Anita Malfatti e Matisse só poderia ser feita tendo em mente que esses dois artistas são frutos de uma geração que presenciou as mais profundas mudanças nos campos sociais, políticos e econômicos de seus países. Mudanças que resultariam em uma nova concepção de arte, cujo marco mais profundo deu-se com as vanguardas européias.

Desde as últimas décadas do século XIX, a história da arte assistia a profundas mudanças e rupturas. Os modelos que vinham sendo valorizados desde o Renascimento Italiano pelas academias começavam a serem questionados.

Os artistas acompanhando as mudanças sociais, econômicas, políticas e filosóficas do mundo, passavam a desejar novas expressões artísticas.

O desenvolvimento das vanguardas européias do século XX está intimamente relacionado com os artistas da geração anterior, que abriram caminhos para a geração seguinte.

Os Impressionistas, os Pós-Impressionistas e até mesmo os Realistas foram os verdadeiros pioneiros das transformações artísticas que marcariam a arte moderna (THOMSON, 1999).

Artistas do final do século, independentemente de pertencerem a qualquer escola, também tiveram influência espantosa sobre a arte moderna.

Destaca-se, em particular, *Paul Cézanne* e sua obsessão em imprimir objetividade à forma de encarar o mundo. Pode ser considerado o verdadeiro exemplo para a arte moderna, exercendo alguma influência em todos os movimentos e artistas de projeção no século XX, inclusive aqueles que são tema desse trabalho.

Georges Seurat, apesar de ter morrido prematuramente, também é considerado um dos grandes precursores da arte moderna, dando expressão artística à mentalidade científica de sua época, incorporando, por exemplo, estudos de ótica e cor às suas concepções e adicionando a eles suas refinadas descobertas estéticas. Além da inovadora e completa tradução que conseguiu fazer da própria modernidade de Paris.

Van Gogh pode ser considerado uma terceira influência decisiva sobre a arte do século XX. Possuía modo de trabalhar apaixonado, por vezes obsessivo, que resultava em impastes indefectíveis que enrugam as superfícies das suas telas. Foi esse aspecto estilístico de sua obra e a liberdade colorística com a qual animou suas impressões da natureza, mais do que seus temas, o que deixaria de legado à história da arte.

Paul Gauguin a certa altura também trabalhou com descaso à “fidelidade à natureza”, aspecto tão apreciado na academia. A modernidade de Gauguin está em seu ecletismo, sua ousa-

dia em colher e misturar referências culturais e memórias pessoais distintas, esta característica constituiu seu legado permanente para os artistas do século XX.

Em maior ou menor grau, estes artistas tiveram alguma influência sobre a arte de Henri Matisse e Anita Malfatti.

Matisse teve seu período de estudos com Signac, amigo e discípulo de Seurat. Contudo, a influência mais marcante e duradoura, sem dúvida, foi a de Cézanne. Quanto à Anita, sua admiração por Van Gogh fica clara e evidente em obras como *O Farol* e *A ventania*.

O século XX, sem dúvida, foi uma época de profundas transformações em todas as esferas da experiência humana e os artistas não podiam manter-se alheios a estas mudanças, o que em parte justifica a produção de movimentos e idéias artísticas que nele surgiram. Trata-se de contribuições à História da Arte extremamente marcantes e, apesar do artista e sua criação serem considerados únicos e autônomos, não se pode alienar sua produção do momento histórico e das mudanças de mentalidade a que assistimos neste século.

O termo vanguarda, de origem militar, refere-se aos grupos de soldados que se situam à frente de um batalhão e abrem caminho para os que vêm atrás. Quase sempre eles são os primeiros a serem abatidos. Aplicada em analogia aos movimentos artísticos surgidos a partir do final do século XIX, a expressão vanguarda passou a denominar propostas novas, originais, que se opunham às convenções acadêmicas e que, utopicamente, pretendiam mudar radicalmente a arte, a estética, a cultura e a sociedade moderna.

Apesar das diversidades de suas manifestações é preciso lembrar que as vanguardas artísticas foram herdeiras de um drama que desde o final do século XIX põe em debate a fé e a razão, o instinto e a lógica, a inteligência e a realidade.

MATISSE E ANITA: UM CASO COM AS CORES

Cada movimento artístico, estilo e artista acaba por ser condicionado pela soma de tudo que já foi visto e feito, acrescido de suas personalidades individuais. Na verdade, um resultado de escolhas feitas no decorrer da construção de um estilo.

Nos primeiros anos do século XX o Fauvismo, por exemplo, fez escolhas. Por um lado, a paixão das cores de Van Gogh, a concepção de cores imaginárias de Gauguin, e especificamente para Matisse, a construção a partir das relações das forças, não só de cores puras, como também do preto e do branco, de Cézanne (CHIPP, 1993).

Enquanto o Fauvismo florescia na Europa, Anita ainda era uma menina no ambiente cultural bastante conservador de São Paulo. Contudo, no verão de 1915 ela viveu provavelmente o ambiente mais livre de sua vida. Quando esteve na costa do Maine, na ilha de Monhegan pintou muitas paisagens sob a orientação de seu professor Homer Boss. Mestre que deixava seus alunos pintar à vontade e respeitava suas produções. O impacto da visita à exposição de Sonderbund de Colônia sobre Anita ainda era latente e inclinava sua produção a caminho da pintura moderna, principalmente a aproximava das pesquisas fauves e expressionistas (BATISTA, 1985). O fauvismo enquanto movimento para seus principais membros já havia se esgotado, mas para Anita, que vinha de um ambiente de pasmeira cultural como

era a São Paulo desta década, as novidades eram encantadoras e surpreendentes, principalmente libertadoras.

A paisagem mais próxima do fauvismo que a artista fez neste verão foi *O Farol*. Ela pintou diretamente com óleo na tela e foi elaborando a composição com as cores. O céu apresenta uma variedade de cores e tonalidades rica e harmoniosa, os contrastes são estabelecidos e enriquecidos pelo uso de cores puras. A direção das pinceladas estabelece um ritmo absolutamente contínuo à obra. A vegetação é resolvida com pinceladas espessas, poucas tonalidades dão o tom antinatural pretendido nesta “pintura moderna”, ao mesmo tempo conseguem determinar a noção de profundidade ainda necessária, na concepção da artista, a uma paisagem.

É fácil entender o motivo de todo o alvoroço na ocasião da exposição de Anita Malfatti em São Paulo. Em 1917, mesmo as pessoas mais “esclarecidas” da cidade não estavam preparadas para apreciar trabalhos tão carregados da modernidade desconhecida. Os críticos denominavam sua obra como futurista, revelando absoluta ignorância em relação à proposta dos futuristas italianos.

Como já foi dito os estudos na Alemanha e nos Estados Unidos puseram Anita em contato com as vanguardas. Mas a referência ao Fauvismo fica evidente até mesmo no título de algumas

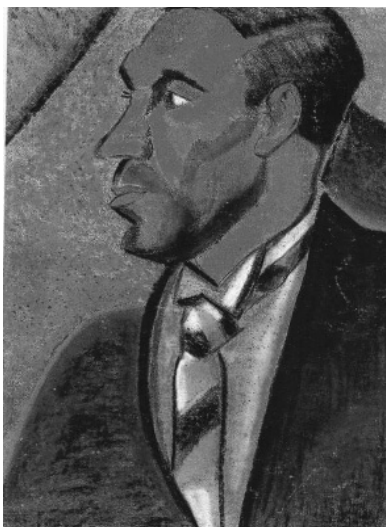


Fig. 1 – O Homem Amarelo

A Primeira versão do homem amarelo (figura 1) é retratada na mesma proporção da Senhora Matisse. O homem de Anita, no entanto, não é simétrico, ele está de perfil. Há também uma risca verde, mas obviamente ela não pode ser o eixo de simetria de seu rosto. A risca está em diagonal, contudo divide, até certo ponto, as áreas claras das áreas opostas. Acima da diagonal o rosto do homem é iluminado com cores quentes, amarelo, laranja e vermelho. Abaixo da risca vão escurecendo até serem limitadas por uma mancha escura que representa a sua barba. Apesar da camisa e da gravata apresentarem amarelos, laranjas e verdes muito claros, o que ocupa a maior área abaixo da diagonal é o terno marrom, fortemente sombreado de preto do lado direito. O ombro neutro é contornado por um

vermelho vivo contrastando com o plano verde homogêneo que serve de fundo para o perfil. A técnica do pastel parece oferecer muita segurança para a artista, que constrói sua figura com traços determinados e coerentes. No caso específico da risca verde há uma especulação inevitável: na figura de Anita ela também é interrompida para deixar nos lábios a cor da carne. Apesar da inegável influência de Matisse nesse retrato, como também em *A mulher de cabelos verdes*, Anita

ainda não atinge a liberdade colorística do mestre. Algumas manchas aqui e ali, como a citada risca, o cabelo da mulher...porém, na maioria da composição a pele é da cor da pele, nem se pode dizer que as cores do terno ou do casaco são modificadas simplesmente a fim de se equilibrar e construir através delas. São obras de uma estudante entusiasmada com as vanguardas, assimilando tudo quanto possível e que lhe agrada. Revelando seu inegável talento para tomar o que mais apreciava no meio, como foi com o Expressionismo, para a sua arte.

A *mulher de cabelos verdes* revela uma tendência para os retratos mais modernistas: os fundos abstratos e a relação que ele deve manter com a arquitetura da figura representada. Também é relevante observar a postura que Anita adota para a senhora dos cabelos verdes. Ela tem uma mão cobrindo a outra e as duas são parcialmente “cortadas” pela margem do quadro. Essa solução repetir-se-ia em outros retratos, como em *Uma estudante*, e pode ser tomado como referência de caráter até biográfico, se considerada a deformação da mão direita da artista e sua luta para firmar o traço com a mão esquerda.

O MUNDO NUM INTERIOR

Uma introdução ao mundo dos interiores de Matisse pode estabelecer-se pela apropriação dos valores estéticos por ele projetados no famoso *A família do pintor*. Esta família que tantas vezes serviu como inspiração para suas mais belas composições. A família que muitas vezes sujeitou a sua realidade e seu convívio às regras e vontades predominantes do artista, para satisfazer seus desejos criadores (MELLI, 1983).

O quadro, pintado em Issy-les-Moulineaux, mostra a família Matisse numa harmonia silenciosa, todos concentrados em sua própria ocupação: os dois filhos jogam damas, a filha faz uma pausa para refletir sobre o livro que está lendo e a esposa do artista, sentada no divã, concentra-se no seu bordado. A senhora Matisse e sua filha distinguem-se como indivíduos, enquanto os dois irmãos perderam a sua identidade. Um irmão em frente do outro, com as mesmas roupas vermelhas. A repetição transforma a forma realista em desenho abstrato. As pessoas estão envoltas num excesso de ornamentos. O tapete, que deveria ser coadjuvante na lógica desse tipo de representação, desempenha o papel principal. O padrão variado do tapete persa do chão destaca-se de todo o ambiente: sofás, almofadas, paredes, até da chaminé. As superfícies ricamente ornamentadas contrastam ritmicamente com as linhas e as cores. O único elemento apaziguador é a repetição. O pintor adaptou sua família às formas do quadro.

O caráter tradicional/agradável de Matisse persistiu até o final da década de 20. O modelo feminino tornou-se sua preocupação central. Por algum tempo, o nu perdeu sua evidência em seu trabalho e surgiram a “moça pós-guerra” e a “odalisca”. A moça pós-guerra, isto é, uma figura feminina totalmente vestida, um produto da nova era, com os cabelos soltos, roupas brilhantes, vestidos curtos e saltos altos – evidentemente encantou Matisse. Elas aparecem em *O Biombo Mouro*, de 1921. Essa tela possui todos os elementos matissianos que podemos encontrar no *Interior de Mônaco* (figura 2) e *La rentrée* (figura 3) de Anita: a ornamentação figurada nas tapeçarias, no papel de parede e no próprio biombo, elaborando não um cenário para as figuras hu-

manas, mas comendo com elas um gracioso conjunto. Elas não só estão naquele interior, elas fazem parte daquele lugar. As mulheres nas poses mais características para Matisse, ocupam-se em ser mulheres, extremamente femininas e graciosas. Elas não têm preocupações, jamais poderiam suscitar qualquer sentimento de angústia ou dor. O equilíbrio entre cores quentes e frias é sempre marcante. Anita também nunca teve dificuldades com as cores. Considerada por muitos como grande colorista, no "Interior" e na "Reentrée" ela se supera.

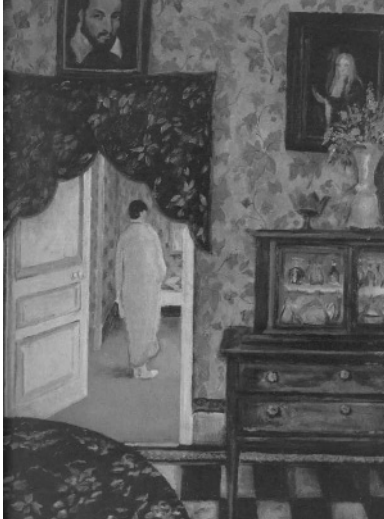


Fig. 2 - Interior de Mônaco



Fig. 3 - La Reentrée

O ponto de vista no "biombo Mouro" segue o mesmo de tantos outros de Matisse, como na série de odaliscas, na *Leitora desatenta* ou *Mulher lendo com guarda sol*. A perspectiva não é linear, mas Matisse recorre à sobreposição de planos para dar noção de profundidade.

As fases chamadas "decorativas" e "realistas" alternam-se ao longo da vida de Matisse (Mannerling, 1982). Nela se encontram dois tipos de representação: obras que ora excluem o espaço realista, tendendo para o abstrato, ora marcadas pela observação meticulosa da realidade. Nesta ambivalência podemos constatar a dicotomia incessante da estética oriental e ocidental em Matisse, ou a divisão do artista entre as facetas mais românticas e mais científicas de seu temperamento.

Matisse queria que a pintura fosse a sua própria expressão, o seu próprio mundo: "*Para mim a expressão não reside na paixão que brilha num rosto ou que se afirma por um movimento violento. Ela reside em toda a disposição do quadro, o lugar que os corpos ocupam, os espaços vazios a sua volta, as proporções, tudo isso tem o seu lugar*" (ESSERS, 1993). A composição é arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos que o pintor dispõe para exprimir os seus sentimentos. Num quadro cada parte tornar-se-á visível e virá desempenhar o papel que lhe cabe, princi-

pal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro torna-se nocivo. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto.

Ora, Anita também vivia sua dicotomia: sua admiração e expectativa eram pela arte nova e moderna, mas era sensível e precisava de aprovação. Tantas vezes oscilou entre “pintar à vontade” e “aprimorar a técnica” (BATISTA, 1985).

Interior de Mônaco tem um espírito de interior/exterior, aspecto tão presente em Matisse. Focaliza em primeiro plano um trecho de sala ricamente ornamentado: piso xadrez, mesa decorada, vaso de flores sobre o móvel. A sala que termina numa parede toda trabalhada, mostrando o papel de parede repleto de arabescos, quadros dependurados; abre-se uma porta para um segundo compartimento. O piso é vermelho, contrastando com o branco da porta e o preto do bando acima desta. Vê-se a figura de uma mulher de costas, vestindo um roupão azul. Parece estar parada diante das paredes, que podem facilmente remeter ao biombo de Matisse, ornamentadas, mas, aqui, com linhas inclinadas.

La rentrée, de 1926, trabalha com o aspecto da janela presente no interior, contudo, diferentemente da maioria dos interiores de Matisse, não revela nada do mundo exterior. As figuras são duas mulheres, uma costura, a outra se perfuma diante do espelho. Lá estão as “moças do pós-guerra” de Matisse. A quantidade de cortinas, tecidos e tapetes não poderia ser mais matissiano. Anita trata com elegância, exuberância e delicadeza cada detalhe da composição. O colorido no lugar da simples representação da luz, a variedade de texturas que consegue submeter a um espaço aparentemente pequeno, sem torná-lo abarrotado é simplesmente encantador e digno da artista.

CONCLUSÃO

Nenhum homem é uma ilha. É resultado de tudo aquilo que ama e de suas escolhas no decorrer de sua trajetória. Há que se considerar o pensamento exposto por Lasar Segall em sua conferência na Vila kyrial, em 1924 (Camargos 2001), quando afirma que *“cada homem é filho de seu tempo, e sua expressão é a expressão desse tempo. Os seus sentidos estão abertos à percepção de tudo o que acontece no mundo exterior e que penetra no seu mundo interior. Em uns, estas impressões logo desvanecem; em outros, elas começam a agitar-se e tomar formas e buscar uma saída. A expressão revestida de formas é a criação. A criação tem um valor para seu tempo, mas pode também ter um valor eterno”*.

As obras de Henri Matisse e Anita Malfatti são a expressão de suas respectivas percepções do mundo.

Inconformado com as regras pré-estabelecidas, Matisse esteve sempre um passo a frente. Simplificando, reestruturando e abusando como ninguém da arte da composição plástica.

Enquanto Anita esteve com seus sentidos abertos às novidades, estes se agitaram, e a saída encontrada por eles foi a elaboração de uma arte absolutamente inovadora, sensível e criativa. A arte que ajudou a criar o ambiente propício para a revolução cultural tão sonhada pelos modernistas brasileiros.

Dois artistas sensitivos que têm suas obras freqüentemente inundadas pelas influências do meio. Preocupados com as resoluções plásticas para seus mais variados conflitos. Encontraram soluções as mais criativas e inusitadas.

Não houve aqui intenção de desmerecer ou desqualificar a produção de Anita Malfatti em períodos posteriores às pesquisas fauves. Mesmo porque o valor conjunto de sua obra é inegável. Pretendeu-se reiterar a proposição inicial de que todo artista é suscetível às influências do meio. E que a influência da arte de Henri Matisse sobre Anita motivou a realização de algumas das mais belas obras que configuram a História da Arte do Brasil.

As buscas de Henri Matisse e Anita Malfatti produziram obras que ultrapassaram o valor efêmero de suas gerações para se tornar eterno.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22 – aventura modernista no Brasil**. São Paulo: Scipione, 1994
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976
- AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Ed. 34, 1998
- BARDI, P. M. **O Modernismo no Brasil**. São Paulo: Sudameris, 1978
- BATISTA, Martha Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: IBM Brasil, 1985
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- ESSERS, Volkmar. **Matisse**. Alemanha: Ed. Taschen, 1993
- LONESCO, Eugene; GIMENEZ FRONTIN, J. L.. **Movimentos literários de vanguarda**. Rio de Janeiro: Salvat, c1979.
- MANNERING, Douglas. **A arte de Matisse**. Rio de Janeiro: Livro Técnico S/A, 1982
- MEILL, Jean Guichard. **Matisse**. Ed. Verbo, 1983
- MICHELI, Mario de. **As Vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991
- SELLIER, Marie. **M de Matisse**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999
- STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999
- THOMSON, Belinda. **Pós-Impressionismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999
- ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40. O grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1991
- DICIONÁRIO da pintura moderna**. São Paulo: Edinax, 1967

CURRÍCULO RESUMIDO

Cibele R. Carvalho é professora de Arte, graduada em Educação Artística, Especialista em História da Arte pela Universidade São Judas Tadeu e mestranda em Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

A COLAGEM DIGITAL DE JUAREZ PARAISO

Dilson Rodrigues Midlej

RESUMO

Este artigo comenta a produção digital de um artista egresso da segunda geração modernista baiana, Juarez Paraiso. Demonstra que as obras digitais desse artista guardam vínculos com suas produções em técnicas mistas, onde estão presentes a colagem e a fotomontagem como elementos de expressão artística. Este artigo apresenta a conceituação de Silvio Zamboni no que toca à utilização do computador como hiperferramenta, contexto ao qual situa-se a produção de Juarez Paraiso, como também outra conceituação, desta vez por intermédio de duas categorias da tipologia das imagens informáticas, segundo concepções de Julio Plaza e Mônica Tavares.

Palavras-chave: Arte baiana. Arte digital. Juarez Paraiso. Colagem digital.

ABSTRACT

This article comments the digital production of artist Juarez Paraiso who comes from the second generation of Bahian's modernism. It shows that his digital art productions keep short association to his mixed mediums art works in which they are related to collage and photomontage as elements of his artistic expression. This article features Silvio Zamboni's concept of the usage of the computer as hypertool, context that fits Juarez Paraiso's art production and another concept related to two informatic images typology's categories by authors Julio Plaza and Mônica Tavares as well.

Keywords: Bahian's art. Digital art. Juarez Paraiso. Digital collage.

As opções oferecidas pelos meios digitais possibilitaram que artistas visuais pudessem beneficiar-se do acesso a um tipo de tecnologia mediada pelo computador, facilitando o processo criativo no que toca à rapidez de obtenção de resultados e às infinitas possibilidades de combinações, contrastes e complexidades de novos modelos formais associados à criação artística.

Os desafios dessas novas tecnologias também chegaram a despertar a curiosidade de artistas já estabelecidos no meio artístico e com trajetórias plenas de exposições e obras realizadas fora do ambiente digital. Na Bahia, Juarez Paraiso, o mais expressivo artista da segunda geração modernista e cujas experimentações técnicas formam a quase totalidade das suas criações plásticas, é um exemplo. Desafios técnicos e estilísticos margearam toda sua criação visual e, a partir de 1990, concentra sua atenção aos recursos digitais, ocasião em que inicia suas experimentações com o novo meio computacional. É sobre esta abordagem digital da arte feita por Juarez Paraiso que tratamos aqui, e da *colagem* na sua criação por computador. Sua abordagem digital reflete, com mais evidência, sua persona participativa, investigativa e multi-instrumentalista, em que pese na sua vida artística a experimentação plástica, a combinação e criação de várias técnicas (com destaque para as técnicas mistas) e a associação figurativa, por intermédio da *colagem*, presente de forma virtual nas combinações de imagens

de várias procedências. Conforme esse ponto de vista a *colagem* seria, então, a principal forma expressiva do artista nas suas produções digitais.

Já tivemos oportunidade¹, anteriormente, de fazer uma breve classificação dos seus trabalhos digitais, segundo suas características formais e semelhanças estilísticas. Nossa proposição, agora, é a de comentar a *colagem* nas suas obras digitais, bem como a utilização do computador como hiper-ferramenta, utilizando-nos da conceituação de Silvio Zamboni.

Arlindo Machado, em *Máquina e imaginário* (p. 11), já destacou as várias implicações provocadas pelo ingresso das máquinas de produção simbólica no campo artístico, cultural e conceitual. Ele rejeita a concepção de que *cultura e tecnologia* sejam dicotômicas e demonstra que a história da arte não é apenas a história das *idéias* estéticas, mas, sobretudo, a história dos *meios* que permitem dar expressão a essas idéias.

Ele defende a possibilidade de que talvez estejamos caminhando rumo à evidência de que as práticas da ciência, da técnica e da arte não sejam tão diferentes entre si, concluindo que a “verdadeira arte de nosso tempo é duplamente motivada pela técnica e pelo imaginário” (p.16).

A crise dos suportes tradicionais da arte, bem como a ruptura da concepção da arte enquanto realização objetual, caracterizaram as décadas nas quais se desenvolveram obras associadas à tecnologia. Isso foi abordado por Walter Zanini em *Primeiros tempos da arte / tecnologia no Brasil* (1997, p. 234), ocasião na qual é citada a iniciativa de Waldemar Cordeiro em realizar seus primeiros trabalhos de “computer art”, auxiliado pelo engenheiro Giorgio Moscati, em 1968.

Um mundo dominado pela ciência e pela tecnologia, como o que convivemos hoje, implica para o artista na necessidade de conhecer e utilizar as possibilidades que as imagens numéricas (aquelas que são inteiramente computacionais, também chamadas sintéticas ou infográficas) proporcionam.

O surgimento da arte computacional deu-se nos anos 1960, década na qual o primeiro computador gráfico foi inventado por K. Alsleben e W. Fetter, na Alemanha. Já os primeiros trabalhos de arte computacional (ou *computer art*) surgem em 1965 (VENTURELLI, 2004, p. 58).

A novidade sobre as novas imagens que surgiam nos computadores se relacionava mais ao modo de sua produção, de conceber a criação, de conservação, de armazenamento e de distribuição do que ao seu conteúdo poético. Inicialmente se tratava de *como* as novas imagens eram criadas e não do *porquê*.

Após mais de 30 anos de produção de imagens computacionais (também denominadas de novas imagens), se sobressaem duas categorias operatórias básicas, que são, muitas vezes, combinadas pelos artistas: a primeira inclui todas aquelas imagens que são trabalhadas com paleta eletrônica e criadas por meio de programas especializados para tratamento de informação digital; a segunda categoria inclui as imagens obtidas por intermédio de um processo computacional que envolve basicamente as linguagens de programação para a criação da imagem (VENTURELLI, 2004, p. 64).

No caso da primeira categoria, encontram-se as imagens digitalizadas a partir do real, tais como um desenho, uma pintura e uma fotografia submetidos a processos de escaneamento. Nessa categoria são incluídas as digitalizações de objetos, seres vivos, etc. A imagem original é decomposta em números e convertidos em *pixels*.

Julio Plaza e Monica Tavares (1998, p. 23) especificam a *composição de imagens* como uma das três categorias do conjunto das imagens eletrônicas de cunho digital que formam a tipo-logia das imagens informáticas (as outras duas são *imagens de síntese e imagens processadas*). As obras de Juarez Paraiso se aplicam à primeira categoria. Segundo os autores, na *composição de imagens*, a criação ou tratamento gráfico-plástico de iconografias, bem como tudo o que se relaciona com a composição espacial, segundo os modelos das artes visuais, tem três variantes: *imagem construída, imagem adquirida e retocada e imagem composta ou híbrida*. A *imagem construída* é aquela cujos elementos são obtidos através de sistemas de pintura digital. O próprio nome já diz: constrói-se a imagem. Na *imagem adquirida* e retocada as imagens adquiridas são transformadas digitalmente, podendo assumir características simuladas das técnicas de criação artística tradicional (pintura, desenho, etc.). No caso da *imagem composta ou híbrida* a imagem composta é produto da mistura de elementos das imagens anteriores e também da transdução em imagem de outra informação (p. 24).

As duas primeiras são práticas recorrentes em Juarez Paraiso. No caso da terceira categoria, parece ser ela uma característica intrínseca à maioria das imagens informacionais nas quais sejam utilizadas imagens e informações de várias origens. O termo “transdutor”, ao que os autores se referem, é um processo (denominado *transdução*) no qual ocorre a operação tradutora de números (forma matemática na qual a informação é armazenada no computador) para imagem (forma como visualizamos no monitor do computador ou através de impressoras). Os números, então, exercem papel transdutor como “elemento cibernético que governa uma forma de energia em outra”. Na passagem da série numérica para a imagem, os autores afirmam: “passamos de uma ordem para outra, passamos do simbólico para o icônico” (p. 27).

Podemos aplicar o conceito de transdução, metaforicamente, ao papel exercido pelo artista, enquanto agente de uma ação criadora na qual, por processos de ressignificações, transforma matéria (real ou virtual) em obra (real ou virtual). Esse processo implica em familiarização e domínio dos procedimentos computacionais. Essa predisposição ao conhecimento e ao aprendizado das novas possibilidades informacionais foi colocado em prática por Juarez Paraiso, artista nascido em Arapiranga, Bahia, em 1934. Esse artista teve uma sólida formação acadêmica, porém, sua trajetória artística espelha uma grande liberdade em relação às novas técnicas e linguagens em oposição à rigidez, característica do aprendizado academicista. Isso é caracterizado pela crítica de arte baiana Matilde Matos, no texto *A arte contemporânea da Bahia* (in: 100 ARTISTAS, 1999, p. 11), em que refere-se à década de 1960 e pontua os artistas e galerias que incentivavam a criação artística. Ela comenta: “Mas foi Juarez Paraiso quem liderou o movimento de renovação que caracterizou esse período, chamando atenção para os novos meios, quebrando preconceitos contra o uso de materiais e misturando técnicas”.

É efetivamente o domínio das diversas técnicas artísticas que possibilitaria ao artista manifestar-se com desenvoltura na pintura, gravura, escultura, desenho, fotografia e nos recursos aparentemente ilimitados das técnicas mistas. A maestria técnica destes meios possibilitou, também, a realização de inúmeros painéis, baixos-relevos, murais, esculturas e entalhes, tanto em ambientes privados quanto públicos.

A realização de suas obras abrange uma grande variedade de materiais, técnicas e experimentações desenvolvidas pelo artista. As obras em técnicas mistas, todavia, ocupam lugar de destaque na preferência do artista, tendo a colagem como elemento sensível de uso freqüente.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE “COLAGEM”

O estatuto do objeto de arte começou a ser questionado entre 1912 e 1913, através de algumas criações de Pablo Picasso e Georges Braque, nas quais foram adaptadas às obras materiais “usados” tais como jornais, rótulos, papéis cartões, papeis de decoração de parede, etc. Uma nova categoria foi cunhada para designá-los: *papiers collés*, ou *papéis colados* ou simplesmente *colagens* (FRASCINA in: HARRISON, 1998, p. 87).

Após a utilização por Picasso e Braque a colagem rapidamente prolifera com outros artistas, como o alemão Max Ernst (ligado aos movimentos dadaísta e surrealista), por exemplo, a partir de 1919 e pelo desenvolvimento da *frottage* e, posteriormente, da *grattage*¹¹.

As colagens fotográficas e de ilustrações, como se observa em Ernest, resultava em uma espécie de alquimia da imagem visual, no sentido de possibilitar, mediante combinação ou contraste de dois ou mais elementos, a transfiguração total dos seres ou dos objetos representados, sem que haja uma modificação consubstancial nos seus aspectos físicos ou anatômicos. Mediante a criatividade do artista, as combinações podem variar de alucinações incompreensíveis aparentemente sem sentido (como em Hannah Höch, e muitas obras dadaístas) a mensagens ideológicas e críticas (com as fotomontagens de John Heartfield e as colagens realizadas com fragmentos

de fotografias de Nigel Henderson).

Conforme Ana Barros (2005, v. 1, p. 572), se com a colagem observa-se a soma de materiais de realidades estranhas, a fotomontagem, por sua vez, presencia a soma de tempos diferentes e realidades estranhas, agora tornadas uma só. A fotomontagem surgiu no Dada e tornou-se um veículo perfeito para o Surrealismo, utilizada com maestria por Max Ernst. A Bauhaus, de igual forma, fez uso intenso da fotomontagem. A autora especifica que a fotomontagem foi a primeira técnica não artesanal da colagem, seguida pela montagem no cinema. Para ela a colagem e a fotomontagem são técnicas constitutivas de obras bidimensionais. Nelas a matéria aumenta em complexidade pois toma como modelo a complexidade da natureza e introduz a relação tempo-espaço já presente na matéria.



Fig. 1 – Juevez Paraiso. *Apocalipse*, 1971. Fotomontagem e gravura em metal.

Reprodução do arquivo do artista.

O estranhamento, ocasionado pelas combinações de imagens e formas, possibilita moldar realidades contextuais distintas do que seria cada imagem original sozinha (retirada do contexto da colagem). Isso é um expressivo recurso que artistas talentosos lançam mão. Não será diferente com Juarez Paraiso. O artista baiano há muito utiliza a fotomontagem como recurso expressivo. São exemplos *Apocalipse*, de 1971 (Figura 1), uma impressionante e formalmente bem-resolvida combinação de fotografia e gravura em metal, em que Paraiso homenageia o gravador e grande artista da renascença alemã Albrecht Dürer, e trabalhos da série *Violência*, desenvolvidos entre 1979 e 1982.

A ABORDAGEM DIGITAL DE JUAREZ PARAISO

Arte digital, conforme Cleomar Rocha, é o processo no qual as imagens construídas com a mediação do computador são passíveis de impressão (como resultado final do processo de criação) e sua forma preferencial de recepção pelo espectador é feita pelo olhar. “São imagens para serem vistas, experienciadas pelo olhar” (2006, p. 304), afirma o autor. Cleomar Rocha contrapõe à *arte digital* o conceito de *arte computacional*, sendo que esta última explora a utilização do meio enquanto poética, a partir da concepção de programas previamente concebidos pelo artista ou, ainda, a utilização do computador enquanto um ambiente de atualização (modificações, acréscimo) dos trabalhos, os quais são normalmente dotados de interatividade.

Ambos conceitos, todavia, resultam inegavelmente na crença da mudança da forma artística e, com ela, o seu fazer. “A forma agora é filha dos números, nascida de equações” (p. 289), escreve Rocha.

A predisposição à obtenção de novos conhecimentos e a expectativa de experimentação de novos recursos como os oferecidos pelo computador vão favorecer a criação de obras digitais, na Bahia, a partir de 1990, período no qual Juarez Paraiso inicia suas experiências, tendo sido ele um dos primeiros artistas baianos a experimentar a tecnologia digital. Mario Cravo Júnior foi o primeiro, e quem pôde, segundo Paraiso, adquirir um terminal de computador, cujos preços, àquela época, eram ainda proibitivos.

Uma das funções principais da mediação técnica do computador é substituir a habilidade do artista (MACHADO, 2001, p. 15) o que, naturalmente, não se aplica a Juarez Paraiso, visto sua excelência no domínio de diversas técnicas, como já comentado. Esse espírito de experimentação técnica que sempre esteve presente em Paraiso leva-nos a nos opormos à afirmativa de Cleomar Rocha (2006, p. 290), de que Juarez Paraiso “[...] pertença a uma geração não tão afeita à tecnologia”. O altíssimo nível de experimentações técnicas e absorção de novos conhecimentos, bem como de instrumentalização tecnológica, sempre fizeram parte da trajetória do artista baiano, haja vista, especialmente, suas obras murais. Tecnologia, portanto, não se restringe somente ao excepcional nível técnico e instrumental proporcionado pelos atuais *hardwares* e *softwares*. A tecnologia, manifestação paradigmática do progresso, é uma das formas materiais da técnica, ensina-nos Paulo Sergio Duarte (2004, p. 219). Duarte, atento à participação ativa da técnica na estrutura e o quanto a técnica é parceira na elaboração da linguagem do artista, alerta-nos,

ainda: “[...] a técnica não é redutível à tecnologia, mas esta é uma das formas mediante as quais ela se torna visível” (p. 219). O fundamental é a constatação de que “qualquer que seja a revolução técnica, persistirá na arte a exigência da qualidade poética” (p. 223).

Afastando-nos da preocupação com a qualidade poética, vamos perceber, em Silvio Zamboni (2004, v. 2, p. 392), a proposição da conceituação do computador na fotografia digital como uma hiperferramenta, em oposição à “mera ferramenta”. Zamboni propõe que seja levado em conta o grau de necessidade e envolvimento do computador na construção da obra. A depender dessas necessidades e envolvimento, “o computador pode ser usado como uma mera ferramenta ou como uma *hiperferramenta*” (p. 389). *Mera ferramenta* refere-se, nesse contexto, ao “[...] resultado muito próximo ou semelhante ao que se teria com trabalhos executados com meios tradicionais [...]”, ou seja, “o computador pouco ou nada contribui para acrescentar algo ao trabalho de arte ‘via tecnologia’” (p. 389).

Hiperferramenta, por sua vez, vai designar “a obtenção de resultados que não seriam possíveis com os meios tradicionais” (p. 390), exemplificando com a “fotografia digital, quando não se desprezam os recursos gráficos disponíveis para o tratamento de imagens”. Zamboni se vale de um parâmetro (o qual consideramos poder aplicar-se à produção digital de Juarez Paraiso) e adiciona ser sempre possível se trabalhar com a fotografia analógica, mas a diferença de recursos disponíveis e a possibilidade do uso dos recursos gráficos digitais disponíveis para o resultado final do trabalho, tornam-o incomparavelmente superior (p. 390).

O autor entende a fotografia digital como *imagem fotográfica numérica*, independente de sua forma de captura (se com câmera digital ou analógica e, posteriormente, digitalizada). O tratamento de imagens fotográficas em termos de composição, cor e outros fatores (filtros, iluminação mais clara ou mais escura, focar e desfocar, etc.) dentro da perspectiva digital oferece muito mais possibilidades do que a manipulação em laboratório fotográfico convencional. A ligação entre a subjetividade do artista e as regras sintáticas inerentes aos programas usados por ele vão ter, nas palavras de Julio Plaza e Mônica Tavares (1998, p. 63-64 apud ZAMBONI, 2004, v. 2, p. 391), a constatação de que “Os meios eletrônicos, representados pelo hardware e pelo software, são responsáveis por ampliar as capacidades cognitivas — sensíveis e inteligíveis — do criador (...)”. Nesse sentido a máquina (computador) interfere e amplia, sobremaneira, o elenco de soluções artísticas, muitas delas inesperadas e surpreendentes, e que nunca surgiriam no trabalho do artista que somente utiliza técnicas tradicionais (p. 391).

As obras digitais iniciais de Paraiso pertencem a uma das duas alternativas pelas quais, segundo Arlindo Machado, a computação gráfica tem oscilado: a de *construção de uma realidade simulada*.

Conforme aquele autor (p. 59) essa *construção* se dá sob a forma gráfica de “uma ‘realidade’ simulada, reproduzindo em ambiente experimental e estilizado fenômenos e comportamentos do mundo físico”. Paraiso utiliza-se de atributos da racionalidade técnica (clareza e exatidão) na estruturação das suas criações, objetivando (como conclusão) um contexto diferenciado daquela que a racionalidade técnica prega, visto que seu objetivo e intento tem como resultado



Fig. 2 – Juarez Paraiso. *Natividade intergaláctica*, 2002.

Fotomontagem, desenho e arte digital.

Reprodução do arquivo do artista.

gráficos (Figura 2). É a versão digitalizada do que o artista fazia nas suas técnicas mistas, inclusive valendo-se da fotografia.

No segundo grupo (*estrutural*) encontram-se as imagens obtidas mediante a exibição da estrutura da forma, como também da arquitetura do *wire frame*. No terceiro conjunto (*óptica*) constam representações nas quais a expressividade dos elementos visuais se dá através de jogos ópticos cromáticos e formais. Por fim, na subdivisão *geométrica* apresentam-se as imagens de predomínio de planos geométricos abstratos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos a trajetória artística de Juarez Paraiso comprova que esse artista baiano sempre foi afeito à tecnologia e à utilização de variados recursos técnicos, muitos deles incomuns, na realização de suas obras, notadamente em trabalhos realizados em técnica mista. Essa abertura ao novo,

a obtenção da forma artístico-expressiva, ou seja, de uma criação cuja existência está intimamente ligada à sensibilidade do Ser. Paulo Sérgio Duarte (2004, p. 227) pontua que a clareza e a exatidão tornam-se unidade comum na linguagem da arte. Porém, distanciam-se das relações lógicas do confronto com o real. Dado ao processo de ressignificação pela arte, não há, em Juarez Paraiso, um compromisso com o mimético ou representação naturalista, o que o afasta da outra alternativa apontada por Arlindo Machado: a de criação de imagens que pareçam reais segundo o modelo do realismo “científico” da fotografia, padrão de referência privilegiado das imagens digitais, cujo objetivo final é a mimese da realidade. Em Paraiso percebe-se a constatação de Duarte (p. 223), na qual “[...] qualquer que seja a revolução técnica, persistirá na arte a exigência da qualidade poética”.

Já tivemos oportunidade de classificarⁱⁱⁱ e ilustrar o conjunto de obras digitais de Paraiso em subdivisões, tais como: *associativo-figurativa*; *estrutural*; *óptica*; e *geométrica*. Na subdivisão *associativo-figurativa* estão trabalhos onde o processo de “colagem” permite contrapor, em um mesmo espaço, objetos, pessoas e efeitos



Fig. 3 – Juez Paraiso. *Homenagem aos 450 anos de Salvador*, 1999. Fotomontagem e arte digital. Reprodução do arquivo do artista.

aos conhecimentos e contribuições trazidos pelas diversas ciências, propiciou uma série de experimentações, nas quais a combinação de imagens, principalmente através da colagem, representa parte expressiva da sua produção artística, destacando-se o uso da fotografia como técnica complementar de apoio às obras e a utilização da fotomontagem, esta última não apenas restrita à fotografia, mas combinada com técnicas de desenho (a já citada Figura 2 e diversas obras digitais da subdivisão *associativo-figurativas* a que nos referimos, assim como a Figura 3, são alguns exemplos), da gravura (vide Figura 1) e da escultura (neste caso, aos volumes das ambientações criadas pelo artista como, por exemplo, o exuberante trabalho do Cine Tupy, realizado em 1968 e hoje destruído, executado em técnica mista, na qual inseriu fotografias e imagens dos criadores e personalidades do cinema). A importância da colagem no processo criativo do artista é, portanto, fundamental para sua expressividade artística, notadamente nas suas criações digitais.

Acreditamos ter podido demonstrar e ilustrar, neste breve texto, que é por intermédio das obras em técnicas mistas (e, por reflexo, o mesmo acontece nas digitais) onde se espelha com evidência inquestionável a persona participativa, investigativa e multi-instrumentalista técnica do artista baiano.

Entendidos esses aspectos pudemos perceber que as características da colagem em obras digitais de Juez Paraiso abrangem um amplo universo investigativo, porém, fortemente vinculadas em termos de unidade formal e conceitual com as demais produções do artista realizadas em outras técnicas e produzidas em outros períodos da sua trajetória.

No universo das novas imagens computacionais a obra digital de Juez Paraiso insere-se nas categorias: *imagem construída* (aquela cujos elementos são obtidos através de sistemas de pintura digital, ou seja: a imagem é “construída”) e *imagem adquirida e retocada* (aquela cujas imagens adquiridas são transformadas digitalmente e nas quais o computador simula efeitos de retoque e alterações de texturas e cores).

A despeito da idade avançada e da tradição modernista da sua trajetória, Juez Paraiso é o exemplo vivo do interesse científico de domínio de novos meios para privilegiar a expressão artística. Por meio do computador, através da sua arte digital, vive e reflete seu deslumbramento com as maravilhas da criação humana, sejam elas oriundas da ciência ou da arte.

NOTAS

- I. MIDLEJ, Dilson. A abstração de Juarez Paraiso. In: **A obra de Juarez Paraiso**. Salvador: Juarez Paraiso, 2006. p. 267-282
- II. *A frottage*, descoberta por Max Ernest em 1925, consiste na fricção de um bastão (de grafite, carvão ou giz) sobre um suporte (papel em geral, pano) estando o suporte sobre uma superfície rugosa (madeira, pedra, parede). A fricção do bastão sobre o suporte vai “transferir” para o suporte, na forma de textura, a rugosidade da madeira ou da superfície na qual o papel ou pano esteja disposto. “A grattage é uma transposição da técnica de frottage no sentido da pintura a óleo” (BISCHOFF, 1993, p. 38).
- III. MIDLEJ, op. cit., p. 280-82

REFERÊNCIAS

- BARROS, Ana. **O conceito colagem e o universo digital**. In: MARTINS, A. F.; COSTA, L. E.; MONTEIRO, R. H. (Orgs.). *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Goiânia: Anpap, 2005. 2 v., p. 570-79.
- BISCHOFF, Ulrich. **Max Ernest: para além da pintura**. Alemanha: Taschen, 1993. 96 p. (10).
- 100 ARTISTAS plásticos da Bahia**. Textos de Carlos Eduardo da Rocha e Matilde Matos. Salvador: Prova do Artista, 1999. 120 p. il.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Chega de futuro? Arte e tecnologia diante da questão expressiva**. In: DUARTE, Luisa (Org.) Paulo **Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 217-234.
- FRASCINA, Francis. In: HARRISON, Charles, et al. **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify. 270 p. il.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001. 320 p. il.
- PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998. 249 p. il.
- ROCHA, Cleomar. **Novas paragens e o desafio do novo**. In: A obra de Juarez Paraiso. Salvador: Juarez Paraiso, 2006. p. 289-304.
- VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_tempo_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. 186 p.
- ZAMBONI, Silvio. *Fotografia digital: o computador como hiperferramenta*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). **Arte em pesquisa: especificidades**. Brasília: Anpap, 2004. v. 2, p. 388-392.
- ZANINI, Walter. **Primeiros tempos da arte / tecnologia no Brasil**. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 233-42.

CURRÍCULO RESUMIDO

Dilson Rodrigues Midlej. Artista plástico com especialização em crítica de arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, em 1984. Mestrando em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, com ingresso em 2006.

SISTEMA POÉTICO: UMA EMERGÊNCIA NA/DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Edmilson Vasconcelos

RESUMO

O artigo se refere à obra de arte como sendo um sistema adaptativo complexo, e que por isso, necessita de outros modos para o seu desenvolvimento. A partir desta abordagem, propõe o conceito de sistema poético e de gestão poética para se referir respectivamente à obra de arte contemporânea e aos fazeres do artista em sua proposição poética e do espectador no seu ato de agenciamento, significação e atualização da obra de arte. Palavras-chaves: arte contemporânea; complexidade; emergência; sistemas; gestão.

ABSTRACT

This article refers to the work of art as being a complex adaptative system, therefore, it needs other ways for its development. From this approach, proposes the concepts of poetic system and poetic management to refer respectively to the contemporary work of art and the artist tasks in its poetic proposal and the spectator in its act of work of art agencyment, signification and updating.

Keywords: contemporary art, complexity, emergency, systems, management.

“O conceito de complexidade formou-se, cresceu, estendeu suas ramificações, passou de periferia ao centro de meu discurso, tornou-se macroconceito, lugar crucial de interrogações, ligando desde então a si o nó górdio do problema das relações entre o empírico, o lógico e o racional” (MORIN, 2005, p. 8).

Façam minhas as palavras de Edgar Morin. Entretanto, a complexidade não só ocupou o centro do meu discurso, mas também, fundiu-se, confundiu-se e impregnou-se com a arte, outro centro já existente do meu discurso e que agora são coincidentes.

Desde então todos os agentes que compõem o sistema de arte tornaram-se mais dinâmicos e muito mais interessantes. Comecei a pensá-los com o filtro teórico dos *sistemas adaptativos complexos*. Agentes como obra de arte, artista, espectador, site, etc., tornaram-se sub-sistemas constituídos por agentes que interagem entre si por retroação, ou seja, modificam-se mútua e continuamente num fluxo que se dá entre a “ordem, desordem e organização”ⁱ, segundo Morin.

Este fato implica em repensar todos os demais agentes do sistema de arte, seus papéis, funções, conceitos e imprevisibilidades à que estão sujeitos, pois sendo sistemas complexos, são abertos ao seu “lado de fora”ⁱⁱ.

Edgar Morin (2005), afirma que “(...) precisamos de *macroconceitos* para abordar a contemporaneidade”, pois novas emergências e possibilidades surgiram exigindo novas concepções conceituais que satisfaçam à demanda contemporânea e seus fluxos. Note-se que para Morin, *emergência* “é uma qualidade ou propriedade produzida ou gerada a partir da organização de um todo, em relação às qualidades e propriedades das partes isoladas deste todo”.

Este pensamento nos leva a refletir sobre a arte contemporânea e sua diversidade de possibilidades poéticas, as quais, não são mais suportadas pelos conceitos inflexíveis da taxionomia especialista da modernidade ou de uma contemporaneidade passado-recente. A idéia de obra de arte, por exemplo, deve ser considerada como um macroconceito, pois “(...) necessita ser pensada por constelação e solidariedade de outros conceitos”, pois estes “(...) não se definem por suas fronteiras, mas a partir de seus núcleos”, já que “(...) as fronteiras são sempre fluídas, são sempre interferentes” (MORIN, 2005, p. 72).

Neste sentido, propõe-se o conceito, ou melhor, o macroconceito de sistema poético para obra de arte, já que esta, *é um todo organizado que produzirá significado a partir do envolvimento do espectador com as qualidades e propriedades das partes isoladas deste todo*, ao qual o espectador também faz parte.

Propõe-se também o conceito de *gestão poética* para as estratégias de instauração e desenvolvimento de sistemas poéticos, sendo o artista, o espectador e/ou um agente com capacidades interativas, *gestores poéticos* do sistema ao qual fazem parte e se confundem com ele.

SISTEMAS POÉTICOS

A Teoria Geral dos Sistemas foi iniciada por Ludwig Bertalanffy, anos 50, a partir de reflexões sobre a biologia. Para ele, o conceito de sistema é muito mais amplo e quase universal, já que num certo sentido toda a realidade conhecida, desde o átomo até a galáxia, passando pela molécula, a célula, o organismo e a sociedade, pode ser concebida como sistema.

Já para o “pensamento complexo” de Edgar Morin (2005, p.19), sistema é “uma associação combinatória de elementos diferentes”. Pode-se pensar então, que um sistema poético seja *uma associação combinatória de elementos – poéticos – diferentes*.

A palavra-chave desta sentença adaptada é poéticos – elementos poéticos. Esta chave abre o conceito de sistema dando-lhe um sentido, um significado e um contexto ao mesmo tempo em que o modifica e instaura sua condição de arte. Este sistema, agora, poético, deve ser percorrido, problematizado, sentido e significado por imersão e *performance*^{III}. Qualquer outro agente interno ou externo ao sistema poético ao se relacionar com ele incorporará a sua condição de arte tornando-se elemento também poético e significante do sistema. Este elemento, por sua vez, modificar-se-á a cada nova interação com os demais elementos do sistema que se modificará em significado como um todo. Este fluxo de modificações, transformações e movimento são descontínuos, imprevisíveis e variam entre a ordem-estabilidade, *a desordem-problematização e organização-significação*.

O sistema poético é um “mutante significante”, no qual o artista, o espectador, suas ações, o contexto onde e quando acontecem, todos e tudo que for acessado, será também um elemento poético significante que se re-combinará por associação com os demais elementos diferentes que o compõem, modificando o seu significado.

Diante desta condição sistêmica e artística emerge uma questão referente à “matéria” necessária para a criação de um sistema poético. Esta matéria deve possuir uma plasticidade que

permita tal capacidade de adaptação, movimento e transformação em tempo real. Além disso, é preciso descobrir como lidar com ela no sentido de propor, instaurar e desenvolver os sistemas poéticos. Quais estratégias serão envolvidas para dar formatividade a esta matéria complexa em si mesma? Como lidar com mutações e emergências sempre híbridas a cada nova interação?

As respostas para estas questões são muitas e certamente se diferenciarão em função de cada caso e contexto, entretanto, uma delas podemos cogitar e refletir, mesmo que em sentido geral. Nesta reflexão e através de caminhos rizomáticos atravessados na rede de conhecimentos que nos envolve numa pesquisa, chegou-se à disciplina de Gestão do Conhecimento. Esta disciplina está inserida na grande área da Engenharia do Conhecimento que se ocupa com estudos científicos e transdisciplinares, tendo como principal foco, manter o fluxo de conhecimento em uma dada organização ou sistema. Este foco é corporificado em empresas, comunidades e todo e qualquer agrupamento ou associação sistêmica que envolva pessoas, objetos e a cultura em sua diversidade. Segundo suas pesquisas o conhecimento é a matéria de maior valor nestas organizações, sendo que a melhor estratégia para mantê-las organizadas e atualizadas é através da *gestão* deste conhecimento.

Segundo as recomendações da Gestão do Conhecimento, área que também recorre à complexidade como fundamento científico e operacional, assim como em nossa pesquisa, não poderíamos deixar de considerar este aspecto no campo da arte e especificamente nos sistemas poéticos – sistemas organizados que se adaptam a partir da interação de agentes internos e externos a si através de *fluxos de conhecimento*.

O que fizemos foi adaptar esta emergência gerada pela Gestão do Conhecimento à complexidade da obra de arte contemporânea, ou melhor, aos sistemas poéticos, visto que neles não nos parece possível não considerá-los como fluxos de conhecimentos que se atualizam a cada nova interação. Ricardo Basbaum (2005), afirma que não é possível pensar em arte sem “pensar com arte”, entrecruzar conhecimentos, estender seus fluxos e fazer suas incorporações.

GESTÃO POÉTICA

O conceito de *gestão* vem do latim *gestio*, que significa ação de administrar, de dirigir, organizar, gerência, gestão. Mas, é na disciplina de Gestão do Conhecimento que focamos nosso maior interesse.

Segundo Karl Erik Sveiby (1995) “(...) *gestão do conhecimento* é a arte de criar valor alavancando os ‘ativos intangíveis’ de uma organização que envolve pessoas e sistemas” e para conseguir isso, “(...) é preciso ser capaz de visualizar a organização apenas como conhecimento e fluxo de conhecimento”. (SVEIBY apud SANTOS, 2002, p. 8).

O conceito chave da afirmação de Karl Erik é o de *ativos intangíveis*, que para ele são “(...) as idéias e a capacidade das pessoas para estabelecerem relacionamentos com outras pessoas, sistemas, conceitos ou informações”. Nesse sentido, continua Sveiby, “(...) as pessoas criam estruturas internas e externas para se expressarem no meio ao qual estão inseridas”. Estas estruturas são criadas a partir de ações gestoras.

A Gestão do Conhecimento emerge nesta época dinâmica e complexa, onde o raciocínio lógico e a certeza da *era industrial* não conseguem mais dar respostas às novas exigências geradas pelas

mudanças constantes, imprevisibilidades e conflitos paradoxais da adversidade contemporânea. Ela desenvolve-se com o intuito de "(...) mobilizar potenciais criadores e transformadores para sobreviverem a essa complexidade e imprevisibilidade do futuro" (SANTOS, 2002, p. 1).

O conceito de gestão em Gestão do Conhecimento satisfaz e nos remete aos novos fazeres do artista contemporâneo. Busca-se nessa convergência epistemológica sua adaptação à arte contemporânea. Por sua vez, o conceito de *sistema poético* aliado ao de gestão torna-se útil para o entendimento do papel do artista e do espectador no processo de agenciamento, transformação e continuação da obra de arte, digo, do sistema poético. Além disso, o sistema poético pode ser visto como uma *organização* de elementos inter-relacionados e contextualizados onde a pessoa se insere através de trabalho cognitivo no sentido de sua significação. É principalmente por causa desta situação que nos apropriamos do conceito de gestão em Gestão do Conhecimento, pois os sistemas poéticos também envolvem *conhecimento e fluxos de conhecimento* acionados pelas pessoas que se relacionam com um determinado contexto-sistema significante que se modifica em tempo real.

O conjunto de demandas processuais nos sistemas poéticos – leitura de dados, processamento de informações e ações em sistemas dinâmicos – requerem um trabalho de "gestão". Na inserção ou imersão nos sistemas poéticos, a pessoa ao se relacionar e interagir com os demais elementos deste sistema-contexto *estará criando estruturas internas e externas no sentido de significar e se expressar contextualmente*. Esta ação se dá através de estratégias de gestão, pois a pessoa estará criando novos fluxos de conhecimento no sentido de organizar as informações combinadas nesta vivência que é poética.

Ao propor o tópico de "gestão poética" está-se focando os *modos operativos* do fazer em arte contemporânea como processos de *gestão*. A gestão poética é abordada como *modo poético* ou *poética* para a criação artística atual, tanto no processo de sua proposição e instauração do sistema poético pelo artista, quanto junto às pessoas espectadoras que se envolvem com esta obra.

O sistema poético em seu processo de *continuum criativo*^{IV} é modificado, transformado e atualizado com as interações entre seus agentes, sendo que a pessoa que se envolve também se torna agente deste sistema. Diferente da obra de arte tradicional, o sistema poético não é uma obra acabada, mas uma obra fluxo, em tempo real. Portanto, necessita de outras estratégias formativas para sua realização e atualização.

É notório que os modos do fazer do artista se dão a partir do conhecimento em cada época. Mário Costa (2004, p. 248), nos confirma esta idéia dizendo que "(...) a história da arte é essencialmente história dos meios técnicos, da emergência de suas possibilidades específicas de produção, todas suas capacidades multiformes de hibridação, das suas influências e reações recíprocas, do seu triunfo ou da sua decadência". A gestão nesse sentido, como modo operativo e poético, mostra-se como uma possibilidade para um novo fazer em arte contemporânea.

Por outro lado, os verbos que o artista contemporâneo utiliza no desenvolvimento poético da obra deixaram de ser *desenhar, esculpir, pintar, cortar, dobrar, soldar, fundir ou construir*. Ele agora *negocia, coordena, acorda, articula, pesquisa, organiza, planeja, entrevista e agencia*. A obra de arte se dá a partir destas ações, que são poéticas. O artista é este agenciador, articulador ou artista-etc. como se

refere Ricardo Basbaum, sendo também o gestor deste processo que é poético. Nesse processo, tudo e todos que forem incluídos na sua realização-atualização serão agentes responsáveis pela sua existência. Os agentes humanos neste fluxo, artista ou não-artista, serão seus desenvolvedores poéticos em seus envolvimento no fazer da obra. As pessoas participarão com processos de gestão, porque terão de processar dados, informações, problematizar e acionar sistemas e/ou outras pessoas.

GESTORES POÉTICOS

Parece prático e óbvio agora, relacionar o conceito de gestão poética às pessoas – artistas ou não-artistas – que se envolvem no complexo do sistema poético. De fato, estas pessoas são mesmo os *gestores poéticos* desta obra mutante, pois o sistema poético é um fluxo que se modifica quando as pessoas se envolvem através de suas ações. Entretanto, deve-se considerar que o sistema poético pode constar em seu complexo formativo de agentes ou sub-sistemas *não-humanos* com capacidades interativas que podem exercer também ações gestoras nos processos poéticos que emergem das interações e ações diversas deste sistema.

Um sistema poético que contenha um sistema eletrônico e informatizado ou um *software* com inteligência artificial, por exemplo, pode controlar, regular ou flexibilizar muito dos processos que atualizam o sistema poético, sendo também seu agente gestor que colabora para sua significação. Pierre Lévy (1993), comenta sobre esta possibilidade com as “tecnologias da inteligência” e suas repercussões no pensamento humano, referindo-se aos aspectos tecnológicos não-humanos que transformam e interferem neste *continuum criativo*.

Um exemplo de sistema poético com agentes gestores não-humanos é dado com a “placa digitalizadora SCIArts” criada em 1995 pelo grupo de mesmo nome^v. Esta placa é um dispositivo desenvolvido para “gerenciar”, segundo seus autores, as instalações poéticas multimídias e interativas do grupo. Esta placa controla as entradas e saídas de informações do sistema (poético), sendo que, “(...) é graças a ela que os sinais que partem dos diversos sensores da instalação chegam ao computador e este consegue se comunicar com os atuadores, permitindo a criação de sentido entre e a partir das ações mediadas”. (SCIARTS, 2004, p. 8)

Pode-se pensar então, que a placa SCIArts seja também um gestor da obra, pois ela define – como interface – as respostas e ações significativas das pessoas que interagem com o sistema poético em questão, no caso, a instalação “Mãos à obra” de Milton Sogage (1995), participante do grupo. A placa SCIArts participou em várias outras criações poéticas do grupo.

CONCLU-INDO...

Acreditamos que ao considerar a obra de arte contemporânea um sistema adaptativo complexo, está se considerando a possibilidade de ampliação desta obra ao campo da cultura e da vida, visto que os sistemas complexos são abertos ao seu lado de fora e se comportam como organismos vivos que se adaptam em consonância com o contexto onde acontecem.

Por sua vez, estas adaptações se dão a partir da ação de agentes externos a si, que, ao se relacionarem com o sistema acabam transformando as qualidades e propriedades significantes

dos agentes que compõem sua *internalidade*^{VI}. Nesse sentido, este agente externo passa a fazer parte deste complexo, adquirindo por contaminação retroativa a condição de arte instaurada pelo artista através de suas proposições e ações poéticas. Este agente, agora, torna-se também um agente significativo do sistema poético fundindo e se confundindo com ele, ampliando-o em extensão e significado.

Dado a esta dinâmica e complexidade, esta “obra de arte” necessita de outras estratégias para sua realização neste contínuo poético-criativo. No dizer de Allan Kaprow (1972): “Fluxo poético invés de obra de arte e contexto poético invés de categoria de arte”.

Para manter este fluxo, o sistema poético deve ser flexível, adaptável e aberto ao seu exterior. Para isso é preciso ações de gestão, tanto por parte do artista que o propõe, como por parte do espectador que irá reconfigurá-lo através das demandas processuais com as quais se envolverá, lendo dados, processando informações e acionando o sistema, ou como propõe a artista Regina Melim, *performando*.

A partir deste contexto - poético -, sugere-se que esta prática de gestão seja também uma ação-agente significativa, sendo, no entanto, um modo poético do fazer. Nesse sentido, esta prática se dará através de uma gestão poética, a qual, é recomendada como *modos operandi* pertinente para a manutenção e atualização deste sistema e seus fluxos de conhecimento.

NOTAS

- I. Para Edgar Morin, *ordem, desordem e organização* compõem o paradigma organizacional para os sistemas complexos, ou seja, os sistemas tendem para a organização, dado à sua propriedade intrínseca de permanência.
- II. O “lado de fora”, usado por Ricardo Basbaum, refere-se ao contexto externo de um dado sistema que interfere nas qualidades e propriedades do seu lado de dentro. Para saber mais confira o texto “Pensar com arte: o lado de fora da crítica” no livro organizado por Mônica Zielinsky intitulado *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- III. *Performance* é o termo apropriado a partir da noção de “espaço de performance” discutido por Regina Melim em seu Doutorado. Parte de uma idéia vinculada à experimentação e à participação como tentativa de alargamento e deslocamento do conceito de Performance Art. Refere-se a Performance do participante que surge do encontro entre obra e espectador como possibilidade de criação de um espaço comunicacional ou relacional.
- IV. Pierre Lévy se refere ao continuum criativo como um processo que evolui a partir de cada participação transformadora dada por uma pessoa em um determinado sistema dinâmico.
- V. SCIArts é uma equipe interdisciplinar que trabalha com arte, influenciada pela ciência e tecnologia, que tem como núcleo permanente Fernando Fogliano, Renato Hildebrand, Milton Sogabe e Rosangella Leote, tendo participação de outros especialistas em cada projeto específico.
- VI. *Internalidade* é um conceito proposto por Ricardo Basbaum para se referir às propriedades e qualidades internas de um dado sistema, mas que, entretanto, são interferidas pelo lado de fora deste sistema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASBAUM, Ricardo. I Love Etc.-Artist. In: **The next Document should be curated by na artist**. Editde by Jens Hoffmann. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004.
- _____. Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Mônica Zielinsky (Org. e Introdução) et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- COSTA, Mário. Por uma estética das redes. In: **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Org. André Parente. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- LÉVY, Pierre. **Tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. RJ: Ed. 34,1993.
- MELIM, Regina. **Incorporações: agenciamentos do corpo no espaço relacional**. Tese de Doutorado, PUC-SP, 2003.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 2ª edição. RJ: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005.
- SANTOS, Neri dos. **Gestão do conhecimento**. Florianópolis: UFSC, 2002.
- SCIARTS, Grupo. **O sistema como obra de arte**. Artigo do grupo, 2004.

CURRÍCULO RESUMIDO

Edmilson Vitória de Vasconcelos. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas, em 1988. Mestre em Ergonomia pelo PPG de Engenharia de Produção e Sistemas da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2004. Atualmente cursa o Mestrado do PPG em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Realizou 11 exposições individuais e participou de 23 exposições coletivas. É editor do website de arte contemporânea: www.terreno.baldio.nom.br.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE GRAVURA DE DJ OLIVEIRA

Edna de Jesus Goya

RESUMO

O texto busca esclarecer pela leitura dos documentos de criação da gravura de DJ Oliveira sobre a importância de se compreender os modos de ação do artista para produzir a obra e verificar o que o faz particular no contexto das produções artísticas em Goiás e no Brasil. Pela leitura dos documentos ou pelo acompanhamento da produção torna-se possível ter acesso à obra pelos modos de ação. Com isso, surge a necessidade de elaboração de novos paradigmas de leitura para se realizar a crítica de arte, exigência resultante das mudanças nas produções artísticas, ocorridas a partir do século XX em que a produção se caracteriza como obra, depois objeto e posteriormente objeto em processo de mutação.

Palavras-chave: artes, gravura, criação, processo.

ABSTRACT

The text tries to elucidate through the documents reading of DJ Oliveira's engraving creation the importance of understanding the manners of the artist's action to produce the work to verify what makes him distinctive in the context of the productions in Goiás and in Brazil. By the reading of the documents, or by the accompaniment of the production during the elaboration of the object, the access to the work becomes possible through the action manners. Thus the need of elaboration of new reading paradigms to accomplish the criticism of art, resulting demand of the paradigms change in the art course occurred from the twentieth Century, in what the artistic production is characterized as work, later object and later on object in mutation process.

Keywords: arts, engraving, creation, process.

O propósito da discussão é de chamar a atenção para questões que estão sendo levantadas pela Crítica Genética de base semiótica, teoria que fornece base para se fazer *crítica de processo*, ou seja, estudar a "obra" pelos modos de ação do artista. A *crítica de processo* age em duas direções: pela leitura temporal dos documentos armazenados e pelo acompanhamento da produção in loco.

A disciplina Crítica Genética é recente, surge em 1968 na França. É introduzida no Brasil em 1968 através do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da USP/SP e aqui se expande filosoficamente com foco na criação, através do Centro de Estudo de Crítica Genética da PUC/SP. O CECG/PUC-SP se torna, nessa tendência, o responsável pelo estudo da criação, na arte e na ciência. Os estudos sobre criação têm suscitado reflexões interessantes não somente no sentido de entender o fazer artístico enquanto gesto-ação que se movimenta em direção a linguagem, com tendência e vagueza, mas compreender a implicação das transformações conceituais da arte não só para a crítica, mas para todas as áreas envolvidas no campo das produções artísticas, inclusive para o ensino.

A consequência primeira das investigações no campo genético artístico seria abalar e desmistificar os hábitos da tradição de arte como feito de *gênio*, tratando-a como produção sensível,

inteligente e, portanto, como trabalho. Ao defender a criação como *semiose*, uma ação que se movimenta ligada a uma rede de outras ações e relações a crítica genética veio também para enfrentar não só a leitura da obra pelas ações, mas a descrição da obra enquanto produtos prontos, acabados, isolado, em si mesmo ao se completar pelo olhar do outro.

O entendimento semiótico de criação fundamenta-se no conceito peirceano de “causação final – isto é, um processo que se desenvolve com propósito – um processo evolutivo com um objetivo no futuro” (PEIRCE apud SALLES, 1991, p. 105). A busca do ideal (a obra) é que o move pela descoberta em busca dos propósitos. É no estabelecimento dialético entre o processo de causação final (metas do artista) e no processo de causação física eficiente (na processualidade técnica e material, na busca dos meios de realização) que o processo de *semiose* (ação do signo) se estabelece. Por meio desse diálogo, busca-se recompor o momento vivido pelo criador e revelar a estética da criação. Os desafios sempre se renovam a cada novo começo.

Diferentemente de outras linhas teóricas que trabalham a partir de uma abordagem psicanalítica, centrada no autor, a teoria opta pelas ações do sujeito enquanto produtor. Busca ter acesso a obra pelas ações dele através dos documentos de processo de elaboração do objeto. Desse modo, os estudos genéticos surgem, não somente como o intuito de localizar o início da criação, na especificidade de uma linguagem, via reconstrução de mecanismos processuais, internos, de uma obra que está em processo, mas as relações de transformação dela. Com isso, não só resignifica a obra, como também, e de certa forma, se propõe a assegurar a existencialidade e a permanência de uma obra que, a nós, não se apresenta mais e, necessariamente, como produto acabado, mas como *objeto* em processo de transformação.

A maneira como cada artista organiza o ateliê, escolhe os livros que vão para a estante, além das marcas que deixa no espaço de trabalho deixam pistas sobre a sua maneira de ser e pensar. Mas é especialmente a partir do seu jeito de olhar, selecionar, apropriar-se e levar a matéria para a obra com que trabalha que vem denunciar o seu modo particular de criar. Isso revela a sua “caligrafia” artística, vale dizer, é dessa forma que deixa transparecer as “marcas” que definem seu estilo.

Os artistas podem ter acesso aos mesmos materiais e técnicas, conviver num mesmo espaço e cultura, bem como olhar para os mesmos objetos, o que não quer dizer que suas obras sejam semelhantes. O que cada um *faz* é único, porque cada olhar dirigido para o mundo é singular. Desse modo, a obra é o resultado da pesquisa, das memórias acumuladas, do conhecimento, da experiência do artista, especialmente diferente, pela forma de apropriação quer das informações, quer dos materiais, métodos e técnicas de construção. A obra resulta, assim, da dialética cultural entre artista e ambiente.

A gravura, enquanto imagem impressa (sua obra) tem uma história própria, à parte, ligada ao livro e à folha solta, no caso a panfletagem. Pela natureza múltipla favorecida pela forma, adquire um “sentido de massa” e de arte voltada para o público, ao revelar uma certa preocupação com o social e ao contribuir, pela multiplicidade, para a ampliação da distribuição da obra e da mensagem do artista. Embora na arte impressa a comunicação possa ser discutida sob os aspectos de criação e da obra, o que interessa neste estudo é focalizá-la (a comunicação) sob o viés das ações do artista, para revelar os fenômenos dela a partir da elaboração da obra, do respectivo processo de criação.

Não se priorizam, nesta discussão, questões relacionadas à “qualidade da democratização”, ou seja, não se pretende verificar se o fator multiplicador, no caso a matriz, apenas amplia o número de possuidores ou a quantidade de obras. O que se propõe é tratar da gravura enquanto linguagem, cuja “existencialidade” liga-se ao fator múltiplo, aos processos informacionais e comunicacionais, enfim, o que se enfoca é a gravura enquanto popularizador da arte.

A opção pelo estudo do processo de criação de DJ Oliveira deve-se a alguns fatores, tais como o fato de a produção do artista ser vasta – conseqüentemente, é significativo o número de documentos à disposição de qualquer pesquisador – e de possuir valor artístico, histórico e estético para a região (vale o registro de que DJ Oliveira residiu em Goiânia, GO – até a data do seu falecimento – por 49 anos). Além disso, devem ser notadas ainda a diversidade temática e a inovação do autor citado no uso dos materiais para a impressão de gravura, o que favorece a realização de um trabalho extremamente rico.

Também não se pode esquecer que, em estudo anterior desenvolvido por esta autora (GOYA, 1998), DJ Oliveira foi considerado um colaborador na sedimentação da arte moderna em Goiás (de que foi um dos quatro pilares), por ter contribuído, de forma efetiva, para a formação de artistas, pintores e gravadores da região. Assim, ele é um dos responsáveis pelo fortalecimento do mercado de arte e do ensino artístico em Goiás, pela sua participação, nas décadas de 1970 e 1980, em vários salões importantes do Brasil.

Para a leitura do objeto citado, busca-se apoio na Crítica Genética, de base semiótica, com foco no processo de criação e análise a partir dos índices deixados pelo artista. Teoricamente, a ação do signo – o gesto de desenhar e gravar – dá-se calcado na “indeterminação e na vagueza que caracteriza o signo e que é inseparável de sua continuidade” (SALLES, 2003, p. 4), isto é, na mobilidade.

As razões deste estudo decorrem da necessidade de investigar o processo de produção da gravura criada em Goiás, sobretudo em Goiânia, uma arte ainda pouco conhecida na região, tendo em vista a inexistência de sistematizações, haja vista a jovialidade da cidade, atualmente com apenas 73 anos e com sua história a ser narrada. Com isso dá-se continuidade a estudos realizados anteriormente, proporcionando um olhar sob outro viés para a obra – que neste caso é para o processo de criação dela – e trazendo contribuições para a área de Comunicação, ao abrir novas possibilidades de leitura do “objeto artístico”. Não se pode esquecer que a arte, sobretudo a contemporânea, vem solicitando novos paradigmas de leitura, interpretação e análise, tudo isso para ajudar o indivíduo a compreender melhor o mundo que o cerca. Além disso, com este estudo, favorece-se o levantamento de reflexões sobre a ação criativa e docente dos pesquisadores em educação.

Em suma, este trabalho versa sobre a forma como se apresenta e se insere o processo criador de DJ Oliveira no contexto da criação da gravura, sobre o papel desempenhado pelo desenho, métodos, técnicas e materiais utilizados no processo de construção da obra, o que o torna particular no contexto da arte. A questão que orienta a pesquisa é: *que caminho é este?*

A pesquisa, realizada nas cidades de São Paulo, Goiânia e Luziânia, configura-se como um estudo de caso, cujos esforços estão centrados, como já referido anteriormente, nos documentos de processo de criação do artista mencionado. Por meio de pistas, procuram-se conhecer os percursos de materialização de sua obra, num período que cobre 57 anos (de 1947 a 2005), dentre

os quais 21 (de 1961 a 1982) concernentes à criação de gravuras.

Convém não deixar de mencionar que DJ Oliveira também se expressou por meio de outras linguagens, como a pintura de cavalete – óleo sobre tela e têmpera – e pintura em afresco ou sobre cerâmica vitrificada, para murais. Essa sua atuação em outras áreas pode servir de apoio para o estabelecimento de conexões que favoreçam o entendimento da arte impressa.

Por isso, examinam-se documentos de todas as linguagens do artista, visando evidenciar os pontos mais importantes e recorrentes no seu processo de criação, para assim estabelecer o que o torna particular no contexto da criação da arte impressa. *A priori*, considera-se que o pensamento da criação da gravura está disseminado em todos os desenhos de DJ Oliveira.

Por tais razões, esforçou-se em localizar o maior número de documentos e em procurar neles informações e evidências necessárias ao esclarecimento de seu processo, com o intuito de que tais elementos mostrassem possíveis molas propulsoras do processo de criação do artista. Daí a necessidade de conduzir o estudo para a compreensão dos mecanismos internos de construção criadora. Entende-se que, embora o artista siga sua tendência rumo à materialização da gravura – da obra –, o percurso é incerto e interligado a outros acontecimentos e situações. Busca-se, assim, levantar que procedimentos, mecanismos e possíveis leis internas regem a criação da gravura de DJ Oliveira. Que arquitetura construtiva, afinal, é desenvolvida e aplicada à sua obra?

Vale-se, para isso, da compreensão de que o trabalho criativo caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência (SALLES, 1998).

Há estudos de casos que analisam minúcias processuais, realizados pelo Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG/PUC/SP), cuja preocupação tem sido conhecer, pela análise do material produzido ou utilizado pelo artista, os modos de construção das obras. Para tanto, tais estudos procuram verificar as bases teóricas e práticas que sustentam o processo produtivo do artista.

Um exemplo de estudo cuja preocupação volta-se para o acesso à obra pelos modos de ação é o de Cláudia Teixeira Marinho (2004), que toma o processo de criação de Evandro Jardim e Regina Silveira como objeto de análise. Em forma de estudo de caso, Marinho usa *o espaço* como parâmetro para pensar o processo criativo, ao investigar a construção da obra do(s) artista(s). O propósito da pesquisadora é compreender, pela leitura que os artistas fazem do espaço, a sua lógica de produção.

Nessa mesma direção de Marinho, encontra-se o estudo de Francisco das Camêlo (2000), denominado *O caderno artístico de Baravelli*, depositário de informações colhidas no ambiente e na cultura do artista nomeado no título do trabalho, sobretudo registradas e armazenadas em seus cadernos, e guardadas no seu ateliê.

Cite-se ainda a pesquisadora Laís Guaraldo (2000), que analisa comparativamente os *Cadernos artísticos de Delacroix e GouGuin*, em busca de compreender como a percepção dos artistas age durante as suas viagens, para coletar, selecionar e armazenar a matéria a ser usada em sua obra.

O trabalho do pesquisador genético – ou de processo – é buscar compreender os mecanismos criativos pela ligação que estabelece entre as informações, mediante investigação dos modos de

ação do artista a partir do material – dos documentos de processo – deixado por ele. Cabe ao pesquisador levantar pontos recorrentes, estabelecer categorias, identificar procedimentos, descobrir métodos, técnicas e materiais, bem como fazer conexões entre os dados. Em síntese, ele busca a compreensão de um pensamento que está em expansão pela necessidade construtiva.

Na análise processual, dois movimentos são necessários e se entrecruzam: 1) o da construção da obra, com tendências em direção à sua corporificação na linguagem; 2) e o do crítico genético (ou de processo), que deve se mover pela flexibilidade de seu olhar para acompanhar os diferentes movimentos e tempos da produção da obra. Busca-se a percepção do movimento de algo a caminho da existência, em processo de construção, inserido em movimentos outros, complexos e não-lineares. Poder-se-ia dizer que a crítica de processo busca um olhar contrário ao que se desprende da crítica de arte, pois ao invés de se ater ao objeto pronto, ao resultado obtido pelo artista, preocupa-se com o processo de fabricação da obra.

A Crítica Genética vê no falibilismo a possibilidade para o surgimento de novas idéias, em vários sentidos e direções. Tais idéias são a base e os princípios em que se fundamenta e se sustenta à interpretação de gestos – ações de desenhar e gravar – como signos em movimento e, por essa razão, dão a noção da mobilidade processual e conduzem à compreensão das operações mentais da obra (SALLES, 2002), responsáveis pela construção.

Falar da criação como ação que se move com tendências e vagueza implica a capacidade de perceber os diferentes tempos e a simultaneidade em que se realizam os movimentos e o desenvolvimento de habilidades para a percepção da especificidade dos diferentes tempos da criação. Implica captar os diferentes tempos em que se efetivam a construção da obra, os movimentos que se inserem em outros movimentos: tempo do estudar, do conhecer, do experimentar, do esperar, do amadurecer, dos materiais... Enfim, tempos da construção da obra.

Os vários movimentos que se cruzam e se inserem na experiência do artista são, ao mesmo tempo, simultâneos e não-lineares. Por isso, para análise da criação, segundo a Crítica Genética, é necessário quebrar a rigidez do olhar. Segundo essa concepção, ao invés de se deslocar para a obra, o olhar deve dirigir-se para o processo.

Procuram-se, assim, analisar os documentos levando-se em conta o contexto em que foram produzidos, para a descoberta dos novos significados atribuídos pelo artista, sem desconsiderar a natureza e a complexidade da criação.

Os documentos podem tornar evidentes a “história produtiva” do artista, porque possibilitam a leitura do objeto pelos modos de sua elaboração. O que se quer dizer é que o termo “processo de criação” refere-se à “narrativa” do acontecimento “criação” vivenciado pelo artista, cujas metas dão sentido às suas ações de desenhar e gravar. A vontade de realizar a obra, isto é, o desejo de encontrar o prometido, impulsiona-o a novas ações, e tudo isso envolve atitude física, intelectual e emocional.

Nessa perspectiva, afirma-se que o processo de criação é uma ação que se movimenta com tendência, porém, vaga. Por essa razão, a criação será vista como fruto de um aprendizado decorrente de experiências internas e externas, do convívio com as pessoas, com o mundo, com a cultura. Isso significa que a obra resulta de diversos elementos, a saber, os desejos, as convicções,

os princípios, os experimentos, os erros, os acertos, o conhecimento, as experiências e emoções.

O modo como cada artista olha para o ambiente e para a cultura, como seleciona e faz uso da matéria para elaborar a obra mostra como o seu olhar funciona. Focillon (2001, p. 73) diz que “as técnicas não são a técnica. Uma coisa é o conjunto das regras de um ofício. Outra é a maneira pela quais estas fazem viver as formas na matéria”.

A maneira como cada material é apropriado e transformado em obra torna-se uma ferramenta, mas, ao mesmo tempo, um dado a ser desvendado no processo do artista. O valor que lhe é atribuído, assim como o significado do objeto dentro do contexto da criação, torna-se um dado a ser conhecido.

Na análise processual não basta conhecer a obra ou olhar os signos presentes nos documentos com a intenção de identificá-los ou listá-los. É essencial identificar as recorrências, identificar procedimentos de criação e estabelecer relação entre eles, e deles com a obra entregue ao público. Tampouco importa descrever o processo criador ou falar do artista ou da obra, mas tentar reconstruir os passos do artista com o intuito de descobrir o pensamento que suporta a construção da imagem impressa, da gravura enquanto obra.

Os documentos de processo de criação podem esclarecer as formas de diálogos do artista com a matéria, os diferentes níveis de pensamentos em que se dá a produção criadora.

Parte-se do entendimento de que o processo de criação ocorre em diferentes momentos, níveis e etapas, e que os documentos, os desenhos, evidenciam-se como intenção de obra. Todavia, é por meio dos materiais, dos métodos e das técnicas de gravura que a matéria se transforma em obra. Por isso, ao buscar-se entender como se dá o processo comunicativo na criação, tem-se a dimensão do desenho enquanto forma de representação gráfica intermediária às construções plásticas.

As ações do artista para produzir a obra, por sua vez, não devem ser lidas isoladamente, mas como o fazer de um sujeito conectado à cultura e ao meio. DJ Oliveira muda-se de São Paulo para Goiás, apropria-se dos elementos do contexto – das narrativas e das memórias da cultura – como pretexto para sua criação. As histórias, “causos” transformados, são pontos de sustentação criadora. Para selecionar o material de sua obra, o artista elabora “narrativas de tradução” (PLAZA, 2001, p. 45) em forma de desenhos.

Quando DJ Oliveira mudou-se para Goiânia, o período era de grandes conflitos políticos, causados pela repressão, e de mudanças conceituais na arte brasileira. A arte praticada pelo artista realizava-se “dentro” dos ateliês e na especificidade das linguagens da pintura, do mural (em afresco e cerâmica vitrificada) e gravura.

Nesse período, novas preocupações, no que diz respeito à atualização das linguagens, começam a fazer parte do cenário artístico, e as artes plásticas passam a estabelecer novos diálogos com outras formas de arte, mas também desencadeiam novas manifestações expressivas, com redimensionamento tanto no uso de materiais e técnicas quanto de conceitos.

A arte desse período retira a obra do quadro, do pedestal ou da parede, como objeto para ser emoldurado, feito para ser contemplado, e se volta para um objeto que pode ser tocado e experimentado, feito, portanto, em espaços outros, fora do ateliê. Trata-se de uma obra que tende

para o abstracionismo informal e para o concretismo, abrindo espaços para uma nova forma de organização realista do mundo.

O impulso dessa fase da arte, no Brasil, centra-se em uma posição crítica perante a realidade social e política em que vivia o país. Marcado pelo regime de ditadura militar, pelos conflitos sociais, associados à economia, e pela instauração do Ato Institucional nº 5, em 1969, esse período foi propício às mobilizações pós-64 e favoreceu as transformações daquele momento.

A arte desse período, conforme Vernaschi (1997, p. 23), caracteriza-se por “uma diluição dos limites de aspectos formais, estéticos e técnicos através do uso de novos materiais, industriais, inclusive. O advento do *happening* e a arte conceitual – ênfase na arte enquanto idéia – desmaterializam a arte”. E, nesse cenário, a gravura passa não só a quebrar os hábitos da tradição (da “cozinha”), sustentada no rigor da técnica (GAMA, 1990), mas também a experimentar e a negar a reprodução da obra.

Os gravadores, então, adotam novos modos de usar os materiais e recursos técnicos para a obtenção da estampa, como, por exemplo, a xérox e outros processos fotomecânicos, cujas alterações conceituais tinham como finalidade não somente produzir uma obra, mas também dar à idéia artística uma nova morfologia de invenção.

Havia artistas que se mantinham fiéis aos princípios modernos da época, manifestando um outro tipo de preocupação, que não era com a abstração em si, ou com as inovações conceituais que ocorriam naquele momento. Eles detinham-se numa arte “supostamente legítima”, centrando-se, contrariamente, nas técnicas, no ambiente de trabalho (no ateliê) e considerando a figura como ponto aglutinador de forças – dentro da composição – e de atenção do espectador. Uma arte que, embora inquietante, inscreve-se em um outro tempo, marcada por formas e conceitos sedimentados.

Para artistas como DJ Oliveira, do Grupo Santa Helena, que optaram por permanecer praticando arte moderna, a preocupação central do projeto estético era a renovação da arte, associada ao desejo de construção de uma consciência atualizada da cultura nacional (GONÇALVES, 1997). A característica principal que marca o trabalho desses artistas é o aprendizado em grupo e a observação mútua, sustentada pela troca de experiências e de informações e ainda pela pesquisa.

É a partir, pois, das discussões sobre as experiências de DJ Oliveira, em São Paulo, e da sua inserção, em Goiás, que este trabalho se volta, ao propor discutir a produção do artista. Para tanto, buscar-se-á verificar como os aspectos sociais, políticos, culturais e ambientais interferem no processo de construção da gravura de DJ OLIVEIRA, bem como os princípios construtivos e conceituais que sustentam e envolvem a sua ação criadora. Enfim, que efeitos a mudança para Goiânia tem no processo do artista? De que forma as experiências anteriores, de São Paulo, se entrelaçam às de Goiás? Como interferem e como se manifestam no seu processo produtivo, artístico?

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SALLES, Cecília Almeida. **O conceito de criação na teoria peirceana**. Manuscrita, Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 2, p. 99-106, 1991, p. 105).

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

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artístico**. São Paulo: Fapesp; A. Blumme, 1998.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS CINEMATográfICAS DE LYGIA PAPE

Fernanda Pequeno da Silva

RESUMO

A comunicação é resultado da pesquisa ainda em andamento que vem sendo realizada no Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O texto elege alguns filmes de Lygia Pape, pontuando-os e analisando-os em conexão com outras experiências da artista, ou mesmo relaciona suas proposições cinematográficas com variadas manifestações artísticas.

Palavras-chave: Lygia Pape, Cinema, Arte Brasileira.

ABSTRACT

This work is the result of a research, still in process, sponsored by the Contemporaries Art and Culture Mastership at UERJ (Mestrado...). Some Lygia Pape's motion pictures were chosen and analysed taking into consideration other experiences of the Artist, as well as relating her proposals in these movies with plenty of different artistic manifestations.

Key words: Lygia Pape, Cinema, Brazilian Art.

A presente comunicação é fruto da pesquisa (ainda em andamento) que vem sendo realizada no Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tal texto visa pontuar e analisar apenas algumas das experiências cinematográficas que Lygia Pape realizou não contemplando, portanto, toda a sua produção. Ao contrário, ao apontar possíveis conexões entre obras, filmes e vídeos e ao relacionar Pape com outros artistas, contemporâneos seus ou não, o estudo visa problematizar o campo (ampliado) de atuação artística, sobretudo no Brasil.

Para tal, partiremos do pressuposto de que a chegada às obras cinematográficas de Lygia Pape deu-se de maneira enviesada e não foi fruto de uma opção programática. Ao invés de provir de curiosidade própria pela linguagem do cinema, veio de questões anteriormente presentes na poética da artista, tais como as de movimento e de luz. O presente trabalho, portanto, terá uma abordagem de pontos que perpassam não somente alguns dos filmes experimentais que Pape realizou, mas, sobretudo, sua produção de objetos que não está apartada da experiência com o cinema.

Nas palavras da própria artista, “no dia em que fiz uma gravura toda branca, parei. Cheguei à luz. Aí fui fazer cinema”. Sendo assim, diversos filmes seus dividem com outras séries realizadas na mesma época aspectos e questões relevantes para as análises. Desse modo, muitas obras aqui integrarão diálogos com filmes e vídeos visto que, não tendo sido a pesquisa cinematográfica de Pape divulgada tampouco estudada, caberá colocarmos perguntas da ordem da contextualização, da validade e da pertinência de tais experimentos. Teriam sido eles pontuais, datados? Ou seriam, ainda hoje, suscetíveis a análises, trazendo realmente efetivas contribuições para o pensamento acerca da linguagem cinematográfica?

O jornal *Diário de Pernambuco* de 5 de maio de 2004, em reportagem sobre a morte de Lygia Pape, afirma que: “Sua guinada rumo ao cinema tinha como objetivo explorar as relações da luz e das cores em movimento. Essa experiência interferiu bastante em seu trabalho como artista plástica, despertando seu interesse na materialização da luz que via nas telas: **‘Uma coisa cortada, fragmentada, com possibilidades infinitas e, ao mesmo tempo, momentos únicos’**, explicou, nos anos 90.”

Problemas da ordem da luz e do movimento estão presentes em diferentes obras da artista. Desde as *tecelares*, xilogravuras dos anos 1950 que levam ao trabalho na horizontal, surgem percepções diferenciadas de espaço. A sua relação com a madeira era diferente da relação com a pintura, por exemplo. Com a primeira o contato era direto e, ao abrir frestas de luz na mesma, Lygia Pape faz emergir da própria materialidade da gravura os espaços que trazem o branco. O plano inicial de horizontalidade, repouso e escuridão leva à luz, que é informação plena.

Rosalind Krauss, nos fala em seu livro *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* sobre a condição do projetor de filmes, que daria vida ao movimento no cinema. Com tal objetivo, Krauss chama atenção para a posição da audiência localizada, passivamente, entre a luz que vem de trás e a imagem projetada à frente de seus olhos. Para tanto, enfatiza a materialidade da tela que receberá a luz projetada.

No cinema, apesar de saber que a luz que incide no telão vem do projetor localizado atrás de seu corpo, o espectador tem a noção de que tal materialidade emerge ou brota da própria tela. Seria justamente essa a qualidade cinematográfica contida na gravura de Lygia Pape e de Oswaldo Goeldi (gravador que, inclusive, influenciou a composição e a fotografia de diversos filmes do Cinema Novo e teve alguns filmes que enfocavam a sua produção realizados na mesma época das experimentações de Lygia Pape)?

Nas *tecelares* Lygia incorpora as fibras da madeira na composição de desenhos onde os cheios e vazios se mesclam. Com traços sensíveis e sempre modulados, a artista respeita invariavelmente os veios e a textura da tábua onde os brancos são cortados, sem violentá-la, e criando, dessa maneira, uma congruência entre linha e luz. Tal confluência gera um ritmo tão especial à gravura, que os grafismos parecem querer continuar sua reverberação e ocupar o espaço e, não é à toa que possamos colocar, além do cinema, a *ttéia nº 1* - que teve a sua primeira versão realizada em 1977 / 78 - como uma espécie de “desenvolvimento” de elementos que já estavam latentes nas *tecelares*.

Entre outros filmes dirigidos por Pape destaca-se, sobretudo, *O Guarda-Chuva Vermelho*, realizado em 1971. Experiência poética por excelência, o filme traz imagens das diversas fases pelas quais o gravador Oswaldo Goeldi passou, explorando a própria luz que emerge da gravura, vinda de seus brancos e vazios.

As gravuras surgem, parecendo emergir do próprio telão, e têm seus significados potencializados através da narração de Hélio Oiticica e de Manuel Bandeira, que recitam poemas do próprio Bandeira e de Murilo Mendes. A obra que fornece o título ao filme é a primeira a aparecer e o vermelho é amplamente explorado, uma vez que o curta-metragem começa e

termina com essa cor, iniciando-se no close de um guarda-chuva vermelho e encerrando-se num peixe de mesmo tom.

As gravuras que tratam de morte e trazem esqueletos e figuras fantasmagóricas são intercaladas com as belas palavras do poema *Vou-me Embora pra Pasárgada* de autoria de Manuel Bandeira. Há também música de Villa Lobos perpassando as imagens de peixes e pescadores e das noites silenciosas e solitárias que os gatos habitam.

A concepção cinematográfica de Pape como algo que pôde reunir elementos culturais diferenciados como o gravador Oswaldo Goeldi (1895-1961), o músico Villa Lobos (1887- 1959) e o poeta Manuel Bandeira (1886-1968) aponta, para além do desejo moderno de reunião e experimentação de diferentes linguagens artísticas, para a ênfase num certo Modernismo empreendido pelos três artistas (praticamente contemporâneos) e um certo gosto pelo popular. Goeldi, por um lado, buscou uma espécie de exílio voluntário e cultivou a prevalência pela noite e pelos subúrbios cariocas, optando por conviver com e por representar prostitutas e pescadores, bêbados e mendigos; Villa Lobos teve forte influência dos temas populares e indígenas na construção de sua música erudita; e Manuel Bandeira escreveu poemas sobre o carnaval, festas de São João e outras manifestações populares.

HORIZONTALIDADE E VERTICALIDADE

O crítico alemão Walter Benjamin, em seu texto «Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque», traduzido para o francês, aborda questões de horizontalidade e de verticalidade, também trabalhadas pela historiadora norte-americana Rosalind Krauss, em diversos capítulos do livro *The optical Unconscious*, especialmente no capítulo sobre Clement Greenberg e Jackson Pollock. Enquanto as experiências de horizontalidade seriam da ordem da potência, do Caos, da Natureza, da desmesura, os eventos de verticalidade estariam na ordem do ato, da organização, da história, da realização / construção e também de uma certa hierarquização.

Hal Foster no texto “O artista como etnógrafo” enuncia que a opção por trabalhar horizontalmente - num movimento sincrônico de problema social a problema, de debate político a debate - mais do que verticalmente - num comprometimento diacrônico com as formas disciplinares de gêneros ou meios dados - aponta para um giro de um modelo vertical da tela-como-janela para um modelo horizontal da tela-como-texto, de um paradigma “natural” da imagem como uma paisagem emoldurada para um paradigma “cultural” da imagem como uma rede de informações.

Os experimentos cinematográficos de Lygia Pape estariam nessa ordem de horizontalidade. Uma vez que lidam com o cinema de maneira interdependente e como intermediação e não de forma linear ou narrativa, os filmes e vídeos da artista quebram a idéia de narração fílmica, desmontando a experiência cinematográfica, tanto em termos de realização quanto de visualização.

INVENÇÃO E INVERSÃO

A história do envolvimento de Pape com o cinema é narrada no livro *Gávea de Tocaia*. Segundo tal cronologia, a artista vinha, desde os anos 60, trabalhando não somente com realização / direção cinematográfica, como também fazendo cartazes para alguns filmes do Cinema Novo.

Seu primeiro filme intitulado *La Nouvelle Creation* (realizado em 16 e 35 mm) foi criado tendo em vista a participação no Festival de Montreal, no Canadá, em 1967. O filme deveria ter cinquenta segundos de duração e ser realizado em uma linguagem universal. O tema do festival era “A Terra dos Homens”, baseado no livro homônimo de Saint Exupéry. O resultado foi um filme que é, na realidade, uma poesia visual, e Lygia saiu premiada.

Já *Eat me* (também realizado em 16 e 35 mm), de 1975, foi produzido quando a artista criava os seus “objetos de sedução”, que questionavam o lugar e o papel da mulher na sociedade. Colocando o problema da manipulação pela mídia de imagens que incitam o consumismo, o filme enfrenta o uso do erotismo como veículo de consumo.

Podemos, dessa maneira, falar de uma espécie de inversão cinematográfica em Lygia Pape, tanto pela temática escolhida quanto pelo fato de a montagem, muitas vezes, ser fragmentada e não-linear.

Em *La Nouvelle Creation*, de 1967, Lygia não usou roteiro. Apropriou-se de imagens da NASA sobre o primeiro vôo de um astronauta ao espaço e editou-as, de maneira a indicar a criação / o nascimento de um novo homem que alcança o espaço interplanetário. Esse filme fala ao Homem, sobre o (novo) Homem e sua (nova) condição enfatizando, assim, o dado humano dos trabalhos de Lygia Pape, a preocupação com o indivíduo enquanto ser coletivo, habitante de uma e atuante em uma congregação. Percebe-se, portanto, que a preocupação da artista era com a criação de “espaços poéticos”. Em reportagem de Antonela Velasco de 29/10/1977 no jornal *A Notícia*, intitulada “Lygia Pape Cineasta”, é possível ver a artista falar da atuação de seu trabalho dentro do que ela convencionou chamar de espaço poético: “meu trabalho está dentro de um espaço do Homem, no sentido de atenuar as dificuldades que ele enfrenta”.

Em *Eat Me*, de 1975, Pape realiza o close de uma boca repleta de pedras coloridas, humo e saliva. A boca, em movimentos contínuos, incita imagens eróticas, uma vez que pode ser vista como um olho, uma vagina ou uma boca mesmo. Ao longo do filme, a frase “a gula ou a luxúria” é repetida em diferentes línguas. Esse filme, feito à época em que a artista realizava a já citada série de “objetos de sedução”, tem uma montagem bastante interessante, que fornece um ritmo cada vez mais acelerado, o que aumenta a sua conotação sexual. A precisão dos cortes (matematicamente organizados) e a sedução pela luz dão ao filme uma exatidão de execução. Nas palavras da própria artista:

“A edição do filme é feita matematicamente, isto é, as partes do filme são cortadas na medida métrica a partir de um princípio: dividi o filme em duas partes, depois dividi a metade em outras duas e assim sucessivamente até o final, conseguindo uma pulsação que vai em um crescendo até o fim. Corta-se a imagem sem a preocupação de uma descrição do momento – somente um número determina o corte”¹.

Montado da mesma maneira é o vídeo *Sedução III*, de 1999 que traz imagens de pessoas saindo da estação das barcas na Praça XV, no centro do Rio de Janeiro. A mesma imagem é repetida à exaustão, sendo que o ritmo e a velocidade vão aumentando cada vez mais, assim como em *Eat me*.

Se em *Eat me*, o sentido era frisar a conotação sexual, em *Sedução III*, apesar do título, o frenesi do vai e vem das pessoas diz respeito mais à correria dos homens nos dias atuais. É lógico, no entanto, que não podemos segregar os sentidos sensuais que o vídeo provoca e, inclusive estabelecer relações tanto com *Eat me* quanto com a obra *Vem / Vai* da série “Sedução II” produzida em 1999.

Interessante também a inversão que Lygia realiza ao fazer com que se chegue à pulsão, ao “gozo” através da assepsia matemática. Por meio da progressão geométrica utilizada nos cortes e na montagem do filme e do vídeo, temos a aceleração de seu ritmo e a conseqüente acentuação de seu caráter erótico e sexual.

Alguns filmes da artista ao invés de explorarem a narrativa, cultivam o uso do fragmento (como totalidade) fazendo com que as imagens pareçam um caleidoscópio, e fazendo-as funcionar mais como experiências poéticas. O uso da matemática na montagem como critério de fragmentação cinematográfica, aponta para a adoção da geometria e suas múltiplas, infinitas possibilidades. A quebra da seqüencialidade e a progressão dos cortes que respeitam os intervalos matemáticos propostos pela artista fornecem um ritmo e uma pulsação quase musicais ao filme.

O fato de Lygia ter optado pelo formato do curta-metragem, mais simples, fácil e barato de se realizar nos coloca algumas questões. Walter Benjamin em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* aponta que os conceitos tradicionais de criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo caem por terra numa era em que a obra-de-arte pode ser tecnicamente reproduzida. Lygia realizou inúmeros filmes e em suas palavras: “O super 8 é realmente uma nova linguagem, principalmente quando também está livre de um envolvimento mais comercial com o sistema. É a única fonte de invenção, hoje”ⁱⁱ. Ou seja, o distanciamento em relação a um mercado e a recusa do lado comercial da arte apontam para uma fonte romântica de valorização da experimentação e da constituição do processo criativo como uma espécie de “laboratório”.

Lygia Pape apropria-se de imagens do “banco de dados” que a própria realidade oferece para, a partir daí criar a sua própria retórica. O uso de procedimentos “extra-artísticos” na arte passa a ser comum a partir da década de 1960. Diferentes correntes e grupos (neoconcretismo, arte conceitual, arte povera, minimalismo, etc), cada um a ser modo, passaram a questionar o lugar do objeto, do material e do fazer artísticos.

A realização do filme *La Nouvelle Creation* foi possível graças à apropriação, por Lygia Pape, de imagens do primeiro vôo de um astronauta ao espaço. Sob posse da Agência Espacial Norte-Americana, as imagens em preto-e-branco mostram um cosmonauta em evoluções no espaço, sem perder a ligação com a nave, mantida através de cabos. Lygia montou tais imagens, inserindo áudio e finalizando o filme usando o processo de viragem para que tela ficasse toda vermelha. No mesmo momento, ouve-se um choro de bebê que simboliza “a nova criação” ou o nascimento desse “novo homem” que experimenta viver “sem a linha da terra ou da gravidade por baixo dos pés”ⁱⁱⁱ.

Já *Eat me* só foi possível graças à constatação da existência de posições paternalistas, que fazem da mulher e do erotismo, objetos de consumo. A artista, para criticar tal realidade, apropriou-se temática ou alegoricamente dela, criando uma atmosfera erótica apenas a partir da imagem de uma boca em *close*, que mais parece uma vagina, ou um olho.

O trânsito entre as diferentes linguagens artísticas era comum nos anos 1960 e 1970 no Brasil. O cenário cultural colocava limites, o que incentivava a criação de parcerias e colaborações. Sendo assim, artistas visuais atuavam ou colaboravam com cineastas na realização de filmes e cartazes, poetas e músicos firmavam parcerias com artistas, e assim por diante. A tomada de posição “udigrúdi” só veio salientar tais procedimentos. O termo “udigrúdi” é a adaptação nacional do “underground”, utilizado para definir um cinema feito com poucos recursos e longe dos padrões considerados “de qualidade”, em geral ditados pela grande indústria. Essa movimentação de negar a arte como função e como valor, enfatiza o “udigrúdi” como tendência à redução a uma atitude *underground*. Segundo a historiadora da arte Sheila Cabo, essa desmitificação de valores era contundente porque vinha no bojo das reações contra a repressão violenta instaurada a partir de 1969, o que contribuiu na formação de alguns artistas como “marginais sociais”, inclusive pelo uso de drogas ou pela ação política^{IV}. Inúmeras iniciativas foram tomadas e diversos núcleos de atuação foram criados, o que aumentou o comprometimento de artistas e intelectuais e sua crença utópica e romântica na possibilidade de uma sociedade transformada por eles.

Seja pelo uso da droga (vide Hélio Oiticica e suas *cosmococas*), seja pela construção de uma não-linearidade cinematográfica, os artistas ostentam a sua filiação romântica ao optarem pela fragmentação, entendendo o estilo e a fúria como totalidades e a esfoliação como legítimo processo criativo. Ainda mais, com o agravante da ditadura no país, tal opção foi levada ao extremo, ao fazer com que a tomada de posições político-ideológicas colocasse os artistas como verdadeiros marginais, salientando, assim, a visão romântica de um artista genial e incompreendido, apartado da sociedade, quer por exílio, quer por atitudes subversivas.

Ligia Canongia e Gloria Ferreira^V nos falam que os anos 1960 e 1970 foram particularmente férteis e inovadores em relação ao cinema independente. Nessa época, viu-se surgir diversas experimentações com a linguagem cinematográfica e os artistas, cada vez mais, buscavam o cinema enquanto novo suporte. Para eles, tratava-se de explorar distintos modelos de organização e investir em outra dinâmica, capaz de imprimir novo ritmo a suas imagens. O cinema, assim como a fotografia, tornou-se meio de investigação do real e de suas condições de representação. A fusão entre cinema e artes plásticas ou entre o cinema e as múltiplas e experimentais formas com que pode ser manipulado aponta para a expansão do espaço de intervenção do artista e estabelece novos mecanismos de conhecimento do campo visível e de extensão das potencialidades do meio.

Seja pela exploração da imagem como potencialidade em si, pelo abrir mão de qualquer ranço narrativo-literário ou pela abolição do roteiro, os filmes de Lygia Pape são amostras de invenção e liberdade e, assim, fazem de sua aproximação em relação ao cinema uma fonte poética e política. Como queria a própria artista, suas experiências tornaram-se, antes de tudo, **anti**-filmes. Sua contemporaneidade está justamente nessa negação, nesse esgarçamento da linguagem cinematográfica: são **anti**, mas não exata ou simplesmente cinema. Para isso, colocam o fragmento, o corte “gratuito”, o ritmo da montagem como valores em si e como dados primários e imprescindíveis na / da construção cinematográfica. Segundo Lygia Pape: “marginal era o ato

revolucionário de invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundos... o anti-filme”^{VI}.

Dessa maneira, mesmo através de uma negação, o que vemos é uma tentativa de abordar o inabordável, numa abertura a caminhos transversais e inexplorados. Lygia Pape usa o corte matemático para criar o ritmo erótico e faz filmes extremamente curtos para enfatizar a duração, de maneira a chamar a atenção para a questão da fragmentação cinematográfica. Seja como for, o que vemos é uma expectativa esgarçada de afirmação e consolidação [transversa] de uma linguagem-cinema.

Assim, as experiências cinematográficas de Lygia Pape são emblemas / sintomas, ao mesmo tempo em que colocam em xeque certos padrões e arquétipos: o cosmonauta aludindo à conquista do espaço pelo homem, o consumo, o sexismo, a pilhagem são algumas das imagens abordadas e postas em questão. O uso de procedimentos de inferência como o da metonímia para apreensão do todo pela parte (a boca e a sensualidade como metáforas do consumo, da exploração pela mídia) ou de *make-up* e re-semantização das imagens só vêm salientar a força e a presença do envolvimento da artista com o cinema e a relevância, ainda hoje, desses planos e tomadas.

NOTAS

- I. Lygia Pape em depoimento a Eugenio Puppo e Vera Madda, transcrito no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70” realizada em 2002 no CCBB do Rio de Janeiro.
- II. PAPE, Lygia no catálogo da “Exoprojeção 73”. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973 apud CANONGIA, Lígia & FERREIRA, Gloria. *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2 a 14 de dezembro de 1997.
- III. PEDROSA, Mário. “Mundo em crise, Homem em crise, Arte em crise”. In AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Pg. 220.
- IV. CABO, Sheila. “Barrio: a morte da arte como totalidade”. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira – texturas dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- V. CANONGIA, Lígia & FERREIRA, Gloria. *Artecinema. Filmes experimentais / filmes de artistas plásticos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2 a 14 de dezembro de 1997.
- VI. Lygia Pape em depoimento a Eugenio Puppo e Vera Madda, transcrito no catálogo da mostra “Cinema Marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70” realizada em 2002 no CCBB do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. «Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque», présentation de Yves-Alain Bois. In **La Part de l’Oeil**, 1990, n°6, p.10-15. [Fre]
- _____. “O Surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia”. In **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CABO, Sheila. "Barrio: a morte da arte como totalidade". In BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira – texturas dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Massachusetts e Londres: Harvard University Press e Cambridge, 1979.

CHIARELLI, Tadeu. "Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea". In BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira – texturas dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Cinema Marginal e suas fronteiras – filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Depoimento de Lygia Pape a Eugenio Puppó e Vera Madda, transcrito no catálogo da mostra realizada em 2002 no CCBB do Rio de Janeiro.

DANTO, Arthur. **After the End of Art**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

FILHO, Paulo Venâncio, FERREIRA, Glória, DUARTE, Ronald. "Dossiê Lygia Pape". In **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ**. Ano 5, nº 5, 1998.

GULLAR, Ferreira. "Teoria do Não-Objeto". In COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005. Texto originalmente publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21.11 a 20.12.60 no Rio de Janeiro.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. London: Thames & Hudson, 2000.

_____. **"The Optical Unconscious"**. Massachusetts, Londres: The MIT Press, 1994.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / Prefeitura, 2003.

NAVAS, Adolfo Montejo. "Um Horizonte de Horizontes – Entrevista com Lygia Pape". In **Lapiz**, nº 154, ano XVIII, Madri, junho de 1999.

NAVES, Rodrigo. "Um Azar Histórico. Desencontros entre Moderno e Contemporâneo na Arte Brasileira". In **Novos Estudos**, nº 64, novembro de 2002.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

TAVORA, Maria Luisa Luz. "Lygia Pape: gravuras ou antigравuras? Deslocamentos Possíveis da Tradição". In **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ**. Ano 11, nº 11, 2004.

VELASCO, Antonela. "Lygia Pape Cineasta". **A Notícia**. Rio de Janeiro, 29/10/1977.

CURRÍCULO RESUMIDO

Fernanda Pequeno da Silva é mestranda em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, tendo seus estudos sobre Hélio Oiticica e Lygia Pape vinculados à linha de pesquisa História e Crítica de Arte. Também leciona na UERJ, como professora substituta, ministrando disciplinas do Departamento de História e Teoria da Arte do Instituto de Artes.

OLHAR – O LUGAR DA POÉTICA

Heliana Ometto Nardin

RESUMO

Olhar – o lugar da poética, apresenta-se como uma investigação sobre o fazer artístico e a consequente teorização que permite a apreciação crítica das artes visuais na contemporaneidade. O objetivo primordial é demonstrar teoricamente que a arte contemporânea brasileira possui uma história própria mas em constante diálogo com a arte internacional, produzida nos grandes centros, possuindo, portanto, uma formulação consistente. Tal consistência permite a diversos artistas a aproximação de seus conceitos e o desenvolvimento de poéticas pessoais constituindo, assim, uma produção plástico/ visual passível de ser compreendida em termos próprios. Todas essas ponderações nos levam a questões essenciais que dizem respeito ao artista, ao produtor de arte, ao teórico e crítico de arte, ao espectador e ao ensino de arte na contemporaneidade.

Palavras-chaves: criação artística, apreciação crítica, arte contemporânea.

ABSTRACT

The look - the place of poeticality - is presented as an inquiry on artistic making and its consequent theorization that allows the critical appreciation of plastic arts in contemporaneity. Its basic aim is to theoretically demonstrate that Brazilian contemporary art - whether object or installation - has its own history and a consistent production, though it keeps an ongoing dialogue with art produced abroad. Such a consistency enables artists to approximate their concepts, develop personal poetical characteristics and constitute a plastic and visual production understandable in its own terms. These considerations lead us to elementary questions regarding the artist, the art's producer, historian, theorist and critic, as well as to the spectator and finally the contemporary art teaching.

Keywords: artistic creation, critical appreciation, contemporary art.

Olhar – o lugar da poética, apresenta-se como uma investigação sobre o fazer artístico e a consequente teorização que permite a apreciação crítica das artes visuais na contemporaneidade. O objetivo primordial é demonstrar teoricamente que a arte contemporânea brasileira possui uma história própria mas em constante diálogo com a arte internacional, produzida nos grandes centros, possuindo, portanto, uma formulação consistente. Tal consistência permite a diversos artistas a aproximação de seus conceitos e o desenvolvimento de poéticas pessoais constituindo, assim, uma produção plástico/ visual passível de ser compreendida em termos próprios. desde que se compreenda que nossa identidade “é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais” (VENÂNCIO FILHO, 2000, p.134).

Averiguamos, inicialmente, que a expansão da linguagem tridimensional, desde meados do século XX, entre nós, apresenta o objeto e a instalação, seja como arte ambiental, como composições híbridas, possibilitando a utilização de quaisquer ou vários materiais, exigindo um embriamento com o espaço, com o entorno sócio-cultural, criando um campo ampliado, múltiplo de interesses e interpretações. Acolhe assim a transdisciplinaridade, o entrecruzamento de diversas

áreas de conhecimento e o da intermídia, ao mesmo tempo em que busca garantir a especificidade do projeto plástico/visual das artes. Notamos que, com essas composições, sai-se do terreno da representação para outro que indica a necessidade não apenas da presença do espectador que penetra no espaço da obra para tornar presente para si a experiência da fruição do objeto, mas também que, no mesmo movimento, ele exerça a reflexão, realizando a interconexão com o presente e o passado histórico, cultural e imagético, apreendendo que a atitude da arte na atualidade é agregadora.

Contextualizar, portanto, o atual momento histórico de transformações sócio-culturais em andamento, permite-nos a reflexão sobre a importância das artes, de obras que não se apresentam como mero reflexo ou ilustração de um determinado contexto, à medida em que se apresentam com um poder determinante e formativo desse mesmo contexto.

Todas essas ponderações nos levam a questões essenciais que dizem respeito ao artista, ao produtor de arte, ao historiador, ao teórico, ao crítico de arte, ao espectador e, em última análise, ao ensino de arte na contemporaneidade. Trabalhamos com a construção social dos significados da arte, quando a obra já pertence ao circuito artístico, já foi articulada, isto é, mediatizada em direção à cultura.

Tentamos localizar, no tempo e em determinado espaço de realização, a produção em arte, voltando-nos para o primado do singular e dos sentidos emergentes que ganham significação no processo da construção.

Concordando com os autores que preconizam que não pode haver uma investigação sobre a criação de arte e a sua compreensão crítica separada de um contato direto com as obras ou desvinculada do espaço simbólico em que estas estão inseridas e, ainda, compreendendo que pensar esses processos/itinerários é encontrar a arte no lugar em que ela se processa, decidimos pela realização dessa investigação em Uberlândia, MG, lugar onde trabalho e que se apresenta como um pólo regional de cultura.

Herkenhoff (1997/2001) já nos alertava sobre o fato de que se opera no país um sistema de arte de equidistância, explicando, como vimos, que a mesma distancia política que separa os grandes centros brasileiros de arte dos centros hegemônicos europeus e norte-americanos parece separar os centros regionais e periféricos brasileiros dos centros que se querem hegemônicos, o eixo São Paulo - Rio de Janeiro. Interessa-nos, nessa pesquisa, a produção de arte que se processa no circuito artístico de Uberlândia, que podemos denominar de periferia cultural em relação aos grandes centros, para investigar o diálogo, as influências que a produção desses centros exerce sobre a produção local, bem como a expansão e irradiação da produção local para outros espaços do circuito de arte no Brasil.

A ESPECIFICIDADE DA ESCOLHA

Uberlândia é uma cidade de porte médio, localizada na região denominada de Triângulo Mineiro, no centro-sul do estado de Minas Gerais. O censo demográfico/2000 (fonte: IBGE) calcula a população em 501.214 habitantes, com uma taxa de alfabetização que compreende 95% dessa

população. O desenvolvimento dos setores da indústria e serviços, suplantando o setor agropecuário, desde meados do século passado, garantiu um processo de urbanização bastante rápido, permitindo que a cidade se tornasse um pólo de referência regional. Nesse contexto, a Universidade Federal de Uberlândia, desde 1976, apresenta-se também como referência de ensino e produção de conhecimento científico e cultural para a cidade e região.

A Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, articuladora do diálogo com essa realidade, produz o *Projeto Panorama --: Produção Plástico/Visual do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba*, buscando dar visibilidade à produção artística da cidade e do seu entorno regional.

Participo como membro da Comissão de curadoria do citado projeto, juntamente com a crítica de arte Maria Alice Milliet, com os críticos Marcos Hill e Marco Antônio P. Andrade.

A participação nesse projeto, como curadora, despertou o interesse em realizar uma pesquisa sistematizada sobre as modalidades objeto e instalação e os processos/ itinerários de criação, abrangendo, assim, o âmbito local e regional da produção cultural.

Destaco, para o estudo, a produção dos artistas – Cláudia França e João Virmondes – em função da qualidade dos trabalhos apresentados por eles no *Panorama*, sendo, então, indicado pelos curadores do projeto como os melhores nas modalidades objeto e instalação.

ENTENDIMENTO PRELIMINAR

Gesto inacabado – processo de criação artística, de Cecília Almeida Salles, prestou-se como um roteiro importante para a sistematização desses itinerários, uma vez que essa autora, a partir de estudos sobre processos singulares, realiza uma generalização sobre o processo de criação que leva a princípios norteadores de uma “possível morfologia da criação”. Através dos estudos das singularidades, ela busca as generalizações pertinentes. Fazemos o caminho inverso: das generalizações possíveis sobre o processo criativo, aportamos nas singularidades.

O estudo da *Fenomenologia da Percepção*, de Merleau-Ponty, foi também de auxílio inestimável. Partimos da compreensão de que as experiências só se tornam significativas após terem sido vividas e que o vivido já traz em si um sentimento imanente que o pensamento tenta objetivar, transformando em conhecimento.

Para Merleau-Ponty, o sentido imanente da percepção é essa dimensão do vivido ou do irrefletido, cuja significação a palavra não consegue explicitar totalmente e que a arte busca capturar. A percepção primeira sendo a fonte de onde jorram os motivos, fonte de onde nascem as ações humanas sem sentido, que a razão reflexiva trabalha, buscando burilar sua forma, objetivando-a em símbolos condensadores do seu sentido.

Neste trabalho interessa-nos não a construção do pensamento sistemático que opera através das categorizações, separando o racional do irrefletido e dando primazia à lógica da razão, mas sim uma forma de conhecimento que não é separável da palpitação do mundo, de um conceito fecundado pela imaginação e revelado na experiência da arte, a primazia da lógica do sentido. Voltamos, pois, nossa atuação para as manifestações da arte e o seu processo de criação.

No processo de criação em que o artista se lança há que se considerar sempre um elemento indeterminável de imponderabilidade, de casualidade e de mistério. Se ele necessita de inspiração, que será definida como uma predisposição favorável ao trabalho, necessita ainda da sua intuição, ou seja, de determinado estado de alerta ou abertura às vivências emocionais, à dimensão da experiência mesma para que a atividade resulte criativa.

Segundo Suzanne Langer, o artista, ao manipular sua própria criação, ao compor em qualquer arte é sempre uma composição, ele pode apreender da realidade perceptível à qual tem acesso possibilidades da experiência subjetiva que ele não conhece em sua vida pessoal.

(...) Todo conhecimento reporta-se à experiência, não podemos conceber coisa alguma que não tenha relação com nossa experiência. Qualquer coisa que o artista possa visualizar é "como" a própria subjetividade dele, ou é, ao menos relacionado com suas maneiras de sentir. Normalmente tais conexões ocorrem, para ele, através de seu conhecimento crescente da arte de outras pessoas, isto é, por revelação simbólica (LANGER, 1980, p.405).

É nesse sentido que sempre indagamos sobre as influências artísticas ou a que família do universo das artes os artistas se filiam ou pertencem.

Para Almeida Salles (1988, p.13) um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. Sendo que a grande questão que impulsiona a pesquisa é compreender a tessitura desse movimento e que se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público.

O interesse não está em cada forma mas nas transformações de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia continua do percurso criador (SALLES, 1988, p.19).

Podemos, então, pensar a criação como um percurso que compreende uma cadeia infinita de agregações de sentidos e idéias e uma série de ações e de aproximações para atingir o que denominamos de obra.

Como bem nota essa autora, qualquer busca da origem da obra mostra-se ingênua, da mesma maneira que a noção de conclusão de uma obra, não diz da conclusão de um processo de criação, porque o objeto considerado final representa, de uma forma potencial, apenas um momento do processo contínuo de criação.

Devemos lembrar que, como seres humanos, somos o ser da falta, buscamos nos completar, ao longo da vida, através de atos, ações que, no limite, signifiquem não apenas a garantia da nossa sobrevivência, mas alguma realização pessoal articulada a um contexto sócio-cultural, ou, mais simplesmente, uma satisfação pelo esforço empreendido. O desejo surge como motor de uma ação que busca compor com o âmbito da realidade um estado de equilíbrio que sempre se revela instável e precário para o ser desejante.

Em lugar e tempo nenhum tem sido fácil a vida humana, porque tem sido, em toda parte e sempre, vida em cultura. Pois a cultura é simultaneamente des-alienação e alienação, mediação e encobertura, emancipadora e condicionante. Tal ambivalência do ambiente cultural no qual o homem se encontra cria tensões externas, entre o homem e seu ambiente, e internas, no interior da sua consciência, dificilmente suportáveis (FLUSSER, 1983, p. 137).

Estamos no terreno da falta e do desejo propulsor de uma ação, mais especificamente, propulsor de um ato de criação, sempre renovado, por não ser nunca completamente satisfeito. Assim a criação aparece como um movimento sempre tensionado por forças internas e externas a esse fazer singular.

Dentro desse processo contínuo que é o ato de criação, processo recursivo, como assinala Salles, porque preenhe de desvios originados pela confluência entre a tendência inicial que norteava um determinado projeto e o acaso que aponta novos caminhos, exigindo, às vezes, mudanças radicais ou, então, simples acomodação. O tempo surge, nesse processo, como o grande conselheiro, por ser o sintetizador do trajeto criativo. Bachelard considera que é nesse tempo de envolvimento total com a obra em formação, quando se buscam suas leis, orientações próprias para sua organização ou construção, entre o plano de idéias e das possibilidades que vão sendo selecionadas, que pode ocorrer a “intuição do instante”, a possibilidade de captar seus conteúdos, o que nas palavras de Pichon-Rivière “representaria a precipitação dentro do campo de trabalho daquilo que nos parece insólito ... a lição da luz, o que chamaríamos de *insight*”. (1999, p. 110)

Acreditamos, agora, estar preparados para a aventura de acompanhar e compreender percursos e processos, sintetizados em itinerários de criação, com a singularidade de suas manifestações, sabendo que, como nos alerta Salles, “a linearidade da apresentação pode falsear a recursividade e simultaneidade do ato criador”. (1998, p. 17)

OLHAR – O LUGAR DA POÉTICA

Para esta comunicação priorizamos do estudo completo sobre o processo de criação de João Virmondes, a leitura do trabalho – *Estar aí* – exposto na Galeria do MUNA (Museu Universitário de Arte), Uberlândia – MG, em 2002.

Virmondes relata que no propósito e na busca de um objeto, uma imagem geradora para um novo trabalho encontra um objeto especial. Uma janela, objeto abandonado em um quintal, surge como agregador de idéias e formas em estado germinal, sensível. Relata, ainda, que na composição de *Estar aí*, entram, além do objeto-janela, como disparador do processo, o estudo de Bachelard em *A poética do espaço*, o de Foucault em seu texto “Las meninas” e o estudo de Magritte, todos participam da trama do processo que conduz a obra.

Realiza as seguintes ações: nos oito retângulos vazados da janela-objeto coloca espelhos, leva para a paisagem do Parque Sabiá, pendura-a com fios transparentes nos galhos das árvores e fotografa. Para exposição seleciona as imagens produzidas apenas três, faz, então, três grandes plotagens e com elas ocupa toda uma parede do 1º piso da Galeria do MUNA. Suspende, próximo

à parede, de frente para ela, o objeto/janela com seus retângulos de espelho. O jogo estrutural está formado. O jogo e o gozo da arte, esfera do imaginário. Temos na plotagem duas ordens de imagem: a imagem da paisagem congelada, onde a janela está inserida, e a imagem nos espelhos da janela, da paisagem que está, portanto além do campo do objeto. Como espectadores, ao voltar-nos para o objeto-janela suspenso, na galeria em frente as paredes com as plotagens, vemos-nos dentro do espelho e dentro da paisagem que ele espelha. Vertigens de sentidos, sensação de estar-aí e não estar. O virtual e o real se embaralham. Os comentários que a obra tem sobre a pintura de paisagens, sobre o quadro-janela que se abre para uma paisagem pictórica é problematizado com as fotos. O deslocamento da imagem, congelamento de um espaço e de um tempo, agora eternizado, para outro espaço, realiza o trabalho da rememoração e do imaginário. Relação que se fortalece com a imagem do não-local que os retângulos de espelho da janela reflete e com a imagem do espectador que é captada por esse objeto. Colocar o espectador fazendo parte da imagem, torna-o participante desse jogo de imagens, participante efetivo do trabalho.

O que nos impacta em *Estar aí* são as rotações de sentidos a que estamos expostos ao contemplá-la.

Ao entrarmos na galeria do MUNA visualizamos as três fotos plotadas e colocadas em sua parede frontal. Deparamo-nos com uma seqüência de imagens que se abre como um painel paisagístico ao mesmo tempo em que se mostra já fragmentada, uma vez que guarda a individualidade de cada momento impar captado pela máquina fotográfica. Entretanto, o instante a ser flagrado, congelado, torna-se eterno como imagem e como memória. Sentimos como se a impossibilidade de se fracionar o tempo em momentos estanques gerasse a totalização de uma temporalidade que se dá como plena imagística a nossa contemplação em *Estar aí*, dialética do tempo e espaço em obra visual. Temos uma mesma paisagem motivo que se desdobra, que se apresenta sob diversos aspectos, distintos e complementares, uma justaposição de planos dado pela fragmentação desse mesmo plano. A sensação primeira é a de sermos acolhidos por uma intimidade devido a familiaridade com o tema – paisagem – e, também, pelo reconhecimento



João Virmondes, *Estar Aí* (Galeria)



João Virmondes, *Estar Aí* (Galeria)

do lugar. Sentimo-nos dentro da clareira, próximos da natureza, sintonia que é abalada ao dar lugar a um “estranhamento inquietante”, somos habitados por um devir outro, sensação de alteridade, de “aproximação-distância”, efeito da imagem da folha de janela suspensa no centro da paisagem, ocupando nosso lugar com seus olhos de espelho captura, reflete, planta novas imagens e sentidos. Poderíamos, talvez, falar de uma “difração prismática” da imagem, termo caro a Augusto de Campos, como que propagação da onde visual dando-nos imagens das áreas ao redor, à frente do objeto janela que fragmenta e cola os instantâneos do lugar onde, pretensamente, esta o artista. Ele que criou a cena, posicionou-se, focou o olho da máquina e fotografou sensivelmente esse *Estar aí*. A nossa tensão não se detém mais nas imagens focadas como o acontecimento de um espaço natureza habitado por nos ou por um objeto cultural, antes, somos lançados para o espaço onde a imaginação interage com o objeto mundo motivo do nosso olhar, do nosso estar aí, pleno de sentidos.

Dentro e fora, imaginação e realidade, arte-domínio do jogo e da aparência-qualidade do que nos confronta com nos mesmos, com o outro, com o mundo, desvelando o uno e o diverso.

REFERÊNCIAS

HERKENHOF, Paulo. Brasil / Brasis. **Lápis – Revista Internacional de Arte**, nº 134, Madri, julho/dezembro, 1997. Apud: BASBAUM, R. (org) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Merleau-Ponty na Sorbonne, resumo de cursos: filosofia e linguagem**.

Campinas: Papyrus, 1990.

SALES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Lugar nenhum: o meio da arte no Brasil**. Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro:

Funarte, 1980. Apud: BASBAUM, R. (org) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções,**

estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CURRÍCULO RESUMIDO

Heliana Ometto Nardin – Doutora pela Universidade Estadual de Campinas, SP, Mestre em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba, SP; Graduada em Psicologia pela mesma universidade. Professora Adjunta na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia; Pesquisadora do CNPq.

O BARRO NA ARTE: UMA QUESTÃO DE LIMITES

Isabela Mendes Sielski

RESUMO

Esta comunicação tem como objetivo apresentar a síntese da tese de doutorado desta autora, intitulada *El barro en el arte: materialidad y limites*, realizada na Universidade do País Vasco, Bilbao, Espanha, defendida em 2004. Trata-se de uma pesquisa que analisa a presença do barro na arte, da Pré-história aos anos setenta, utilizando como marco teórico alguns conceitos de limite – obstáculo, fronteira e limes. A partir da materialidade do barro encontramos não um gênero específico da arte, e sim um material com inúmeras possibilidades de atuar em situações limítrofes e que participou, ainda que muitas vezes desde um lugar “marginal”, nos câmbios de paradigma de representação em cada período histórico da arte ocidental.

Palavras-chave: barro, escultura, cerâmica, limites.

ABSTRACT

This communication has as objective to present the synthesis of the doutorado thesis of this author, titleholder El clay in the art: materialidad y limits, carried through in the University of the Country Vasco, Bilbao, Spain, defended in 2004. One is about a research that analyzes the presence of the clay in the art, of Daily prehistory to the Seventies, using as theoretical mark some concepts of limit - obstacle, border and “limes”. From the materiality of the clay a specific sort of the art met, and yes a material with innumerable possibilities not to act in bordering situations and that it participated, despite many times since a place “marginal”, in the exchanges of paradigm of representation in each historical period of the occidental art.

Keywords: clay, sculpture, ceramics, limits.

INTRODUÇÃO

Nas artes, as questões vinculadas à sua essência e natureza sempre estiveram presentes em sua história. As fronteiras entre elas mesmas ou os seus contatos com outras áreas das atividades humanas, sofreram várias modificações, chegando à atual época a uma verdadeira hibridação¹. Sentida na estetização do cotidiano, na democratização do bom gosto, ou na apropriação por parte da arte a certos assuntos que à um tempo atrás não poderia incluir em seu repertório artístico, a arte proporciona encontros muitas vezes desconcertantes. O *kitsh*, o *camp*, as esculturas públicas nascidas com o lugar (desde os *specifics sites*), junto à inclusão do *popular*, do *multicultural*, da *ironia*, do *marginal* são sintomas da expansão da arte que, depois das rupturas modernas convive em um espaço plural, interdisciplinar. A arte deixa cair definitivamente seu “pedestal”, convivendo em um espaço real. Esses conceitos aceitos em nossos dias no santuário da arte, percorreram longo caminho até chegar a serem incluídos no repertório artístico e assimilados pela instituição arte. Nessa direção também o *barro* como material *menor*, não-nobre, possibilitou a elaboração de objetos que não pertenciam à classificação da arte com maiúsculas durante vários séculos.

Assim como a escultura teve seu desenvolvimento ao princípio vinculada a outros meios (arquitetura, pintura, etc.), falar do *barro* na arte é referir-se a uma parte de sua história que também esteve transitando *entre* outros campos. A escultura, em seu nascimento mimética, possui um recorrido paralelo aos acontecimentos heróicos, religiosos, seguindo os paradigmas fixados por essas comemorações. Essa e outras histórias podem ser revisadas por meio do uso de um material que simboliza o nascimento do homem (gênese), das primeiras formas de expressão (pinturas nas cavernas, Vênus), das construções primitivas (primeiras cabanas, seguidas das construções dos povos “primitivos”), do estabelecimento do homem neolítico (cerâmica). Escultura, cerâmica, arquitetura, decoração, utilitários, pintura, são alguns dos campos nos quais o barro esteve presente desde os tempos primórdios. Mas, sua presença nem sempre esteve vinculada à representação escultórica em cada período histórico. Se, acompanhou a escultura ao longo de tantos anos foi, raras exceções, como material de transição, procedimento técnico (esboço ou modelo) para a representação em materiais nobres –bronze ou pedra–. Do mesmo modo, a transformação do barro em cerâmica é uma das possibilidades técnicas que fez este material permeável a diversos âmbitos da vida, razão pela qual sua recuperação a partir dos anos sessenta está impregnada não apenas de implicações sensoriais, fenomenológicas, como de valores simbólicos e culturais. Deste modo, referir-se a um material específico na presente época, quando a partir da expansão do campo escultórico já não é possível definir a prática escultórica em detrimento apenas do meio utilizado^{II}, traz consigo um propósito que o vincula a alguns conceitos de limite.

Falar de *limite* é referir-se a um espaço estranho, desconhecido, limitado. Mas, esse conceito não deve exclusivamente ser compreendido em sua acepção negativa. Partindo dos conceitos de limite a partir de Eugenio Trías em sua *Lógica del Límite*^{III}, percebe-se que existiria um limite que separa, delimita, ou seja, um limite-*obstáculo*, outro que ao mesmo tempo que separa, une em termos de conjunção, *fronteira*, e ainda o que, na união de um com o outro, justo na fronteira, se conforma como uma franja, como um espaço *fronteiriço* onde não ocorre nem uma delimitação radicalizada, nem uma contaminação que seria a influência das fronteiras. Esse é um lugar no qual costuma-se ocorrer múltiplos significados, já que o limite deixa de ser um algo negativo, que opera em termos de oposição e exclusão para transformar-se em um lugar positivo, um *limes* desde o qual pode dar-se o encontro de áreas distintas, ou de elementos opostos que atuam em complementação. Metáfora para situações diversas, esses conceitos de *limite* podem ser aplicados à arte, e especificamente à produção em *barro* nos diferentes períodos históricos. O marco temporal delimitado entre as origens e os anos setenta leva-nos a alguns conceitos recuperados pela contemporaneidade que necessitou romper com o curso linear da história, indo buscar no berço da arte modelos para renovar-se (land art, póvera, body arte)^{IV}.

O BARRO ENTRE LIMITES: DA PRÉ-HISTÓRIA AOS ANOS SETENTA

A possibilidade de modelar com liberdade de formas e tamanhos, de deixar marcas impressas e de fazer resistente um material maleável –transformação da argila em cerâmica–, fez do *barro*

um material propício para as mais diversas expressões do homem desde os tempos mais remotos. Vinculado tanto ao sagrado, como ao profano, ao funcional, ao decorativo, artístico, escultórico e/ou pictórico esse material acompanhou a história do homem e encontra-se presente nas investigações tecnológicas mais avançadas da atualidade. Os diferentes estados da matéria na qual pode encontrar-se o barro, que se poderia sintetizar em cru-queimado, irá determinar os valores plásticos de seus produtos e suas possíveis aplicações.

Antes de qualquer tentativa de classificação o barro foi modelado como “escultura” –Vênus pré-históricas–, que eram apenas secadas ao sol, ou nas pinturas nas cavernas, utilizando terras coloridas. Se aqui se poderia começar a diferenciar entre pintura e escultura (referindo-se às futuras classificações entre as artes) com a descoberta da cerâmica, surge outro gênero, cuja semelhança essencial estará no material que possibilitou esses três procedimentos: o barro. A cerâmica surge como procedimento ligado a uma necessidade funcional, mas suas condições técnicas permitiram-lhe usurpar dos outros meios suas características. Neste sentido fica difícil classificar os objetos cerâmicos que desde suas origens transitaram entre o pictórico, escultórico, decorativo, utilitário.

A “arte” surgiu a princípio como uma necessidade de transpassar limites de sobrevivência, e a escultura teve suas origens nesses inícios da humanidade. O emprego do barro possui as mesmas características que a arte desses tempos, um caráter *limítrofe* – dito de outra maneira, não era arte no sentido em que hoje conhecemos, não era algo separado da vida diária, mas sim era necessidade vital, inerente ao cotidiano e nesse sentido livre de conceitos ou prejuízos. Assim esse espaço de *contaminações*, ou espaço *limítrofe*, era também algo surgido naturalmente, de necessidades e do contato do homem com a natureza, onde ele descobria a cada dia uma nova técnica, uma nova maneira de resolver um problema, surgindo com o passar do tempo o que se conhece hoje por *arte*.

As fronteiras do que é ou não arte, no período pré-histórico estavam indefinidas; com a primeira civilização humanista vê-se iniciar um processo de conceitualização, de classificações que seguirão com toda a história da arte do mundo ocidental, até chegados os anos sessenta. O conceito de arte para os gregos era diferente do que hoje se compreende. Vinculando o conceito mais à habilidade, destreza do fazer do que ao produto acabado, os gregos não estabeleceram diferenciações entre o trabalho artesanal e o artístico, visto que as necessidades de uns e outros eram similares. Neste contexto o barro foi empregado para a elaboração dos vasos de cerâmica, que para a sua confecção se necessitava da união de dois profissionais: o ceramista e o pintor. Não um encontro casual, senão uma *fronteira* – uma união de procedimentos que resultaram em objetos a cavalo entre o cerâmico e o pictórico, o decorativo e o narrativo, o ritual e o funcional. Não havendo uma rígida divisão entre arte (*bellas artes*) e artesanato (ofício manual), esses vasos cumpriam diversas funções na sociedade grega. No que se refere à estatuária na Grécia Clássica, os modeladores foram de grande importância para o desenvolvimento da escultura fundida em bronze, já que com sua habilidade trabalharam o barro conseguindo mais movimento e naturalismo que o que até então a pedra não havia permitido.

Na Grécia houve neste período a instituição de algumas regras como experimentação de *limites*, poder-se-ia dizer, ou seja, tentativas de criar artifícios para chegar à mimese e que servirão como modelos para grande parte da estatúria clássica nos períodos posteriores (a partir do Renascimento).

A partir dessa origem –Pré-história e Grécia– que deu início ao uso do *barro* na história da arte, ao tentar uma classificação para os objetos produzidos em barro dentro do campo do artístico, deparou-se não com um gênero específico, senão com três procedimentos os quais definiram durante muito tempo o lugar que ocupou o barro nos diferentes períodos históricos. Dependendo do “contexto cultural e histórico”, assim como dos conceitos de arte e técnica instituídos em cada período, o barro como cerâmica, esboço ou escultura foi umas vezes empregado somente como veículo tecnológico para a representação, e em outras, serviu como suporte dos paradigmas vigentes, determinando desse modo, as situações-*limite* nas quais o barro transitou na arte.

Ao empreender um recorrido histórico pelo uso do barro na arte, verificou-se que o aparecimento desse material como suporte da arte somente foi possível no momento em que, por um lado se assumiu a inclusão e a contaminação de outras áreas no puramente artístico, e por outro, nos períodos em que houve uma gradual desvinculação com a mimese, paradigma da representação escultórica da Antigüidade Grega até final do século XIX (Rodin). Em períodos como o Romantismo, quando ocorreram as primeiras rupturas com a arte clássica, ou a finais do século XIX, na valorização dos elementos da linguagem escultórica (*signo artificial*), assim como nas tentativas de união entre arte e indústria (Modernismo), ou entre arte e artesanato (*Arts and Crafts*), o barro apareceu não só como meio transitório para os materiais nobres (Grécia, Renascimento, até o Neoclacismo), senão funcionou como material significante, suporte ativo da representação. Teve que haver uma expansão dos paradigmas da representação, ou dito de outro modo, uma tensão dos limites, tensão da mimese e dos domínios do puramente artístico para que nesses períodos o barro em sua condição de cerâmica, esboço ou escultura fosse partícipe da representação.

Foi somente a partir das rupturas românticas que o barro feito cerâmica, ou o barro como veículo da subjetividade do artista adentrou de maneira gradual no campo antes somente reservado aos materiais nobres possuidores de uma aura transcendental, que tinham na mimese a técnica de representação do absoluto e do universal.

Inumeráveis foram os procedimentos desenvolvidos pelos artistas a fim de explorar o barro para a representação. Se como cerâmica atuou sempre em espaços *limitrofes* desde a Pré-história, na condição de esboço o barro foi auxiliar da representação desde o Renascimento, com Michelângelo. Mas, o caráter imediato dos gestos impressos na matéria plástica não pode responder aos paradigmas clássicos que exigiam a idealização da forma escultórica de acordo com a mimese platônica, por isso pode-se falar do uso do barro apenas no processo auxiliar, sendo assim atuou como *reverso* da escultura, como –limite-obstáculo– do Renascimento até finais do século XIX.

Ao contrário do escultórico, que nas épocas clássicas plantou suas bases no sistema binário da mimese, representando sempre uma imagem antropomorfa (até finais do séc. XIX e inícios

do séc. XX), a cerâmica foi portadora de significados diversos sempre presentes quando de seu uso na arte (cerâmica/funcional, decorativa, ritualística, etc.). Assim, pois, a materialidade cerâmica não esteve nunca desvinculada do tratamento pictórico e de seu caráter funcional, e o ornamento foi um elemento intrínseco de sua técnica que algumas vezes esteve unido à forma (Picasso, Miró, Fontana, etc.), e outras, em que o suporte cerâmico serviu essencialmente como base para a pintura (gregos, fauves, etc.). O limite-*fronteira* se manifesta principalmente nesses casos já que a cerâmica, por suas condições técnicas permitiu usurpar de outros meios suas características, como também por sua disposição para assumir diversas funções, estando presente justamente em épocas de transição, momentos nos quais a arte sentiu a necessidade de transpassar limites.

Observou-se portanto, que o barro foi sempre um material com disponibilidade para a representação, no entanto, raras ocasiões o vimos funcionar como material definitivo para a configuração artística.

Por isso denominou-se de situações-*limite* cada caso: um lugar às vezes *fronteiriço* (Pré-história, Grécia), como limite-*obstáculo* (Renascimento ao século XIX), em um período de transição como o romântico ou na passagem do século XIX ao XX, como limite-*fronteira*. Ao chegar o período moderno, as rupturas com a arte do passado e a mimese encaminharam o objeto artístico a descobrir sua própria linguagem, afastando-o do que ao princípio queria unir-se: a vida. O *ensimesmamento* da obra moderna, a ânsia pelo novo, os manifestos com seus conteúdos de verdade funcionando como mecanismos de exclusão, foram alguns aspectos que nos levaram a encontrar na obra moderna os conceitos de limite-*obstáculo* (excludente) e limite-*fronteira* (interesse pela experimentação dos diferentes meios ou as tentativas de união entre a arte e a vida).

Entre limites como *fronteira* e limites como *obstáculo* a arte transitou até chegados os anos sessenta. Os questionamentos que dali surgiram causaram críticas à representação moderna, e os artistas se abriram a materiais, temas e conceitos antes não transitados.

A expansão do termo escultura a partir dos anos sessenta libera esta de códigos modernos, possibilitando a ocupação de outros lugares, a inclusão do processo, a vivência da experiência, admitindo as sensações que se despreza do momento assim como do material empregado. A admissão de outras áreas (não artísticas) propiciou uma contaminação também entre as artes, que já não exigiam uma *pureza* na linguagem (pintura ou escultura). O significado da obra já não sendo unívoco, nem fechado nela mesma, se expandiu indo buscar no espectador, em lugar ou em tempos e culturas distantes, seu complemento. Os limites não sendo tratados como obstáculos excludentes, foram assumidos como elementos positivos dentro da configuração criando uma sorte de encontros que possibilitaram a abertura da escultura para outros campos.

O que tornou-se inevitável verificar nesses anos foi a condição de expansão, deslimitação e *limes* que a arte assumiu. Expansão do campo escultórico que assumiu outros materiais (não-escultóricos), lugares (exterior, natureza) e procedimentos (não apenas os tradicionais); deslimitação da obra moderna, fechada, *ensimesmada* que passa a ser lida como um texto aberto a uma pluralidade de sentidos. Pode-se dizer que o objeto artístico gradualmente a partir dos anos

sessenta ocupa aquela franja de incerteza, limes, lugar onde existe a possibilidade de encontro de elementos opostos não para rivalizar-se e sim para complementar-se entre si.

A escultura, arte do espaço por excelência assume a partir do minimalismo a dimensão temporal, exclusividade das artes do tempo (poesia, teatro). Esta contaminação ao princípio rechaçada por alguns críticos (Fried) foi decisiva por permitir o encontro entre a formação e a elaboração da obra que fazendo coincidir os meios e os fins passou a incluir o tempo real, o azar, a indeterminação, sendo os estados cambiantes da matéria determinantes para a significação espaço-temporal da ação e/ou objeto. O problema físico do suporte dos objeto/ação, a variabilidade morfológica, a busca por umas experiências efêmeras, unidas às anteriores preocupações, foi o que levou a recuperação do uso de um material altamente tradicional como é o barro e sua aplicação na tridimensionalidade. A ruptura com o antropomorfismo e a experimentada horizontalidade por parte da pintura (Pollock) encaminhou à inversão de sentido da escultura que passa a utilizar também o solo como lugar de atuação. A terra também foi um dos materiais idôneos neste sentido, como viu-se nos artistas da *land art*, principalmente. A ausência de marco foi assim uma característica das obras que aconteciam na continuidade da paisagem, somente sendo enquadradas, delimitadas por meio de registro fotográfico (Richard Long, Ana Mendieta ou Penone).

Os artistas que empregaram o barro e a terra por esses anos experimentaram este espaço indeterminado, deslimitado, que possibilitou-lhes criar para cada conceito uma técnica, transitando entre o objeto e o processo sem distinção. A deconstrução do procedimento cerâmico foi uma constante nos artistas interessados pelo caráter fenomenológico dos materiais (terra, água, fogo e ar). Juntos ou separados esses elementos quase sempre foram explorados por seu caráter efêmero, criando situações entre o transitório, o fugaz e o perene, o que nesses momentos questionou a perdurabilidade da obra de arte y seu valor de mercado.

Os artistas participaram de um momento de expansão da escultura detectado por Rosalind Krauss em seu *Campo Expandido*. Assim pode-se situar alguns artistas que trabalharam a partir do barro ou da terra, nos esquemas desta autora. Charles Simonds, por exemplo no eixo “*construcción localizada*” situado no encontro da paisagem e arquitetura (*little peoples*) ou Richard Long no eixo “*lugares señalados*” no encontro da paisagem e não-paisagem, mas que a diferença de alguns artistas que atuaram na transformação física do lugar, Long se “... centrou na experiência fotográfica de sinalização”^v, situando-se em um limite da desmaterialização da arte nesses momentos. No entanto, o diagrama da teórica norte americana por estar todavia vinculado a questões formalistas dificulta-nos situar inteiramente os demais artistas, já que suas preocupações implicam questionamentos que não respondem a lógica binária do diagrama. Principalmente o uso do corpo associado às questões sobre o social, a identidade, as diferenças étnicas e religiosas, somente encontram lugar em um desenvolvimento posterior realizado por José Luis Brea que formulou uma “ampliação cartográfica” do esquema de Krauss, onde pode situar-se especialmente as atitudes posteriores aos anos setenta. Se no primeiro quadrante de seu esquema^{vi} encontramos o eixo *espaço público* / terra já desenvolvido por Krauss – a expansão da escultura para o exterior, os espaços naturais, etc., no segundo quadrante de sua cartografia (*terra / razão pública*) podemos situar os artistas que traba-

lharam com o corpo e o barro (Simonds) ou o corpo e a terra (Mendieta), já que é ele que "...delimita o campo em que atuam os seres humanos em quanto natureza e espírito, em tanto corpo e desejo, consciência e presença, em tanto que, em definitiva, indivíduos inscritos no seio de uma comunidade usuária das linguagens". Esses artistas se bem atuaram principalmente nas décadas de sessenta e setenta, se encaixam perfeitamente nesse "...traçado de um campo todavia <mais expandido>, mais ampliado que o de Krauss", já que no anterior diagrama o sujeito não aparecia como elemento significante da obra, o que na maioria dos artistas deste período é impossível separar (Simonds, Penone, Mendieta ou o próprio Long).

Com a expansão da arte para outros campos, seguido da ruptura de hierarquias entre procedimentos, materiais, técnicas e conceitos, a arte a partir de dos anos sessenta abriu-se a um espaço de convivência não interessando mais as rígidas diferenças excludentes que havia mantido a arte até as Vanguardas históricas.

A partir da inclusão do que havia ficado reprimido na arte moderna (e durante séculos) e ao lado de outros materiais e procedimentos o *barro* foi recuperado em sua ampla significação, já não necessitando ser classificado quanto a sua função: esboço, escultura ou cerâmica. A partir dos anos setenta, com uma disseminação de tendências vê-se que o pluralismo obriga a transitar mantendo conexões entre um campo e outro, sem as exclusividades dos manifestos vanguardistas, visto que << ...As normas se rompem, os limites deixam de existir, tudo está permitido. As definições fixas, dogmáticas e precisas se dissolvem: o conhecimento fica sempre inconcluso>>^{vii}. Já não existem as restrições dogmáticas nem as classificações exclusivistas, fruto das rígidas oposições que conformaram o perfil do velho maniqueísmo que presidiu o pensamento ocidental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O LIMES COMO LUGAR DA ARTE

Depois de séculos de reflexões sobre as classificações e especificidades das artes, nossa época se vê submersa em uma completa rede de campos interconectados, nos quais o artístico é somente mais um com suas diversas ramificações, que, ao contrário de outros tempos, busca a interconexão com tantas áreas como sejam necessárias para gerar um *acontecimento*.

Na lógica que viemos percorrendo, encontramos no conceito de *limes* metáfora que permitiu abarcar as preocupações de nossa presente época, não só no campo do artístico, já que exatamente o *limes* é um espaço de convivência, de encontro, uma franja que permite os diálogos simultâneos entre diversas áreas, ou para falar de arte, permite o encontro das diferenças. O *limes* é um lugar de inclusões, no qual, até as diferenças demarcadas pela fronteira se dissolvem.

Esse termo que permite pensar na fusão de elementos distintos, é o que também admite pensar na arte desde este lugar em que as dão cita termos opostos, mas complementares. Foi somente com a expansão da escultura e a não hierarquização no uso de materiais, que o barro, material objeto deste estudo, passou a atuar como suporte da arte sem os prejuízos seculares.

Com Eugênio Trias vemos que esse conceito de limite refere-se a uma franja, a um espaço indeterminado que existiria no *entre*, no espaço formado justo na fronteira, mas que não se trataria

de um *algo* e sua *negação* (Hegel) senão uma zona de convivência, limítrofe, um limes.

O *limes* como um espaço positivo (limite no sentido afirmativo), é um termo empregado em um contexto político, militar e agrícola pelos romanos, como assinala Trías:

Os romanos chamavam *limitanei* aos habitantes do *limes*. Constituíam o setor fronteiro do exército que acampava no *limes* do território imperial, afincado nesse espaço e dedicando-se ao mesmo tempo a defendê-lo com armas e a cultivá-lo. Em virtude deste duplo trabalho militar e agrícola, o limes possuía plena consistência territorial, definindo o império como um gigantesco cercado que essa franja habitada e cultivada delimitava, sempre de modo precário e cambiante. Mais além dessa área encontrava-se a eterna ameaça dos estrangeiros ou estranhos, ou bárbaros. Esses, a sua vez, se sentiam atraídos por essa franja habitável e cultivável que abria-lhes o possível acesso à condição cívica, civilizada, do habitante do império^{viii}.

O limes era assim, uma zona estratégica que em sua dupla função existia como espaço habitável e que situado entre duas realidades distintas servia de conjunção entre uma e outra, como diz Trías:

O *limes* participava, portanto, do racional e do irracional, ou do civilizado e do silvestre. Era um espaço *tenso e conflitivo* de mediação e de enlace. Nele juntavam-se e separava-se de uma vez o espaço romano e o bárbaro. Atuava de *uma vez* como cópula e como disjunção. Era conjuntivo e disjuntivo^{ix}.

Essa característica do *limes* que permitia um espaço de convivência entre o bárbaro e o civilizado, entre cultura e natureza, entre razão e “sem razão” pode-se aplicar como metáfora da arte que a partir dos anos sessenta permitiu a convivência de situações aparentemente contraditórias. O masculino / feminino, o natural / artificial, o corpóreo / objetual, o público / privado, termos que passaram a operar em complementaridade sem o propósito de dominação de um sobre o outro. O barro nesse contexto se abre a inúmeras possibilidades percebidas nas obras de artistas contemporâneos como Wim Delvoye, Gabriel Orozco, Anthony Gormley, e outros.

NOTAS

- I. Sabendo que o termo híbrido possui um marco específico na arte contemporânea (Douglas Crimp) neste artigo será empregado também em sua terminologia mais geral para identificar fenômenos que integrem distintos elementos. Em definição de dicionário “fig. Dícese de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza>>. Diccionario de la Lengua Española Real Academia Española, 21ª edición, Madrid, 1992.
- II. KRAUSS, Rosalind. La originalidad y otros mitos modernos, Madrid, Alianza, 1996, p. 301.
- III. TRÍAS, Ibidem.
- IV. Segundo Giedon, “Sem dúvidas, a arte pré-histórica carece de marco. Tem uma liberdade de direção absoluta. A concepção espacial da arte primeva seja talvez o rasgo mais revelador da concepção da uni-

dade do mundo: um mundo de inter-relação interrompida, onde tudo está associado, onde o sagrado é inseparável do profano". GIEDON, Sigfried. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.

- V. KRAUSS, op. cit. (1996), p.300
- VI. 1º - <<Espacio público / tierra: <<paisaje>>. 2º - <<Tierra>> / <<Razón Pública>>: <<sujeto>>. 3º - <<Razón Pública>> / << Mundo>>: <<media>>. 4º - <<Mundo>> / << Espacio Público>>: <<ciudad>> , p. 23. Para visualizar a cartografia completa proposta por BREA cfr. "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". En *Arte Proyectos e ideas*. ANO IV, num. 4, Universidad Politécnica de Valencia – Vicerrectorado de Cultura, Mayo de 1996.
- VII. VIDAL, Africa op. cit., p. 13.
- VIII. TRÍAS, op. cit., p. 15. Nota a pie nº 1. <<Ver Robert Dossier, *La Edad Media (350-950)*, primeiro volume.
- IX. TRÍAS, op. cit., p.16.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOZAL, Valeriano, **Mimesis: las imágenes y las cosas**, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1987.
- BREA, José Luis. "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90". En **Arte Proyectos e ideas**. ANO IV, num. 4, Universidad Politécnica de Valencia – Vicerrectorado de Cultura, Mayo de 1996.
- DANTO, Arthur C. **Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia**. Barcelona, Paidós, 1999.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. **Rizoma - Introducción**. Valencia, Pre-Textos, 1997.
- _____. **¿Qué es la filosofía?** Barcelona, Anagrama, 1993.
- GIEDON, Sigfried. **El presente eterno: Los comienzos del arte**. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- GUASCH, Anna Maria. **El arte ultimo del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid, Alianza Forma, 2000.
- JAMESON, Fredric. **Teoría de la postmodernidad**. Madrid, Trotta, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. **La originalidad y otros mitos modernos**, Madrid, Alianza, 1996
- RAMÍE, Georges. **Cerámica de Picasso**. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1974.
- ROSEMBLUN, Robert y Janson, H.W. **El Arte del siglo XIX**. Madrid, Akal, 1992.
- TRÍAS, Eugenio. **Lógica del límite**. Destino, Barcelona, 1991.

CURRÍCULO RESUMIDO

Isabela Mendes Sielski, isabelasielski@hotmail.com. Doutorado "A Escultura como Prática e Limite", Universidad del País Vasco, Bilbao, Espanha, 1997/2001. Licenciada em Educação Artística, UDESC – Universidade Para O Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 1981-1985. Profª. CEFET/SC, Florianópolis/SC, desde 1991.

A NOVA PÁTINA: ENSAIO DE UMA ACEPÇÃO CONTEMPORÂNEA DE RUÍNA

Jeims Duarte dos Santos

RESUMO

Este artigo propõe a possível cunhagem de uma nova acepção para a idéia de ruína. Para tanto, esboçamos um apanhado histórico das diversas interpretações do conceito de ruína desde o Barroco, notadamente em relação à divergência entre a natureza simbólica da ruína (visão tradicional) e sua natureza alegórica (visão mais moderna). Em seguida, sugerimos a problematização destas duas visões, a fim de propor uma nova, diversa e contemporânea acepção de ruína, cuja radicalidade consistirá em sua filiação a concepções atuais e específicas de tempo e de historicidade. Finalmente, como espécie de corolário ou estudo de caso desta nova visão da ruína, descrevemos sucintamente um projeto artístico de nossa autoria, no qual detectamos premissas de uma nova 'poética da construção de ruínas'.

Palavras-chave: ruína, símbolo, alegoria, tempo, história, contemporaneidade.

ABSTRACT

This article proposes the possible formation of a new acception to the idea of ruin. In order to do so, we sketch a brief history of the different interpretations of the concept of ruin since the Baroque period, notably concerning the distinction between the ruin as symbol (traditional view) and the ruin as allegory (more modern view). As a sequence, we suggest the problematization of those two views, in order to propose a new, diverse and contemporary acception of ruin, the radicality of which will reside in its filiation to specific and present conceptions of time and historicity. Finally, as a kind of corollary or case study of this new vision of ruin, we give a brief description of an artistic project of ours, in which we detect premises of a new 'poetics of building ruins'.

Keywords: ruin, symbol, allegory, time, history, contemporaneity.

1. PREÂMBULO

A possibilidade de uma manutenção contemporânea do que se convencionou chamar 'a tradição do novo' no Modernismo é um ponto de discussões marcado por uma aparente tendência ao consenso. Estaríamos hoje, presumivelmente, mais ansiosos por expressões culturais 'interessantes' e 'problematizadoras' do que por expressões voltadas a certa *originalidade*, quer formal; quer conteudística (para aqueles que prezam por tal distinção). Passando um pouco ao largo de tal questionamento (ou quiçá invertendo a ordem de seus pressupostos), nossa intenção aqui será discutir exatamente o que se poderia chamar, com o perdão da redundância, de uma 'tradição do velho'; devidamente modulada por considerações contextuais próprias à nossa sociedade atual, tão marcada pelo signo da instantaneidade de um 'eterno presente'. Sendo mais específicos, tencionamos abordar aqui uma das instâncias *sígnicas*¹ mais investigadas em nossa cultura dita ocidental (desde que o passado das civilizações se configurou como tema de reflexão em várias disciplinas): a saber, a instância da ruína.

Compreender uma forma de expressão cultural enquanto possível modalidade *sígnica* implica pressupor que seus sentidos não são imutáveis, uma vez que os sentidos atribuídos a um signo são, via de regra, projeções interpretativas.

“À noção de ruínas [...] corresponde um sentido arqueológico, mas também histórico, e também estético, e de certo modo axiológico. Ou antes, ligado a uma perspectiva axiológica. Como ‘expressão’, as ruínas carregam um sentido e, portanto, ensejam um trabalho hermenêutico.” (SALDANHA, 1998).

Nossa tentativa particular de inscrever uma determinada ‘poética da ruína’ será a de, após um breve olhar sobre a tradição relativa ao tópico, detectar e interpretar as formas com que este início de século XXI concebe, em sentido lato, não apenas as ruínas de outrora que permanecem entre nós, mas também (e principalmente) as ruínas que nosso próprio tempo produz.

Tentaremos dirimir este aparente contra-senso (o de uma ruína recente; ou nova) sugerindo a possibilidade mesma de uma nova e atual acepção para o próprio termo ‘ruína’.

2. BREVE HISTÓRICO

Um panorama histórico das abordagens do tema abarcaria desde a visão dileitante das ruínas no Classicismo, passando pela visão romântica, com sua apologia do simbolismo, até desdobramentos modernos associando a ruína à dimensão alegórica do sentido, notável no Barroco e se insurgindo também em nossa época. Tentaremos resumir este arco de significações até o presente, para em seguida sugerir nossa proposição de um sentido novo para a ruína.

“A geração de Goethe, que de certo modo representou a transição entre o clássico e o romântico, passou da visão estilizada das ruínas, como a que aparece na pintura dos séculos XVII e XVIII, para a visão romântica, mais penetrada de inquietação histórica. No tempo de Goethe ainda perdurava, nessa transição, um certo diletantismo ornamental, como se nota no famoso retrato do poeta por Tischbein, com restos arqueológicos ao lado.” (Ibid)

Neste momento, paralelamente à contenda entre clássicos e românticos, o debate entre os defensores da expressão artística genuína enquanto pertencente ou à esfera do simbólico ou à esfera do alegórico torna-se particularmente acirrado. O Romantismo constitui o ápice da valorização do símbolo enquanto veículo privilegiado de expressão. A partir daí, contudo, a alegoria adquire uma reputação cada vez mais favorável.

No tocante à ruína, “acorde Todorov, foi F. Creuzer quem primeiro introduziu a categoria do tempo na discussão das formas simbólica e alegórica.” (BELL, 1997). Já mais próximo a nós, Walter Benjamin, em ‘A origem do drama barroco alemão’, procede a uma notável reabilitação da noção de alegoria, detectando sua irrupção fortemente tanto no período barroco quanto no moderno. De acordo com este espírito de revalorização do alegórico,

“A relação hermética entre forma e conteúdo proposta pelo símbolo procura excluir o tempo e os processos naturais de decadência. A alegoria, por conceber o hiato entre forma e conteúdo, abraça a temporalidade, o acaso e, por fim, a história.”(ibid)

Para Benjamin, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”¹¹. (BENJAMIN, 1984). Opondo-se à imediatividade e à instantaneidade do símbolo, a imagem alegórica encontraria sua expressão no fluxo irrefreável e inexorável do tempo. Assim Benjamin resume o que se poderia chamar de uma mudança de regime interpretativo no que diz respeito à análise signica da ruína:

“Falhando em alcançar o ‘instante místico’, a obra de arte simbólica sucumbe ante sua própria objetividade. Como resultado de sua desmesurada tentativa de incluir a totalidade em si, o símbolo sucumbe: O instante atemporal torna-se o agora da atualidade; o símbolo se distorce em direção à alegoria.” (ibid.)

A ruína assim *passa a ser vista* como expressão alegórica da transitoriedade das criações humanas. Desta forma, como já frisado, percebemos que regimes históricos do olhar sucedem-se sem que possamos atribuir aos entes caracteres apriorísticos que justifiquem nossas percepções enquanto absolutas. O próprio Benjamin parece nos advertir disso, ao dizer que “Ainda hoje não é óbvio que ao representar a primazia (...) do fragmentário sobre o total, a alegoria seja o contrário polar do símbolo.” (ibid.)

Aqui, cremos necessário analisar certos aspectos da questão mais detidamente. Ao se considerar um fragmento, convém detectar a ênfase dada quer ao todo do qual fez parte o fragmento; quer à sua condição mesma de parte efêmera num fluxo presente e incessante de degradação. Ao insistir, por exemplo, na condição da ruína enquanto “fragmento de algo que foi vivo e foi maior” (SALDANHA, op.cit.), certas análises da ruína podem trair, em maior ou menor grau, uma nostalgia pela inteireza; pela origem idealmente incorruptível das coisas e dos seres; uma nostalgia, enfim, da apreensão imediata e instantânea do Absoluto, proposta como privilegiadamente veiculada através da esfera simbólica de expressão. O que queremos dizer com isso é que talvez este debate não esteja tão sepulto quanto pode parecer. A este ponto retornaremos. Por enquanto, de qualquer forma, faz-se necessário admitir que a maior parte da prática artística hoje (em sintonia com a teoria e a crítica), vem operando realmente por meio de poéticas visivelmente alegóricas.

2.1. O IMPULSO ALEGÓRICO DA PÓS-MODERNIDADE

Tais poéticas, notáveis em boa parcela da arte contemporânea, são taxativas na ênfase dada ao fluxo temporal inerente ao arruinamento, através do recurso básico ao princípio das imagens que Jacques Aumont chamou de “temporalizadas” (AUMONT, 1999); ou seja, ao princípio da ‘presentação’ imediata e visível da passagem mesma do tempo, através do ‘dispositivo’ próprio a cada imagem. Para Hal Foster, no mesmo sentido e seguindo o caminho de Benjamin, Craig Owens, em ‘O impulso alegórico’, considera que

“a arte pós-moderna é alegórica não apenas em sua ênfase em espaços ruinosos (como em instalações efêmeras) e imagens fragmentadas (como em apropriações da história da arte e da cultura de massa), mas, mais notadamente, em seu impulso de (...) desafiar o ideal de totalidade do símbolo; em suma, em seu impulso de explorar o gap entre significante e significado.” (FOSTER, 1996)

De fato, performances privadas de registro e esculturas feitas de materiais efêmeros abraçam o transitório e nos sugerem que um mundo veloz, evanescente e em permanente circulação pode prescindir de objetos que busquem impor uma presença e uma permanência ilusórias, ligadas inclusive a noções atualmente questionadas como as de ‘autoria artística’ e ‘valor material’ do objeto de arte.

Queremos propor, contudo, uma outra possibilidade.

3. UM (IM)PULSO ALEGÓRICO-SIMBÓLICO DA PÓS-MODERNIDADE?

Tratemos agora de nosso objeto de proposição específico. Aceitando o mérito de muito do que se tem feito com base na representação alegórica (ou temporalizada) do arruinamento, defendemos uma outra modalidade que, mesmo sendo alegórica em sua aceitação *conceitual* do fragmento no tempo, aceita uma representação *aparentemente simbólica*, traduzida em figuras de *aparente* inteireza, tributárias de um específico regime de temporalidade.

Especifiquemos melhor tal noção. De acordo com uma visão da passagem temporal como fluxo linear e diacrônico, a um passado segue-se um presente ao qual se seguirá um futuro. Este é o regime de temporalidade no qual estamos (ou acreditamos estar) inseridos. É, de qualquer forma, aquele que, na prática, governa nossas percepções temporais. Dentro desta lógica, representar (ou antes, apresentar o tempo) é reproduzir tal dinâmica de antes, agora e depois, em que a *permanência* de resíduos (ou ruínas) de tal processo é um escamoteamento de sua própria dinâmica. Considere-se, todavia, um regime temporal outro; sincrônico; relativo a um tempo ‘sem imagem’: o ‘tempo liso’ de Deleuze e Boulez; um ‘tempo espacial’ em que todas as possibilidades de direcionamento fluxional (passado, presente ou futuro) vêm-se imbricadas num rizomático ‘eterno presente’; em que, justamente por todos os fluxos se implicarem mutuamente, nenhum ocupa uma ordem perceptiva distinta ou determinante, como sugere Pelbart (PELBART, 1998).

Considerada assim, a dinâmica do tempo, em seu devir perpétuo, tem sua ênfase descolada da percepção para a inferência. Tal como, por exemplo, a visão aproximada de um tecido homogêneo em uma esteira, que, em sua rolagem uniforme, não nos indique nenhum gradiente perceptível de mudança, progressão ou sentido, o fluxo do tempo, se nos pautamos por tal regime, pode ser “visto” (inferido) em *qualquer* imagem; em *qualquer* ente; velho ou novo, estacionário ou em movimento, pois todo o existente participaria desse fluir ‘plurivetorial’ de estados, em que a apreensão ‘unidirecional’ da mudança; esta sim desta vez, escamotearia a própria dinâmica de seu sistema.

Se “a morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo” (PEIXOTO, 1998), como conceber uma poética da ruína que seja fiel a tal temporalidade?

Primeiramente, gostaríamos de pautar nossa simpatia à noção de que, mesmo provada a

permanente validade do 'tempo liso' como explicativo do modo como as coisas realmente se comportam no universo, preferimos considerar percepções de temporalidade, assim como poéticas artísticas, como exercícios de liberdade do espírito criador humano.

Assim, ilustramos uma possível 'poética da ruína' (a nossa, digamos), sem detrimento de outras, apoiadas em diferentes concepções de tempo e história.

Do tempo já falamos. Quanto à História (ou história), cremos, através do já exposto, que uma cultura detém o poder de atribuir, qualitativa e quantitativamente, as características definidoras da temporalidade de um ente. Com isso advogamos a idéia de que uma instância como a ruína possuirá estatuto conceitual e sógnico variável, de acordo com as diferentes interpretações epo-cais relativas ao que consideramos a base de significação da ruína: a possível correlação entre Tempo e História (eco da relação mais abrangente entre Cultura e Natureza). Em outras palavras, o estatuto de ruína, mais que uma condição objetiva, seria uma 'chancela referencial', atribuível a objetos portadores de diferentes idades, tendo em vista os condicionantes aqui mencionados. Tal 'jogo de temporalidades' nos remete certamente a Fredric Jameson quando este defende a idéia de um apagamento do sentido de História no pós-modernismo, caracterizado por um 'presente perpétuo' [liso?] sem identidade segura, em que regimes de temporalidade também entrariam num "jogo puro e aleatório de significantes" sem conexão com uma sua materialidade histórica objetiva (JAMESON, 1984). Similarmente, para Hal Foster,

"O 'retorno à História' neoconservador (particularmente nítido na Arquitetura), opera de forma tipicamente instrumental; reificada; fragmentária; fabricando um 'sucedâneo de História' calcado no pastiche e no simulacro, sintomas da [ruinosa?] dissolução contemporânea do signo; manejado de forma cada vez mais arbitrária e espetacular." (FOSTER, 1985)

Essa questão do arbítrio nos remete a uma leitura mais estritamente semiótica da questão. Segundo Nöth e Santaella, a categoria do tempo intersticial (ou tempo da percepção; interseção entre os tempos intrínseco e extrínseco a um dado imagético) propõe o observador como (co-)provedor do tempo da imagem (SANTAELLA & NOTH, 2001). Isto viria a coadunar-se com o já dito sobre um regime sógnico a desvincular signifiante e significado; Tempo e História, atrelando radicalmente percepção e arbítrio e elegendo a inferência como prótese privilegiada de nossas visões.

3.1. RUÍNA-SIMULACRO

Isso pode nos levar a várias conclusões. Se uma imagem 'projetada pela cultura', ao desatrelar os componentes do signo e deixá-lo 'em suspensão', pode simular uma igual suspensão da passagem temporal (como percebida ordinariamente), ela também pode simular uma suspensão das modificações funcionais de um ente. Por exemplo, a prática recente de aproveitar imóveis residenciais antigos (em perfeito estado ou restaurados) para 'lobbies' ou salões de festa de edifícios novos pode se inscrever em um movimento específico, se paradoxal, de 'arruinemento'. Transformados em fachada, estes imóveis antigos são reduzidos a restos do que foram; são reduzidos a 'ruínas

funcionais'. Poder-se-ia invocar a seu favor o procedimento salutar do palimpsesto, mas este deixa entrever as sucessivas e relativamente harmônicas camadas do ser. O que acontece com os 'casarões-fachada' é uma 'síntese subtrativa' de funções históricas, viabilizada pela opacidade do pastiche. Vemos aqui a insurgência de uma 'ruína-simulacro' (diferente de uma *simulada*, como a reconstituição de um prédio em escombros), invariavelmente radiante de frescor no que diz respeito a sua materialidade física estrita, graças a uma abordagem 'cosmética' em nada devedora daquela exercida, por exemplo, em velórios.

Este seria um exemplo da aplicação de uma certa noção de temporalidade histórica (a nossa) à criação de artefatos culturais; um exemplo da 'nova e contemporânea ruína' que tentamos propor aqui.

Porém, ele não é o único possível e se não nos vinculamos a seu pressuposto ideológico (o de leite com a mutilação do signo entre significante e significado), não é tanto por purismo cultural, mas por considerar que se trata aqui de uma 'poética da ruína' a despeito de si mesma; ou mais propriamente, de uma 'estética involuntária' da ruína; da 'ruína-simulacro'.

3.2. RUÍNA ...

Queremos agora ilustrar a possibilidade de uma poética contemporânea da ruína imbuída de uma certa consciência enquanto tal; uma poética mais ou menos programática: a (nossa) poética de uma nova, outra e hodierna ruína. Como classificar, a bem da verdade, esta nova ruína?

Como a denominação deste tópico sugere, nomear o adverso (como fizemos em relação à 'ruína-simulacro') às vezes é mais fácil que nomear intuições pessoais mais ou menos profundas. Por isto nosso propósito de sugerir uma nova *acepção*; ou seja, de adicionar elementos conceituais para o 'lado de lá' do verbete (ruína), deixando-o em si intacto. Sumariamente, esta expansão conceitual estaria concentrada em advogar uma idéia de ruína que *elegesse a ação efetiva do tempo (em suas possíveis e variadas formas) como princípio intelectual da consciência da degradação dos entes (e das imagens), possibilitando a inferência da passagem temporal justamente através de sua aparente suspensão*.

Uma forma mais sintética de descrever tal acepção é a seguinte, que adotaremos com base em todo o exposto até aqui:

Ruína: S.f. todo e qualquer objeto material.

Antevemos a previsível crítica que nos lembraria de que, se tudo é ruína, nada o é. A refutação de tal crítica enquanto sofisticada foge ao escopo (conceitual e físico) deste texto. Em relação à também previsível cobrança para que definamos o estatuto sógnico (especificamente se alegoria ou símbolo) desta nova ruína, considerado o debate que ilustramos relativamente a isto, abstermo-nos de tanto, apesar de simpatizarmos com a idéia de uma 'síntese alegórico-simbólica' que, por sua temeridade conceitual, também será aqui negligenciada. Contentar-nos-emos, a partir de agora, em ilustrar o que consideramos um ensaio de aplicação efetiva (porque artística

e programática, como dissemos) da acepção que *conceitualmente* acabamos de propor, através da descrição de um projeto de ‘escultura’ que enviamos (infrutiferamente) a um salão de artes brasileiro no ano de 2005:

4. APÊNDICE À GUIA DE ILUSTRAÇÃO^{III}.

TOMBO.

Preâmbulo:

Enquanto configuração material, ‘Tombo’ pretende ser o resultado da coleta de tijolos oriundos de demolições na cidade de Olinda / PE, tanto em seu centro histórico quanto em outras áreas; ou seja, tanto de tijolos antigos quanto recentes. A reunião, em forma de justaposição e empilhamento, desses tijolos formará um grande bloco de 4,00m x 3,50m x 8,00m, dimensões estas proporcionais, em grande escala, a um tijolo padrão. Será, assim, um grande ‘tijolo’ formado de tijolos.

Justificativa:

Preservar a memória cultural de uma civilização é um propósito que vem ganhando cada vez mais respaldo nas sociedades modernas. Refletir sobre o caráter problemático deste propósito, principalmente em locais carentes de condições para uma política efetiva de conservação do patrimônio cultural, revela-se uma necessidade igualmente legítima. A cidade de Olinda, cujo centro histórico encontra-se tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1968, já sofreu diversos reveses no que diz respeito à preservação de suas características.

Desde a considerável perda do patrimônio arquitetônico que restou do período colonial até a difícil tarefa de manter intacto o patrimônio posterior existente, constatamos uma lamentável incapacidade, comum à sociedade brasileira, de garantir plenamente tanto o resgate quanto a manutenção do legado cultural. A despeito de quaisquer mudanças positivas neste sentido, inevitavelmente reconhecíveis em diversas partes; quer se tratando de políticas públicas; quer da mentalidade geral da sociedade, fatalmente chegamos à conclusão de que estamos habituados ao freqüente desaparecimento de nossas referências culturais. ‘Tombo’ é uma reunião de alguns desses vestígios condenados ao esquecimento.

Sinopse:

O resultado previsto deste projeto é a construção de um grande bloco de tijolos que remeta, primeiramente, a um grande tijolo e, num outro nível de análise, ao descaso com que tais tijolos foram tratados, tendo sido remanescentes de reformas e demolições frequentemente radicais, extemporâneas e eventualmente ilegais. Mesmo considerando que a maior parte (ou quiçá a totalidade) dessas reformas possa não comprometer realmente a manutenção do patrimônio, perguntamo-nos se esses tijolos precisariam ser descartados de forma tão automática e irrefletida; se o que tomamos aqui como ‘unidades constitutivas do tecido material e simbólico do lugar’ não mereceria maior consideração. Nosso trabalho visa a um resgate da visibilidade e da

dignidade desse material, que ainda vemos como portador de ricos discursos. É por isso que, apesar de estarmos lidando com a Memória (passada, presente e futura, na figura desses tijolos de vários períodos), não consideramos este um trabalho memorialista.

Uma poética da memória que se queira contemporânea deve construir (com) ruínas; re-significando-as e não apenas lamentando seu passamento. Para nós, esta postura de re-inserção ativa do (re)legado cultural em nossa atual trama social pode ser detectada em artistas como Rachel Whiteread e Edward Burtynsky, entre outros. Defendemos aqui, então, uma poética do existente, no que isso possa implicar uma valorização de todo e qualquer dado temporal ou espacial do que convençamos chamar de realidade. Defendemos aqui, então, um “tombamento” da realidade; não com leis, mas com o olhar.

Objetivo Geral:

Estamos habituados ao freqüente desaparecimento de nossas referências culturais. Pretendemos aqui construir uma espécie de receptáculo a servir de ponto de convergência para essas correntes materiais e simbólicas que a cidade dejeta para longe no espaço e no tempo. O uso de tijolos retirados de demolições em área tombada, cuja possibilidade é atestada pelas fotografias anexadas ao projeto^{IV}, poderia ser visto como uma denúncia pontual e meramente política, mas não é esse nosso objetivo. Os tijolos que planejamos reunir em Olinda, oriundos das mais variadas procedências e épocas da cidade, pretendem ilustrar o modo negligente com que os homens podem enxergar os produtos de sua própria cultura, estando no poder ou não. O refugio de imóveis recentes demolidos na véspera, em virtude do ciclo de ‘renovação’ constante que toma conta das cidades, será unido ao de outros imóveis que foram simplesmente abandonados ao sabor do tempo e dos elementos. Criamos assim, conscientemente, uma memória forçada das origens do lugar, como que induzindo neurônios inativos a novas sinapses e a novas lembranças. Idealizamos aqui uma construção que talvez seja o mausoléu de si mesma, a fim de reivindicar com maior urgência o respeito que até as pedras merecem, caso sejam testemunhas e partícipes da nossa vida e da nossa história.

NOTAS

- i. 1. Por *instância sgnica* entendemos basicamente o que E. Cassirer entendeu por *forma simbólica*. A adoção desta alternativa deveu-se ao fato de que usaremos bastante o termo “símbolo” em sua relação com “alegoria”, de modo que preferimos, fora desta relação, utilizar o termo *sgnico*, por considerá-lo mais abrangente e menos propenso a aporias. A *intenção* de equivalência conceitual no contexto dado deve, contudo, ser enfatizada.
- ii. 2. Concordamos que o termo *runa*, na tradução brasileira, mesmo que não figure no original (o que não sabemos), não chega a contradizer o sentido básico de ruína.
- iii. 3. Aachamos por bem manter o caráter “de projeto” deste apêndice, com sua estrutura típica (objetivos, justificativa, etc.) porque, primeiramente, tal arranjo evidencia sua condição de “texto dentro de um texto”; segundo, por que enfatiza o caráter de projeto de uma “poética programática da construção de ruínas”.
- iv. 4. Leia-se, ao projeto original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BELL, Vance. Falling into time: the historicity of the symbol. **Other voices**, v.1, n.1 (março 1997).

FOSTER, Hal. **Recodings: art, spectacle, cultural politics**. Port Townsend: Bay Press, 1985.

_____. **The return of the real**. Cambridge, Massachussets, London: MIT Press, 1996.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism; or the cultural logic of late capitalism**. *New Left Review* 146 (1984).

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac. Marca D'agua, 1998.

PELBART, Peter Pál. **O TEMPO NÃO-RECONCILIADO: IMAGENS DO TEMPO EM DELEUZE**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

SALDANHA, Nelson. Tema das ruínas. **Calibán: uma revista de Cultura**, nº 1, Rio de Janeiro; Calibán, 1998.

SANTAELLA, Lucia & NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CURRÍCULO RESUMIDO

Jeims Duarte dos Santos é artista plástico formado pela UFPE. Atualmente, cursa o Mestrado em Design da mesma instituição. Contato: jeimsduarte@yahoo.com.br

DOCUMENTA: LEVANTAMENTO SISTEMÁTICO DAS ARTES PLÁSTICAS EM BAURU, DE 1980 A 1990

José dos Santos Laranjeira, Olympio José Pinheiro, Josep Cerdà Ferré

RESUMO

Esta pesquisa permitiu reunir e organizar informações que consideramos relevantes sobre a produção artística em Bauru e suas circunstâncias que, até este momento, estavam perdidas ou desarticuladas. A organização e processamento desse material possibilitaram a construção de uma visão panorâmica das Artes Plásticas, relacionando três elementos fundamentais: o meio, a produção e os participantes. Nesta perspectiva, tentou-se compreender o funcionamento deste complexo sistema, seus processos de desenvolvimento e distribuição. Os resultados obtidos revelaram-se esclarecedores das ressonâncias sincrônicas existentes no processo cultural e confirmam, ainda, a percepção intuitiva que tivemos em torno às estruturas e suas conexões, todas elas aferidas e comprovadas posteriormente na malha simbólica.

Palavras-chave: Artes Plásticas, levantamento histórico, artistas e designers, Bauru.

ABSTRACT

This research has enabled piece together and organize information what considerate relevant above the production artistic at Bauru and its circumstances what, but also at this moment, they used to be lost or inarticulate. The organization and processing of this material made it possible the construction from a view panoramic from the Visual Arts, relating three fundamentals elements: the middle, the production and the attendees. On this perspective, it tried to understand the funcionament that gave us a view of the complicated system, its processes of development and distribution. The outcomes obtained reveal from the synchronic echoes existing into the cultural and confirms, again, the perception intuitive what we had become to the structures and its connections, all they calibrated at a later date on the symbolic network.

Keywords: Visual Arts, historical survey, artists and designers, Bauru.

Estas atividades de pesquisa, *Documenta; Levantamento sistemático das Artes Plásticas em Bauru*, com vistas à elaboração de uma História local das Artes Plásticas, da Crítica de arte, de Curadoria de Exposições de arte e criações artísticas está relativamente imbricado à temática de nossa tese de doutorado, que tem como título: *Universo, Mente, Acción: las tramas de la sincronidad*.

Deve-se esclarecer, entretanto, que apesar do entrelaçamento entre aquela pesquisa mais reflexiva de tese e esta pesquisa de caráter local, com caráter de levantamento, as duas não se confundem, mas hipoteticamente se interseccionam, mesmo que para tal procedimento de exequibilidade projetual se exija articular diferentes re-elaborações de estratégias metodológicas.

Não podemos perder de vista, entretanto, as especulações mais apropriadas às preocupações mais amplas da tese, isto é, ter em mente as articulações posteriores entre o pensar, o fazer, o criar, o refletir e o avaliar, próprios ao artista em sua *formativita* (PAREYSON, 1984, 1993) e o imprescindível exercício crítico do historiador (CALABRESE, 1986, 1997, ARGAN, 1993, ARGAN / FAGIOLO, 1994)

como um dos intermediadores do sistema em que o campo artístico se tece (MOULIN, 1967).

Deste modo, *Documenta; Levantamento sistemático das Artes Plásticas em Bauru*, busca sistematizar um primeiro levantamento no período que compreende a década de 1980 a 1990, a partir de fontes primárias, plataforma indispensável ao registro da memória, como condição da construção da identidade cultural local (CASTELS, 1999, HALL, 1999) que, por sua fragilidade, torna-se presa fácil de manipulações ao sabor de ideologias oportunistas.

Mas é oportuno não perder o foco de que um levantamento, já em seus contornos denotativos, processo de garimpagem de aluvião a partir de critérios de exponibilidade, leva-nos a apontar para a imperiosa necessidade de procedimentos posteriores, que vão apontar para a construção mais ampla da tese *Universo, Mente, Acción: las tramas de la sincronidad*. Estes procedimentos, como é natural, não apenas servem de trampolim para novas exigências, tais como as de conceituações e teorias nucleares, como também urge que os definamos a partir de peneiramentos que permitam relativizar valores de uso e de culto, na malha configurada pelos diferentes agentes, artistas e obras, que compõem o campo artístico (BOURDIEU, 1983, 1989, 1992), em suas precárias condições de funcionamento local.

Sendo assim, pela precariedade das fontes e a inexistência de uma história, qualquer que fosse, este levantamento teve de valer-se de um critério rasteiro para efetivação de um primeiro registro, o qual não poderia ir além da mais prosaica exponibilidade dos artistas e obras, em seu circuito cultural regional, do qual participamos como observador testemunhal, em muitos desses acontecimentos. Ficam implícitas, nesta fase, uma ampliação de limites, tanto no que tange às abordagens temáticas, às representações e concreções, como também aos recursos técnicos e processos de produção e/ou de reprodução, aí inclusos os meios, os suportes e a veiculação.

Vemo-nos forçosamente, portanto, imersos numa complexidade rizomática, um *Universo, Mente, Acción, entrelaçado pelas tramas de la sincronidad* (JUNG ...), resultado de uma contaminação dos fatores envolvidos, tanto pela ampliação dos limites, a que nos referíamos, como pelo entrecruzamento de áreas de conhecimento, do exprimir, do sentir e do refletir. Esta complexidade, todavia, manifesta-se neste texto apenas nas entrelinhas, uma vez que, como se disse, ele tem um caráter de garimpagem.

Procurou-se contextualizar a produção que consideramos significativa e para isso foram consultadas fontes primárias em arquivos e registros de entidades culturais, públicas e privadas da cidade, envolvidas na promoção de exposições e mostras de artes plásticas, assim como arquivos e registros pessoais de alguns dos artistas mais significativos do meio, compatíveis, nesta pesquisa, com seu caráter documental.

A coleta e organização dos dados visam construir um panorama sobre a produção artística na cidade. A escolha de Bauru prendeu-se a dois fatores fundamentais e de estreito vínculo: Bauru é centro regional no Estado de São Paulo, principalmente no âmbito do conhecimento, da política e da cultura. Alia-se a este fato a importância das relações diretas e indiretas do Curso de Ensino das Artes da FAAC/UNESP, onde atuamos como docentes, com o meio artístico local.

SITUAÇÕES E CIRCUNSTÂNCIAS

Para poder compreender as circunstâncias vividas pelas artes plásticas numa cidade durante um determinado período temos que nos remeter não só às condições existentes no período, mas também no período imediatamente anterior, principalmente no que diz respeito aos equipamentos disponíveis e aos artistas em atividade. Afinal, a relação estreita entre estes responde pela realização de exposições, obras e promoção dos seus autores.

Não menos importante é revisar as circunstâncias políticas e até econômicas, pois suas implicações e desdobramentos chegam a ser determinantes no desenvolvimento do meio cultural. Principalmente porque estas áreas costumam ser responsáveis pela oferta de condições, materiais e intelectuais, da conceituação à valorização, do investimento à divulgação.

Como qualquer outra atividade, a atividade artística constitui um sistema, cuja malha tece-se urdindo os mais diversos elementos do fazer, do pensar e do conhecer. Ao processar suas circunstâncias a sociedade contamina a arte com todos os seus arquivos e experiências e a arte contamina o meio cultural. Cada elemento consigo mesmo, cada elemento com os outros elementos vai sendo alinhavado com o todo do tecido cultural. As relações, embora possam parecer instáveis e efêmeras, respondem sempre a padrões que resultam da sobreposição sincrônica dos elementos mais significativos, marcantes, consolidando uma tipologia. A cristalização de uma determinada identidade cultural ou artística se efetiva, pois, na sobreposição de todos aqueles repertórios disponíveis que vão consolidando as características mais sobressalentes, destacando uma época, assimilando uma circunstância, criando as identidades na história de um povo.

Cada produtor, cada criador mantém com o seu meio cultural relacionamentos únicos, onde, apesar de aparente estabilidade e monotonia, sempre nos surpreende uma dinâmica tão in-tensa quanto ilimitada. Uma dinâmica que agita o contexto, transferindo-lhe idéias e tendências. Tendências que irão marcar novas idéias e conceitos, novas visualidades e comportamentos. Tendências que se hibridizam de acordo com os níveis de participação efetiva dos seus produtores na construção da cultura geral a partir das tramas pessoais. Somente as características mais relevantes e sobressalentes em suas circunstâncias permanecem.

O contexto cultural age de forma irrequieta, alimentando-se e retro-alimentando-se com uma voracidade antropofágica e prometéica. O trânsito das visualidades, das idéias com seus fazeres e seus significados, em qualquer cultura, sempre foi o principal responsável pela promoção das grandes e das pequenas transformações. A variedade e diversidade destas encontram-se diretamente relacionadas à flexibilidade ou rigidez dos níveis simbólicos dominantes. As transformações em uma sociedade não constituem nunca fatos isolados. A conexão e a influência entre as diversas áreas são irrefutáveis. O processo cultural, em sua mais íntima dialética, alinhava-se nos interstícios do ambívio espaço-temporal com a política, a economia, a educação e, consequentemente, com todas as atividades que confluem e comungam em uma época determinada.

Nos primeiros anos da década de oitenta ocorreram no Brasil algumas mudanças pontuais no âmbito político que tiveram reflexos notórios na cultura. Tais mudanças resultaram de um longo processo de luta, enfrentamento e resistência ao cerceamento à liberdade pela censura, no

período anterior. Um movimento cultural cheio de entusiasmo surge, pois, nos anos oitenta em contraponto ao desgastado e ofegante regime militar. A contrariedade sofrida, principalmente, pelas elites intelectuais de esquerda e pelas classes operárias resultaram na união das mais diversas correntes que, mesmo sem terem verdadeiras afinidades ideológicas, se aproximaram para consolidar a derrocada da ditadura e a tentativa de erigir a democracia.

A POLÍTICA CULTURAL DO MUNICÍPIO

Até 1982, as atividades da Delegacia Regional de Cultura de Bauru, diretamente vinculada à Secretaria de Estado da Cultura foram modestas e incipientes. A guinada ideológica ficou patente e consolidou-se nas propostas apresentadas à sociedade por todos aqueles especialistas, intelectuais e artistas que se viram cerceados pelo regime anterior e, agora, tinham a perspectiva de conduzir os rumos da promoção cultural. Foi, assim, que muitos a partir da esfera do estatal conseguiram renovar o processo cultural, que, na capital do estado, resultou no Projeto das Oficinas Culturais. Em Bauru, ainda que tardia, a Oficina Cultural já no formato regional e batizada de "Glauco Pinto de Moraes", em homenagem ao pintor paulistano falecido naquela época, só chegou a se concretizar em julho de 1990. Ainda assim foi a primeira Oficina Cultural do interior do Estado de São Paulo.

Ao nível do poder público municipal, ocorreram mudanças de forma similar ao estadual. A partir de 1983 mudou-se o rumo da política cultural do município desencadeando transformações qualitativas e quantitativas que implementavam a democratização da cultura com a instalação do Conselho Municipal de Cultura. Este representou o primeiro passo em direção à criação da Casa da Cultura, em julho de 1985. Formaram-se naquela oportunidade os primeiros quadros de agentes culturais da cidade, com profissionais que até hoje exercem tais funções. A Casa da Cultura, pois, foi a grande responsável pela efetiva transformação da política cultural levada a cabo pelo poder público municipal, trazendo novo fôlego à atividade artística e inaugurando, por exemplo, a Galeria de Arte onde se organizaram diversas exposições como as "Mostras Coletivas de Artistas Plásticos de Bauru", que reuniram artistas como A. Paulovich, E. Lucca, A. Messenberg, J. Ponce Paz, Lairana, F.Lawi, J. Laranjeira, R. Gifalli e W. Mortari, entre outros.

OUTRAS INICIATIVAS INSTITUCIONAIS

Além das instituições de caráter público municipal e estadual, outras entidades realizaram um trabalho importante e significativo na promoção e valorização da cultura. O trabalho desenvolvido por estas entidades não se limitou a atender exclusivamente aos artistas locais, mas se destacaram por estimular a vinda de outros artistas significativos da região ou da capital do estado, alguns de relevância nacional. Duas instituições que se destacaram foram o Serviço Social do Comércio – SESC, e o Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio – SENAC.

A Galeria de Arte do SESC surgiu como projeto especial da entidade em Bauru ainda em 78. Tinha a finalidade de oferecer condições físicas e materiais para o funcionamento de exposições individuais e coletivas na área das artes visuais. O SESC convidou os professores do então Depar-

tamento de Artes da Faculdade de Artes e Comunicação na Fundação Educacional de Bauru para constituírem o Conselho responsável pela elaboração do regimento da Galeria para orientar a seleção de propostas, artistas e obras. Constam entre os artistas selecionados: A. Paulovich, A. Guedes, A. Messenberg, Irmãos Ponce Paz, C. Giaxa, E. Maciel, H. Santos, J. Baccan, M. Silveira, M. Campos, M. Alarcon, M. Rocha, Perez Filho, R. Hajzok, S Arruda, Takeo Kasai, e W. Mortari. A Galeria de Arte do SESC revelou também novos artistas, dando-lhes chances de mostrar, pela primeira vez, suas produções. Organizou e estimulou, simultaneamente, mostras de arte popular e de folclore nacional, promovendo palestras, seminários e cursos sobre artes plásticas, música, teatro, cinema, fotografia e outros tantos assuntos relacionados à arte e à cultura.

O SENAC, por sua vez, iniciou as atividades de Galeria de Arte em meados da década de oitenta, promovendo exposições e eventos culturais que reuniram os principais produtores, artistas e poetas. O SENAC a partir da série de mostras que promoveu com os mais destacados artistas locais construiu, com suas obras, um acervo significativo.

Outro projeto destacável na segunda metade dos oitenta foi o Projeto Arco-Íris, cuja iniciativa se deve a Assessoria Cultural da Faculdade de Odontologia FOB – USP do Campus de Bauru. Implantado em 1987 e coordenado pelo artista F. Lawi, o Arco-Íris promoveu entre os anos de 1987 a 1990, mais de 50 exposições, recebendo, aproximadamente, cinco mil visitantes.

Analisando as atividades desenvolvidas pelas instituições de natureza pública torna-se evidente a sua importância no desenvolvimento da área por exercerem a ação cultural, sem fins lucrativos e serem possuidoras de um profundo sentido altruísta. Por outro lado, revela-se que tais ações, por não visarem nenhum retorno material para que os artistas pudessem viver do seu próprio trabalho, torna o sistema incompleto para o desenvolvimento do meio artístico. O desinteresse crônico pelo consumo da produção artística por parte da comunidade é responsável por boa parte da insegurança e amadorismo existente na classe artística, pois, reduzem a experiência artística a um clima de quase mera filantropia cultural. Até as iniciativas de algumas instituições para construir seus acervos, com as obras dos artistas mais destacados, previam a doação e não a aquisição como seu principal instrumento.

A ausência de comercialização da arte foi e ainda é responsável pelo diletantismo de boa parte da classe artística na cidade. Isto fica claramente exposto quando repassamos as diversas biografias pessoais e constatamos as peripécias que muitos tiveram que realizar para permanecer produzindo sua arte e ocupar os escassos espaços disponíveis.

INICIATIVA PRIVADA, PROMOÇÃO E MERCADO

Logo no início dos oitenta eram incipientes as iniciativas particulares ou de caráter privado que tiveram a finalidade de desenvolver o mercado da arte, e combater a debilidade crônica deste na cidade. Profissionalizar os artistas e comercializar suas obras era uma tarefa extravagante. Os poucos que se atreveram, no início da década, estavam despreparados para tal embate. Enquanto uns promoveram exposições particulares sem expressão, outros conseguiram medianamente saciar suas pretensões, aproximando-se de profissionais experientes de fora da cidade, para

tornar suas iniciativas supostamente mais interessantes ou bem sucedidas. A estratégia de se aproveitar de estruturas consolidadas de galeristas da capital do estado, tornou-se comum em algumas cidades do interior do porte de Bauru. Os empreendimentos tornavam-se, dessa forma, mais seguros quando se trabalhava com nomes de artistas consagrados e cotizados. Coube ao empresário Guilherme Ferraz através de sua empresa do ramo automotivo BAURU DIESEL promover exposição da *Galeria Paulo Figueiredo* com obras de, entre outros artistas, Portinari, Volpi, Brecheret. *La société* e a classe artística locais prestigiaram com entusiasmo o *glamour* do evento. O resultado das vendas significou, sem dúvida, a ampliação dos acervos particulares, mas, lamentavelmente, não deixou nenhum lastro verdadeiro para a classe artística local, salvo o simples contato pessoal com umas poucas das boas obras de alguns mestres consagrados.

Uma outra iniciativa, talvez a de mais significado e consistência, tenha sido a *Graffite Galeria de Arte*, em agosto de 1985. Durante o período em que permaneceu ativa realizou inúmeras exposições e leilões de obras de arte. Suas atividades mudaram os rumos das artes na cidade, mostrando e comercializando o trabalho de mais de cem artistas plásticos locais, da capital e de outros estados do país. A *Graffite* dinamizara o movimento cultural existente, seguindo os critérios de descentralização da cultura e, como única galeria comercial da cidade, foi responsável não só pela formação de público apreciador, mas principalmente, consumidor de arte. Proporcionou um novo panorama artístico com o mais alto índice de informação e profissionalização já visto neste meio até os dias de hoje, sendo inclusive reconhecida pelo Ministério da Cultura para receber patrocínios de empresas privadas, para a execução de seus projetos. Durante sua existência foi a grande responsável pela melhoria do nível artístico e cultural da cidade por parte da iniciativa privada. A ela coube o papel principal na tentativa de consolidação de um mercado de arte e profissionalização dos artistas locais. A *Graffite* propôs também a elaboração de um *Boletim de Artes Plásticas*, que viria a atuar como veículo de informação e divulgação de suas atividades.

OS ARTISTAS DA DÉCADA¹¹

Aos artistas que atuaram na década de oitenta, realizando exposições individuais ou participando de mostras coletivas de artes plásticas, poderíamos reuni-los em torno de diversos critérios que levassem em consideração desde os aspectos técnicos de suas obras, até sua a faixa etária. Embora tenhamos indícios para justificar uma determinada classificação, este trabalho não pretende fazê-lo neste momento. Os artistas foram identificados somente por terem participado das principais exposições de artes visuais nos espaços públicos e privados da cidade de Bauru, durante a década de oitenta.

CONCLUSÃO

A realização desta pesquisa permitiu reunir e organizar informações que consideramos relevantes sobre a produção artística local e suas circunstâncias que, até este momento, estavam perdidas ou desarticuladas. A organização e processamento desse material possibilitaram a construção de uma visão panorâmica das Artes Plásticas em Bauru, relacionando três elementos fundamentais: o meio, a produção e os participantes. Nesta perspectiva, tentou-se compreender o funcionamento

deste complexo e intrincado sistema que é a produção artística, seus processos de desenvolvimento e distribuição. Os resultados obtidos revelaram-se esclarecedores das ressonâncias sincrônicas existentes no processo cultural e, ainda, confirmam a percepção intuitiva que tivemos em torno às estruturas e suas conexões, todas elas aferidas e comprovadas posteriormente na malha simbólica.

Depreende-se ainda, deste trabalho, o reconhecimento de uma séria contradição, uma questão cuja identificação e problematização constitui um dos apontamentos mais significativos. Referimos-nos à discrepância e contradição que emerge das relações construídas entre o artista e a sociedade em torno a sua obra e sua permanência na atividade. Enquanto o artista oferece ao meio social, na produção de sua obra, a possibilidade de usufruto estético e simbólico, este, não recebe em contrapartida, um retorno compatível, sequer, na maioria das vezes, com a recuperação mínima dos custos de produção, que lhe garantiriam a permanência em sua atividade. Esta contradição constitui um conflito histórico e sua superação implica na necessidade de profissionalizar os meios de produção, qualificando os artistas e estimulando o mercado. A indiferença e despreocupação com o consumo de obras de arte por parte das instituições e a sociedade é incompatível com a valorização que estas pretendem. É neste marasmo que ainda permanecemos. Como sair, é a pergunta que, certamente, se torna obrigatória. Mas este já é um outro problema, que não nos cabe abordar agora.

NOTAS

- i. Trabalho em desenvolvimento por José dos Santos Laranjeira, mestre em Artes pela UNICAMP, e doutorando na *Universitat de Barcelona*, Espanha, na *Facultat de Belles Arts / Departamento de Escultura* e no curso *Comportamientos Escultóricos: "La articulación de la diversidad"*, tendo como orientador o Prof. Dr. Josep Cerdà Ferré, e como co-orientador o Prof. Dr. Olympio José Pinheiro.
- ii. O reduzido espaço desta comunicação não permite a inclusão da lista integral dos artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Arte e Crítica de Arte*. (2ªed.) Lisboa: Estampa, 1993.
- ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, Maurício. *Guia de História da Arte*. (2ªed.). Lisboa: Estampa, 1994.
- ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. **Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora**. São Paulo: EDUSP – Pioneira, 1980.
- BELJON, J. J. *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Regles de L'Art; Genèse e structure du champ littéraire*. Paris: Du Seuil, 1992.
- _____. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- _____. "Institucionalização da anomia" in. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- CALABRESE, Omar. **A Linguagem da Arte**. Lisboa: Presença, 1986.
- _____. **Como se lê uma Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da Arte**. São Paulo: Cultrix, 1984.

- CASTELS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988.
- CONNOR, S. **Cultura Pos-moderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad**. Madrid: Akal, 1996.
- ECO, Umberto. **A Definição da Arte**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1973.
- GUASCH, A. M. **El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995**. Barcelona: Ediciones Serbal, 1997.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. (3ª ed.). Rio de Janeiro: D P & ª, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade; principio de conexão acausal**. Rio de Janeiro: Vozes.
- KRAUSS, R. E. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza, 1996.
- LARANJEIRA, José Santos. **13 Esculturas: Criação e Estruturação Simbólicas**. Campinas, 1997. Dissertação(Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP.
- LAURENTIS, Paulo T. **A Holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas: UNICAMP, 1991.
- LIMA, Mesquitela. **Antropologia do Simbólico**. Lisboa: Presença, 1983.
- MARCHÁN FIZ, S. **Del arte objetual al arte del concepto**. Madrid: Akal, 1997.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia de la percepción**. Barcelona: P-Agostini. 1984.
- MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MOULIN, Raymonde. **Le Marché de la Peinture en France**. Paris: Minuit, 1967.
- PANOFKY, Erwin. **Significado das Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas de Estética**. (2ªed.) São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **Estética; Teoria da Formatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PÀZ, Octavio. **Los Signos en Rotación**. Madrid, Alianza, 1991.
- POPPER, F. **Arte, acción y participación**. Madrid, Akal, 1989.
- VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. São Paulo. Martins Fontes Ed. Ltda, 1986.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Artes. Um paralelo entre arte e ciência**. Campinas:E.A.A.,1998.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

José dos Santos Laranjeira é bacharel em Design pela UNESP, Bauru, mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP, doutorando na Universitat de Barcelona, Espanha, (Facultat de Belles Arts / Departamento de Escultura e no curso Comportamientos Escultóricos: "La articulación de la diversidad"), artista plástico, escultor, crítico e historiador da Arte.

Olympio José Pinheiro é doutor em Sociologia da Arte, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, Pós-Doutorado pela École des Hautes Études em Sciences Sociale - Centre de Histoire et Théorie de L'Art, Paris, artista plástico, designer, crítico, e teórico da arte, arte e novas tecnologias e do design.

Josep Cerdà i Ferré é doutor em Artes pela Universitat de Barcelona, Espanha, catedrático em Escultura da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona, artista plástico, escultor e designer.

DESESTABILIZANDO OS LIMITES – ARTE RELACIONAL EM SUA FORMA COMPLEXA

José Luiz Kinceler, Gabrielle Althausen, Paulo Damé

RESUMO

Esta comunicação tem por meta divulgar estratégias técnicas criativas a partir da Estética Relacional em função do que Nicolas Bourriaud definiu como seu horizonte teórico-prático: “a esfera das relações humanas e de seu contexto social mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”. A partir deste marco teórico identificamos duas táticas onde o laço representacional que fundamenta o campo específico da arte relacional se vê diluído. Na primeira, o processo criativo provoca descontinuidades reflexivas na realidade; na segunda, o artista mediador agencia modelos de convívio determinados na colaboração. Em ambos os casos o artista amplia e dilui os limites da arte.

Palavras-chaves: Artista mediador, Arte relacional em sua forma complexa, jogo representacional, descontinuidades reflexivas.

ABSTRACT

This communication has for goal to divulge strategies creative techniques from Aesthetic the Relational one in function of what Nicolas Bourriaud defined as its theoretician-practical horizon: the sphere of the relations human beings and its social context more than the affirmation of an independent and private symbolic space. From this theoretical landmark we identify two tactics where the representational bow that bases the specific field of the relational art if sees diluted. In the first one, the creative process provokes reflexives discontinuities in the reality; in second, the mediating artist models of o conviviality defined in the collaboration. In both the cases the artist extends and dilutes the limits of the art.

Keywords: Mediating artist, relational Art in its complex form, representational game, to discontinuities reflexives.

INTRODUÇÃO

Podemos inicialmente considerar que é de vital importância para a função da arte em nossa presente condição reconhecer que seus limites vão se diluindo a medida que múltiplas interações com outras formas de representações culturais são conquistadas. Isto indica que o processo criativo levado a cabo pelo artista se implementa quando este desloca seu espaço representacional e passa a invadir e a usar em suas propostas os próprios referentes de outras formas de representação. Antes de nos introduzir na Arte Relacional em sua forma complexa, como uma forma diferenciada que expande o modo de como a recepção passa a jogar na elaboração das regras do jogo representacional, inicialmente é necessário esclarecer o que entendemos por função da representação artística em nosso tempo, para deste território compreender como a arte relacional em sua forma complexa está materializando propostas condizentes com nossas necessidades de representação.

Representação é uma palavra que assume significados diferenciados conforme o contexto a que se está referindo¹. Como sabemos, somente podemos agir na realidade por intermédio do

conhecimento das formas que a articulam, isto significa que não pode existir produção de realidade fora das esferas públicas articuladas por distintas representações. É um jogo de interesses e de poder onde ciência, filosofia e arte formam o que se entende por cultura. Atualmente, estas formas de representação atuam segundo uma lógica esquizofrênica do capital e, simultaneamente, no melhor dos casos, encontram formas específicas de resistência a um processo de globalização econômica que avança assustadoramente por todo mundo. Neste processo capitalista de homogeneização de nossas identidades, somos produzidos e vistos como meros consumidores que devem ser induzidos a participar passivamente do espetáculo, atuando como simples cenário numa peça em que a indiferença do capital a todos tenta nivelar. É produção de imagem, de cascas simulacrais que escondem o real. Se o projeto moderno com seus ideais de igualdade, fraternidade e prosperidade foi desvirtuado, para Habermas, ou fracassado definitivamente, para Lyotard, um novo “*metarelato*”¹¹ ocupa o imaginário coletivo como resposta a uma sociedade fundada na reprodução do consumo imediato, que nos arremessa da fragmentação do indivíduo ao descompromisso e à indiferença para com o outro. É justamente neste ponto que a função da arte passa a ser implementada como forma de contra-representação. É reconhecer que nesta esfera pública de representações podem existir formas de atuação artísticas que instaurem pequenas resistências a partir de formas de atuação que atuem no micro-cultural. É reconhecer também que os três planos que estruturam a representação artística, o produtor, a obra e a recepção, se apresentam hoje em articulação dinâmica não autoritária capaz de construir experiências e de ampliar o conhecimento com relação a temas não unicamente marginalizados pelo discurso moderno, senão alusivos a um “real” inalienável do sujeito, de sua identidade cultural, gênero, sexo, raça, etc. Isto implica em aceitar que a arte atualmente não tem mais a pretensão de impor-se como verdade, senão promover, como primeiro passo a futuras transformações, certa qualidade “vivencial” do obrar artístico que possibilite o acesso à diferença, através de um processo de convívio entre os participantes capaz da promoção de devenires. Entretanto, para que uma estratégia relacional em sua forma complexa seja efetiva, seu trabalho deve assumir o “outro”, o receptor público, de tal maneira que ele entre “realmente” em representação, o que faz que o público tenha a possibilidade de se sentir implicado eticamente na experiência sensível do jogo representacional na arte.

Por outro lado, como vivenciado em nossos dias, a roda viva do consumo rouba o tempo para a manifestação da individualidade, rompe com relações de intersubjetividade, enfraquece consideravelmente nosso poder criativo, nos impede de gerar descontinuidades em nosso próprio cotidiano. O “*intervalo*” necessário para restabelecer um equilíbrio criativo na reinvenção do cotidiano, o tempo próprio para perceber e atuar em deslizamentos espontâneos na realidade, fica restrito e apaziguado a momentos de lazer predeterminados que na maioria das vezes desaparece com o fim do espetáculo. Dentro da fragmentação que esta forma de representação impõe ao sujeito, através de meios de comunicação, produção e recepção massificados, a função da representação artística pode reativar a imaginação e, para que continue cumprindo com seu papel de resistência, a prática artística deve ampliar seu espaço de atuação propondo táticas

criativas críticas, táticas que além de utilizarem os próprios referentes de outros campos representacionais gerem descontinuidades representacionais na realidade.

Para a representação artística atual, novas estratégias e táticas criativas permitem não somente o acesso físico e intelectual à obra de arte, mas principalmente que o processo criativo seja fruto de um novo jogo representacional. O artista, ao atuar como um facilitador, estabelece e cria vínculos com outras atividades humanas: política, ciência, religião, educação, etc... Beuys nos mostrou que a arte pode estar presente em todas as atividades, e para que isto ocorra é tarefa do artista atuar em níveis tanto operacionais como decisivos. Nesta nova situação, o processo criativo deixa de ser o fim e assume uma nova condição, a de ser um meio para proporcionar o encontro entre diferentes experiências de vida. O artista nesta situação supera limites deterministas passando a ter sua produção desvinculada de sistemas de representação dados *a priori*. Ou seja, em seu gesto criativo o artista substitui a representação pela produção de *presença*. O professor de teoria da Arte e crítico da Universidade de Castilla La Mancha, José Luiz Brea, nos alerta a respeito das novas funções do artista:

o trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação. Este modo de trabalho que chamamos de artístico deve a partir de agora consagrar-se a um produzir semelhante - na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. (...) *O artista como produtor é*, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública.

A competência do artista não se limita mais à criação de obras de arte pautadas segundo lógicas de representação convencionalizadas. Em nossos dias, o sentido de representar expande sua forma de atuar deixando obsoleto antigos conceitos de representação. Do espaço fechado do museu, da galeria e das instituições, o trabalho artístico se volta às questões onde a crítica da representação na arte oferece continuidade aos desdobramentos efetivados a partir do reconhecimento de seu campo expandido. Em consequência, torna-se um híbrido conceitual e vivencial capaz de interagir em diferentes contextos econômicos, sociais e culturais. Transbordando seus limites e invadindo a cultura de uma maneira ampla, a obra de arte a partir dos anos noventa se afirma como um ato político. Com isto, a antiga visão de representação que tinha o produtor, a obra e a recepção como entes separados e cumprindo cada um sua função estética, é substituída na arte contemporânea pela relação complexa entre essas partes, através da qual podem ser geradas estratégias criativas onde o jogo representacional reinventa suas regras.

ARTE RELACIONAL EM SUA FORMA DA COMPLEXA

Na arte relacional em sua forma complexa, a proposta artística proporciona um reencontro crítico-criativo na realidade, uma possibilidade de ocupar criativamente espaços intersticiais capazes de provocar novas formas de representação que renegociem as relações entre a arte contemporânea e a vida. Neste sentido, as ações cotidianas, o artista em constante deriva pela

sociedade, os interstícios sociais excluídos, proporcionam o lugar para acontecimentos gerando reflexão crítica sobre um tipo estrutural de representação que tente afirmar imagens de si mesma como verdades naturais. Ou seja, as propostas relacionais em sua forma complexa transitam tanto pelos marcos convencionalizados da instituição Arte quanto se aproximam de acontecimentos e situações inseridos nos mundo de vida cotidiana, disponibilizando ao artista novas possibilidades de atuação no Real que materializem espaços de vida que gerem participação, reflexão e diálogo a partir do convívio. Enfim, geram relações de descontinuidade onde a subjetividade dos sujeitos envolvidos pode ser reconstruída. Sua forma de representar cria um corte momentâneo sobre determinado contexto, ampliando nossa visão e fazendo com que a realidade possa ser vista e vivida de outras maneiras. Identificamos em nossa pesquisa duas formas pelas quais a arte relacional em sua forma complexa está atuando. Na primeira, o artista provoca uma descontinuidade na própria realidade, um encontro com formas de representação que produzem realidade. Na segunda, o artista agencia lugares de convivência intensificados capazes de catalisar processos de subjetividade no cotidiano.

Para dar conta do primeiro exemplo, escolhemos o projeto “Pedra 42”, de Paulo Damé^{III}. Como vivenciado pela arte contemporânea, a medida em que cada contexto cultural amplia a visão de si mesmo, novas formas artísticas se manifestam, fazendo com que o ato de instaurar uma *presença* exija do artista respostas não contempladas, atos descontínuos, sem pretensão de se instalar na realidade como verdade. Sua forma de atuar reflete o que Hakim Bey define como *zona autônoma temporária*^{IV}. Um espaço-tempo de atuação inserido na realidade que causa uma perturbação, um estranhamento no cotidiano.

“Pedra 42” é um projeto que consiste em recolher seixos de rios, gravar na superfície da pedra os dígitos 0,42, que correspondem ao seu peso (quilogramas) e inseri-los no espaço público. A pedra, seixo rolado, enfatiza a materialidade, ao ser trabalhado pela natureza, erodido pelo atrito com a areia do rio, remodelando a superfície continuamente, conferindo-lhe formas mutáveis de acordo com a diversidade de sua composição, onde as arestas são suavizadas pela abrasão, tornando-a agradável ao tato. A dimensão a torna confortável à mão, “ergonômica”, remetendo talvez a um artefato primitivo. Em contraste, a qualidade da sofisticada gravação modifica a pedra num processo artificial (que remete ao cultural) que ao desgasta-la revela ainda mais sua materialidade. É por desgaste que o artista ao talhar os dígitos agrega significado, tirando material coloca informação.

Contudo, a maneira como o objeto é exposto, como “armadilhas” colocadas no cotidiano das pessoas, nas ruas, calçadas, caminhos..., torna-o um ser estranho ao lugar, e a assim sua materialidade torna-se muito mais significativa pela sua presença física estranha do que por suas qualidades escultóricas, ao serem largadas aparentemente ao acaso, de forma discreta, não espetaculosa. Eles tornam-se sutilezas, e precisam ser descobertos.

Nesse exemplo vemos o artista como propositor se utilizando de várias estratégias para a realização do trabalho, freqüente na arte contemporânea. A preocupação não é só com a conformação de um objeto, não é mais somente um fazedor de coisas, mas um articulador, como

diz Eva Grinstein:

Uma das principais qualidades da arte contemporânea, com a que é necessário negociar, radica na eleição de formatos que são a primeira vista, extra-artísticos por parte de indivíduos ou coletivos que operam nas bordas do museável e do galerizável, por exemplo, desenvolvendo suas práticas diretamente na esfera pública, no seio da comunidade, por fora das instituições assinaladas historicamente para acolher e conter esse produto a que entendemos ou entendíamos, como obra de arte. Esta classe de experiências - em que já não rende falar de imagens ou objetos senão, em todo caso, de processos, conceitos, dispositivos - chocariam com nossa miopia se hoje nos empenháramos em caracterizá-las como alternativas, anti-institucionais ou contra-culturais.

A inserção se torna mais eficiente quando as pedras são deixadas onde deveriam estar, ou seja, na margem do rio ou num jardim ou calçada onde existam outros seixos, onde não se estranhe a presença de uma pedra, que seja “natural” pensar em pedra naquele local. É o dado cultural, o número gravado, que torna a pedra outra coisa, que a diferencia das demais, criando estranheza ou descontinuidade no espectador. Algumas pedras são colocadas de forma mais evidenciada, outras tem a chance bem remota de serem achadas. Mas é a estranheza causada pela gravação que move os espectadores a recolhê-la e a indagar-se: que pedra é esta, e o que significa este número? Quem a teria colocado aqui e porque?

O ato de recolher algo do espaço público coloca o espectador diante de questões éticas e morais. O que é público e o que é privado? O que é meu e o que é de todos? O que autoriza alguém a recolher este objeto? Acreditamos que sua instalação no espaço cotidiano, sem moldura, sem recorte que a separe da realidade, onde a pedra entra no percurso do espectador, coloca-a no limite entre arte e vida. Assim, ao lugar de se ter expectadores, há manipuladores, que agem direto sobre a inserção das peças, colocando-as em outro lugar, ou recolhendo-as para si, tornando-se co-autores ou até mesmo colecionadores/curadores destes objetos.

Com esta ação, o trabalho pode passar do espaço público ao privado, assumindo uma nova contextualização e outra significação. O trabalho continua acontecendo com a ação do espectador, que poderá dar de presente, jogar fora ou levar para casa, onde poderá guardar, esconder ou colocar em exposição sobre um móvel, tomar atitudes não programadas pelo artista/propositor. Não existe uma previsibilidade sobre o destino do trabalho, e nem existe uma pré-concepção ou alguma indicação de ser um trabalho artístico, nem há uma preparação para o seu encontro. O que existe é uma descontinuidade no fluxo destas pessoas, que é manifestado das formas mais diversas, até mesmo ignorando a pedra. Portanto temos chamado este espectador de não-espectador^v, porque não tem expectativas.

Já na segunda forma de arte relacional em sua forma complexa, o artista cria situações de convívio intensificados nas vivências. Nesta forma, o artista, atua como um mediador, um facilitador que provoca seu contexto social a não somente respeitar as diferenças. O artista, nesta situação, instala práticas de convívio que transbordam os limites da representação artística ao

colocar o público como o agente construtor de sua própria história em uma relação com o tempo vivido. Para dar um exemplo desta forma de atuação, escolhemos o projeto “Farinha Cultural” promovido por Gabrielle Althausen^{VI}.

Com “Farinha Cultural” podemos observar a ampliação do espaço privado institucional ao público. A partir de proposta de exposição individual numa instituição-arte, tem-se um aval institucional para uma ação coletiva no bairro Rio Vermelho, em Florianópolis. Assim, o espaço da instituição-arte não é principal foco da ação, mas um facilitador para o projeto em sua execução no espaço público. Para tanto, o meio midiático é utilizado não somente para a divulgação da proposta, mas como um veículo de conscientização e gerador de subjetividade. Como nesse caso, muitos trabalhos de arte contemporânea valem-se de outros meios de representação, inserindo-se em outros contextos e desta forma ampliando sua significância na realidade social devido à expansão de seu campo de abrangência e assim também de novas relações desenvolvidas.

É evidente uma raiz histórica da concepção de arte-vida de Beuys, contudo há que se fazer ao menos uma diferenciação: enquanto Beuys ansiava que a arte proporcionasse uma conscientização de abrangência generalizada na sociedade, os artistas contemporâneos sabem que não têm como transformar a sociedade, mas podem influenciar na micro-política, interferir num segmento restrito com maior potencialização de sua proposta. Mesmo porque, desde Duchamp temos visto que ter o discurso pautado na oposição ao sistema acaba por fazê-lo ser ainda mais rapidamente incorporado a ele. A arte contemporânea utiliza o sistema sem fazer oposição declarada, mas de uma maneira inteligente que acaba por subvertê-lo. Assim vemos em “Farinha Cultural”, que com o aval de uma instituição-arte consegue apoio de um jornal local do bairro e através dele se desenvolve, e nesse desdobramento a comunidade vai-se envolvendo, com os moradores propondo soluções e participando de ações, com o apoio do comércio local, com o envolvimento da associação de moradores e de pessoas ou instituições de outros bairros.

Depois de quatro meses, os constantes debates já não se restringiram apenas ao jornal local, pois outros meios de comunicação se interessaram e divulgaram o projeto, que também recebeu o apoio da Udesc e do Sesc. A organização de uma exposição de artes num engenho de farinha é desenvolvida coletivamente, com a mediação da artista, na qual não há seleção de trabalhos, sendo aceitos os que se inscreverem; também não há curadoria, pois todos os participantes se encontram durante três dias para a montagem da exposição, envolvendo-os na proposta cuja ênfase é a vivência, sem o intuito de apresentar um apanhado de produções individuais, mas sim de apresentar a união dessas individualidades para a formação de uma ação baseada no entendimento, no respeito, na intenção de objetivos humanizadores da coletividade através da subjetividade.

Desta maneira, o processo é o foco, e ele se dá com as relações humanas que vão se tornando mais complexas na formação de um espaço subjetivo que se amplia além dos limites físicos do local ou da mídia. Há também um trabalho envolvido no resgate e valorização da cultura tradicional local. A escolha do lugar está vinculada à consciência de seus problemas devido ao convívio cotidiano, já que a artista lá reside, tendo conhecimento de qualidades do bairro, como sua grande extensão, a ausência de locais de encontro, a rápida e crescente urbanização – e con-

seqüente destruição dos recursos naturais e culturais -, além de extensa distância do centro da cidade. Com isso, aos poucos os moradores passam a ter uma outra relação com o contexto onde moram, através do conhecimento de suas raízes e da cultura local, modificando a maneira preconceituosa de considerar o bairro como “atrasado”, já que ele ainda preserva costumes rurais, passando então a dar-lhe valor justamente pelas mesmas razões, vistas de outra maneira.

Antes mesmo de acontecer a exposição, o local onde será realizada, o Engenho do Ataíde, já se tornou mais conhecido na região e considerado como o centro cultural do bairro. A existência deste espaço virá a beneficiar toda a região norte da ilha, que não tem um centro cultural. Percebendo isso, o SESC confirmou parceria com o espaço através do projeto Farinha Cultural, promovido pela artista, e organizará exposições nos próximos meses. Com esse exemplo, já percebe-se que a intenção inicial do projeto de criar uma movimentação cultural vem-se efetivando e se potencializando, possibilitando que esta seja parte de um processo que terá continuidade.

E o projeto Beijuras, que se trata da exposição individual aprovada para ser exposta no museu Cruz e Sousa, virá a ser realizado no dia da abertura como um trabalho a mais dentre outras ações. Os participantes receberão convite enviado pelo museu, ativando esse espaço institucional central como representativo também para a comunidade do bairro onde a ação fora realizada, ressignificando a instituição. Tratam-se de acontecimentos na realidade que vêm tendo representatividade real na vida das pessoas e do bairro, agindo a artista na micro-política local através da atenção às suas necessidades subjetivas.

CONCLUSÕES

O que deve ser considerado como verdadeiramente interessante quando analisamos uma proposta de arte relacional em sua forma complexa? Em primeiro lugar, uma proposta de arte relacional em sua forma complexa somente pode ser complexamente analisada a partir da inserção nela. O público é levado a agir na realidade em uma situação que experimenta o novo no instante do acontecer. O resultado final deixa de ser uma obra de tipo objetual para produzir acontecimentos que alteram relações de índole preestabelecidas. Ou seja, gera-se uma articulação verdadeira entre as motivações pessoais do artista, as relações entre o artista e os sujeitos envolvidos, e estes com seu contexto, seu lugar.

Em segundo lugar, na arte relacional em sua forma complexa o artista entra em contato com um público que não conhece, com realidades na qual terá que se integrar, de efetivamente procurar uma atitude de trânsito de afetos do que a produção de sentidos que reafirmem sua linguagem. Isto significa a instalação de um processo de devenires, de atitudes pautadas no diálogo e na troca de experiências, ou seja, o tempo não é sentido dentro da lógica de um envio imediato e direto do artista ao público, mas sim reconhecendo que o tempo é múltiplo e dependente do desejo de cada um em participar. Em sua forma complexa, o tempo da experiência artística passa a ser relativo a intensidade de como é vivenciado por cada um. Ou seja, para que uma proposta de arte relacional em sua forma complexa ganhe legitimidade junto ao contexto social que está inserido, o artista deve se predispor a conviver, a dilatar o tempo da experiência artística até o

ponto em que consiga instalar processos de representatividade dentro daquele contexto.

Com esses dois exemplos (Damé e Gabrielle) vimos que a arte contemporânea se estrutura a fim de moldar uma experiência, sendo flexível o suficiente para moldar-se com o respectivo contexto. O artista contemporâneo depara-se com muitas questões, e leva-lhe a pensar nas relações institucionais, processuais, de público, de cidadania e de representatividade de forma complexa e com a consciência de que a arte é apenas uma forma a mais de construir representatividade no real que se potencializa ao se mesclar com as demais.

NOTAS

- I. Derrida em seu ensaio "Envio" realiza a desconstrução da palavra representação. Disponível na www.
- II. Sobre el tema de metarelatos ver en Jean-Francois Lyotard. La Condición postmoderna.- informe sobre el saber, Madrid, Cátedra, 1987.
- III. Paulo Damé – Co-autor deste estudo, artista plástico e aluno do curso de mestrado em Artes Visuais pela UDESC.
- IV. Hakin Bey – Zona autonôma temporária TAZ - São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001 - Coleção Baderna.
- V. Conceito que vem sendo desenvolvido, pelo artista Paulo Damé, dentro dos estudos do Mestrado em Artes Visuais CEART/UDESC, e se refere ao público de um trabalho que é encontrado, e que por não ter uma expectativa prévia em relação ao trabalho, pelo público não estar pretendendo ver nada, simplesmente encontra, ou então passa pelo trabalho e não o vê, não o qualifica como um espectador mas sim, como um não-espectador.
- VI. Co-autora deste estudo, artista plástica e aluna do curso de mestrado em Artes Visuais pela UDESC.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Prof. Dr. José Luiz Kinceler - Professor do P.P.G Mestrado em Artes Visuais do Ceart – UDESC; Doutorado em Escultura como Prática e Limites na Facultad de Bellas Artes de la Universidad Del Pais Vasco (1997 – 2001).

Mestranda Gabrielle Althausen – Bacharel em Artes Plásticas pela UDESC.

Mestrando Paulo Damé – Professor de Escultura na UFPE/RS.

IEDA OLIVEIRA, GATOS AMARELOS E HOMENS DE VIDRO NUMA PISTAPRAVIDA

José Mário Peixoto Santos

RESUMO

Este texto pretende analisar a instalação: "Pistapravida" (com as performances "Gatos Amarelos" e "Homens de Vidro") da artista baiana Ieda Oliveira, apresentada no Liceu de Artes e Ofícios, Salvador-BA; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro-RJ e 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre-RS. Nesta análise, utilizaremos a História da Arte, teorias sobre a arte da performance, e idéias de pensadores contemporâneos.

Palavras-chave: Contemporaneidade; Arte na Bahia; Instalação-Performance; Arte do Corpo; Ieda Oliveira.

ABSTRACT

This text intends to analyze the installation: "Pistapravida" (with performances "Yellow Cats" and "Glass Men") created by baiana artist Ieda Oliveira. "Pistapravida" was exhibited at "Liceu de Artes e Ofícios, Salvador-BA"; "Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro-RJ" and "5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre-RS". In this analysis, we will use History of Art, theories about performance art, and ideas from contemporary thinkers.

Keywords: Contemporary; Art in Bahia; Installation-Performance; Body art; Ieda Oliveira.

No futuro, todos terão direito a quinze minutos de fama.

Andy Warhol

Propomos uma análise das performances "Gatos Amarelos" e "Homens de Vidro" da artista plástica Ieda Oliveira inseridas no espaço da instalação "Pistapravida" (2001-2005), considerando aspectos formais e conceituais presentes na obra. Portanto, às imagens do corpo de Ieda e de seus performers, vamos agregar às teorias presentes na História da Arte e às idéias de alguns pensadores contemporâneos e estudiosos da arte da performance.



"Gatos Amarelos", performance de Ieda Oliveira em "Pistapravida"

É importante ressaltarmos que o termo performance será abordado neste estudo levando-se em consideração a ação exibida no âmbito das artes visuais, a performance apresentada por artistas plásticos. A título de uma breve contextualização histórica sobre a arte da performance no mundo, seu surgimento e desdobramentos contemporâneos, destacamos um trecho da publicação da artista e pesquisadora Ciane Fernandes (2001):

O termo *performance* foi usado inicialmente nos Estados Unidos no final dos anos sessenta, referindo-se a ações em geral, e acrescentando-se o termo arte- (*performance art*)-para referir-se a uma forma espetacular específica, realizada pela vanguarda desde o Futurismo e o Dadá, que utiliza-se de várias mídias para romper com a barreira entre a arte e a vida, bem como entre as artes. Exemplos de *performance art* seriam os trabalhos de Joseph Beuys, Laurie Anderson, Yves Klein, os experimentos com movimento cotidiano na Judson Church, etc. A confusão começa quando o termo perde a partícula “arte” e passa a ser usado nos *Estudos da Performance (Performance Studies)* de forma bem mais ampla. Então, quando Richard Schechner fala de performance, está se referindo a eventos, cotidianos ou não, relacionados à arte, aos negócios, à tecnologia e à vida interpessoal.

Tratar da produção de Ieda Oliveira sem remeter a sua origem já não é possível, pois sua obra – assim como as produções de outros artistas contemporâneos – é, caracteristicamente, autobiográfica. Extrair essa consideração desta análise é provocar uma “fissura” na leitura do trabalho dessa artista nordestina, baiana, filha do Recôncavo: terra de onde retira os elementos para a construção de sua poética e de seus objetos artísticos tão carregados de significados regionais e reminiscências infantis. Das lembranças da infância na cidade de Varzedo, interior da Bahia, brotam as metáforas, os jogos de palavras, ditados populares, além de objetos diversos (*ready-mades*) como, por exemplo, embalagens para queijos, palmatória e trameia em madeira, confessionário de igreja, formas para bolos: obras já resignificadas e revestidas de características próprias da arte contemporânea.

A performance na produção de Ieda quase sempre surge como parte de uma proposta maior, geralmente associada a um acontecimento. A artista costuma construir grandes instalações para galerias, museus e espaços públicos onde seu corpo aparece artisticamente inserido. Nesses eventos, o corpo surge “espetacularizado”, ora nos gestos e ações da artista, ora nos figurinos confeccionados com plásticos e materiais presentes na sociedade de consumo. Uma vestimenta feita com embalagens para ração para gatos ou um macacão elaborado com sacos de um produto contra mosquitos tomam forma de inusitados modelitos no corpo de Ieda Oliveira.

A artista declara que sempre quis exibir seu corpo assim, como um objeto artístico, como a própria obra de arte. Quando “passava” nas aberturas de exposições na capital baiana, nos Salões de Arte no interior da Bahia ou nas mostras na Europa, em Berlim, Ieda costumava desfilar figurinos feitos com filme plástico de pvc (por diversas vezes o fez), provocando grande surpresa nos espectadores europeus e seus conterrâneos aqui na Bahia. Desta maneira, o corpo em performance é explorado e apresentado por Ieda Oliveira:

Eu sempre gostei de bulir com o corpo de alguma forma (...) sempre gostei de me transformar em um pedaço de meu trabalho também. Eu utilizo o corpo, assim... já utilizei algumas vezes, é... me transformando em um objeto, no sentido de me embalar com plástico. Já fiz isso várias vezes (...). Nesse dia também eu usei o meu corpo é... pra me transformar também num objeto performático naquele momento. Eu coloquei cones de alto-falantes, me vesti com cones, coloquei quatro como se fosse uma saia e dois nos peitos assim... e um bem grande na cabeça, ficou muito engraçado!

Em consonância com as palavras de Alexandre Melo (1998), logo abaixo, sobre as questões relativas ao papel do corpo do artista plástico na produção da artista portuguesa Helena Almeida, na obra de Ieda Oliveira também buscamos perceber:

Como é que o corpo e o movimento de um corpo - o do artista - faz pintura ou faz desenho? Como é que durante esse processo de fazer é o próprio corpo que se faz - isto é, se torna - pintura e desenho? E depois de o corpo e o desenho terem atravessado as suas fronteiras em múltiplas direções e terem experimentado variadíssimas formas de interação - absorção, penetração, ocultação, habitação - o que é que fica para a arte que não seja só já a marca da travessia de um corpo? E em que posição ficamos nós, os observadores, que afinal temos o nosso próprio corpo?

A instalação-performance "Pistapravida", apresentada por três vezes em espaços distintos, sofreu algumas alterações ao longo das exposições no Liceu de Artes e Ofícios, Salvador/BA; no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro/RJ; e na 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS. A análise desta produção está pautada, também, no processo de atualização da obra, considerando os respectivos momentos e lugares de apresentação. Inicialmente, descreveremos as ações e os elementos utilizados nas mostras dessa instalação-performance para, então, estabelecermos proximidades e distanciamentos existentes na constituição da própria obra nos diversos contextos de divulgação, assim como nas produções de outros artistas contemporâneos.

Nas três exposições, a artista constrói a instalação "Pistapravida" com placas de aço inoxidável em proporções variáveis. À disposição das placas em pistas paralelas é acrescentada uma outra pista de grama, elemento que a artista utilizará em mais uma instalação de título "Milagres" (2002), no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, ICBA, em Salvador, Bahia - quando cobriu toda a extensão do piso da galeria com esse tipo de graminha natural. Além desses materiais, Ieda também posicionou duas placas de sinalização de trânsito (Siga em frente) à vista daqueles que desfilavam sobre a "Pistapravida". A observação desse tipo de imagem e objeto de sinalização na obra conduz nosso olhar para fora da instalação em direção às ruas das grandes cidades, uma referência às apropriações e aos deslocamentos de elementos cotidianos como na produção dos artistas da Pop art, claramente influenciados pelas manobras *duchampianas*.

Se considerarmos tão somente a disposição das placas de aço inoxidável na instalação de Ieda Oliveira, recordaremos as produções modulares tão características da arte minimalista, a

exemplo do trabalho de Carl Andre “37 obras” (1969), composto de lâminas quadradas de diversos metais dispostas sobre o piso do local de exposição. Archer (2001) assim descreve a ação do espectador frente (e sobre) esta obra:

(...) Para que elas fossem plenamente percebidas, o espectador era convidado a caminhar sobre essas “plânícies”. A sensação literal da obra, a densidade particular do metal, seu som e sua resistência às pisadas são todas partes do que ela pode dar ao “espectador”. Ainda uma vez Duchamp é trazido à memória por suas críticas contra uma arte visual que era puramente “retiniana”.

Como na obra de Carl André, Ieda convida o espectador a caminhar ao lado dos “Gatos Amarelos” e “Homens de Vidro” na “Pistapravida”. Nessa “passarela”, desfilam os corpos dos performers e do público com os chinelos imantados num trajeto instável, tortuoso e difícil. Já não vemos a beleza e a elegância de uma modelo numa passarela, muito menos o andar cotidiano das pessoas nas ruas das grandes cidades. As imagens desse estranho e surpreendente caminhar sobre as placas com os chinelos de aço despertam, também, aquelas memórias infantis do correr pela casa com os calçados dos adultos.

No Liceu de Artes e Ofícios, em Salvador, onde a artista trabalhou como arte-educadora, Ieda Oliveira desfilou pela primeira vez na “Pistapravida” durante a performance “Gatos Amarelos”. Àquela época, a artista vestia, ou melhor, “carregava” fixados ao seu corpo alto-falantes de caixas de som na cor preta: um maior na cabeça como um chapéu, dois menores cobrindo os seios e mais alguns outros compondo uma saia. Ieda calçava botas de borracha nas cores vermelha, branca e preta; anel de acrílico e relógio; usava um colar com um pingente em acrílico com a forma de uma chupeta para crianças. Seguindo a artista sobre a pista, surgiam os “Gatos Amarelos”, ou melhor, performers vestidos com uniformes de construção civil em plástico (camisa, calça, luvas, capacete e óculos – figurino e acessórios na cor amarela), além de botas de borracha na cor preta e solado amarelo. Os “gatos amarelos”, uma referência aos belos e amados felinos de Ieda, logo após o desfile, passaram à função de “gatos-garçons”. A artista intencionalmente ofereceu cerveja no coquetel de abertura da exposição coletiva, mais uma ênfase à cor amarela tão presente na instalação-performance.

Já na apresentação em Porto Alegre, na 5ª Bienal do Mercosul, contávamos um, dois, cinco, oito... “Homens de Vidro”, ou melhor, performers nus, totalmente envolvidos por filme plástico de PVC – material já utilizado na performance apresentada na Alemanha “Quem tá na chuva é pra se molhar” (2000) – num vaivém na “Pistapravida”. Esses seres de aparência escultórica, moldados em plástico, calçados com os chinelos imantados, dão forma a uma instalação caracterizada por um movimento livre e contínuo, uma imagem que beira o surreal. A iluminação escolhida pela artista para a apresentação da performance, à noite, também contribuiu para construção desse território de estranhezas, reflexos e transparências. No momento em que os performers deixam a pista, o público passa à movimentação sonora com os chinelos de aço, prosseguindo na trajetória de construção da obra.

Quando perguntada sobre a utilização de uma sonoridade específica na “Pistapravida”, a artista declara que o som provocado pelo arrastar dos chinelos com ímãs fixados ao solado já é um tipo de trilha musical para a performance – o que nos faz lembrar as pesquisas de John Cage (um dos pioneiros no estudo e produção de hapennings) ao elevar à categoria de música sons aleatórios, extraídos do cotidiano, a exemplo do próprio silêncio.

A participação do público nas performances de Ieda Oliveira é destacada por Peter Anders (2004) neste trecho extraído do catálogo da xxvi Bienal Internacional de São Paulo:

Materiais e formas articuladas à procura de um significado final que apenas o espectador, e cada um particularmente, pode dar a partir de sua própria experiência de estar frente à obra ou mesmo dentro dela, resgatando uma dimensão de tempo perdido no contexto de nossas vidas contemporâneas.

Para, mais uma vez, deixar em evidência o papel desempenhado pelo público como co-autor de algumas produções da artista, citamos o artigo apresentado por Neila Dourado Maciel ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes-UFBA: “Metáforas cotidianas na obra de Ieda Oliveira” (2005), onde a autora afirma que na produção de Ieda, em especial nas performances, o “convite” à participação é uma constante e que, em muitas ações, o público é convocado à construção da obra.

Numa sociedade onde o “aparecer” vale mais que o “ser”, e até mesmo o “ter”, onde o “espetáculo está em toda parte” (Debord, 1997), a artista plástica baiana Ieda Oliveira, em “Pistapravida”, oferece ao público a oportunidade de, em quinze minutos (ou mais), vivenciar o que há de cotidiano e espetacular na vida de um artista; ser criador e ao mesmo tempo criatura; admirar e ser admirado; estar dentro da obra de arte numa passarela onde artista e público, sujeito e objeto, se confundem. Trata-se de aproximar as fronteiras entre arte e vida.

Ficha técnica:

Artista / performer: Ieda Oliveira

Naturalidade: Santo Antônio de Jesus, Bahia, Brasil

Título da instalação-performance:

Pistapravida (instalação); Gatos Amarelos e Homens de Vidro (performances)

Dimensões: variáveis

Duração: variável

Data: 2001-2005

Locais de apresentação:

Liceu de Artes e Ofícios, Salvador/BA

Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro/RJ

5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS

Materiais e equipamentos utilizados:

Placas de aço de dimensões variáveis, chinelos de aço inoxidável com solado imantado, tapetes de grama natural, placas de sinalização de trânsito (Siga em frente), filme plástico de PVC e iluminação. Além da artista, que se apresentou vestida com alto-falantes, alguns performers desfilaram sobre a “Pistapravida” durante a abertura da exposição, ora usando uniforme de construção civil e acessórios na cor amarela (“Gatos Amarelos”), ora usando filme plástico de PVC (“Homens de Vidro”).

Imagens de “Pistapravida” disponível em: www.iedaoliveira.cjb.net

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- v Bial do Recôncavo. São Félix: Centro Cultural Dannemann, 2000. Catálogo de exposição.
- VII Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador: Fundação Cultural do Estado, 2000. Catálogo de exposição.
- IX Salão da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador: Fundação Cultural do Estado, 2002. Catálogo de exposição.
- ANDERS, Peter. Território Livre. In: **XXVI Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 2004. Catálogo Artistas Convidados.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BIÃO, Armindo & GREINER, Christine (Org.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- _____. **Work in progress na Cena Contemporânea. Criação, encenação e recepção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERNANDES, Ciane. **Corpos Co-Moventes. Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Universidade, n. 4, p. 35-80, mai. 2004.
- _____. **Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular? Repertório Teatro e Dança**. n. 5, ano IV, p. 3, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, Roselee. **Performance Art: from futurism to the present**. Singapura: Thames and Hudson, 2001.
- MACIEL, Neila Dourado. **Metáforas cotidianas na obra de Ieda Oliveira**. Revista Ohun: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFBA, Salvador, n. 2, ano II, 2005. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/html/metaforas_cotidianas.html>. Acesso em: 05 de jun. 2006.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, comunicação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.
- MELO, Alexandre. Em torno da performance. In: **Theaterschrift**. p. 119-121, dez. 1998.
- STILES, K. e SELZ, P. **Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings**. Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

VERGINE, Lea. **Body art: the body as a language**. USA: Skira, 2000.

WALKER, John A. Ultrapassando o objeto (2): ações e a arte do corpo. In: **A arte desde o pop**. Espanha: Editorial Labor do Brasil, S.A, 1977. p. 52 - 57.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

José Mário Peixoto Santos atua como artista performático e educador. Coursou Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFBA, onde, atualmente, pesquisa “Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador”. Sua produção artística foi premiada nos Salões Regionais de Artes Plásticas da Bahia e mapeada pelo Programa Rumos Visuais 2001-03 do Itaú Cultural.

A ESSÊNCIA DA ARTE BRASILEIRA ESCAPA PELAS FENDAS DO FIGURINO IMPORTADO

Katiucya Perigo

RESUMO

A arte moderna brasileira instaurada pelos paulistas e cariocas caracterizou-se pela afinidade com as tendências retrógradas do período entre-guerras europeu. Artistas que fugiam desse predicado ou que se enfurnaram em outros Estados são ignorados pela história oficial do modernismo. O estudo do relacionamento entre regiões centrais e periféricas revela a existência de obras surpreendentes que passam despercebidas, mostra que há artistas dependentes do poder estatal e artistas reconhecidos apenas dentro dos limites de suas localidades e revela ainda uma desfavorável fixação em medir o grau de modernidade. A discussão é enriquecida pelas reflexões de autores como Tadeu Chiarelli e por entrevistas com agentes de um meio artístico periférico.

Palavras-chave: história da arte do século XX; crítica da arte; modernismo brasileiro;

ABSTRACT

Natives of São Paulo and Cariocas had created the Brazilian modern art. It resembles the behind art of the Europe in the period between 1st and 2nd world-wide war. The artists of other States of Brazil and those that made different art of that one of the period between the wars are ignored by the official history of the modern art. The study of the relationship between the regions peripheral central offices and he shows the important art that we ignore, sample that has artists only consecrated in its regions, shows dependent artists of the power of the State and shows a setting for measuring the modernity degree. The study he is enriched by the ideas of Tadeu Chiarelli and interviews with people of a peripheral artistic group.

Keywords: history of the art of century XX; critical of the art; Brazilian modern art;

Conta uma conhecida história infantil que na partilha dos bens ao mais moço dos irmãos restou apenas o gato. Não se tratava de um animal qualquer, era um gato surpreendentemente esperto. Em breve ele iria vestir o pobre numa roupagem real, conseguir-lhe um casamento com uma bela princesa e ludibriando um feroz fazendeiro o tornaria dono de uma infinidade de terras. Entretanto, o moço ainda mantinha em seu íntimo as características das suas verdadeiras origens. Com a ajuda do gato um mundo de novos hábitos revelava-se aos seus olhos, e ele ia assimilando-o aos poucos.

Algo semelhante aconteceu aos moços da primeira geração de modernistas brasileiros que nutriam o desejo de trajar a roupagem da vanguarda dos grandes centros. Eles enfrentaram feras terríveis e com muita esperteza foram conquistando lentamente o terreno artístico que tanto almejavam. Essa nova roupagem, porém, não poderia esconder de todo as verdadeiras origens dos moços. Aos poucos a crença nas novas formas plásticas era assimilada por eles. Ao trazê-las pro seu convívio viam-se obrigados a fazer ajustes aqui e ali. Essas formas plásticas precisavam ser adaptadas ao tamanho e às necessidades dos moços.

Ao atualizar o relógio estético impõe-se também a necessidade de criar um reconhecimento de dentro pra fora com o objetivo de saber quem somos e do que trata a nossa cultura, para não repetirmos, no processo de importação de um modelo cultural, o entrave neoclássico da Academia de Belas Artes. Na concepção dos moços o mais importante seria tentar modernizar o discurso nacionalista vigente, adequando-o aos discursos que se processavam na Europa.

Para os seus autores, o modernismo brasileiro significou a atualização da inteligência nacional e não a sua negação. Sendo assim, há certa continuidade que impedirá que o movimento se agregue incondicionalmente às vanguardas históricas, principalmente no campo das artes visuais. Isso porque o modernismo brasileiro estava comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira. Dessa forma era preciso manter os laços com a noção da arte como representação da realidade exterior. Laços que haviam sido rompidos pelas vertentes mais radicais das vanguardas européias. Não podendo recorrer a essas vanguardas, resta então aos moços aderir às tendências conservadoras do entre-guerras. Essas tendências faziam parte de um movimento conhecido como “retorno à ordem” que pregava a volta à figuração e que também conferia importância às visualidades regionais. (CHIARELLI, 2002, p. 44-5)

O marco do surgimento da arte moderna do Brasil se dá na conhecida Semana paulista de 1922. Só que as obras da corrente principal dos modernistas eram entendidas como modernistas no sentido de diferentes, na verdade traziam apenas imagens estilizadas. Dessa forma, elas não possuíam o caráter moderno da arte européia. A cada pincelada nossos artistas negavam os seus pressupostos. (Op. cit, p. 46)

O artista moderno europeu abandonou a preocupação com o objeto da representação e passou a se concentrar na maneira de representar. Antes do surgimento da arte moderna, dentre as funções da arte, estava a de eternizar a imagem que algum grande figurão gostaria de deixar para a posteridade. Com a invenção da fotografia em 1839 alguns artistas perceberam que ela poderia captar os objetos retratados de forma mais precisa. Assim, surgiu o desafio de buscar na pintura efeitos irrealizáveis pela fotografia. Abria-se o caminho para a autonomia da arte. O grande sujeito por trás da revolução que estava em vias de acontecer foi Baudelaire: “A poesia... não tem outro fim que não ela mesma, nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema quanto aquele que houver sido escrito pelo prazer de escrever um poema.” Baudelaire fala aqui de poesia, mas, essa idéia pode ser transposta para o território das artes plásticas. Os literatos como Baudelaire levaram para o campo do discurso a revolução que estava prestes a acontecer nas artes plásticas. A arte se torna então uma realidade autônoma sem outro referente que não ela mesma.

Nunca antes uma cabeça de couve e uma madona tiveram igual valor como tema artístico. A necessidade de se libertar das encomendas, do mecenato, dos consumidores burgueses, da igreja, do Estado, fez com que a arte descobrisse em si própria o princípio da sua existência. Os modernos abandonaram tudo o que pudesse evocar uma intenção de reproduzir e de representar a realidade.

Envoltos no esquema tradicional de representação do projeto brasilidade, os artistas modernos brasileiros encontravam-se mais alinhados com o movimento entre-guerras do retorno à figuração do que com as vanguardas mais radicais. Não que não houvesse manifestações artísticas mais ousadas, havia, só que eram ignoradas pela corrente principal dos modernistas ligados à Semana. Chiarelli menciona que surpreendentemente Anita Malfatti, a artista estopim do modernismo, teria sido marginalizada. Só a fase inicial da sua obra foi acolhida pelos modernistas. A que se segue, período pautado por um retorno a uma visualidade anterior às vanguardas, foi negligenciada pelos modernistas. Isso porque discutir as razões que levaram Malfatti a abandonar as vanguardas após a sua ousadia inicial poria em questão o próprio modernismo que se contradizia entre as vanguardas e o retorno à ordem. (Op. cit, p. 47-8)

Dentre outros artistas marginalizados estavam Flávio de Carvalho que indagava sobre o indivíduo e o mundo de forma a registrar ou não suas ações em técnicas tradicionalmente tidas como artísticas, sua atuação lembra o dadaísmo. Há também Ismael Nery que se uniu ao surrealismo e cujos registros gráficos eram considerados pelos modernistas apenas sugeridos em algumas obras e acabados em outras. Pra estes, sua obra indicava falta de apuro técnico. Há ainda Goeldi que tratava do submundo universalmente identificável donde surgia um Brasil pouco heróico e nada exótico. (Op. cit, p. 50-3)

A visão que temos do modernismo brasileiro depende muito da história que chega até nós. Muitos artistas, situações, fenômenos importantes que ampliariam a compreensão a respeito da nossa arte, são ignorados. Tende-se a tomar o Rio de Janeiro e São Paulo como Brasil e a ignorar artistas que se desviam da proposta da corrente principal dos modernistas.

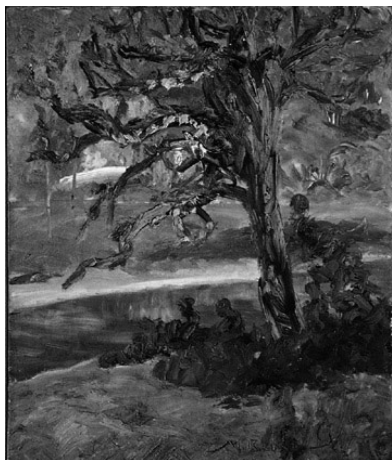


Figura 1 - **Árvore Morta**

Fonte: Coleção Andrade Muricy. MUMA – Museu Metropolitanano de Arte de Curitiba / Fundação Cultural de Curitiba. Nota: Óleo sobre tela (54x45 cm), Sem data.

A arte produzida em outras localidades fica de fora da história oficial do modernismo. Os componentes do meio artístico de outros Estados, como o Paraná, por exemplo, sentem-se inferiorizados perante a supremacia carioca e paulista e auto intitulam-se provincianos, atrasados, retrógrados. Para o pintor paranaense Fernando Velloso, a arte no Paraná [referindo-se a primeira metade do séc. XX] “(...) era absolutamente fora do tempo. A cidade [de Curitiba] era uma cidade conservadora, anacrônica, que vivia do passado.” O artista se refere de maneira ilustrativa à excursão que os alunos da EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) e outros artistas locais fizeram à primeira Bienal de São Paulo em 1951:

(...) fomos visitar a Bienal. Você imagina o choque traumático para aquela jacusada curitibana que nunca tinha visto nenhuma reprodução, dar de cara com aquelas coisas que estavam lá (...) o grande choque foi ver os grandes nomes da pintura internacional que estavam lá (...) deu uma porrada na cara da gente (...) nós estivemos lá no mês de outubro (...) com aquela nossa excursãozinha. (VELLOSO, 2004)

Apesar dos comentários depreciativos sobre o atraso local houve destacados pintores cujo caráter moderno das obras surpreende, dentre eles Miguel Bakun (1909-1963). O artista começa



Figura 2 - **Repressão**

Fonte Coleção MUSA – UFPR. Nota: Óleo sobre tela (63,5x73 cm), Sem data.

a pintar quando chega à capital paranaense em 1931. Na década de 1940 ele desponta no cenário curitibano, sendo inclusive elogiado por críticos como Pietro Maria Bardi, responsável pela montagem do MASP (Museu de Arte de São Paulo). Através de enérgicas e rápidas pinceladas, Bakun criava uma outra natureza: a sua. Ele dispensou a fidelidade fotográfica, mas soube captar a essência das paisagens de sua região.

A exagerada mistura de cores e as marcas deixadas pelas pinceladas em seus quadros sugerem com que volúpia e habilidade o artista trabalhara. Conta-se que Bakun parecia estar muito desgastado mentalmente a cada quadro terminado.

Ele coloriu a maioria das suas obras com azul, amarelo, verde e com luminosas pinceladas de tinta branca. A mistura e a sobreposição de cores fizeram com que os quadros se tornassem acinzentados – consequência do autodidatismo do pintor. Não conhecendo o resultado da combinação de tintas, Bakun misturava várias delas e obtinha um cinza (Figura 1 - **Árvore morta**). Sobre isso, em 1974, o advogado e crítico de arte Nelson Luz conta um interessante episódio. “Uma vez, em seu ateliê, na praça Tiradentes (região central de Curitiba), Bakun me revelou eufórico que, com a combinação do azul com o amarelo e o vermelho, conseguia-se todas as outras cores. Sozinho, ele havia descoberto a pintura.” (LUZ, 1974)



Figura 3 - **Paisagem com Pinheiros**

Fonte: Galeria Moldart. Nota: (1,10x90 cm), Sem data.

O artista não economizava no uso da tinta, que se apresenta em camadas sobrepostas, dando um interessante relevo. O trabalho de Bakun parece ser mais escultural do que pictórico. Em Curitiba, Bakun é pioneiro no uso dispendioso da matéria pictórica. Nos trabalhos de outros artistas da época, que faziam a chamada pintura “lambidinha”, sequer ficavam marcas de pincelada. Certamente foi Van Gogh e suas pinceladas que inspiraram o artista a trabalhar a pintura como se estivesse esculpindo (Figura 2 - **Repressão**).

Para o administrador da cultura Ennio Marques Ferreira, Bakun era um intuitivo, “mas um intuitivo genial (...). Ele não se aglutinava ao grupo dos artistas que eram mais conhecidos, porque a pintura dele era muito espontânea, às vezes até um pouco primária.” (FERREIRA, 2002)

Segundo a artista Eliane Prólik, Bakun era uma singularidade ímpar cuja inventividade era acompanhada pela precariedade da técnica e dos materiais. As tintas que ele usava não garantiam qualidade suficiente aos seus quadros e essa condição precária acabou se transformando em sua especificidade. (PRÓLIK, 2000)

Às vezes aparecem algumas características surrealistas nas obras de Bakun. Em *Paisagem com pinheiros* (Figura 3 – **Paisagem com pinheiros**), por exemplo, o artista pintou animais e monstros que se metamorfoseiam na vegetação. Bakun também teve um quê de impressionista porque registrava paisagens com pinceladas soltas e rápidas. Contudo, frequentemente ele fora identificado como expressionista. A crítica de arte paranaense Adalice Araújo chegou a escrever um artigo intitulado *O Expressionismo e Miguel Bakun* em que define os artistas expressionistas como “rebeldes contra as formas impostas que conservam sua independência plástica num nível tão alto que por vezes chegam à convulsão, daí a aparente deformação estilística.” (ARAÚJO, s/d)

O termo “deformação estilística” provavelmente é utilizado porque Bakun deformava as imagens figurativas por ele retratadas, como as árvores que às vezes escondem animais. Pelo ritmo de suas pinceladas que sugerem a energia que ele despendia para se imprimir nas paisagens que

retratou, Bakun talvez trabalhasse à maneira expressionista. Ele se permitia deformar as imagens retratadas porque não possuía o filtro do academicismo.

A constatação de que apareceram nas obras do artista características surrealistas, impressionistas e expressionistas faz lembrar um questionamento de Aracy Amaral: como desejar encontrar artistas de trajetória harmoniosa e coerente num país de tamanha diversidade cultural, politicamente mutante, pleno de surpresas, carente de planificação e projetos de longo prazo? (AMARAL in: PILLAR, A. D. et al, 1993, p. 13)

A experiência pictórica de Bakun é mais compreensível se a relacionamos a algumas características de tendências artísticas européias. Buscar similitudes é encontrar uma porta de acesso, embora o ideal fosse criar novas nomenclaturas. Aracy Amaral afirma que os historiadores da arte brasileira não se atrevem a buscar novas nomenclaturas para caracterizar os movimentos artísticos que se desenvolveram no Brasil. Há uma tendência em utilizar a terminologia de origem européia para definir os estilos pelos quais passou a nossa arte. Os pesquisadores poderiam encontrar uma nomenclatura mais condizente com nossas especificidades artísticas. Tentar classificar um quadro como sendo do estilo x é, no mínimo, complicado, pois, no caso da arte brasileira, não há uma classificação exata, e sim uma mescla saborosa, resultado de uma miscigenação cultural. (Op. cit, p. 10-3)

Para Ferreira Gullar o Brasil é um país com seus problemas, seu acúmulo de experiências culturais e com a necessidade de expressar essa realidade complexa e contraditória. A arte nasce daí, e com o tempo vai conformando um perfil que a distingue das manifestações de outros povos e culturas. Para o autor é saudável incorporar o uso de técnicas e formas de expressão que vêm de fora, porque o próprio processo de formação cultural brasileira se deu através dessa incorporação. “Fechar-se totalmente é uma atitude negativa e inaceitável. Além do mais a realidade nacional implica o relacionamento com a realidade internacional, em nossa vida estão presentes o efeito desse relacionamento, e a arte naturalmente reflete isso.” (GULLAR, 1993, p. 97-100)

A produção artística de Miguel Bakun é certamente um reflexo da miscigenação cultural brasileira. Aracy Amaral afirma que, apesar de haver em muitas obras brasileiras paisagens de inspiração européia, boa parte da produção apresenta algumas características peculiares como a descoberta da luz, o autodidatismo, a ingenuidade, um colorido excessivamente vivo, a terra, o homem, a empatia pela vivência que se funde com a experiência vital e artística. (AMARAL, op. cit.)

Bakun era um ingênuo que desconhecia as regras de sobrevivência no mundo artístico. Mas a maioria dos artistas brasileiros as conhece bem e acreditam, acertadamente, que a consagração em nível mais amplo só é possível àqueles que se lançarem no eixo Rio/São Paulo. Eles entendem que é necessário jogar no Maracanã para só depois voltar consagrados à província. Exemplar é o caso do contista Dalton Trevisan que se lançou nacionalmente na década de 1940 através da revista *Joaquim*. A revista totalizou 21 exemplares compreendidos entre 1946 e 1948 que reúnem artigos, contos, cartas, entrevistas, crônicas sobre música, literatura, artes plásticas, teatro. Dalton pretendia alcançar através dela uma projeção nacional. Pelas elogiosas cartas de agradecimento publicadas, verifica-se que críticos e escritores destacados nacionalmente eram

presenteados com a revista. Alguns inclusive tornavam-se colaboradores. Como é o caso de Carlos Drummond de Andrade e do crítico literário Antônio Cândido. A *Joaquim* foi apenas a porta de entrada à consagração nacional daquele que é sem dúvida o maior contista brasileiro da contemporaneidade. Alcançada a fama, Dalton se refugiou atrás de intransponíveis muralhas no bairro Alto da Glória da capital paranaense onde reside até hoje.

Outros artistas da região afirmam que se acomodaram e preferiram marginalizar-se num reconhecimento local. Como é o caso de Fernando Velloso.

(...) eu nunca, por razões de ordem pessoal, me interessei em conquistar o Rio de Janeiro que era a meta na época. Hoje é São Paulo. Mas lá no começo dos anos 60 (...) a meta era o Rio de Janeiro. E eu nunca tive interesse. Até tinha certa facilidade porque tinha casa no Rio. Minha mãe morava no Rio. Mas o Rio, pra mim era um balneário que eu ia pra ir à praia. Não tinha o menor interesse em ir morar lá, nem em ficar lá, nem em me impor em arte no Rio de Janeiro. Tanto que eu nunca fiz uma exposição individual no Rio de Janeiro. E isso impedia o reconhecimento nacional, de certa forma. (VELLOSO, Op.cit.)

Velloso destacou-se pela eficiência e pela agilidade no exercício da administração da cultura. Só agora (início do séc. XXI), afastado desse ofício, é que ele se empenhou em publicar um livro sobre a sua produção artística. Se produzido há décadas atrás e estrategicamente distribuído nas importantes instituições nacionais e internacionais de arte, o livro poderia consagrá-lo num âmbito maior do que o local. Velloso não se empenhou em ultrapassar as fronteiras da Rua XV (famosa rua da região central de Curitiba) porque para ele em Curitiba ainda havia muito por fazer. Mas declara que também há outras razões.

Uma das razões, é que a comunidade curitibana tradicionalmente valorizou os artistas locais. Ao contrário de alguns Estados que não compram [obras de] artistas locais. Isso obriga o artista local a ir embora, ir pra São Paulo, pro Rio, se tornar famoso pra depois vender nas suas terras. Isso não acontece no Paraná. Os artistas paranaenses, quase todos, têm um mercado bom aqui. Eu não conseguiria atingir um mercado como o de São Paulo porque eu não tenho produção que agüente o consumo em grande escala. De modo que o que eu faço é absorvido aqui, é vendido aqui. Por essa razão eu não corro atrás dessas coisas. A gente faz exposições fora mais para currículo, para divulgar a obra, do que para procurar mercado. (Op.cit.)

Ao invés da exclusiva dedicação à pintura, Velloso afirma que se doou inteiramente à tarefa de criar no Paraná as condições necessárias à sobrevivência do artista. Porém, só agora percebe que viabilizou aos outros aquilo que ele não poderá usufruir. “Eu estava cuidando da carreira dos outros (...) e estava abrindo mão da minha (...) eu gostaria realmente de ter produzido mais, de ter avançado mais na minha pintura. Mas eu tive que dividir meu tempo.” (Op.cit.)

Velloso já era servidor público quando em 1961, ao retornar de uma estadia em Paris com bolsa do governo é convidado provavelmente por Ennio Marques Ferreira a ocupar um cargo público no Departamento de Cultura do Estado. Esse seria apenas o começo de uma carreira

pública que se destacou pela idealização e direção, de 1970 a 1983, do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o MAC/PR. Velloso intercalou durante 40 anos o exercício da administração da cultura e da pintura, embora se dedicasse mais à administração.

Para o crítico e professor Fernando Bini, no Paraná há um sistema paternalista de arte que foi edificado por Ennio Marques Ferreira. Ele promovia os salões de belas artes e outras exposições, fornecia bolsas de pesquisas, bem como remanejava e nomeava pessoas para cargos na Secretaria de Cultura, ou em outros órgãos que dirigiu.

O Ennio teve um papel importantíssimo nisso: colocando o Estado como salvaguarda. O que era uma posição correta, como os artistas não tinham nenhum outro refúgio, não tinham galerias. A única galeria que tinha era a Cocaco a qual o Ennio estava ligado também. Não havia quase nada, não havia um mercado de arte, e o Estado passou a se preocupar com esses artistas, promovendo exposições. As exposições que saíam eram exposições nos espaços da Secretaria. E [o Estado] dava o catálogo, dava o coquetel... abriu espaço para cargos... *Aí começa um cabide de emprego estadual.* (BINI, 2004)

Muitos artistas ficaram na localidade porque o meio artístico precisava ser construído. Havia um número pequeno de pessoas capacitadas pra essa tarefa. Então, na medida em que tivessem habilidades administrativas, caberia aos próprios artistas, os mais interessados na questão, ocupar cargos que pudessem viabilizar a constituição desse meio. Exercendo uma segunda profissão eles também garantiriam a sua sobrevivência já que as vendas das obras eram escassas.

A consequência da formação do gueto é que as obras que na localidade valem pequenas fortunas, fora desse âmbito teriam seus preços calculados com base no artesanato vendido em feiras de rua. O caso do pintor Arthur Nísio é exemplar. Nísio é valorizado no Paraná, seus quadros custam em torno de 40.000 reais. Porém, fora do Estado ninguém tem a menor idéia de quem ele seja. Velloso conta a história em que ele e Ennio estavam em Copacabana numa livraria francesa quando Ennio viu um quadro pequeno empoeirado com aproximadamente 30X40cm. Ele o identificou como sendo do Nísio e então perguntou ao responsável pela loja se ele venderia o quadro. E o homem respondeu: “– Se o senhor me pagar a moldura pode levar.” (VELLOSO, Op.cit.)

Parece haver uma necessidade de precisar se estamos na vanguarda ou na retaguarda. Isso ocorre com os demais Estados do Brasil em relação à São Paulo e ocorre à São Paulo em relação à Europa e os Estados Unidos. Há uma necessidade de atualização de estilos, de medição de coeficiente de modernidade.

Preferimos as formas acabadas vindas de fora. Atribuímos os aspectos inovadores do nosso modernismo à importação das vanguardas européias e os aspectos retrógrados como resultado das determinações internas. Ao mesmo tempo nos vemos e não nos vemos, somos vistos e não somos vistos como continuidade da cultura européia. Esse paradoxo cria o incômodo e a riqueza da dúvida – somos o fora-dentro. (Marcio Doctors in: CAVALCANTI, 2001, P. 35,44-5,55)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modernismo paulista surgiu com a intenção de modernizar as idéias expressas pela inteligência nacional. O foco central dos modernistas foi a especificidade da cultura brasileira. No âmbito das artes plásticas colocou-se como meta retratar uma visualidade que fosse marcadamente nacional. Assim, o artista engajado nessa proposta teria que priorizar a temática tipicamente local na construção de suas obras. Ao dar importância maior a temática, o artista se afastava da proposta moderna européia. Isso porque a preocupação dos modernos europeus desviou-se do objeto da representação para a maneira da representação. Restou aos modernos paulistas buscar inspiração em tendências européias reacionárias do entre-guerras que pregavam uma volta à importância temática.

Referimos-nos a esses modernistas como os responsáveis pelo surgimento do modernismo oficial brasileiro. Assim, tomamos as suas opções como as características da nossa arte moderna. Mas, lamentavelmente ignoramos a existência de artistas que ficaram de fora dessa corrente oficial, seja por que suas idéias estavam distantes da proposta dela, seja porque havia uma barreira geográfica que impedia artistas de outras localidades a se aglutinarem à corrente.

Além disso, o fato de os paulistas e os cariocas serem os pioneiros na implantação das tendências artísticas tidas como modernas no Brasil, contribuiu também para que artistas de outras localidades do território nacional se sentissem inferiores. São freqüentes as reclamações dos originários de outras localidades sobre o provincianismo de suas regiões. Uns são levados a buscar a consagração mais ampla migrando para os grandes centros, enquanto outros preferem encontrar acolhida nas suas próprias comunidades.

No decorrer do século XX, muitos artistas do Paraná optaram por ficar na localidade e dividir o tempo entre produzir arte e construir uma estrutura que desse sustento ao artista. Também era necessário educar o público local para as novas formas de ver e quebrar a imagem do provincianismo. Finalmente, os artistas precisavam de uma segunda profissão pra sobreviver já que não poderiam contar exclusivamente com as poucas vendas das obras. Assim, marginalizaram-se numa consagração limitada às fronteiras do Estado.

Há artistas fantásticos que ficaram de fora da história oficial do modernismo, como por exemplo, Miguel Bakun. O artista não cursou academia, portanto não agiu como a maioria dos pintores modernos que, como Picasso, começaram pintando academicamente e aos poucos se encaminharam para uma proposta mais compatível com a arte moderna. Bakun partiu do moderno e é essa especificidade que irá seduzir. Como é que Bakun, que não estudou arte, pôde produzir uma obra com inovações dignas da pintura moderna, dadas as condições em que trabalhou? Curiosamente, o próprio artista não vai notar as inovações do seu trabalho. Por não conhecer a História da Arte, ele não pôde perceber o que na sua obra é superação e o que é continuísmo em relação ao que já foi produzido.

Além de ignorarmos artistas importantes priorizamos o incessante cálculo do nosso grau de modernidade. Ora nos sentimos alinhados, ora atrasados em relação às tendências que se passam nos grandes centros. Porém, o que pareceria ser um prejuízo pode ser a nossa maior riqueza. A dúvida é sempre saudável porque estimula uma autocrítica positiva e gera mudanças.

Como o senhor do gato de botas vestimos uma roupagem que nos era alheia, mas não fizemos feio ao lado dos grandalhões. Destacamo-nos porque combinamos os adereços importados que julgamos mais convenientes, sem, no entanto, perdermos a essência de nossa individualidade marcada pelo autodidatismo, pela ingenuidade, pela valorização da terra, do homem, pela excessiva luz, pelo colorido – somos esse figurino democrático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Adalice. **O Expressionismo e Miguel Bakun**. Texto não publicado encontrado nos arquivos do Setor de Pesquisa do Museu de Arte contemporânea do Paraná. s/d.
- BINI, F. Entrevista concedida. Curitiba, out. 2004.
- CAVALCANTI, Lauro (org). **Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- FERREIRA, Ennio Marques. Entrevista concedida. Curitiba, 06 jun. 2002.
- GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- LUZ, Nelson. **Retrospectiva de Miguel Bakun**. Panorama, Curitiba, set. 1974.
- PILLAR, A. D. et al. **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.
- PROLIK, Eliane. **A natureza do destino – Miguel Bakun**. Curitiba, 2000. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX) - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- VELLOSO, Fernando. Entrevista concedida. Curitiba, 21 set. 2004.

CURRÍCULO RESUMIDO

Katiucya Périgo cursa o doutorado em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR) com bolsa do CNPq. Sua tese é sobre a constituição do meio artístico moderno (Paraná, segunda metade do séc. XX). Também é Mestre em História e graduada em Educação Artística pela referida universidade. E-mail: katiucya@yahoo.com.br.

A PAISAGEM URBANA NO UNIVERSO DA PINTURA PARAIBANA

Madalena de Fátima Zaccara, Luciana Mendonça Dinoá

RESUMO

A paisagem urbana começa a incidir na pintura, mais enfaticamente, após a Revolução Industrial, grande responsável pela consolidação e expansão das cidades. Como tema principal ou como cenário, essa paisagem tornou-se o objeto do olhar de alguns artistas. Este trabalho visa analisar como a paisagem urbana de João Pessoa foi explorada na pintura de quatro artistas paraibanos que se interessaram, recorrentemente, pelo tema. As diferentes formas de expressão dessa paisagem são frutos de suas sensações visuais, vivências pessoais e lembranças de uma cidade que desperta neles encantamento, interferindo, assim, na sua obra.

Palavras-chave: paisagem urbana, pintura, arte paraibana.

ABSTRACT

The urban landscape starts to reflect in the painting, more emphatically, after the Industrial Revolution, being a major factor responsible for the consolidation and expansion of the cities. As the main subject or as a scene, this landscape became the object of some artists' attention. This work is going to analyze how João Pessoa's urban landscape was explored in the painting of four local artists who were recurrently interested in the subject. The different forms of that landscape expression are fruits of their visual sensations, personal experiences and remembrances of a city that awoke enchantment in them, therefore interfering in their work.

Keywords: urban landscape, painting, Paraíba's local art.

O objeto da presente comunicação é apresentar uma análise da abordagem da paisagem urbana da cidade de João Pessoa, na obra de quatro pintores paraibanos de variadas poéticas.

Flávio Tavares, Ivan Freitas, Hermanno José e Rodrigues Lima, pertencem a gerações diferentes e abordam a paisagem urbana em linguagens individuais. Têm em comum a pintura e a apropriação do cenário urbano de João Pessoa em determinados momentos de suas trajetórias artísticas.

O conjunto de seus trabalhos, voltados para a cidade ou tendo-a como referência, abrange um universo que vai do registro lírico de detalhes urbanos, na melhor tradição da pintura de cavalete, passa pelas transformações da urbe de área rural a espaço urbano, recupera a memória de recantos, ruas, bairros, hoje, ruínas, ou utiliza a cidade como arqueologia da memória pessoal, memória, esta, registrada em detalhes arquitetônicos de edificações recriadas em um novo espaço imaginário e povoado de mitos e personagens idealizados.

De forma pessoal, estes artistas se apropriam da geografia urbana para sua expressão pictórica. João Pessoa é visitada por eles numa sucessão de visões e revelações de um conjunto urbano real ou imaginário. Em cada linguagem pictórica a cidade transforma-se em código para uma melhor compreensão de uma urbe como algo mais do que o somatório de seus habitantes ou de sua arquitetura.

PINTURA E CIDADE

Há séculos, a paisagem vem sendo associada à pintura, ora como tema principal, ora como cenário onde se desenvolvem outros temas. À medida que o seu conceito foi evoluindo e as técnicas e possibilidades foram aumentando, a pintura da paisagem foi se tornando cada vez mais presente, mesmo após o advento da fotografia. É justamente a capacidade que o artista tem de fazer o observador sentir-se parte integrante da cena que torna a paisagem um tema tão fascinante, um gênero consagrado pela História da Arte.

Ainda que a pintura de paisagens tenha brevemente aparecido no período helenístico da arte grega, com os pintores de afrescos, de acordo com o historiador GOMBRICH (2002) e, posteriormente, durante o Império Romano Ocidental com as paisagens ilusionistas, que pareciam estender os espaços da sala, como que emolduradas por uma janela, é durante o Renascimento, no norte da Europa, que a pintura da paisagem estabeleceu-se como tendência, a partir da redescoberta da natureza.

O gênero paisagem floresceu e consolidou-se no seio da arte holandesa dos séculos XVII e XVIII. Neste período, a paisagem, que antes servia apenas como pano de fundo para a pintura, ganha autonomia. Durante a reforma protestante, os artistas, impedidos de pintar santos ou temas religiosos, voltam-se para a vida cotidiana, retratando cada vez mais a paisagem.

A paisagem como tema artístico acompanhou a invenção da bússola e o desenvolvimento da cartografia durante a Expansão Marítima. A pintura de paisagem é, neste momento, mais um meio de pesquisa que de difusão e, assim, serve como ferramenta para descrição dos novos espaços do mundo.

O primeiro pintor a registrar a paisagem brasileira foi o holandês Frans Post, quando convidado, por Maurício de Nassau, a acompanhá-lo ao Brasil, onde passou a residir em Recife, documentando a paisagem e tomando apontamentos de portos e fortificações.

A pintura de paisagem no Brasil também foi difundida através de pintores da Missão Artística Francesa de 1816, tendo Jean Baptiste Debret registrado cenas urbanas, juntamente com Nicolas Antoine Taunay. O Brasil constituía-se em um território amplo e diverso, repleto de fascínio para o olhar de artistas ansiosos por novos estímulos.

A Revolução Industrial ocasionou a explosão urbana na Europa, assinalando a mudança de percepção da natureza e do espaço urbano. Dentro deste novo contexto, a linguagem da pintura de paisagem se desenvolveu sob o impacto da cultura urbana, refletindo os conflitos e a fragmentação da vida moderna nas cidades. A cidade emerge como tema das representações artísticas e, assim, o olhar do artista, do pintor, volta-se para uma nova realidade: a paisagem urbana que vai se equiparar à paisagem natural. De um lado fábricas e densidade demográfica, do outro a vegetação natural ainda exuberante. A cidade passa, então, a se inserir em um universo pictórico que antes enfocava principalmente as paisagens naturais.

Alguns artistas continuam dando maior importância à exuberância da natureza e registram a paisagem natural. Outros, porém, vão se debruçar diante dessa nova realidade e, ora dão preferência à arquitetura e cenas urbanas em relação aos elementos naturais, ora propõem um espaço

em que a cidade é indissociável do seu meio ambiente natural e, assim, a arquitetura e a natureza estão sempre interagindo.

O início do século XIX não deu grande importância ao pintor de paisagem, considerado, na época, um gênero menor em relação ao pintor de história, de reconhecimento estabelecido pela academia e com mercado certo e divulgação garantida nos salões, o espaço expositivo por excelência.

Gradativamente, alguns artistas iniciaram um processo de representação que abordava a cidade de maneira menos grandiosa, substituindo monumentos pela realidade de ruas estreitas, de misteriosos recantos a serem decifrados. Surge, então, um espaço urbano enigmático e passível de uma interpretação sensitiva do artista. O olhar, aos poucos, vai se adaptando à nova paisagem.

Seguindo esse caminho, registra-se também a destruição e desintegração urbana, bem como uma das características mais contundentes dos novos tempos: a solidão das multidões. Ruas e vielas iguais, pessoas uniformes. A angústia da cidade aparece como ilustração em trechos urbanos melancólicos, por vezes, ao lado dos personagens incorporados ao cenário.

A pintura impressionista também tomou a cidade como um de seus temas. Monet registra novas construções como as estações de Lyon, de St. Lazaire. Paris, do século XIX, aparece documentada em trabalhos de Renoir. Sisley lança olhares sobre praças como acontece na tela "A Praça de Argenteuil". A paisagem da pintura holandesa, bem acabada e feita com a intenção de parecer real, cede lugar àquela sem contornos, formada por uma sucessão de pinceladas sobrepostas.

Os fauves reinterpretam em cores primárias, as paisagens urbanas. Derain explode em cenas de uma Londres de colorido violento e quase tropical. O expressionismo alemão coloca suas angústias em cidades cinzas, povoadas de personagens que explodem em gritos mudos.

A cidade é tema do realismo ao surrealismo. Não mais uma coadjuvante. Torna-se, por vezes, personagem principal, transformando-se nas mãos de pintores ligados a variados movimentos artísticos. A paisagem urbana se transforma, mas continua objeto de desejo mesmo nos jogos ilusórios de Magritte, que expõe recantos urbanos e edificações através de uma iconografia simbólica.

A paisagem urbana chega ao século XXI e subsiste na pintura de artistas contemporâneos, transformando a natureza em cultura. Observá-la pode significar entrar na consciência cultural de uma sociedade.

A PINTURA DE PAISAGEM EM JOÃO PESSOA

De acordo com Córdula (1979) existiu em João Pessoa um grupo de artistas que assumiu a pintura de paisagem antes da década de 60. Seguiam os passos de Monet e de outros referenciais da pintura de paisagem européia.

Autodidatas, em sua maioria, Olívio Pinto, José Macedo, João Pinto Serrano, José Lyra, Leon Clerot e Hermano José, segundo Bechara Filho (1998) fizeram parte da primeira tentativa de implantação de um ensino sistemático de desenho e pintura que se iniciou através de uma entidade privada denominada Centro de Artes Plásticas Pedro Américo em 1946, tendo como sede o ateliê do pintor e fotógrafo José Lyra, situado à Rua Peregrino de Carvalho, no centro da cidade.

Foi ali, onde o jovem Ivan Freitas se iniciou aos 19 anos, produzindo suas paisagens urbanas feitas de mundos alternativos na definição de Araújo (2002), com nítida influência surrealista. Juntamente com ele, trabalharam Archidy Picado, Breno Matos e Raul Córdula, sob orientação dos pioneiros José Lyra, Olívio Pinto e Hermano José, também paisagistas e voltados para a cidade como fonte de inspiração. Hermano José com uma temática ainda mais urbana que Freitas, documenta João Pessoa da época através de registros de Igrejas, ruas, ladeiras, onde o rural mistura-se ao urbano de uma cidade em processo de expansão.

Pouco depois, Leonardo Leal, Archidy Picado, Breno de Matos e Raul Córdula ocuparam os porões do teatro Santa Rosa, gerando o grupo dissidente “Tomás Santa Rosa” que, dedicado a pesquisas contemporâneas, afastaram-se das paisagens da bucólica João Pessoa.

O conjunto dos artistas que participou do Centro, depois chamado simplesmente de Centro de Artes Plásticas da Paraíba, também, segundo Bechara Filho (1998), era eclético em suas variadas técnicas, mesmo que a temática fosse semelhante. As paisagens em aquarela de Olívio Pinto, as cenas do litoral de José Lyra e as marinhas e paisagens urbanas de Hermano José obedeciam a influências estilísticas diversas, mas marcaram época na pintura de paisagem em João Pessoa.

Além da produção pictórica voltada para a paisagem, o êxodo para o Rio de Janeiro também foi uma característica própria da época. Ivan Freitas e Hermano José, por exemplo, partem para aquela cidade. Ivan permaneceu definitivamente após assinar contrato com a Galeria Barcinski e conseguir o apoio da crítica especializada. Hermano José, premiado no Brasil, participa de exposições em Madri, Tóquio e Londres, mas após um tempo retorna a João Pessoa, onde retoma seu trabalho que diz ser um somatório de influências, mas que teve como fonte de inspiração a cidade, o mar e a natureza.

Através do reitor Mário Moacir Porto, no início da década de 60, a Universidade encampa a atividade artística local e cria o Departamento Cultural da Universidade Federal da Paraíba. Entre os alunos dos primeiros tempos, encontramos o pintor Flávio Tavares que, através de suas várias fases, vai também se envolver com a paisagem urbana da sua terra natal.

A década de 80 afirmou-se por uma aparente explosão de riquezas no universo econômico brasileiro. De acordo com Zaccara (2000), na Paraíba, esse fenômeno gerou uma maior quantidade de espaços expositivos, principalmente na cidade de João Pessoa. Espaços públicos e privados dinamizaram um mercado até então quase inexistente e geraram uma clientela que contribuiu para uma maior fixação do artista.

Artistas do interior do Estado migram para a capital e se estabelecem. São atraídos também pela paisagem urbana. Seu trabalho registra uma João Pessoa onde as transformações urbanas destruíram setores da cidade antiga. Rodrigues Lima é um exemplo. Abandona sua Serra Velha natal e estabelece-se em João Pessoa. Começa a registrar e documentar a cidade adotada. Tem o olhar estrangeiro, e a fotografia lhe serve de guia para recuperar parte da destruição típica das cidades brasileiras. Suas paisagens reeditam um tempo.

A PAISAGEM URBANA DE JOÃO PESSOA ATRAVÉS DA ÓTICA DE QUATRO ARTISTAS PARAIBANOS

Hermano José nasceu em 1922, no Engenho Baixa Verde, em Serraria na Paraíba, tendo migrado para João Pessoa em 1936. Desde pequeno, desenhar tornou-se para ele uma atividade prazerosa e significativa, encontrando na natureza a sua principal fonte de inspiração.

Ao chegar a João Pessoa, Hermano, se viu encantado com as ruas da cidade e, sobretudo, com as selvagens praias do seu litoral, o que exerceu forte influência sobre seu trabalho, voltando-se para o desenho e a pintura da paisagem da cidade. As imagens de João Pessoa o perseguiram de tal forma, que acabaram por motivar o seu retorno a João Pessoa, após um período de residência no Rio de Janeiro.

Segundo Bechara Filho (2004), Hermano José se tornou um elo importante entre gerações de artistas plásticos na Paraíba. No Centro de Artes Plásticas, mencionado anteriormente, Hermano descobriu sua vocação para o ensino de jovens artistas, e teve como alguns dos seus alunos, Ivan Freitas e Flávio Tavares, artistas também abordados na presente pesquisa.

Uma das características marcantes do artista foram as suas pinturas a “*plein air*”. A realidade fora do ateliê sempre foi condição fundamental no seu processo de percepção da paisagem da cidade.

Suas obras foram, preferencialmente, dedicadas à paisagem da praia do Cabo Branco, pois o artista mostrava-se seduzido pela beleza da Ponta do Seixas, ponto mais oriental das Américas, por ser um lugar em que a natureza se faz muito presente, apesar da construção progressiva de edificações na orla marítima. O céu, o mar e as falésias do Cabo Branco são fontes de inspiração para o seu trabalho, ora marcado pela gravura, ora pela pintura.

Hermano também registrou, na década de 50, o espaço urbano da cidade, como, por exemplo, o Parque Sólón de Lucena, a Ladeira do Varjão, a Ladeira da Catedral, como também algumas igrejas, casas e avenidas. Paisagens, estas, que já não existem mais ou encontram-se completamente modificadas em virtude da expansão urbana da cidade. Mesmo na pintura dessas paisagens urbanas, Hermano revela que o que mais o motivava a trabalhar com essa temática era a possibilidade de mostrar a natureza inserida no ambiente urbano, com a abundante presença da vegetação, representada pelos paus d'arcos e pelas acácias existentes na época.

A preocupação com as progressivas destruições do patrimônio arquitetônico e paisagístico local fez com que, em certos momentos, ele trocasse os pincéis pelos manifestos de denúncia na imprensa local. Assim, segundo Bechara Filho (2004), ele empenhou-se na luta contra a construção de “espigões” na orla marítima e contra o descaso com as calçadas do pátio do Convento de São Francisco, ameaçadas pela instalação de parques de diversão, para citar apenas alguns exemplos. Hermano José não pretendia que seus quadros registrassem uma paisagem da cidade que o homem não conseguiu preservar.

Ivan Freitas nasceu em João Pessoa em 1931. Autodidata, iniciou-se no convívio do ambiente artístico de sua geração no Centro de Artes Plásticas da Paraíba, convivendo com seus fundadores e outros poucos artistas da época. Em 1957, faz sua primeira exposição em João Pessoa.

A paisagem urbana é uma constante em sua obra. Inicialmente trabalhou com o cenário urbano de João Pessoa, como o fizeram seus contemporâneos paraibanos e os artistas nordestinos de maneira geral. A temática é: o casario, o Convento de São Francisco, o Rio Sanhauá, ladeiras e o mar. A cidade vista por ele se expressa em cenas onde o fantástico se encontra com uma solidão absoluta. São telas que, por vezes, nos lembram a pintura de Giorgio di Chirico, com suas praças desertas onde inexistia a presença humana.

Há algo de belo e de terrível nas paisagens de Ivan. Como se, dentro delas, nos espreitassem os mitos antigos da cidade e o frade sem cabeça que assombrava o Convento dos Capuchinhos no Cabo Branco de sua infância.

Para Araújo (2002), o surrealismo não tão freqüente na pintura brasileira é reencontrado na pintura de Ivan Freitas. Ele propõe universos alternativos, misteriosos e intocáveis, e continua coerente com as paisagens de João Pessoa dos primeiros tempos, mesmo na sua pintura posterior, geométrica e linear, marcada pela luz do Nordeste de sua juventude.

O homem continua estrangeiro em uma expressão pictórica que se torna cada vez mais técnica, elaborada e cheia de silenciosa poesia. Os espaços urbanos por ele visitados permanecem em total silêncio.

Flávio Tavares nasceu em João Pessoa em uma família onde a arte não era estrangeira. Seu avô era fotógrafo e seu pai dedicava-se ao desenho, em paralelo à medicina. Iniciou sua aprendizagem sistemática, apesar de se considerar um autodidata, no Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal da Paraíba.

Um dos seus mestres, o pintor e gravador Hermano José, vai marcar sua trajetória artística, principalmente em relação ao seu olhar sobre a cidade onde nasceu. A cidade vai aparecer constantemente na obra de Flávio Tavares, quer através da desconstrução de sua memória arquitetônica em novas edificações, quer como cenário para a fantasiosa iconografia que povoa sua João Pessoa recriada.

De acordo com Hermano José (2005) o artista registra tudo a sua volta em uma obra cheia de mistério, onde transitam flores, pássaros, florestas e gente perplexa ou contemplativa.

Flávio trabalha a paisagem urbana, às vezes, exaustivamente, utilizando trechos da cidade de forma mais ideal que real. A série “Sonhos do Varadouro” ilustra esta tendência. Embora o bairro não tenha feito parte de seu dia a dia, ele aparece em sua iconografia como cenário idealizado, em um tempo indefinido, onde passado e presente convivem harmonicamente como fundo para sua mitologia.

Para Flávio, seu trabalho não registra a paisagem urbana de João Pessoa de forma naturalista. Ele a recria, a partir do trabalho de outros artistas que o influenciaram, cristalizando-a, em seu universo afetivo, através do trabalho pictórico de Hermano José, Ivan Freitas, José Lyra e das fotografias de Walfredo Rodrigues e, também, a partir de suas próprias lembranças.

A exuberância da fauna e da flora, o olhar de figuras tão fundamentais para a arte e a vida de Flávio (nossa vida), o pai, a figura da nossa mãe, a irmã, os bichos de estimação, (...), seu destacado erotis-

mo, suas belas metamorfoses que beiram o nonsense e o absurdo, permeiam a história da pintura de Flávio (TAVARES, 2000).

Esse é o universo urbano do qual Flávio retira suas paisagens. Azulejos coloniais misturam-se a bairros decadentes das adjacências do Centro Histórico. Recantos feitos de mocambos, pequenos mercados, moças que ainda se debruçam em janelas, ruas hipotéticas que encontram razão nos canteiros de sua memória.

Rodrigues Lima nasceu na cidade de Itatuba a 120 km da capital paraibana. O desenho sempre foi uma constante em sua vida. Migra para João Pessoa em 1994. Seu trabalho com a paisagem urbana se fez a partir de uma tentativa de resgate dos casarões do Centro Histórico. Com este trabalho queria passar para o espectador a transformação arquitetônica e a interferência do homem na paisagem. Preocupa-se com o desmatamento e o crescimento da cidade destruindo a vegetação nativa ao mesmo tempo em que denuncia a destruição de marcos arquitetônicos de grande relevância para a memória da cidade. Seu trabalho é um alerta para que o patrimônio histórico seja tratado com respeito pelo poder público e uma forma de tentar educar a população para a necessidade de preservação desse patrimônio.

Trabalha uma pintura feita em cima de fotos antigas da cidade e fotografias atuais. Um trabalho comparativo, uma necessidade de confrontar o antigo e o atual. Lima busca através de uma paisagem do passado, registrada por fotos muitas vezes deterioradas, completar o registro urbano de uma João Pessoa que não existe mais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os vários pintores que retrataram a paisagem urbana de suas cidades, Hermano José, Ivan Freitas, Flávio Tavares e Rodrigues Lima são apenas alguns exemplos que confirmam as diferentes possibilidades de abordagem de um tema da pintura que se alçou ao primeiro plano após a Revolução Industrial.

Utilizando-se das palavras de Denis Cosgrove, citado por Meneses (2002), *a paisagem é um modo de ver* e, assim, a paisagem de uns não é a de outros, já que não são os mesmos os elementos que priorizamos nesse olhar. Portanto, os quatro pintores elaboram as suas seleções pessoais e julgamentos de valor e lançam diferentes tipos de olhares à paisagem da cidade.

Bairros, ruas, recantos, praias ou igrejas da cidade de João Pessoa são fontes de inspiração para estes artistas que se apropriam desses espaços e, a partir de suas sensações e impressões pessoais, apresentam-nos, em seu universo pictórico, sob diferentes olhares e atendendo aos mais variados objetivos: registrar e descrever a realidade, exaltar a beleza dos elementos naturais e artificiais, colaborar para a construção da memória urbana, servir como instrumento de denúncia frente aos conflitos e problemas inerentes à cidade, ou ser cenário de universo mitológico pessoal.

Que seja realística ou idealizada, espontânea ou racional, a pintura da paisagem urbana é objeto do pensamento, sujeita, portanto, a uma variedade de interpretações.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Tarcísio Bahia. Paisagem e Arquitetura do Rio de Janeiro através do Olhar dos Artistas Viajantes. In: **Paisagem e Arte: a Invenção da Natureza, a Evolução do Olhar**. I Colóquio Internacional de História da Arte. São Paulo: CBHA:CNPQ:FAPESP, 2000.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Mundos Alternativos. In: **Catálogo do Centro de Artes Plásticas da Paraíba**. João Pessoa: Governo do Estado. Universidade Federal da Paraíba, 2002.
- BECHARA FILHO. Do artista ao colecionador. In: JOSÉ, Hermano. **Hermano José**. João Pessoa: Textoarte, 2003. _____ . Duas Décadas de Arte na Paraíba. In: **Catálogo do Centro de Artes Plásticas da Paraíba**. João Pessoa: Governo do Estado. Universidade Federal da Paraíba, 1998.
- CÓRDULA, Raul, PEREIRA JÚNIOR, Francisco. **Os anos 60. Revisão das Artes Plásticas da Paraíba**. João Pessoa: Universidade federal da Paraíba, 1979.
- CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- JOSÉ, Hermano. **Hermano José**. João Pessoa: Textoarte, 2003. _____ . Flávio Tavares, desde sempre artista. In: ROCHA, Eudes (org.). Flávio Tavares. **Obras Escolhidas**. João Pessoa: FIC. Governo do Estado da Paraíba, 2005.
- LIRA, Lenice da Silva. Paisagem: Construção da Natureza e da Cidade na Arte Pictórica do Rio de Janeiro, no Século XIX. In: **Paisagem e Arte: a Invenção da Natureza, a Evolução do Olhar**. I Colóquio Internacional de História da Arte. São Paulo: CBHA:CNPQ:FAPESP, 2000.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra. A paisagem como fato cultural. In: **Turismo e Paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002.
- NUNES, Hélio Alvarenga. **Novas tecnologias e paisagem: poéticas do não perceptível**. Disponível em: <<http://www.dedalu.art.br/artigos/200503.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2005.
- ROCHA, Eudes (org.). Flávio Tavares. **Obras Escolhidas**. João Pessoa: FIC. Governo do Estado da Paraíba, 2005.
- TAVARES, Carlos. Partituras do Silêncio. In: ROCHA, Eudes (org.). Flávio Tavares. **Obras Escolhidas**. João Pessoa: FIC. Governo do Estado da Paraíba, 2005.
- ZACCARA, Madalena. A Pintura Paraíba na década de 80. In: **Boletim e Pesquisa**. João Pessoa: Unipê, 2000.
- FONTES PRIMÁRIAS:
- LIMA, Rodrigues. Entrevista concedida em 14 de abril de 2006.
- TAVARES, Flávio. Entrevista concedida em 15 de abril de 2006.
- JOSÉ, Hermano. Entrevista concedida em 16 de abril de 2006.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Madalena de Fátima Zaccara. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em História da Arte pela Université Toulouse Le Mirail. Professora Adjunta do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco.

Luciana Mendonça Dinoá. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora substituta do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal da Paraíba.

FOTOGRAFIA E VÍDEO: DOBRAS E CICATRIZES DAS INTERFERÊNCIAS E PERFORMANCES

Luiz Cláudio da Costa

RESUMO

A fotografia e o vídeo são vistos na arte contemporânea como meros registros dos acontecimentos, interferências e performances. Essa noção presume que a imagem seja secundária em relação à obra, o que mantém alguns conceitos execrados pelo pensamento de arte desde Duchamp. Os trabalhos nas artes do acontecimento não são obras, mas eventos, processos de pensamento ou obras sem obra que negam toda noção de identidade particular ou geral. São trabalhos de arte que negam os abstratos universais e a ordem genérica de um pensamento fundado sobre a idéia de Homem e de Humanidade imanente. A fotografia e o vídeo são imagens que dobram os atos, as experiências, os acontecimentos ou performances como cicatrizes ou traços. São imagens que pensam, não registros neutros. São marcas singulares do acontecimento artístico, dobras do pensamento, a película sobre a qual o tempo deposita a circunstância.

Palavras-chave: Vídeo e arte contemporânea, Fotografia e arte contemporânea, Teoria da fotografia, Teoria do vídeo, Artes do acontecimento.

Diante de trabalhos de interferências urbanas e performances, considerar a fotografia, assim como o vídeo, meros registros seria postular que essas imagens funcionam como meios neutros, ícones que representam por semelhança e identidade. Sabemos que uma fotografia e um vídeo podem fazer retornar ao mercado aquilo que queria estar fora das instituições e das galerias. As intervenções urbanas desejam encontrar o espectador que não está nos museus e intervir na constituição da subjetividade daqueles que estão fora dos circuitos já mapeados pelo mercado e pelo sistema de arte. A TV, a publicidade e as comunicações de massa de modo geral identificam o sujeito pela imagem e fixam seu desejo. As artes do acontecimento buscam promover desvios, produzindo subjetividades fora da ordem da identidade e da semelhança, fora da esfera mapeável pelo controle da sociedade contemporânea.

As intervenções urbanas não desejam ser Obras. A Obra só se configura como tal porque faz retornar o mundo, o sujeito e uma forma qualquer de comunidade (nacional, global ou estética). O mundo que a Obra de arte criou é, em primeiro lugar, aquele dos museus, das coleções e do mercado. Em segundo lugar a comunidade estética dos sujeitos supostamente autônomos em seus juízos estéticos. De modo geral, a Obra produz a Humanidade, interioridade abstrata universal. A Obra, tal como a concebeu a tradição da Idade da Razão, é o espelho do homem e por isso lhe promete o retorno do comum, a produção da comunidade universal. Mas a obra de arte como produção do homem – trabalho, alegariam Hegel e Marx – apresentava um caráter reflexivo, como já havia demonstrado Kant. Uma vez que sua reflexividade podia expor a materialidade de seu meio, seu processo produtivo, a obra de arte estaria posta como negação da alienação que rege o trabalho assalariado no sistema de produção capitalista.

Criar um mundo novo, essa era a utopia da arte. Assim acreditaram as vanguardas modernas, especialmente, o Construtivismo. Seria preciso romper com o passado e criar um mundo revolucionário. Malevitch com seu quadrado branco suprematista decretou a expatriação da realidade objetiva, rejeitou todo tipo de figuras e imagens, em prol de um recomeço. A arte não deveria mais imitar o mundo. A semelhança não deveria mais regular a produção artística. Seria preciso então desconstruir toda espécie de código ou linguagem já existente. A arte revolucionária devia começar do zero. Separando-se do mundo, a nova arte produziria a nova Humanidade, a comunidade socialista universal. Mas a Obra de arte moderna não construiu senão a instituição que a legitima: a comunidade dos colecionadores e administradores de museus e galerias. A nova humanidade não passou de um conjunto de indivíduos supostamente soberanos cujos gostos particulares já estavam previstos pelo geral, a instituição artística. A singularidade não passou de uma repetição antecipada pela lei do mercado. Assim Malevitch, pensando estar rompendo com todo o passado, estava mantendo para o futuro, as noções mais graves do pensamento dos séculos XVIII e XIX¹.

Mas não havia no quadrado de Malevitch, sem que ele o soubesse, naquela superfície branca de seu quadro uma força que corrompia a Obra com a qual ele buscava fundar a nova Humanidade? Não havia no quadrado branco uma ausência de obra? Algo assim como Blanchot vira em Mallarmé, o livro total como ausência de livro - a linguagem minando a obra do homem quando ele pensava restituir-se a si próprio através dela? Quando pensava dar-se a si o homem, fazê-lo retornar, eis que o próprio homem se ausentou? Não seria então preciso rever a História da arte para verificar quando a ausência de obra, do Homem e de sua comunidade estava insistindo nas obras que as instituições - Igreja, Estado ou Arte - e o Mercado consagraram por motivos bem opostos? Não estaria Malevitch minando a arte com o quadrado branco, minando a obra?

Duchamp, entretanto, rompeu definitivamente com a noção iluminista-moderna de Arte ao negar seus conceitos fundamentais de obra, autor e gênero em proveito de uma concepção da arte baseada na experiência, no contexto e na vida. Mas foi a compreensão da lógica fotográfica que permitiu a Duchamp uma mudança tão radical. A obra de arte moderna buscou refletir a materialidade de seus suportes específicos para enfrentar a concepção mimética da arte do século XIX, desconstruindo assim os códigos naturalizados do ilusionismo. Mas Duchamp foi demasiadamente impregnado pela lógica fotográfica. Phillippe Dubois formula essa tese em seu livro *O ato fotográfico*, onde afirma que a concepção do espaço pictural suprematista de El Lissitzky e de Malevitch estava relacionada com a do espaço produzido pela fotografia área. Duchamp, porém, conceberia toda sua arte baseada no princípio da experiência e do referente, lógica que a fotografia fez emergir (DUBOIS, 1993).

A fotografia não está baseada na semelhança, como espelho do real, nem tampouco é mero código que poderia ser desconstruído. A fotografia, afirma Dubois, é índice do real e se liga a ele por metonímia e não por metáfora. É pela proximidade que pode dobrar o contexto. A fotografia nem é ícone e nem é símbolo, mas traço da experiência e do existente.

Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinam para a sua colaboração¹¹.

O referente adere na fotografia e seus processos de formação da imagem são antes fotoquímicos. A imagem fotográfica pode ser obtida por simples depósito de objetos opacos ou translúcidos diretamente no papel sensível, o que dispensaria a própria câmera vista aqui como secundária. A fotografia, assim, é antes uma composição de sombra e luz puramente plástica, onde o que conta é apenas o princípio do depósito.

Como traço do acontecimento, ela promove a indistinção entre o ato e a imagem, cria entre eles uma comunicação ou reversibilidade. Entre o acontecimento e seu duplo, o mundo e sua dobra, não haveria representação, mas marcas, cicatrizes. É a escritura da fotografia, seu modo de produzir sentidos numa superfície. O profundo dos fenômenos, torna-se sentido na superfície do papel. Mas isso tudo a partir do jogo de dissimulações que a fotografia produz e por isso não se pode pensar que a dobra ou a cicatriz sejam o mesmo do acontecimento desdobrado. A fotografia, assim como a cicatriz, não produz o mesmo. No jogo das dissimulações e desdobramentos, a fotografia faz emergir sempre um outro evento. É isso que fala Roberto Correa em palavras sábias:

O engano, a capacidade de criar o mais alto poder do falso da fotografia vem de sua força estética: o semelhante não é o igual, repetem as fotografias, brincando com as vibrações das aparências (CORREA:1999. 145).

A repetição que a fotografia produz não é aquela da lei, do conceito e da semelhança, pois não faz retornar o mesmo. Barthes esclareceu esse aspecto com seu conceito de *Punctum*. No intervalo de tempo entre o clicar do fotógrafo e o emergir da imagem, durante o tempo de contato das rayografias de Man Ray ou de depósito e fixação da poeira como nas “Criações de poeira” de Duchamp, os enganos se multiplicam, as falsificações do acaso se desdobram, a superfície adquire dimensões topográficas, através da superposição de planos e platôs. De tal maneira que o sujeito, o existente, a experiência ou o ato convertidos em imagem não são o mesmo, mas um outro metamorfoseado pelo próprio ato do tempo, diferenciados pelo movimento da dobra e da repetição.

Não sendo arte e apresentando a insistência do tempo como mudança, a fotografia já não poderia mais constituir o homem, sua humanidade ou sua comunidade estética universal. O comum que se repete no particular não seria mais possível porque a modalidade de repetição da fotografia não é da ordem da semelhança ou da identidade.

Na arte, segundo Kant ou em Hegel, o comum universal ou o espírito absoluto eram repetidos no particular, de maneira que toda forma de comunidade era possível ser pensada. Mas o particular não é o singular. O singular e a diferença jamais tiveram lugar no iluminismo. O homem individual repetia, em sua interioridade, a humanidade geral concebida como

lei. Do mesmo modo o espectador ou observador de algo belo pressupunha comunicável seu juízo particular porque o espaço e o tempo eram formas *a priori* no sujeito. Considerando o senso comum estético, uma vez que esse funda o lógico e o prático em Kant, entendemos que a forma do particular é uma modalidade de repetição do geral. Diante de um jardim ou uma flor, o sujeito podia sentir a beleza da natureza, e seu sentimento nada tinha de objetivo. Nenhum conceito fundava o prazer no belo, mas a certeza da universalidade de seu juízo podia, entretanto, ser pressuposta. A universalidade do sentimento tornava-se comunicável e o humanismo iluminista estaria resguardado. A comunidade estética - formada por sujeitos supostamente autônomos não submetidos à generalidade do conceito - não passava de uma forma da generalidade da repetição. O espaço público comum - lógico, prático ou estético -, assim como a humanidade imanente aos homens eram ordens do geral que não comprometiam a esfera do particular. Kant parecia resolver a antinomia entre o particular e o geral. O comum agora era possível tanto na lógica do conceito, na prática da idéia como no juízo de gosto. Eis que o que o particular repete é o que já está previsto na lei geral. A ordem da identidade e da semelhança continuaria a imperar.

Em Hegel, a interioridade do homem nasce na linguagem quando o homem nega o mundo para representá-lo. Através da história da cultura produzida pela arte, religião e filosofia, o homem adquire consciência de sua existência pela negação. O processo histórico-cultural de negação promoveria o desaparecimento da arte e da religião e o homem, pela razão, encontraria a identidade com o espírito absoluto. O que o homem particular descobre na história é o que já estava previsto na origem. O absoluto não passa de uma generalidade e os particulares, modos de sua diferenciação. No pensameto iluminista jamais houve lugar para o singular. Assim não será a Arte que abrirá o caminho do singular, mas a fotografia.

Rosalid Krauss levanta a hipótese de que a fotografia e a estética foram dois espaços discursivos (arquivos, no sentido foucaultiano) distintos, ainda que um esforço de reconstruir o espaço da primeira no quadro das categorias constituídas pela arte tenha ocorrido na história. Enquanto o conceito de "vista" formava a base do discurso sobre a fotografia e seu lugar de "exposição" era aquele onde se a guardava, o arquivo - móvel de gavetas -, no discurso estético, os conceitos formantes eram o autor, a obra, e o gênero. O lugar de exposição da arte era o museu e suas paredes (KRAUSS, 1999: 40-59). A fotografia já não se encontra mais no espaço epistemológico do século XIX. Não produzirá a forma da generalidade repetida no particular porque sua modalidade de repetição já não está submetida à semelhança.

A fotografia, assim, distingue-se dos sistemas de representação como a pintura e o desenho, ou seja, dos ícones que funcionavam pela semelhança e pelo código. Por isso Barthes pode afirmar que a fotografia é uma linguagem sem código. Com a fotografia as noções de obra, autor e gênero estarão fadados a desaparecer. A fotografia põe em obra o desaparecimento do homem, da arte, da comunidade. Blanchot desenvolveu essa tese para a literatura do desaparecimento - a obra sem obras que produz o distanciamento do mundo como reflexo da obra do homem, aquela impõe o apagamento do próprio Homem, como abstrato

universal originado no iluminismo.

Blanchot compreendeu que a negação desenvolvida por Hegel não seria suficiente para proporcionar a morte da arte e do autor, do homem e da obra. Seria preciso conceber uma morte infinita e não dialética. Na dialética de Hegel, tratava-se de negar o mundo para construir a obra pela qual o homem fazia o mundo retornar, agora à sua semelhança. Ao compreender isso, Blanchot dobrou a tese de Hegel do destino da arte, pois o fim da arte era a possibilidade de fazer o espírito absoluto avançar, de constituir o Homem e sua interioridade enquanto Humanidade geral. A morte da arte em Blanchot seria não um avanço para a maior imanência do homem com o espírito absoluto, mas a forma pela qual a obra do homem e sua imanência absoluta estariam sempre definindo, tornando ausente qualquer solução para essa morte infinita. A arte do desaparecimento presentificava a ausência mesma do homem e de toda possibilidade do comum.

Duchamp, compreendendo a ruptura que a fotografia impunha à tradição iluminista, abriu as portas para esse tipo de obra, aquela que desfaz a ordem do comum. Por isso o gênero artístico depois de Duchamp será tão problemático. A partir de Duchamp o homem está exilado de si mesmo, pois não há mais o que lhe permita o reconhecimento de um gênero, de uma comunidade. O artista e a comunidade dos homens de gosto estavam agora comprometidos pela ausência de homem, pela obra sem obra. Agora já não seria mais possível acreditar nem na Arte, nem na Comunidade Estética, nem na Humanidade, uma vez que tudo isso se mostrou meros conceitos genéricos, ordem da repetição do particular. Tudo previsto na autorização da instituição Arte.

Seria preciso rever Kant após Duchamp, diria de Duve em brilhantes textos. Mas seria preciso acreditar que Blanchot só poderia ter entendido a obra como desfazimento da obra após todo o entendimento da "morte da arte" que promoveu as vanguardas, em especial Duchamp. A morte da arte que Hegel promovera no século XIX para melhor situar a razão e o homem imanente a si mesmo como interioridade, poderia ser relido por Blanchot como morte do homem após Nietzsche e Duchamp. Mas as mortes da arte e do homem não fazem sobreviver a obra, senão como traço ou sombra do homem que não morre jamais, esse homem agora precário, maltrapilho, abandonado, sem a interioridade que o sustentava. Se o homem de fato morresse, a humanidade estaria salva, pois a morte do homem seria sua última Obra, a derradeira produção que confirmaria a imanência do homem no homem mesmo depois de morto. Assim o homem precisava manter-se vivo, mas como na literatura de Beckett, um malroupido vagabundo perambulando entre as ruas desérticas de uma cidade que se ausentou, entre obras que o abandonaram, entre as obras agora ausentes, obras sem obra. Duchamp nas artes plásticas e Beckett na literatura fotografam esse homem agora ausente cuja obra desapareceu. Não passaram de criação de poeira ou de tempos de espera que Godot incansavelmente desdobra.

A obra ausente da fotografia é então um índice, uma dobra desse homem ausente de si próprio, uma cicatriz desse mundo sem homem, ou desse mundo cujo homem não para de morrer. Por sua proximidade com o acontecimento, a obra ausente da fotografia é antes a sombra do ato, a dobra do acontecimento. Mas isso não informa quem vem primeiro, o acontecimento ou sua dobra. Blanchot afirmou que a imagem é anterior, justamente por que é sombra, fantasma,

ausência de homem e de mundo. O homem e seu mundo é que são segundos porque vêm da ausência, do nada, da morte e caminham para esse mesmo lugar sem lugar. A morte é primeira, anterior à vida, diria Blanchot. Mas isso somente no tempo em que o antes e o depois são causa e consequência. No tempo heterogêneo da vida, a morte e a vida são simultâneos. O acontecimento e seu sentido, o ato e sua dobra fotográfica ou videográfica, são, um e outro, repetições, duas séries distintas de um mesmo e único acontecimento desdobrado, reversível, comunicante, isto é, a repetição. O ato e a dobra são séries de uma mesma e única repetição à qual o homem não intervém, pois o que retorna é a diferença do tempo. A repetição fotográfica é produzida por e produtora de tempo. Tanto aquele que produz um ato ou uma circunstância como aquele que causa a cicatriz que dobra essa experiência repetem a singularidade e a diferença que são ordens do Tempo. Foi isso que Duchamp pode mostrar com *Criação de poeira*, uma obra do tempo e não mais do homem. O que se repete após a fotografia é o movimento do tempo, a potência de fazer o retornar sempre outro, o poder da dissimulação.

Desse modo, afirmar que a fotografia, o filme e o vídeo são registros de eventos originais e primeiros é estar sob a lógica da semelhança, é entender que esses meios são neutros. A fotografia, o filme e o vídeo são marcas singulares do acontecimento temporal, depósitos de uma circunstância produzida pelo Tempo. E ao falar desses três meios sem mencionar as especificidades de cada um não é por desprezo da diferença, mas antes por acreditar que essas imagens formam um mesmo espaço epistêmico, sistemas de representação não submetidos à semelhança, mas à proximidade, cuja repetição faz retornar algo singular^{III}.

A repetição se diferencia da generalidade, esclarece Deleuze. Enquanto a generalidade cria semelhanças e identificações, a repetição é a “potência terrível” que cria instabilidades e diferenças: a repetição sem conceito, sem possibilidade de generalização, de universalização. Ele diz:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível”^{IV}.

Deleuze nos permite, assim, a inferência de que o comum entre sujeitos é o que se repete, mas o que se repete é antes o que se diferencia do que o que se generaliza e se identifica no universal abstrato. Assim o universal do juízo de gosto proposto por Kant, o comum matizado pelo sujeito particular, é distinto desse sujeito da fotografia que repete como um esquizofrênico, sujeito que repetindo, desloca e desvia. A arte contemporânea então exigiria um espectador que repete tal qual o esquizofrênico ou a “Menina” de Lewis Carrol. Assim Roseana Ricaldi e Felipe Barbosa em sua intervenção urbana, intitulada *Leveza*, mostram, como esquizofrênicos, aquela repetição insólita. Agregando garrafas de água mineral numa área urbana e pública da cidade de Belo Horizonte, o ca-

sal de artistas convidam os transeuntes daquela cidade, os “espectadores”, não a contemplar a obra, mas a destruí-la. Retirando as garrafas para seu próprio consumo ou para vendê-las a R\$ 1,00 no mercado mais próximo, esses espectadores repetem. Vendendo ou consumindo, estão dilapidando, destruindo, arruinando, ainda que por necessidade. Antes de tudo estão repetindo os atos exigidos por nossa cultura consumista. Os dois artistas distanciam com esse trabalho o que está próximo (a garrafa) e aproximam o que está distante (o espectador ausente das galerias e museus).

Mas essa potência de aproximar o distante e distanciar o próximo nos foi mostrado, paradoxalmente, por dispositivos produzidos pelo capitalismo, a fotografia e o cinema. A imagem reproduzida tecnicamente nunca foi fixa. A fotografia se destaca e circula. A circulação capitalista das imagens produz uma comunidade de sujeitos de consumo, porque é nessa circulação que os sujeitos se constituem. A fotoesfera, a videoesfera e a infoesfera fazem a imagem circular. A fotografia, assim, como o vídeo servem à identificação dos sujeitos na era da coleira eletrônica da sociedade de controle, fazendo-os retornar à única comunidade a que pertencem: a comunidade dos consumidores anônimos do mercado globalizado. Mas o vídeo e a fotografia também podem criar desvios na era da reproduzibilidade eletrônica, caso não sejam entendidos como imagens que só podem repetir generalizando, submetendo as diferenças às semelhanças, submetendo aquilo que se movimenta às identidades fixas, fixando o desejo em objetos de consumo. Se o vídeo não é representação, no sentido da mimese, no sentido de uma imagem entendida como ícone, mas sim traço e índice de um outro existente, um outro que está fora e com o qual eu sou, ele pode circular e constituir novas subjetividades desejanças. O vídeo e a fotografia podem circular nas redes digitais e tornarem-se, antes, potências desviantes do pensamento e do desejo uma vez que podem ser endereçados a esse outro ao qual se desconhece. Mas isso porque são, antes, dobras do acontecimento, pensamento vivo, e não, registros neutros e mortos.

NOTAS

- I. A discussão sobre o comum e o espectador como outro qualquer, em grande parte devo à Marisa Flório Cezar, que em sua Tese de Doutorado, discutiu as noções do espectador universal idealizado de Kant ou negado de Michael Fried, procurando definir o espectador da arte contemporânea. Marisa quer reformular as figuras do comum e rediscutir a noção de comunidade estética. Em sua Tese revê o debate entre Maurice Blanchot e Jean Luc Nancy à respeito da comunidade e inclui os outros como Jacques Derrida, numa brilhante reflexão (CEZAR, 2006).
- II. DUBOIS, 1993: 26.
- III. Stéphane Huchet fala de “descendência tecnológica da fotografia” para explicar a complexidade mimética (ao mesmo tempo indicial, icônica e simbólica) e o leque tecnológico que constitui as imagens produzidas pelas máquinas do cinema do vídeo e do computador (HUCHET, 2004).
- IV. DELUZE, 1988: 35.

REFERÊNCIAS

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

_____. **O espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. Lisboa, Relógio d'Água, 1984.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

DUBOIS, PHILIPPE. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CESAR, Marisa Flório. **Nós, o outro, o distante: o espectador da arte contemporânea**. 174f. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

HUCHET, Stéphane. "Tal qual, a fotografia". In: Santos, Alexandre. Santos, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Luiz Cláudio da Costa é professor e coordenador de área do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá, professor de Teoria e estética da arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, líder do grupo de pesquisa do CNPq "Arte como tecnologia". Tem publicado artigos em periódicos especializados de arte, cinema e comunicação. Publicou o livro *Cinema Brasileiro, Anos 60/70: dissimetria, oscilação e simulacro*.

PRÁTICAS DE ARTE DIALÓGICA EM COLABORAÇÃO COM AS COMUNIDADES: AS SINGULARIDADES DOS *COMMUNITY-BASED PROJECTS* DO INSITE_05

Luiz Sérgio de Oliveira

RESUMO

A edição de 2005 do INSITE, mostra de arte no domínio público na fronteira entre México e Estados Unidos, se embrenhou pela rota de uma tradição que por mais de três décadas tem tido presença significativa no cenário da produção de arte pública contemporânea: a *community-based art*. O presente estudo pretende investigar a conformação desses projetos no universo do INSITE_05, que muito embora sejam uma prática tradicionalmente identificada com o adensamento político da arte em processo de contaminação com o cotidiano das comunidades, no caso específico dessa mostra de arte pública entre as cidades de San Diego e Tijuana acabaram por ser instrumentalizados por interesses e objetivos diversos, configurando-se como elementos de tergiversação da realidade da fronteira.

Palavras-chave: arte pública, colaboração, comunidade.

ABSTRACT

The 2005 version of insITE, art projects in the public domain of the border zone between Tijuana (Mexico) and San Diego (United States), penetrated into the realm of the tradition that for the last three decades has been having a strong presence in the contemporary public art scene: the community-based art. This study intends to investigate the shape of these community-based projects within insITE_05's universe, practices that although have traditionally been identified as a political deepening of art in a contaminating process with communities' daily life, were transformed by distinct interests and aims in the specificity of insITE_05, being reshaped as elements for the eluding of the border zone reality.

Keywords: public art, collaboration, community.

Um pré-requisito para uma arte que manifeste uma consciência é que a separação que existiu entre artista e audiência seja eliminada, que eles se tornem mutuamente comprometidos ao ponto de que a audiência se torne a base tanto da produção quanto da recepção da obra!

Stephen Willats, *Society through Art*

A edição de 2005 do INSITE, mostra de arte no domínio público na fronteira entre México e Estados Unidos, se embrenhou pela rota de uma tradição que por mais de três décadas tem tido presença significativa no cenário da produção de arte pública contemporânea: os *community-based projects*, que visam a interação com as comunidades e a promoção de um melhor nível de conscientização social e política. Concebido e estruturado de maneira a propiciar a expansão de suas próprias demarcações em direção aos contextos onde estaria inserido, o inSite_05 assumiu uma

atitude francamente dialógica com as comunidades, em projetos encomendados aos artistas participantes e espalhados entre as cidades de San Diego (EUA), Tijuana (México) e cercanias.

Diante das especificidades próprias de cada ambiente político-sócio-cultural e da necessidade de adaptação das práticas de *community-oriented art* aos diferentes contextos, essas manifestações de arte apresentam especificidades que acentuam as próprias singularidades dessas práticas. No caso do insITE_05, espreado nessa região mais que conflituosa da fronteira dos Estados Unidos com a América Latina, essas aproximações com as comunidades foram tratadas com zelo e desvelo de maneira que se articulassem com as perspectivas e interesses das elites de San Diego, promotoras da mostra, obstinadas em desconhecer os conflitos sociais que assolam a região. Dessa maneira, enquanto tradicionalmente os projetos de *community-based art* têm sido sinônimos de adensamento político na contaminação da arte pelo cotidiano das comunidades, no universo singular do insITE_05 essas práticas acabaram sendo instrumentalizadas por interesses e objetivos diversos, configurando-se como elementos de tergiversação da acachapante energia de conflitos latentes e permanentes naquela região de fronteira.

COMMUNITY-BASED ART: UMA TENTATIVA DE AVIZINHAÇÃO CONCEITUAL

Mas o que, de fato, esses projetos de arte comprometidos com as comunidades significam para os processos da arte e para o cotidiano dessas próprias comunidades? O que é pretendido com essa aproximação que parece trazer as comunidades para o centro da produção e da recepção de arte? Uma simples substituição de públicos, descentrando aquele mais tradicional em favor de um público novo? Seria, ao contrário, uma tentativa de ampliação do público, em que projetos e artistas estariam comprometidos com um pretenso processo de democratização da arte? De que maneira é possível instaurar um processo perene de arte junto às comunidades banhadas por esses projetos para além da intervenção temporal do artista?

Elementos de aproximação, colaboração e interação com as comunidades, os projetos de *community-based art* apresentam uma série de aspectos positivos que merecem nosso escrutínio. Entre eles, a desconstrução de práticas de criação artística tradicionais, induzindo os artistas a um processo de colaboração que redimensiona, amplia e subverte sua lógica de organização do trabalho, parecendo enterrar “em definitivo” eventuais resquícios da autonomia modernista, da qual o isolamento do artista era reflexo e parte constitutiva. Além disso, ao borrar em um mesmo eixo central as esferas distintas da produção, circulação e recepção da arte, esses projetos parecem tentar superar uma fratura político-ideológica entre intenção (produção) e apreensão (recepção), em que como muita frequência a eventual radicalidade de projetos e obras de arte era facilmente neutralizada pelas mesmas esferas da sociedade que pretendiam enfrentar, denunciar, atacar.

No entanto, o mais significativo - assim nos parece - é que esses projetos realocam extratos das sociedades que haviam sido negligenciados por uma parcela da produção de arte modernista, sendo inseridos no núcleo central do processo criativo, deixando de ser uma periferia relegada a uma situação de extrema lateralidade, uma “não-situação”, para se transformar na sua

raison d'être, “uma manifestação de atividades e estratégias de arte que incorporam a idéia de público como a gênese e o objeto de análise”ⁱⁱ. É certo que esse processo precisa ser ressignificado como um movimento de abertura, e não como simples substituição de uma exclusão por outra. Em outras palavras, é importante que os projetos de articulação, interação e colaboração com as comunidades suscitem questões e reflexões substantivas não somente para aquela comunidade diretamente banhada pelo projeto, mas que de uma maneira ou de outra sejam substancialmente relevantes para outros universos comunitários, sem que se fechem em situações que de tão específicas se tornem excludentes.

Além disso, e nesse ponto talvez resida o maior desafio para a *community-based art*, é imprescindível superar o sentimento de exploração por parte das comunidades, permitindo que as relações e desdobramentos desses projetos sejam pautados em uma ética que necessita encontrar seus termos, esgueirando-se cautelosamente por entre os riscos da beneficência arrogante, da insensibilidade, da super-identificação, e da exploração pura e simples das situações comunitárias, independentemente se carentes e abastadas, para fins exclusivos de reinserção no sistema mais tradicional de arte.

O PROJETO CURATORIAL DO INSITE_05: ÊNFASE NAS COLABORAÇÕES: NO PROCESSO

Os projetos produzidos sob a chancela do insITE_05 apresentaram algumas características que emprestariam coerência e conjunto de unidade à mostra: colaboração com diferentes micro-universos comunitários; ênfase no caráter processual dessas colaborações; orientação para o evento, com a conseqüente emergência de uma produção mais-que-efêmera, apontando ainda para a fragmentação das audiências.

Mas essa coesão nas propostas e projetos da mostra certamente não foi obra do acaso; ao contrário, foi construída a partir da implementação de mudanças substantivas na estrutura da mostra que em suas cinco edições (1992, 1994, 1997, 2000 e 2005), atravessou um permanente processo de rearquitectura e reformatação. No insITE_05 foi introduzida a figura do curador residente, ao lado de medidas complementares que o auxiliariam na persecução - firme e rigorosa - do projeto curatorial, centralizado na atuação do historiador de arte cubano Osvaldo Sánchez, curador do módulo *Interventions* do insITE_05ⁱⁱⁱ.

A estrutura de apoio à curadoria foi assentada sobre o princípio das residências dos artistas na região de San Diego e Tijuana, e do entrecruzamento com os interlocutores^{iv}, permitindo que a curadoria acompanhasse *pari passu* o desenvolvimento dos projetos artísticos do insITE_05, desde seu nascedouro até as aparições no domínio público. Em encontros que ganhariam contornos sabáticos, os artistas foram incitados a apresentar e defender seus projetos na expectativa da aprovação. Como pano de fundo desses debates, a percepção de que estavam adentrando no terreno reservado da criação artística, entendida como área de acesso restrito, território demarcado pelo artista.

Mas o que estaria perseguindo Osvaldo Sánchez no insITE_05, ou mais precisamente no módulo *Interventions*, de maneira que pudesse chamá-lo de “*my show*”^v? Sob sua orientação, o insITE_05 não deixaria dúvida quanto à sua filiação à *community-based art*, uma tradição que aponta

para o entrelaçamento da arte com as comunidades, transmutadas em co-criadoras dos projetos de arte. Ou nas palavras do próprio curador:

[Um tipo de arte pública que] convoca comunidades heterogêneas e espontâneas a co-produzir uma experiência de (des)alienação do sujeito social, [...] transformando “audiências”, “consumidores” e “massas” em co-sujeitos / co-criadores. Geralmente orientada para o processo ou a *performance*, esta arte pública objetiva (re)pensar os modelos de identidade de grupo e suas representações públicas^{VI}.

Oswaldo Sánchez não desconhecia o quanto a função do curador está involucrada por diferentes expressões de poder – “*curatorship is about power*”^{VII} -, que pululam tanto nas relações com os artistas, como com outros segmentos do sistema de arte - mercado, colecionadores, museus, crítica - e na própria construção da história da arte. E Sánchez não se furtou a aplicar suas prerrogativas de curador no módulo *Interventions*, aliadas a sua capacidade de convencimento, de maneira a moldá-lo de acordo com seus interesses e convicções. Na persecução dos objetivos previamente demarcados no projeto curatorial, Oswaldo Sánchez buscou selecionar artistas comprometidos com práticas e processos de colaboração tanto com a curadoria quanto com as próprias comunidades participantes, procurando elencar um grupo de artistas interessados em partilhar a modelagem de seus projetos de arte.

Diferentemente dos curadores do insITE2000 que haviam escolhido “como artistas pessoas altamente independentes, e que assim permaneceram”^{VIII}, Oswaldo Sánchez procurou se acercar de artistas com predisposição para um processo de colaboração, algo que o curador pôde verificar já nos primeiros encontros entre artistas, interlocutores e curadoria: “se os artistas não fossem capazes de dividir e discutir suas propostas com outros, como poderiam se comprometer em um processo de co-participação? Esse foi um importante ponto de partida para a curadoria”^{IX}.

As mudanças operadas na estrutura do insITE_05 ajudaram a pavimentar o terreno para que a mostra pudesse refletir as expectativas de seus organizadores, em especial aquelas que apontam para o descolamento dos conflitos de fronteira e que a distanciam de uma identificação com seus aspectos mais explicitamente políticos, na busca da construção de uma identidade apartada das agruras do cotidiano fronteiriço.

INSITE_05 E AS COMUNIDADES: SINGULARIDADES DE UMA SITUAÇÃO INVULGAR

Mas se as singularidades estão por toda parte, evidenciando a permanente fluidez e renovação das situações e do mundo contemporâneo, também em relação à aproximação das comunidades o insITE_05 iria demarcar sua diferenciação.

É pacífica a percepção de que, pelo menos em tese, o desenvolvimento de projetos de arte em contato direto e em estreita colaboração com as comunidades tende a promover um consistente adensamento político dessas práticas de arte, permitindo que os artistas, envolvidos no processo de cooperação com as comunidades, possam responder de forma criativa e qualificada às realida-

des com as quais são confrontados, em práticas fundadas na escavação das sucessivas camadas de situações que lhes são muitas vezes desconhecidas. Mas esse não é o caso do inSite_05, segundo nossa análise. Ao contrário, o processo de aproximação dispersiva pelo universo fragmentado das distintas comunidades que compõem o cotidiano da região de fronteira pareceu conformar-se como uma estratégia de camuflar a própria realidade, naquilo que parece conter um inexorável paradoxo: servir-se da realidade para ocultar a própria realidade.

Mesmo o absoluto desinteresse revelado pelo inSITE_05 em uma articulação mínima em torno de seu entendimento de *comunidade*, apesar da presença do processo de colaboração como o eixo central dessa mostra de arte no domínio público, parece ser consistente com essa estratégia. Na medida em que as definições de *comunidade* são, em geral, banhadas por colorações ideológicas, invariavelmente identificadas como grupos comunitários marginalizados, esse desinteresse na prospecção em torno dos significados de *comunidade* pode ser entendido como uma tentativa de esvaziamento dos conteúdos políticos que uma aproximação dessa natureza em geral acarreta.

Os modelos convencionais e o senso comum tendem a designar *comunidade* como um agrupamento de pessoas aproximadas por interesses comuns, como “um desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, aconchego e conforto sociais”^{XX}, invariavelmente apontando para a aproximação de idênticos e para o estabelecimento de unidades de semelhantes, para a exclusão da diferença, parecendo desconhecer o acelerado processo de desconstrução e reconstrução das identidades nos tempos pós-modernos, em que a cristalização de uma identidade para um indivíduo ou uma comunidade somente será possível através de um violento processo de exclusão que elimine outras possibilidades de adensamento e complexidades identitárias.

De qualquer maneira, o universo do inSITE_05 pareceu instaurar-se distante dessas preocupações, não havendo qualquer reflexão ou prática de arte que sinalizasse para uma definição de *comunidade*, funcional que fosse, que consubstanciasse o interesse curatorial pela interação com a comunidade na recente edição da mostra. De positivo o fato de que essa indefinição criou a possibilidade de interação com diferentes tipos de *comunidade*, em alguns casos desafiando qualquer conceituação, desde algumas extremamente fechadas (como a colônia militar de Murphy Canyon, San Diego, ou os pacientes psiquiátricos do Centro de Salud Mental del Estado de Baja Califórnia, em Mexicali) enquanto outras, em função da impermanência e não identificação de seus “membros”, pareciam se configurar como uma virtualidade, como os imigrantes não-documentados a cruzar a fronteira dos Estados Unidos e México ou os passantes da Puente México, Tijuana, deixando como contribuição e elos seus prenomes estampados no projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, criando uma estranha forma de comunidade, atada exclusivamente pelo “anonimato-não-mais” dessa interação com a arte.

A ênfase na interação comunitária, dialogando na volatilidade do processo de gestos fugidios condenados ao desaparecimento, empurrou o inSITE_05 para um “não-sei-onde”, para um não-lugar, uma dispersão territorial dos projetos de arte “derramados” por localidades distintas e distantes das cidades de San Diego e Tijuana, acentuada pela esgarçada duração de uma duração alongada por quase quatro meses entre finais de semana, revelando-se como um modelo fla-

grantemente incompatível com a cartografia da região, que comporta duas cidades altamente espalhadas, o que é potencializado pelas restrições no fluxo através da fronteira no sentido sul-norte. A aderência do insITE_05 às comunidades interagidas representou uma clara definição dessas comunidades como seu público, em um processo de endogeneidade e autofagia, em que o projeto ia sendo absorvido e consumido enquanto se desenvolvia, sendo usufruído pela própria comunidade co-autora no ato da criação.

Em maior ou menor grau, isso pôde ser experimentado em comunidades tão distintas banhadas pelo insITE_05 como os freqüentadores da Veterans Home of California, em Chula Vista (no projeto de Gonzalo Lebrija), estudantes e professores do Colégio El Principito, Tijuana (João Louro), as esposas de militares de Murphy Canyon (Althea Thauberger), os pacientes do Centro de Salud Mental del Estado de Baja California (Javier Téllez), os indivíduos - identificados ou não - que colaboraram nos vídeos de Antoni Muntadas, Itzel Martínez del Cañizo, Aernout Mik, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, e nas projeções diapositivas de Paul Ramírez Jonas, assim como aqueles mantidos em sigilo por questões logísticas, no caso os *maleteros* e os imigrantes-não-documentados (nos projetos de Mark Bradford e Judi Werthein).

Esse processo de definição da comunidade aderida ao projeto como sendo igualmente seu público privilegiado, e eventualmente o único que de fato importaria, empurrou o “público secundário”^{xvi} para uma zona de alienação, abandonado à própria sorte. Nesse aspecto, a apresentação na comunidade militar de Murphy Canyon e o conteúdo do projeto de Althea Thauberger, em que sete jovens mulheres cantavam suas tristezas e sua crença de estarem casadas com heróis, levando membros daquela comunidade fechada às lágrimas, formam um conjunto compacto e consistente. No entanto, a definição de contornos tão precisos para o alcance do projeto excluiu qualquer um que se situasse para além dos limites daquele contexto específico.

PROJETOS EM COLABORAÇÃO: ARTISTAS E COMUNIDADES: A AUTORIA PARTILHADA

A insistência da curadoria do insITE_05 em estabelecer conexões com as comunidades revelaria o desejo da criação de uma mostra que aderisse às práticas de colaboração e co-participação que, há algum tempo, têm sido realçadas na produção de arte no domínio público, herdeiras do “que se chamava de vanguarda” e que reaparecem na produção da arte contemporânea “reformata-das com base em diferentes pressupostos filosóficos, culturais e sociais, [...] propondo novos modelos perceptivos, experimentais, críticos e participatórios”, mesmo que tenha deixado de ser “apresentada como um fenômeno precursor de uma inevitável evolução histórica”^{xvii}. Essa adesão a práticas que ainda preservam certo acento e gosto das práticas de vanguarda é consistente com o anseio e a pretensão da direção do insITE em buscar a inserção e consolidação da mostra no *mainstream* da produção de arte contemporânea.

Ao examinarmos criticamente os processos de colaboração do insITE_05, apoiados no modelo proposto por Christian Kravagna para a análise da participação comunitária nos projetos de arte, pudemos perceber o quanto o controle curatorial sobre os projetos transparece na formata-

ção da mostra. De acordo com Kravagna, a colaboração com a comunidade pode ser identificada como “revolucionária (dissolução da arte na práxis da vida), reformadora (‘democratização da



Fig. 1: Felipe Barbosa e Rosana Ricalde. *Hospitality / Hospitalidad*, 2005. Puente México, Tijuana. insITE_05.

arte’) ou - com menor conteúdo político – divertida e/ou didática”^{xiii}.

De acordo com nossa análise, os projetos do insITE_05 não se adequariam à categoria “revolucionária” nem tampouco à “reformadora”, pois mesmo estando empenhados em uma real articulação com as comunidades, carecem de uma atitude mais francamente política que buscasse a “dissolução da arte na práxis da vida” ou a “democratização da arte”, independentemente da elasticidade abarcada nesses conceitos / idéias. Ao contrário, os projetos de arte do insITE_05 parecem pleitear seu esgarçamento em ações dialógicas com as comunidades sem se distanciar em demasia do plano institucional da arte, desde sempre prevendo seu retorno em um futuro próximo, reproduzindo as curvas do vôo do bumerangue.

Entendemos que esses projetos se encaixam confortavelmente na categoria de menor conteúdo político, evidenciado em vários exemplos calcados em aspectos lúdicos e na participação descompromissada da(s) comunidade(s). Entre os exemplos, poderíamos incluir os projetos de Christopher Ferreria, *Some Kindly Monster / Un cierto monstruo amable*, de Maurycy Gomulicki, *Aerial Bridge / Puente aéreo*, João Louro, *The Jewel / In God We Trust*, Javier Téllez, *One Flew Over the Void (Bala perdida)*, e mesmo o projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, *Hospitalidad / Hospitality*, que na singeleza da interação com os passantes da Puente México, Tijuana, coletou os nomes para compor um enorme mosaico horizontal multicolorido com mais de 1.200 m² que contagiaria a percepção psicossocial desses caminhantes da ponte com um sentido de pertencimento, de acordo com a intenção dos artistas, além de evidenciar o mosaico-tapete como um extraordinário e extravagante tabuleiro que se atravessa na ânsia da identificação do nome próprio (ou alheio) transmutado em arte (Fig. 1).

De qualquer maneira, temos aprendido com as experiências que não há serventia na aplicação rígida de qualquer categorização na análise da arte, cingida por processos altamente



Fig. 2: Javier Téllez. *One Flew Over the Void* (Bala perdida), 2005. Playas de Tijuana, México. insITE_05.

permeáveis em que a contaminação é uma realidade a borrar eventuais limites de demarcação. Desse modo, mesmo que uma parcela significativa dos projetos do insITE_05 apresente acentuadas características de entretenimento, humor e diversão, eventualmente resvalando – devemos admitir – para o diversionismo, outros contêm inegáveis referências, mesmo que não aprofundadas, ao contexto político da fronteira, como o projeto de Javier Téllez – *One Flew Over the Void* / *Bala perdida*.

Desenvolvendo seu projeto em estreita cooperação com os pacientes psiquiátricos do Centro de Salud Mental del Estado de Baja California, o artista venezuelano Javier Téllez montou um circo sem lona na paisagem de Playas de Tijuana, em um evento que teve seu clímax no lançamento de um “homem-bala” – o norte-americano David Smith - por sobre a linha de fronteira. O ambiente festivo, com banda de música, palhaços, etc., parecia atenuar a dramaticidade simbólica do gesto de ter que recorrer a um canhão para cruzar a fronteira, ao mesmo tempo em que redirecionava nosso olhar para ressaltar a perenidade do impacto e dos benefícios sobre as vidas dos pacientes psiquiátricos co-participantes do projeto que, na condição de co-autores, a tudo assistiam acomodados no palco de Playas de Tijuana (Fig. 2).



Fig. 3: SIMPARCH. *Dirty Water Initiative* / *Iniciativa del agua sucia*, 2005. Passagem de pedestres de San Ysidro (Estados Unidos – México). insITE_05.

Interessante notar que as práticas de arte do insITE_05 revelaram uma consistente aproximação com um “ativismo conciliatório” que tem permeado parte significativa da arte contemporânea, em oposição aos excessos da produção orientada para o mercado da década de 1980: “muitos viram a necessidade de um renascimento moral, [sendo] a justiça promovida como novo valor estético supremo, [consignando à arte um] valor meramente instrumental [...] sendo tão boa quanto o peso de seus benefícios sociais”^{xv}. No insITE_05, vários projetos pareceram se articular coadunados com os resquícios messiânicos da arte.

Independentemente do quão se dê de crédito às quimeras da arte diante dos males que afligem o cotidiano das sociedades contemporâneas, percebemos que a articulação com as comunidades em alguns dos projetos de arte instaurou-se em um plano próximo do assistencialismo, ampliando o escopo dos “serviços artísticos” delineados por Andrea Fraser^{xv}. Nesse caso podemos incluir os projetos de Thomas Glassford e José Parral – *La esquina / Jardines de Playas de Tijuana* e o coletivo de arte norte-americano SIMPARCH – *Dirty Water Initiative / Iniciativa del agua sucia*, projeto que faz referências difusas à ecologia, à reflexão sobre o problema da escassez de água, ao impacto das pesquisas por soluções de abastecimento para as comunidades carentes, em gestos e práticas de uma beneficência duvidosa e problemática, mesmo que bem intencionada, que somente pode ser atenuada com a assunção de uma profícuca integração com as comunidades.

Além disso, o projeto do coletivo SIMPARCH, localizado inicialmente na passagem de pedestres entre Estados Unidos e México em San Ysidro (Fig. 3), parecia se transformar, no plano prático e objetivo, em um aviso aos passantes para que se acautelassem diante da impotabilidade da água de Tijuana, México; em um plano simbólico, parecia afigurar-se como uma lembrança aos passantes sobre a necessidade de uma suposta purificação da alma ao atravessar a “linhã”, deixando para trás os Estados Unidos.

De qualquer maneira, o projeto delineado por Osvaldo Sánchez para o insITE_05 utilizaria a estratégia de dispersão em micro-intervenções despolitizadas junto às diferentes comunidades, como forma de construção de uma identidade intencionalmente descolada dos conflitos da fronteira. Nesse sentido, o projeto curatorial do insITE_05 guardaria uma distância substantiva do processo de adensamento político tradicionalmente identificado com a *community-based art*, em favor da fratura do cotidiano em diminutos micro-universos na expectativa que desse conjunto pudesse aflorar uma representação identitária menos politizada, (des)identificada com a fronteira.

Cabe mais uma vez salientar que o insITE_05, ao buscar uma colaboração com as comunidades sem investir, se embrenhar e se comprometer com a intensa carga política que impregna aquele ambiente fronteiriço, pareceu conformado em estabelecer uma relação empobrecida com o contexto, espargindo-se em uma relação difusa e anêmica com as questões políticas do universo da fronteira.

NOTAS

1. Citado por Grant H. Kester, “Dialogical Aesthetics”. In: *Conversational Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 91.
- II. PHILLIPS, Patricia C. “Temporality and Public Art”. In: SENIE, Harriet F. e WEBSTER, Sally (eds.), *Critical*

- Issues in Public Art. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1998, p. 298.
- III. A edição 2005 do insITE contou ainda com o concurso de outros três curadores - Sally Yard, Adriano Pedrosa e Ute Meta Bauer - responsáveis respectivamente pelos módulos *Conversations, Farsites e Scenarios*.
 - IV. O insITE_05 contou com a participação de cinco interlocutores – Beverly Adams, Ruth Auerbach, Joshua Decter, Kellie Jones e Francesco Pellizzi - que tiveram as funções precípuas de subsidiar a curadoria em sua relação com os artistas participantes, de maneira a adensar as reflexões em torno dos projetos de arte da mostra.
 - V. A respeito do processo da assunção da autoria da exposição pelo curador, Nathalie HEINICH e Michael POLLAK lembram que “*in extremis*, it is as *auteur* that an exhibition curator will eventually be regarded”. (“From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; e NAIRNE, Sandy, eds. *Thinking about Exhibitions*. Nova York: Routledge, 2004 [1996], p. 238).
 - VI. SÁNCHEZ, Osvaldo. *Bypass – Curatorial Statement*. insITE_05. Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 2 mar. 2005..
 - VII. Conforme percepção do próprio Osvaldo Sánchez em entrevista com o autor, realizada na manhã do dia 7 de setembro de 2005 em San Diego, Califórnia.
 - VIII. BUCK-MORSS, Susan; MESQUITA, Ivo; SÁNCHEZ, Osvaldo; e YARD, Sally. “Curatorial Statement / Marco Curatorial”. In: insITE. insITE2000-2001: *Parajes fugitivos / Fugitive Sites*. San Diego: Installation Gallery, 2002, p. 247.
 - IX. Osvaldo Sánchez na entrevista citada com o autor.
 - X. De acordo com a teórica social feminista Iris Marrison Young, citada por Miwon KWON. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002, p. 149.
 - XI. De acordo com Claire Doherty, a audiência secundária seria formada pela segunda camada de público de um projeto de participação comunitária, em seguida às comunidades participantes transformadas em co-autores. DOHERTY, Claire. *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 9.
 - XII. Fragmentos do pensamento de Nicolas BOURRIAUD, extraídos do livro *Relational Aesthetics* (Dijon, França: Les Presses du Réel, 2002 [1998], p. 12-13).
 - XIII. KRAVAGNA, Christian. *Working on the Community: Models of Participatory Practice*. [1998]. Disponível em: <<http://www.republicart.net>>. Acesso em: 12 dez. 2005.
 - XIV. JUSIDMAN, Yishai. “insITE”. *Art Issues*, San Diego, no. 36, P.46-48, jan. - fev. 1995, p. 46.
 - XV. Cf. idéias de Andrea FRASER reunidas no livro *Museum Highlights: the Writings of Andrea Fraser*, editado por Alexander Alberro. (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics**. Dijon, França: Les Presses du Réel, 2002 [1998]. 125p.
- BUCK-MORSS, Susan; MESQUITA, Ivo; SÁNCHEZ, Osvaldo; e YARD, Sally. “Curatorial Statement / Marco Curatorial”. In: insITE. insITE2000-2001: **Parajes fugitivos / Fugitive Sites**. San Diego: Installation Gallery, 2002, p.22-23.
- DOHERTY, Claire. “The New Situationists”. In: (ed.). **From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context**. Londres: Black Dog Publishing, 2004. p. 7-13.

- FRASER, Andrea. **Museum Highlights: the Writings of Andrea Fraser (editado por Alexander Alberro)**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005. 291p.
- HEINICH, Nathalie e POLLAK, Michael. "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position". In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; e NAIRNE, Sandy, eds. **Thinking about Exhibitions**. Nova York: Routledge, 2004 [1996]. p. 231-250.
- JUSIDMAN, Yishai. "inSITE". **Art Issues**, San Diego, no. 36, p. 46-48, jan. - fev. 1995.
- KESTER, Grant H., "Dialogical Aesthetics". In: **Conversational Pieces: Community + Communication in Modern Art**. Berkeley: University of California Press, 2004. 239p.
- KRAVAGNA, Christian. **Working on the Community: Models of Participatory Practice**. [1998]. Disponível em: <<http://www.republicart.net>>. Acesso em: 12 dez. 2005.
- KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. 218p.
- PHILLIPS, Patricia C. "Temporality and Public Art". In: SENIE, Harriet F. e WEBSTER, Sally (eds.). **Critical Issues in Public Art**. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1998. p. 295-304.
- SÁNCHEZ, Osvaldo. **Bypass – Curatorial Statement**. inSite_05. Disponível em: <<http://www.insite05.org>>. Acesso em: 2 mar. 2005.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Luiz Sérgio de Oliveira é artista, curador independente e Professor Adjunto IV do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Arte pela New York University e Doutor em História e Teoria da Arte pela UFRJ, Luiz Sérgio de Oliveira vem desde 1974 participando de exposições individuais e coletivas em diversas cidades do Brasil e do exterior.

O SUBLIME NA ARQUITETURA, NA ESCULTURA E NA POESIA DE MICHELANGELO BUONARROTI

Marcela Rangel

RESUMO

Esse ensaio visa a analisar a relação entre a escultura, a arquitetura e a poesia de Michelangelo Buonarroti. Reflete sobre o modo como a busca do sublime permeia o projeto de implantação da Igreja Santa Maria degli Angeli, a criação da Pietà Rondanini e a composição de alguns poemas.

Palavras-chave: Michelangelo, escultura, arquitetura, poesia, sublime.

ABSTRACT

This essay will analyze the relations between Michelangelo Buonarroti's sculpture, architecture and poetry. Reflects on how the search for the sublime drives the project of Santa Maria degli Angeli Church, the creation of Pietà Rondanini and the composition of some poems.

Keywords Michelangelo, sculpture, architecture, poetry, sublime.



Imagem aproximada das termas transformadas em igreja guia de Roma no início dos anos 1600 (Stampa del Franzini).



Sta. Maria degli Angeli, ruínas atuais.

Aos 86 anos, Michelangelo Buonarroti – um homem que tinha conseguido alcançar uma espécie de liberação espiritual, apesar de sua decadência física, – projetou a transformação de um conjunto edilício pagão: as Termas de Diocleciano, num templo de culto aos anjos e a virgem: a Igreja de Santa Maria degli Angeli. Era 1561, e Pio IV havia transformado Roma num grande canteiro de obras. Michelangelo, além de ser o encarregado de muitas das edificações, era o conselheiro “urbanístico” do Papa. Comandava os trabalhos da Basílica de São Pedro, esboçou a Porta Pia – um dos portões das muralhas de Roma – planejou a Capela Sforza, para a Igreja Santa Maria Maggiore, e, por solicitação do Duque Cosimo I, projetara a Igreja de San Giovanni dei Fiorentini. O artista era requisitado exclusivamente para execução da arte não figurativa da arquitetura. Quinze anos antes, após terminar os afrescos da Capela Paolina, Michelangelo deixara de pintar. Pode-se especular por seus

poemas que ele passou a repudiar a figuração como meio de relacionamento com Deus, desejava alcançá-lo sem intermediários.

Che giova voler far tanti bambocci, se m'han condotto al fin, come colui che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci? Larte pregiata, ov'alcun tempo fui di tant'opinion, mi recà questo, povero, vecchio e servo in forzáltrui, ch'i' son disfatto, s'i' non muoio presto. (BUONARROTI, 1960, pg.128)

(De que vale querer criar tantos bonecos, se isso me levou ao fim, como aquele que atravessou o mar e depois se afogou no cuspe. A isso me reduziu a arte nobre, pela qual tive por um tempo tanta fama: ser pobre, velho e escravo de outrem, eu estou desfeito, se não morro logo.) (Poema 267 de c 1548).

Somou-se a isso a quantidade de contratos de projetos construtivos ou reformas. Ele considerava a arquitetura um dever e uma obrigação. Ao aproximar-se do final da vida, o artista possuía uma relação muito especial com a arte, ele jamais deixara de esculpir. Era uma atividade movida por uma necessidade interior, e não por encomendas externas. *"Lavorava Michelagnolo quasi ogni giorno per suo passatempo..."* (VASARI, s/p). Ele esculpia também à noite, pois além de driblar sua insônia, esse era um momento todo dedicado a si próprio. Ele lutava com furor contra a pedra, pois buscava exprimir o inexprimível, alcançar o inalcançável. Era uma luta somente sua, que não deveria ser presenciada por outros. Esse tipo de processo foi descrito numa passagem de Vasari, que por ordem de Júlio III fora buscar um desenho, a uma hora da manhã, na casa de Michelangelo. Deparou com o artista trabalhando, tentando modificar uma perna de Cristo, numa Pietá que estava rota¹. O escultor, com uma lanterna na mão, atendeu ao escritor. Porém, para impedir que Vasari observasse sua obra, derrubou o luzeiro e ficou no escuro. Desceu do tablado, solicitou a seu auxiliar alguma luz e disse: *"Io sono tanto vecchio, che spesso la morte mi tira per la cappa perché io vadia seco, e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita"* (VASARI, s/p).(eu sou tão velho, que freqüentemente a morte me puxa pela capa para me derrubar, e essa minha pessoa cairá um dia como esta lanterna, e a luz da vida se apagará). Ele não finalizou suas esculturas iniciadas na velhice, talvez porque *"il giudizio di quello uomo fussi tanto grande che non si contentava mai di cosa che e' facessi"* (VASARI, s/p) (a idéia daquele homem fosse tão grande, que jamais se contentava com aquilo que fazia). Como, para ele, a imagem criada jamais se igualaria à imagem idealizada, o processo, a dedicação, o trabalho e a busca seriam a única maneira possível de transcendência e de conseguir a salvação. Na luta com a matéria, o artista poderia se aproximar do divino. Esculpir era uma espécie de processo místico, de tensão e esforço contínuos para alcançar o inalcançável. Michelangelo confessou quão difícil era, em meio às tentações terrenas, manter sua atividade:

Con tanta servitù, con tanto tedio
e con falsi concetti e gran periglio
dell'alma, a sculpir qui cose divine. (BUONARROTI, 1990, pg.320)



Pietà Rondanini

diferente daquela, muito menor). Nascia, assim, a Pietà Rondanini, sua última escultura. Ele partiu de um conjunto abandonado anteriormente, o bloco não estava virgem. Michelangelo golpeava o mármore, para tentar transmutar a matéria na pureza da imagem vista com os olhos da alma. A Pietà Rondanini, resultada da tensão entre a concepção e a execução, deixa transparecer a angústia do artista que sabe que é incapaz de alcançar a perfeição da beleza interior, e a sua certeza de ter de continuar tentando. Parece que Michelangelo queria dissolver o mármore, transformá-lo numa luminosidade suprema. Surgem duas figuras etéreas, cuja aspereza das superfícies altera o comportamento da luz, criando a ilusão de que a obra possui um brilho interior que se expande para fora. São seres incorpóreos que ousam desafiar a lei da gravidade. O conjunto fica em suspensão. Existe um silêncio e um despojamento, que almeja ao sublime.

Essa busca do sublime, esclarece a atitude do artista ao ser encarregado de implantar o templo cristão, no que restou das termas pagãs. Na Roma renascentista sobram somente as ruínas do conjunto termal. Mas as Termas de Diocleciano foram uma das últimas grandes construções erguidas pelo Império Romano. Finalizadas por volta de 306d.c. esse complexo amplo e luxuoso – encomendado pelo imperador para demonstrar seu poder e generosidade com o povo – incluía, além das instalações balneárias, ginásios de esportes, áreas para discussões culturais e teatros. Os romanos desfrutavam de banhos em diferentes temperaturas, piscinas, locais para práticas esportivas, era lá também que assistiam a espetáculos teatrais e musicais. As termas eram um lugar de atividades sociais e políticas. Local que resumia a filosofia que ao corpo são correspondia a mente sã. Portanto, as termas se destinavam a sanear o corpo despido, sem censura, e a mente pagã. A lenda diz que as termas de Roma foram construídas com suor e sangue de cristãos escravizados, durante a última grande e sangrenta perseguição promovida por Diocleciano.

(escravo das paixões, no meio de tanto tédio, com os pensamentos falsos e com a alma correndo perigo, e eu aqui a esculpir coisas divinas.) (Poema 282 de 1552).

A vontade de perpetuar uma beleza imponderável, impenetrável e impossível movia o artista que digladiava com a matéria. Esculpir era tão necessário quanto respirar. Conforme afirmou o Vasari, essa premência fez Michelangelo *“trovar qualcosa poi di marmo perché e’ potessi ogni giorno passar tempo scarpellando, e fu messo un altro pezzo di marmo, dove era stato già abbozzato un’altra Pietà, varia da quella, molto minore.”* (procurar qualquer coisa de mármore, para que pudesse, todo dia, passar um tempo, esculpindo; pegou um outro pedaço de mármore, aonde já estava iniciada outra Pietà,

A situação alterou-se com o passar das décadas. O declínio do império romano e o avanço da moralidade cristã fizeram o hábito do banho coletivo cair em desuso, e as termas foram relegadas ao esquecimento. A cidade sofreu incêndios, terremotos alagamentos, pestes e invasões. A população diminuiu. Roma decaiu. Tudo, que podia ser removido, foi usurpado dos edifícios antigos e reaproveitado para outro uso. Várias edificações ruíram pela ação do tempo ou foram derrubadas por apresentarem perigo iminente. Outras foram ocupadas e transformadas.

As termas, situadas numa área pouco povoada, foram despidas de toda a sua decoração, de suas esculturas, de suas pinturas e do mármore que a revestia. Mas várias de suas paredes, de suas colunas e parte de sua cobertura resistiram aos séculos. Chegaram ao Renascimento completamente nuas, mas firmes, guardavam uma pífia lembrança da época de glória. Aquelas ruínas eram utilizadas como cavaleriça pelos nobres de Roma, como local de atividades censuráveis pelo povo romano, e, talvez, como lugar de meditação para Michelangelo. Desculpem-me por essa especulação bastante leviana, surgida duma frase avulsa no primeiro diálogo romano de Francisco de Holanda. Ele relatou que Vittoria Colona teria mandado chamar o artista florentino para conversar sobre pintura com o português. “...*Michael que ao pé de Monte Cavallo pousava, acertou por minha boa dita, de vir contra São Silvestre, fazendo o caminho das Thermas, com o seu Orbino, filosofando póla via exquilina...*” e, ao ser convocado, aceitou o convite. A idéia de tornar sacro aquele local emblemático do paganismo não era nova. Há relatos de uma igreja de São Ciriaco, na Idade Média, que ruiu e não deixou vestígios, instalada nas termas. Mesmo na Galleria degli Uffizi existem alguns projetos anteriores ao de Michelangelo, um de Bramante (1515) e outros de Sangallo e de Peruzzi. Mas, foi a busca de concretização do sonho do sacerdote siciliano Antonio Duca di Cefalù, que em 1541 inspirado por uma visão, iniciou o processo que culminou na conversão das termas em santuário. Durante anos em vão, o siciliano procurou autorização para, em homenagem aos mártires e anjos, criar a igreja, tanto que em 1550, conseguiu instalar provisoriamente altares na sala do frigidárium. Após a realização da missa, sob pressão dos nobres romanos, a municipalidade, que detinha os direitos sobre as ruínas antigas, retirou a igreja e devolveu o espaço para o uso anterior. Somente onze anos depois, quando foi conveniente aos planos de expansão urbanístico do Papa Piu IV, o vaticano, por meio de uma manobra jurídica, conseguiu que a área fosse doada à Ordem Cartuxa. E o sonho do sacerdote siciliano pode ser realizado pelas mãos de Michelangelo, que propôs poucas alterações, apresentando uma obra despojada e, assim, criou um espaço onde a luta entre o divino e o pagão surgia da uma forma muito intensa e drástica.

Há autores, que ficam reticentes quanto à originalidade e audácia do projeto de Michelangelo. Ackerman, por exemplo, “sem querer denegrir a competência da solução de Michelangelo”, vê esse projeto a resposta óbvia, que poderia ser proposta por qualquer arquiteto razoavelmente bom. Argan já nos indica o grau de ousadia e autoria da obra ao afirmar que até seu patrono o papa Piu IV foi incapaz de entender aquele “gesto final, original e criativo”, pois pretendia, a despeito da vontade do artista, decorar aquele ambiente desnudo. Mas somente os olhos que compreendem os espaços criados pela arquitetura moderna tornam-se completamente cúmpli-

ces do projeto Miquelangiânico. Um exemplo é o texto apaixonado escrito pelo arquiteto italiano Bruno Zevi, nele somos convidados a compartilhar o sublime e o movimento das massas arquitetônicas, sentimos o ritmo e a cadência. Para ele a obra é o máximo do non-finito, uma obra aberta, na qual qualquer intervenção é incapaz de realizar o proposto. Portanto, *“Michelangelo insiste e domina não por aquilo que operou, mas no grau em que se absteve. O tepidádium é uma massa solene de espaço, uma realidade vetusta tornada quase mineral; as suas virtualidades expressivas estão implícitas como num bloco de mármore bruto e para evidenciá-las basta um sopro ou um movimento embrionário ou uma lasca de vida. Poderia-se dizer que basta reconhecer-lhe a vocação para conceber a nova imagem e conferir-lhe um destino inalienável”*. O texto nos permite entrar na Igreja como a havia imaginado o Buonarroti. Muito diferente da Igreja atual que é um pasticho barroco tardio, repleto de decoração e ornamentos supérfluos, executado por Luigi Vanvitelli no séc. XVIII.

A arquitetura de Michelangelo possuía uma relação peculiar com a antiguidade, era diferente de seus contemporâneos que ou procuravam imitar – criando fac-símiles, remontando partes, ou copiando-lhes os ornamentos – ou ignorá-las, criando uma arquitetura a partir do zero, mas que de alguma forma remontava à natureza. Michelangelo utilizava aquilo que lhe interessasse das propostas antigas, aproveitava-lhes o vocabulário para inverter-lhes o sentido. Mantinha evidentes algumas características dos modelos antigos, para ressaltar as diferenças colocadas por sua intervenção. Além disso, a arquitetura do artista não se baseava em rígidos modelos abstratos, não seguia regras pré-determinadas ou fórmulas convencionais. Ele adotou ao invés dos critérios objetivos vitruvianos, critérios subjetivos. Ele valorizava fatores qualitativos ao invés de quantitativos. O compasso devia estar nos olhos e não nas mãos. Mais uma vez, o conceito é mais precioso que a realidade métrica e material. O artista precisava usar de uma *“licenza”* poética para criar. Deveria basear-se em seu *“giudizio”* para compor os espaços. Ele buscava um sistema orgânico dinâmico, uma arquitetura que se baseasse no corpo humano, não estático, mas cujo movimento dos membros fosse gerado pela ação muscular. Em seus últimos projetos, Michelangelo eliminou os adereços e a própria estrutura, colunas e paredes, passaram a ter dupla função suporte e decoração. Nada era desnecessário. O escultor passou a encarar os próprios edifícios como esculturas, nas quais cada parte era um membro de um organismo móvel. Um elemento chave para criar a ilusão de movimento era a relação entre os vazios e os cheios. O espaço deixava de ser um mero vácuo para ser um elemento de tensão com as massas, criando forças dinâmicas. O aspecto escultórico de sua arquitetura era reforçado pela escolha de materiais e seu tratamento. Assim as superfícies adquiriam vida e contraste pelos efeitos da iluminação. A luz e as sombras eram protagonistas, eram elementos formais usados para materializar o ar e apresentar-nos a presença divina.

Michelangelo era um homem em luta consigo mesmo, que procurava criar uma obra que transcendesse as limitações materiais para alcançar o inalcançável. Ele já não se contentava com as soluções que havia dado em sua juventude ao problema de representar a imagem mental:

Non può, Signor mie car, la fresca e verde
età sentir, quant'è l'ultimo passo
si cangia gusto, amor, voglie e pensieri.
Più l'alma acquista ove più 'l mondo perde;
l'arte e la morte non va bene insieme:
che convien più che di me dunche speri?

Sa tuo nome ho concetto alcuno immago,
non è senza del par seco la morte,
onde l'arte e l'ingegno si dilegua.
Ma se, quel càlcun crede, i' pur miàppago
che si ritorni a viver, a tal sorte
ti servirò, s'avvien che l'arte segua.
(BUONARROTI, 1990, pg.321-322)

(Senhor meu caro, a idade juvenil não pode compreender quanto mudam, no final da vida: o gosto, o amor, os desejos e os pensamentos. Quanto mais a alma se eleva, mais se deixam as coisas mundanas para trás; a arte e a morte não se conciliam. O que é mais conveniente, o que então esperas de mim?) (Poema 283 de 1552).

(Se em teu nome concebi qualquer imagem, jamais o fiz sem que com ela viesse a idéia da morte, com a qual a arte e o engenho se aniquilam. Mas se existe a possibilidade, como alguns crêem e eu mesmo me apego a ela, de retornar a viver, nesse caso te servirei, desde que a arte prossiga.) (Poema 284 de 1552).

Quando Michelangelo entrou nas Ruínas, o conjunto – com suas paredes mofadas e sujas – mantinha a imponência estrutural. A seqüência dos ambientes, alguns cujas paredes haviam desmoronado, tinha uma cadência, um movimento e um estado aberto, não fechado, não limitado, muito propício ao vocabulário do artista. A sala mais ampla, com 60m de comprimento por 25m de largura e 30m de altura, foi o local escolhido por Michelangelo para ser a nave central da nova Igreja. A cobertura, feita com arcos em cruz e suspensa a 30m do solo, era suportada oito colunas colossais de granito egípcio. A intervenção foi mínima, Michelangelo consertou a cobertura e o piso, adicionou algumas paredes de separação, mais dois portais em escala humana e desenhou novos caixilhos para as janelas. Rebocou as paredes os arcos do teto de branco. Propôs uma estrutura em cruz, acentuando ambos os eixos. Ele incorporou ao tepidário os dois ambientes termais adjacentes, e assim prolongou o eixo maior. Colocou uma das entradas na rotunda e um altar, simples de madeira rústica, no lado oposto do hall central, a nordeste. O altar ficava bem visível, atrás dele estavam duas colunas e um coro estreito e escondido que criava uma área mais sombria. A simplicidade iluminada do altar contrastava com uma presença escura que servia para realçar-lhe a luz. A

luz, como em outras obras de Michelangelo, era essencial para dar o clima de transcendência. O desenho do caixilho, com duas colunas nas janelas superiores, reproduzia a relação das colunas de mármore com as abóbadas em cruz. Colunas verticais e fechamentos em arco. A luz mediterrânea, com entrada quase zenital, coloria a igreja despida de ornamentos e materializava o vazio, enquanto desmaterializava a construção, como se eliminasse os limites do espaço. As abóbadas pareciam velas infladas, mas que ao contrário de tencionar as massas, mantinham todo o ambiente em suspensão. A intervenção de Michelangelo alterou os valores espaciais e temporais do organismo, criando uma virtualidade, uma cadência de espaços, um movimento de massas que mantém o conjunto num tempo suspenso, num instante que precede a revelação do divino. É a poética do non-finito, daquilo que não pode ser completado, uma arquitetura aberta.

Ao interior austero e despido, correspondia uma fachada também crua. Com exceção dos portais em escala humana, o exterior permaneceu como se encontrava, com a estrutura romana que não escondia a ação do tempo, que mantinha as cicatrizes da história. A estrutura externa era uma parte importante no tecido urbano. Além da entrada da rotunda, Michelangelo criou mais duas aberturas nos extremos do eixo maior, uma a noroeste e outra a sudeste. A igreja, além de estar completamente integrada às ruínas e de mostrar sua origem pagã, era um elemento ativo na trama urbana. Previa a ampliação da cidade e permitia o fluxo de peregrinos. A entrada a noroeste fazia a conexão com a via Pia, já a entrada da rotunda, a sudoeste, permitia uma ligação com o coração antigo da cidade: o capitólio e, por fim, a entrada a sudeste ficava vinculada à Igreja de Santa Maria Maggiore. Michelangelo pensava suas intervenções urbanísticas também como uma função de jogo de massas, um equilíbrio dinâmico de visualidades concretas. Cada edifício dialogava com outras construções e a cidade pulsava.

A relação que Michelangelo mantinha com o antigo não era de veneração, nem de cópia, nem de negação. A herança da antiguidade não é o enfoque principal, mas um texto a ser trabalhado. Ele se apropriava de elementos para que o novo conjunto, apesar de manter toda a lembrança do passado, apresentasse um sentido completamente diferente. No caso das termas, as ruínas mantinham latentes as questões dinâmicas de vazios e massas de luzes e sombras, que serviriam para a visualidade desejada por Michelangelo. A escala monumental da sala principal favorecia o contato com o sublime, que poderia ser alcançado através do despojamento, da nudez e dos volumes simples e inumanos. A pedra devia transformar-se em luz.

Provavelmente enquanto trabalhava na Basílica de São Pedro, sentindo-se literalmente soterrado, Michelangelo esboçou o seguinte trecho inacabado de um soneto. Exemplo do non-finito, é também um poema aberto, que não permite uma única interpretação, mas somente muitas especulações.

Dagli alti monti e d'una gran ruina,
ascoso e circunsritto d'un gran sasso,
discesi a discoprirmi in questo basso,

contrà mie voglia, in tal lapedicina.
Quand'el sol nacqui, e da chi il ciel destina,
(BUONARROTI, 1990, pg.313)

(Dos altos montes e de uma grande ruína (ou avalanche), escondido e cercado por um pedra grande, desceu para descobrir-me aqui em baixo, contra minha vontade, nessa pedranceira, (muda o sentido se for entendido por pedreira ou jazida de mármore). Quando o sol nasce, é para quem o céu destina, ...)(Poema 275 c 1547-50).

Podemos especular que se trata do processo de extração da imagem existente no bloco, a imagem presa e existente será arrancada contra a sua vontade. Pode ser a descoberta do bloco perfeito, que está contra a sua vontade soterrado em meio a outros blocos, uma metáfora para a alma presa no mundo terreno. Mas a metáfora da luz, do sol, daquilo que ilumina e portanto revela também está presente. A ação da luz sobre a matéria bruta, sobre a superfície das pedras pode provocar a transcendência, materializa o imaterial e desmaterializa a matéria.

Para criar Santa Maria degli Angeli, Michelangelo ousou ao não decorar com estátuas ou pinturas. Foi a radicalização do processo no qual a estrutura é a obra. No despojamento do organismo formado pelas gigantescas colunas, pela cadência dos arcos da cobertura e pelos vazios, o ar ativado pela luz tornava-se presença sublime.

NOTAS

1. Referia-se ao conjunto conhecido hoje como a Pietà Fiorentina.

REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, James. **The architecture of Michelangelo**, Penguin Books, 1970.
- ARGAN, Giulio. **Michelangelo: architect**, Bruno Contardi London: Thames and Hudson, 1993.
- BUONARROTI, Michelangelo. **Poemas apresentação**. Andrea Lombardi São Paulo Imago.
_____, 1475-1564 “**The complete work of Michelangelo**”. New York: Reynal, in association with William Morrow, 1966.
- _____, **Rime** a Cura de Enzo Girardi Bari Gius, Laterza & Figli, 1960.
- _____, **Rime** a Cura de Ettore Barelli Milão Rizzoli Libri SpA: 1990.
- DE TOLNAY, Charles. **Michelangelo The Final Period**, Princeton – Princeto University Press 1971.
- HOLLANDA, Francisco. **Da Pintura Antigua**. Porto Renascença Portuguesa, 1918.
- LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600**, Cosac Naify, Sao Paulo, 1998.
- PAOLUCCI, Antonio. **Michelangelo The Pietàs**. Milão Skira.
- RICCI, Conrado. **Michelangelo**. Firenze G Barbera Editore:1900.
- SUMMERS, David. **Michelangelo on Architecture**. The Art Bulletin, junho 1972, volume LIV, no 2.
- VASARI, Giorgio. **Le vite de più eccellenti pittori, scultori, e architettori (1568)**. Itália Liber Liber:2002.
- WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

ZEVI, Bruno. **Santa Maria degli angeli...**—in Portoghesi, Paolo, “**Michelangiolo architetto; / saggi di Giulio Carlo Argan [et al.] Catalogo delle opere a cura di Franco Barbieri e Lionello Puppi. Redazione di Paolo Portoghesi e Bruno Zevi**” Torino : Einaudi, 1964.
Site da Santa Maria degli Angeli: www.santamariadegliangeliroma.it.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Marcela Rangel. Doutoranda em Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP).
Artista plástica e professora.

PINTESCRITURA: LACAN E A LEITURA SEMIO-LINGÜÍSTICA DA ARTE

Marco Antônio Ramos Vieira

RESUMO

Este texto visa à apresentação de alguns apontamentos acerca da discursividade em torno da arte cuja base se assenta sobre o terreno de emanções semio-lingüísticas inaugurado por Ferdinand de Saussure. Procura-se aqui demonstrar a adequação do recurso teórico às complexidades sógnicas saussureanas em seus desenvolvimentos lacanianos – a leitura dos construtos freudianos à luz de Saussure – e de como essa leitura se reflete inequívoca no pensamento dos teóricos de arte Hubert Damisch e Georges Didi-Huberman. Discutem-se, portanto, o(s) discurso(s) acerca da zona crepuscular entre imagem e logos.

Palavras-chave: Teoria Lacaniana, Imagem, Discurso, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT

This text aims at the presentation of a few notes around the discourses on art whose foundation rests on the terrain of semiolinguistic reverberations inaugurated by Ferdinand de Saussure. The text attempts to demonstrate the adequacy of both the theoretical use of the Saussurean signic complexities in their Lacanian developments – the reading of the Freudian constructs in the light of Saussure – and the unmistakable traits of this reading in the writing of art theorists Hubert Damisch and Georges didi-Huberman. The discourse investigated herein is thus that of the crepuscular zone between the image and the logos.

Keywords: Lacanian Theory, Image, Discourse, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman.

Indagar das teorizações possíveis que, enraizadas que são na língua, atreladas que estão à tradição reflexiva logofonocêntrica pudessem dar conta daqueles horizontes que se abrem, em abismo e déficit lingüístico-verbal, às elaborações de natureza intersemiótica, irreduzíveis a qualquer equivalência sógnica que se pudesse pretender exata ou fiel entre referente e sua materialização, pois que se trata de uma “troca impossível” e “sem verificação possível”¹.

Eis o que forma o escopo da reflexão aqui proposta, a qual deve ser entendida como apontamentos, acenos, dada a complexidade e exigüidade espacial.

A exemplo de Gérard Genette², esta proposta de iniciação reflexiva, poderia ser vista como intromissão. Trata-se, afinal de contas, de uma reflexão oriunda de um lugar aparentemente excêntrico àquele onde se costumam incrustar as teorias sobre o objeto estético. À maneira de Genette, insiste-se que a hibridização teórica, herança de um mundo neo-humanista, pode amalgamar os traços de tradução intersemiótica, ainda que fadados à intraduzibilidade última de um referente que inexistente, pois que os objetos da arte instauram em sua autonomia sógnica o autismo de superfícies psicóticas e reclusas. A recusa e resistência à articulabilidade formam, pois, o buraco de não-sentido, pois que carente da ancoragem histórica da tradição. A Arte opera no vácuo e vazios da referencialidade. Em sua radicalidade sógnica, isolam-se em um mutismo, que o desejo de pro-

nunciar-se sobre os enigmas propostos pela arte jamais aceita. É nesta recusa que se origina este trabalho, seus ângulos de visão, seus esboços em direção à reflexão intersemiótica, a única, em nosso entender, irmanada às elaborações teórico-poéticas, capaz de abarcar os fenômenos da arte em tempos de re-definição midiática. É esta recusa à troca simbólica absoluta e exata, carente de acuidade referencial que nos interessa aqui: o limite entre o verbal e o icônico.

Para compor o quadro teórico deste escrito, convocaram-se algumas das elaborações conceituais de Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês, cuja re-leitura da obra freudiana propõe-se, ela também como uma re-significação das zonas disciplinares. Ao ler Freud à luz da lingüística saussureana, Lacan promoveu, de fato, uma operação na base do significante. Operação esta que, a rigor, figura nas escritas dos pensadores vinculados ao Estruturalismo Francês e de seu sucessor, o Pós-Estruturalismo. Em nossa proposta teórica figuram tanto teóricos não exclusivamente confinados à reflexão sobre Arte, a saber, Lacan, Derrida, Baudrillard, quanto àqueles nitidamente pertencentes ao universo teórico da Arte, em particular, Georges Didi-Huberman e Hubert Damisch, pensadores que, animados pelo sopro teórico advindo dos constructos psicanalíticos freudo-lacanianos, são-nos caros em suas re-leituras de um legado que em tudo aparenta haver deixado um traço em rasura que, a todo instante, aponta para as re-definições do olhar sobre Arte, abrindo sendas que se considerariam improváveis outrora, seja no campo da Crítica, Teoria ou História da Arte, a exemplo do que acontece ao conceito de “anacronismo”.

Aqui figurarão os temas perenes que não cessam de assombrar as tentativas de teorização da Arte: o Belo, a “coisidade/iconicidade” dos objetos da Arte e o corolário de problematizações teóricas daí nascentes, o olhar, a subjectividade, o(s) lugar(es), metafóricos e metaforizantes, da Arte.

Sobre uma troca que não se dá:

Este Nada sobre o qual se insiste em falar.

Começa-se nosso ensaio por uma aproximação que se entende aqui como a necessária, no que comporta de resignação a um determinado déficit de linguagem, ao entendimento de que, sobre a Arte diz-se muito. Todavia, em que se diz a Arte é que reside o nó da complicação. Aquele nó de amarração, enlaçando em seus anéis os significantes que, sobretudo na contemporaneidade, recusam-se à aspiração à Verdade, base sobre a qual sempre se julgou estar erguido o mundo e o que dele a palavra reveladora poderia dizer. Pois eis que, diante de nós, diz-nos o teórico^{III}, contentemo-nos com o menos, “o menos-dizer”, aquele que, acredita-se, habita as manifestações enviesadas, indiretas, tortuosas – *barroco-rococós* – do “inconsciente estruturado *como* linguagem”, segundo a formulação lacaniana. É neste *menos-dizer* que se pode elaborar sobre a impossibilidade de a psicanálise deliberar sobre o gozo e criação artísticos. Sabe-se que se os experencia. Sempre se pode dizer: “belo”. Todavia, o caminho que aparenta levar ao juízo do belo, Damisch em *Le jugement de Paris: Iconologie Analytique*^{IV}, o procura atrelar à espinhosa questão da sexualidade humana, base do recalque sobre o qual, diz-nos Freud^V, erguem-se a civilização e a cultura.

O gesto duchampniano de retirar do objeto confeccionado singularmente, que em sua irreproduzibilidade guardava a “aura” de sua chancela *como* arte, fez com que a arte se a comesse a associar ao conceito de arte. É indubitável que todo o tecer teórico desde Duchamp só se o

possa entender como “depois de Duchamp”. Seu gesto procurou de fato divorciar “arte” e “belo”. As funções da arte passam a ser redefinidas e não mais se as entendem como a de surtir efeitos do belo sobre a percepção do sujeito:

Nada, exceto o modo de exposição do objeto, distingue o mictório ou porta-garrafas de Duchamp de utensílios similares que se podem “banalmente” obter no Bazar do Hotel da Cidade, por exemplo...Unicamente a interpretação permite, por conseguinte, compreender o como e o porquê da transfiguração do objeto banal em obra de arte^{VI}.

Em verdade, o ato de Duchamp como que reitera de maneira ainda mais ressonante as perpétuas questões relativas aos fundamentos do belo. Mistério sobre o qual se debruça a Terceira Crítica kantiana^{VII}. Para José Henrique Santos, A Crítica da Faculdade do Juízo deve ser assim entendida enquanto expressão de liberdade:

Só pode haver arte (*techne*) se o artista submeter-se, primeiro, às leis do material que utiliza (subsunção da liberdade criadora na necessidade da natureza material), aprendendo a dominá-las para poder dar-lhes forma de liberdade, consoante regras que o “livre jogo das faculdades” estabelece. Neste sentido, a obra de arte é a inversão da primeira subsunção, capaz de transformar a dependência da natureza na primazia do belo, colocando-a como expressão da liberdade. É fácil ver que essa transformação confere novo sentido à natureza (a natureza como coisa criada), mas ela pressupõe um deslizamento semântico da idéia de liberdade, que designa também aqui o arbítrio, não mais submetido ao imperativo categórico do dever (leis da liberdade), mas ao “livre jogo das faculdades”, quer dizer, ao imperativo técnico (hipotético)^{VIII}.

A seguir a citação acima, ser-nos-ia forçoso desqualificar os ready-made de Duchamp como arte. Contudo, é justamente aqui que se convocam as elaborações damischianas em *Le jugement de Pâris*, pois que em seu texto, Hubert Damisch aponta para a confusão histórica entre os termos “arte” e “belo”. O texto kantiano precisaria ser lido como “as intervenções do belo sobre objetos capazes de o reter e evocar”. Ora, aqui iniciam as imensas problematizações, as quais, não nos esqueçamos, figuram no texto kantiano. Para aceitar a leitura “intervenções do belo sobre objetos capazes de o reter e evocar”, ser-nos-ia compulsória a assunção de que o belo possui de fato características intrínsecas que o fariam refulgir, leia-se “ser assim percebido como belo” em todos os momentos em que o objeto fosse contemplado, por todo o olhar que o contemplasse. Teríamos que nos resignar ao fato de que o belo se encontra nos objetos, mas que estes em si, não são belos. Pois que se podem chegar-nos emanações do belo, estas teriam que ser obrigatoriamente, para serem universais, situáveis em um “para-além dos objetos”. Como nem todos os objetos são assim percebidos como belos, necessitaríamos aceitar que o belo se aprende – uma, portanto, pedagogia do olhar – e, confinar-nos-íamos à constatação de que o belo, enquanto tangibilidade e concretude demonstráveis e inerentes, simplesmente inexistente. Eis, pois, de onde surge toda a grandeza da filosofia kantiana sobre o Belo. Kant, e Damisch o captura exemplarmente aí, faz com que seja sobre o pronunciamento do sujeito sobre os efeitos do belo que as possibilidades não tanto de pensar, mas sim de expressar o belo, ou melhor, de *expressar-se sobre o belo*, recaia. O Belo alojar-se ia assim na discursividade, história de um discurso sobre o belo e o

sujeito da linguagem, que enredado nas malhas da discursividade, sobre suas emanações decide falar. O belo seria então, *um modo* de olhar.

São múltiplas as questões que nos interessam aqui e todas gravitam ao redor da possibilidade de expressar-se sobre o belo: o centro do texto de Damisch :

Roland Barthes n'aura pas manqué de le relever, - la psychanalyse nous fournit un critère pour distinguer le plaisir de la jouissance. Le plaisir est dicible, la jouissance n'est pas (Barthes citant ici Lacan: "Ce a quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance esta interdite à qui parle, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes.") Mais il faut aller plus loin, au moins pour ce qui est du plaisir de toute jouissance, celui-là qui serait à la racine du jugement de goût. Derrida a bien vu que l'énigme que pose ce plaisir est a mettre en rapport avec le fait que c'est du discours sur le beau qu'il s'agit en l'occurrence, et non pas seulement d'un discours qui surviendrait au beau, mais de la discursivité dans la structure même du beau. A proprement parler, il n'y a de "beau" qu'annoncé, déclaré comme tel dans et par un acte de discours, un jugement^x.

Se, portanto, não há belo que não aquele assim "dito", "declarado", as condições desse dizer é que precisam ser investigadas. Ousar-se-ia dizer que é justamente neste dizer e o que ele encerra que toda uma tradição do pensamento francês parece incrustar-se, como nos lembra Stéphane Huchet:

Já esporadicamente traduzidas certas obras de Gilles Deleuze ou Jacques Derrida, por exemplo, encontram um eco às vezes mais estético do que propriamente filosófico, porque proporcionam aos teóricos, aos críticos e aos artistas uma expressão que deve tanto a um conhecimento aprofundado da História das artes e da literatura quanto uma visão e a uma ordenação dos interstícios plásticos do pensar. Esses fundamentos estéticos provam a convicção, inerente à filosofia francesa, de que a criação artística colabora, de maneira privilegiada, com a elaboração da questão do Ser e com a expressão do Sentido do Mundo^{xI}.

Tais problematizações do olhar traduzem-se em escritas que parecem entregar-se à deriva que a impossibilidade de tradução adequada do objeto parece instaurar. Faz-se oportuno que nos voltemos ao texto lacaniano do *Seminário livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, no qual Lacan problematiza as complexidades concernentes ao olhar. Lacan, à maneira de Freud, debruça-se sobre o conceito de pulsão escópica. O conceito de pulsão encapsula, para Lacan, um dos quatro conceitos fundamentais da prática psicanalítica. Diferentemente do instinto (*Instinkt*), a pulsão (*Trieb*) remonta às esferas representadas pelos desvios com os quais o ser da linguagem (*parlêtre*) lacaniano dá forma às "imposições das presenças sexuais" sobre a psique do indivíduo. O instinto, na teorização freudiana, pertenceria ao universo dos outros animais. O *parlêtre*, tendo à disposição um arcabouço que problematiza de maneira quase que alucinatória as presenças do sexo, pois que no registro do Real os significantes assumem uma autonomia referencial de um rigor assombroso, dado que, fossem submetidos a um escrutínio que os tentasse "ler", legíveis seriam, mas toda a "verdade" exalada pelas manifestações inconscientes, porque filtradas pela linguagem, carecem de uma verificação idônea, isenta, desprovida das máculas subjetivas que marcam as sim-

bolizações do sujeito, as impressões deixadas em rastro e rasuras pelo que se convencionou chamar “trauma”. O trauma é aquilo que leva ao recalque, o qual, como muito bem observa Lacan, não é senão o retorno do recalcado. Para ser mais preciso, estas formações recalçadas nunca o são de fato. São elas a formar todo um espectro de leituras de impressões fantasmáticas (*fantasmes*). Daí sempre poder-se “ler” um quadro, atualizando-lhe as possibilidades e potencialidades de significação, abertos, por assim dizer, a um escrutínio fenomenológico, à maneira de um Merleau-Ponty, que se pudéssemos “olhar o quadro a nos o-lhar”, eis a equação de como se começa a entender a História da Arte depois das contribuições de Damisch e Didi-Huberman. Estão todas estas imagens a um só tempo como que a exalar seus óleos, elas pingam, como que recém-pintadas, pois que se as pode pintescrever^{xii}. Eis como gira, por exemplo, *Le Jugement de Pâris*^{xiii}. Ele gira e, por conseguinte, é em espirais de natureza sincrônica, em uma admirável tentativa de re-dimensionar as passagens diacrônicas. Como se sabe, na teorização saussureana, o nível sincrônico é dependente das estruturas significantes, mais estruturais, portanto, ao passo que as estruturas diacrônicas, são suas regências históricas, line-ares. As sincronias significantes, todavia, vemo-las aqui como fantasmas que assombam em presenças que re-atualizam sem cessar as relações diacrônicas, as perturbam, deixam rastros, elas tremem, vibram e, portanto, dizem nomes que ali se os julgava inexistentes, pois que o que as faz soar é uma presença d’outro lugar, d’alhures. É, pois assim, em surto de significantes que se processam as leituras damischianas e didi-hubermanianas, como alucinações anacrônicas que re-significam relações, d’antes inimagináveis no campo da História da Arte. São leituras que costumam, em seus “métodos de construção de leitura”, *pintescrituras* que re-definem os campos histórico, teórico e crítico da Arte. Atentemos, por exemplo, à exemplar construção da arquitetura argumentativa de *Le Jugement de Pâris*. Damisch parte de uma imagem: a de uma escolha. Uma escolha na qual se procura enxergar um gesto em direção à beleza. Trata-se, afinal de contas, de uma escolha sexual. Pâris, ao escolher, julga. É desta constatação, uma célula mínima na aparência, que nasce toda a visão estética que Damisch propõe à História da Arte a partir de seu texto. Sua argumentação procura entrelaçar a Terceira Crítica Kantiana^{xiv} e as elaborações freudianas acerca das bases e arqueologias sobre as quais se assenta a civilização^{xv}. Trata-se de um julgamento: a escolha de Pâris por Vênus/Afrodite, uma escolha, como nos faz ver Damisch, em tudo, sexual. Uma escolha, ele nos apresenta, *pelo* sexo, o sexo de Vênus: o sexo da mulher. Seria essa então, cabe-nos indagar, o resumo da História da Arte: a da escolha pela mulher: o sexo que se esconde e cujas imagens convocadas por Damisch nos fazem ver *explicitamente*: *L’origine du monde* de Gustave Courbet, *Étant Donnée* de Marcel Duchamp, *L’évidence éternelle* de René Magritte, ou nem tanto, como nas fantasmagóricas presenças de sua leitura que nos faz desembocar em um estonteante redemoinho que re-desenha *Le déjeuner sur l’herbe* de Édouard Manet e toda uma relação minuciosamente descrita pelas imagens que povoam seu texto e argumentação?

Precisamos agora recostarmo-nos e assumir de fato tudo o que uma leitura nos exige do corpo, o corpo de uma leitura é o seu desenho. São os seus contornos, meandros, caminhos e voltas. Querem-se alucinações de palavras, de gestos cravados no ar, inscritos na memória da arte: são quadros moventes.

Onde, cabe-nos perguntar, ancoram-se estas imagens retidas em tela: telas de telas?

O gesto de interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível^{xvi}.

Tela sobre tela, eis a técnica de Damisch. Ver, na leitura, a sensualidade do corpo, pois que sem corpo não há leitura, como bem nos ensina Greenaway em *The Pillow Book*^{xvii}. Invoca-se esta imagem – conceito ao redor da qual gravita o filme de Greenaway: a do corpo como livro que se transmuta especularmente em livro como corpo para que se possa estabelecer uma relação em nosso texto entre o tema damischiano perseguido em *Le jugement de Pâris*: o do sexo da mulher, como que “escondido”: aquele que se precisa “revelar”, portanto fonte de mistério e enigma. Enigmas que não cessaram de assombrar “homens”: Lacan e suas infundáveis elocubrações acerca da ex-istência da mulher – o gozo feminino e o gozo místico como contíguos^{xviii} -, Damisch e a escolha de Pâris, Duchamp e suas eloqüentes reticências encarnadas em obras como: *A fonte* – mictório masculino que parece replicar formas do corpo da mulher, receptáculo dos líquidos do macho - *A noiva despida pelos seus celibatários* e, obviamente, *Étant Donné*, derradeiro trava-lho de Duchamp que nos mostra algo que só se pode ver em mistério, pois que a própria relação que se intenta estabelecer entre espectador e obra se dá em mistério: rouba-se uma olhada no corpo daquela mulher a segurar um lampião de gás, não lhe podemos ver o rosto. Entretanto algo nos olha: é o que se faz ao vermos um quadro, ele nos devolve um espelho no qual resistimos em reconhecer-nos as imagens refletidas: são nossos fantasmas atualizados em presenças que não estão no quadro, abre-se uma fenda, qual a encontrada em *Étant Donné*, que nos abisma no vazio e oco habitados por potencialidades significantes de nossas leituras no horizonte do Outro. O quadro, como nos lembra Wacjman^{xix}, é também o que nele está *fora*, o *fora-do-quadro*, o *fora-do-livro* é o oco de nós diante do quadro, diante do livro.

E esconde-nos da visão o sexo, qual a personagem da escrita de Greenaway em *Pillow Book* o faz ao pousar a mão em um corpo escrito de “Pai-Nosso”. E o mistério do sexo resiste ao *Nom-du-Père* lacaniano, a metáfora paterna e neles insiste.

Cita-se:

“Cinto de couro um pouco acima da cintura, a que uma rosa dá um toque de festa, sobre vestido leve, de *shetland*”.

- I. Os três tipos de vestuário.
- II. *Vestuário-imagem* e *vestuário-escrito*.

Abro uma revista de Moda: reparo que se trata aqui de dois tipos de vestuário diferentes. O primeiro é o que se me apresenta fotografado ou desenhado, é um vestuário-imagem. O segundo é o mesmo vestuário, mas escrito, transformado em linguagem; este vestido, fotografado à direita, aparece à esquerda como *cinto de couro um pouco acima da cintura, a que uma rosa dá um toque de festa, sobre vestido leve, de shetland*; este vestuário é um vestuário escrito. Em princípio, estes dois fatos reenviam à mesma realidade (este vestido que, naquele dia, foi usado por esta mulher), e, no entanto não têm a mesma estrutura, porque não são feitos com os mesmos materiais e, por conseqüência, esses materiais não têm entre si, as mesmas relações: num empregam-se formas, linhas, superfícies, cores, e a relação é espacial; no outro, são palavras, e a relação é, se não lógica, pelo menos, sintática, a primeira

estrutura é plástica, a segunda é verbal...Do mesmo modo, a estrutura do vestuário escrito não se pode confundir com a estrutura da frase; é que, se o vestuário coincidissem com o discurso, bastaria mudar um termo desse discurso para que logo ficasse mudada a identidade da peça de vestuário descrita; ora não é isso o que acontece; a revista pode escrever indiferentemente: *no verão, use tussor* ou *o tussor é muito conveniente no verão*, sem mudar nada de essencial na informação que transmite às suas leitoras: o vestuário escrito é veiculado pela linguagem, mas também lhe resiste e é nesse jogo que se constitui. Portanto, estamos na verdade perante duas estruturas originais, embora derivadas de sistemas mais comuns, neste caso, a linguagem, no outro, a imagem^{XX}.

Consideram-se as ponderações barthesianas neste texto sobre os limites entre as ordenações lingüístico-verbal e “imagéticas” bastante esclarecedoras, se não mesmo óbvias^{XXI}. Todavia, e eis que esta glosa ao texto de Barthes se configura, portanto, *deve ser lida*, como mais uma oportunidade em que se procuram justificar a eleição do tema e teóricos de nosso trabalho: o “falar sobre arte” e aquilo que dele fazem Lacan, inserido em um universo não imediatamente relacionado àquele da Arte, e, Hubert Damisch e Georges Didi-Huberman, menos porque ve-nham a encaixar-se com perfeição à argumentação barthesiana, relativa, lembremo-nos, às esferas discursivas da Moda, do que por problematizarem de forma ainda mais complexa o par verbal/não-verbal.As interpretações oferecidas ao *logos* (discurso) acerca dos objetos da arte são, em larga medida, delirantes. À exceção possível daquelas enraizadas em “fatos históricos”, mas estas não “criam” relações *a partir do olhar*, como aquela contida nos volume que nos oferecem Damisch ou Didi-Huberman. Não se trata de que padeçam de subjetividade rasteira.O rigor da discursividade destes autores, por seu domínio da língua e erudição, não permitiria que resvassem para a superficialidade dos “achismos” sem ancoragem na episteme.Configuram, na verdade, por suas particularidades sistematizadas, ainda que “poéticas”, contribuições assaz rigorosas às re-definições epistemológicas de seus campos de investigação teórica.Estão estes autores, pois, verdadeiramente inseridos em uma tradição pós-estruturalista do pensamento ocidental e ao valerem-se de seus *olhares* amiúde lançam mão de uma literalidade textual que materializa em seus contornos poéticos, vias de teorização que revelam muito mais *aquela escrita* e seu caminho – modo de *pintescrever* – que qualquer pretensa verdade absoluta e categórica sobre os destinos da História da Arte, disciplina que seus escritos não cessam de re-significar. Criam-se, pois redemoinhos significantes que em tudo remontam muito mais à experiência da justaposição e colagem que à falaciosa, como nos explica Barthes no excerto extraído de *o Sistema da Moda*, impostura, porque impossível, da simbiose entre referente e coisa referida. Estranhamente, por aglutinarem em suas disposições e configurações formais, chamemo-las “objetais”, os objetos da arte, em suas singularidades, configuram-se em *fenômenos para o olhar*. Tais fenômenos constituem os temas sobre os quais se fala em Teoria da Arte. Eles demandam elaborações tão ou mais barroquizadas que os enigmas “objetais” que propõe à decifração lingüístico-verbal. Ao mesmo tempo em que contém em suas formas, as re-formulações limitrofes do mais recentes escritos filosóficos^{XXII}.Têm-se, pois, em poucas palavras, *uma obra sobre obra*. Em vez dos caminhos sugeridos por Danto^{XXIII}, por exemplo, que, em certa medida, abandona os mistérios da “aura” da

Arte, para concentrar-se sobre as constatações da obviedade dos liames institucionais que “autorizam” os lugares da Arte, Damisch e Didi-Huberman reinstauram um outro mistério, aquele do olhar e suas problematizações teóricas para reflexões sobre Arte. Cabe mencionar que as investigações Didi-hubermanianas, por exemplo, não se assentam sobre meros devaneios subjetivos que o baniriam do universo acadêmico. Ao propor, por exemplo, que se re-descubra o real teor da contribuição teórica carl-einsteiniana^{xiv}, ele re-define o terreno de explorações teóricas sobre a Arte e o faz de maneira bastante científica e demonstrável. Carl-Einstein propõe que se pense o que constitui arte, ao voltar seu olhar sobre a arte africana, a qual para as categorias estabelecidas pela Arte Ocidental, jamais seria “arte”. Se tal desvelamento Didi-hubermaniano não se configura como epistemológico, certamente perdeu-se a real significação deste termo.

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real^{xv}.

Lacan^{xvii}, em seu seminário mais especificamente dedicado ao olhar, deixou-se inspirar pelas explorações empreendidas por Maurice Merleau-Ponty^{xviii}, um filósofo que parece entregar-se com inaudita avidez à deriva do olhar e que aqui se o convoca para iluminar uma reflexão sobre aqueles fenômenos que resistem à verbalização clássica, pois que se encontram no registro do menos, do “menos-dizer” para lembrar nossa introdução na qual se cita Damisch^{xviii}. Este “menos”, este “menos-dizer”, prefere-se aqui o entender como potencialidade retórica. Entende-se aqui este “menos-dizer” como prenhe de significações outrora renegadas e relegadas a segundo plano pela episteme. Trata-se, em larga medida, do terreno investigativo inaugurado por Sigmund Freud, o qual passa a re-definir os objetos de escrutínio da ciência questionando o estatuto da verdade, baseado que está na constatação de que a língua revela, mas que pode igualmente revelar em disfarces, que se pode, portanto, mentir na língua, mas que sempre se está a dizer e proferir alguma espécie de verdade. A verdade que se diz, na psicanálise, é a verdade do sujeito, preso às significações que o permitem transitar, trata-se de estruturas de circulação significativa afinal, nas estruturas da linguagem. O sujeito, pois, diz sua nas estruturas da linguagem. O sujeito diz sua *verdade simbólica e simbolizada* em disfarce, alegoricamente, por assim dizer. É, esdruxulamente, nesta existência em disfarce e enviesada que existe o sujeito para a psicanálise. Na re-formulação lacaniana, subversão do *cogito* cartesiano *Ergo sum*: “Eu penso onde não sou e sou onde não penso”. Pois que esta existência atrelada à objetificação possível do mundo, Lacan a entende como faltosa à verdade da experiência humana, não só a sensorial, epidérmica, pois que somos varados pelas experiências sensórias, mas por tudo que o inconsciente pensado por Lacan, na esteira freudiana, implica: uma teorização rigorosa de processos “linguagêiros”, “linguagéticos” que revelam em suas estruturas uma escritura *barroco-rococó* em seus meandros e acidentes topológicos^{xix}. Estruturas que, todavia, não revelam senão estruturas, meios que, qual arcabouços formalistas nada carregam que não seus próprios re-envios à *letra*^{xxx} de suas estruturas, contractos de significação que se assinam à revelia consciente e aos quais se obedece em estruturas que revelam em espasmos suas verdades significantes. Não se as concebe,

contudo, como estruturas de uma verdade em particular, mas sim como a verdade da estrutura e, como tal, incapazes de abarcar qualquer pretensa universalidade hermenêutica, senão a de que revelam estruturas às quais se prendem, nas tramas da linguagem, as verdades subjetivas simbolizadas pelos indivíduos em amarrações de sentido que só podem rigorosamente ser interpretadas à luz da negociação intersubjetiva entre analisado e analista. O que a experiência psicanalítica nos traz como analogia é que nos parece ser infinitamente mais desafiador ao pensamento, uma vez que, ainda que calcada sobre uma teorização, em muitos aspectos, rigorosa, a psicanálise propõe-se como inquiridora de uma voz silenciosa e de superfície, pois que ali também a referencialidade é posta em xeque. As materializações do sonho, por exemplo, se as precisa ler *em contexto*. Suas combinatórias, alienígenas à ordenação logocêntrica, assumem contornos hieroglíficos de uma escritura que trabalha com criptografias^{xxxI}. Um sonho é uma imagem que se apresenta na estrutura de rébus. E, portanto, todo o desfiar lingüístico-verbal que se segue em sua rememoração revela-se como um trabalho que irmana leitura e escritura. Diante destas iconicidades imagéticas, procede-se à elaborações verbais que podem aspirar a ser mais ou menos fidedignas, dentro da história do “sonhador”, mas cuja “verificação veritativa” é frágil e inadequada enquanto utopia de acesso à linguagem sem especularizações. De um signo, vai-se a outro e assim sucessivamente. Enredados que estamos nas tramas, tecidos e fios da linguagem, ela pouco nos garante a existencialidade, dado que qualquer verificação para além do que ela autoriza é delírio e recusado ao homem. Em verdade, pode-se assim compreender a noção fundante do “tabu”, o mesmo que, a rigor aparenta encobrir as reais significações da experiência, insubstituível e inalienável, da visão dos órgãos sexuais, os quais, na argumentação damischiana, sustentada por sua leitura freudiana^{xxxII}, jamais se poderiam considerar “belos”, ainda que sejam capazes de provocar a excitação sexual, necessária à cópula. O horror desta constatação, o horror mesmo de uma visão que, em sua monstruosidade, revela-nos sua mensagem e que, para continuar a existir, precisa estar encoberta, aponta para as relações que o texto de Damisch pretende iluminar entre os recalques concernentes à sexualidade humana e os julgamentos do belo, um belo que não estaria exclusivamente atado à contemplação estética ou artística. Um belo que, em última instância, permite que o homem possa viver sob a realidade do sexo, o acidente, segundo Lacan, que se revela como trágico, uma vez que é ele que nos permite “falar”, dado que é neste “falar” que se incrustam as possibilidades judicatórias da discursividade.

A existência humana, portanto, se a poderia entender, sem grande esforço retórico, como aquela que, em seu reconhecimento na linguagem, oferece ao sujeito um espelho do mundo, no qual se pode mais que refletir, reconhecer-se as inscrições impressas. Como etimologicamente *aisthesis* traduzir-se-ia como recepção, a experiência do *parlêtre* é essencialmente aquela de uma vivência estética por excelência. E esta estética se a pode a um só tempo depreender do que se acaba de dizer e desprender de sua particular associação histórica à arte^{xxxIII}. Estão, pois, incrustados na insustentabilidade da visão dos órgãos sexuais *Eros* e *Thanatos*, *s(ex) omorte* e o sujeito da linguagem desde sempre no meio, incapaz de referir-se para um “antes” ou um “mais-além” da linguagem. Ele, o sujeito, é, neste sentido, *no meio*. E, por conseguinte, tem como destino

“falar”, e, em muitos sentidos “monologar” com os “seus”, uma vez que uma “real” conversa seria uma em que se pudesse do fato estabelecer parâmetros não confinados à experiência limitada por natureza da linguagem, a “troca impossível” da qual falamos em nossa introdução e sobre a qual reflete este trabalho, estranhamente apresentado em uma disciplina que, na aparência, não questionaria os fundamentos, origem e complexidade da linguagem verbal, do *logos*. Seria ingênuo, acredita-se aqui, ignorar que, como dito alhures neste texto, muito se diz sobre Arte.

Quando a Arte *se diz*, e ela o faz, afinal tratam-se de léxico e sintaxe específicos, só se os pode “humanizar”, “falando-os”, mas este “falar” se nos afigura incompleto, revela-se *em déficit* e a este para todo o sempre fadado. É na intraduzibilidade do absurdo da linguagem que reside a real reflexão intersemiótica, lembro àquele que lê de que, para Lacan, o “sentido” do mundo, costura-se ao “redor” do não-sentido advindo da inacessibilidade referencial ao real do sexo. Este *dizer* da Arte é nas malhas *possíveis* da tradução, chamemo-la “intersemiótica”. Assim a batizemos doravante. É, afinal, uma experiência *da e na* linguagem, num *logos* que se pretenda, porque nascente, poético, portador de evocações de um “E no início era o Verbo”. E, fala-se, portanto do lugar de um *já morto*, um *lugar-marcado-vazio*. Neste “vazio” se instauram as experiências daquele que vê é, nas palavras de Didi-Huberman, na esteira de Merleau-Ponty, por ele “olhado”.

NOTAS

- I. BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. P9. O comentário de Baudrillard não é dirigido especificamente à esfera reflexiva da arte. Todavia, decidiu-se por sua inclusão aqui, uma vez que, no que se aqui propõe como esforço teórico, tratar-se-á sempre, em última instância, de uma questão concernente ao discurso que pretende designar “isso é arte”. Proposição que guarda em sua forma a complexidade do juízo de valor e, a rigor, encerra em seus elementos constitutivos as complexidades da arbitrariedade da língua, responsável por todo e qualquer juízo, questão inalienável da língua.
- II. GENETTE, Gérard. **A obra de arte volume I: imanência e transcendência**. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- III. Fala-se de Hubert Damisch em **Le jugement de Paris**: iconologie analytique I. Paris: Flammarion, 1992. pp. 7-16.
- IV. Op.cit.
- V. FREUD, Sigmund. **Mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VI. JIMENEZ, Marc. “Pós-Modernidade, filosofia analítica e tradição européia” In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.p.76.
- VII. KANT, Immanuel. **The critique of judgement**. London: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- VIII. SANTOS, José Henrique. “O lugar da Crítica da Faculdade do Juízo na Filosofia de Kant” In: DUARTE, Rodrigo(org.). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte: Humanitas, 1998, p.23.
- IX. Op.cit.
- X. DAMISCH, Hubert. Op.cit. pp 9-10.
- XI. HUCHET, Stéphane. “Passos e Caminhos de uma Teoria da Arte” In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2005.p.7.
- XII. Neologismo cunhado pelo autor da monografia, extraído de VIEIRA, Marco Antônio Ramos. **De um Lacan**

- em Lituraterra: pintescritura em W(o) olf e Green (a) way**, dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da UnB em junho de 2004. Trabalho que intenta revelar na escrita os aí possíveis traços de união teórica entre “presenças” da pintura, do cinema e da literatura em meios que não os pictóricos, filmicos ou literários. O termo *pintescritura* procura dar conta não só das relações entre pintura e escritura, mas também ambiciona problematizar novos modos de leitura, uma vez que toda a leitura se a processa como palimpsestos *ad nauseam*: escrevem-se textos ao os ler.
- XIII. Op.cit.
- XIV. Op.cit.
- XV. FREUD, Sigmund. **Mal-estar na civilização e Três Ensaio**s. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- XVI. ORLANDI, Eni Pucinelli. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- XVII. GREENAWAY, Peter. **The Pillow Book**. DVD. New York: Tristar Video, 1996.
- XVIII. Cabe aqui aludir à análise lacaniana da escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), **O gozo de Santa Thereza**.
- XIX. WACJMAN. **L'objet du siècle**.
- XX. BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Lisboa: 70, 1967, pp 15-16.
- XXI. Para tanto, basta que nos atenhamos aos títulos das obras. Legendas que, em grande medida, complicam as significações e leituras das obras de arte. Esta “relação” se dá como problemática, mas igualmente problematizadora.
- XXII. Basta que para tanto se incluam aqui como referência os trabalhos de Jacques Derrida, *La vérité em peinture*, cuja forma pouco convencional para um escrito filosófico procura aproximar o tema eleito à forma do escrito, e suas colaborações com poetas, *Voiles*, com Hélène Cioux e artistas plásticos, *Enlouquecer o subéctil*, com Lena Bergstein sobre a obra de Antonin Artaud.
- XXIII. DANTO, Arthur. **La transfiguration du banal**. Paris: Seuil, 1989.
- XXIV. DIDI-HUBERMAN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl-Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- XXV. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo Cosac&Naify, 2004, p.13.
- XXVI. Op.cit.
- XXVII. Op.cit.
- XXVIII. Op.cit.
- XXIX. Veja-se, por exemplo, de WELLBERRY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- XXX. Lembremo-nos de que *lettre*, em francês é “letra” e “carta”. Mensagem que, como sugerem os textos lacanianos “Le Séminaire sur la Lettre Volée” e “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, é seu próprio enigma e forma. Portanto, para a representação, ainda que opaca do significante, há a inarticulabilidade da letra, à qual Lacan associa a sexualidade feminina, irrepresentável na ordem do discurso. Imagem, a propósito, que nos seria de grande utilidade para pensar-se o carácter “adiscursivo” dos objetos da arte In: LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris: Seuil, 1966.
- XXXI. Ciência dos Códigos.

xxvii. Op.cit.

xxviii. Ver DAMISCH, Hubert.Op.cit.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Lisboa:70,1967.

BAUDRILLARD, Jean. **A TROCA IMPOSSÍVEL**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira ,2002.

DAMISCH, Hubert. **Le jugement de Paris : iconologie analytique I**. Paris: Flammarion, 1992.

DANTO, Arthur.**La transfiguration du banal**. Paris:Seuil,1989.

DELEUZE, Gilles.**Le pli: Leibniz et le baroque**.Paris:Minuit,1988.

DERRIDA, Jacques.**La vérité em peinture**.Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34,2005.

_____ " O anacronismo fabrica a história: a inaturalidade de Carl-Einstein" In: ZIELINSKY, Mônica (org.).**Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**.Porto Alegre: UFRGS, 2003.

FREUD, Sigmund. **Mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago,1996.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte vol. I: imanência e transcendência**. São Paulo:Littera Mundi,2003.

GIANNOTTI, J. A. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras,2005.

HUCHET, Stéphane. "Passos e caminhos de uma teoria da arte" In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos , o que nos olha**. São Paulo:34,2005.

JIMENEZ, Marc. "Pós-modernidade , filosofia analítica e tradição" In: ZIELINSKY, Mônica(org.) **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: UFRGS,2003.

KANT, Immanuel. **The critique of judgement**. London:Encyclopaedia Britannica,1952.

LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris:Seuil,1966.

_____ **O seminário livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1995.

_____ **Le séminaire livre XX: encore**. Paris:Seuil,1972.

MAGNO, MD. **"Aimée Selamor"**.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**.São Paulo:Cosac&Naify,2004.

ORLANDI, Eni Pucinelli. **Interpretação: autoria , leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 2001.

SANTOS, José Henrique. "O lugar da crítica da faculdade do juízo na filosofia de Kant" In: **Belo,sublime e Kant**. Belo Horizonte: Humanitas,1998.

WELLBERRY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro:UERJ, 2001.

DVDS:

GREENAWAY, Peter.**The pillow book**. New York:Lions Gate,1996.

CURRÍCULO RESUMIDO

Marco Antônio Ramos Vieira é doutorando em Teoria Literária. Defendeu a dissertação de mestrado De um Lacan em Litoraterra: Pintescritura em W(o)lf e Green(a)away, na qual se investiga o discurso capaz de abarcar as reflexões intersemióticas entre literatura, pintura e cinema.

O UNIVERSO ARTÍSTICO POPULAR DE BAIROS DE GOIÂNIA: UMA PESQUISA DE CARÁTER INTERDISCIPLINAR

Maria Elízia Borges, Leda Maria Guimarães

RESUMO

Este trabalho apresenta o resultado do levantamento do universo artístico de bairros da cidade de Goiânia ocorrida mediante uma experiência interdisciplinar realizada no curso de Licenciatura de Artes Visuais (FAV/UFG) em 2005. Dentre vários tipos de visualidades detectadas nos bairros abordaremos alguns exemplos de arte pública: bustos, estátuas de notáveis, monumentos e painéis institucionais. A maioria das obras foi realizada por artistas goianos que adotaram um tipo de produto artístico facilmente assimilado pela sociedade vigente.

Palavras-chaves: historia da arte, interdisciplinaridade, cultura visual, Goiânia, século XX.

ABSTRACT

This work shows outcomes from a 2005 survey at Goiânia's neighborhoods developed through an interdisciplinary experience at Visual Arts Licensure course. Among several kinds of visual aspects detected we will focus some samples of public art on streets: busts, statuary of well know people, monuments and institutional panels. The most parts of these works were done by goianos artists that have adopted a kind of artistic product easily assimilated by ongoing society values.

Keywords: Art history, interdisciplinary, visual culture and public art, Goiânia, XX century.

UMA EXPERIÊNCIA INTERDISCIPLINAR

A experiência interdisciplinar deste trabalho já foi parcialmente relatada no XIV Encontro da ANPAP (2005), no **Comitê Ensino e Aprendizagem em Artes**, com o título: *Bairro, Escola, Universidade: uma experiência interdisciplinar na licenciatura de Artes Visuais da UFG*. Na ocasião revisamos e avançamos nas idéias gerais da proposta, enfatizando como a pesquisa da visualidade dos bairros pesquisados serviu como material para planejamento e realização de uma intervenção pedagógica em artes visuais numa escola do mesmo bairro. Ressaltamos o interesse investigativo na correlação ensino de arte, cultura visual e comunidades, fomentando a discussão sobre arte pública e popular, identidade e memória, patrimônio e acervo cultural, dentre outros conceitos.

Dentro desta ótica daremos continuidade ao nosso processo de reflexão interdisciplinar no ensino superior de artes visuais, agora dando uma visibilidade maior de como a pesquisa de “visualidades populares” pode contribuir para vivificar e ampliar conceitos estéticos e artísticos na aprendizagem da história da arte. Na universidade, vivemos o conflito de não pararmos para desenvolvermos intra-muros, experiências que possam nos ajudar a desconstruir formas estagnadas de aprender arte. Segundo Ivani Fazenda (1994: 13).

“É impossível à construção de uma única, absoluta e geral teoria da interdisciplinaridade, mas é necessária a busca ou o desvelamento do percurso teórico pessoal de cada pesquisador que se aventurou a tratar as questões desse tema”.

Nosso intuito é desvelar não só o percurso teórico, como também expor o percurso prático do projeto em questão e apresentarmos neste texto, conexões com a história da arte e a cultura visual.

O raio de ação da interdisciplinaridade que procuramos deflagrar foi bem amplo. Podemos vê-lo como uma rede em expansão que envolveu disciplinas, professores (universitários e do ensino regular), alunos (universitários e do ensino regular), comunidades (moradores, comerciantes dos bairros), diversidade de saberes, de visualidades, etc.

O ponto de partida deu-se nas disciplinas: Prática Pedagógica IV – Professora Leda Guimarães; Arte na América Latina – Professora Maria Elízia Borges e a Atelier de Fotografia – Professora Ana Rita Vidica. Os conteúdos foram os relativos à formação de professores, os da história da arte e os da linguagem fotográfica. Os conceitos de arte pública, arte popular e cultura visual interagiram como os da iconografia historiográfica no sentido de cruzar suas fronteiras, reconhecer as possibilidades de colóquios e conexões entre as mesmas. Os agentes envolvidos nesta pesquisa trouxeram seus saberes e competências para a elaboração e desenvolvimento dos subprojetos.

PROCEDIMENTO DA PESQUISA

No primeiro momento os alunos foram divididos em grupos e escolheram os bairros a serem pesquisados para iniciarem os trabalhos de campo. Cada grupo realizou o mapeamento das ruas a serem levantadas e fez-se o registro fotográfico. A orientação foi de fotografar tudo aquilo que caracterizasse elementos visuais dos respectivos bairros/ruas. Foram registradas imagens em interior de lojas, propagandas, muros pichados, monumentos em praças públicas, terminais de ônibus, visualidade de barracas de feiras, arquiteturas representativas e escolas de cada bairro.

Tivemos um total de 10 bairros investigados e um acervo de muitas imagens e narrativas que continuam nos instigando a refletir sobre a importância de um trabalho desta natureza. Os primeiros dados levantados seguiram um roteiro de pesquisa: justificar a escolha do bairro; objetivar a pesquisa; apresentar o mapeamento das ruas, o relatório das entrevistas realizadas com moradores da comunidade; o relatório sobre as condições estruturais da escola escolhida para a realização da intervenção pedagógica elaborada a partir da pesquisa realizada.

Dentre a riqueza e diversidade visual encontrada, a pesquisa de campo colocou os alunos em contato com formas de representação convencionais e não convencionais. No meio de painéis publicitários, muros pintados, grafites, etc., revelaram-se também uma visualidade “mais oficial”, como bustos e estátuas de notáveis, monumentos, painéis de artistas locais, etc, destacados na presente comunicação como foco da nossa análise.

Para efeito de análise e reflexão, estamos nomeando esta produção como para-erudita pelo fato de suas bases construtivas terem referências numa arte erudita do passado (clássica ou mo-

derna), mas que, atualmente, não fazem parte de um circuito considerado “artístico” ou de valor estético que goze de prestígio artístico na cidade.

Mesmo assim consideramos que o desvelamento desta visualidade como objeto de investigação e análise nos cursos de artes visuais pode estabelecer pontos de contacto com a história da arte “oficial” abrindo um leque de referências mais amplas para o seu ensino. Entre a arte erudita acadêmica, modernista e contemporânea numa ponta e de outra a arte popular ou de massa, podemos identificar expressões artísticas que não estão nem uma nem na outra ponta. O lugar destas manifestações estaria numa atemporalidade vivificada pelo consumo cotidiano e pela significação que os objetos (pinturas, murais, esculturas) ganham na própria dinâmica da cultura de cada bairro. Refletir sobre este trânsito propicia possibilidades de contextualização, de ponderação para o ensino de arte, mais especificamente, na história da arte.

Uma vez levantada toda a visualidade dos bairros, a professora de História da Arte, Maria Elízia Borges, orientou cada grupo na seleção de imagens que fossem identificadoras do local e, destas, algumas propícias à realização de uma leitura iconográfica no viés da historiografia da arte. Foi dada uma bibliografia específica para cada caso levantado. Na disciplina discutia-se em paralelo, conceitos de arte pública na América Latina (VIÑUALES, R.G, 2004).

O UNIVERSO ARTÍSTICO DOS BAIRROS

Os bairros são “lugares comuns”, dotados de obrigações sociais que impulsionam uma vida cotidiana que agrega certos costumes, tradições e hábitos familiares, dos quais se pode estudar o patrimônio material e imaterial das culturas que os compõem. Neste laboratório de campo, de dados intermináveis, buscamos a compreensão do vasto complexo imaginário brasileiro nos bens das artes visuais, da cultura erudita, da cultura de massa e da cultura popular. Tentaremos mostrar em que medida estes sistemas de símbolos possibilitam conhecer e agregar signos interpretativos que podem ser associados às práticas do ensino de artes visuais.

BAIRRO URIAS MAGALHÃES¹

O Bairro Urias Magalhães sofreu recente processo de modernidade. Isso se deve a desvalorização ocorrida na região, anteriormente, devido ao sepultamento das vítimas do Césio-137, no Cemitério Parque, em 1987. Trata-se de um modelo de cemitério secularizado de porte simples e bem conservado. No entorno da sepultura da menina Leide das Neves Ferreira, um modelo de carneira comum, vêem-se pinheiros frondosos, prova de que a terra não está contaminada. Em um momento do trabalho os alunos estabeleceram conexões com a obra Césio-137 do artista Siron Franco. Diante de um fato que gerou grande mobilização social, política e de saúde pública, vê-se que o arrojo arquitetônico da **Capela (Figura 01)** no Cemitério Parque passa imperceptível à comunidade local.

A **Escultura do Violeiro** está na Praça do Violeiro no mesmo bairro. Ela é de bronze, autor não identificado e segue o padrão de escultura realista, na qual um homem de trajas simples segura em uma das mãos o seu instrumento de lazer/ trabalho. Esta escultura tem uma história polêmica. Em um determinado período a política local queria mudar o nome da praça e retirar a escultura. A comunidade não permitiu tal fato e hoje o violeiro se encontra sem o violão devido



A **Capela do Cemitério Parque** tem uma forma plástica arrojada para o local. Trata-se de uma pirâmide inclinada, construída de concreto, prestes a voar. Procurou-se assim buscar a "aura" de mistério e de imponência que a arquitetura simboliza, bem como seu significado progressista advindo desde a cultura egípcia, quando se adotou a forma piramidal para seus túmulos funerários. Foi construída, provavelmente, pela secretaria de obras do município de Goiânia.

à deteriorização do monumento. Vê-se aqui um exemplo de envolvimento da comunidade com esse espaço de passagem, com esta escultura que está inserida no dia a dia dos transeuntes que ali passam diariamente. A atitude da preservação da escultura é um exemplo claro de conscientização de cidadania, conseqüentemente uma melhora na qualidade de vida para o bairro.

BAIRRO VILA NOVA¹¹

No Bairro Vila Nova, um dos mais antigos da cidade, deparou-se com o painel instalado na **SUEP - Superintendência do Ensino Profissional (Figura 02)**, órgão da Secretaria da Educação do Estado de Goiás. Ele foi produzido pelo escultor radicado em Goiânia, Sergio Jorge Luís de Mendonça, que retrata uma seqüência de cenas relacionadas ao trabalho, datado de 2001.

Evidencia-se nesta obra, a influência que Sergio Mendonça teve de DJ Oliveira (1932-2005), que no final da década de 1950 passou a realizar uma série de murais externos em prédios na cidade de Goiânia (MENEZES, 1998). Deste então outros artistas locais passaram a decorar prédios públicos e dentre eles destacamos a produção artística de Frei Nazareno Confaloni (1917-1977), Luiz Olinto (1952) e Omar Souto (1946).

A temática abordada por esses "muralistas" goianos está vinculada a determinados valores ideológicos propagados anteriormente pelo muralismo mexicano no começo do século XX. Acreditava-se que este tipo de produção artística mobilizaria o grande público, que os temas vinculados ao trabalho contribuiriam para dignificar o homem, e com isso "fixar a participação do artista no processo político-social de seu entorno" (AMARAL, 1983: 280). Sobre o ponto de vista formal, a maioria dessas obras pecou pela ineficácia na renovação da linguagem.



Painel da SUEP. São 24 placas de terracota criando uma composição simétrica, ordenada tanto no sentido horizontal quanto vertical. Assim o avião, o médico, o músico, o esportista, o professor, o químico são representados com os atributos que lhe são característicos, dentro de uma forma plástica figurativa instalada dentro de um cenário imbuído de certa abstração, proveniente da modernidade.

Tais obras são exemplos de que a arte pública no Brasil sempre acompanhou as mudanças que ocorreram em âmbitos internacionais, todavia alguns casos incidem em questões específicas provenientes da cultura brasileira (SILVA, 2005).

Este hábito da modernidade goianiense, que também ocorre em vários centros urbanos no Brasil, culminou numa outra iniciativa de grande porte e de caráter imediatista, que foi transformar a cidade de Goiânia em uma grande pinacoteca ao ar livre, no final dos anos de 1980. O projeto da “Galeria Aberta” que teve como objetivo “imprimir cores vistosas em fachadas de prédios, clubes, ônibus urbanos e até via-sacra construída em painéis numa rodovia estadual que leva ao santuário de Trindade” (FARIAS 2005). Paralelamente, os grafiteiros deixavam suas marcas nos muros e prédios na cidade de Goiânia.

Tanto a primeira intervenção - institucionalizada, como a segunda - transgressora e provocativa foram formas de criar novos modos de interatividade com o público local. O painel dedicado ao trabalho estimulou os alunos investigadores deste bairro a conhecer o atelier do artista bem como a técnica empregada, para em seguida proporem uma intervenção pedagógica.

No Bairro Vila Nova encontra também o **Busto do Vereador Boaventura**, executado pelo escultor Fernando Noletho, em 2 (57 cm de altura por 66 cm de largura e 36 cm de profundidade), em bronze fundido, localizado na Praça Boaventura, em ótimo estado de conservação. A obra possui aspectos formais modernistas notando-se pela simplificação das formas. A fisionomia do vereador Boaventura está visivelmente estampada no busto.

Ele foi erguido em homenagem a este baiano, da cidade de Correntina, que se mudou para Goiânia em 1947. De retirante, passou à condição de líder popular. Ele foi o responsável pela construção das primeiras casas populares no local. Segundo entrevistados da comunidade, o busto original foi substituído por este atendendo reivindicações da família, já que o antigo monumento não retratava a fisionomia de Boaventura. Algumas pessoas dizem que a Vila só existe porque o vereador trabalhou muito para sua consolidação. Desta forma a homenagem póstuma a uma das pessoas



O rosto procura retratar de forma realista os traços da pessoa homenageada. A veste adota um resultado formal geometrizzante que nos remete a uma composição de figuração mais modernista.

forma que ele foi perdendo aquele sentido que outrora lhe conferiram. (BORGES, 2002).

É dentro deste princípio que se instalou o **Busto de Dona Isidória (Figura 03)** no Setor Pedro Ludovico, na única Praça do Setor, que une as avenidas primeira, segunda, terceira e quarta radial. Esta Praça foi transformada num terminal integrado (ônibus + metrô) pertencente ao transporte Coletivo Urbano. O busto dá nome à praça transformada atualmente em “Terminal Isidória”. Segundo fontes oficiais, Dona Isidória participou da inauguração da Praça. No entanto, Sr. Wanderley, morador histórico do setor, relata que “este não fora casado com a Sra. Isidória, que morava na Bahia e faleceu por lá, sem nunca ter pisado no Setor” (entrevistado pelo grupo de alunos investigadores, abril de 2005). Talvez seja este um dos motivos que levaram a comunidade denominar o local de “praça da mentira”, além de dizerem que os casos ali contados não serem verídicos.

Diante das mudanças ocorridas nesta paisagem urbana, as alunas pesquisadoras, notaram o quanto este busto ficou praticamente, imperceptível às pessoas que transitam diariamente pelo local. Uma caixa de papelão sempre colocada na frente do pedestal denota ser ali um local para depósito de lixo. Podemos assim detectar o processo de desterritorialização do seu entorno e a indiferença pelo monumento, enquanto peça que resgate uma memória supostamente significativa para o Setor. Uma das propostas pedagógica do grupo consistia em criar ações que viabilizassem chamar à atenção do busto.

No Setor Pedro Ludovico temos também o **Busto de Índio (Figura 04)**, instalado em frente à casa do índio, no espaço da FUNAI - Fundação Nacional de Apoio ao Índio, na Avenida Leopoldo de Bulhões. Percorrendo a historiografia da arte brasileira sabemos o quanto foi propaga-

representativas da comunidade local tem suas prerrogativas sociais, políticas e culturais.

SETOR PEDRO LUDOVICO¹¹¹

O busto normalmente é uma reprodução da imagem “idealizada” da pessoa e constam de cabeça, torso e parte do peito. Pode-se apresentar sob forma de escultura, sob a forma de alto-relevo e em medalhão ou ovalado. Encontramos inúmeros bustos em praças públicas de cidades brasileiras e em cemitérios secularizados, com o objetivo de rivalizar com os monumentos romanos e de celebrar a memória do vulto morto. No século XIX, ele servia como máscara da vaidade burguesa e do espírito de classe, pois só era destinado àqueles que tinham destaque no mundo político, econômico, social e cultural. Aos poucos, no século XX, banalizou-se o seu emprego de tal



Como todo busto, **o índio**, não foge dos padrões estéticos de monumentos públicos já assimilados pela sociedade local, todavia procura retratar o personagem dentro do padrão de identidade racial identificado no corte do cabelo, no formato do nariz e dos olhos. O elemento diferenciador está no acabamento artesanal da peça.

de índio num espaço dedicado a este povo, fato que nos diz da condição política e ideológica que excluiu historicamente personagens alheios ao universo da cultura dominante.

A CIDADE, O BAIRRO, A ARTE PÚBLICA

Toda cidade é composta por um espaço urbano e este por sua vez, tem um cenário propício para instalar sua arte pública. Entende-se por arte pública aquela produção artística que não se limita à simples edificação física, mas que também transita pelo imaginário da comunidade que flui diariamente com essas representações por meio de vínculos afetivos, sociais e culturais com o local na qual estão inseridas.

Entretanto, sabe-se que atualmente, no processo de “megalopolização” da cidade, ninguém tem tempo de andar fruindo esses monumentos. O homem é obrigado a se ajustar aos potenciais e às demandas do maquinário, na qual o espaço urbano é organizado e as atividades urbanas são dirigidas (SEVCENKO, 1998).

Nessa nossa experiência de pesquisa interdisciplinar chegou-se a arte pública pelos interlocutores – habitantes dos bairros, que muitas vezes, contradizem as informações institucionais sobre a obra, outras vezes, reforçam a memória e em alguns momentos dialogam com elas dentro de valores afetivos, culturais, históricos e artísticos. Procurou-se assim seguir um procedi-

do, no século XIX, esculturas acadêmicas que referenciavam alegorias indianistas. Como exemplos citamos: **Moe-ma**, de Rodolfo Bernardelli (1895), **Índio**, de Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1872), **Guarany**, de Luiz Brizzolara (1922).

O **Busto de Índio** nos propicia deparar com questões dicotômicas existentes entre “arte” e “arte popular”. Trata-se de uma obra anônima, contaminada por valores formais acadêmicos, de um realismo idealizado e com interferência realizada dentro de uma proposta de caráter vernacular, enfim um monumento considerado como “patrimônio modesto”, segundo Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2004). Ele não contém o caráter solene de “grandes estátuas” todavia, cumpre muito bem a função pedagógica ao receptor que frequenta a FUNAI. O resultado da obra se aplica mais na intencionalidade que no formalismo estético.

O interessante é que só encontramos um bus-

mento metodológico advindo da memória coletiva, da história oral e documentada, redescobrin-
do novas formas de olhar e apreciar uma praça, uma construção institucional, um terminal de
ônibus. Este procedimento exigiu um desaceleramento do tempo urbano:

“A cidade – os sistemas de comunicação e transporte – impõe ganhar tempo. Andar depressa é esquecer
rápido, reter apenas a informação útil no momento”. (PEIXOTO, 2004, p. 213).

Como professoras orientadoras dos projetos percebemos que os desdobramentos do traba-
lho podem ir além daquilo que por hora apresentamos. Tanto nós, quanto os alunos e alunas,
descobrimos que há muito que pesquisar na visualidade da cidade de Goiânia. Narrativas visu-
ais que se enredam tecendo histórias individuais, coletivas, e de muitas outras ordens veladas
a olhos menos atentos. Assim, tornando a pesquisa base do estágio curricular obrigatório, que
pretende preparar estudantes para futuro exercício docente em artes visuais, que, por força da
rotina ou do preconceito, acham-se fechados, não por incapacidade biológica, mas por falta de
exercícios que conduzem a descobrir novas pistas. A cidade nos oferece esse imenso painel ima-
gético que a exemplo da esfinge vocifera: “decifra-me ou te devoro”!

NOTAS

- I. Alunos envolvidos com a pesquisa do Bairro Urias Magalhães: Fábio Oliveira, Fabio Alves, César Maciel,
Kátia Adriana, Nilsa S. dos Santos.
- II. Alunos envolvidos com a pesquisa do Bairro Vila Nova: Luciene Albernaz, Maria Regina e Sandra Silmara.
- III. Alunos envolvidos com a pesquisa do Setor Pedro Ludovico: Giselle Dias, Noeli dos Santos, Lara Cíntia,
Luciana Garcia.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. A. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.
- Arte Pública: trabalhos apresentados nos seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS. São
Paulo: SESC, 1998
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- BORGES, M. E. **Arte funerária no Brasil (1890-1930) ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = Funerary Art in Brazil (1890-1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto**. Belo Horizonte:
Editora C/ Arte, 2002.
- ESCOBAR, M. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Vega, 2000.
- FARIAS, S.J.P. **Projeto Galeria Aberta; uma história por múltiplos atores**. Goiânia, Mestrado em Cultura
Visual, Faculdade de Artes Visuais, 2005.
- FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade: História, Teoria e Pesquisa**. Campinas S.P, Papyrus Editora, 1994, pp. 13.
- GIROUX, Henry. **Atos Impuros: A prática política dos estudos culturais**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- MENEZES, A. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das artes plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultu-
ral Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. -3ª ed. Ver. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SANTOMÉ, J. T. **Globalização e interdisciplinaridade: o currículo integrado**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1998.

SILVA, F. P. da. Arte Pública. **Diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: C/arte, 2005

VIÑUALES, R. G. **Monumento Conmemorativo y espacio público en Iberoamérica**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Maria Elízia Borges. Professora Adjunta de história da arte na FAV da UFG. Ministra aulas na Pós-graduações: Mestrado em Cultura Visual, Doutorado em História. Pesquisadora do CNPq. Publicações: A pintura na “Capital do Café”: sua história e evolução no período da Primeira Republica (1999); Arte Funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto (2002), Integra CBHA, ABCA, ANPAP, ABEC e a AGS (USA). E-mail: maelizia@terra.com.br; site: www.artefunerariabrasil.com.br.

Leda Guimarães. Professora de Licenciatura de Artes Visuais e do Mestrado em Cultura Visual da FAV-UFG. Doutorado em Ensino de Artes e Mestrado em Educação. Livros publicados: “Desenho, Designo, Desejo: sobre ensino do desenho” e “Objetos Populares da Cidade de Goiás”. É membro do FAEB, ANPAP e da NAEA (USA). E-mail: leguiba@hotmail.com.

MITO DE HERÓI E O MITO DE ARTISTA

Maria Lucila Horn

RESUMO

O discurso heróico na imagem do artista é construído através da mitologia na relação do discurso ou das narrativas a respeito da figura diferenciada do artista. A obra é símbolo que traz à luz verdades profundas, evidências da ação, como em um registro arqueológico, mas é no discurso fundado na mitologia heróica que encontramos a chave da construção da identidade artística. Os discursos do artista e sobre ele manifestam esforços psicológicos (heróicos), onde o original, o extraordinário nas suas ações e na obra de arte nos fala de coisas dos deuses e neste sentido o mito dá sentido à história e à cultura. Vamos encontrar esse discurso em muitas histórias sobre muitos artistas, com maior ou menor intensidade.

Palavras-chaves: Mito, herói, artista.

ABSTRACT

The heroic discourse on artist's image is built through mythology in relation to discourse or in relation to narrative regarding the differentiated artist's representation. The workmanship is symbol that brings to the light deep truths, act evidences, like in a archaeological register, but is on speech established in heroic mythology that we can find the key of the construction of artistic identity. The discourses of the proper artist and what about him it talks, manifest psychological (heroical) efforts, where the original, the extraordinary in his actions and in work of art tells us things of deuses and in this direction the myth gives sensible to history and to the culture. We will find this speech in lots of histories about many artists, with greater or minor intensity.

Keywords: Myth, hero, artist.

Este artigo é parte de um estudo desenvolvido para a dissertação “Mito de Artista: um estudo de caso”, no programa de mestrado em Educação e Cultura – DAPE – FAED – UDESC – SC. O foco desta dissertação é identificar o mito heróico como ponto de referência na construção da identidade artística, tendo no estudo da mitologia heróica a chave para clarificar as questões da identidade. Recorrendo ao termo “mito”, no sentido adotado pelos autores integrantes do Círculo de Eranos, ou seja, como uma ferramenta para clarificar a construção da identidade artística; o mito é tratado como uma verdade cultural de suma importância para a compreensão da sociedade, onde o mito heróico encontra-se como diretriz da identidade do artista.

Verificamos, regularmente, nas biografias dos artistas, a repetição de alguns temas, com alguma variação de um relato para outro. Estes relatos tratam de peculiaridades da vida do artista e da sua carreira. Em Kris e Kurz (1988, p. 21), encontramos dois exemplos básicos que aparecem com frequência nas biografias: O talento evidente deste a infância, e capacidade de imitar e transformar a natureza.

A segunda característica biográfica - mais racionalista - dificilmente se sustenta em relação às histórias de vida do artista. Podemos dizer, pois, que o mito do artista não se dá a partir da

obra, mas de relatos sobre o próprio artista, ou seja, da construção de uma imagem típica do artista através das anedotas sobre a vida de vários artistas.

Para nós o herói destas anedotas representa o artista típico - a imagem do artista que o historiador tinha em mente. Saber se, num ou outro caso particular, são verdadeiras, torna-se por isso irrelevante. O único fator significativo é que essa anedota é recorrente, que a frequência com que é contada serve para justificar a conclusão de que ela representa a imagem típica do artista^I.

Através dos relatos biográficos dos artistas encontramos, como definem Kris e Kurz (1988, p. 23), as “células primitivas” da biografia e poderíamos dizer que isto vale para qualquer biografia, porém em nosso estudo o foco está pautado na imagem do artista. A história construiu e transmitiu essa imagem desde que teve origem a imagem do artista. “Os historiadores aprenderam a reconhecer que a anedota, no seu sentido mais lato, raia o domínio do mito e da saga do qual recolhe uma riqueza de material imaginativo que transmite à História escrita”^{II}. Desta forma, mesmo nas histórias atuais de artistas, encontramos os mesmos temas biográficos que, ao mesmo tempo, coincidem com a trajetória do herói.

Para Jacqueline Lichtenstein (2004, p. 17-24), a arte por muito tempo teve que se contentar com biografias lendárias (Apeles, Zêuxis), relatos fabulosos (Narciso) e lugares de aparição mais ou menos míticos. A autora está reportando a condição social do artista na Antigüidade, onde o artista é antes de tudo um homem que trabalha com as mãos em uma atividade que o afasta de qualquer possibilidade de contemplar idéias, portanto, uma atividade sem teoria.

A proximidade com os deuses e heróis que o pintor estabelece por meio da obra não deixa de lhe proporcionar um certo brilho, até mesmo idéias novas. [...] A biografia torna-se relato, o relato, paradigma, até atingir uma idealidade indiferente a qualquer determinação histórica.^{III}

Podemos dizer, segundo Lichtenstein, que é este conjunto de “lugares-comuns” que torna possível o campo específico da teoria da arte. É através da dimensão mítica que o artista se constrói e que é reconhecido enquanto tal. “Há, portanto, uma espécie de anterioridade do relato mítico em relação à história real, factual, da criação de uma obra, uma anterioridade ideativa do *topos*”, que estimula, faz nascer e alimenta uma vocação, enquanto o artista apenas atualiza as categorias míticas que lhe preexistem^{IV}.

Para que alguém possa esclarecer os pontos comuns entre as histórias de artista e o mito do herói, é preciso deter-se em alguns pontos específicos, tais como: A juventude do artista, a descoberta do talento e iniciação, o artista divino (criador), e o virtuosismo do artista.

De forma geral, existe muito interesse pela infância das grandes personalidades. No caso da figura do artista, pode-se sobrepor as interpretações a respeito dos relatos sobre a vida dos heróis a estas informações sobre a vida inicial do artista. Residiria nesta face inicial a chave para en-

contrar a figura excepcional do futuro artista. Para Kris e Kurz (1988, p. 26), este interesse parece nascer da aspiração da sociedade em encontrar uma via de acesso a uma figura excepcional ou dotada, o que faz com que praticamente tudo o que é descrito acerca da infância e juventude de alguém que tem direito a uma biografia, tenha qualquer relação com a esfera na qual se distinguiu posteriormente. No caso do artista, com a escolha da profissão e com a primeira demonstração de suas capacidades.

Estas tradições conduzem a um duplo papel na figura do artista: o do aprendiz e o do inovador, ambos levando a descoberta do talento.

O que é sublinhado é que o talento do artista já procurava expressão na infância, se revelou cedo, e atraiu a atenção dos outros. É este motivo que constitui repetidas vezes o ponto central de inúmeras variações do tema. O fato de não encontrarmos este tema nas histórias antigas relacionadas com artistas parece estar intimamente ligado com a sua posição social na Antiguidade^v.

Esta descoberta do talento do artista é um dos temas mitológicos presentes nas biografias dos artistas e está ligada a ação e destino desta figura. Poderíamos dizer que se trata de uma fórmula biográfica do artista, que valoriza as primeiras ações e realizações do talento e procura demonstrar que o gênio de um artista tenta expressar-se desde a infância. Neste caso, o que interessa não é o que aconteceu na vida deste ou daquele artista, mas a natureza da informação como peça típica de um fundo comum nas biografias.

Tal como o talento do artista foi reconhecido precocemente, a criança artista é reconhecida por uma marca especial. O herói artista é iniciado, e neste processo precisa vencer obstáculos. Esta tradição biográfica corresponde à idéia do artista como uma criança prodígio que traz com ela características do herói.

A partir de Kris e Kurz (1988, p. 40-41), podemos dizer que entre estas características encontramos: I) A relação do herói com a casa paterna, a origem do herói é descrita de uma forma especial. O homem que é elevado a herói renega o pai verdadeiro e o substitui por um mais ilustre. II) A ascensão social do artista remonta ao tema dos obstáculos que o herói tem de ultrapassar de uma posição social pobre e servil para alcançar seu progresso triunfal, contra todas as adversidades do destino. III) Pode-se ainda destacar outro tema da mitologia, o de que por vezes os animais atuam como guardiões ou protetores dos heróis. Estas características estão presentes em antigas e recentes biografias, porém, o fato de alguém ser considerado uma criança prodígio já é, em si, a expressão de um milagre concedido, a expressão de um evento dotado de conteúdo mitológico.

A partir da visão de artista desenvolvida no Renascimento, através de narrativas de teóricos da arte, que levam a termo a idéia de que a arte é uma operação do intelecto, fundamentando-se em uma visão interior, na inspiração.

A adulação do divino artista é um fio que se estende em todas as biografias desde o Cinquecento. [...] Este tornou-se o tema dominante da teoria da arte; encontramos-lo, sob uma ou outra forma, tão freqüente-

mente que já não podemos acompanhar as suas muitas transformações. O que os biógrafos tentam expor é mais bem descrito pelas próprias palavras do artista^{vi}.

O discurso expresso nesta passagem estabelece o contato com a crença no dom especial do artista, ou seja, na convicção de que o artista já nasceu artista e que este fato, tem origem divina. Nas biografias de artista vamos encontrar esta posição especial que refere-se a origem divina do gênio de artista e também acerca da divindade do seu nascimento. Aqui tem início a saga do herói e seus sucessivos acontecimentos. Como já destacamos, este “mito do artista” não adquiriu uma fórmula fixa, mas está entrelaçado nas biografias.

Desta forma, Lichtenstein (2004, p. 19), argumenta, segundo a idéia de que, neste contexto, a dimensão mítica de um artista é precisamente o que ela tem de positivo, isto é, de produtivo para o fenômeno de domínio de imitação, transformação e emulação que suscita. Seja na crença do artista-deus que copia a natureza a ponto de criar uma ilusão de realidade, ou a do artista criador que transforma a natureza, melhorando o que Deus criou. O fato é que as crenças mitológicas na força ilusiva e transformadora do artista sobrevivem, permitindo satisfazer a fantasia do homem, não importa o lugar e período.

Neste ponto cabe destacar alguns exemplos mitológicos citados por Kris e Kurz (1982, p. 79-83), relatando outras duas características da mitologia atribuída ao artista em relação às suas realizações: “conseguir dar forma aos seres, e ser capaz de erguer edifícios que chegam ao céu ou rivalizam em tamanho e grandeza com a morada dos deuses”. Ambas merecem castigo, e entre esses exemplos os autores citam o mais conhecido deles, a história da Torre de Babel, que chega a nós por diversas interpretações associadas à idéia de insulto à divindade que, por sua vez, deve ser apaziguada com um sacrifício humano. Está proposto que esta substituição de vítimas humanas por ofertas simbólicas sobrevive em histórias de arquitetos que puseram fim a própria vida quando terminaram suas obras.

Neumann (1992, p. 73) argumenta a respeito da possibilidade uma interpretação do sofrimento inadequado na vida cotidiana, sentimento dos que estão a margem da sociedade e dos quais se exige algum tipo de compensação para estarem na sociedade. Tanto em Neumann (1992) como em Kris e Kurz (1988), encontramos referências a Prometeu e Hefesto, modelos míticos fundamentais nas concepções de artista como o herói castigado pela inveja dos deuses, o artista marginal, o artista como herói cultural.

Kris e Kurz (1988, p. 80-81) apresentam a imagem do artista denegrido e punido pela sua presunção, que é a contrapartida do artista heroicizado. Porém os autores advertem que não devemos identificar o ato que paga com o castigo apenas com o de fazer figuras, pois o castigo que se sofre deve ser visto em um contexto mais vasto que está ligado ao significado simbólico do fogo, sinal de poder criativo, realização cultural e onde as figuras de Prometeu (introdutor do fogo) e de Hefesto (demônio do fogo) estão intimamente ligadas. Ambos desafiam os deuses e são criadores de figuras humanas dotadas de movimento através do fogo.

Outros tantos deuses e heróis estão presentes na base das narrativas míticas. Através dessas

narrativas presentes no “mito do herói” e no “mito do artista”, se exprime uma crença, se impõe princípios, se garante a eficácia dos rituais e regras para a orientação do homem no mundo e se constrói as identidades. O mito do artista define o papel do artista através da sua constante re-atualização, porque o mito não se apresenta como um relato de acontecimentos ocorridos, mas como uma estrutura permanente que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.

Esta re-atualização do mito deve ser buscada nos discursos atuais a respeito do artista, nos discursos da nossa cultura, pois segundo Durand (1993, p. 27), são estas atualizações - as da cultura - que constituem as senhas de acesso específicas do homem, jamais são as causas de suas representações, já que estas estão definidas pela existência humana que se atualiza através de uma cultura.

NOTAS

- I. KRIS. Ernst e Otto Kurz. **Lenda, Mito e Magia na imagem do artista – Uma Experiência Histórica**. Editorial Presença: Lisboa, 1988. p. 23
- II. idem op.cit. P. 23
- III. Lichtenstein, Jacqueline (org.). **A Pintura - vol. I: O mito da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004. P. 18
- IV. Idem op. cit. P. 20
- V. KRIS. Ernst e Otto Kurz. **Lenda, Mito e Magia na imagem do artista – Uma Experiência Histórica**. Editorial Presença: Lisboa, 1988. p. 35
- VI. KRIS. Ernst e Otto Kurz. **Lenda, Mito e Magia na imagem do artista – Uma Experiência Histórica**. Editorial Presença: Lisboa, 1988. p. 51.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. III. Petrópolis: Editora Vozes. 1995.
- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70. 1993.
- DURAND, Gilbert. **De la Mitocrítica al mitoanálisis**. Barcelona: Ed. Anthropos. 1993.
- KRIS. Ernst e Otto Kurz. **Lenda, Mito e Magia na imagem do artista – Uma Experiência Histórica**. Lisboa: Editorial Presença. 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura - vol. I: O mito da pintura**. São Paulo: Ed. 34. 2004.
- NEUMANN, Eckhard. **Mitos de Artista, Estudio psichistórico sobre la creatividad**. Madrid: Tecnos. 1992.

CURRÍCULO RESUMIDO

Maria Lucila Horn. Licenciada em Artes Plásticas, pós-graduada em Pintura e Especialista em Artes e Ciências Humanas (CEART - UDESC). Professora da Equipe de Educação Infantil do Centro de Educação a Distância e Professora de Fundamentos e Metodologia do ensino de Arte no curso de Pedagogia da Faculdade de Educação - UDESC. Mestranda do programa de mestrado em Educação e Cultura da FAED/DAPE/UDESC.

INVESTIGAÇÃO SOBRE A ARTE CONTEMPORÂNEA A PARTIR DA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

Nadja de Carvalho Lamas, Sônia Regina Lourenço

RESUMO

Relato de pesquisa que objetivou a etnografia da arte e do artista contemporâneo catarinense. Pela via da experiência etnográfica, investigou o que os artistas fazem e como eles concebem a arte contemporânea no processo de construção de suas poéticas, buscando identificar quais são as posições e as relações dos artistas no campo artístico local e no circuito de arte brasileiro. O método utilizado foi o etnográfico, que na perspectiva da antropologia hermenêutica, prioriza o ponto de vista do outro, na forma de relatos e narrativas, permitindo construir uma descrição densa, interpretativa, dos contextos e trajetórias sociais pesquisados.

Palavras chaves: arte contemporânea, artista, antropologia.

ABSTRACT

Report of a research that aimed the ethnography of the contemporaneous art and artist of Santa Catarina. What the artists do and how they conceive the contemporaneous process of their poetic construction was investigated through the ethnographic experience, searching in order to identify which are the artists? positions and relations in the local artistic field and in the national art circuit. The method used in the research was the ethnographic, which in the hermeneutic anthropology prioritizes the other's point of view in the form of narratives and reports, allowing to construct a dense interpretative description in the researched contexts and social trajectories.

Keywords: contemporaneous art, artist, anthropology.

A presente comunicação é resultado de duas pesquisas articuladas entre si sobre a produção artística contemporânea, em seis cidades do Estado de Santa Catarina, no período de 2003 a 2005.

A investigação partiu do pressuposto de que o contexto atual é complexo e a sociedade vive em processo de intensas transformações. A produção artística contemporânea reflete essa mutação, particularmente no conceito de arte, na medida em que abandona especificidades próprias da modernidade tais como unicidade, auto-referência e crítica cultural, para tratar de outras questões como gênero, novas identidades, mestiçagem e o aprofundamento da crítica cultural, ou seja, a alteridade.

É recorrente a sensação de estranhamento e desconforto do público diante da produção artística contemporânea, dada a sua *profusão de estilos, formas, práticas e programas*¹. A crença de que a obra fala por si só não se sustenta, pois esta exige um pensar sobre os seus modos de instauração, sobre os conceitos articulados, sob pena de não se poder compreendê-la, ou ainda, cegamente aceitar que *tudo é arte*.

Após os anos 60, os gestos artísticos do Modernismo foram revistos, reexaminados, reinterpretados e profundas mudanças, sucederam-se. Desafios de toda ordem foram impostos aos

artistas e contribuíram para a compreensão de que o significado da obra de arte não está, necessariamente, nela mesma, mas, muitas vezes no contexto no qual ela existe, social, econômico ou político. A teoria feminista, o multiculturalismo, os movimentos das minorias, a crise ecológica, o aquecimento da terra, a crise dos sistemas, entre outras questões aceleraram uma profunda e radical transformação na arte.

Essa problemática aponta para a dificuldade de compreensão da produção artística contemporânea num contexto geral. Muito embora se esteja num país em desenvolvimento a complexidade não é menor, há especificidades dessa cultura que a singulariza ainda que conectada com a realidade atual. O desafio que se impôs foi, então, de tentar compreender conceitos e características dessa produção, de resgatar valores do processo de criação.

Durante o período de investigação foram visitadas 45 exposições, sendo 21 de mostras individuais e 24 de coletiva de artistas. No total foram vistas obras de 214 artistas, que na sua grande maioria participaram de uma única exposição, nesse período. Número e obras apontaram para uma significativa presença de artistas em início de atividades.

No que diz respeito às linguagens artísticas observou-se a predominância das instalações, particularmente nas exposições coletivas, em quarenta mostras havia essa linguagem. Em nove delas havia cerca de quarenta e cinco obras com a linguagem da fotografia. O vídeo, enquanto obra de arte, estava presente em oito exposições, perfazendo um total de dez obras.

No que diz respeito a *performance arte* identificou-se a existência de três grupos em Joinville o Papyrus, iniciado em 1988, o Grupo Ímpar e o grupo NIC, ambos surgidos em 2002. Destaca-se, ainda, a atuação performática com o artista plástico Charles Narloch, em Joinville e Yfith Peled, artista israelense radicado em Florianópolis.

Os elementos de aproximação possível com a pós-modernidade, um dos conceitos buscados nas obras objeto da investigação, encontrados em algumas obras caracterizam-se por: apropriações, desconstrução, hibridismo e a manipulação de imagens. Entretanto observou-se a forte presença de elementos característicos do modernismo, o que leva, no primeiro momento, a perceber que a grande maioria das obras analisada não conseguiu, ainda, ultrapassar as categorias do moderno.

Durante o transcorrer da pesquisa percebeu-se a necessidade de ampliar o olhar e buscar a voz de quem produz a obra de arte, o artista. Deu-se, então, início a uma pesquisa cujo eixo central foi a abordagem antropológica das trajetórias artístico-sociais de artistas contemporâneos situados no estado catarinense. A partir da premissa de que toda a experiência social é o campo existencial da cultura, investigou o que os artistas *fazem* e como eles *concebem* a arte contemporânea no processo de construção de suas poéticas, buscando identificar quais as *posições* e as *relações* dos artistas no campo artístico local e no circuito de arte brasileiro. Estas preocupações originaram-se a partir da pesquisa *Tendências pós-modernas na arte contemporânea catarinense*, que buscava uma investigação crítica sobre a existência, ou não, de tendências pós-modernas existentes na produção artística contemporânea catarinense, no período de 2003 a 2005. As pesquisas realizadas nas exposições, a identificação das linguagens artísticas em relevo e as relações

simbólicas e poéticas destes trabalhos com questões contextuais sócio-culturais mais amplas, conduziram à problematização de conceitos e categorias em torno da condição e posição do artista e da arte contemporâneos para entender do *ponto de vista do sujeitos*, os diversos e diferentes sentidos e significados que permeiam e demarcam uma dada produção artística num determinado tempo e espaço.

O desenvolvimento da pesquisa seguiu um roteiro de atividades que procurou aliar a reflexão teórica e metodológica, os procedimentos necessários para a pesquisa de campo (entrevistas com artistas, visitas a exposições, levantamento de conceitos operativos da arte contemporânea, participação em eventos como palestras que tematizaram a arte contemporânea), a sistematização dos dados e a construção da análise. Para alcançar os propósitos em pauta, realizou-se um levantamento bibliográfico na biblioteca da UNIVILLE, da UFSC, do Museu de Arte de Joinville e acervos particulares dos pesquisadores e artistas dos principais autores que analisam o sistema das artes tanto pelo enfoque da antropologia como da teoria crítica de arte. As leituras provenientes deste levantamento proporcionaram um recorte teórico mais específico que atenderam os objetivos da pesquisa e a realização de seminários com o grupo de pesquisadoras, incluindo as bolsistas que tiveram um papel fundamental no projeto.

A perspectiva teórica da antropologia da arte que orientou essa investigação é representada por Alfred Gell ao sugerir a análise de uma antropologia distanciada dos paradigmas da filosofia da arte ocidental para atingir duas preocupações fundamentais: em primeiro lugar, diluir e/ou dissolver o conceito de arte como algo absoluto e característico das sociedades ocidentais, e, assim, revelar o envoltório quase místico em torno da categoria artista e arte moderno e/ou pós-moderno; em segundo lugar, como efeito do primeiro, destacar como nas sociedades ocidentais há uma relação sagrada com o mundo da arte, e é justamente essa sacralidade que reveste o mundo da arte que estaria contaminando o olhar antropológico. É neste sentido que a definição de arte de Gell é *teórica* e não semiótica, ou seja, a natureza dos objetos de arte não é tomada numa suposta natureza intrínseca, mas ligada a uma *matriz sócio-relacional* de contextos culturais particulares (1998:07). Entende-se que a arte, os objetos de arte e seus produtores estão indexados nas relações sociais em contexto. Contextos de relações sociais marcadamente fluídos, transitórios, conflituosos, heterogêneos e processualmente dinâmicos, ou seja, um campo de produção artístico-cultural relacionado a outros campos do social no qual categorias, valores e significados são gerados. O campo da arte como um campo de “possíveis” situa-se no encontro de diferentes sujeitos posicionados a partir de pontos de vista que imprimem à ordem das coisas materiais e imateriais outros valores e significados. Gell enfatiza que uma antropologia da arte deve identificar a mobilização dos princípios estéticos no curso da interação social. Ou seja, uma teoria antropológica da ‘estética’ deve buscar investigar porque ‘agentes sociais’, em contexto particulares, produzem respostas às obras de arte também particulares^{II}. O modelo teórico formulado pelo autor é uma teoria das relações sociais que compreende as obras de arte como *agentes* tal como os indivíduos são entendidos nos estudos de economia ou parentesco. Outros autores como Canclini^{III} e Ulf Hannerz^{IV} permitiram compreender o contexto sócio-cultural con-

temporâneo ao focalizarem as relações interculturais e processos de hibridação, elementos fundadores das múltiplas identidades construídas nas diferentes sociedades atuais. É nas fronteiras culturais e nos contrastes entre culturas, grupos sociais e contextos específicos que a hibridação acontece, atingindo diferentes setores como a arte, a literatura, a política e as identidades sociais. Pensar a cultura contemporânea a partir da idéia de fluxos culturais, hibridação e fronteiras é reconhecê-los como elementos fundantes das socialidades, das diferenças e das sensibilidades. A arte contemporânea oriunda dessas hibridações expressa um processo cultural no qual sua significação artística no mundo é reavaliada na prática, na ação social e na construção e reconstrução de suas poéticas, no sentido proposto por Marshall Sahlins^v ao analisar a relação entre cultura e história, evento e estrutura. É, portanto, no caráter do ato performativo da arte e de seus produtores que identificamos os sentidos e os significados veiculados.

O caráter performativo da arte e de seus produtores reside no entendimento de que toda a significação da arte está localizada numa rede de significados socialmente elaborada. Ou seja, não se parte de uma idéia fechada de arte e cultura presas a províncias ontológicas ou que seus significados encontram-se numa versão subjetivista de cada artista ou ainda reduzidas aos seus aspectos formais^{vi}. Levar em consideração que não há produto humano fora de uma matriz relacional e simbólica é reconhecer que os sujeitos encontram-se em diferentes posições numa rede de relações sociais e que as sensibilidades estão codificadas na textura de um padrão de vida específico. A arte de Jane Brüggenmann, Raquel Stolf, Paulo Gayad, Fernando Lindote e Yfta Pelled, ou ainda de Matisse, Picasso, e a poesia no Islã não são veículos doutrinários, nem estão celebrando a estrutura social, mas materializando uma sensibilidade coletiva, apontando um modo de “pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível”.

A noção de *campo artístico* formulada por Pierre Bourdieu^{vii} pautou a investigação da produção artística dos artistas em questão por entender que os campos sociais operam como sistemas simbólicos, ou seja, “instrumentos de comunicação” que exercem um poder de estruturação de um “poder simbólico” de construir versões, representações sobre e para a realidade. Essa construção da realidade se efetiva por meio de textos, discursos e práticas que se desenrolam em determinados campos (artístico, intelectual, político, econômico e/ou religioso), e por um corpo de especialistas (*agentes* ou instituições). Neste sentido, as relações sociais além de serem relações de comunicação são também e sempre, “relações de poder” que dependem do capital simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações. Os agentes e/ou sujeitos posicionados no campo artístico, por exemplo, agem de acordo com o *habitus* definido pelas “disposições criadoras, ativas e inventivas”, um conhecimento adquirido e também um haver, um capital que indica a disposição incorporada, quase postural –, de um *agente* em ação (op. cit.:61) O *habitus* de um agente é o operador prático e simbólico que estruturam as relações e as posições no interior de um campo específico.

Os artistas selecionados para as entrevistas foram aqueles que apresentaram uma participação significativa nas exposições de arte tanto local como nacional, e com suas produções artísticas reconhecidas por premiações no sistema das artes, destaques na mídia local, e prin-

principalmente por apresentaram linguagens como a vídeo arte, instalações e performances que dialogaram com o circuito da arte contemporânea nacional e internacional. Jane Brüggemann, Raquel Stolf, Paulo Gayad, Fernando Lindote e Yfta Pelled foram selecionados e, posteriormente entrevistados em suas residências/ateliê, todos localizados na cidade de Florianópolis. O roteiro das entrevistas elaborado para atender aos objetivos da pesquisa como questões relativas à construção de suas trajetórias: experiências que abarcaram suas origens familiares, formação acadêmica ou não, as primeiras socializações com o fazer artístico, suas noções de arte, as principais influências de tendências e estilos artísticos, as preferências e primeiros experimentos com materiais e linguagens visuais, a participação em exposições de arte nos contextos locais e nacionais, o processo de criação, a relação com o público, críticos e curadores, e suas avaliações sobre a arte contemporânea.

As entrevistas proporcionaram relatos que permitiram acessar o ponto de vista do *outro(s)*: o que ele percebe; com que ou por meios de que; como vivem e se definem como pessoas, ou seja, de que se compõem a idéia que elas têm, do que é um “eu” no estilo cultural; como as pessoas se representam para si mesmos e para os outros.

Pierre Bourdieu^{VIII} lembra que a história de vida conduz à construção da noção de trajetória como a série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou por um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Os relatos de vida são para Marcel Mauss^{IX}, importantes meios de inventariar autobiografias na medida em que constituem uma das vias possíveis na apreensão do fenômeno social como total – o fato social total maussiano. Ou seja, os relatos de vida revelam aspectos importantes da vida social de um indivíduo e do seu grupo, comportamentos e técnicas, valores e ideologias que podem ser apanhados através de sua história. Cornélia Eckert^X aponta ainda que os relatos de vida são apreendidos como sendo a maneira singular do sujeito cognoscente de interpretar experiências de vida numa ordenação temporal que lhe faça sentido, exteriorizando valores encarnados cotidianamente na sua forma singular de interagir nos processos de socialização, de se relacionar nas redes múltiplas, evidenciando a complexidade das tramas cotidianas de inserção nos contextos sociais, da negociação de papéis demandados, da estruturação do eu (self) e desempenho no ato comunicativo e vivido. Através das narrativas os entrevistados constroem representações individuais remetidas a um plano coletivo - as representações coletivas que expressam “o estado do grupo social” na (re) elaboração de sua trajetória de vida, seu modo de pensar e seu sistema de valores próprios. Neste sentido, pesquisar o Outro é dar conta da complexa combinação entre as narrativas pessoais, relatos de ciclos de vida, biografias, histórias familiares, trajetórias e projeções de vida remetida ao contexto histórico do desenvolvimento de uma sociedade, em que os sujeitos/informantes aparecem como atores históricos e sujeitos portadores de uma identidade.

As entrevistas possibilitaram perceber que os artistas percorreram caminhos distintos na sua formação artística e acadêmica, bem como a busca constante por linguagens e momentos de suas experiências subjetivas para falar do e ao outro, entendendo esse outro o público mais am-

plo e a ampla rede de relações que configuram o contexto da arte (críticos, curadores, artistas).

A partir dos relatos e falas dos sujeitos pesquisados, pode-se levantar algumas considerações sobre suas trajetórias, focalizando os primeiros processos de socialização do fazer artístico e seus desdobramentos ao longo de suas vidas, e posteriormente seus “pontos de vista” (posturas, críticas e valores) sobre a arte e o artista (todas as palavras e frases entre aspas são expressões valorativas dos artistas):

1. A condição de ser artistas não têm como marco determinante as experiências da infância, ou seja, a incorporação de um capital cultural originário da família somente, pois o habitus como um sistema de disposições e posturas (corporais, ideológicas, culturais e políticas) não é fixo e homogêneo, mas re-significado ao longo das experiências vividas de cada agente. Mas, *ser artista e fazer arte* depende de um conjunto de práticas diferentes que começam no interior das relações familiares como ilustra a trajetória de Jane Brüggemann: artista que se define como “artesã” pela presença do artesanato, especificamente a técnica da arte têxtil ensinada por seus familiares, sua bisavó e sua mãe foram as primeiras orientadoras nas “artes do fazer”, isto é, um capital educacional “histórico familiar”. Essa experiência é somada com o aprendizado do desenho já com 10 e 12 anos, período definidor da trajetória da artista. O capital cultural da família é relevante também na trajetória de Paulo Gayad, iniciado nas artes musicais pela mãe, professora de piano e francês e a presença do tio (irmão do pai) que “pintava vasos de flor”. Após a experiência com o aprendizado da arquitetura na Universidade de Brasília por dois anos, “abandona” a academia pela “troca” da “vida de artista”, condição do ser artista reivindicada para ser “autônoma” e “independente” da esfera do trabalho comum;

2. A importância do capital intelectual construído no interior da academia é reconhecida pelos artistas Raquel Stolf, Yfta Pelled e Fernando Lindote. Todos os três compartilham da experiência de socialização e acúmulo de conhecimento (filosófico, artístico e cultural) a partir de suas inserções em universidades, somadas a exposições em instâncias como o Projeto Rumos do Itaú Cultural, bolsa de estudo no exterior e um diálogo constante de suas “proposições artísticas e intelectuais” como define Raquel Stolf, com suas inserções no tempo e no espaço, “pensamentos e práticas”.

3. As relações de suas produções de arte com o público são tomadas num sentido antropológico pelos artistas na medida em que reconhecem a importância do público para a própria existência da arte. O público é o *outro*, sem o qual a arte não teria sentido. É para esse *outro* que suas “proposições” são colocadas, ou seja, é na tríade “obra, expectador e espaço-tempo” que estão agenciando “algo”, o desdobramento de “possíveis”.

4. As práticas artísticas são aquelas caracterizadas pelos diversos dispositivos que acionam diferentes sentidos multi-sensoriais, sociais e políticos: as micro-intervenções, as performances, os relicários da memória, as experiências do cotidiano, a construção da noção do “eu”, a corporalidade, e sua posição no mundo como “artistas” que têm “algo mais a dizer” e a “fazer” no mundo. Observa-se que os atos performativos destes artistas partem de suas subjetividades colocadas ao outro, quer dizer, é a experiência da alteridade que começa com eles para produzir um estranhamento radical ao olhar dos outros, incitando a vê-los e a ver o mundo com olhos diferentes: “o olhar que faz o outro” (M. Duchamp).

5. A noção do que é a arte na visão dos artistas em pauta oscila entre uma noção “essencialista” do tornar-se artista e uma noção mais processualista. No “discurso nativo” essencialista, a pessoa nasce com certas pré-disposições que em algum momento dado da vida, ela “desperta” para a arte. Esse despertar é marcado pela “vontade quase compulsiva” em desenhar, pintar, pelos “sonhos” ou pelo modo como seus “corpos e mentes” são afetados pelo mundo. Por outro lado, o discurso processualista considera o agenciamento de suas posições no campo social mais amplo, ou seja, o tornar-se artista é um processo de múltiplas e distintas experiências vividas e/ou eventos culturais que, entrelaçados, constituíram e constituem seu capital cultural e simbólico: o diálogo com outros artistas, o aprendizado escolar e universitário, a frequência a exposições de arte moderna e contemporânea.

6. Na visão dos artistas, o crítico e o curador desempenham um papel fundamental no fazer do trabalho de arte, esses especialistas operam como “mediadores” entre público e instituições, na forma de “apresentação” e “presentificação” do objeto artístico. Por um lado, a participação de artistas como “curadores de seus próprios trabalhos” é defendida como uma alternativa de busca por “autonomia” do artista diante do mercado de arte, por outro lado a “mestiçagem de artista-curador ou curador-artista” pode inviabilizar que o *outro* olhe de outras maneiras para o trabalho de arte, novamente aqui a importância do outro constituindo a noção do “eu” no sentido mais individual.

7. O mercado de arte e/ou o sistema das artes de modo geral são vistos como espaços de conflito de interesses onde se “inventam artistas” cujos trabalhos não têm “nada a dizer”, rele-gando àqueles de longa experiência artística a um reconhecimento “menor”. Ao mesmo tempo, suas considerações sobre as agências que fomentam a produção e a “visibilidade da arte catarinense” não desempenham seu papel político de reconhecimento da “arte para a vida cultural e para a cidadania”, ou seja, os espaços de exposição, as leis de incentivo a cultura, os “patrocínios” e fomentos em geral não dão conta das especificidades que a arte e o artista contemporâneos colocam como fundamentais para “a socialização da arte”: espaços adequados, mecenato, visibilidade e fomento.

8. Os principais temas que permeiam seus trabalhos são: o corpo como algo socialmente em construção, o corpo como objeto de consumo, os fluídos corporais objetificados e estranhamento metamorfoseados como “objetos de arte”, as relações sociais de gênero, a violência contra a mulher, as micro-experiências sonoras e visuais do cotidiano, as apropriações de objetos mundanos e domesticados, transformados em “objetos de arte”, a presença da “memória individual e familiar” constituindo relicários. Enfim, o mundo do vivido do artista é transubstanciado em “objetos” para outros, suas subjetividades expandidas poeticamente para serem apropriadas pelo social.

Portanto, suas trajetórias revelaram um quadro paradoxal na medida em que ao produzirem um discurso de contestação do modelo modernista de fazer e conceber a arte, assim como da condição social do artista, encontram-se, ainda, reivindicando um reconhecimento legítimo de diferentes instâncias consagradoras do campo da arte. De um lado, a categoria de ser artista mostra-se articulada à dicotomia ocidental entre indivíduo e sociedade, ou seja, de sua condição de criadores de cultura, por outro lado, seus discursos revelam uma intensa preocupação com

a alteridade, o outro mais próximo ou mais distante como um ponto fundamental para a construção de suas poéticas.

Conclui-se que a arte e o artista são manifestações de um mundo próprio de socialidades culturalmente contextualizadas no sentido proposto por Michael Baxandall (1991), de que cada sociedade em determinados contextos constrói uma experiência visual, um “olhar da época” constituente do capital cultural através do qual o público, o artista, os mecenas e os colecionadores de um contexto histórico e social compartilham. Louis Dumont (2000 [1983]), aponta que para entendermos a noção de indivíduo na ideologia moderna não devemos toma-las como categorias naturais, mas construções sociais históricas da ideologia ocidental que remontam ao início da era cristã até a atualidade. É possível constatar associações entre a ideologia moderna e o surgimento da figura do artista moderno que perdura, de algum modo no contexto contemporâneo, oscilando entre a disposição de falar para o mundo a partir de si e reivindicar o outro para a sua existência, são indivíduos-dentro-do-mundo (na acepção de Dumont) que ao mesmo tempo se colocam fora do mundo e dentro da arte. O indivíduo como valor propicia a valorização da personalidade *do artista no ocidente, tanto na sua vertente moderna como contemporânea*.

A arte contemporânea nos diferentes contextos locais, nacionais e internacionais, configura uma gama de experiências e poéticas que expressam as diversas posicionalidades e subjetividades dos sujeitos artistas. Essas posicionalidades e subjetividades resultam em produções que tratam de diferentes temas e/ou contextos relacionais: trajetórias de vida, memória, identidade, subjetividade, ideologias e críticas ao sistema das artes de forma global. Esse contexto de relações e experiências encontra-se materializado em diferentes linguagens como instalações, vídeo arte, performances, principalmente buscando romper com as modalidades canônicas como a pintura e a escultura.

A arte contemporânea longe de ser um conceito compartilhado por todos (público, artistas, críticos entre outros), é uma manifestação que causa sentimentos e sensações de perplexidade, de estranhamento, de descontentamento e de engano, justamente por que cada obra de arte é em si mesma um sinal de descontentamento. O estranhamento não é algo exclusivo do público, mas parte da prática artística. Para Agnaldo Farias^{xi}, a arte contemporânea é o “sintoma de uma insatisfação, cada obra de arte traz embutida uma crítica à própria noção de arte e pode mesmo modificar aquilo que entendemos por arte”. Neste sentido, a arte moderna contemporânea aproxima-se da antropologia, ambas caracterizadas pela crítica e por seu fascínio pela alteridade, a matéria para a sua significação e constituição^{xii}. A antropologia moderna e a arte do século XX e XXI compartilham pela busca da observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Há um jogo, portanto, que constitui a arte moderna e a antropologia: o estranhamento do familiar e a familiarização do exótico para ampliar o entendimento das diferenças culturais, das subjetividades e do lugar dos sujeitos no mundo social.

Retomando a tese de Sahlins (1997),^{xiii} a arte contemporânea pode ser entendida como um evento cultural no qual sua significação artística no mundo é reavaliada na prática, na ação social e na construção e reconstrução de suas poéticas. Ou seja, a cultura artística contem-

porânea é um processo que vêm re-significando o objeto artístico, a autoria artística e própria condição social do artista.

Nota-se, portanto, a complexidade do contexto pós-moderno e como a arte contemporânea não se manifesta indiferente a ele. As instalações, as performances, os sites específicos, in situ, a vídeo-arte, vídeo-instalações e outras formas de manifestação e conceitos que se apresentam como objetos e/ou obras de arte expressam paródias, citações, ironias e apropriações características da arte chamada pós-moderna ou contemporânea.

REFERÊNCIAS

- I. ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: Uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo – Ed Martins Fontes, 2001.
- II. GELL, Alfred. **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: University Press, 1998.
- III. CANCLINI, Néstor G. “Noticias Recientes sobre La Hibridação” in: Hollanda, Heloísa Buarque & Resende, Beatriz (orgs.) **Arte Latina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas**. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, RJ, 2000.
- IV. HANNERZ, Ulf Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. Mana 3 (1): 7-39. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**. Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1997.
- V. SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Tradução Bárbara Sette. Rio de Janeiro – Ed Jorge Zahar, 1997.
- VI. GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da Cultura” in: **A Interpretação das Culturas**. Petrópolis: Koogan/Guanabara, 1985
- VII. BOURDIEU, Pierre. **A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo - Ed Zouk , 2002.
- VIII. Marcel Mauss,
- IX. ECKERT, Cornelia **Investigando Vidas pelo Método Etnográfico**. Seguindo do estudo de memória e identidade social de uma comunidade de trabalho (La Grand-Combe França). Congresso Internacional do ISA- Bielefeld, 17 a 23/07, Alemanha.
- X. FARIAS, Agnaldo **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002
- XI. GEERTZ, Clifford **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989
- XII. SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Tradução Bárbara Sette. Rio de Janeiro – Ed Jorge Zahar, 1997.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Nadja de Carvalho Lamas. Mestre e Doutora em Artes Visuais pela UFRGS. Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais, da Univille, em Joinville/SC. Membro da ABCA/AICA. Presidente do Instituto Luiz Henrique Schwanke.

Sônia Regina Lourenço, doutoranda em Antropologia Social pelo PPGAS - UFSC, mestre em Antropologia Social pela UFPR, membro do MUSA - Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe - UFSC, pesquisadora voluntária no grupo de pesquisa Arte na Escola, da Univille.

ESTRANGEIRISMOS EMPREGADOS PELA PUBLICIDADE POPULAR E SEU VÍNCULO IMAGÉTICO

Najla Fouad Saghié, Leda Guimarães

RESUMO

Esse artigo trata de um assunto em constante desenvolvimento: a interdisciplinaridade, nesse caso, a Arte em consonância com o ensino de Língua Inglesa. Portanto, apresento uma estratégia que considero importante para a busca de um ensino eficiente e contextualizado. A análise de imagens publicitárias veiculadas por informações verbais em Língua Inglesa, inseridos em uma proposta reflexiva que sugira uma visão crítica dos alunos a partir de bases iconológicas dispostas pela imagem.

Palavras-chave: arte, ensino-aprendizagem, inglês, publicidade.

ABSTRACT

This paper deals with a subject in constant development: the interdisciplinary. In this case Art in consonance with English language teaching. Therefore I present a strategy that I consider I important in search of an efficient and contextual teaching. The analyses of the advertising images that come with verbal information in English Language inserted in reflexive purpose that suggest a critic view from the students from iconological bases arranged on the images.

Keywords: art, teaching-learning, english, publicity.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Este texto objetiva ampliar e desenvolver o estudo que pretendo elaborar com meu projeto de mestrado em Cultura Visual na Faculdades de Artes Visuais da UFG. O referido projeto encontra-se na linha de produção voltada para a *“Percepção e compreensão de visualidade - Investigação do fazer, processos de significação e mediação da imagem e de visualidades em contextos educativos e culturais” integrante da área de concentração “Educação e Visualidades”*.

Para atender ao processo de seleção 2005, elaborei uma proposta que relacionasse a questão do ensino da língua inglesa, área de minha formação, com o estudo de visualidades, e dessa forma proponho um estudo das imagens da propaganda como instrumento de compreensão dos estrangeirismos. Por conseguinte, a pesquisa estruturar-se-á com base em três princípios que se correlacionarão: o desenvolvimento da postura crítica dos alunos perante o imagético; os textos publicitários como fonte de intenções subentendidas; e a compreensão da Língua Inglesa como resultado dos dois processos citados. Pretende-se, pois, verificar se a análise do objeto não-verbal proveniente dos textos, que são em sua maioria apelativos, pode promover estratégias para a compreensão de textos em Língua Inglesa.

No desenvolvimento deste primeiro semestre, o projeto vem passando por adequações conseqüentes do embasamento teórico resultante do aprendizado com os professores da instituição, e a evolução desse trabalho vem no sentido de buscar um diálogo mais próximo com as linhas

de pesquisa da minha orientadora, Dra. Leda Guimarães, a qual investiga a questão da estética do popular em suas múltiplas formas de expressão visual. Na disciplina “abordagens culturais na arte educação” ministrada pela professora Leda, Portanto, a questão da identidade cultural ganha um espaço maior na pesquisa. Durante as aulas discutimos questões multiculturais, hibridismo etc. Além disso, foi criado um espaço virtual para discussões do grupo que complementam os discursos iniciados em nossos encontros “presenciais” Esses encontros “virtuais”, contribuíram na remodelação do foco do meu trabalho, e neste momento, proponho um exercício piloto que me leve na direção de resultados mais aprofundados no decorrer de tempo da pesquisa.

UMA ABORDAGEM LINGÜÍSTICA

Como o meu trabalho está inserido na área de educação e visualidades, pretendo elaborar um material pedagógico a partir das imagens mapeadas e analisadas e desenvolver uma experiência que possa ser analisada e refletida sobre sua pertinência crítica do uso de imagens e língua inglesa.

Proponho-me a utilizar uma abordagem que atrela o estudo da imagem e seus significados vinculados aos estudos da Lingüística Aplicada. Desse modo, se a pretensão é investigar os sinais da imagem, leitura não verbal, com a finalidade de identificar o sentido da informação verbal inglesa por meio das inferências, é necessário, portanto, levar em consideração a relevância de tal ciência para a pesquisa. Para que a atenção a ser dada ao signo lingüístico se efetue de modo dinâmico, é imprescindível se observar a formação do professor, que estará a incentivar o posicionamento crítico do aluno; assim sendo, se a formação do profissional educador estiver relacionada à reflexão, as chances do resultado final do trabalho obter sucesso é maior, ou seja, fazer com que os alunos transcendam as imagens e desse modo descubram significados para as palavras veiculadas ao anúncio.

O EDUCADOR REFLEXIVO

Portanto, com a finalidade de ilustrar alguns conceitos pertinentes ao que pode ser considerado um professor reflexivo, busco alguns referenciais teóricos como Sacristán e Richards.

Vemos em Sacristán (2002) a profissionalização do professor como um *handcap*, pois ressalta que “os melhores produtos do sistema educativo” não se tornam professores e sim médicos, advogados etc.

Segundo Richards (1998) um professor que perpassa por um constante desenvolvimento, é porque o mesmo produz uma auto-avaliação de sua atuação. Pimenta (2002) por sua vez destaca que um professor que não está preparado científica, técnica, tecnológica, pedagógica, cultural e humanamente e não reflete sobre seu fazer, não é um *professor* propriamente dito e sim um *monitor*, deste modo, segundo a autora, não se deve “reduzir a docência a técnicas”.

Liberali (2002:114) diferencia professor reflexivo de professor técnico, ao destacar que este “... busca aplicar seus conhecimentos teóricos sobre uma dada realidade”. Aquele se refere, ainda segundo Liberali, a um professor que “... analisa a realidade e a partir dela busca referenciais teóricos que possam auxiliá-lo”.

Uma corrente muito forte ligada ao ensino reflexivo, defende o modelo de professor questionador, sempre inserido num processo de “*auto-interrogação*”. “*O professor nunca estará acabado... a formação nos coloca em confronto com nós mesmos*” (VALADARES, 2002:199).

Zeichner (1996) coloca que é necessário prestar uma atenção cuidadosa aos pensamentos/ações, e sobre “o que” os professores estão refletindo Um professor reflexivo é, acima de tudo, um pesquisador de sua própria ação.

Embora ter a noção da importância dos fatores supracitados seja importante, maior relevância está sendo dada aos aspectos teóricos relativos à arte, em específico ao imagético, que melhor sustentam os pressupostos a serem levantados a partir das imagens selecionadas.

A INFLUÊNCIA VISUAL

Há muito que o ser humano está em contato direto com a publicidade, produzindo, criando, fabricando, antes mesmo do surgimento das novas tecnologias (tv, rádio, outdoors, revistas, internet etc). Desde a antiguidade, com agricultura, em seguida com o surgimento do Mercantilismo, devido à necessidade do consumo e da sobrevivência, e, tempos depois, a comercialização de escravos também se configurou um motivo para a existência da publicidade, mesmo que através de “precários” meios de comunicação.

As formas e meios de divulgação de um produto, ou até de uma idéia ocorrem mesmo com ausência dos recursos audiovisuais artificiais; a necessidade de se vender um produto ou uma concepção sempre existiu, sejam quais forem os meios disponíveis.

No entanto, temos que considerar que a evolução tecnológica do homem trouxe uma grande variedade e riqueza de fontes para a publicidade, sobretudo a qualidade da imagem, que ganha a partir daí um papel axiológico fundamental, sem esquecer que a relevância maior deve ser atribuída a disponibilização e circulação das mesmas em grande escala.

Portanto, a influência visual das imagens veiculadas através da tecnologia abarca um patamar de importância nos estudos que pretendem realizar sobre o papel que a ilustração pode exercer no contexto educacional, em específico o ensino de Língua inglesa.

Ao se perceber a importância do imagético na publicidade e os efeitos que as imagens produzem no interlocutor, consideramos as possibilidades de interdirecionamentos, ou seja, analisar iconograficamente os itens e conjunto total da imagem para que em seguida possamos fazer uma leitura que possibilite a inferência das informações verbais incorporadas à propaganda que se configuram em Língua Inglesa, de forma globalizada e imperialista, dentro do contexto colonizador, com a consciência dos prejuízos e danos que possam causar para a cultura popular receptora. Desse modo, interessa-se considerar, sobretudo a compreensão lexical inglesa inserida nas propagandas como um exercício de comunicação e não como submissão à cultura norte-americana.

O apelo emocional advindo do impulso publicitário, como afirma (PETRACCA & SORAPURE: 1997), deve ser analisado e levado em consideração, ao passo que é fundamental um olhar crítico ao produto, para que se ignorem fatores irrelevantes pertinentes ao anúncio, aqueles os quais o

publicitário pretende causar. Portanto, a condição de “frivolidade” proveniente da propaganda não exercerá influência na pesquisa que pretendo efetuar, à medida que me proponho efetuar um trabalho imparcial.

Nós, seres humanos, refletimos ideários, hábitos e estratificações culturais. Tudo o que podemos escutar e ler é absorvido pela nossa mente, entretanto a imagem representa algo ainda consistente, que pode nos marcar contribuindo para uma melhor absorção da memória. Dessa forma, a imagem, com sua riqueza de significados e interpretações (desde que contextualizadas), traz diversos sentidos, que precisam ser compreendidos para uma visão maior do mundo por nós vivenciado, e conseqüentemente tornarmo-nos mais capazes de ler aquilo que não está tão explícito. Na verdade, *“as imagens, assim como as histórias, nos informam. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens”* (MANGUEL, 2001, p. 21), e Andraus (2004) igualmente esclarece que a imagem tem um potencial informacional ainda pouco elucidado, advertindo que enquanto a leitura dos fonemas é processada no hemisfério esquerdo cerebral (portanto racional e linear), o processamento imagético e dos ideogramas da escrita chinesa se dá pelo direito (intuitivo e sistêmico), o que sugere um potencial educacional diferenciado para as imagens.

Gentile (2003, p. 45) afirma que *crianças e adolescentes serão capazes de analisar os significados da imagem, os motivos que levaram à sua realização, como ela se insere na cultura da época, como é consumida pela sociedade e as técnicas utilizadas pelo autor [...]*.

Preocupar-se com o que está ocorrendo com o ensino da Língua Inglesa nas escolas de ensino básico é extremamente importante na investigação de alternativas para o ensino, isto é, se há a consciência da necessidade de passar do visível para o visual, como colocado por Meneses (2003, p.16) [...]:

aos estudos de manifestações imagéticas da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os mecanismos variadamente localizados de produção de sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual.

Portanto, essa Antropologia Visual deve ser concebida como processo integrante desta pesquisa, em virtude da importância aqui dada ao despertar da cultura em relação às visualidades.

O desejo de pesquisar o imagético em textos publicitários pode ser fundamentado a partir do que Jay (2002 apud Meneses, 2003) afirma a respeito da abordagem lingüística e discursiva, na qual os termos *viewing texts e reading pictures* estão intrinsecamente relacionados. É importante ressaltar que esse pensamento promove a leitura imagética, porém não diminui o mérito da leitura verbal em detrimento da decodificação das figuras.

Segundo Hernandez (2000), o *visual* possui dois eixos: um funciona como mediador de significados; o outro carrega a função de interpretar a imagem, o que proporciona a ampliação do conhecimento. Desse modo, podemos ressaltar que pode haver uma contemplação das visualidades, em virtude de sua capacidade de expressão, e é a partir desse preceito que

pretendo investigar como esse fato se dá, e por intermédio desse *visual*, notar como ocorre a construção e interpretação dos significados, e então determinar sua relevância ao aprendizado de Língua Inglesa.

Percebemos a notória relação existente entre as artes: no que diz respeito às imagens, sejam essas oriundas de pintura, fotografia, cinema, televisão, Internet entre outras manifestações artísticas imagéticas aplicadas a textos publicitários, e o ensino/aprendizagem de uma língua estrangeira. Portanto, empregar a arte para a construção de aprendizagem interdisciplinar pode representar uma alternativa para que as aulas sejam mais criativas e próximas do cotidiano do aluno, que decerto memorizam com mais facilidade por mediação visual.

Devido à relevância da informação imagética e sua utilização publicitária, e ao aferir que boa parte do propósito comunicativo do texto pode ser compreendida a partir dos elementos não-verbais, temos, como objetivo geral da pesquisa, a análise de textos publicitários que serão utilizados para contribuir no desempenho da aprendizagem de uma língua estrangeira (no caso, inglesa), bem como na construção do perfil crítico do aluno.

CAPTAÇÃO E OBSERVAÇÃO DOS DADOS

Existem várias possibilidades de se selecionar propagandas: por intermédio de revistas, outdoors, tv, internet, e, sobretudo nas ruas, pois a possibilidade de abordagem cultural no meio popular, isto é, apreendidas em bairros, cujo perfil cultural representa o Brasil de forma mais realista, permitindo inclusive traçar maiores diagnósticos e assim compreender determinadas realidades.



Fig. 1

Logo a seguir, se apresenta a fotografia de uma locadora, cujo nome “fox” aludiria a cultura estrangeira (Fig. 1). Ao passo que adota uma denominação inglesa para seu estabelecimento, a palavra *fox* traz consigo o desenho de seu significado inserido na letra “O”, ou seja, o desenho

A partir de uma análise iconológica e iconográfica (BORGES: 2005), dados passam a ser levantados perante as ilustrações. Seguem adiante dois exemplos do que quero explicitar, ambos com a mesma informação verbal (em língua inglesa): o vocábulo “fox”. Entretanto cada um dispõe de conotações díspares, em relação à intencionalidade, propostas, valores etc. No entanto, a maior distinção foi a fonte, da qual foram retiradas tais imagens, a primeira a ser mostrada é proveniente das ruas da cidade de Goiânia, anúncio de um estabelecimento comercial;

Logo a seguir, se apresenta a fotografia de uma locadora, cujo nome “fox” aludiria a cultura estrangeira (Fig. 1). Ao passo que adota uma denominação inglesa para seu estabelecimento, a palavra *fox* traz consigo o desenho de seu significado inserido na letra “O”, ou seja, o desenho

de uma raposa. O contorno das letras, as cores adotadas, as palavras que acompanham o entorno ganham sentido à medida que caracterizamos a identidade visual do painel. Ao se levantar questionamentos a propósito do porquê o proprietário do estabelecimento veio a colocar tal nome em seu comércio, seria possível compreender melhor a idealização da língua inglesa dentro do contexto de prestígio e domínio. Embora o substantivo *fox* não signifique locadora, existe uma relação por associações que deveriam ser criadas pelo leitor, ou seja, pensar em várias hipóteses, como os filmes oferecidos para locação, que são em sua grande maioria americanos. Segunda hipótese: a questão cultural imperante, o prestígio perante o consumidor, pois é “chi-

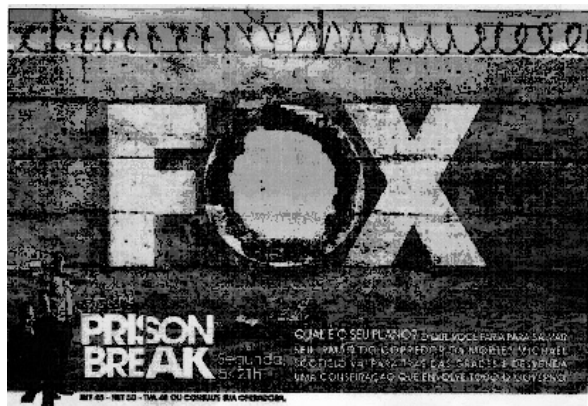


Fig. 2. Fonte: Época, Globo, nº 388, 24 de outubro de 2005.

que” dizer que é sócio da locadora fox, ao contrário do que seria dizer que é sócio da locadora “raposa”. É evidente, por conseguinte, o estigma baseado em crenças, idealizações e mitos arraigados na sociedade de que o Inglês é superior e por isso está ligado ao poder. Entretanto, o que importa nesse momento é verificar quais pistas favorecem a identificação do sentido da palavra “fox”, a considerar o contexto socioeconômico e intelectual de uma dada realidade, nesse caso, a localidade de onde a foto foi feita. Levar alunos do ensino básico, na condição de aula de língua estrangeira, para um passeio a lugares com tais anúncios e instigar a curiosidade e reflexão pode ser um caminho para um aprendizado contextualizado e interessante.

A seleção de textos publicitários, com total ou parcial uso da Língua Inglesa, determinará o contexto aqui enfatizado, portanto é imprescindível o cuidado na escolha, de modo que a expressão provocada pela imagem proporcione o surgimento de sugestões, hipóteses e pressupostos que coadunem com as informações verbais veiculadas, e para tanto se identifiquem os significado dos elementos lingüísticos.

Mais um exemplo do que pode ser realizado vem a seguir:

A foto ilustrativa (Fig. 2) anuncia uma série que passa no canal multinacional de tv Fox. O próprio título *Fox* (que significa raposa) jamais é traduzido. A série anunciada *Prison break*

consta apenas no original. Uma abordagem possível suscita uma análise inicial, em que leve em conta ambos os títulos.

Fox apresenta-se como parte integrante de uma informação imagética: um rombo, no qual a letra “O” forma um buraco através da parede de uma prisão, remetendo ao título da série (*Prison break*). O professor e alunos podem traduzir ambos os títulos, a concluir qual a informação omitida pelo anúncio que está implícita no jogo imagético.

Esta imagem exemplifica uma das abordagens possíveis deste artigo, indo ao encontro de seu objetivo, cujo propósito é estimular um ensino instigador e não apenas automático, dando margem a um envolvimento dos discentes com a produção cultural popular, vivenciada diariamente, e a importância da informação via imagem. Dessa forma, a validação desta hipótese justifica-se à medida que objetiva contribuir com os participantes da pesquisa, ou seja, o professor de línguas e seus alunos, pois os resultados obtidos serviriam como instrumentos para possíveis mudanças e reflexões, graças à incorporação dos pressupostos das pesquisas em *Linguística Aplicada*.

Empregar uma abordagem reflexiva de ensino que desperte o interesse por pesquisas vem ao encontro das idéias de Richards (1998) que vê o ensino como atividade científica. O autor defende a necessidade de um afastamento do tecnicismo, a fim de tornar a pesquisa colaborativa, tanto para o pesquisador quanto para uma continuidade desse estudo, ao contrário da realização de uma atividade mecânica.

FOX, DUAS REALIDADES COM UM MESMO FIM

Acabamos de percorrer por dois panoramas semelhantes, pois interagimos com o mesmo vocábulo (“fox”) na condição de propaganda. Todavia, tais propagandas representam contextos diferentes quanto à fonte; público alvo; produto e até mesmo a qualidade no processo criativo. Na **figura 1**, a fonte é as ruas de Goiânia cujo público é a população restrita a seu espaço geográfico; seu produto é a imagem de seu estabelecimento que visa chamar a atenção para atrair clientes a suas locações, sendo que seu processo criativo não deve ser comparado ao da **figura 2** que por atingir um alcance nacional, tem por trás de sua criação todo um trabalho de estudo em equipe, fruto de altos investimentos promovidos por grandes campanhas publicitárias. Desse modo, seu público é mais seletivo, visto que se trata de um canal pago, portanto sua clientela difere-se àquela.

Assim sendo, interessa-me buscar mais outras referências na publicidade, e a partir daí construir novas interpretações das identidades visuais, e com isso descobrir novas formas de análise que venham colaborar com o ensino.

Este artigo parte principalmente do pressuposto de que há uma deficiência no ensino de Língua Inglesa nas escolas, em virtude da abordagem tradicional, cujo paradigma desprivilegia o potencial informacional procedente da cultura popular, por não se explorar os mecanismos visuais e até mesmos sonoros, próprios das campanhas publicitárias, que têm apelo emocional. A Língua Inglesa aparece frequentemente desprovida de tradução como código utilizado por muitas propagandas, por conseguinte, justifica-se um ensino mais atualizado, condizente com

os novos parâmetros curriculares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRAUS, Gazy. Histórias em Quadrinhos - Informação e comunicação literário-imagética como necessidade original ontológica: para uma educação universitária além dos fonemas. GT História da Mídia Visual. **2º. Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho**. 15 a 17 abr 2004. Disponível em: <<http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd/grupos%20de%20trabalho%20de%20historia%20da%20midia/historia%20da%20midia%20visual/GT%20Midia%20Visual%20Gazy%20Andraus%5B2%5D.doc>>. Acesso em: [15 de junho de 2006]
- BORGES, Maria Elízia. **Teoria da Arte na Contemporaneidade. Abordagem das imagens artísticas segundo os métodos da iconografia e da iconologia**. Goiânia: UFG, 2005.
- ÉPOCA, Rio de Janeiro: **Globo**, nº 388, p. 35, 24 de outubro de 2005.
- GENTILE, Paola. Um mundo de imagens para ler. **Nova Escola**, São Paulo: Fundação Victor Civita, n. 161, p. 44-49, abr. 2003.
- GIMENO SACRISTÁN, J. Tendências investigativas na formação de professores. In: PIMENTA, S.G., Ghedin, E. (Orgs.). **Professor reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito**. São Paulo: Cortez, 2002.
- HERNANDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- JAY, Martin. Cultural relativism and the visual turn. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- RICHARDS, L.C. **Beyond Training**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- PETRACCA & SORAPURE. **Common Culture. Reading and Writing About American Popular Culture**. California: 1997.
- ZEICHNER, K.M.; Liston, D.P. **Reflective Teaching: An Introduction**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1996.

ARTE E TECNOLOGIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE COMO SISTEMA

Nara Cristina Santos

RESUMO

Ao experienciarmos o espaço da arte e tecnologia, nós podemos perceber como surge uma estrutura dinâmica emergente entre artista-obra-interator com o entorno digital, num determinado contexto. Esta emergência pode ser compreendida numa estrutura auto-referencial do próprio devir da arte tecnológica, considerada híbrida, sinérgica, virtual e interativa, enquanto sistema.

Palavras-chaves: arte e tecnologia, arte contemporânea, emergência, sistema.

ABSTRACT

When experiencing with the scope of art and technology, we perceive how an emergent dynamic structure shows up among artist-artwork-interactor with the digital environment in a particular context. This emergency can be expressed in a self-referential structure that comes from the occurrence of technological art, which is considered hybrid, synergic, virtual and interactive while a system.

Keywords: art and technology, contemporary art, emergency, system.

A primeira investigação¹ que fizemos na área da arte e tecnologia, estava firmada sobre as relações de hibridação na arte contemporânea, abordando a passagem da imagem óptica para a imagem numérica (COUCHOT, 1988/1998). Partindo desta hibridação, buscamos compreender aquela existente e resultante da própria imagem numérica/digital.

Na seqüência de nosso estudo, percebemos que o conceito de hibridação poderia não abordar o que pretendíamos evidenciar no entrecruzamento da arte e da tecnologia. Na busca de outras concepções, deparamo-nos com, entre outros, o conceito de sinergia, evidenciando ação associada e simultânea de dois ou mais elementos, o qual nos pareceu bastante apropriado, por evocar uma situação dinâmica de troca constante. Mas estes conceitos atenderiam em parte nossa pesquisa, porque somente nos aproximavam das possibilidades de entrecruzamentos da arte e da tecnologia digital.

No entanto, ao considerarmos o computador não como uma ferramenta, mas como um sistema, capaz de criar, produzir, visualizar, disponibilizar e manter imagens (ou dados matemáticos), nós percebemos que o conceito de sistema poderia vir a determinar uma das questões importantes de nossa investigação recente². Nesse sentido, o resultado no campo artístico não poderia ser outro, senão compreender a produção em arte e tecnologia a partir da concepção de sistema, entendida como uma estrutura dinâmica emergente, necessária para a existência da obra, enquanto projeto, em processo.

ARTE , TECNOLOGIA , SISTEMA

Como pesquisadores, aproximamo-nos mais efetivamente da arte e tecnologia e entendemos a obra de arte pertencente a um sistema, auto-referente, dependente do artista e do interator para existir no entorno, em um contexto, através de um processo sinérgico. Passamos a considerar também a arte como sistema (GIANNETTI, 2002:163), concebida no seu conjunto ou na sua estrutura, formalizada no decorrer do processo de acontecimento da obra, enquanto projeto, cujo produto pode ser considerado como obra/projeto.

Partindo da obra, é necessário lembrarmos que ela, em si, somente existe através da condição de uma tomada de forma ou de lugar, mediada pelos teóricos e pelos artistas, pelo que historicamente se concebe como sistema da arte, o qual a reconhece como obra. O sistema das artes se organiza em rede, seja como um sistema, geral, cultural, social, político ou econômico, com relações de integração e não de conflito [nós diríamos, também de conflito] (CAUQUELIN, 1998:72). A arte também pode ser considerada neste sistema que permite apreender o conteúdo das obras, nós diríamos as próprias obras, o qual também compreenderia o produtor, o comprador, o colecionador, passando pelos críticos, conservadores, instituições e os museus. Mas em se tratando de arte e tecnologia, o sistema das artes passa a ser modificado porque os fatores econômicos, compreendidos aqui como compra e venda, não se instauram nas mesmas condições da produção artística tradicional. Na idade contemporânea estabelece-se um estado em que o sistema da arte não pode mais ser julgado nem pelas obras, nem pela produção e distribuição de um antigo sistema.

Portanto, distanciados do sistema das artes e retomando a discussão da arte como sistema, levamos em conta as condições de sua existência numa estrutura dinâmica, no contexto da arte contemporânea, geralmente determinada por uma fronteira, a mesma que a obra/projeto de arte e tecnologia questiona, reavalia, redefine, amplia e ultrapassa.

A arte contemporânea amplia os seus domínios com a tecnologia digital e o público em geral vem se adaptando aos poucos a esta passagem do espaço analógico para o ambiente digital, o que pode lhe distanciar da arte quando essa enfatiza a criação e a participação ativa do interator em seu processo interativo. Esse processo criativoⁱⁱⁱ de “geração” da obra explora e explicita uma visão de mundo: aquela que o artista lança em seu trabalho e que é partilhada e reconstruída com o interator, fortalecendo a estrutura dinâmica da arte.

Entendemos que a arte resultante da tecnologia informática organiza-se de modo sistêmico, estabelecendo um processo interativo. A produção em arte e tecnologia, com seu componente maquínico e científico, com sua sustentação na informática, não perde o seu caráter artístico e muito menos criativo, embora “numerosas tentativas artísticas não permitem mais que um sentido local ou preconcebido, e mesmo abusando das últimas novidades técnicas, não produzem também mais que um imenso silêncio” (BALPE, 2000:75).

Mas os artistas trabalham sobre o plano da técnica, como utilizadores dessas tecnologias e sobre o plano da qualidade das suas realizações. Muitas vezes, os resultados de seus projetos não necessariamente correspondem aos critérios estéticos preestabelecidos, o que nos leva à busca de outros ou novos critérios, para sua discussão no âmbito da teoria e da história da arte.

Afinal, a história da arte recente é também uma história das exposições, uma história regulada pelo domínio de técnicas de mediação (ARDENNE, 1997:370). Nesse sentido, a história da tecnologia cruza a história da arte, entrecruza também a história da comunicação e seus meios de um modo muito particular, levando-nos a pensar que também a entrecruzam outros elementos para a emergência da arte e tecnologia.

ENTORNO E CONTEXTO NA ARTE E TECNOLOGIA

A arte, decorrente das tecnologias informáticas, digitais, engloba o conceito de sistema e de dinâmica estrutural emergente, os quais envolvem o reconhecimento de um entorno e de um contexto distinto. A arte, como criação livre da mente humana, não explica um mundo independente, mas reflexiona sobre a experiência do sujeito no mundo em que vive, e oferece distintas maneiras de explicar o entorno no qual sujeito e obras estão imersos (GIANNETTI, 2002:65).

Quando pensamos no ambiente físico em que vivemos, na realidade observada como nosso entorno, o que ou como seria o ambiente em que a arte, estreitamente ligada à tecnologia informática, acontece, ou existe? Inicialmente, um ambiente digital em que a criação artística emerge num dado espaço e tempo de uma realidade, a virtual. O ambiente compreendido no âmbito do espaço em que se vive ou onde as coisas acontecem, constitui-se em um meio. Em se tratando das tecnologias e mídias digitais, ele seria o meio de existência das imagens de arte e tecnologia.

Mas, para além do conceito de ambiente, deparamo-nos com a palavra entorno que, apesar de aproximar-se da concepção de ambiente, estabelece uma distinção importante: o entorno compreendido como espaço ao redor ou circunvizinho a um ponto, constitui-se num território, num conjunto de acidentes ou paragens que rodeiam o lugar. O entorno da arte e tecnologia é aquele que, além de ser o espaço, entorno do acontecimento, permite que o “acontecer” estabeleça situações que levam a uma troca entre diferentes estruturas, redefinindo outros processos de trocas a partir de perturbações. É nesse conjunto, que compreendemos e adotamos a palavra entorno, enquanto entorno digital, a partir do qual o artista, a obra e o interator estabelecem distintas situações de perturbação num dado contexto.

Na tentativa de reunir dados para tecer um discurso, o contexto surge, por exemplo, para nos permitir inter-relacionar algumas circunstâncias, definidas pela arte contemporânea, pela arte tecnológica, pelo artista, pela obra/projeto. É o contexto que apresenta, entrecruza e entrelaça de modo significativo o fazer artístico, anunciado na figura do artista, da obra e do interator, num dado entorno, remete-nos a outros e a todos os contextos possíveis para reconhecermos como este fazer é constituído. O contexto compreende, enquanto domínio, as inter-relações sociais, políticas, econômicas, culturais, artísticas, entre outras, nas quais os indivíduos constituem seu próprio contexto. Os artistas estão inseridos no domínio contextual da arte, da tecnologia, da comunicação e da informática, incluídos no contexto da arte contemporânea.

A produção em arte e tecnologia, com seu entorno e contexto distinto, extrapola o universo tecnológico, abrangendo o mundo comunicacional, aproximando-se do homem através de uma abordagem sistêmica. Neste percurso poderíamos perceber na arte, e na sua estrutura enquanto um sistema auto-

referencial, um ciclo de acontecimento baseado em constantes transformações. O entorno (como espaço e tempo circundante de um acontecimento) e o contexto (como elemento relevante para determinar uma interpretação do acontecimento) entrecruzam-se constantemente, provocando a possibilidade de um sentido ao “observador”, a partir de uma realidade experienciada como interator.

ARTE COMO SISTEMA

A palavra sistema, também é possuidora de regras que a determinam, subdividida em outros subsistemas, que podem surgir ao acaso. A generalização da palavra sistema pode ser amenizada, se compreendermos o conceito de sistema, em um primeiro momento, como qualquer conjunto constituído de partes e elementos interdependentes, que formam uma unidade. Inicialmente, no âmbito da Biologia, é conveniente situar o surgimento de uma Teoria Geral dos Sistemas, com Ludwig von Bertalanffy^{IV}. Esta teoria apresentada ao meio científico em 1947, publicada em 1955, compreendia o sistema, como um complexo de elementos em interação, e defendia o pensamento sistêmico como contextual.

Os sistemas podem ser considerados num primeiro momento fechados ou abertos. Fechados são aqueles isolados de seu ambiente, sem possibilidades de interação; abertos são aqueles que estabelecem trocas com seu ambiente, nos quais enquadram se os sistemas vivos, mantendo um equilíbrio no organismo, ou um estado de homeostase. Na contínua pesquisa sobre os sistemas, em 1948 com a publicação de Cibernética, Norbert Wiener percebeu o processo de retro-alimentação como um mecanismo importante da homeostase, mas que poderia levar a um estado estacionário do sistema. No entanto, são as fronteiras desse sistema que se constituem como um espaço relacional e dinâmico, de trocas entre sistema e ambiente.

No contexto sócio-cultural, a estrutura sistêmica pode abranger as inter-relações entre componentes de um grupo, enquanto sistema, formado por indivíduos e suas inter-relações, por exemplo, como participantes de eventos fronteiriços. Nesse contexto poderíamos considerar a arte como sistema. Mas ao compreendermos o artista, a obra, o interator, o entorno e o contexto como integrantes de um mesmo sistema, estabelecendo entre si inter-relações, ou melhor, perturbações, nos distanciamos da concepção de sistema aberto e nos aproximamos paradoxalmente, da concepção de sistema fechado, originariamente vinculado ao conceito de auto-organização, *autopoiese*.

Nos sistemas viventes, por exemplo, a organização de uma estrutura é caracterizada pela *autopoiese*, onde a noção de sistema é fundamental. Este conceito, definido por Humberto Maturana na década de 1970, vem sendo aplicado por outros autores em diferentes estruturas sistêmicas, como a cultura, a economia, o direito, inclusive a informática, e pode ser aproximado da área das artes, sem dúvida de modo discutível.

O que nos interessa, de fato, é a estrutura sistêmica emergente de sustentação das relações artísticas entre o autor-obra-interator no entorno digital, considerando os diferentes contextos. É esta estrutura que vem propondo alterações na arte e no modo de percebê-la. Com o avanço da tecnologia informática nas artes, mais precisamente na produção digital, percebemos a emer-

gência de uma nova estrutura que redefine o papel do autor, diluído no processo de construção da obra, juntamente com o interator, e ainda, com a própria tecnologia. Esta estrutura sistêmica revê o papel da obra, não mais como objeto, mas ainda produto, na sua realidade, ainda que virtual, ainda que em constante elaboração processual, dependente de um projeto conjunto de indivíduos e de estruturas maquinicas. Prevê, também, alteração na condição do observador, que não é nem espectador, nem participante, mas interator com a obra, com o entorno e o contexto da própria obra.

Concorrem, para esta estrutura emergente, os diferentes contextos de cada um que interage com a obra, da própria obra, da cultura em que ela está inserida, que age, bem ou mal, sobre a sua inserção na arte contemporânea. Neste conjunto complexo de estruturas, surgem como redes labirínticas as possibilidades de aproximação da arte e tecnologia, pois não há um autor, uma obra, um interator. Uma obra nova surge quando se escolhe um caminho para desfrutá-la, e cada caminho se descobre no próprio caminhar, que pode ser único, ou partilhado com outros que também se propõem a descobri-la, a partir de uma proposta inicialmente projetada pelo artista, mas sobre a qual ele não tem todas as trilhas mapeadas.

SISTEMAS INTERATIVOS

Diante das “obras tradicionais”, acreditamos que a obra/projeto em arte e tecnologia impõe o conceito de sistema, quando se propõe como obra interativa implicando necessariamente a ação ativa do interator no momento de seu vir a ser obra, pois exige uma interação. Como obra/projeto, apresenta-se num espaço diferenciado, aquele do ciberespaço, das redes telemáticas, das projeções multimídia, das realidades virtuais e, ocorre no tempo (quase) real, no tempo da “presença”.

A arte tecnológica pode constituir-se como um sistema artificial, capaz de se auto-organizar a partir de equações matemáticas e programas informáticos, que sintetizam, através de descrições genéticas, as leis da evolução. Afinal, a vida artificial vem sendo gerada ou construída com o estudo dos sistemas vivos. Os sistemas de sustentação da vida artificial são similares na sua estrutura, aos sistemas dos seres vivos. As máquinas podem, portanto, configurarem-se como sistemas vivos, organismos biológicos passíveis de se autodeterminar.

Muitas imagens foram produzidas a partir do mesmo princípio, constituindo-se numa obra sistêmica a se auto-organizar (KISSELEVA, 1998:250). Os artistas vêm colocando a questão da reinte-gração da vida nos dispositivos interativos e utilizando modelos evolutivos para gerar imagens que se auto-organizam de modo simulado. As obras evolutivas permeiam as áreas da arte e da ciência, deslocando a criação artística para os limites do real, entre o atual e o virtual, entre o vivo e o artificial.

A interatividade em arte e tecnologia torna o interator engajado na transformação da obra, integrando situações que se alteram a partir de seus atos ou deslocamentos, de suas interferências. As obras vêm a ser obras no seu devir, no processo de seu evolutivo acontecer. Os sistemas interativos fazem parte do processo de relação homem-máquina, mecanizado, autômato, hibridizado e não são baseados na espera, mas na constante re-ação. A interatividade é parte de um desenvolvimento gradual da tecnologia informática, de idéias que foram primeiramente discuti-

das em conexão com a automação, um fenômeno que, à primeira vista, pode parecer oposto.

O humano e a máquina foram hibridizados como partes de um grande organismo sincrônico, cuja automação pode ser compreendida como uma extensão do homem. Francisco Varela (2003) aponta a noção fecunda de conexão estrutural, em que o organismo humano está interconectado com seu entorno e gera um organismo autônomo que cria ele mesmo e que constrói seu mundo e sua realidade. Mas "A palavra 'autômato', tão mecanizada, desvalorizada hoje, era, no entanto, o mais belo e o mais nobre conceito de Platão, pois *automaton* qualificava o caráter da alma humana, cuja essência é de se mover por ela mesma". (QUÉAU, 2000:63)

EMERGÊNCIA DA ARTE COMO SISTEMA

Ao experiencarmos o espaço da arte e tecnologia, nós podemos perceber como surge uma estrutura dinâmica emergente entre artista-obra-interator com o entorno digital, num determinado contexto. Esta emergência pode ser compreendida numa estrutura auto-referencial do próprio devir da arte tecnológica, considerada híbrida, sinérgica, virtual e interativa, no momento do seu acontecimento.

Neste estudo não verificamos a capacidade autogerativa de uma obra, em si mesma, do ponto de vista de sua produção, através de algoritmos genéticos, programas vinculados à inteligência artificial, e as pesquisas na área da robótica, por exemplo. Que uma obra/projeto de arte possa vir a adquirir a capacidade de autogerar-se é uma conquista, a cada dia, mais aproximada pela Ciência e pela Tecnologia. Nossa preocupação primeira está, nesse momento, em entender a capacidade da arte compreendida como sistema, nesse momento de sua história, perturbada pela tecnologia digital, reestruturar-se de modo a gerar, nesse sistema, condições de continuar existindo como obra/projeto/arte.

À tríade artista>obra>observador (entorno exo), consolidada pela pintura desde a Renascença, agregou-se outra, afirmada pelo cinema no século XIX e a arte participativa de meados do século XX, a tríade artista>obra<>participante (entorno exo-endo). Com a tecnologia informática, digital, define-se a tríade artista<>obra<>interator (entorno endo), numa dinâmica estrutura, cuja existência da arte e tecnologia acontece num processo sinérgico e interativo, envolvendo o artista, a obra, o interator, o entorno e o contexto como elementos constitutivos de um sistema.

Na medida dos avanços tecnológicos, inclusive na área da biotecnologia e da nanotecnologia, é provável que a tríade estrutural da arte passe por outras perturbações (o artista, cujo espaço de atuação é dominado pela tecnologia; a obra, ainda mais fluída, cuja capacidade de autogerar-se liberta, ou domina; o outro, observador, participante, interator, é sujeito determinado pelo entorno e pelo contexto da tecnologia), assumindo no seu entorno digital, apenas sujeitos totalmente inseridos no contexto de sua virtualidade.

Do ponto de vista metodológico, não há como analisar a arte ligada às novas tecnologias através de uma única abordagem. Portanto, considerando a obra de arte no âmbito da sua fenomenologia perceptiva, observando especificamente suas relações contextuais no entorno digital, acreditamos em uma possível aproximação: do artista (equipe) - (que intencionaliza, cria, produz, atualiza, disponibiliza, mantém); da obra - (que permite interação e que pode ou não se

autogerar a partir de uma programação algorítmica); do interator(es) - (que interage, imerge e emerge, que também cria, transforma, que vem a ser um co-autor).

Neste processo de interação, estão profundamente entrecruzadas as experiências do indivíduo autor ou interator, baseadas nas suas vivências e percepções da realidade. Assim como exercem seu papel os antecedentes históricos, o contexto cultural e o ambiente tecnológico, contribuindo ao fazer artístico e a uma reflexão teórica na área da Arte e Tecnologia. “Poder-se-ia dizer que nós chegamos ao fim do primeiro grande ciclo da criação artística, aquele da explosão, e que nós entramos no segundo, aquele da implosão dos sentidos e dos valores estéticos” (KERCKHOVE, 2000:254).

A obra/projeto decorrente da tecnologia informática nos insere num mundo em que nossos sentidos, valores e crenças são divididos com aqueles que também constroem a obra em conjunto com o autor, resultando num processo interativo. É a estrutura artista<>obra<>interator<>entorno<>contexto que se apresenta como um sistema emergente, em um determinado entorno, o digital, em um dado contexto, o da arte contemporânea.

NOTAS

- I. SANTOS, Nara Cristina. O instante na imagem óptica e numérica: uma maneira de olhar o tempo na arte contemporânea. Dissertação de Mestrado. PPGAV/UFRGS, 1997.
- II. **SANTOS, Nara Cristina. Arte (e) Tecnologia em sensível emergência com o entorno digital. Tese de Doutorado PPGAV/UFRGS, 2004.**
- III. Este processo de geração da obra encontra os primeiros fundamentos em Duchamp, para quem o processo criativo compreende dois polos de criação de ordem artística, um fundado no artista e outro no espectador. Ao espectador compete estabelecer o contato da obra com o mundo exterior e interpretar suas qualificações profundas, além de acrescentar suas próprias contribuições ao processo criativo. DUCHAMP, Marcel. Duchamp du signe- écrits. Paris : Flammarion, 1991, p. 187-189.
- IV. BERTALANFFY. Disponível em: <http://www.geocieties.com/baspucpr/Bertalan.htm>. Acessado em: 23/08/2003. “(...) cada ‘todo, para dentro se compõem de ‘partes’ inter-relacionadas e para fora é uma ‘parte’ de um outro todo que, por sua vez, tem essas perspectivas contextuais. Cada ‘parte’ é apenas um padrão numa teia indivisível de relações. ‘Parte’ é rede de relações embutidas em redes maiores. (...) A inter-relação entre as partes em sistemas de natureza complexa depende, além da permuta de energia e matéria, principalmente do fluxo de informações, sistemas de sinalização ou linguagens.”

REFERÊNCIAS

- ARDENNE, Paul. **Art l'Âge Contemporain**. Paris : Ed. du Regard, 1997.
- BALPE, Jean-Pierre. **Contextes de l'art numérique**. Paris: Hermès, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. **L'art contemporain**. Paris: PUF, 1998.
- COUCHOT, Edmond. **Images de l'optique au numérique**. Paris: Hermès, 1988.
- COUCHOT, Edmond. **La technologie dans l'art**. Paris: Chambon, 1998.
- GIANNETTI, Cláudia. **Estética digital**. Barcelona: L'Angelot, 2002.
- KERCKHOVE, Derrick. **L'intelligence des réseaux**. Paris: Ed. Odile Jacob, 2000.

KISSELEVA, Olga. **Cyberart**. Paris: LHarmattan, 1998.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos - autopoiese: a organização do vivo**. 3.ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

QUÉAU, Philippe. **La Planète des Esprits**. Paris: Odile Jacob, 2000.

SANTOS, Nara Cristina. **Arte (e) Tecnologia em sensível emergência com o entorno digital**. Tese de Doutorado PPGAV/UFRGS, 2004.

VARELA, Francisco J. et alii. **A mente incorporada**. Porto Alegre: ArtMed, 2003.

WEIBEL, Peter. In: **El mundo como interfaz**. EL PASEANTE. La revolución digital y sus dilemas, Madrid: Siruela, n. 27/28, 1995.

CURRÍCULO RESUMIDO

Nara Cristina Santos. Doutora em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica, pelo PPGAV/UFRGS, 2004.

Doutorado Sanduíche na Université Paris VIII, França. 2001. Professora do Departamento de Artes Visuais CAL/UFSM, desde 1993. Coordenadora do Laboratório de Pesquisa em História e Teoria da Arte e Tecnologia e Coordenadora do Curso de Especialização Arte e Visualidade (CEAV/UFSM).

ARTE EM EVENTO NAS NOVAS GALERIAS, AS LOJAS-CONCEITO

Nara Sílvia Marcondes Martins

RESUMO

Hoje, os fluxos são rápidos, fluxos de pessoas, de imagens, de informação e de tecnologia vivemos em mundo de incerteza, que provoca novos desafios criativos como as salas de multiuso, onde ocorre o diálogo das artes com a filosofia, com a literatura e outras expressões do saber humano, que acaba atraindo clientes, despertando a curiosidade e democratiza a arte. Nesses novos espaços, a arte contemporânea está presente e, é atuante nas denominadas lojas-conceitos, inseridas no mundo fuzzy, onde qualquer grande verdade, grande tradição, como as ortodoxas galerias de arte estão em baixa. Espaços de multiuso, com bens de consumo, de natureza social/cultural encurtam a distância entre o criador de arte, o produtor e o espectador; despertam as atenções dos consumidores, que convivem com os chamados produtos de arte, não mais isolados e separados em paredes.

Palavras-chaves: arte, lojas-conceitos, multiuso, criador de arte.

ABSTRACT

Nowadays, the flow is fast, flow of people, images, information and technology; we live in world of certainty that provokes new creative challenges multiuse rooms. Where the dialogue between arts and philosophy, arts and literature and with other human knowledge expressions which eventually attracts clients awakening curiosity and democratizes art. In these new spaces, contemporary art is present and taking action in the so called "concept-stores" inserted in the fuzzy world, where any real truth, tradition, as orthodox art galleries are outdated multiuse space, with consuming products, of social/cultural nature, shorter the distance between the art creator producer and spectator; to arouse attention of consumers, who live with the so called art products, not more isolated and separated by walls.

Keywords: art, store-concept, multiuse, art creator.

São Paulo, Rio de Janeiro, Paris, Madrid, Porto, Buenos Aires > centros pelos quais transitei no último período de 2005 e no início de 2006; participei então do silêncio total nas galerias de arte, silêncio na visitação, silêncio no mercado da arte, com alguma movimentação no dia do *vernissage*, festa e coquetel. Este acontecimento chocou-me. Estamos em 2006, nesta hipermodernidade sedutora, movimentosa e que requer algo mais do que obras pictóricas suspensas nas paredes e instalações e destes lugares específicos e coloniais de uma galeria de arte. Já houve comentários anteriores, em publicações, sobre a movimentação das Feiras de Arte: movimentação de artistas, galeristas no mercado de arte; a escolha, porém, sempre recai em produtos de artistas *conhecidos e bien veis*. Penso, no entanto, que mais caminhos se abrem em espaç os/tempo, mais sedutores, como os espaç os de *multiuso*, com bens de consumo, de natureza social/cultural.

Vivemos em época de mundialização econômico-financeira, de globalização das tecnologias e planetarização das questões ambientais. Hoje, os fluxos são rápidos, fluxos de pessoas, de ima-

gens, de informação e equipamento e a arte contemporânea está inserida no mundo *fuzzy*, onde qualquer grande verdade, grande tradição, como as ortodoxas galerias de arte estão em baixa.

O princípio *fuzzy* possui caráter *borroso*, difuso, em graus ou em classes. Tudo é questão de grau; *borrosidade* significa *multivalência* na base da chamada *fuzzy logic*. O uso da lógica *fuzzy* tem como característica a quebra da rigidez do comportamento, uma teoria metodológica da não definição de limites rígidos imitando a natureza humana de tomar decisões adequadas em ambientes de incerteza e imprecisão. A partir da década 1960, muitos cientistas, filósofos e artistas se interessaram por essa teoria; a arte contemporânea apostou em tipologias de personalidades e formas múltiplas, coerentes com a chamada desordem no mundo; arte contemporânea é o reflexo das grandes transformações pelas qual a sociedade está passando.

O conceito de criação, assim como o da relação com o público, este como receptor/ agente/usuário é mutável. As mudanças ocorrem com muito mais rapidez; assim, a competitividade é cada vez maior. Desta forma, a incerteza oferece os seus próprios desafios criativos. A noção de arte de participação, de colocar o objeto artístico *em evento*, com vistas à sua mercantilização, tem por objetivo, nesta atual epocalidade, encurtar a distância entre o criador de arte, o produtor e o espectador.

Em evento, sim, nas chamadas lojas-conceito, projetadas em design contemporâneo, que despertam a atenção dos consumidores. Ali são dispostos, sem proporcionar a visão cartesiana, indumentária de grifes, todo tipo de literatura, música e acessórios, convivendo com os chamados produtos de arte, agora não isolados e separados em paredes, mas fazendo parte do contexto do mercado, atraindo clientes, despertando a curiosidade e mesmo o interesse para o mundo sensual, fractal, desta época na qual vivemos. No Brasil e no mundo toma corpo, a **loja-conceito**, um novo tipo de varejo onde se oferece moda, arte, cultura, alimentação e um estilo de vida, um *mix* de produtos e grifes, ampliando o público, as vendas e promovendo a divulgação da marca desses novos tempos.

A loja-conceito é uma loja experimental, multifuncional, onde os objetos são mais que simples objetos à venda; conotam situações de envolvimento e expectativa para a aquisição. A nova tendência, como expressou Rosana Rondine na revista *Isto É*, de 30 novembro de 2005, está implantada no projeto da loja-conceito parisiense *Colette*. O sucesso dessa loja está baseado no conceito democrático da mistura e pela organização mutável das formas, sons e pessoas. Esses espaços têm por objetivo atender as necessidades dos clientes de maneira diferenciada. Vivenciamos situações significativas em relação a estes espaços.

Cabe ressaltar, na cidade de Madrid, um *multiespacio*, com mais de mil metros quadrados, três andares para exposição, joalheria, moda, literatura, decoração, design gráfico, que se torna um local original de encontro de *designers* e artistas. É o chamado **DIEDRO**, espaço na *calle Sagasta*, aberto ao público todos os dias, domingos e feriados inclusive, proporcionando, assim, programa cultural para visitantes, interessados, também, no mercado dos produtos. A idéia desses espaços remete a uma moderna exposição museográfica onde a cultura material está na multiplicidade de produtos, adequadamente, inseridos dentro de uma ambientação que celebra o universo da arte.

A cidade de Buenos Aires, no conhecido espaço **Galerias Pacífico**, na *calle Florida*, oferece um lugar de *multiencontro* no *Centro Cultural Borges*, instituição vinculada ao intercâmbio cultural, que mobiliza artistas, escritores e intelectuais, em geral. No piso superior da **Pacífico** os fruidores dispunham da oportunidade de conviver com o artista Erik Vandergrijn, que organizava suas obras para exposição e dava os últimos toques usando brochas e sprays para a *Ojo por Ojo*, trabalhos em bicromia amarelo e negro, para transmitir, segundo o artista, a temática do domínio e da dominação.

Na cidade do Rio de Janeiro, entre os espaços lojas-conceito, a **Contemporânea** abriga mini galerias de arte e a **Novamente**, com design hipermoderno, contempla salas especiais para banhos de banheira, livraria com CDs e DVDs, que poderão ser usufruídos e adquiridos pelos visitantes.

Em São Paulo, como a **Chocolate**, aberta em 2003, vários são os exemplares destas lojas, que representam a *fuzzy* experiência do *“é, mas não é só...”*, sem a especialidade e especificidade de determinado produto de consumo. Mais uma loja-conceito está sendo aberta em São Paulo, com o nome de **Concept-Store Lee**.

Salas de *multiuso*, onde há o diálogo das artes com a filosofia, a literatura e outras expressões do saber humano, situam-se, especialmente, no bairro da zona oeste (Vila Madalena). Alguns espaços oferecem a conjugação de estúdios, dança, teatro e outras intervenções artísticas e a chamada convivência com artistas residentes, que apresentam suas obras. Na loja do **Bispo e Theodora** também em São Paulo encontra-se desde lambe-lambes de artistas novos a venda de livros. Nesses espaços o choque e o entusiasmo prevalecem; o estilo, o clima, o prédio, a arquitetura, a cara, o conceito, a ousadia, a diferença... todos esses detalhes podem ser *degustados* com um pouco e olhar descomprometido. Espaços que abrigam novos conceitos; o conceito de loja-galeria é acolher artistas que eram grafiteiros, que trabalham com *stickers*, ilustrações colocadas em papel adesivo e coladas em postes e muros de cidades do mundo todo.

A **SParte**-Feira de Arte Moderna e Contemporânea de São Paulo, com evento em maio de 2006, seguiu a organização das feiras de arte européias, inclusive toda a organização e o trabalho das galerias. Apresentaram-se 50 galerias, procedentes de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, Recife e outras mais do Uruguai, Argentina, Chile e as européias de Portugal, Espanha e Alemanha. *“O que se quer é vender...”*, mas também dar conhecimento de estilos, técnicas, movimentos artísticos. A organização e escolha dos artistas continuam a obedecer às propostas das galerias, pois estas são as que alugam os chamados pequenos estandes para a exposição das obras, por preços não módicos.

Para provocar os galeristas e curadores, a chamada **Feira Marginal**, na mesma época da **SParte**, reuniu 60 artistas na *Casa da Xiclet*, galeria alternativa situada no bairro de Vila Madalena-SP. São os “rejeitados”, que contestam o poder dos curadores e galeristas, que trabalham com os chamados “artistas apadrinhados”. A *Casa da Xiclet* funciona desde 2002, “sem curadoria, sem seleção, sem jabá, sem juro, sem patrocínio” e abriga artistas com as mais variadas linguagens, chamados os “excluídos”.

A proposta destes lugares de *multiuso*, portanto, é movimentar a cena cultural, a cena jovem, a sociedade do espetáculo. Um dos mais concretos desafios do homem hipermoderno si-

tua-se no fenômeno espaço-tempo nessa sociedade, continuamente voltada para o futuro; futuro, porém, menos romântico e, paradoxalmente, mais revolucionário, que se dedica a tornar possível o impossível.

São intensificadas as atividades pragmáticas, dilui-se a cultura do *carpe diem*; a sociedade ultramoderna assemelha-se a um caos paradoxal, uma desordem organizadora. O chamado *espírito da época* está mais ligado à estetização dos gozos, à felicidade dos sentidos, à busca de qualidade no *agora*. O indivíduo está cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente.

Na visão do filósofo francês Gilles Lipovetsky, neste momento sócio-cultural, está presente o hiperconsumo, mas consumo na sensação de gozo emotivo; o homem está aterrorizado pelo tédio de consumidor volátil, fragmentado. O indivíduo contemporâneo recebe a idéia de hiperconsumo, não como panacéia que garantirá a felicidade humana, mas como a soma das metamorfoses e das mutações da sociedade de consumo. É o hipernarcísico ligado a uma cultura do bem estar indissociável de critérios sensoriais, mais estéticos, e a uma cultura de qualidade ambiental, em todos os sentidos.

Pensamos aqui interpretar e analisar a cultura do futuro no presente na sociedade contemporânea, sociedade dos artistas, dos produtores de arte, que não querem se submeter ao monopólio de galerias e instituições de arte, nem se sentirem aterrorizados pelo tédio do envelhecimento cultural e se considerarem cada vez mais abertos, ambiciosos e interessados no negócio do fazer e pesquisar arte e colocá-la *em evento*.

REFERÊNCIAS

- FARIAS, Patrício. **Catálogo de Exposição**. Porto Alegre: Bolsa de Arte, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.
- MARCONDES, Neide. ARCO. Espaços da cena contemporânea. O vibrátil movimento das galerias de arte. In: **Jornal da ABCA**, ano III, nº6, maio de 2004, p.20.
- MARCONDES, Neide e MARTINS, Nara. Do silêncio das galerias de arte ao esfuziante hipermodernismo das lojas-conceito. In: **Jornal da ABCA**, ano V, nº10, maio de 2006.
- MARTINS, Nara. Mundos da Incerteza: a lógica fuzzy na contemporaneidade. In: **Revista Mackenzie**, Educação, Arte e História da Cultura. Ano 34, nº 34. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2003/2004, p.135 a 140.
- MEDEIROS, Jotabê. Os sem-galeria. In: **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, 4 de maio de 2006, p.D1 e D2.

CURRÍCULO RESUMIDO

Nara Sílvia Marcondes Martins. Doutora em Arquitetura e Urbanismo, FAU/USP. Mestre em Artes IA-UNESP. Bacharel em Artes Plásticas. Bacharel em Propaganda e Publicidade. Professor-Pesquisadora Integral nas áreas do Design e Arte. Líder e pesquisadora do Grupo de Pesquisa do CNPq. Coordenadora do Curso de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, campus São Paulo.

ATUAÇÃO E IMPACTO NO SISTEMA DAS ARTES: INSTITUIÇÕES FINANCEIRAS E SEUS CENTROS CULTURAIS

Nei Vargas da Rosa

RESUMO

O trabalho apresenta os primeiros dados levantados para a pesquisa de Mestrado, que objetiva analisar o impacto da atuação de três instituições culturais, escolhidas por serem atreladas a corporações bancárias. Busca compreender o CCBV/RJ, Itaú Cultural/SP e Santander Cultural/RS como centros de divulgação da produção artística, abrangendo a dimensão das possíveis contribuições e democratização da veiculação do que é produzido nas artes visuais no país. A pesquisa problematiza os modelos que referenciam a construção e formação de hábitos do universo da cultura contemporânea, no que concerne a constituição da carreira dos artistas plásticos brasileiros. Nessa dimensão, busca perceber o posicionamento das instâncias de poder, bem como a maneira pela qual as instituições abordadas constituem suas políticas de atuação e representação no sistema das artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: instituições culturais, sistema das artes, carreira de artista.

ABSTRACT

The current work presents the first data collected for the research in progress at the Master Course and which aims to analyze the acting impact of three cultural institutions which were chosen for being supported by banking corporations. It aims to understand the CCBV/RJ (Bank of Brazil Cultural Center), the Itaú Cultural and the Santander Cultural as centers of artistic production dissemination, covering the dimension of possible contributions and also democratizing what is produced in visual arts in Brazil. The research aims to question the models that reference the construction and habit formation in the universe of contemporary culture, concerning the constitution of brazilian fine artists' careers. In this very dimension it aims to perceive the positioning of power institutions as well as the way through which the studied institutions form their acting policies and their representation in the system of the arts in contemporaneity.

Keywords: cultural institutions, arts system, artist's career.

Nas últimas duas décadas percebe-se em nosso país um aumento significativo de instituições denominadas “centros culturais” ou “espaços culturais”, abrigadas por corporações bancárias. Entre esses organismos, circula um segmento importante de bens culturais, cujo destaque recebem as artes visuais em sua multiplicidade de propostas, cujas mostras abrangem das vertentes modernistas à produção contemporânea. Um recorte desta recente manifestação faz surgir, a partir de um ordenamento cronológico de espaços físicos destinados especificamente a fins culturais, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, o Itaú Cultural, de São Paulo, e o Santander Cultural de Porto Alegre.

Esses centros surgem com características que os diferenciam dos tradicionais museus, pois são ocupados com exposições temporárias e não estão preocupados em constituir acervos e

memória. Eles lidam com a construção de repertório variado entorno das artes visuais e, simultaneamente, contribuem para a formação e ampliação da indústria criativa no Brasil. Ao darem visibilidade a bens culturais, como elementos estruturantes de suas realizações junto às comunidades em que atuam, acabam por ressignificar a noção tradicional de museu. Do lugar reservado à preservação de artefatos do passado, ao colecionismo e tantas outras pertinências que configuram o índice tradicional museológico, muda agora para o atual conceito de espaço híbrido, sociocultural, de acontecimento, de vida cultural e dinamizador da produção artística e intelectual. Contudo, é necessário conhecer as estratégias que esses novos setores se valem para colocar na cena artística os produtores de bens culturais, assim como focalizar o papel das instituições, das políticas públicas, gestores, curadores, produtores, colecionadores, consumidores, educadores e distintos públicos que compõe o sistema das artes brasileiro, conceito a ser discutido no transcórre do texto.

A partir desses pressupostos, o desafio ao qual me proponho é refletir sobre a atuação e impacto desses espaços na condição de instrumentos propulsores e constituidores de identidades profissionais. Ao perceber que são poucas as investigações no Brasil destinadas a conhecer como se opera o reconhecimento da produção visual contemporânea, como os artistas procuram seus receptores, clientes e intermediários, é que proponho tal assunto como objeto de pesquisa no Curso de Mestrado. É possível afirmar que há pouca pesquisa sistematizada e rigorosa sobre a pertinência das instituições culturais brasileiras, no que diz respeito às suas definições de políticas e reverberação de suas práticas. Surge daí a motivação para provocar uma reflexão sobre a interface entre agentes culturais contemporâneos e a produção artística.

O mapeamento de alguns fatores que condicionam a emergência desses organismos implica entender o papel do Estado nas políticas culturais sustentadas pelas leis de renúncia fiscal, as alterações no conceito de cultura e do próprio espaço museológico. Além disso, é imprescindível perceber em que medida se altera o estatuto do artista brasileiro na contemporaneidade, tendo como ponto de partida as políticas de atuação de tais centros culturais. Ter conhecimento de como as operações provocadas por essas instituições constroem condições que extrapolam o universo artístico, ou o simbólico, e caem no mercadológico perpassa pela pesquisa. Conforme Nestor Garcia Canclini, “a reorganização do mercado de arte não poderia ocorrer sem o funcionamento, também articulado globalmente, de dispositivos museológicos, editoriais e acadêmicos que direcionam os critérios estéticos, o prestígio dos artistas e dos especialistas que os consagram” (CANCLINI, 1989).

No que concerne aos possíveis agenciamentos decorrentes de algumas práticas articuladas pelos espaços culturais, destaca-se o CCBRRJ¹, que desde 12 de outubro de 1989 tem fortalecido a circulação de atividades artísticas nas suas variadas expressões, tornando-se indiscutível sua relevância no contexto das artes no Brasil. O sucesso do empreendimento na cidade do Rio de Janeiro faz surgir em São Paulo, Brasília e, recentemente, Recife, os outros centros mantidos pelo Banco do Brasil. No entanto, opta-se analisar o CCBRRJ pela sua condição de primeiro de uma linhagem de centros culturais vinculados a instituições bancárias, bem como estar sediado no segundo mais importante pólo cultural do país.

O Instituto Itaú Cultural nasce com vocação para difundir a cultura brasileira, utilizando como dispositivo de conexão as tecnologias que surgiam em 1987, ano de sua fundação. No entanto, somente em 1995 tem sua sede própria, num prédio de arquitetura contemporânea em plena Avenida Paulista, constituindo-se no segundo na ordem de surgimento. De acordo com Milú Villela, presidente do Itaú Cultural, sua “missão é fomentar e difundir o conhecimento e a produção das artes brasileiras para ampliar o acesso à cultura e colaborar com o processo de participação social”ⁱⁱ. A evolução das mídias eletrônicas e da *Internet* capacitaram o Itaú Cultural que, por meio delas, dispõe ao público um elenco significativo de dados acerca da cultura brasileira. A programação do Itaú Cultural ganha ainda mais peso com o *Programa Rumos*, que pode ser apontado como um dos projetos de maior alcance na renovação de linguagens e inserção de profissionais no contexto das artes.

Recentemente, o Grupo Santander Banespaⁱⁱⁱ instalou sua fundação cultural em Porto Alegre e, conforme consta em seu *site*, tem interesse em integrar a cultura produzida no Rio Grande do Sul, com vistas à projetá-la no âmbito nacional e internacional. Por outro lado, busca congrega a produção contemporânea a diferentes segmentos de público, “promove a integração da região ao circuito global das artes”, configurando-se num “pólo de geração e distribuição de produção e intercâmbio com outras instituições”. Desde 2001, o local tem oferecido exposições de arte, intencionando cobrir uma lacuna na divulgação da arte contemporânea no Estado. A escolha do Santander Cultural tem importância estratégica na pesquisa, pois seu surgimento encontra abrigo no impulso que as artes visuais têm tido no Estado. A Bienal de Artes Visuais do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo resumem o movimento de aceleração na oferta de oportunidades de fruição estético-cultural e reflexão sobre arte na capital gaúcha, transformando-a no terceiro pólo brasileiro a dinamizar as artes visuais.

Os três centros, cada um a sua medida, recebem devida atenção no transcurso do texto, sobretudo na análise dos novos contornos que suas ações fazem ressonar no sistema das artes brasileiro. O conceito de sistema das artes que aqui é trabalhado tem origem na proposição da historiadora Maria Amélia Bulhões, que nos diz ser um “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” de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 1990, pg. 17). Tal idéia incorpora a problemática da valoração do objeto artístico, que sofre legitimação a partir da sua colocação dentro de uma instituição cultural, assim como sua flexibilidade na inserção de novos critérios decorrentes de contingências que, na maioria das vezes, fogem da sua própria alçada. Os processos que alinham ou extrapolam seus limites podem ser observados a partir da entrada de elementos, cujas alterações mostram-se visíveis nos últimos dois séculos. O estatuto do sistema das artes na modernidade é configurado, em parte, por uma estruturação que abarca salões de arte, críticos, marchands e colecionadores, que chancelam a circulação da produção artística. Na contemporaneidade, os mesmos passam a perder terreno e são substituídos, por exemplo, pelas bienais, megaexposições, por redes internacionais de galerias e novos consumidores de arte.

Embora o momento inicial da pesquisa, é possível apontar que, no caso brasileiro, o sistema das artes absorve um reordenamento de funções e características que articulam um estatuto próprio para a circulação de bens culturais. Dessa forma, é possível propor a convergência entre leis de incentivo fiscal, instituições culturais e a figura do produtor cultural, que entram em cena a partir da década de 90, momento em que se consolida a estrutura burocrática de fomento à cultura oferecida pelo aparelho estatal. É nesse mesmo período que surgem as instituições pesquisadas, fato que gera o interesse em atentar para o impacto da atuação das mesmas na construção da carreira de um grupo de artistas visuais, tema a ser problematizado na pesquisa em curso. Tendo em vista as recentes alterações no caráter ainda incipiente e frágil do sistema das artes no Brasil, ressalta-se que a idéia de reenquadramento e reposicionamento das funções desempenhadas pelos principais articuladores do sistema das artes será devidamente discutido ao longo da dissertação de Mestrado, não se esgotando o debate no âmbito desse texto.

Para dar condução à proposta do estudo, toma-se como procedimento selecionar um grupo de artistas que participaram de exposições ou projetos culturais (a exemplo do *Programa Rumos Visuais Itaú Cultural*) nos três centros, no período de 2000 a 2005. A escolha dos artistas é decorrência do levantamento do material enviado pelos centros, chegando ao total de 14 nomes. A definição dos mesmos parte do entendimento que o momento da carreira em que se encontram os artistas é fundamental, já que se quer trabalhar com profissionais em início de trajetória. Entende-se por artistas em início de carreira aqueles que estão inseridos no sistema das artes durante ou após vínculo acadêmico, ou com formação em cursos livres de arte e que tenham participado de poucas exposições, estando em média na faixa dos 30 anos. O método que resultou na lista tem como partida a elaboração da uma "linha do tempo" das exposições que apresentaram artistas em início de carreira ou artistas em início de carreira em meio a artistas em ascensão ou consagrados. Após, partiu-se para o confronto das mesmas, a fim de situar as recorrências de nomes entre os centros culturais. Essa lista compreende os nomes:

Artista	UF	Centros	Exposição/Projeto	Curador – Curadora^{IV}	Ano
Alice Miceli	RJ	SC	Hyper relações eletro digitais	Daniela Busso Aracy Amaral	2004
		IC	Rumos Visuais 3		2005
Adriana Boff	RS	IC	Vertentes da Produção Contemporânea	Fernando Cocchiarale Tadeu Chiarelli	2002
		SC	Apropriações/Coleções		2002
Bruno de Carvalho	RJ	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso Fernando Cocchiarale	2001
		IC	Vertentes da Produção Contemporânea		2002
Cássio Vasconcellos	SP	CCBB	Artefoto	Ligia Canongia Alfons Hug	2003
		CCBB	Carnaval		2004

Artista	UF	Centros	Exposição/Projeto	Curador – Curadora^{IV}	Ano
Caio Reiszewitz	SP	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes	2000
		IC	Subversão dos Meios	Daniela Busso Maria Alice Milliet	2004
David Cury	RJ	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes	2000
		IC	Tudo é Brasil	Daniela Busso Lauro Cavalcanti	2004
Fabiana Rossarola	RS	SC	Apropriações/Coleções	Tadeu Chiarelli	2002
		IC	O Preço da Sedução	Denise Mattar	2004
Lúcia Koch	RS	IC	Trajectoria da luz na arte brasileira	Paulo Herkenhoff	2001
		CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2003
		IC	Subversão dos Meios	Maria Alice Milliet	2004
		SC	Hyper relações eletro digitais	Daniela Busso	2005
Jorge Menna Barreto	RS	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		IC	Vertentes da Produção Contemporânea	Fernando Cocchiarale	2002
Marilá Dardot	RJ	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		IC	Vertentes da Produção Contemporânea	Fernando Cocchiarale	2002
M ^a Helena Bernardes	RS	IC	Rumos Visuais 2	Fernando Cocchiarale	2000
		SC	Tangenciando Amílcar	Tadeu Chiarelli	2002
Matheus Rocha Pitta	RJ	CCBB	Uma Geração em Trânsito	Franklin Espath Pedroso	2001
		CCBB	Artefoto	Ligia Canongia	2003
		IC	Rumos Visuais 3	Aracy Amaral	2005
Oriana Duarte	PE	IC	Rumos Visuais 1	Angélica de Moraes Daniela Busso	2000
		CCBB SC	Uma Geração em Trânsito Apropriações/Coleções	Franklin Espath Pedroso Tadeu Chiarelli	2001 2002
Virgínia de Medeiros	BA	SC	Apropriações/Coleções	Tadeu Chiarelli	2002
		IC	Rumos Visuais 3	Aracy Amaral	2005

A análise dessa listagem gera algumas questões para debate, que no andamento ainda inicial da pesquisa nos convidam a algumas reflexões. A procedência dos artistas é tema pertinente para discutir sobre critérios de abrangência territorial na escolha dos artistas que aparecem nos centros culturais mencionados. São cinco do Rio de Janeiro, cinco do Rio Grande do Sul, dois de São Paulo, um da Bahia e um de Pernambuco. Entende-se que a possibilidade de expor a produção periférica no circuito convencional de arte, assim como quem as produz, é trabalhar numa dimensão democratizante da difusão do produto artístico, bem como propor um diagnóstico abrangente da geografia cultural do país. Nesse sentido, o único centro que apresenta projeto exclusivo para inserção de profissionais de diferentes expressões, provenientes dos vários cantos

do país, é o Itaú Cultural por meio do *Programa Rumos Itaú Cultural*. Atualmente, na terceira edição do *Rumos Artes Visuais*, sua abrangência merece estudo específico, considerando que, desde 2000, o programa vem abrindo espaço e visibilidade para um número significativo de artistas. Na lista, pode ser conferido que 13 dos 14^v nomes constam no *Rumos Artes Visuais*, sendo que seis aparecem primeiro no projeto do Itaú Cultural^{vi}.

Pelo critério de recorrência proposto, o CCBB de uma só vez faz surgir quatro^{vii} nomes. A exposição *Uma Geração em Trânsito*, de Franklin Espath Pedroso, parece ser a única no CCBB que se preocupou em problematizar a questão da trajetória, utilizando-a inclusive como proposta curatorial. O Santander Cultural, assim como o CCBB, não oferece projetos ou exposições específicas para inserção de artistas; ao contrário, está aliado com a produção mais reconhecida nos meios artísticos. É de se notar que dos 14, seis aparecem em exposições ao lado de outros em ascensão ou consagrados, conferindo ao Santander uma idéia de política integradora dos artistas. No entanto, somente três artistas tem seu nome em primeiro lugar ali, para depois surgirem nos outros.

Considerando um número ascendente de mostras expositivas, num quadro ainda pouco numeroso de espaços culturais no Brasil, é de se destacar que ocorreram 101 exposições no período que abarca a pesquisa, sendo 62 no CCBB (ressalta-se que o mesmo possui a maior dimensão física entre os três centros pesquisados), 28 no Itaú Cultural, e 11 no Santander Cultural (esse inicia suas atividades em 2001 e abriga também a Bienal do Mercosul, que não é computado como evento específico do centro).

A partir desses dados, não esquecendo a dimensão da pesquisa, pode-se pensar em que circunstância é encontrada ressonância do sistema de rede defendido pela teórica francesa Anne Cauquelin, nos organismos pesquisados. A autora apresenta uma discussão pertinente sobre a constituição de redes no âmbito das artes, estabelecidas pelos que detêm o privilégio das informações e do poder de escolha. Para esse entendimento, Cauquelin toma por empréstimo o conceito de rede utilizado na comunicação, que “é um sistema de ligações multipolares, ao qual pode ser ligado um número não definido de entradas”. Ainda segundo a autora, “entrar numa rede significa ter acesso a todos os pontos do conjunto, a conexão agindo à maneira das sinapses no sistema neural” (CAUQUELIN, 2005). Em decorrência do levantamento das primeiras informações sobre os artistas, surge a necessidade de conhecer quem são os curadores que aparecem com mais frequência nos centros culturais. A idéia de rede pode ser melhor visualizada quando se tem a lista de curadores que comumente trabalham para esses centros culturais:

Curador	Exposição/Projeto	Instituição	Ano
Alfons Hug	Carnaval	CCBB	2004
	Alegoria Barroca na Arte Contemporânea	CCBB	2005
Angélica de Moraes	Rumos Visuais 1	IC	2000
	Sem Fronteiras	SC	2001

Curador	Exposição/Projeto	Instituição	Ano
Daniela Victória Bousso	Rumos Visuais 1	IC	2000
	Hyper relações eletro digitais	SC	2005
Denise Mattar	Ismael Nery – 100 anos – A poética de um mito	CCBB	2000
	Surrealismo	CCBB	2001
	O Preço da Sedução – Do Espartilho ao Silicone	IC	2004
	Mary Vieira – O tempo do movimento	CCBB	2005
Ligia Canongia	Waltercio Caldas 1985 – 2000	CCBB	2001
	Jac Leirner – Ad Infinitum	CCBB	2002
	Violência e Paixão	SC	2002
	Mario Cravo Neto – Na Terra sob meus pés	CCBB	2003
	Artefoto	CCBB	2003
Jair de Souza	Rubens Gerchman – Caixa de Fumaça	CCBB	2000
	www.mycity.com.br	CCBB	2001
Paulo Sérgio Duarte	Carlos Vergara – Viajante	SC	2003
	Enfil do Brasil	CCBB	2005
Paulo Herkenhoff	Trajетória da Luz na Arte Brasileira	IC	2001
	Lucio Fontana – A Ótica do invisível	CCBB	2002
	Arte Brasileira na Coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem	CCBB	2002
	Rosana Palazyán	CCBB	2002
Ronaldo Brito	Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro	CCBB	2000
	Eduardo Sued – A Experiência da Pintura	CCBB	2004
Tadeu Chiarelli	Tangenciando Amilcar	SC	2002
	Apropriações/Coleções	SC	2002
	Projeto Mezanino de Fotografia	IC	2004

Entre 2000 e 2005, dos dez curadores que aparecem mais de uma vez entre os centros, seis curaram as exposições em que participaram os artistas acima. A intenção de trabalhar com o conceito de rede traduz a possibilidade da existência de um circuito fechado no sistema das artes, orquestrado também pelas instituições que estão sendo pesquisadas, abrindo-se ocasionalmente para a entrada de um novo componente. Esse discurso é também reforçado por Raymonde Moulin, que fala de “rede internacional de galerias e de rede internacional das instituições culturais, de interação entre mercados, onde se elaboram os preços, e campo cultural, onde se operam as avaliações estéticas e o reconhecimento social” (MOULIN, 1995). Em suas pesquisas, a autora legitima as idéias de Nestor Garcia Canclini em relação à reformulação do mercado internacional de arte por decorrência da globalização. Moulin afirma que são poucas as galerias, aliadas aos principais museus e revistas internacionais, que controlam o mercado mundial, e ainda cita como exemplo a *Sotheby’s* e a *Christie’s* – que detinham quase três quartos do mercado internacional há pouco mais de dez anos (CANCLINI, 2003). Segundo Maria Amélia Bulhões, Raymonde Moulin observou que não é mais possível a legitimação de um artista em instâncias isoladas de valor comercial ou cultural. A autora evidencia que a

autonomia da arte é um processo que tem suas complexidades e que é muito mais um ideal do que uma realidade (BULHÕES, 2000).

Na perspectiva da realidade brasileira, essas pesquisas apóiam a análise das práticas de escolha e acesso aos bens artísticos, bem como quem deve ou não integrar o sistema das artes. Nesse contexto, as entrevistas que serão realizadas com os artistas trarão subsídios para analisar se há um mercado de consumo em arte, fomentado pelas instituições pesquisadas, e se as mesmas cumprem, de fato, com o papel de dinamizadoras da produção cultural que por elas passa. Por outro lado, quer se entender se tais centros culturais são responsáveis pela formação de uma rede de relações no sistema das artes, que inserem novos artistas e influenciam no preço das obras, além do fortalecimento do mercado de arte, avaliação e renovação estética.

A cultura, enquanto assunto que converge para o estatuto político e econômico, remete a um processo de ressignificação conceitual originado a partir do século XVIII. Para George Yúdice, importante teórico americano, a cultura como recurso tem tido aumento em seu uso na economia e política, na mesma proporção que diminui suas noções convencionais. O autor aborda a condição da cultura como um meio de internalizar o controle social via disciplina e governabilidade, idéia que é endossada por Foucault e pelos Estudos Culturais. Na alçada econômica, “a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial deram à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade” (YÚDICE, 2004). Atualmente, a indústria audiovisual só fica atrás da indústria aeroespacial no *hanking* mundial de movimentação de capital. Grandes instituições internacionais, como a União Européia, o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento começam a compreender a cultura como uma esfera crucial para investimentos, a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso; e há quem diga que a cultura se transformou na própria lógica do capitalismo contemporâneo” (YÚDICE, 2004).

Em que pese o fenômeno artístico e sua relação histórica, outro autor importante é Nestor Garcia Canclini, já citado anteriormente, que analisa a produção cultural dos países latino-americanos num enfoque sociocultural, percebendo a complexidade das relações que se configuram entre o local/global e produção/circulação/consumo na contemporaneidade. Em suas obras *Consumidores e Cidadãos-conflitos multiculturais da globalização* e *A Globalização Imaginada*, ele analisa o processo de industrialização e homogeneização da cultura, que tem por decorrência o reordenamento simbólico e a formação de públicos-mundo, fato que gera um nivelamento na apreciação e gostos semelhantes. A preocupação em entender como a produção cultural se coloca na globalização parte do pressuposto que há uma “tendência dominante do lado das empresas em pensar como globalizar a cultura e, no limite, como fabricar uma cultura global”, segundo Canclini (2003). Dessa forma, constata-se que o autor questiona o modo como se está transformando o espaço sociocultural na América Latina, sobretudo ao se alterarem as responsabilidades que antes estavam afetas ao Estado, passando agora à iniciativa privada.

Nesse sentido, os espaços culturais – com destaque, principalmente, os que são mantidos por instituições financeiras – desempenham fundamental papel, já que “museus, fundações e

bienais, essas instituições em que outrora prevalecia a valoração estética e simbólica, adotam cada vez mais as regras do autofinanciamento, da rentabilidade e da expansão comercial próprias das indústrias comerciais” (2003). Por outro lado, o autor fala que “a circulação mais ou menos simultânea de exposições, ou ao menos de informações sobre elas, em redes de museus de diversos países, as feiras e as bienais internacionais, bem como a repercussão dos acontecimentos artísticos na mídia, reduzem o caráter nacional das produções estéticas” (2003). Essa preocupação reside no fato de Canclini considerar as artes plásticas como uma das fontes do que resta do imaginário nacionalista e dos signos da identidade regional no universo globalizado da cultura. E essas são passíveis de reorganização a partir da lógica do mercado, pois passam a fazer parte da circulação em função de sua legitimidade em dispositivos museológicos e acadêmicos, nas quais a consagração dos artistas é referendada, na grande maioria das vezes, por especialistas.

No Brasil, o aparecimento das leis de incentivo geraram condicionamentos estruturantes, que confundem-se com políticas culturais endossadas pela postura neoliberal dos últimos governos. A cultura como assunto de Estado passa diretamente às mãos das “empresas que definem seu apoio em função de seus interesses empresariais de comunicação e não em função da produção artística” (OLIVIERI, 2004). Yacoff Sarkovas, presidente da Articultura, é o mais contundente crítico às leis de incentivo do MINC e apresenta em seu artigo *O incentivo fiscal à cultura no Brasil*, um panorama das leis federais disponibilizadas para instituições, produtores culturais e artistas viabilizarem suas iniciativas. Diz Sarkovas que há crescimento das indústrias criativas para suprirem demandas de bens simbólicos, lazer, entretenimento e estética. Atentar quais são, aonde estão, quem são seus dirigentes e o modo como operam essas indústrias é um compromisso de todos, já que cultura é questão de interesse público. A crítica oportuna de Sarkovas sobre as leis de renúncia fiscal como mecanismo de fomento à cultura fazem sentido, pois em sua essência estão reduzidas a um repasse de verbas do governo a empresários que recebem, além da isenção fiscal pelo patrocínio, o poder decisório de veiculação da produção artística. Trata-se, segundo o consultor, de “uma estratégia de aplicação do dinheiro público objetivando estimular o investimento privado”, resultando numa anomalia, para usar o mesmo termo de Sarkovas.

Frente ao exposto, é improvável deixar de mencionar que as instituições bancárias em nosso país têm acumulado recordes de lucros nos últimos anos. Segundo o Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos, o DIEESE^{IX}, somente em 2005 os principais bancos brasileiros (Banco do Brasil, Caixa Econômica Federal, Itaú, Bradesco e Unibanco) registraram um crescimento de 49,9%, chegando a um montante de R\$18,8 bilhões de reais. O lucro do Santander Banespa no mesmo período foi de R\$1.643 bilhão. Tais cifras, quando comparadas aos R\$500 milhões, em média, que o governo federal tem liberado nos últimos anos às atividades culturais por meio da Lei Rouanet para todo o país, causa profundo estranhamento. Dos centros culturais aqui pesquisados, dois deles estão atrelados aos bancos mais lucrativos do país, conforme o DIEESE, o Banco do Brasil e o Itaú. O Santander Banespa, embora não conste na lista, recorre às leis de incentivo para realizar seus projetos culturais no Santander Cultural, na mesma

medida em que ocorre nos Bancos do Brasil e Itaú, fato amplamente divulgado nos materiais impressos promocionais dos três centros. Em seu processo de inscrição para atividades culturais, o CCBB deixa claro que financia somente projetos que possuam o selo da Lei Rouanet.

Por fim, cumpre reafirmar que as constatações acima apenas perfazem as premissas iniciais da pesquisa, já que o próprio ingresso no Mestrado constitui-se em fato recente, abril do corrente ano. Nos meses próximos, a continuidade por meio do levantamento bibliográfico e entrevistas darão subsídios para entender como as práticas adotadas pelas instituições expressam as condutas das políticas culturais. Por conseguinte, como se manifesta essas alterações na carreira dos artistas plásticos entrevistados.

NOTAS

- I. Instalado num prédio de arquitetura exuberante na rua Primeiro de Março, no centro antigo do Rio, teve sua pedra fundamental lançada por D. Pedro II, em 1880. Só passaria ao Banco do Brasil 43 anos depois, em troca de dívidas da Associação Comercial do Rio de Janeiro, última instituição a funcionar lá. Foi sede da diretoria até a transferência do Banco e da capital para Brasília, em 1960. Os 17 mil metros quadrados recebem, desde 1989, exposições de arte, espetáculos de teatro e dança, shows musicais, serviço educativo, seminários, debates, lidando com a diversidade de expressões culturais. (Reinaldo Benjamin Ferreira, “Centro Cultural Banco do Brasil, uma experiência que deu certo, memórias” (Rio de Janeiro, 1997), p. 16.
- II. Extraído do site: www.itaucultural.com.br.
- III. Localizado num dos prédios mais suntuosos de Fernando Corona. De estilo predominantemente neoclássico, embora tardio para a época da construção, 1927 a 1932, foi erguido para abrigar bancos. Lá foi o Banco da Província, o Nacional do Comércio, SulBrasileiro e, por fim, o Meridional, privatizado pelo grupo espanhol na gestão do então governador Antônio Britto.
- IV. Optou-se por considerar apenas os curadores-coordenadores do *Rumos Visuais*, já que o projeto curatorial é formado por equipes de curadores.
- V. A exposição *Vertentes da Produção Contemporânea* é decorrência da seleção do *Rumos Visuais*, mas segundo relatórios do Itaú Cultural, disponibilizados em seu site, essa mostra é um recorte do Projeto.
- VI. Lúcia Koch aparece primeiro Itaú Cultural, mas na exposição *Trajetória da luz na arte brasileira*, de Paulo Herkenhoff, em 2001.
- VII. Oriana Duarte também consta na exposição de Franklin Espath Pedroso; no entanto, não é contabilizada já que havia participado da primeira etapa do Programa Rumos Visuais.
- VIII. Diz Sarkovas que “os governos têm a responsabilidade de estabelecer objetivos, elaborar estratégias e investir no desenvolvimento cultural, o que significa interagir com inúmeros agentes não-governamentais — instituições, grupos, criadores, pesquisadores, promotores culturais independentes —, financiar, em menor ou maior parte, seus processos de pesquisa, formação, criação, produção, distribuição, intercâmbio e preservação, e garantir a todos os estratos da população e a todas as regiões do país condições amplas de acesso, fruição e expressão cultural (SARKOVAS, 2004).
- IX. Dados obtidos no site www.dieese.org.br.

REFERÊNCIAS

- BULHÕES, Maria Amélia. Brasil século XX: modelo econômico e produção artístico-cultural. In: **Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS**. Porto Alegre. Vol. 13 (1985), p. 180-191.
- _____. A Arte como valor e a atuação das instituições museológicas. In: **Revista Porto Arte**. Vol. 11, nº 20, 2000.
- _____. **Artes Plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70**. São Paulo: USP, 1990. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- _____. **Artes plásticas na América Latina contemporânea**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- _____. **Culturas Híbridas: estratégias para sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- _____. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRG, 2001.
- _____. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- _____. Museos, aeropuertos y ventas de garage: las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización. In: **Fronteiras da cultura: horizontes e territórios da antropologia na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1993.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FERREIRA, Reinaldo Benjamim. **Centro Cultural Banco do Brasil, uma experiência que deu certo, memórias**. Rio de Janeiro, 1997.
- MOULIN, Raymonde. **De la valeur de l'art**. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. **Le marché de l'art**. Paris: Ed. de Minuit, 1967.
- OLIVIERI, Cristiane Garcia. **Cultura Neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura**. São Paulo: Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2004.
- SARKOVAS, Yacoff. **O incentivo fiscal à cultura no Brasil**. Rio de Janeiro, 2004. www.artes.com
- _____. **Herança Incômoda**. 2005. www.canalcontemporaneo.art.br
- YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

Consulta em sites:

- www.aefinanceiro.com.br/teleconferencias/2005/fev/22/284.htm.
- www.bb.com.br.
- www.cultura.gov.br/.
- www.dieese.org.br/notatecnica/nota.xml.
- www.estadao.com.br/economia/noticias/2005/mai/16/45.htm.
- <http://clipping.planejamento.gov.br/Noticias.asp?NOTCod=248494>.

www.itaucultural.com.br.

www.santandercultural.com.br.

www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u93606.shtml.

CURRÍCULO RESUMIDO

Nei Vargas da Rosa. Mestrando em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV-1A/UFRGS. Graduado em História, pela PUC/RS. Coordenou o serviço educativo do Santander Cultural. Dirigiu o Departamento de Difusão Cultural da Pró-Reitoria de Extensão/UFRGS. Ministrou cursos e oficinas sobre a utilização de equipamentos cul-turais como recurso pedagógico, para professores da rede municipal e estadual de ensino.

TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE UM CONFLITO DE INTERPRETAÇÕES

Neide Antonia Marcondes de Faria

RESUMO

Trabalhar a obra de arte como fenômeno epocal, que abre seu próprio mundo histórico, permite várias interpretações para o seu desvelamento. Assim, ao falar em método, é preciso considerar a ressalva de Hans Gadamer: método é verdade? Não seria significativo importar, transportar uma urbanização de idéias teóricas e considerá-las hermenêuticas? Como o universo é um sistema distante do equilíbrio, com suas instabilidades e bifurcações, para conhecer o fenômeno arte, sem verdades prontas e leituras definidas, seria oportuno um conflito de interpretações, um conflito hermenêutico, que direcionaria nossas pesquisas e preocupações. Não como uma cabala interpretativa, mas sim o enlace de diversas teorias; tal enlace transdisciplinar permite uma *koiné* da cultura contemporânea.

Palavras-chave: Arte, Hermenêutica, Teorias.

ABSTRACT

To work an arts epochal as phenomenon that opens its own historical world, this allows many interpretations to unveil it important. Therefore when talk about method, it's necessary to consider Hans Gadamer question: Is method is true? It's meaningful to import, transport, the distribution of theoretical ideas and consider them hermeneutics. The universe being a system distant from balance, with its unstableness, and its forkedness to know the art phenomenon, without ready-made truths, and readings, it would be interesting a conflict, that would guide our researches and worries not as an interpretation cabbala, but as way of applying a mixture of different theories; a mixture permits such of subjects crossing a "koiné" of contemporary culture.

Keywords: Art, Hermeneutic, Theories.

História, História da Arte, obra/evento, não se trata de **nova** abordagem, já que vivenciamos hoje a dissolução da categoria do **novo**, pois resultados **novos** irão se tornando alcançáveis rapidamente e a capacidade de disposição e de planificação vão torná-los cada vez menos novos. Para Gianni Vattimo, (1991) o *pensiero debole*, seria lícito entender por "pensamento débil"? propõe uma interpretação ontológica. Não uma cabala interpretativa, com final determinista, especialmente nesta então condição hipermoderna, tecnológica ou supermoderna do final do século XX e início deste novo milênio.

Não como uma "nova" abordagem em História da Arte, mas o teórico italiano defende a idéia de que sempre se deve estar disposto a transmutar de opinião.

Vivendo em um mundo que nos parece incerto, confuso, caótico, não devemos contribuir para esta então chamada obscuridade, tentando criar verdades absolutas, clarezas impossíveis. De fato, ao longo das últimas décadas, nasceu uma nova ciência, a física dos processos do não equilíbrio. São conceitos como a auto-organização e as estruturas dissipativas, hoje também amplamente utilizados em áreas das chamadas ciências humanas.

O universo é um sistema distante do equilíbrio com suas instabilidades, bifurcações e o fim das certezas, como ressalta Ilya Prigogine (Pessis – Pasternak, 1992). E no mundo da arte, da história, um conflito de interpretações, um conflito hermenêutico toma conta das nossas pesquisas, programações e preocupações ressaltadas pelo historiador espanhol Juan Antonio Ramirez em sua obra *Historia y Critica del Arte* (Fallas y Fallos) (1998).

História, História da Arte, a epocalidade (*epokhé*) da obra, um pensamento hermenêutico que se opõe às visões metafísicas tradicionais. Parece incongruente, quando se fala em conflito hermenêutico, ressaltar a aplicabilidade de teorias para o estudo da história da arte, do objeto artístico, enfim, da obra em evento. Para o filósofo Hans-Georg Gadamer, interpretação é fazer acontecer uma liberdade existencial, liberdade lúdica e trágica.

Poderíamos aceitar a idéia do teórico matemático René Thom, quando propõe o uso da Teoria da Catástrofe como uma metodologia hermenêutica, como uma teoria interpretativa.

Teoria, não como resultado de experimentos. Teoria, no latim *Theoria*, é a idéia da contemplação, do culto, quando então contemplamos, cultuamos as obras de arte, os espaços arquitetônicos e escultóricos, as instalações.

A História da Arte é a obra em evento, acontecimento. Como obra que se instala e abre seu próprio mundo. Arte, na visão heideggeriana, como instituição que expõe um mundo e produz a terra. Arte que mantém o vivo conflito hermenêutico entre mundo e terra. Ler, interpretar a terra na obra de arte não só como a objetividade das chamadas coisas e sim como as coisas se mostram. A coisa vai ser interpretada como objeto que foi fabricado, produzido, inventado, trabalhado. Coisas como a pedra, o bloco de granito, o mármore, os objetos, as palavras, o som, os processos eletrônicos são, antes de tudo, instrumentos trabalhados na essência da técnica e são estabelecidos no sentido de construção, ereção, consagração, glória. A coisidade da obra, sua matéria, técnica e a instrumentação são suportes da conformação artística. Criar, inventar (*dichten*) e elaborar em evento é a essência inventiva da arte. A leitura/ interpretativa da chamada “terra”, no sentido mitológico da mãe-terra, prepara e abre o “mundo”: a mundanização que se declara em várias interpretações. Mundo que se mundaniza, em virtude do descobrimento da instrumentalidade das coisas e do descobrimento do signo, que descobre a totalidade dos significados. Um trabalho ativo.

A História da Arte é a obra em evento, acontecimento. Como obra que se instala e abre seu próprio mundo. Arte, na visão heideggeriana, como instituição que expõe um mundo e produz a **terra**. Arte que mantém o vivo conflito hermenêutico entre **mundo e terra**. Ler, interpretar a **terra** na obra de arte não só como a objetividade das chamadas **coisas** e sim como as **coisas** se mostram. A **coisa** vai ser interpretada como objeto que foi fabricado, produzido, inventado, trabalhado. Coisas como a pedra, o bloco de granito, o mármore, os objetos, as palavras, o som, os processos eletrônicos são, antes de tudo, instrumentos trabalhados na essência da técnica e são estabelecidos no sentido de construção, ereção, consagração, glória. A coisidade da obra, sua matéria, técnica e a instrumentação são suportes da conformação artística. Criar, inventar (*dichten*) e elaborar em **evento** é a essência inventiva da arte. A leitura/ interpretativa da chama-

da “terra”, no sentido mitológico da mãe-terra, prepara e abre o “**mundo**”: a mundanização que se declara em várias interpretações. Mundo que se mundaniza, em virtude do descobrimento da instrumentalidade das coisas e do descobrimento do signo, que descobre a totalidade dos significados. Um trabalho ativo.

A essência da arte é poética, concentra-se na “poiesis” e abre-se para o mundo e estabelece o envolvimento do “entrar na obra”. As obras detêm sim uma historicidade efetiva, na medida em que podemos recuperar a experiência que elas, obras, assinalam. Metáfora **inspiradora** é a “pertença” do leitor, um habitar a obra, estar dentro dela (Heidegger, 1992).

História da Arte e epocalidade: nem temporal, nem espacial, mas o acontecimento na espacialização. A obra é o estar-aí, não tem sua aparição, juventude, velhice e desaparecimento como um organismo normal, mas sim a contemporaneidade do fato passado e do fato presente. O retomar o passado, trazer para o presente como uma “festa”; não renunciando a interpretação do passado, renunciando sim a descrição nostálgica do evento. O ser-aí-obra elege seus próprios heróis, sua própria invenção e inaugura os mundos **históricos**. A idéia de memória histórica é a coligação da comemoração/abertura com a capacidade de pensar, refletir, interpretar a **espacialização**, a **temporalidade** que implica a relação do presente com o passado e de ambos com o futuro (a memória do futuro).

A História da Arte e a hermenêutica do imaginal: obra como ser, evento, linguagem, texto, documento. Poderíamos citar: enquanto a historiografia narra como aconteceu, a poesia/arte conta-nos **como sempre** pode acontecer (*Poética* de Aristóteles). A obra como evento, linguagem que permite realizar o movimento hermenêutico no texto. A interpretação é circular e a obra como texto autônomo relativamente à intenção do autor. Abre-se para uma seqüência ilimitada de leituras interpretativas e permite uma descontextualização para uma nova “outra” situação.

A hermenêutica, que então se justifica como teoria, por não renunciar ao passado, renuncia sim à descrição nostálgica e metafísica e traz para o presente a comemoração, a rememoração como uma “festa de cerimônia”.

O filósofo Hans Gadamer, em *Verdade e Método* (1998) indaga: método é verdade? Como trabalhar com **uma** só abordagem para interpretar a epocalidade da obra? Não seria significativa uma urbanização nas idéias de Vattimo, que se reporta a Heidegger; ou nas de Gilles Deleuze (1991), com suas dobras e desdobras na arte? Em muitos casos, pode-se aventurar por uma incursão pela ontologia de Gaston Bachelard (1974) ou pelo mundo habitado da tarefa hermenêutica de Paul Ricoeur (1953). Muitas leituras interpretativas solicitam o andar pelo mundo circundante do cotidiano orgiástico e pela hermenêutica imagética de Michel Maffesoli (1998) ou/e pela visão hermenêutica das situações morfodinâmicas da Teoria da Catástrofe (descontinuidade), do matemático René Thom (1985). Remontar às fontes, descentralizar a desconstrução da metafísica e de seus suportes e ir no lastro de Jacques Derrida (1988). Uma interpretação “borrosa”, a aplicabilidade da lógica “fuzzy”, muitas vezes torna-se relevante para o estudo de determinada obra, ou conjunto de obras, assim como o uso da lógica modal para a “borrosidade” do denominado mundo futuro (1996).

A obra de arte é a própria origem; nela se anuncia a abertura histórica, na qual outros fenômenos constitutivos da “civilização” virão colocar-se. Na visão heideggeriana, no pensamento de Vattimo, a visão **reduativa** psicológica, ou só sociológica, ou só estilística é sempre uma tentativa de exorcizar o caráter da personalidade da obra, para, ao contrário, inseri-la apenas num quadro das relações.

Pretende-se realizar, então, uma hermenêutica como própria *koiné* da cultura contemporânea, que será a linguagem comum de enlace entre diversas teorias. Uma multi ou transdisciplinaridade, sem verdades prontas e leituras definidas.

Trabalhar com a História da Arte, com a obra como fenômeno epocal, que abre seu próprio mundo; isto, portanto, permite as várias interpretações para o desvelamento da obra.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. “A poética do espaço” in: **Os pensadores**. São Paulo: Victor Civita, 1974.
- DELEUZE, G. **A dobra. Leibniz e o barroco**. Campinas: Papiрус, 1991.
- GADAMER, H.G. “El fin del arte” in: **La herencia de Europa**. Barcelona: Ediciones Provença, 1990.
- HEIDEGGER, M. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- KOSKO, B. Pensamiento borroso. **La nueva ciencia de la lógica borrosa**. Barcelona: CRÍTICA, 1995.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARCONDES, N. **Bernini...O êxtase religioso em dobras e catástrofes**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2000.
- MARCONDES, N. [Des]**Velar a arte**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.
- MARCONDES, N. E LUZ, F. **O Êxtase do martírio. São Sebastião em Bernini e Debussy**. São Paulo: Gráfica e Editora Vida & Consciência, 2004.
- PESSIS – PASTERNAK, G. (org.) **Do caos à inteligência artificial**. São Paulo: Edunesp, 1992.
- RAMÍREZ, J.A. **Historia y crítica del arte. Fallas (y fallos)**. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 1998.
- Ricoeur, P. **Sur la phénoménologie**. Paris: Gallimard, 1953.
- THOM, R. **Parábolas e catástrofes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
- VATTIMO, G. **Ética de la interpretación**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- VATTIMO, G. **O fim da modernidade, niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

ARTE COLONIAL SERGIPANA: OS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO EM SÃO CRISTÓVÃO - SE

Roberta Bacellar Orazem

RESUMO

A arte colonial se manifestou no período entre o século XVI até o final do século XVIII, tendo como estilos artísticos o maneirismo, barroco e rococó; e sendo influenciada pela arte portuguesa. O presente trabalho tem o objetivo de analisar três pares de retábulos do período colonial situados na Igreja de Ordem Terceira dos Carmelitas na cidade de São Cristóvão no estado de Sergipe. A metodologia utilizada se deu com a análise comparativa dos elementos artísticos dos retábulos com as características de tradição portuguesa do estilo nacional, estilo Dom João V e do rococó. Dois retábulos possuem estilo nacional português e o outro não se sabe ou certo se manifesta o barroco joanino ou o rococó. Nota-se que a arte colonial sergipana seguiu a tendência do Brasil. E necessita-se de pesquisas futuras para a temática aqui abordada.

Palavras-chave: arte colonial, São Cristóvão/SE, retábulos.

ABSTRACT

Colonial art appeared between the xvth and the xviii Centuries, containing the following artistic styles: the Manerism, the Baroque and the Rococo, and being influenced by the Portuguese art. This work intends to analyze six wooden altarpieces from the colonial period, located in the Church of Third Order of Carmelitas, in São Cristóvão, state of Sergipe. As a methodology, there was an analysis of the artistic elements of the altarpieces comparing them with the characteristics of the Portuguese tradition in the National style, the Dom Joao and Rococo styles as well. Two pairs of altarpieces belong to the Portuguese National style. As for the third, it is not sure whether it belongs to the Dom Joao or to the Rococo style. It is noticed that the art from Sergipe follows the same trend of art in Brazil. And future researches area needed for the approached issue.

Key Words: colonial art, São Cristóvão/SE, wooden altarpieces.

INTRODUÇÃO

No Brasil a arte colonial foi produzida no período que se encontra entre o século XVI até o final do século XVIII. Nesse período a arte serviu, em sua maioria, para fins religiosos a partir da iniciativa da Igreja Católica, manifestando-se com base nas idéias determinadas no momento posterior ao movimento de Contra-Reforma, principalmente nas colônias de Portugal e da Espanha.

O período colonial no Brasil compreendeu as características dos estilos artísticos do maneirismo, do barroco e do rococó. O primeiro foi trazido ao Brasil pelos Jesuítas, ainda no século XVI. Sabe-se que atualmente não existem muitos exemplares da arte desse período no Brasil, até porque houve posteriormente mudanças, guerras, invasões (como a holandesa), expulsão dos jesuítas, dentre outros fatores; acarretando a destruição ou substituição dos elementos artísticos dessa primeira fase.

Por questão sistemática de tempo, diz-se que o barroco no Brasil teve o seu desenvolvimento no século XVII e o seu florescimento no início do século XVIII, sendo utilizado por várias ordens

religiosas em suas igrejas, conventos e mosteiros. Já o rococó teve predominância na segunda metade do século XVIII.

A arte colonial de todas as regiões do Brasil foi totalmente influenciada pela arte portuguesa. Esta, por sua vez, foi influenciada pelos italianos na fase barroca e pelos alemães e franceses na fase rococó, assim como constata Oliveira (2003, p.107):

Em meados do Setecentos, nos anos que antecederam o famoso terremoto de 1755, o panorama artístico português encontrava-se dividido entre duas correntes estilísticas que dominavam a arte europeia do momento: o barroco tardio de influência italiana, que havia prevalecido no período do reinado de D. João V (1706-1750) e as novas tendências do rococó internacional, nas vertentes francesa e germânica. É preciso ter em mente que as igrejas construídas em Roma no século XVIII constituíam então a principal referência para a arquitetura religiosa, continuando a tradição estabelecida na época joanina. Essa referência seria o elemento fundamental na elaboração da tipologia de igrejas conhecidas no mundo luso-brasileiro como de estilo pombalino, estilo que dividiria com o rococó religioso a encomenda arquitetônica da segunda metade do século como veremos mais tarde.

Ainda, a arte colonial em todo o Brasil foi influenciada pelas características artísticas específicas das ordens religiosas que aqui se instalaram como os carmelitas, franciscanos, beneditinos, etc.

Sendo assim, o objetivo do trabalho é o de analisar seis retábulos do período colonial situados na Igreja de Ordem Terceira dos Carmelitas na cidade de São Cristóvão no estado de Sergipe; classificando-os de acordo com as denominações artísticas; e demonstrando o quanto houve de influência portuguesa e carmelita na arte colonial dessa região sergipana.

CARACTERÍSTICAS DO BARROCO E DO ROCOCÓ NO BRASIL

O barroco e o rococó têm características gerais que os identificam. Sabe-se que no período colonial o que destacou a arte dos retábulos tanto barroco, quanto rococó, em Portugal e consequentemente no Brasil, foi o uso da talha dourada. No primeiro estilo o douramento se deu por completo, já no segundo alguns detalhes como os frisos eram dourados e o restante geralmente tinha uma pintura de cor branca.

No Brasil, os retábulos barrocos sofreram variações estilísticas de acordo com a mudança de gostos e reinados em Portugal, tendo algumas fases com nomes pré-definidos, que foram no primeiro momento o estilo nacional português e no segundo momento o estilo Dom João V - ou joanino.

No primeiro momento, o interior das igrejas tinha a predominância total de talha dourada. O retábulo do estilo nacional português possui as seguintes características: colunas torsas ou pseudo-salomônicas (retorcidas ou helicoidais), profusamente ornamentadas com motivos fitomórficos (folhas de acanto, cachos de uva, por exemplo) e zoomórficos (aves, geralmente um pelicano ou uma fênix); revestimento em talha dourada, policromia em azul e vermelho; decoração com anjinhos rechonchudos; coroamento formado por arcos concêntricos. Segundo Zanini

[et.al.] (1983, p.177) em relação ao estilo nacional português, que conseqüentemente serve de referência para o mesmo estilo no Brasil, os elementos de composição são:

Intimamente relacionada ao surgimento do estilo nacional no retábulo português está a coluna salomônica. Esse estilo floresce no último quartel do século XVIII e seus componentes têm antecedentes formais enraizados no país. O estilo nacional caracteriza-se por composições que lembram as portadas românicas das capelas existentes particularmente no norte do país. De cada lado, colunas de fuste espiralado tendo como arremate superior arcos concêntricos tratados da mesma forma. Ao centro uma tribuna destinada a receber a imagem do santo. (...) Se reservarmos a designação de salomônicas às colunas realizadas por Bernini no baldaquino de São Pedro, a designação não cabe às colunas torsas dos retábulos portugueses. (...) Uma de suas características é ter o terço inferior estriado e capitel compósito. Mas no geral as colunas as colunas dos retábulos no estilo nacional são colunas com fuste espiralado desde a base até o capitel, recobertas por uma talha cada vez mais profusa.

No segundo momento, o estilo Dom João V também surgiu de forma mais constante nos interiores das igrejas brasileiras, principalmente nas mais monumentais, também chamado de estilo joanino, período de uma forte influência italiana com o barroco tardio. Esse segundo estilo tem como características a presença de dosséis (falsos cortinados ao centro do retábulo), anjinhos mais esguios ou atlantes, colunas salomônicas, conchas e cabeças de anjinhos saindo delas, elementos fitomórficos e volutas.

Deve-se ter cautela ao analisar o estilo Dom João V, pois pode facilmente ser confundido com o rococó, até porque, como já foi dito, ambos influenciaram a arte religiosa no mesmo período, em sua maioria no segundo quartel do século XVIII. Zanini [et.al.] (1983, p.188) revela que esse estilo joanino teve duas fases de tendências no Brasil. Segundo o autor a segunda fase joanina aparece em todo o Brasil, porém, destaca-se principalmente na região aurífera (Rio de Janeiro e Minas Gerais), sendo denominado de estilo Brito, que foi um artista português da corte de Dom João V que desenvolveu trabalho artístico no Brasil. Costuma-se chamar essa segunda fase do barroco joanino de monumental e magnífica, pois culminou com o auge da corte de Dom João V quando Portugal prosperou economicamente por causa do ouro no Brasil, havendo muitos artistas contratados pelo rei e enviados ao Brasil. Segundo Bazin (1983, p. 301):

Os ornatos fitomorfos tornam-se raros, dando lugar às volutas e espirais emolduradas, e aos concheados dispostos simetricamente, conforme o segundo estilo Dom João V. Sobre os dosséis que arrematam os painéis entre as tribunas, encontramos até mesmo o dispositivo de mosaicos, importado da França para Portugal nessa época, e que se difundiria até a Bahia. Ao mesmo tempo, como no segundo estilo Dom João V, o ornamento tende a perder seu relevo e seus recortes, a se arredondar e se encolher. Esse estilo ornamental, que se manifestou principalmente em Lisboa por volta de 1740, é encontrado na Bahia na mesma época. Isso prova que a oficina da Bahia mantinha estreitas ligações com as da Metrópole.

As características desse segundo estilo compreendem todos os elementos citados anteriormente, porém, acrescenta-se o uso de medalhões ovais ou circulares, decoração de plantas e flores, e às vezes o uso de colunas retas ou com capitel coríntio.

Em 1755, Portugal insere o rococó religioso, influenciado pela França e Alemanha. E o Brasil seguiu esta mesma tendência, inserindo aos poucos, partir de 1750, o rococó em seus ambientes religiosos. O retábulo rococó possui as seguintes características: coroamento encimado por grande composição escultórica; elementos ornamentais baseados no estilo rococó francês (conchas, laços, guirlandas e flores); revestimento com fundos brancos e douramentos nas partes principais da decoração.

Para se conseguir diferenciar do estilo barroco, principalmente do joanino, pode-se classificar a talha rococó como sendo mais simples, com menos detalhes e decorações, com a presença de painéis simples e pouca profusão de ornamentos, pois, segundo Conti (1996, p. 35) o rococó é um estilo sofisticado, galante, jocoso, céptico.

A ORDEM DOS CARMELITAS DESCALÇOS EM SERGIPE COLONIAL

Os carmelitas chegaram em Sergipe por volta de 1618, primeiramente na região entre Bahia e Sergipe e no final do século XVII fixaram-se na cidade de São Cristóvão. Ao longo do século XVIII os carmelitas acumularam muitas riquezas pelo território de Sergipe. Isso porque, apesar de ser uma ordem mendicante, segundo Nunes (1996, p.233):

Como Ordem Mendicante, os Carmelitas estavam proibidos de posse de bens imóveis, devendo viver de esmolas recolhidas nos engenhos e fazendas. Mas, ante as alegações, que apresentaram às autoridades eclesíásticas superiores, conseguiram de Roma dispensa de tal exigência. Explica-se, assim, porque chegaram a possuir um patrimônio considerável de propriedades através do recebimento de sesmarias, doações ou herança de terras, e também por compra.

Os carmelitas estabeleceram-se na cidade de São Cristóvão por volta de 1699. Neste mesmo período de transição foram iniciadas as construções para a capela primitiva e o convento do Carmo. Supõe-se que a igreja da ordem terceira – denominada de Nosso Senhor dos Passos ou Carmo Menor – foi construída posteriormente, mais ou menos nessa segunda época (segundo quartel do século XVIII), como era habitual acontecer, já que as ordens terceiras estabeleciam-se após a autorização dos clérigos, pois, segundo o que constata Santos (2005, p.170):

Foi, principalmente, através de uma devoção preferencial por certo santo que as irmandades foram erigidas. Neste sentido, expandiram-se, entre outras, as irmandades dedicadas ao culto de Nossa Senhora do Rosário, da Misericórdia e do Amparo; as ordens terceiras de São Francisco de Assis, do Carmo e de São Domingo. (...) Existiam irmandades de brancos, negros e pardos. De maneira geral, as irmandades de Misericórdia, do Santíssimo Sacramento e as ordens terceiras eram compostas apenas por brancos ricos: como fazendeiros, donos de engenhos e comerciantes. (...) Os serviços oferecidos pelas associações

religiosas de leigos podem ser agrupadas em duas categorias. Na primeira, de caráter religioso, situam-se suas ações referentes à construção de igrejas, no incentivo e organização de missas procissões e rituais fúnebres. Na outra, de natureza social, encontram-se os serviços relativos a auxílios financeiros, construção de hospitais e recolhimento para necessitados.

A igreja da ordem terceira dos carmelitas em São Cristóvão/SE possui muitos elementos artísticos, como altares, retábulos, tribunas, esculturas, pinturas. O que predomina em sua fachada são as características do rococó, confirmando que ela foi erguida posteriormente, mas seu interior possui ainda elementos do barroco.

ANÁLISE DOS RETÁBULOS DA IGREJA DA ORDEM TERCEIRA

Na igreja da ordem terceira existem seis retábulos, sendo três pares - situados um em frente ao outro. Sendo assim, temos três estilos diferentes de retábulos que denominamos de: 01, 02 e 03. Todos os retábulos estão sem a cobertura de talha dourada, nota-se que foi retirada ou se deteriorou ao longo dos anos, estando algumas partes preenchidas, mas muito poucas, de dourado e de tinta de cor verde e rosa.

O par de retábulos do tipo 01 possui um estilo barroco nacional português, ou seja, possuem arcos concêntricos; colunas torsas com decoração floral e capitel coríntio misto com jônico; decoração profusa de elementos fitomórficos; ainda, vê-se a tendência de decorar com medalhões e ao centro aparece o símbolo da ordem carmelita.

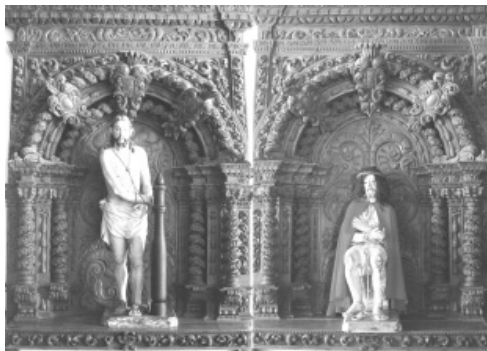


Figura 1 - Par de retábulos do tipo 01 da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão/SE. Fonte: Gabriela Caldas Gouveia de Melo.

Já no par de retábulos do tipo 02, nota-se uma diferença do retábulo tipo 01, primeiro porque é menor a quantidade de elementos, ou seja, a composição é mais suave. Depois, percebe-se os seguintes elementos: um dossel ao centro, com cortinado e dois anjinhos esguios ao lado segurando a cortina; elementos concheados e fitomórficos. Porém, com a falta de talha dourada, não se pode afirmar se este seria todo dourado e, assim, se sua característica seria barroca do

período joanino, ou se destina ao estilo rococó pela quantidade de conchas e flores. Mas isto só seria confirmado se tivéssemos certeza que esse fosse revestido com tinta branca e talha dourada nos detalhes.



Figura 2 - Par de retábulos do tipo 02 da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão/SE. Fonte: Gabriela Caldas Gouveia de Melo.

Já o par de retábulo tipo 03 parece ser uma variação do retábulo tipo 01, ou seja, possui elementos muito parecidos - como arcos concêntricos e colunas torsas e espiraladas - e pode-se encaixar ao estilo barroco nacional português. Nota-se nesses retábulos ainda um pouco de talha dourada no capitel da colunas e tinta em cor verde no medalhão ao centro.



Figura 3 - Par de retábulos do tipo 03 da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Cristóvão/SE. Fonte: Gabriela Caldas Gouveia de Melo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na igreja da ordem terceira dos Carmelitas houve, como em todo o Brasil, uma tradição barroca principalmente no século XVIII. Com a análise dos retábulos do período colonial da igreja percebemos que em Sergipe a arte colonial seguiu as tendências acompanhando

todo o Brasil, possuindo exemplares de retábulos de algumas fases do barroco, seguindo a tendência portuguesa.

Ainda, tivemos dúvidas em relação à classificação de um dos retábulos, se este seria barroco joanino ou rococó, por falta de elementos, constatando, assim, que as obras de arte da igreja estão mal conservadas. Para tirar tal dúvida, é necessário um cotejo mais aprofundado em documentos da época que comprovem como foram feitos ou como eram os retábulos, ou até mesmo uma análise comparativa com os retábulos de outras igrejas do Brasil e de Portugal. Sendo assim, isso seria trabalho para pesquisas futuras; e chama-se atenção para a necessidade de haver a criação e a execução de um projeto de restauração dos retábulos.

Portanto, sabe-se que a arte colonial sergipana deve ser apreciada, valorizada e pesquisada, assim como fazem em outras regiões do Brasil, como em Minas Gerais, que já possuem uma vasta tradição em pesquisa nessa área. Até porque a arte colonial sergipana tem um valor cultural inestimável, pois, além de seu potencial histórico, possui uma qualidade artística que acompanha a tendência nacional e até mesmo internacional.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, G. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2.v.
- CONTI, F. **Como reconhecer a arte rococó**. Lisboa: Ed. 70, 1996.
- NUNES, M. T. **Sergipe colonial II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- OLIVEIRA, M. A. R. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SANTOS, M. O patrimônio das irmandades na capitania de Sergipe D'el Rey. **Caderno do Estudante** - UFS, São Cristóvão: Sergipe, v.4, n.2, p.168-178, 2005.
- ZANINI, W. (org.) [et. al.]. **Historia geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

CURRÍCULO RESUMIDO

Roberta Bacellar Orazem concluiu a graduação em Design Gráfico pela Universidade Tiradentes em 2005 e a Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Sergipe. Atualmente é professora de curso de extensão do Cultart da UFS. Publicou 2 artigos em periódicos especializados e 4 trabalhos em anais de eventos. Participou de 35 eventos - artísticos e científicos - no Brasil.

MODERNIDADE E MODERNISMO: O PROJETO CRÍTICO DE KANT E A CONCEPÇÃO DE ARTE MODERNISTA DE CLEMENT GREENBERG

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

RESUMO

A Crítica do Juízo surgiu sobretudo devido a uma necessidade sistemática da filosofia de Kant, mas tornou-se uma obra fundamental para a estética e para a teoria da arte. Nesta obra, a noção de forma é crucial para que se compreenda tanto a criação artística como a recepção estética. Trata-se aqui de investigar se aquilo que passou a ser denominado pela crítica de arte moderna e contemporânea como um formalismo de inspiração kantiana considera a real complexidade de tal noção.

Palavras-chave: forma, crítica, modernismo, arte.

ABSTRACT

The Critique of Judgment responds, in the first place, for a systematic necessity of Kant's philosophy, but became a fundamental work for Esthetics and Art Theory. In this work, the notion of form has a crucial role in the comprehension both of art creation and of esthetic reception. Our aim is to investigate if what modern and contemporary criticism calls a formalism with kantian inspiration considers the real complexity of that notion.

Keywords: form, critic, modernism, art.

A abordagem formalista da crítica de arte ligou-se, no século XX, ao desejo de ratificar tendências modernistas. Historiadores e críticos que defenderam este tipo de abordagem adotaram alguns dispositivos característicos do pensamento kantiano, sobretudo o esforço por compreender um determinado domínio da vida a partir das categorias e estruturas que lhe são inerentes. O formalismo estético, de um modo geral, afirma que aquilo que distingue a arte de outras modalidades da atividade humana é a posse de certas qualidades formais que pertencem à estrutura de sua aparência. Esta tendência, que marcou a crítica de arte em meados do século XX, tem como seu maior representante Clement Greenberg.

As origens da abordagem de Greenberg podem, sem dúvida, ser encontradas na teoria estética de Kant, mais especificamente, na sua definição do que seria um juízo estético, entendido como a capacidade para julgar a satisfação ocasionada por um objeto independentemente de qualquer interesse, sem que se pressuponha que tipo de coisa este objeto deva ser, nem se leve em consideração questões acerca de seu significado, portanto, como um sentimento de prazer ocasionado meramente em virtude das relações formais do objeto que podem ser percebidas. Kant dará ao conjunto destas relações o nome de “forma da finalidade” encontrada num objeto, na medida em que esta é percebida independentemente da representação de um fim, pensamento este que levará, no discurso formalista ligado ao modernismo, a idéia de se privilegiar, na análise das obras de arte, as relações entre forma, linha, densidade, textura, isto é, as qualidades perceptíveis e a estrutura do objeto como um todo.

Mas, se Greenberg foi considerado um formalista, isso não ocorreu devido a uma efetiva adesão à noção de forma tal como esta foi entendida por Kant nas suas considerações acerca da arte, mas unicamente devido ao fato de Greenberg ter compreendido o empreendimento crítico proposto por Kant como o próprio espírito da modernidade, que teria se disseminado entre todas as áreas do conhecimento. Porém, muitas das críticas negativas ao formalismo de Greenberg não se dedicam a tentar compreender os motivos que o teriam levado a buscar em Kant uma referência e, sem levar em consideração os próprios textos de Kant, chegam a conclusões absolutamente infundadas. A posição de Kant em relação à arte vai além do formalismo, pois para ele o belo, seja ele natural ou artístico, necessariamente expressa um conteúdo.

Clement Greenberg foi um crítico fundamental para a teoria da arte moderna, e sempre alegou uma grande admiração por Kant. Segundo ele, sua tese mais importante, acerca da essência do modernismo, seria uma herdeira direta do projeto crítico de Kant. Compreender porquê, e como, se deu esta filiação pode ser bastante interessante, e pode nos levar a pensar em que medida a estética de Kant pode ser uma obra relevante para se pensar a arte moderna. Para entender melhor como Greenberg se apropriou das idéias de Kant, convém retomar sua trajetória.

Greenberg estabeleceu as principais questões que nortearam a crítica de arte, ao menos entre as décadas de 40 e 60. Textos como “Vanguarda e Kitsch” (1939) e “Rumo a um novo Laocoonte” (1940), constituem o momento inaugural da crítica de arte feita nos Estados Unidos, que surgiu simultaneamente à primeira expressão plástica genuinamente norte-americana, o expressionismo abstrato. Pode-se dizer que, com Greenberg, surge pela primeira vez uma terminologia específica para discutir arte moderna. Quando seu livro *Arte e cultura* foi lançado, em 1961, tornou-se leitura obrigatória para todas as pessoas envolvidas com arte, e seu artigo mais conhecido, “Pintura modernista”, tornou-se uma espécie de cânon para toda uma geração de artistas, mesmo para aqueles que o rejeitavam. Greenberg ofereceu uma leitura segura, ainda que simples, da história da pintura moderna, dando uma renovada credibilidade intelectual à pintura, ao eliminar a imagem romântica do artista como fonte instintiva de criatividade, sem laços com a história e oferecendo, em seu lugar, uma estética coerente e racional.

A formação de Greenberg como crítico de arte teve como base sua experiência prévia como editor da *Partisan Review*, seu envolvimento com o pensamento marxista, e a proximidade com os alunos de Hans Hoffmann. O pensamento marxista lhe deu o sentido histórico que o comprometeu com a vanguarda, convertida em arte abstrata como uma revolução contra o gosto estabelecido nos Estados Unidos por pinturas narrativas nacionalistas, bem como uma concepção evolucionista da história que lhe permitiu enxergar na imigração de artistas europeus o estabelecimento de Nova York como o centro artístico do futuro. Os ensinamentos de Hoffman sobre a pura mecânica plástica da pintura lhe deram as ferramentas para sua análise formal da cor, da linha, do plano, e da planaridade na pintura moderna, especialmente do cubismo. Além disso, o contato de Greenberg com alunos de Hoffmann, como por exemplo, Lee Krasner, abriram o caminho para sua aproximação com jovens artistas como Pollock e De Kooning.

A partir dos anos 60, Greenberg tornou-se um crítico menos intuitivo e desenvolveu um discurso mais didático. A experiência de organizar um seminário em Princeton, em 1958, acentuou ainda mais sua receptividade no mundo acadêmico, o encorajando a buscar princípios filosóficos e históricos para seu trabalho. Estes mesmos princípios o levaram a rejeitar artistas como Jasper Johns, Rauschenberg e a Arte Pop. Contudo, museus e galerias rapidamente absorveram estes novos artistas e novos críticos e teóricos da arte surgiram. Mas Greenberg não estava interessado neste novo tipo de uso da representação. Para ele, a evolução da pintura abstrata naquele momento encontrava-se nos trabalhos de artistas como Morris Louis e Kenneth Noland. Para sustentar a tese de que esta seria o único tipo de pintura autenticamente contemporânea, Greenberg voltou-se para a teoria de Heinrich Wölfflin, que abstraía a forma pictórica e a forma linear da arte do barroco e do Renascimento e afirmava a sua inevitável evolução dialética ao longo da história da arte.

Pode-se dizer que a teoria de Greenberg foi formulada no contexto de um único problema, a definição e a ratificação da arte modernista. Segundo ele, no decorrer do século XIX teria surgido um novo tipo de crítica, decorrente do Iluminismo, a qual se caracterizaria por exigir uma justificação racional de cada forma de atividade social. As artes, naquele momento “destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples”, e “só podiam escapar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade”¹. Com este propósito, cada forma artística teria procurado demonstrar, através das operações que lhe eram peculiares, seus efeitos próprios. Desse modo, as artes teriam sido levadas a empreender uma autocrítica análoga àquela operada por Kant.

O esforço modernista pela delimitação dos meios próprios de cada disciplina voltou a ser explorado por Greenberg num texto de 1972, “A necessidade do formalismo”, onde Greenberg afirma que embora modernismo e formalismo não possam ser considerados termos coextensivos, o formalismo seria o aspecto mais essencial da pintura e da escultura modernistas, por derivar do procedimento autocrítico inerente ao modernismo, embora insista que, para ele, a qualidade de uma obra, ou seu valor estético, dependem de seu conteúdo, não da sua forma. Modernismo e formalismo não devem ser confundidos, ainda que sejam termos intimamente interligados: enquanto o modernismo parece ser simplesmente uma tendência, o formalismo parece consistir num modo de julgar a arte movido unicamente pela aprovação ou desaprovação do modo como uma obra lida com estas convenções, em detrimento de outros fatores. Para Greenberg, esta parece ser uma maneira muito restrita de abordar as obras de arte, que se revela incapaz de levar em conta aquilo que constitui seu verdadeiro valor.

Greenberg recorreu a Kant por ter encontrado no empreendimento crítico, exposto sobretudo na *Crítica da Razão Pura*, uma atitude que considerou importante para se refletir sobre a arte moderna. O problema colocado por Kant diz respeito à metafísica, pois naquele momento a razão se via, segundo ele, “atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades”. O “enfado e o indiferentismo” resultantes da impossibilidade de se

encontrar uma saída para tal situação, seja pela via do dogmatismo, seja pela via do ceticismo, não o desanimam, mas, antes, constituem “um convite à razão para de novo empreender a mais difícil de suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegure as pretensões legítimas e, em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas”¹¹. Para Kant, sua época é a época da crítica, à qual tudo tem de submeter-se.

Portanto, é possível presumir que quando Greenberg se refere a uma atitude crítica nos moldes kantianos, ele tem em mente a idéia de uma área de conhecimento que verifica seus próprios princípios e que fornece critérios pertinentes para verificar tais princípios. É nesse sentido que Greenberg descreve o modernismo como sendo a intensificação dessa tendência que teve início com Kant, o que o leva a considerá-lo o primeiro modernista. É considerada modernista uma obra que tem por tema a própria arte e, mais especificamente no caso da pintura, a pintura modernista é aquela que tem por tema o próprio ato de pintar e que se restringe ao uso de seus elementos próprios, sem lançar mão de qualquer outro dispositivo que pudesse ser compartilhado ou tomado de empréstimo de outra arte. No caso da pintura, este dispositivo era a planaridade. Greenberg reconhece essa atitude em praticamente todos os artistas modernos, como Picasso, Mondrian, Cézanne ou Matisse. A principal inspiração de todos eles foi o seu próprio meio, sua maior preocupação, a invenção e o arranjo de superfícies, formas e cores, e o abandono de todas as convenções dispensáveis:

A tese segundo a qual a planaridade da superfície seria a condição fundamental da pintura, o meio a partir do qual ela se define através de um processo de autocrítica, exatamente por ser uma característica que lhe pertence exclusivamente, sem ser compartilhada com nenhuma outra modalidade artística, foi desenvolvida por Greenberg desde muito cedo. Ela já aparece em “Rumo a um mais novo Laoconte”, artigo publicado pela primeira vez em 1940. Neste artigo, Greenberg defende a tese segundo a qual pode ocorrer, ao longo da história da cultura, que uma arte tenha um papel dominante, passando a ser um protótipo para todas as outras, que procuram imitar seus efeitos. Evidentemente, a consequência desse esforço é que as artes “subservientes” precisam negar sua própria natureza para assemelhar-se à arte dominante. Segundo Greenberg, nos séculos XVII e XVIII, a pintura e a escultura, que já haviam atingido um alto grau de desenvolvimento técnico, passam a imitar a literatura, forma artística dominante naquele momento. E imitar a literatura teria implicado o desenvolvimento da capacidade de interpretar temas. Com o Romantismo, teria surgido a busca de conteúdos mais originais. Mas, se num primeiro momento esta busca foi acompanhada por “uma maior audácia nos meios pictóricos”, representada por Delacroix, Géricault e Ingres, ela teria tido por consequência uma submissão ainda maior da pintura em relação à literatura.

Tomada em si mesma, a “literatura” não constitui um problema para Greenberg, pois ele reconhece como sendo uma fato inegável a relevância do tema para a arte figurativa ao longo da história da arte. O que constitui um problema, é o fato de que dificilmente se pode falar algo “pertinente” acerca dele, ou seja, indicar como este tema pode conferir qualidade a uma obra. Num certo sentido, o que se depreende dos comentários de Greenberg, é que um discurso sobre o tema prescinde de critérios efetivamente estéticos, ou seja, que qualquer pessoa pode falar algo acerca do tema de uma obra, e isso não exige nenhuma reflexão propriamente estética. Isso seria um indicativo de que aquilo que é

“literário” numa obra, não teria nada a ver com a qualidade desta obra, ainda que seja quase impossível abstrai-lo. Greenberg toma como exemplo a pintura de Edvard Munch. Para ele, trata-se de uma artista interessante sobretudo pelo tema, e de modo algum devido às características estritamente pictóricas. Mas falar da qualidade de sua obra unicamente por meio de referências ao tema, sem levar em conta as questões formais revela-se uma tarefa absolutamente sem sentido.

Segundo Greenberg, a arte de vanguarda surgiu num momento em que o romantismo já se esgotara, e no qual a pintura “já havia degenerado do pictórico ao pitoresco”. Contrapondo-se à ideologia burguesa, a arte de vanguarda teria procurado se livrar, justamente, da primazia dada ao tema, privilegiando a forma e passando a defender a autonomia de cada modalidade artística. De acordo com este ponto de vista, o primeiro artista de vanguarda teria sido Courbet, por ter tentado “reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando unicamente o que os olhos podiam ver”. E os impressionistas, desdobrando a atitude de Courbet, teriam buscado na ciência de seu tempo os elementos essenciais da própria experiência visual.

A concepção de arte modernista defendida por Greenberg tem por inspiração, como se viu, a *Crítica da Razão Pura*. A idéia de que a pureza que caracterizaria a arte moderna exigiria que cada modalidade artística se restringisse unicamente àquilo que lhe é inerente, refere-se, igualmente, ao projeto exposto por Kant naquela obra. Mas é possível notar que Greenberg também incorporou à sua teoria vários elementos presentes na *Crítica do Juízo*, como, por exemplo, o caráter desinteressado dos juízos de gosto e a sua irredutibilidade a conceitos. Para Greenberg, a experiência estética não meramente coincide com um juízo de gosto, mas é o próprio juízo de gosto e este, por sua vez, é o único meio de que dispomos para poder experimentar plenamente as obras de arte. Greenberg compreende o exercício do gosto como uma atividade intuitiva e involuntária, algo que não pode ser ensinado ou governado por teorias específicas. Não porque não acreditasse na existência de critérios estéticos pois, assim como a eleição de certos modelos ou padrões, critérios estéticos seriam fundamentais para que se pudesse julgar, mas porque tais critérios não poderiam ser articulados ou traduzidos por conceitos e, portanto, não poderiam ser comunicados. Poder discutir os próprios juízos com outras pessoas ou ser influenciado por aquilo que lemos ou ouvimos sobre arte não alteraria este caráter incomunicável dos juízos de gosto, pois cada um só pode julgar por si e em completa liberdade.

Ora, tanto a idéia de que um juízo de gosto não pode ser determinado por argumentos, como a exigência de que, em matéria de gosto, cada um deve julgar por si, são bastante nítidas na *Crítica do Juízo*. Porém, Greenberg apresenta uma saída para a comunicabilidade dos juízos de gosto, que se resumiria em poder apontar para aquilo de que se gosta ou não em uma obra e buscar o assentimento dos outros. Os outros só podem concordar genuinamente se dirigirem sua atenção para aquilo que é apontado e considerarem que a sua reação estética espontânea e intuitiva é a mesma. Portanto, Greenberg defende a possibilidade de se modificar ou aperfeiçoar um juízo estético, desde que isso se dê por meio de um novo encontro com a obra, pelo fato de que algo apontado por outra pessoa pode dirigir a atenção para aspectos que, de outro modo, não teriam sido percebidos. Para Greenberg, essa seria exatamente a tarefa da crítica de arte: aguçar a atenção e apresentar um novo foco.

O fato de considerar impossível a demonstração dos juízos estéticos, ou sua tradução em conceitos, não é incompatível, para Greenberg, com uma das suas principais preocupações: a idéia de que o consenso, ainda que um registro meramente empírico dos acordos em matéria de gosto, é capaz de mostrar que o gosto pode ser objetivo, pois as disputas mais importantes acerca de quais as melhores obras terminam por se resolver ao longo do tempo: certas obras foram consideradas em seu tempo ou posteriormente como excelentes, e continuaram sendo. E não existiria explicação para essa durabilidade – a durabilidade que cria o consenso – exceto pelo fato de que o gosto, no limite, é objetivo. O consenso do gosto seria a confirmação, por parte de cada nova geração que, a partir da sua própria experiência, ou seja, do exercício do seu próprio gosto, acredita que as gerações anteriores estavam corretas por terem considerado Rembrandt ou Cézanne, por exemplo, como grandes artistas.

A história do gosto, tal como a concebe Greenberg, inclui distorções, lapsos e omissões, pois o gosto só poderia avançar cometendo erros. Mas um certo consenso persiste, formando-se e reformando-se a si mesmo. Desacordos de gosto também existem, mas tendem a estar ligados à arte contemporânea, ou mais recente, e a serem aplainados com o tempo. Alguns podem se manter, mas apenas como uma questão de hierarquia: “Quem foi o melhor pintor, Tiziano ou Michelangelo? Qual o melhor compositor, Mozart ou Beethoven?” Segundo Greenberg, desacordos desse tipo implicam um acordo fundamental quanto aos nomes envolvidos – eles devem estar entre os grandes artistas. Pode-se não gostar tanto de Rafael ou de Velásquez por algum motivo, mas não perceber o quanto são bons desqualificaria qualquer um no julgamento da pintura.

Sem indicar a existência de fontes *a priori* do gosto, ou negar a autonomia do mesmo em cada sujeito, Kant compreende a adoção de certas obras como modelos como uma etapa importante na experiência estética, pois, uma vez que não pode ser determinado a partir de conceitos, dentre todas as faculdades e talentos, o gosto é aquele que mais precisa de exemplos daquilo que, na evolução da cultura, durante maior tempo recebeu aprovação. Se as regras para a produção de obras de arte não podem ser traduzidas por conceitos, elas só podem ser abstraídas das próprias obras. Assim, a transmissão da arte só pode se dar por uma espécie de imitação muito específica a qual não tem a forma do decalque, mas se poderia dizer que tem a forma de um eco. Graças à observação de modelos, ou obras exemplares, o artista exercita e corrige o gosto, elemento fundamental para dar forma ao produto da bela-arte. Mas as idéias do artista podem suscitar idéias semelhantes naqueles que dispõem igualmente do dom da genialidade. Isso significa que uma obra exemplar pode ser um modelo para a sucessão, isto é, ela é capaz de despertar um outro artista para o sentimento da sua própria originalidade.

Acreditando que o aprendizado necessário ao artista depende mais do gosto que do conhecimento, Greenberg reproduz, à sua maneira, a concepção kantiana do processo de formação do artista. Essa influência pode ser observada, sobretudo, na caracterização da arte moderna como um processo de crítica ao meio de expressão escolhido. Uma vez definida como um processo de crítica à própria disciplina imposta pela pintura, pela escultura, pela arquitetura, pela poesia, e assim por diante, a arte moderna exige que o artista exerça seu gosto, para poder se orientar face à resistência que a disciplina que seu meio lhe impõe. É preciso que ele assimile a arte signi-

ficativa anterior a ele para produzir algo novo e, ao mesmo tempo, estabeleça uma continuidade com o passado, efetuando um desdobramento inteligível, pois a continuidade é a substância e a justificativa da arte. Nesse sentido, a colagem teria desempenhado um papel fundamental para o cubismo e este, por sua vez, para a pintura e a escultura modernas. Pollock seria o melhor exemplo dessa sucessão: para Greenberg, sua “excelência precoce” deveria ser atribuída ao fato de ter “realizado coisas que Picasso deixara apenas em estado de promessa”.

É possível concluir, a partir destas observações, que Greenberg foi, efetivamente “contaminado”, pela idéia de que a autocrítica é um procedimento essencial da modernidade, e que esta idéia norteou sua definição da arte modernista. Contudo, esta influência do projeto crítico de Kant em sua trajetória não justifica a opinião segundo a qual Greenberg teria defendido que a arte modernista é aquela que se atém unicamente aos seus elementos formais devido à sua leitura de Kant, pois, para estes dois autores a essência da arte consiste na expressão de um conteúdo, ainda que não discursivo.

NOTAS

- I. Greenberg, C., “Pintura modernista”. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, in *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997, pp. 101-2.
- II. Kant, I., *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 3-5.

REFERÊNCIAS

- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Tradução de Otacflilio Nunes. São Paulo, Ática, 1996, pp. 73-83.
- _____. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Funarte Jorge Zahar, 1997, pp. 101-110.
- KANT, Immanuel. “Analítica do belo” e “Da arte e do gênio”. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, in **Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos**. São Paulo, Abril, 1974.
- _____. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Manuela P. dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1989.
- NAVES, Rodrigo. “As duas vidas de Clement Greenberg”, in Greenberg, C., **Arte e Cultura**. São Paulo, Ática, 1996, pp. 7-18.
- REISE, Bárbara, M., “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, in **Art in Modern Culture**. Nova York, Phaidon Press, 1992.
- SUZUKI, Marcio. **O Gênio Romântico**. São Paulo, Iluminuras, 1998.

CURRÍCULO RESUMIDO

Graduação em Comunicação Visual pela FAAP, São Paulo, e em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo e doutoranda em Filosofia pela mesma Universidade. Professora de Teoria da Percepção Visual no Departamento de História da Arte e Pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

GALERIA ABERTA: UMA HISTÓRIA POR MÚLTIPLOS ATORES

Salvio Juliano Peixoto Farias, Márcio Pizarro Noronha

RESUMO

O trabalho “Galeria Aberta: uma história por múltiplos atores” tem como corpus o resgate histórico do projeto Galeria Aberta, iniciativa oficial que levou reproduções de pinturas para as ruas de Goiânia entre os anos de 1987 e 1989, período imediatamente posterior ao acidente com a cápsula de céσιο-137. Tendo em vista a escassez de documentos oficiais sobre o evento, a pesquisa vale-se de matérias em periódicos e da coleta de depoimentos de personagens que participaram direta ou indiretamente do projeto. O trabalho traz o conceito de heteroglossia (Peter Burke), utilizado na captação de dados e na codificação do emaranhado de vozes resultante. Soma-se a este, estudos sobre História Oral (Gwin Prins, Aspásia Camargo, Esther Iglesias), Micro-História (Giovanni Levi) e História Local (Aletta Biersack).

Palavras-chave: História da Arte, Pintura, Narrativas, Projetos Culturais, Goiás.

ABSTRACT

This research “Galeria Aberta: uma história por múltiplos atores” aims to promote a historical rescue of the Galeria Aberta project, a government initiative which took paintings reproductions (prints) to the streets of Goiânia between 1987 and 1989, right after the accidental leakage of a cesium-137 canister. Given the scarcity of official documents about the project, this research makes use of articles from magazines (periodicals) as well as testimonies of people who have participated directly or indirectly in the project. The research introduces the concept of heteroglossia (Peter Burke) which is used for collecting data and encoding the entanglement of resulting voices. In addition to this, there are studies about Oral History (Gwin Prins, Aspásia Camargo, Esther Iglesias), Micro-History (Giovanni Levi) and Local History (Aletta Biersack).

Keywords: Art History, Painting, Narratives, Cultural Projects, Goiás.



Obra de Omar Souto, av. goiás.

Andando pelo início da Avenida Goiás, um dos eixos centrais de Goiânia, capital do Estado que batiza essa avenida, pode-se verificar um Cristo em cor esmaecida que ocupa toda a fachada cega de um edifício de seis andares. A figura tem uma das mãos espalmadas, numa cor que lembra um tom de sangue. Trata-se da mesma cor que tingem uma fatia de melancia que está disposta em uma mesa à frente desse Jesus. A imagem acima descrita é vista por milhares de goianienses todos os dias. *Basta!*, como foi intitulada, é uma das poucas obras que restou de um projeto que objetivava transformar a cidade numa grande pinacoteca ao ar livre. Idealizado no final dos anos 80, o Galeria Aberta imprimiu cores vistosas em fachadas de prédios, clubes, ônibus urbanos e até numa via-sacra construída em painéis numa rodovia estadual. O Cristo aqui referido, pintado numa das empenas da antiga sede central do extinto Banco de Estado de Goiás (Beg), não sofreu nenhum resgate nos últimos anos. Mas também não foi apagado, a exemplo de outras obras concebidas dentro da mesma iniciativa.

O Galeria Aberta foi um projeto de arte pública – mais precisamente de pintura – que começou a ser instalado em outubro de 1987, no governo estadual de Henrique Santillo. O levantamento aqui apresentado foi idealizado para cobrir uma lacuna na recente história da arte produzida em Goiás. Afora reportagens, pouco há escrito sobre a concepção do projeto, os reais objetivos de seus autores, as negociações com artistas e proprietário de imóveis utilizados como suporte para as reproduções, o quanto foi gasto dos cofres públicos na ação, o contrato com empresas que prestaram serviços, e outras questões importantes sobre o evento em si e o conjunto de ações – políticas e conjunturais – que favorecerem sua concepção naquele determinado momento.

O texto aqui apresentado é um recorte de uma dissertação de mestrado que levantou diversos pontos do Galeria Aberta. Apesar de todos os dados coletados acerca do projeto, originando um trabalho final de mais de duas centenas de páginas, optou-se pela apresentação da metodologia utilizada, conforme se verá a seguir. Entretanto, abaixo listados, os temas tratados por esse trabalho em sua aceção total, conforme títulos de subcapítulos e assuntos entre parênteses: 1. Uma galeria ao ar livre (o surgimento do projeto); 2. Autores, obras e locais (obras, os artistas, os locais escolhidos, critérios de escolha de “suportes”); 3. Nomes do catálogo (critérios de seleção, curadoria); 4. Do ateliê ao balancim (os meios de pintura: técnicas de reprodução); 5. “Arte por toda parte” (contexto oitentista, as reverberações do projeto: poesia à vista, Galeria Aberta em movimento, via-sacra); 6. O encanto de um pó azul brilhante (a ligação com o acidente do césio-137); 7. O projeto ganha visibilidade (opinião pública, matérias e reverberação em outros lugares); 8. A novela como vitrine (A exibição em cadeia nacional na novela O Salvador da Pátria, o contexto político); 9. Quem paga a conta? (o mercado, patrocínio/ Lei Sarney/ valores a serem pagos); 10) O tempo do desgaste (a decadência: problemas com a durabilidade e conservação).

O JORNAL COMO PRIMEIRA FONTE

Perante a inexistência de documentos oficiais sobre o Galeria Aberta, optou-se por uma primeira pesquisa baseada em periódicos da época. Tendo em vista o mecenato oficial, o Galeria

Aberta sempre foi acompanhado de perto pela imprensa goiana. E não só a criação, mas o desgaste também. Desde o início da década de 1990, entrevistas e reportagens presentes nos jornais dão conta do estado de deterioração de suas obras. O caso mais notório, e que ganhou destaque na imprensa local em 1991, é o do Edifício Rio São Francisco, situado à Avenida Tocantins, também no Centro de Goiânia. O prédio foi o primeiro a ter murais recobertos com tinta. Primeiramente dois dos três painéis existentes em sua fachada, os assinados por M. Cavalcante e Dek, sucumbiram à demão de tinta branca. Pouco tempo depois, obra de Gomes de Souza também foi destruída. Matéria publicada no *Caderno 2*, de *O Popular*, em 11 de agosto de 1991, sob o título *Galeria Aberta aos atentados* não se furta de mostrar alto grau de indignação a respeito da destruição das obras. Bem no início do texto, o jornalista Antônio Lisboa ironiza, culpando “a atmosfera de agosto” e seus “maus fluidos” pela destruição dos painéis. No início do segundo parágrafo ele escreveu: “A questão ganha as cores da polêmica e põe a nu a vulnerabilidade do projeto”.

Matérias como essas evidenciam o descuido com obras públicas e o caráter de relevância que projetos culturais podem tomar em diferentes momentos. Concebido para melhorar a “visualidade” da cidade e elevar a auto-estima do goianiense, o projeto começou a ser realizado em outubro de 1987. Pouco mais de um mês após ter acontecido o acidente radioativo com a cápsula de Césio 137, que apresentou o nome da cidade para o restante do mundo e originou uma onda preconceituosa em relação a tudo que era atribuído a Goiás.

O acidente com o césio foi amplamente coberto pela imprensa nacional e, por vezes, o Galeria Aberta recebeu holofotes por conta dessa divulgação nos primeiros anos após o acidente. Mesmo sem caráter jornalístico, é exemplo o merchandising encomendado pelo Governo do Estado de Goiás para a Rede Globo de Televisão, fazendo alterações no roteiro da novela e inserindo Goiânia na novela *O Salvador da Pátria* com uma minitrama. A idéia era mostrar uma cidade com população feliz e saudável, mesmo após um dos mais graves acidentes radioativos ocorridos até então. O Galeria Aberta figurou na pauta de divulgação das belezas da cidade e do estado na novela das oito.

Naturalmente, como se sabe, fontes jornalísticas possuem relativa parcela de comprometimento com a realidade. Discute-se hoje, nas escolas de comunicação, sobretudo, que o jornalismo de caráter puramente isento não existe. Tal constatação torna ainda mais necessário averiguar com senso crítico o teor das matérias publicadas e o que governantes esperam dessa produção. A desconfiança no texto jornalístico é fato real em todos os estados brasileiros, sobretudo nos situados na periferia do eixo Rio-São Paulo. Em Goiás, a situação não é diferente. Joãoamar Brito Neto diz que “a imprensa em Goiás vive atrelada ao estado, sua principal fonte de receita, que assim se tornou o controlador da opinião pública”. (2001, p 263, 264) Portanto, apesar dos textos publicados em periódicos significarem parte importante desta pesquisa, e de oferecerem a facilidade de localização de dados específicos, tendo em vista a pequena distância temporal que nos separa do evento estudado, eles não constituem parte única – ou mais importante – nesta coleta de informações. Se por um lado, o estreito distanciamento temporal do

evento estudado pode trazer prejuízos ou representar dificuldades em sua compreensão global, por outro, tem-se a facilidade de se pesquisar a partir do testemunho de participantes que foram ativos no projeto e que o vivenciaram posteriormente a sua implantação. Para isso, utilizou-se técnicas de pesquisa oral, em que, com gravador em punho, entrevistou-se nomes que estiveram ligados ao projeto.



Iza Costa, Rua 3, obra apagada.

VOZES VARIADAS: A SELEÇÃO DE ATORES

Certamente o ponto mais relevante configura-se justamente as imagens mentais levantadas por essas fontes orais, remontadas a partir de suas lembranças e interpretações da história que vivenciaram nesse determinado período. Dessa maneira, buscou-se coletar uma heteroglossia sobre o episódio em questão. Os nomes foi estabelecido a partir dos idealizadores, que dispunha de figuras notórias, com nomes amplamente divulgados na imprensa à época: Kleber Adorno, então secretário de estado de Cultura, e PX Silveira, assessor técnico da pasta no governo de Henrique Santillo. A seleção desses dois atores era justificada primordialmente

pela relevância cronológica – a da concepção e implantação do projeto. PX assumiu a autoria do Galeria Aberta. Já Kleber Adorno, por sua vez, foi responsável por sua implementação. Já nos primeiros minutos de entrevista, PX Silveira afirma que “essa idéia do Galeria Aberta surgiu como uma iniciativa natural”. E ele segue, legitimando o papel do secretário no processo: “E aí encontrei o Kleber, que era o secretário de Cultura e tinha um prestígio político muito grande”.

Os escolhidos seguintes foram os artistas plásticos, uma vez que o rol de nomes já estava delineado pela participação notória no projeto. Como eram muitos, restaria fazer a seleção. Depois da entrevista com PX da Silveira, ficou-se sabendo que Iza Costa fora a primeira artista a ser convidada para uma ação que, inicialmente, nem seria estendida a outros nomes. Segundo a idéia primeira, deveria haver apenas um único painel da artista plástica na empena oeste do edifício sede da Telegoiás, na Rua 3, no Centro, com os famosos *Tucanos*. Ao todo, foram executados três painéis de sua autoria no projeto: no já citado edifício da Telegoiás, no prédio do Hotel Karajás, também na Rua 3, e no edifício da Agência Central do Banco do Brasil, na Avenida Goiás.

Mais requisitado que Iza Costa, somente Omar Souto, com obras na sede do antigo Banco do Estado de Goiás, no Centro de Goiânia, no extinto Parque Aquático e na Rodovia dos Romeiros (GO-060), que liga Goiânia a Trindade, pequena cidade de turismo religioso, localizada a 18 quilômetros a Oeste da capital. Nesta última, figura um braço do Galeria Aberta, com uma via-

crúcis espalhada em seus 14 painéis sobre a Paixão de Cristo instalados perenemente ao longo da rodovia e mais um, tratando da Ressurreição, já dentro do núcleo urbano de Trindade. Pela mesma razão que Iza Costa, Omar Souto foi definido como o segundo artista a ser entrevistado.

À medida que as três primeiras entrevistas foram feitas, com PX Silveira, Iza Costa e Kleber Adorno, e se caminhava para a quarta, nomes começaram a surgir nas falas dos entrevistados. Iza Costa foi citada inúmeras vezes nas narrativas de PX Silveira. Foi também o idealizador do projeto quem mencionou o caso bastante divulgado nos jornais à época, das primeiras obras a serem apagadas de suas fachadas, nas três empenas do edifício Rio São Francisco, situado na Avenida Tocantins, no Centro. Por esse depoimento, chegou-se ao nome do designer de interiores Genésio Maranhão, apontado por PX e pela imprensa como responsável por parte da ação de cobertura dos painéis. Por essa referência ativa no processo, Maranhão foi escolhido como o espectador que possivelmente teria maior envolvimento com todo o tema, uma vez que protagoniza um episódio dentro do Galeria Aberta.

Também citado na entrevista com PX Silveira, Paulo Coelho Guimarães foi confirmado como o proprietário da empresa Multicor, responsável pela execução dos painéis. O nome de Paulo Coelho também foi mencionado por Kleber Adorno. Uma vez tendo sido realizada a entrevista com o proprietário da empresa, Nicácio Neves foi um dos pintores sugeridos por ele para que se coletasse o depoimento, pois continuava trabalhando na Multicor e seria de fácil localização.

Paulo Coelho elegeu *Os Tucanos* de Iza como a obra mais difícil de se executar, “pelo tamanho e por ter sido o primeiro”. O pintor Nicácio Neves citou a artista como a criadora das obras que mais despertaram seu interesse. “Os que mais gostei não trabalhei neles. O primeiro foi aquele dos ‘tucanões’, que fizeram no prédio da Telegoiás. E o outro o índio, no Hotel Karajás”. Nicácio Neves também cita diversas vezes Omar Souto, como um artista que se aproximava dos pintores. “O Omar Souto a gente teve muito contato com ele, uma amizade muito grande”, recorda-se o pintor.

Os próximos personagens seriam os Patrocinadores. A empresa Ellus Construtora e Incorporadora Ltda., a grande patrocinadora do projeto, estava oficialmente distante do mercado há alguns anos. O nome do patrocinador era Pedro Vasco, lembrado no depoimento de PX Silveira: “Eu consegui fazer esse projeto sem um centavo sequer do governo, tudo apoiado pela iniciativa privada. Então consegui diversos patrocinadores, entre eles a Ellus Construtora, com o Pedro Vasco, que é uma pessoa legal”.

Outros nomes foram se fazendo necessários à medida que se foi coletando os depoimentos, tendo-se em vista o número final de personagens estipulado desde o início, de dez pessoas. Assim, em vez de colocar-se uma dupla de patrocinadores, optou-se por convidar um artista que não houvesse participado do projeto para falar de como vira, à margem do processo, os fatos. O nome escolhido foi o de Carlos Sena, professor universitário da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e artista plástico bastante atuante já na época em que o Galeria Aberta fora desenvolvido.

De certa forma inserido no epicentro da produção oitocentista, Carlos Sena, remontou a partir de um ponto de vista bastante crítico a contextualização da pintura em Goiás no período e

tratou com propriedade da preponderância do papel do mercado – “Se você observar, quem dominava o circuito de arte nos anos 70 eram os críticos de arte. Nos anos 60, eram os artistas que tinham grande participação social em plena ditadura. Já nos anos 80 era quem saía no *Guia das Artes* e na *Galeria*.” Daí, a necessidade de convidar para a lista de entrevistados alguém que estivesse com o olhar atento para o mercado.

O nome sugerido por Sena foi a marchande Marina Potrich, proprietária da galeria que leva sua assinatura e que é mantida em funcionamento desde 1980. Com a adesão do nome de Potrich, estava completo o polígono de vozes. Desta forma, com as subdivisões pensadas desde o início, tem-se sete categorias no conjunto da heteroglossia, três com dois participantes e quatro com apenas um nome: 1. Idealizadores: PX Silveira e Kleber Adorno; 2. Artistas Plásticos: Iza Costa e Omar Souto; 3. Executores: Paulo Coelho Guimarães e Nicácio Neves; 4. Artista Plástico não-participante: Carlos Sena; 5. Galerista: Marina Potrich; 6. Espectador (morador de edifício com obra): Genésio Maranhão; 7. Patrocinador: Pedro Vasco.

É relevante salientar que a ordem de participantes não representa maior ou menor grau de importância no resultado final da pesquisa, mas sim a cronologia na qual os sujeitos de cada categoria manifestaram-se no arrolar de papéis durante as diferentes fases do desenvolvimento e implementação do projeto. Dessa maneira, juntando-se todos os entrevistados chegou-se à figura de um decágono, um polígono com dez ângulos que, neste caso, representa o caráter polifônico desta pesquisa. Mesmo que aos entrevistados tenha sido dado espaço semelhante, naturalmente cada qual tratou de algo que lhe era corriqueiro em relação ao tema. O pintor Nicácio Neves, por exemplo, que afirma nunca ter ido a um museu ou galeria de arte, pôde descrever o funcionamento do balancim e toda a engrenagem utilizada para que as equipes de pintura dos murais pudessem trabalhar nas alturas. Assim como Carlos Sena, por sua vez, possui notório embasamento para tratar da produção artística realizada em Goiás nas últimas duas décadas, uma vez que é artista plástico, professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e diretor da galeria daquela instituição, além de ter realizado a curadoria de diversas mostras.

Assim, por mais embasado que os entrevistados fossem, privilegiou-se o que cada um pôde contribuir para determinado tema, sem hierarquia. Sobre polifonia, o teórico Peter Burke referenda a idéia do deslocamento de ideal de Voz. Sobre o conceito de heteroglossia¹, Burke o utilizou para tratar do ideal de história una, narrada por um ponto privilegiado, do qual foi um dos contestadores. Mesmo que neste trabalho não cinja pontos acerca de gênero ou raça, como apontou Burke, o modelo de narrativa empreendida por diversas vozes torna-se propício para o recolhimento de dados neste trabalho, em que não se busca apenas uma única visão oficial dos fatos, mas a montagem de *patchwork* de declarações afim de se reconstituir um evento.

A preocupação de Burke em utilizar o modelo de heteroglossia para narrar – reconstruir um fato – e torná-lo mais facilmente acessível a leitores é emprestada da literatura. Segundo o teórico, “poderia ser possível tornar as guerras civis e outros conflitos mais inteligíveis, seguindo-se o modelo dos romancistas que contam suas histórias, partindo de mais de um ponto de vista”. (1992, p. 336) Burke lamenta que, esse procedimento de dar voz a diversos atores tenha sido tão

eficaz nas mãos de escritores, como Aldous Huxley, William Faulkner e Lawrence Durrell, não tenha contaminado os historiadores.

FONTES ORAIS

Ainda vista com descrédito por muitos historiadores, a fonte oral esbarra na fragilidade da comunicação falada, não-documentada e que, comumente, causa arrepios na tradição racionalista ocidental que privilegia a escrita desde o Iluminismo. A pesquisadora Esther Iglesias (1984, p.163) remonta a origem do próprio código lingüístico para tratar da relação da humanidade com o relato oral como meio de informação. Segundo ela, a reprodução da mensagem pela narração de fatos, vem da necessidade elementar de se manter ou reproduzir determinado conhecimento.

Recorrer ao relato oral como meio de informação não é, somente, privilégio de publicitário, comunicólogos, lingüistas, antropólogos, historiadores ou outros cientistas sociais, mas é, e sempre foi, desde os primórdios da humanidade, um dos meios usados pelo homem para expressar o legado de seus antepassados ou simplesmente proteger do esquecimento os eventos mais recentes. Fica explícito, portanto, que a existência do relato não é nova enquanto testemunho possível, já que tem raízes na própria natureza do homem, permitindo-lhe acumular experiências que transmite, ente outros meios, pela linguagem.

Segundo o pai da historiografia moderna, o alemão Leopold von Ranke (1795-1886), e seu método de escrever a história baseado em leitura crítica de documento oficiais, as fontes escritas, devem ter primazia na pesquisa. Segundo o método rankeano, quando não se dispuser de documentos redigidos, então, pode-se aceitar a fonte oral. Prins coloca que “os dados orais são, nesses termos, certamente a segunda melhor ou pior escolha, pois seu papel é facilitar as histórias de segunda escolha sobre as comunidades com fontes escassas”. (Id., *ibid.*, p. 64) O teórico não deixa de ressaltar que os historiadores são pessoas ligadas à palavra escrita *par excellence*, mesmo em tempos em que os veículos de comunicação de massa exibem seus tentáculos sedutores a partir do som, como o rádio, ou do som atrelado à imagem, no caso da televisão. Prins destaca que os historiadores estão inseridos em sociedades industrializadas e altamente alfabetizadas, o que torna, para eles, a palavra escrita soberana, por onde se pode estabelecer padrões e métodos.

No caso do Galeria Aberta, mesmo que houvesse um projeto oficial da época em que fora concebido, com todas as especificações do evento em si, além da reunião de outros documentos – como o montante gasto na confecção dos painéis, os trâmites legais para que se obtivesse renúncia fiscal do estado e seduzisse as empresas envolvidas no processo, entre outros dados –, nem todos os fatos seriam cobertos. Dessa maneira, o documento oficial não seria utilizado como única fonte para a reconstrução histórica, mesmo porque, seu conteúdo não abrangeiria pontos relevantes para esta pesquisa, como o desenvolvimento do Galeria Aberta *a posteriori* e as polêmicas que acompanharam cada obra que era apagada. Não faltam exemplos de situações que não constam de relatórios oficiais e que só podem ser melhor investigadas – ou até mesmo acessadas – nas sutis

entrelinhas de entrevistas. No caso do objeto deste estudo, é certo que não houve a profusão de anos que determinasse o envolvimento dos atores com todo o evento em si.

Dentre todos os sujeitos ouvidos, PX Silveira foi, sem dúvida, quem teve a relação mais duradoura com o Galeria Aberta, desde seu início, passando por todas suas reverberações até chegar aos dias atuais. Mesmo porque, passados mais de uma década do lançamento do projeto, ele alavancava iniciativas semelhantes, como o Elevado à Arte, com pinturas realizadas no Elevado Costa e Silva (o popular Minhocão), em São Paulo. Mesmo com todo esse envolvimento, o ator está sujeito a declarar, sem querer, informações erradas. No caso de PX, utilizado aqui como exemplo pelo intenso movimento no objeto deste estudo, antecipou a data do início do Galeria Aberta em cinco ou quatro anos. “Acho que foi no governo Santillo. Acho que em 82, 83”, disse ele em sua entrevista, esquecendo-se que o projeto só começaria em 1987. Esther Iglesias atenta para fato semelhante. “Todo o relato, por mais nítido e ordenado que o informante pretenda transmiti-lo, aparecerá freqüentemente embalado em sua memória, possivelmente com erros de datas ou circunstancialmente até deslocado de sua própria atuação”. (Id., *ibid.*, p. 60) Segundo a pesquisadora, que trabalha “sobre os depoimentos do campesinato mexicano”, o ideal é que o relato oral seja confrontado com outras obras.

No caso do Galeria Aberta, não só a fala de PX, como a de todos os outros atores e, conseqüentemente toda a narrativa, foi embasa em materiais de periódicos da época. Dessa forma, foi possível esclarecer informações e confrontar alguns dados nebulosos na fala dos atores. Todavia, optou-se em mostrar pontos contraditórios, sobretudo quando houve polêmica no assunto resgatado, porém a pesquisa não apresenta uma verdade.

ENTREVISTA: COLETANDO IMAGENS MENTAIS DE UM EVENTO

A escolha do método de entrevista, neste caso, deu-se pelo caráter acidental do objeto em questão, pois o projeto Galeria Aberta foi concebido em determinado contexto com data bastante definida, isto é, caracteriza-se como um evento. Dessa forma, o modelo de entrevista episódica foi o que melhor correspondeu à ânsia de se obter informações específicas sobre esse objeto. Segundo Uwe Flick, “a entrevista episódica mostra suas vantagens sobre outros métodos especialmente quanto o entrevistado recebe muitas narrativas ricas e detalhadas”. (2002, p. 130) Por outro lado, uma aplicação ruim seria aquela em que os entrevistados responderiam a partir de tópicos, em vez de criar uma narração. Flick afirma que a experiência e a vida são construídas na forma de uma narrativa. Assim, toda sociedade ou indivíduo experimenta a reflexão sobre acontecimentos em sua existência via discurso narrativo.

No caso da entrevista episódica, esse “contar histórias” deve ser direcionado pelo pesquisador para um fato específico – um episódio. Essa é a grande diferença entre a entrevista episódica e a entrevista narrativa, que mantém amplo o espectro de resposta do entrevistado. A narração também está presente na entrevista episódica, pois como justifica Flick, o pensamento narrativo é visto como um processo de se construir a história a partir de uma experiência ou de um acontecimento. “Esta reconstrução de experiência com narrativas implica dois tipos de processos de negociação”, explica Flick, “negociação interna/ cognitiva” e “negociação externa com (potenciais) ouvintes”. (p.

114) Desta forma, toda reconstrução da experiência em nível de pensamento narrativo acontece, primeiramente, consigo mesmo, e num segundo momento, com “ouvintes”, que podem ser aceitos ou refutados. “Os resultados de tais processos são formas de conhecimento contextualizadas e socialmente partilhadas”. (id.,loc. cit.)

No o Galeria Aberta, baseada no modelo proposto por Flick, as entrevistas foram marcadas com antecedência de horas, geralmente por telefone. Em todas os dez casos, os entrevistados foram questionados sobre o que se lembravam do Galeria Aberta, seu envolvimento com o projeto, etc. Além de um roteiro de entrevista, como sugere Flick, também se utilizou uma ficha para cada entrevistado, onde eram listadas questões acerca da profissão desempenhada à época do Galeria Aberta e hoje. Possivelmente o tópico mais importante desse modelo de ficha tenha sido o último, sobre “peculiaridades da entrevista”. Nesse espaço foram registradas diversas informações obtidas ao longo da conversa ou anteriormente, como, quanto tempo antes da entrevista o ator fora contactado, como o ator comportou-se ao longo da conversa, se o entrevistado respondeu às perguntas com clareza, se foi objetivo, sucinto ou aprofundou-se no assunto. Outro ponto levantado foi a demonstração do nível de conhecimento sobre o projeto, assim como se houve erro perceptivelmente em informações, e ainda, se o entrevistado afirmou algo que tenha ido de encontro ao que disseram outros atores.

Dessa maneira, no referido espaço foram registradas sutilezas do comportamento do entrevistado, bem como os pontos fortes e/ ou fracos de cada entrevista. No caso dos erros, por exemplo, houve confusão com data (PX Silveira), com a realização de projetos (Pedro Vasco), com nome de artistas (Nicácio Neves) e assim por diante.



Amaury Manezes, Av. 85, obra apagada.



Obra da Cruz, Av. Goiás.

NOTAS

1. Burke explica que retirou a expressão do crítico russo Mikhail Bakhtin, em seu *Dialogic Imagination*, Austin, 1991, p. xix, 49, 55, 263, 273. Cf. M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis, 1986.

REFERÊNCIAS

BRITO NETO, Joãoamar Carvalho de. A Imprensa Controlada. In: GONTIJO, Silvana. **O Mundo em Comunicação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 263, 264.

BAUER, Martin W., JOVCHELOVITCH, Sandra. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 90-113.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 7-37.

_____. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 327-348.

CAMARGO, Aspásia. O Uso da História Oral e da História de Vida: Trabalhando com elites políticas. **Dados – Revista de Ciências Sociais**. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27.

FLICK, Uwe. Entrevista episódica. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

IGLESIAS, Esther. Reflexões sobre o que Fazer da História Oral no Mundo Rural. **Dados – Revista de Ciências Sociais**. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro/ Editora Campus. Rio de Janeiro, 1984, vol. 27.

MENEZES, Amaury. **Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás**. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

PRINS, Gwin. História oral. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 163-198.

ROCHA, Hélio. **Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela**. Goiânia, 1998.

SILVEIRA, PX. **A Arte no Altar: momento do artista Omar Souto visto por PX Silveira**. Goiânia: Ed. UCG, 1989.

_____. **Elevado à Arte**. São Paulo: Funarte, 2001.

_____. MACHADO, Betúlia. **Arte hoje - o processo em Goiás visto por dentro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. (Coleção Multiarte).

SCALZO, Marília. **Jornalismo em Revista**. São Paulo: Contexto, 2003.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Salvio Juliano é graduado em Jornalismo e Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Trabalhou em jornais e revistas de Goiás. Mestre em Cultura Visual (FAV/UFG), atualmente é professor da Universidade Católica de Goiás e Faculdades Alves Faria (Alfa).

Márcio Pizarro Noronha é professor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. É professor do PPG em Música (EMAC/ UFG) e do PPG em História (FCHF/ UFG). Integrou o PPG em Cultura Visual (FAV/UFG), onde orientou trabalhos em história e produção de arte. É coordenador do grupo de pesquisa Interartes: Sistemas e Processos Interartísticos e Estudos de Performance, pelo CNPq, com cadastro pela UFG.

ARTE E HISTÓRIA: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS^I

Sheila Cabo Geraldo

RESUMO

O texto é sobre a produção historiográfica no Brasil moderno e contemporâneo, tratando, especificamente, do debate político na arte e na história da arte, o que pressupõe a discussão da repressão e da resistência como parte da pesquisa estética na década de sessenta do século 20, assim como das alternativas contemporâneas em que ética e estética aparecem conjugadas.

Palavras-chave: Política, Contemporânea, Historiografia.

ABSTRACT

This text is about the modern and contemporary Brazilian historiographic production, but more specifically about the politic debate in the art and in the history of art, what includes the discussion about the repression and the resistance as part of the esthetic researches at the 60 decade of the 2000, as well the contemporaries alternatives in what ethics and esthetics are together.

Keywords: Politics, Contemporary, Historiography

A expansão do sentido da arte no mundo contemporâneo está intimamente associada à problematização da hegemonia e da centralidade cultural e política européia e norte-americana. Pensar a arte hoje do ponto de vista da história, portanto, significa ter em mente o debate dos acontecimentos no nível cultural dos últimos anos, mas, também, os acontecimentos sociais e políticos, o que nos leva, necessariamente, aos anos oitenta do último século, especialmente ao ano de 1989, ano da queda do muro de Berlim, símbolo do fim da guerra fria, mas também o ano da explosão e consolidação da Internet, o que permitiu a difusão, acesso e troca livre^{II} de informações em rede por um público infinitamente amplo, mudando as relações humanas em todos os níveis e interferindo significativamente na produção e no circuito artístico.

Mas 1989 foi também o ano da exposição *Les Magiciens de la Terre*^{III}, do Centro George Pompidou, um marco no campo da arte e da cultura, já que essa foi uma exposição que pela primeira vez, em um centro de arte europeu, problematizou as diversidades culturais e a produção em arte dos países considerados não ocidentais^V, abrindo as discussões sobre o global nas mostras de arte.

Se nos últimos quinze anos tem-se visto um crescente interesse pelas questões da diversidade na arte e na cultura, decorrentes de uma certa retomada do “outro” da antropologia moderna, há que se reconhecer uma paralela e massiva “globalização” desse campo, o que faz com que o debate hoje venha associado às discussões sobre a ética e a política^V, na medida em que a ideologia da globalização vem junto com a realidade da globalização, o que, no mundo da arte, corresponde a um crescente número de implantação de museus de arte contemporânea, assim como de criação de mostras e bienais internacionais. Como historiadores envolvidos no debate

político teríamos que nos perguntar: quais os paradigmas desses museus, quais são as políticas de curadoria das mostras e bienais internacionais que proliferam?

A discussão sobre a globalização, que passa pela criação de instituições cujo intuito é perpetuar a influência do modo europeu e norte-americano no campo político, econômico, jurídico, espiritual, cultural e artístico, levou alguns intelectuais a se perguntarem se seria possível traçar uma linha entre as transformações que começam na década de 80 e o ocorrido em 11 de setembro de 2001, já que a descolonização e a luta de libertação do século XX têm como uma das conseqüências radicais o programa político do Islã, que se baseia na oposição à esfera da totalidade global, o que significa hegemonicamente ocidental. Apesar de condenável por suas práticas extremadas, baseadas no fanatismo, a identificação das reivindicações islâmicas com a quebra da hegemonia cultural, política e religiosa ocidental não anula o fato de que o acontecido em 2001 foi, e continua sendo, um momento para se pensar o que está em jogo na política, na cultura e na arte hoje. O que aparece em arte é a necessidade de se teorizar um discurso histórico, museológico e curatorial independente da legitimidade dos cânones dos especialistas que, no contexto da modernidade, pretendem legitimar a compreensão formal da produção artística – a moderna autonomia da arte – em todos os tempos e lugares.

Okwui Enwezor, que foi curador da Documenta XI, em Kassel, na Alemanha, (2002), no catálogo da referida mostra, atenta para o problema da perpetração do que chamou modernidade ocidental, baseada na integração. Ele escreveu:

“A principal ruptura política hoje se resume precisamente nas lutas pela resistência, que têm sido iniciadas por uma coalizão de forças (sejam estas islâmicas ou seculares) com o objetivo de prevenir as sociedades contra a integração total ... (ao)... sistema ocidental”^{vi}.

Enwezor, o primeiro não europeu a fazer a curadoria de uma Documenta, que é uma das mais importantes mostras internacionais de arte, havia dito no Brasil, quando veio para o Fórum Social Mundial, que sua curadoria em Kassel seguira a necessidade da arte de “pensar sobre as questões do debate cultural contemporâneo”^{vii}, incluindo aí o debate sobre o “pós-colonialismo, a indústria cultural, a ética e a estética”^{viii}. Exemplificando com a atividade artística do grupo Amos, do Congo, Okwui explica que o grupo atua em propostas de atividades não violentas que, concretamente, se dão na expansão dos limites do museu, ou seja, o grupo atua organizando programas de rádio, workshops e vídeos, o que é uma afirmação de gesto artístico enquanto resistência.

No Brasil, na cena contemporânea, a ação artística como resistência e política tem hoje muitos representantes, haja vista a quantidade de grupos⁹, cuja postura antiinstitucional chegou a levantar na imprensa^x o debate sobre a legitimidade do ressurgimento da arte política e das articulações à margem do sistema das artes, a exemplo do que acontecera nas décadas de 60 e 70 do último século. Muitos artistas atuantes naquelas décadas vinham tratando da arte como uma estratégia de inserção e contextualização nas tramas sociais, agindo através de mensagens explícitas, metáforas e analogias, cujo caso mais notório parece ser o da série *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles.



Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos.
Projeto Coca-Cola, 1970, colocação de adesivos em



Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos.
Projeto Coca-Cola, 1970, colocação de adesivos em

Mas para falar hoje, do ponto de vista da história, nessa resistência em arte, no sentido que apontou Enwezor, mais do que de inserções sociais, teremos que falar do debate em torno do deslocamento do campo específico das experimentações de linguagem e meio artístico para o campo ampliado das relações culturais, quando a arte conecta distâncias e negocia significados^{xv}. Assim, há que se estabelecer um espaço de debate histórico cujo foco central recaia nas relações e nos encontros, onde possam ser analisadas as semelhanças e diferenças nos comportamentos artísticos, teóricos e culturais dos mais diversos centros. Um debate em história que dê conta do fenômeno da globalização e das diversidades culturais, das múltiplas concepções de arte daí decorrentes e de teorias que admitam essas diversidades.

Nesse sentido, ao pensar no fazer histórico, além do mapeamento dos problemas e dos enfrentamentos específicos da produção, circulação e teorização da arte, impõe-se de imediato o debate no campo da própria história, já que, mais do que nunca, irrompem questões da antropologia, da teoria política e da sociologia, que vão concorrer para o levantamento das contradições, mas também para a identificação dos sentidos da arte no mundo contemporâneo. Fazendo parte dessas questões estão os debates em torno da relação entre arte e pobreza, assim como aqueles referentes à exclusão e à imigração, debates diretamente ligados à noção de "outro" cultural em todas as suas situações, tanto fora das fronteiras, como é o caso das culturas não ocidentais, não brancas e não homogêneas, ou seja, híbridas, mas também dentro das próprias fronteiras culturais, que envolvem a marginalização, os sistemas de controle do "diferente" e os problemas de gêneros. Fazem parte, ainda, da discussão da historiografia da arte contemporânea, as alterações no âmbito institucional, sobretudo com a profusão de iniciativas de autoprodução artística e curatorial, que parecem ter aberto a possibilidade de novas relações dialogais. Essas alterações

estão, por sua vez, intimamente ligadas à rede livre de informação, ou seja, à Internet, e vão levar à reavaliação dessas práticas, que podem levantar o valor do local, na relação global-local, e que, de alguma maneira, estão envolvidas com a questão do poder e da representação, outro ponto importante porque leva a discussões sobre a ética, além de memória histórica e poder, um problema que se coloca especialmente entre nós, que, nesses quinze anos, passamos por uma transição da ditadura política para a democracia, mas que encontramos, sobretudo no campo da história e da crítica de arte, resquícios do pensamento colonial e unidirecional.

Pergunta-se, então: qual história da arte se faz necessária quando nos encontramos envolvidos por uma produção que abriga a diversidade e aciona o debate cultural e político? Para responder essa pergunta, parece-me interessante observar o que escreveu Hubert Damisch no prefácio para o livro *O Fotográfico*^{xiv}, de Rosalind Krauss. Ali Damisch identifica a autora fazendo um deslocamento epistemológico no que diz respeito ao estudo histórico da fotografia, que se acaba mostrando determinante para a história da arte como um todo. Partindo da fotografia para fazer história, a autora estaria recusando a história da fotografia, que tem a história da arte moderna como modelo, ou seja, estaria recusando uma certa história que, tratando de objetos artísticos, se constrói por estilos, e cujos parâmetros formais e essencialistas levariam para o estudo de uma fotografia que, tal qual a pintura, apontaria para o plano e para a forma. Entender o que seja partir da fotografia para fazer história faz-nos buscar o ato fotográfico em sua genealogia e entendê-lo, como percebera Benjamin em *Pequena história da fotografia*^{xv}, mais do que como um ato mecânico moderno, como uma antevisão do acontecido, que se dá na ordem das premeditações. Segundo Damisch, “o automatismo do processo fotográfico não é apenas uma questão de ótica”^{xvi}. Correlato do automatismo psíquico, ou escritural, o automatismo mecânico da fotografia teria o poder de alavancar a história como uma teoria que, partindo do objeto fotográfico, se lançasse como pensamento para além da forma e, portanto, para além da história da arte moderna. Como escreveu ainda Damisch: “a fotografia é sempre do outro, do outro discurso que não o estritamente artístico. Ela opera no discurso da viagem, do arquivo, da ciência”. Assim é que teria a capacidade de anunciar a história da arte na contemporaneidade, já que não trata dos fatos, mas daquilo que, sendo-lhes exterioridades, explicitam-nos nas transversalidades. Constitui, portanto, uma outra história, num registro que recusa os limites constituídos pela crítica moderna, sobretudo a greenberguiana^{xvii}, acionando o que Stéphane Huchet^{xviii} considera exemplar na história que o próprio Hubert Damisch, assim como a que Didi-Huberman desenvolvem, ou seja, uma história por sintoma, aberta aos mitos e aos desejos, que possibilita a utopia em arte e história, relacionada em Didi-Huberman com a discussão do visível e do invisível.

O que estamos aqui chamando, apoiados em Damisch, uma história de transversalidades nos remete necessariamente ao conceito de descontinuidade em história e nos aproxima da discussão que Michel Foucault desencadeou a partir da escrita de *História da loucura, Nascimento da clínica e As palavras e as coisas*, que ele discute em *A arqueologia do saber*, um estudo teórico-metodológico da história.

Evidentemente, quando se fala de uma história da arte que dê conta dos objetos e das práticas artísticas contemporâneas, com toda a sua complexidade, faz-se presente, no contexto que

apresentei anteriormente, a discussão da “morte da arte”, teorizada e discutida nos anos 80 do século 20 por Arthur Danto^{xix}, mas, sobretudo, pelo anúncio da “morte da história da arte”, que Hans Belting^{xx} discutiu, também nos anos 80, de qual discussão resultou sua teoria da “história da arte híbrida”. Tal debate não está desvinculado daquele da morte da história mesma, e esse é que nos remete mais precisamente a Foucault. Diante da iminência do desaparecimento da história, que nos anos 60 e 70, do século 20, foi pretensamente proporcionado pela absorção da metodologia estruturalista, Foucault ressaltava, nessa época, que os que lamentavam tal desaparecimento estavam, em verdade, lamentando o fim da história que, de alguma forma, permaneceu submersa, mas atuante, ou seja, a história referida na atividade sintética do sujeito, cujo devir é o lugar de abrigo da consciência, menos exposta aos mitos, aos sistemas de parentesco e ao desejo. O que se lamentava era a morte da totalização, ápice do trabalho de determinações, assim como do uso ideológico da história.

Como o próprio autor escreve em *A arqueologia do saber*, foi a partir de *Atos e liminares epistemológicos*^{xxi}, de Gaston Bachelard, que passou a considerar “não mais a pesquisa dos começos silenciosos, não mais a regressão sem fim em direção aos primeiros precursores, mas a identificação de um novo tipo de racionalidade e de seus efeitos múltiplos”. Concorreu para isso, também, a descrição de Canguilhem, que em *Deslocamentos e transformações dos conceitos*, mostra que a “história de um conceito não é [...] a história de seu refinamento progressivo, de sua racionalidade crescente, de seu gradiente de abstração, mas a de seus diversos campos de constituição e de validade, a de suas regras sucessivas de uso, a dos meios teóricos múltiplos em que foi realizada e concluída sua elaboração”^{xxii}. É ainda a partir de Canguilhem que Foucault fala de “redistribuições recorrentes”, que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias teleologias para uma única ciência, à medida que seu presente se modifica. Na história, então, as descrições se ordenariam necessariamente pela “atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias”^{xxiii}.

A história que se anuncia com os conceitos de descontinuidade, limite e transformação, como assinala Foucault, coloca não só problemas de procedimentos, como também problemas teóricos. Isso implica no imperativo de se pensar historicamente a diferença, os afastamentos, as dispersões. Implica, portanto, na desintegração da forma tranquilizadora do idêntico, assim como no reconhecimento das autonomias, mas, sobretudo, em um desvincular-se da procura das origens, da volta linear aos antecedentes, da reconstrução desses antecedentes, das tradições, das curvas evolutivas, das projeções teleológicas. São renúncias diretamente ligadas à rejeição da “função fundadora do sujeito”, já que é na história contínua que o sujeito vê a possibilidade de desenvolver tudo que lhe escapou no tempo e, como escreve Foucault: “O tempo é aí concebido em termos de totalização, onde as revoluções jamais passam de tomadas de consciência”^{xxiv}.

Com as pesquisas em psicanálise, em lingüística e em etnologia concomitantes, e de certa forma determinantes, das descontinuidades, acabam vindo à tona e constituindo a história as

leis do desejo, as formas da linguagem, os jogos de simbolização, os discursos míticos e fabulosos. Diante desse esfacelamento, o problema que se apresentou não foi mais apenas o da perda da história centrada no sujeito transcendental, mas também o de imobilidade sincrônica da estruturalização. A essas ameaças Foucault responde conclamando uma “abertura viva da história”, onde no lugar das escansões colocar-se-ia o devir, no lugar do sistema, um árduo trabalho de liberdade, num esforço de recompor-se e de tentar readquirir o domínio de si própria. Essa abertura levaria, como escreveu, “a uma história que seria, ao mesmo tempo, longa paciência ininterrupta e vivacidade de um movimento que acabasse por romper todos os limites”^{xv}.

Talvez o que mais interesse nessa teoria de uma história aberta e viva, na procura de uma história que dê conta das implicações político-culturais da produção contemporânea, seja o que Foucault chamou jogo de remissões. Ao se pensar em fazer história da arte no mundo globalizado, há que se ter em mente, como alertara o historiador referindo-se a uma outra circunstância, mas que penso ser possível aplicar aqui, que os objetos materiais não são unidades fracas, acessórias ao discurso. São objetos presos em um sistema de remissões a outros objetos – um livro a outros livros, uma pintura a outras pinturas – que, para além de sua autonomia formal, – configuração interna –, apresentam-se, nas palavras de Foucault, como um “nó em rede”. Há ainda que se pensar que esse jogo de remissões não é homólogo. A unidade de um objeto, ao ser questionada, perde sua evidência, não se indica a si mesma, só se constrói através de um campo complexo de discursos. Além disso, a obra de um artista não pode ser vista como o lugar tranquilo de onde questões podem ser levantadas, mas que coloca por si mesma um feixe de questões na forma de enunciados.

Assim, como explica Foucault, a recusa das formas de continuidade abre um domínio constituído pelo conjunto de enunciados efetivos, na dispersão de acontecimentos e na instância de cada um. A análise do campo discursivo, não sendo alegórica, é voltada para a compreensão dos enunciados na estreiteza e singularidade de sua atuação. Operando por relações entre enunciados – mesmo que escapem à consciência do autor, mesmo que não pertençam ao mesmo autor, mesmo que os autores não se conheçam –, ou entre grupos de enunciados, ou mesmo entre enunciados, grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente – teórica, econômica, social, política – a história, então, seria a história dos jogos de relações entre acontecimentos discursivos, ou ainda a história das transformações através do discurso.

A história por relações entre acontecimentos discursivos em Foucault me parece correlata da história que Damisch vê Rosalind Krauss desenvolver em seu estudo sobre a fotografia, sobretudo no ensaio *Corpus delicti*^{xvi}, quando as teorias psicanalíticas não são acionadas para esclarecer os objetos, mas enquanto discursos que na relação com o próprio discurso fotográfico, assim como com o discurso dos signos imagéticos, constroem significados sempre transitórios. Assim, essa história não é aquela transdisciplinar, para a qual concorrem disciplinas diversas no sentido de esclarecer o sentido submerso da obra de arte. O que Foucault reclama é, como escreveu na introdução de *As palavras e as coisas*, uma aproximação de dispersos de graus variados, que em seu cotejamento estabelecem sentidos, sempre em transformação.

Dessa maneira é que uma aproximação histórica do objeto-proposição-performance-vídeo *Troca-troca*, de Jarbas Lopes, levanta o discurso no nível da teoria artística, pela própria proximidade com outros objetos artísticos, como o discurso desencadeado pela cor de Mondrian ou, ainda, pelo *Ready-made* de Duchamp, mas também o discurso da viagem, da imagem-cinema, do mapeamento geográfico, da cartografia cultural, das relações institucionais, do local e do global, fazendo com que sua inserção na história exija a transversalidade desses discursos.

O vídeo resultou da experiência feita 2002 com três “fuscas” pintados de azul, vermelho e amarelo, cujas partes foram trocadas. Os carros foram protagonistas de uma viagem que, saindo do Rio de Janeiro, chega a Curitiba, mais especificamente ao Museu de Arte Contemporânea da cidade, hoje chamado Museu Oscar Niemeyer, que estava sendo inaugurado. Os três grupos de artistas e músicos que levavam os carros fazem um verdadeiro mapeamento dessa região do país, passando por cidades como São Paulo, mas também por algumas que poderíamos chamar de “esquecidas” no processo civilizacional, mas que fazem efetivamente parte da cultura ocidental contemporânea, pela absorção, sobretudo através da mídia televisiva, dos modos de vida, da linguagem e dos mitos pós-midiáticos.



“Fuscas”, 2002

Aqui, apesar da recusa foucaultiana de pensar a história como utopia, sou tentada a traçar uma correspondência com o que Didi-Huberman^{xvii} percebera em Carl Einstein no início do século

20, quando o historiador alemão escreveu sobre a relação da arte negra com o cubismo e que Didi-Huberman diz remontar a Walter Benjamin. O que Cal Einstein desvela nesse estudo, como explica Didi-Huberman, corresponde a uma relação anacrônica e por isso propulsora, tal qual Benjamin entendia a ação da “imagem dialética”. No *Troca-troca* de Jarbas Lopes, constituindo uma “imagem dialética”, poderíamos identificar a ordem do formal e o campo do antropológico em um choque capaz de criar o que Benjamin chamou “um relâmpago para formar uma constelação”^{xviii}.

Assim, como um agora benjaminiano, denso na contenção dialética da forma e cultura é que se poderiam perceber os três carros quase mondrianescos, cuja pintura demonstra preocupação formal e apurado envolvimento com a cor; três carros cujo modelo remonta ao pós-segunda guerra e que, mesmo no Brasil, está fora de linha, mas é muito usado nas periferias, sobretudo por pessoas de baixa-renda; um deslocamento através de localidades “perdidas”; o filme-documentário da viagem; a participação de artistas reconhecidos no circuito; a chegada ao Museu de Arte Contemporânea, num arranjo de inteligência artística que propicia múltiplos enunciados, construindo, assim, o sentido da arte e da história da arte em uma relação transcultural e política.

NOTAS

- I. Esse texto é uma primeira sistematização da participação brasileira no Projeto de Pesquisa *Arte e Política: Argentina, Brasil, Chile e Espanha 1989 - 2004*, que pretende analisar a posição dos novos comportamentos artísticos no que diz respeito a uma redefinição que se produziu no conceito de política. O projeto pretende, ainda, estabelecer um espaço de debate, cujo foco central recai nas relações e nos encontros, onde possam ser analisadas as semelhanças e diferenças nos comportamentos teóricos e artísticos dos países envolvidos. A iniciativa do projeto é do professor espanhol Josu Larrañaga Altuna, da Universidade Complutense de Madri, e conta com pesquisadores dos quatro países citados, sendo que no Brasil está sendo desenvolvido pela professora Daria Gorete Jaremtchuk, da Usp, e por mim.
- II. Apesar das recentes notícias sobre o controle de informações na internet. Cf. *Google encara protestos e justifica posição na China*. <http://tecnologia.terra.com.br/interna>, 26 de janeiro de 2006.
- III. Okwui Enwezor, reconhecendo a importância da exposição *Les Magiciens de la Terre*, chama atenção, entretanto, para duas exposições que considera decisivas para a discussão da arte contemporânea: *Tributaries*, organizada por Rick Burnett e *The Neglected Tradition*, organizada por Steven Sack, ambas na África do Sul e na década de 80. *Ethics and Aesthetics Conference. Roundtable Discussion: Curatorial Ethics*. Cf. <http://www.cofa.unsw.edu.au/research/ccap/file>.
- IV. Poderíamos, também, ressaltar a exposição *Primitivism in the 20 Century: Affinity of the Tribal on Modern*, organizada por Willian Rubin em 1984, no Museum of Modern Art, NY.
- V. A relação vem sendo discutida internacionalmente, sendo objeto no projeto *Arte e Política: Argentina, Brasil, Chile e Espanha -1989-2004*.
- I. ENWEZOR, Okwui. “Há dois atributos principais desta integração a serem identificados na constituição da primeira e segunda fase da modernidade: primeiramente, nos efeitos penetrantes e de longo alcance da forma do estado e do sistema mundial do capitalismo; e em segundo lugar, na perpétua interpretação sobre a forma que um estado justo deva tomar, forma esta a ser alcançada pelo princípio dominante da

- participação política.”The Black Box”. In Documenta 11 – Plataform 5: Exhibition Catalogue. Kassel : Hatje Cantz Publishers, 2002.
- II. Folha de São Paulo. São Paulo: 2 de julho de 2004, Folha Ilustrada, p. E 7
 - III. Idem.
 - IV. Ver <http://www.grip.org/rafal/membres/amos-an.html>
 - V. Cf. Andrade, Luis. “Rio 40º Fahrenheit” In: Concinnitas 5, Rio de Janeiro, UERJ, ART, 2003
 - VI. Monachesi, Juliana. “A explosão do a (r) tivismo”. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 06/04/03.
 - VII. Seguimos aqui a demarcação que Hans Belting identificou entre a modernidade – caracterizada pela discussão que a arte empreendia nas estruturas do fazer, do exibir e do interpretar – e a contemporaneidade, caracterizada pelo que o historiador alemão enumerou como: a perda da hegemonia norte-americana conquistada no pós-segunda-guerra; a globalização cultural, que desafia a definição ocidental de arte; e a revisão da participação das chamadas minorias na história da arte. BELTING, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago, The University of Chicago Press, 2003.
 - VIII. KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Prefácio de Hubert Damisch.
 - IX. BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
 - X. DAMISCH, H. Prefácio. In *O Fotográfico*. Op cit.
 - XI. DAMISCH, H. Prefácio. In *O Fotográfico*. Op. cit.
 - XII. DANTO, Arthur C. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
 - XIII. HUCHET, Stéphanne. Passos e caminhos de uma teoria da arte: prefácio da edição brasileira. In DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
 - XIV. DANTO, Arthur C. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Op. cit.
 - XV. BELTING, Hans. *The End of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago, 1987.
 - XVI. Apud. M. Foucault. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
 - XVII. Idem.
 - XVIII. Idem.
 - XIX. Idem.
 - XX. Idem.
 - XXI. KRAUSS, Rosalind. “Corpus delicti” In *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
 - XXII. DIDI-HUBERMAN, George. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Eistein”. In *Fronteiras. Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Monica Zielinsky (Org. e introdução). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
 - XXIII. BENJAMIN, Walter. Apud. DIDI-HUBERMAN, George. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Eistein”. In *Fronteiras. Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Op. Cit.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Sheila Cabo Geraldo é doutora em História pela UFF, onde defendeu a tese *Arte e Modernidade Germânica*, em 2001. É professora de História da Arte no Instituto de Artes e no programa de Pós-graduação em Artes da UERJ. Escreveu o livro *Goeldi: modernidade extraviada* e é editora da revista *Concinnitas*, do IARTES da UERJ.

A IMPOSSIBILIDADE DO REALISMO: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA ACERCA DA IMITAÇÃO PERFEITA

Thiago Pinheiro Oliveira

RESUMO

A idéia de que as artes visuais consistem no consumo de uma imitação da realidade é um pensamento que, contrário às principais tendências das vanguardas do século XX, encontra na historicidade grande parte de seus fundamentos: muitos dos maiores artistas procuraram imitar a realidade. Todavia, mimese, realismo, naturalismo, perspectiva, imitação, etc., são apenas construções subjetivas do que se crê que o olho enxerga de um modo puro. A partir das análises de Ernst Gombrich, e do filósofo americano Nelson Goodman, pretendo defender que nem mesmo a fotografia pode ser considerada a realização de uma imagem pura e verdadeira: o realismo é, por si mesmo, uma idealização inexistente sobre os objetos da observação.

Palavras-chave: Olhar puro, Gombrich, aspectos, Nelson Goodman.

ABSTRACT

The idea that the visual arts consist in the consumption of a reality's imitation is a thinking that, contrary to the main tendencies of the van-guards from the twentieth century, meets in historicity wide part of its foundations: many of the greatest artists tried to imitate reality. But, mimesis, realism, naturalism, perspective, imitation, etc., are just subjective constructions of what one believes the eyes see in a pure mode. From the analysis of Ernst Gombrich, and of the American philosopher Nelson Goodman, I intend to defend that not even the photograph can be considered the realization of a pure and true image: the realism is, by itself, a nonexistent idealization about the objects of observation.

Key words: Pure look, Gombrich, aspects, Nelson Goodman.

INTRODUÇÃO

Durante uma de suas exposições, Henri Matisse (1869 – 1954) foi abordado por um visitante indignado com um de seus retratos, no qual se via a forte presença da cor verde na representação do rosto de uma mulher. “Não existe nenhuma mulher verde”, disse o observador. Irônico, Matisse respondeu-lhe, por sua vez, que aquilo não era uma mulher, mas uma pintura. A idéia de que uma pintura deve representar a realidade de um objeto é algo que encontramos desde o período clássico da Grécia Antiga, assim como em pensamentos de filósofos como Platão e Aristóteles. Em outros períodos, por conseguinte, foi a idéia de ‘imitar a realidade’ que levou à criação da perspectiva no Renascimento Italiano, e da máquina fotográfica em nosso período contemporâneo. Mesmos as obras idealizadas em mitologias ou cenas apocalípticas, como em Rafael ou Bosch, tem-se como pressuposto antagônico a idéia de que elas criam a partir do real. A pergunta a fazermos, no entanto, é: podemos deixar de criar sobre o real, ou melhor, existe algum modo no qual podemos afirmar com verdade ‘esse é o real’?

Essa questão nos expõe, de modo ilustrativo, a um problema tratado por Nelson Goodman em seu livro *Languages of Art*: a adjetivação da arte como uma imitação da realidade. Para o autor, assumir uma representação artística como imitação, ou mesmo a pretensão de fazê-la, não passa de um obtuso hiato constituído em ambicionar por oferecer à representação uma semelhança reflexiva do objeto do qual ela denota.

Para demonstrar como a interferência de nossas pré-concepções age na criação ou na observação, fornecerei uma descrição particular de três imagens. A primeira, seria *Baigneuse de Valpinçon*, de Dominique Ingres (1780 – 1867). Nessa obra, temos a representação de uma mulher de dorso nu. Sua face, e sua identidade, todavia, estão anônimas ao espectador, tal como se fôssemos observadores ocultos daquele banho. Nada na imagem parece contrariar a idéia de que estou diante de uma imitação daquela mulher: seu pé direito sobre uma toalha ao chão parece caracterizar com precisão um pé feminino, bem como o desenho de seu ombro, pescoço, membros e nádegas, ou as cores com as quais ela foi pintada pelo artista. Ainda que a mulher não esteja com a face à mostra para mim, e, ainda que não possa saber de sua identidade tão-somente pela pintura, penso ter ciência do restante de seu corpo, assim como da cama onde ela está sentada, das cortinas de seu aposento e da torneira da banheira ao fundo.

Uma segunda imagem seria *Augusto di Prima Porta*. Sua diferença em relação à pintura, dentre outras, é que nela compartilho de uma relação tridimensional com aquele imperador que fora buscado como modelo. Suas vestes em relevo, seu vigor físico, seu cajado e sua autoridade, pouco ou nada parecem prejudicados pelo fato de eu estar diante de uma estátua de mármore baseada na original de bronze, ou de, passados tantos séculos, ela também ter perdido as cores com as quais havia sido pintada na Roma Antiga.

Por fim, em terceiro, observo uma fotografia do jogador de futebol Pelé. Estático no ar, socando o nada com o punho rigidamente fechado a deixar à mostra seus nervos e músculos, e trajado com a sua camisa verde-amarela de número dez estampado, numa mítica representação do “Rei do Futebol” comemorando um importante gol. Sob a sua figura centralizada na imagem, um fundo demasiado fosco em que se vê o público comum de um estádio, concondantes em sua participação como meros figurantes daquela foto, da qual, aliás, a grande maioria se desconhece enquanto fotografados. À primeira vista, essas três imagens parecem ir de encontro à concepção fauvista das representações de Matisse, dado que procuram, ou sugestionam, não só a um primeiro olhar, a imitação em plenitude de seus modelos do modo como eles realmente são.

Todos os atributos relativos a cada uma dessas obras, todavia, iniciam um problema teórico ao qual a distinção entre pintura e foto não pode ser relevada como solução: dizer que a fotografia em que se vê o mito Pelé demonstra a realidade dele enquanto Pelé, por exemplo, trata-se na verdade de interpretá-la como se fosse um espelho daquilo que de fato o olho recebe ou cria, tal como se existisse um olhar puro e aqui, a idéia de espelho não poderia ser tomada como mero produtor de reflexo, mas no sentido mais amplo daquilo que mostra o que é, ou o que existe, do objeto. Ainda, na foto que representa Pelé, posso afirmar que ela afigura e é semelhante ao seu retratado, uma vez que encontro neles, no homem da representação e no homem representado,

co-relações precisas. Não há como, mesmo tendo um conhecimento mínimo de futebol, afirmar que na foto há a representação de outro jogador que não seja Pelé. No entanto, apesar de haver a relação de semelhança e afiguração entre o retratado e a fotografia, não há uma relação de simetria lógica entre ambos: a fotografia representa Pelé, porém, Pelé não representa sua própria fotografia. Além disso, não poderíamos oferecer à foto o caráter de imitação fiel, uma vez que isso implicaria muitos outros atributos impossíveis de serem dados a uma mera fotografia, ao passo que, quanto mais atributos a foto pudesse reunir, menos seria realista.

Esse conceito de uma imitação fiel impõe que pensemos o que seria um mero aspecto como se ele fosse a verdade do objeto em seu todo (NEWALL, 2003, p.388). Pelo contrário, um mesmo objeto diante de mim “é um homem, um conjunto de átomos, um complexo de células, um violinista, um amigo, um bobo, ou muito mais”¹. Como representá-los todos numa só imagem? Não se trata, portanto, de dizer que no quadro de Ingres não tenhamos a representação de uma mulher ou, que, no *Augusto di Prima Porta* tivéssemos uma representação de Júlio César ao invés de Augusto, visto que, em questão, o problema aqui não se dá por meio de uma ‘metáfora’, como no rosto verde da mulher pintada por Matisse, mas de sabermos se, mesmo na tentativa de ser fiel na imitação, poderíamos obtê-la por completa.

OS PROBLEMAS DE SE PENSAR UMA IMITAÇÃO OU UM OLHAR PURO

Ao sentenciar um estudo analítico da arte, em que, no dizer de Ghiraldelli:

A obra é tomada como linguagem, e isso não em um sentido metafórico [onde] ela passa a ser observada e estudada a partir de categorias como ‘significado’, ‘referência’, ‘denotação’, ‘regras sintáticas e semânticas’, etc (2005, p.129),

Goodman observa que aquilo que é comumente interpretado por imitação deve passar por um julgo mais preciso, sob o qual todas as obras representacionais passam a ser diagnosticadas como aspectos de um determinado objeto sob determinadas condições (CARRIER, 2003, p.159). Quando cito ‘determinadas condições’, penso ser válido apontar que, segundo o autor, elas não se referem ao “modo que o objeto aparece ao olho normal, na própria extensão, de um ângulo favorável [...] e sem os preconceitos do pensamento e da interpretação”². Ao contrário, suponha-se que estou a caminhar por um bosque, ou mesmo que estou parado dentro de um. Todas as imagens que ali se apresentarem ao meu campo visual sofrerão interferências do meu julgamento (se acho ou não aquele local bonito), do meu costume (se aquele caminho já havia sido antes trilhado por mim, ou se é inteiramente novo), da minha animosidade e estado emotivo, do meu objetivo de estar ali (se estou apenas a passear ou se estou a desenvolver um estudo botânico), e, por fim, da minha interpretação particular daquele ambiente. Obviamente, Goodman não diz que os aspectos se dão ao acaso da circunstância em que interajo com meu campo visual, mas que, por isso, não podemos analisá-los sob uma ótica livre e inocente, desprovida de qualquer insinuação do intelecto e de quaisquer sentidos.

Desse modo, o problema de se analisar a arte como imitação da realidade, além de remontar ao problema de um olhar puro e desprovido de interpretação dos outros sentidos, remonta a uma aporia que, já entre os gregos, passou a ser interpretada acerca da arte. Caso fosse possível a idéia de uma arte como imitação, não seria melhor o real em relação à obra? Tal conclusão já se demonstra em Platão, que ao submeter os artistas às categorias mais baixas devido à mera prática da mimese, ou puro ato de copiar, postulou ao pintor, por conseguinte, estar na categoria mais inferior. Segundo Platão, há duas espécies de arte, uma que se dá pela imitação e outra pelo simulacro. Pela primeira pode-se compreender o produto final do esforço de um arquiteto que, imitando da idéia 'original' de casa, constrói uma casa real. Pela outra, tem-se o pintor, cujo designio de pintar uma casa o torna um artista do simulacro: imita uma outra imitação, ou seja, imita a casa já imitada do arquiteto (SOFISTA, 266c-d).

É claro que tal argumentação e definição a respeito do papel do artista na proposta platônica manifesta-se como um imperativo aos fundamentos que alicerçam a sua própria teoria filosófica. Nela, põe-se em questão a idéia do valor artístico a partir de um pressuposto de que a arte é imitação, e, devido a isso, que ela deva ser posta entre os valores mais baixos, porquanto não trabalha com o entendimento, mas com uma mimese sensível, como se o artista, ao invés de pensar, retratasse por meio de uma coordenação motora de sua mão aquilo que os olhos de todos enxergam. O problema a se discutir aqui, no entanto, é mais específico: saber da possibilidade de um olhar puro, seja ele do autor, do observador, da câmera fotográfica, etc.

Kant postulou que "o olho inocente é cego e a mente pura virgem" para demonstrar que o nosso ato de olhar não se dá de forma independente. Uma vez que recebo algo determinado em meu campo visual, não descubro ao que esse algo se refere, ou o que ele seja, por meio dos ritos de purificação que me ofereceriam uma resposta precisa; eu os crio a partir de uma empiricidade. Nesse sentido, a teoria kantiana, no que diz respeito aos modos e possibilidades em que os objetos são dados à intuição, parece-me válida. Kant chama ao que é dado numa intuição empírica de 'fenômeno', para fazer uma distinção desse com o 'objeto' propriamente dito, que, por sua vez, é determinado por um conceito. O fenômeno é o que pode ser percebido, algo cuja identidade consiste em ser captado. O objeto, todavia, é o que pode ser percebido em diferentes lugares no espaço e no tempo, independentemente de ser dado aqui e agora. Logo, o objeto é algo cujo ser não se reduz a ser percebido de um modo neutro aos sentidos (ALMEIDA, 2005, p.148-149), e o que eu vejo incorpora uma multiplicidade de dados empíricos obtidos.

Nessa perspectiva, a idéia e a defesa de um olhar puro e inocente chocam-se frontalmente com o pressuposto de que quando vejo algo, seus aspectos se impõem a mim de maneira vigorosa a indicar o que tal objeto é, sem que seja necessário antes uma desinterpretação metódica. Quando vejo uma árvore dentro do bosque, por exemplo, não vejo primeiro uma árvore dada em absoluto, que por meio de uma pretensa purificação, obterei o seu ser íntimo, sua essência. Vejo seus aspectos me defrontando e, automaticamente, me conduzindo por meio do meu próprio passado ao conceito de árvore, o que me leva a acreditar e afirmar que "estou diante de uma árvore".

A negação do olho puro, na análise de Goodman, é próxima e encontra um fomento parcial nas notações de Ernst Gombrich em *Truth and the stereotype: an illusion theory of representation*. Segundo Gombrich, houve um tempo em que os métodos de representação eram intrínsecos à crítica de arte, que estava acostumada a julgar a partir dos padrões de aproximação representacional, e que não tinha dúvida do que era uma boa ou má realização artística^{III}. Nessa perspectiva, seriam consideradas boas representações o *Baigneuse de Valpinçon* de Ingres, o *Augusto di Prima Porta*, e a foto representativa do mito Pelé, ao passo que o quadro de Matisse, por deformar os traços e as cores do objeto, ao invés de retratá-los, seria considerado uma má representação: o olhar de um artista talentoso deveria perceber a realidade dos traços do que é representado, ainda que ele tivesse uma percepção inferior comparado à de uma máquina fotográfica.

Para Gombrich, todavia, mesmo que uma representação não seja considerada arte, ela possui tantos mistérios quanto aquela^{IV}. Dessa maneira, posso analisar tanto um quadro de um artista quanto os desenhos de uma criança sob o âmbito representacional. Do mesmo modo, posso querer prejudicar o humano em relação à máquina, afirmando que ele não possui um olhar neutro em relação ao objeto, subsumido pelo seu temperamento e personalidade, suas preferências, etc^V, tal como no desenho de uma criança onde ela demonstra as suas preferências. Ambos, a criança à qual poderíamos inferir um olhar parcial, e o artista maduro em sua “técnica que procura alcançar o olhar puro”, possuem a interferência externa na realização da representação, e, por isso, estariam rebaixados em relação à representação exata da máquina fotográfica.

Assumindo essa posição, aquele visitante que criticou o quadro de Matisse estaria apto e correto em sua atitude, uma vez que o pintor em questão não teria alcançado a maturidade representacional nem, tão-pouco, chegado à proximidade da realização de uma máquina fotográfica. Não à toa que as suas realizações, bem como a de seus próximos, foram intituladas pelos críticos da época de *fauves* (selvagens). Mas, não é o caso. O olhar puro, como já foi observado, nos conduz a problemas que não devem ser respondidos em razão da pluralidade de condições que cercam e influenciam o ato, aparentemente simples, de observar e interpretar. As obras de Matisse não ofereciam aspectos categorizados como fauvistas por uma ausência de ‘maturidade representacional’; ao contrário, Matisse procurava fazer de maneira consciente a provável deformação na representação do seu objeto, ou seja, assumia em seu resultado final as condições que o cercavam:

Busco, antes de tudo, a expressão. Às vezes concederam em atribuir-me certa ciência, com a ressalva, porém, de que minha ambição era limitada (...) vou pintar um corpo de mulher: antes de mais nada dou-lhe uma certa graça, um certo encanto. Vou pintar um interior: tenho diante de mim um armário, e ele me dá uma sensação de vermelho muito vivo: coloco um vermelho que me satisfaz (...) uma nova combinação de cores se sucederá a essa primeira e dará a totalidade de minha representação (MATISSE, 1999, pp.129-131).

Gombrich ainda insiste em uma outra pergunta: a fotografia representa o que o olho vê, ou, de outro modo, estaria certa a defesa de que uma fotografia não pode mentir?

Quando se diz “a câmera fotográfica não pode mentir”, essa confusão é aparente. A propaganda bélica fez uso de fotografias falsamente rotuladas para acusar uma das partes guerreantes. Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda quem determina a verdade da figura^{VI}.

Desse modo, a idéia de representação não implica na idéia de uma imitação, dado que uma teoria da representação como imitação não poderia ser fundamentada em consequência da sua incapacidade de especificar o que é para ser copiado. Segundo Nelson Goodman: “O que estou a copiar, desse modo, é apenas um aspecto, um dos modos que o objeto é ou representa”^{VII}. Além disso, mesmo a noção de copiar algo dos modos que o objeto é, ou qualquer um de seus aspectos, demonstra-se em erro, posto que, nem os aspectos e nem os atributos poderiam ser observados sob um olhar automático e exclusivo que compreenderia o objeto – a – uma – dada – distância – e – ângulo – sob – uma – iluminação – determinada. Os aspectos de um objeto não são vistos como itens desprovidos de qualquer qualidade, mas, como coisas relacionadas a concepções (SALTZ, 2001, p.305). Nesse ponto, próximo às asserções de Matisse sobre a polêmica inicial de sua obra, John Dilworth esclarece:

(...) uma figura pode representar um homem, embora não exista um homem representado em sua exatidão, (...) o conceito de representação é, antes de mais nada, para ser compreendido não como um objeto centralizado, mas, nos termos dos seus “próprios suportes usados na aproximação dos jogos imaginativos”. Nelson Goodman, em face de tais exemplos, distingue uma *figura* de um homem de uma *figura-do-homem* nos casos onde não há um homem em exatidão representado^{VIII}.

Por conseguinte, na pretensão de se imitar um objeto nas representações realistas, assim como a mulher representada na obra de Ingres possuía características adversas àquelas apresentadas no quadro, bem como a toalha, as cortinas, ou a iluminação, o que seriam apenas aspectos ao olho impuro do pintor também o é ao olho impuro do observador. A pintura, ou uma descrição dela, sofrem o julgo complexo e caprichoso do homem. A posição do corpo da mulher no quadro, seu pé direito à mostra e a combinação de reflexos da pele, da toalha, da cortina e do chão demonstram uma tendência de se selecionar, rejeitar, organizar, discriminar, associar, classificar, analisar e construir, tão presentes nela como na autoridade que se verifica no *Augusto di Prima Porta* e no mito erigido da fotografia do “Rei do Futebol”. As mesmas obras, ou mesmo quaisquer outras, poderiam não obter um resultado como aquele apresentado se tivessem sido compostas de outra maneira (SEAMON, 2001, p.140) se outros aspectos que não esses tivessem sido os selecionados, como, por exemplo, se a mulher do *Baigneuse de Valpinçon* estivesse de frente ao observador, ou se a estátua do Imperador não estivesse, na representação de Augusto, com os braços erigidos, e se a fotografia do Pelé tivesse sido tirada após ele perder um gol, mesmo que esses também fossem aspectos reais dos objetos denotados. As críticas recebidas por Matisse no início de sua carreira, portanto, não possuíam qualquer fundamento técnico ou lógico, eram alicerçadas apenas em pressupostos academicistas que, mesmo naquele período, não reconheciam a impossibilidade de uma observação

realista e neutra. A sua mulher de rosto verde criava tanto sobre o objeto denotado quanto o *Prima Porta de Augusto* cria sobre aquele imperador.

CONCLUSÃO

Em defesa à Goodman, o que é feito ao tirar a autoridade da teoria da arte como imitação não é afirmar que a busca por uma representação fiel do modelo denotado, ou, em outras palavras, o esforço do artista em apelar ao olho puro, não implica que esse modelo de criação deixaria de ser arte, ainda que seja impossível a existência de um 'olhar puro'. De fato, o olho mais inocente, bem como o mais tendencioso, possuem, ambos, sofisticações em modos diferentes. Ao mesmo tempo, todavia, nenhum deles pode servir de paradigma para o julgamento do que é ou não arte, visto que, os dois, se igualam na incapacidade de oferecer uma imitação precisa e absoluta do real. Os renascentistas, os expressionistas, ou os primitivos, todos por meio do estilo de suas obras, pouco fundamentam em seu objeto final a realidade denotada como um todo verdadeiro.

NOTAS

- I. "[...] the object before me is a man, a swarm of atoms, a complex of cells, a fiddler, a friend, a fool, and much more" (GOODMAN, 1976, p.6).
- II. "[...] the way the object looks to the normal eye, at proper range, from a favorable angle, in good light, without instrumentation, unprejudiced by affections or animosities or interests, and unembellished by thought or interpretation" (GOODMAN, 1976, p.7).
- III. "There was a time when the methods of representation were proper concern of the art critic. Accustomed as he was to judging contemporary works first of all by standards of representational accuracy, he had no doubt that this skill had progressed [...]" (GOMBRICH, 1960, p.72).
- IV. "Representation need not be art, but it is none the less mysterious for that" (GOMBRICH, 1960, p.74).
- V. "The 'temperament' or 'personality' of the artist, his selective preferences, may be one of the reasons for the transformation which the motif undergoes under the artist's hands, but there must be others – everything, in fact, which we bundle together into the word 'style', the style of the period and the style of the artist" (GOMBRICH, 1960, p.75).
- VI. "When it is said 'the camera cannot lie', this confusion is apparent. Propaganda in wartime often made use the photographs falsely labeled to accuse or exculpate one of the warring parties. Even in scientific illustrations it is the caption which determines the truth of picture" (GOMBRICH, 1960, p.76).
- VII. "What I am to copy then, it seems, is one such aspect, one of the ways the object is or looks" (GOODMAN, 1976, p.7).
- VIII. "[...] a picture can represent a man, even though there is no actual man thus represented [...] the concept of representation is primarily to be understood not in object-centered ways, but rather in terms of his own "props used in imaginative games" approach. Nelson Goodman, in the face of such examples, distinguishes a *picture* of a man from a *man-picture*, in cases where no actual man is represented" (Dilworth, 2004, p.23).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guido. Kant e o "escândalo da filosofia". In: PERES, Daniel Omar (org.). **Kant no Brasil**. São Paulo: Escuta, 2005.
- CARRIER, David. In praise of connoisseurship. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Philadelphia-Pennsylvania: Temple University, vol. 61:2, pp.159-169, 2003.
- DILWORTH, John. Internal versus external representation. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. vol. 62:2004. Disponível em: <<http://www.blackwell-synergy.com/doi/pdf/10.1111/j.1540-594X.2004.00132.x>>. Acesso em: 25 maio 2006.
- GHIRALDELLI, Paulo Junior. Filosofia da arte e estética. In: **Caminhos da Filosofia**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- GOMBRICH, Sir Ernest. Truth and the stereotype: an illusion theory of representations. In: ALPERSON, Philips (ed.) **The philosophy of the visual arts**. New York–Oxford: Oxford University Press, 1992.
- , **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. 16º ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOODMAN, Nelson. **Languages of art: an approach to the theory of symbols**. Indianapolis–Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.
- MATISSE, Henri. Notas de um pintor. In: CHIPPEL, Herschel B. (org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NEWALL, Michael. A restriction for pictures and some consequences for a theory of depiction. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Philadelphia-Pennsylvania: Temple University, vol. 61:4, pp.381-394, 2003.
- PILLOW, Kirk. Did Goodman's distinction survive?. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Philadelphia-Pennsylvania: Temple University, vol. 61:4, pp.365-380, 2003.
- PLATÃO. Sofista. Trad. Jorge Paleikat & João Cruz. In: **Diálogos**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Col. Os Pensadores).
- SALTZ, David. What Theatrical Performance is (not): the interpretation fallacy. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Philadelphia-Pennsylvania: Temple University, vol. 59:3, pp.299-306, 2001.
- SEAMON, Roger. The conceptual dimension in art and the modern theory of artistic value. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Philadelphia-Pennsylvania: Temple University, vol. 59:2, pp.139-151, 2001.

CURRÍCULO RESUMIDO

Thiago Pinheiro Oliveira. Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás e Especialista em Filosofia Política pela Universidade Católica de Goiás. Atualmente, mestrando em Filosofia no Programa de Pós Graduação da UFG/006, tem direcionado estudos na área contemporânea apresentando trabalho, inclusive, no 3rd International Symposium of Brazilian Society for Phenomenology – Bioethics, Biotechnology and Biopolitics. oliveirathiagopinheiro@yahoo.com.br.

A ARQUITETURA DE OSCAR NIEMEYER E A ARTE CONCEITUAL DE MARCEL DUCHAMP

Tsuruko Uchigasaki

RESUMO

É descrito o Complexo da Procuradoria Geral da República, um dos monumentos de Oscar Niemeyer em Brasília. Neste conjunto arquitetônico são percebidas características de espaço imersivo e alegórico. Esta obra se mostra uma verdadeira máquina de interpretação. Composta por seis prédios, interligados por uma imensa caixa subterrânea são predominantes um par de torres cilíndricas cobertas de vidro reflexivo. Uma delas suspensa por uma hélice no alto parece voar enquanto a outra lança uma estrutura que a ancora e equilibra. Se estabelece uma aproximação com Marcel Duchamp cuja vida-obra tem a marca do artista que é espectador de si mesmo.

Palavras-chave: Niemeyer, Arquitetura, Duchamp, Espelho.

ABSTRACT

It is described the Complexo da Procuradoria Geral da República, one of the Oscar Niemeyer's monuments in Brasília. In this architectonic set are perceived characters of the imersive and allegoric space. This work shows itself as a true interpretative machine. Composed of six buildings, intertwined by an immense subterranean box, are predominant a pair of cylindrical towers covered by reflexive glass. One of them suspended by an helix on the top seems to fly while the other launches a structure that anchors and equilibrates it. It is established an approach with Marcel Duchamp whose life-work has the mark of the artist whom spectates its own self.

Keywords: Niemeyer, Architecture, Duchamp, Mirror.

INTRODUÇÃO

O objetivo do trabalho é construir um objeto, através do estudo de uma das obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, configurado por intermédio da teoria e história da arte. Bem como, analisar o espaço da escultura moderna e o espaço da instalação que se tornam instrumentos operatórios ao passo em que o processo de análise revela relações entre o observador e o objeto observado.

A aproximação entre o Complexo da Procuradoria Geral da República (PGR) e a arte conceitual (que se fundamenta em sua origem na vida-obra de Duchamp) decorre de uma análise da arquitetura Barroca italiana do séc. XVII feita por Argan:

“Na realidade, o repertório formal do barroco é o mesmo codificado pelos tratados clássicos do século XVI.(...) o que muda profundamente, e em várias direções, é o processo associativo ou combinatório, a sintaxe da composição arquitetônica. E isso é compreensível se a arquitetura deve ser persuasiva, deve servir-se de palavras conhecidas para dizer coisas novas, então tudo pode ser modificado, exceto o vocabulário.”

E, ainda,

“Com que propósito, porém, a arquitetura barroca romana do século XVII quer persuadir? A pesquisa dos conteúdos conceituais, mesmo quando historicamente fundamentados, não serve para nosso objeti-

vo.(...) é expressa mediante a determinação de uma espacialidade arquitetônica. Entrar naquele espaço é como 'entrar no conceito', associar-se à cristandade abraçada pela Igreja. Não há dúvida de que esse valor ambiental é transmitido por meio de alguns processos bem específicos de ilusionismo espacial, isto é, da determinação de um espaço imaginário verossímil. E isso se dá precisamente porque o convite, transmitido por meios visuais, é simplesmente um convite a entrar e a integrar-se."

Resumindo estas palavras. Primeiro: a arquitetura barroca é persuasiva e alegórica. Referindo-se a teatralidade espaço-visual e simbólica. Segundo: o vocabulário é o mesmo do clássico o que muda é a sintaxe. Usa elementos arquitetônicos do clássico. Terceiro: cria um contexto com o espectador. A ambientação é ao mesmo tempo promovida para e pelo espectador.

Estes aspectos da arquitetura barroca a aproximam também ao conceito de instalação, parte da teoria e história da arte contemporânea, pela qual já estamos habitados e na qual vivemos nesta era da pós-Modernidade.

A DESCRIÇÃO DO COMPLEXO PGR

Como ler uma obra arquitetônica na atualidade? Um complexo que se modifica todo o momento, conforme o lugar do espectador em termos de distância, faces visadas e horas do dia. Estes prédios localizam-se no final do conjunto, ainda em construção, dos monumentos públicos federais de Brasília e com certo isolamento estão no meio do Cerrado. De longe estes cilindros coloridos semelhantes a esqueletos parecem uma obra inacabada. Um deles, com uma espécie de hélice com a cor crua do concreto, cria um estranhamento e desperta a curiosidade e a ânsia de avançar para descobrir do que se trata. É construção ou ruína? Na medida que se avança em sua direção é proposta outra imagem. Parece agora uma fotografia ampliada do céu e das nuvens numa tela de computador mostrando a formação da imagem pelos *pixels*. Tem-se a impressão que estas imagens animadas movimentam-se em torno do cilindro fazendo com que o observador caminhe em torno à procura do desenvolvimento de um filme. Ainda maravilhado por este espetáculo que lembra uma grande tela de cinema a encenar em seu redor as fantasmagorias de um panóptico às avessas. A tela está ao contrário e em lugar de gigantesca por um momento torna-se palpável. Pois, visto o todo, reconhecidas suas formas, imagina-se desenhá-lo. Começam a surgir, então, os jogos dos grandes e dos pequenos e o olhar que se fixa vê emergir um complexo arquitetônico.

No lado ocidental há um amplo estacionamento público, uma área mais alta onde o observador pode se movimentar livremente sem entrar na construção. Parece um mirante feito para contemplar demoradamente a fachada que se chamará oeste. Uma planta baixa de forma trapezoidal mostra que este é o maior dos quatro lados. Logo em tamanho vem a fachada oriental margeada pela Via L4 Sul que, como o menor dos lados (a fachada setentrional) voltado para a Via S2, por ser artéria de circulação de carros em grande velocidade dificulta a observação mais atenta. Neste ponto está localizada a entrada principal do prédio que se identifica por ostentar uma placa com os dizeres: Procuradoria Geral da República. A face meridional comporta-se como os fundos e se fecha com um prédio de forma retangular, tão diferente dos outros onde predominam as formas circulares.

Com as informações encontradas ainda não faz sentido porque um dos lados tem parede. Ao entrar no complexo pela área interna de circulação de veículos surge no subsolo uma vasta garagem que dá a perceber uma estrutura única de onde emergem vários volumes que à visada externa pareciam ser independentes e de certo modo isolados. Esta informação permite relacionar o conjunto com outras peças arquitetônicas do mesmo autor como a Catedral de Brasília. Segundo Pignatari é onde se chega aos signos: sombra e sol, percebidos nos vários subterrâneos encontrados em suas obras. Aqui se dá o contraste entre a luz refletida pelo revestimento vítreo dos prédios e a penumbra do grande subterrâneo destinado a garagem. Para os usuários deste complexo, a entrada se dá por um caminho que leva ao interior da terra e dela para o céu, da sombra para a luz. O trajeto é um exercício de integração simbólica. Uma espécie de ritual de passagem.

Esta é, também, a impressão que se tem a primeira vista destes dois cilindros transparentes ligados entre si. Um deles suspenso com uma hélice no alto parece querer voar enquanto o outro se mostra preso a uma estrutura que como âncora o mantém no solo. De novo vê-se a justaposição de direções opostas: superior/inferior. Hierarquia explícita e clara pela separação dos prédios reservados um para os Procuradores outro para os Funcionários. Pignatari ao analisar a obra de Niemeyer em Brasília a classifica de arquitetura simbólica e diz: “um ícone conduz a outros ícones. Pode-se chegar até o adorno sem adorno. Oscar Niemeyer poderá vir a ser considerado, um dia, precursor da chamada arquitetura simbólica...”

A imagem da justaposição de movimentos na vertical sugerido pelas formas desvela primeiro um embate entre céu/terra que se estende às relações dominante/dominado que por sua vez remetem à interação masculino/feminino e ainda levam a busca do nexos público/privado. Este complexo poderia ser entendido por um observador, habitado pela ânsia de classificar ou entender que engloba de várias maneiras e ao mesmo tempo aspectos diferentes dos atos de separar e juntar, como um rico tabuleiro do jogo onde se apresenta a dinâmica da complementaridade das diferenças.

O desenho de uma maquete apresentada em livro do próprio Niemeyer (Fig. 1) dá a impressão de um complexo industrial e parece mais próximo ao esquema do interior de uma máquina com suas engrenagens. Algo como as entranhas de um relógio. Parecendo dois discos interligados, um deles superposto de um adereço estelar que se conecta por meio de curvas e retas a outras estruturas menores. É possível uma analogia com: ligação, circulação e tempo espacializado.

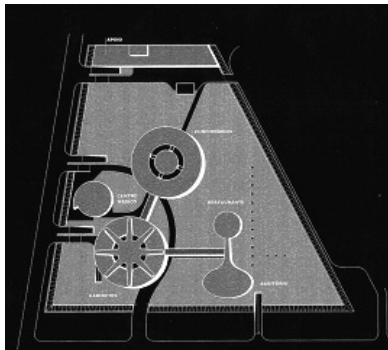


Figura 1. Implantação. Oscar Niemeyer Minha Arquitetura 1937-2004, p. 268.

VISÃO INTERNA DO COMPLEXO

A visão interna leva a uma bifurcação focal: a noção de volumes externos distintos é confrontada ao testemunho de um único edifício. Assim, os blocos aéreos passam a fazer parte de um jardim suspenso, cujos gramados podem ser percorridos em pouco tempo. Entretanto, as sensações provocadas pela imensidão dos

horizontes de Brasília entrepostos aos cenários sempre cambiantes que são estabelecidos pelo espelhamento da paisagem para quem se movimenta por entre estes prédios compostos por diferentes elementos, formas e cores criam uma ilusão de expansão horizontal onde viadutos, rampas, pontes, retas e curvas antes de representar ambientes fechados, mostram-se abertos a formar uma continuidade com o espaço exterior em que se inserem. Assim, há um jogo do exterior com o interior. Por outro lado, na medida em que se observam as aberturas elas tendem a se fechar em quadros formados pelos elementos estruturais, colunas, paredes e sinuosas ligações que tornam a arquitetura um pretense fundo a dar visibilidade à figura do espaço.

O ato de chegar ao interior de um dos volumes externos a partir do vazio abarcado pelo imenso monobloco subterrâneo causa a sensação de entrar em duas camadas. Uma vez lá, várias são as possibilidades de percurso. De primeira é uma decorrência do deslocamento reservado aos usuários internos: de um ponto privado para um espaço público e a um só tempo da sombra para a luz. Isto posto, é a vez de andar na horizontal que se abre a partir do centro dos prédios no xis formado pelos eixos romanos: cardo e decumano. Os vértices dos quais estão interligados por um corredor circular que serve de conduto para os escritórios dotados de janelas que circundam o perímetro da construção. Fazer este circuito é equiparável ao flunar pelas estonteantes “tesourinhas” e, ainda, lembra muito aos trejeitos que se exige do corpo que acompanha a vista que contempla as volutas das igrejas do nosso Barroco do séc. XVII.

Há uma pequena plataforma entre o térreo e o primeiro piso que incita uma série de visadas, todas a estimular inúmeros enigmas. Entre a coluna central de concreto e o círculo externo, são estabelecidas quatro ligações que também são todas envidraçadas. Assim, espelhos que se olham estabelecem uma conversa interminável que sempre muda conforme o movimento e a

qualidade da luz que entra pelo alto criando um ambiente luminoso e transparente que reflete as cores do instante numa visão espacial vertical monumental, características dos interiores da arquitetura gótica, símbolo da espiritualidade e religiosidade cristã.



Figura 2. O que me olha (Vista da plataforma de ligação entre bloco A e B). Foto: Tsuruko.



Figura 3. Cobertura (Vista do vão interno e da estrela do bloco A). Foto: Tsuruko.

Outros cenários são proporcionados pelas duas pontes aéreas a ligar os cilindros principais na altura do terceiro e do último andar. Olhos voltados para o Sol Nascente captam imagens do Lago Paranoá, da Ponte JK e dos dois semi-cilindros que sempre estão a espelhar o cerrado onde o complexo se insere (Fig. 2). Imediatamente abaixo se vê o topo do Centro Médico, um caracol madreperolado pelo verde do gramado. Ao poente, correspondem o Congresso, a gigantesca bandeira, outros monumentos ao público e as curvas a delinear um par onde se conjugam, restaurante-auditório e branco-verde. Todavia, quem capta o interesse e estabelece o foco deixa de ser a paisagem ao natural. O interesse se volta ao embate entre o real e o ilusório propiciado pelo corpo que a cada movimento cria o mote para imagens diferentes.

Estando o observador na cobertura, avista as bordas superiores de vidro do cilindro por onde a luz atmosférica entra e é refletida tornando visível além do material e do espaço arquitetônico todos os matizes e metamorfoses exclusivas das nuvens e cores do azul onde elas habitam (Fig. 3). Os céus descem por este monumento enquanto para a terra ele é apoio de subida. Pois, a natu-

reza circundante penetra-lhe com seu verde refletido em espirais geométricos. Dão-se encontros entre céu e terra e abrem-se de antolho relações entre história, arquitetura e arte.

Certos aspectos deste complexo monumental podem ser comparáveis aos ao interior de igrejas barrocas a confundir por trás do movimento visual as fronteiras do ornamento, da pintura e da escultura.

Este é um lugar de amostra das tensões entre a disposição de volumes verticais em contra parte à imensidão dos horizontes que se expandem ao encontro de um céu infinito eventualmente ornado de horda de nuvens colossais, que a arquitetura de Oscar Niemeyer sabe muito bem provocar. O material de construção básico se mostra tão claramente quanto paredes brancas. Tudo é valorizado em si e por si. O concreto nu e exposto é esqueleto que mostra pele, ligações e costuras. Assim se percebe a didática do discurso arquitetural que é escultura e monumento, desafia as normas da engenharia e suspenso se mantém no ar.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DE DUCHAMP

Nunca a arte foi tão próxima da palavra estética, no sentido literal do termo grego □□□□□□□□ (*aisthetike*) 'aquele que sente'. Assim fica estabelecida a dependência do espectador. O objeto de estudo da arte (transpassa) perpassa no/do espectador. Este por sua vez é o que assiste a um espetáculo, que presencia um fato, testemunha, aquele que observa ou examina. Aproxima-se ao *observador*, aquele que julga, examina, que é crítico e censor. Trata-se da preposição latina *ob* 'diante de, para, por causa de, em troca de, por' e do verbo *servo, as, are, aui, atum* 'preservar, salvar, assegurar, não perder de vista' que acaba por desvelar semelhança com a palavra presença, sinônimo de testemunha que quer dizer espectador - fato de algo ou alguém existir em algum lugar, existência. Em sentido figurado por derivação: vitalidade, influência, participação, aparição. Continuando à busca dos termos: crítico – é quem julga, examina, classifica costumes, comportamentos, etc. também crítico é "quem deprecia, censura, glosador" e glosador do latim *glossa, -ae* termo raro, obscuro, que carece de explicação, interpretação. O primeiro glosador moderno é Duchamp, seus trabalhos são um glossário da obra de arte, questionam o que é o artista diante da obra. Ele trabalha o artista como primeiro espectador, a obra é uma relação entre o diálogo com a materialidade espacial e com a interferência do espectador que constitui a obra, entendendo ser o próprio artista-fazedor. É o distanciamento do fazedor que para criar gera o interferidor que faz escolhas (acazos).

A entrevista de Cabanne com Duchamp realizada em 1966, poucos meses antes dele completar 80 anos revela muito de seus pensamentos "é sempre a idéia de 'diversão' que me levava a fazer as coisas..." e, também,

"No sentido social, ordinário, da palavra, a criação, é muito bonita, mas, no fundo não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende? Por outro lado, a palavra 'arte' me interessa muito. Se ela vem do Sânscrito, como ouvi dizer, ela significa 'fazer'. Agora, todo mundo faz alguma coisa, e aqueles que fazem coisas em tela, com uma moldura, são chamados artistas. Antigamente, eles eram designados por

uma palavra que eu prefiro: artesãos...A palavra 'artista' foi inventada quando o pintor se transformou numa personagem, primeiro na sociedade monárquica, e então a sociedade atual, onde é um homem de respeito. Ele não faz coisas para as pessoas; são as pessoas que escolhem as coisas no meio de sua produção em compensação, o artista é muito menos sujeito a concessões que antes, sob a monarquia."

Está implícito nesta conceituação que ele não acredita na função criativa do artista. Isto leva a entender o ready-made como um componente da arte. Segundo este ponto de vista o artista não tem uma funcionalidade direta social, mas indireta. Dá o próprio exemplo, mantendo o arquétipo de artista, porém não é aquele de carne e osso, mas algo público e representacional. Nesta conversa ele descreve a si mesmo como outro: Duchamp objeto. Deste modo sua atitude perante a vida é comportar-se como um componente da obra, só é possível analisar a vida-obra.

A história da arte deve ser tomada como justificativa ou comparativa não esquecendo, porém, que o referente é a nossa experiência de sujeito. A experiência é o referente, é a realidade concreta, não são imagens, mas processos de sentir, porque as imagens são de outros, mas o modo de compor é de interesse antropológico. Quer dizer, supõe-se que o autor fale da obra a partir dele, ele está sendo visto, pois da obra ele não pode falar porque é outro, só sob a condição de um eu – alterado fala-se da obra, do objeto no termo mais simples. Deste modo, o leitor é fator fundamental na produção, ler a si mesmo, fazer a projeção de um espectador e, tornar cada vez mais real este espectador é o esforço da atual da arte segundo Michael Fried.

Incluir o espectador à obra é uma representação de que ele é parte do objeto (mundo) não mais parte da filosofia antropocêntrica renascentista. O homem é poder sobre o mundo, pode dissecá-lo (conhecimento). O homem é habitado. Isto é decorrência da leitura de Michael Fried que cria uma situação em que se vive o texto, sem o ver, porém nos faz espectadores. O espaço da arquitetura permite esta mesma situação de viver e ver, mas não se pode fazer estas duas coisas ao mesmo tempo, só uma de cada vez, a diacronia representada pela vivência, pelo andar dentro do espaço e a sincronia de ver o todo. Uma terceira é a presença do objeto porque aí se encontra o próprio sujeito.

CONCLUSÃO

O complexo arquitetônico da PGR numa primeira exploração evoca múltiplas conexões com a arte contemporânea. Cada volta ao local incita novas leituras e múltiplas associações. Mostra-se simbolicamente como dois volumes cilíndricos, um com hélice e outra com âncora a dirigirem-se um para o céu e outro para a terra. Este movimento vertical em sentidos opostos transmuta às relações de masculino/feminino, dominante/dominado, público/privado conjugadas por um olhar atento. Outras vezes se mostra como um estudo da linguagem visual, a remeter o observador aos próprios fenômenos a suscitar comparações causadas pelos contrastes do enfrentamento entre opostos como: grande/pequeno, horizontal/vertical, transparente/opaco, figura/fundo, real/ilusório que levam a entender que as origens destas representações advém do sensorial que constrói os nexos de si mesmo. Nada é dado, é necessário um olhar atento, museológico, lugar de escuta.

A visão externa de volumes cilíndricos e a interna de um eixo oco circundado por vazios e formas pneumáticas desnudam o espaço/tempo, simbolizam as relações de público e privado, aberto e fechado, próprias da representação artística e dos conceitos de espaço arquitetônico. Também, a circularidade simboliza movimento e ciclo e passagem.

A história da arte contemporânea tem sua origem nas guerras, crises políticas e sócio-econômicas desde o começo do século XX. O papel da arte foi reequacionado, diversos movimentos surgiram dentre eles o construtivismo russo que é um dos mais importantes e influenciou movimentos artísticos que vertem em Le Corbusier e em Oscar Niemeyer.

A arte contemporânea tem muita influência dos seres da cidade e de suas arquiteturas. A Arte de hoje caracteriza-se por relacionar o fenomenológico ao simbólico, a vivência sensorial à sua conceituação. A arte é a vivência deste processo experimental que são aspectos plenamente perceptíveis também na vida—obra Duchamp.

Um dos aspectos que aproxima esta obra de arquitetura à arte de Duchamp é a presença do vidro que espelha e a opacidade da superfície. Baudrillard considera o vidro como o mais completo material de comunicação e de abstração, “é a um só tempo a simbologia de um estado e o grau zero do material” e “o vidro materializa de forma extrema a ambigüidade fundamental da ambiência: a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não-comunicação.”

A superfície espelhada é passagem do tempo e uma imagem alegórica do tempo como mostra o desenho na maquete e a paisagem estampada em si mesma. O acontecimento dialético visual e simbólico é evidente nesta obra que vai configurando o olhar pelo exercício do contato contínuo.

A teoria e a história da arte contemporânea contribuem à revelação do olhar, instrumental de interpretação e personagem que se veste como miniatura e mulher como Duchamp.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean O Sistema dos Objetos São Paulo. Coleção Debates. Editora Perspectiva. 2000.
- Cabanne, Pierre Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido São Paulo. Coleção Debates. Editora Perspectiva. 1977.
- FRIED, Michael Arte e objetividade Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ p. 131-147. Rio de Janeiro. 2002.
- NIEMEYER, Oscar Minha Arquitetura 1937-2004. Rio de Janeiro Ed. Revan. 2004.
- PIGNATARI, Décio Semiótica da Arte e da Arquitetura São Paulo. Cultrix. 1981.

CURRÍCULO RESUMIDO

Mestranda em Teoria e História da Arte no Pós-Graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, Bacharel em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Artista Plástica com diversas exposições individuais e coletivas. Ex-Professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Orientada pela Prof^ª Dr^ª Elisa de Souza Martinez.

DE MODELOS E ESCRAVAS: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E HISTÓRIA

Valéria Alves Esteves Lima

RESUMO

Este texto explora a relação entre Arte e História, a partir de um conjunto de imagens produzidas no Brasil, na primeira metade do século XIX, por artistas viajantes. A iconografia dos viajantes tem sido amplamente utilizada pelos historiadores, que vem tentando desenvolver métodos e técnicas para trabalhar com as imagens enquanto fontes documentais. Como parte deste esforço, o exercício que se faz neste texto busca extrair das imagens sentidos que advêm não apenas de seu diálogo com a realidade brasileira da época, mas prioritariamente de sua relação com a inspiração e o fazer artístico que as determina.

Palavras-chaves: Arte, História, Brasil s. XIX, Iconografia, Viajantes.

ABSTRACT

This paper explores the relation between Art and History, from some traveler-artists images made in Brazil, in the early nineteenth century. The travel iconography has been used by historians, who make an effort to develop methods and techniques, in order to work with images as documentary sources. As a piece of such effort, the content of this paper explores the meanings of these visual images, which depends not only on its dialogue with the brazilian context, but on its determining relation with the artistic inspiration and making.

Keywords: Art, History, 19th century Brazil, Iconography, Travelers.

Este texto resume aspectos de uma pesquisa à qual venho me dedicando, voltada à análise de imagens produzidas por viajantes no Brasil do século XIX. Trata-se, portanto, de uma incursão no campo das relações entre Arte e História, a partir de um conjunto específico de imagens que, por sua própria natureza, alimentaram por muito tempo uma leitura que privilegiava sua capacidade de “narrar visualmente”, “reproduzir” os fatos e aspectos de épocas e lugares distantes no tempo e/ou no espaço.

Utilizadas pela disciplina histórica como documentos capazes de iluminar e fazer compreender o passado, prática que antecede mesmo as mudanças teórico-metodológicas da ciência histórica, as imagens têm recebido, nas últimas décadas, uma atenção maior no que tange à construção e aperfeiçoamento de técnicas e métodos para a crítica que se deve fazer a toda e qualquer fonte documental. A renovação proposta pela Nova História, bem como as reflexões sobre a produção e linguagem imagética, têm viabilizado não apenas a crítica a respeito das antigas formas de utilização das imagens no campo da História (como ilustrações ou elementos comprobatórios de conclusões já firmadas), mas também o reconhecimento da prioridade das imagens como fontes para o estudo de temas pouco ou não explorados pela historiografia em tempos passados.

Para além das transformações acima indicadas, uma parte importante dos esforços metodológicos dos historiadores no sentido de se habilitarem para o diálogo com a Arte refere-se à atenção dada ao processo de elaboração das obras, definindo elementos que explicam a sua

permanência enquanto portadoras de sentido e evidência histórica. Esta permanência traduz-se na possibilidade de voltar às imagens, questionar as conclusões já aceitas pelo senso comum e enxergar nelas mensagens sempre novas, inéditas, porque colocadas em tempos diversos. Do campo da teoria à prática, porém, muitas têm sido as dificuldades encontradas pelos historiadores para um tratamento que, de fato, faça justiça à natureza das produções artísticas, reconhecendo seu valor histórico e estético. Difícil tem sido reconhecer que a Arte constrói a História através de mecanismos que lhe são próprios e que precisam, para que possam ser decifrados, de um método específico. Trabalhos como os de Francis Haskell e Peter Burke, entre muitos outros, têm sistematizado as novas relações que vêm se estabelecendo entre imagem artística e história, deixando evidentes os cuidados necessários para a elaboração de um diálogo em que a Arte seja um agente da História, e não um simples reflexo dela.

A produção iconográfica dos artistas-viajantes, sobretudo aquela produzida entre os séculos XVIII e XIX, sempre despertou, por parte dos historiadores, uma grande expectativa quanto à sua capacidade de ilustrar, retratar, reproduzir a “verdade” sobre determinados contextos históricos, com alto grau de precisão. Tal expectativa deve-se, em grande parte, à afirmação recorrente de seus criadores, de que aqueles registros apresentavam “retratos fiéis da realidade”, condição geralmente assegurada pelo testemunho direto do artista ou de fonte segura, segundo os critérios da época. Coloca-se, assim, a discussão a respeito do caráter mimético da arte, tema caro às reflexões contemporâneas da História da Arte. Reconhecer, como premissa básica, que as imagens não são cópias da realidade, tem sido a condição para que se possa extrair dos registros iconográficos dos viajantes sua real contribuição no campo da História.

O exercício que se segue tenta explorar esta premissa, identificando nas imagens selecionadas, uma eloqüência que deriva menos de sua correspondência com o real – as condições da escravidão no Brasil, no início do século XIX -, do que de seu diálogo com a produção de imagens contemporânea e dos elementos significantes que a Arte introduz no mundo dos ditos saberes científicos. Elaboradas no século da afirmação da ciência positiva e do império das evidências documentais, as imagens dos artistas-viajantes, investigadas pela História nos dias de hoje, permitem recompor um campo de saber bastante distinto, que faz dialogar razão e sentimento, em busca de seus múltiplos sentidos .

Podemos dizer, sem medo de errar, que a primeira metade do século XIX foi o momento em que mais se produziram imagens inspiradas na experiência de estrangeiros que, associados a diferentes projetos e dotados de um perfil que os aproximava ora da ciência, ora da arte, envolveram-se com a realidade brasileira. A cidade do Rio de Janeiro recebeu, entre 1817 e 1831, três artistas cujos nomes figuram entre os mais conhecidos dentre os chamados artistas-viajantes: o austríaco Thomas Ender, o francês Jean-Baptiste Debret e o alemão Johann Moritz Rugendas. Cada um deles chega ao país por motivos distintos, enxerga a realidade à sua maneira (por mais que se tente homogeneizar o “olhar estrangeiro”...) e experimenta o território desconhecido através de uma sensibilidade que lhes é também particular. Tais experiências, tão singulares, produziram diferentes resultados, incluindo a organização e publicação de duas entre as mais

importantes obras sobre o Brasil oitocentista: **Viagem Pitoresca** através do Brasil, de Rugendas, e **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, de Debret. O denominador comum, se o quisermos nomear, encontra-se na forma como estes estrangeiros registraram suas experiências e as impressões do país: através da elaboração de um extraordinário número de imagens, na forma de desenhos, esboços, aquarelas e, mais tarde, gravuras que se fizeram acompanhar de textos e passaram a constituir um discurso duplamente articulado.

Algumas das imagens produzidas por estes artistas possuem a forma de estudos, rápidos esboços executados durante suas andanças pela capital carioca ou pelas ruas das cidades que visitaram. Em alguns casos, tais registros foram transformados, posteriormente, em composições mais elaboradas, momento em que o artista lançava mão de diferentes recursos: sua bagagem intelectual, referências visuais, habilidades técnicas e artísticas e, por fim, um determinado projeto intelectual ao qual vinculava, muitas vezes de forma não absolutamente explícita, a imagem final que acabava de compor. Aquelas que permanecem como estudos ou esboços apressados possuem, no entanto, o mesmo poder de fazer-nos tentar buscar este projeto intelectual, a intenção do artista que se mistura às condições não controláveis de sua produção artística e que acaba por permitir a investigação daqueles que observam estas imagens em busca de um sentido que lhes possa estar associado. Não se trata, bem entendido, de uma explicação a respeito das razões da obra ou da busca de um conteúdo específico, que supostamente estaria na raiz de toda a produção cultural ou artística. A História, sobretudo a partir das formulações mais recentes em seu campo teórico-metodológico, não espera alcançar conclusões definitivas a respeito da produção imagética. Pelo contrário, ao invés de certezas, podemos construir possibilidades de leitura, assumir a utilização das imagens para a atuação intelectual daquele que a analisa e tentar, respeitando os limites deste exercício, compreender o papel das imagens como construtos culturais. Enquanto tais, refletem um processo de elaboração e síntese que não se esgota nas possibilidades de leitura e interpretação que estejam associadas ao momento mesmo de sua elaboração. Assim, por mais que dominemos as informações referentes ao contexto de sua produção, às intenções prováveis daquele que a concebeu e compôs e aos limites técnicos e expressivos do momento que a vê surgir, a imagem traz em si uma capacidade infinita de agregar significados oriundos das leituras que dela se façam. Tais leituras resultam, por sua vez, de diferentes percepções: a do executante da obra, de seu receptor contemporâneo, de seus receptores extemporâneos, do público especializado e daquele que mal consegue imaginar que, por trás de uma reprodução exista, de fato, um objeto vivo, que é a obra de arte.

Outra afirmação que se pode fazer a respeito da produção de imagens no período estudado, é que a iconografia produzida no Brasil durante a primeira metade do século XIX privilegia, entre os segmentos sociais que compunham a população da época, a figura dos negros. Juntamente com as cenas de paisagem, em que os estrangeiros depositavam grandes expectativas de conhecimento, domínio, proveito econômico ou elaboração intelectual do mundo conhecido, o grande contingente de negros presente na sociedade brasileira mobilizava-os profundamente. Debret afirma, diante do panorama social encontrado, que *tudo assenta pois, neste país, no escravo negro;*

na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor⁴. Da mesma forma, em sua **Viagem Pitoresca através do Brasil**, Rugendas constata que *a raça africana constitui uma parte tão grande da população dos países da América e, principalmente no Brasil, um elemento tão essencial da vida civil e das relações sociais, que não teremos sem dúvida necessidade de desculpar-nos se, embora conservando as necessárias proporções consagrarmos grande parte dessa obra aos negros, a seus usos e costumes*⁵. Thomas Ender, por sua vez, sinaliza esta percepção a respeito da raça negra através do grande número de desenhos dedicados ao registro de suas atividades ou de suas diferentes origens e, o que é ainda mais emblemático, do registro sensível de seus hábitos e costumes. Retomarei, mais adiante, esta observação. No entanto, é preciso assinalar, desde já, a sensibilidade do lápis de Thomas Ender, que não apenas documenta tipos físicos ou vestimentas, mas traços fisionômicos altamente expressivos.

As imagens de que irei tratar podem ser agrupadas entre os registros iconográficos da raça negra no Brasil, durante as décadas de 1810 e 1820. Ao contrário de muitos destes registros, que ganharam, sobretudo nas obras de Debret e Rugendas, um *status* documental a partir do momento em que foram publicados, estas pequenas imagens mantiveram-se desconhecidas, fora do circuito de recepção dos grandes conjuntos iconográficos produzidos por estes artistas. Interessam-nos, de resto, por esta condição: apresentam, em si mesmas, a possibilidade de serem lidas em conjunto e de permitir que tentemos “ouvir” o diálogo que estabelecem entre si. Ao mesmo tempo, generosamente nos permitem tentar um exercício de busca de referências e significados que emergem de outras imagens, anteriores e posteriores, mas que constroem, nesse processo, a possibilidade de entender o papel das imagens visuais: criar formas distintas de elaboração e de compreensão dos feitos e sentimentos humanos.



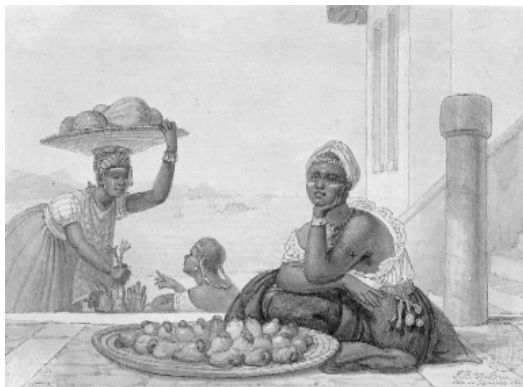
ENDER, Thomas. **Escravas**, 1817/18, desenho a lápis, parcialmente aquarelado, 18,8 x 27,8 cm.

O motivo de uma mulher negra, sentada, que apóia o rosto com uma das mãos, inspirou os três artistas a realizarem estas imagens. No período de sua estada no Brasil, entre julho de 1817 e maio de 1818, Thomas Ender realizou **Escravas**, desenho a lápis, parcialmente aquarelado,



RUGENDAS, J.M. **Negra sentada, vendedora**, 1822/25, desenho a lápis, nanquim e aguada sobre papel, 13,4 x 20,7 cm.

medindo 18,8 x 27,8 cm. **Negra sentada, vendedora**, realizado durante a primeira permanência de Rugendas no Brasil, entre 1822 e 1825, é também um desenho, em que o artista utiliza lápis, nanquim e aguada sobre papel, medindo 13,4 x 20,7 cm^{III}. A última imagem, **Negra com tatuagens, vendendo cajus**, é uma aquarela de Debret, datada de 1827, que mede 15,7 x 21,6 cm. À diferença das duas primeiras imagens, a aquarela de Debret é resultado de uma composição em que o motivo da mulher sentada está associado a outros elementos: além do cesto de cajus,



DEBRET, J.B. **Negra com tatuagens, vendendo cajus**, 1827, aquarela, 15,7 x 21,6 cm.

depositado no chão à sua frente, notamos a presença de uma paisagem ao fundo, da referência arquitetônica à direita e de outras duas negras vendedoras, situadas num plano um pouco abaixo na negra com tatuagens. A escrava de Thomas Ender faz parte de um registro característico dos artistas-viajantes, observadores dos cenários desconhecidos que procuravam compreender: desenho isolado, revela a fisionomia, os trajés e alguma pose típica da atividade ou da condição

social à qual a figura está relacionada. Desenho de observação, registro rápido de um tipo social brasileiro, ainda assim podemos dizer que a imagem desta escrava está terminada, enquanto que a outra (ou a mesma, vista em outra pose...), com a qual divide o desenho, é apenas um esboço não concluído, sugerindo outras possibilidades de enxergar este mesmo tipo. Esta era uma estratégia comum entre os viajantes, que precisavam registrar a realidade humana e natural sob diversos aspectos e inventariar as características que identificavam este ou aquele tipo social, animal ou natural. Se assim as considerarmos, como “exemplares tipológicos”, nada mais nos restaria a dizer a seu respeito, dentro da perspectiva proposta nesse texto. No entanto, resta-nos a possibilidade de mudar as lentes e enxergar esta diferença entre as duas figuras como uma pista para sugerir uma outra leitura. Leitura que se disponha a decifrar estes corpos em busca de uma significação que, inspirando-se nas idéias de Roland Barthes, seja mais *conotativa* e menos *denotativa*. Por fim, a negra vendedora de Rugendas está isolada. Faz-se acompanhar apenas de uma pequena sombra e de alguns leves traços de lápis à sua esquerda, como que a sugerir um volume que, se terminado, estaria certamente associado à sua caracterização – um cesto de frutas ou legumes, talvez...

Nota-se, portanto, que os desenhos de Ender e Rugendas são esboços que atenderam à preocupação de registro e imagem preparatória para futuras composições. A negra de Rugendas reaparece, um pouco modificada, na prancha **Mercado na Praia dos Mineiros**, incluída na 4ª divisão de **Viagem Pitoresca através do Brasil**. A aquarela de Debret, como muitas das imagens que o pintor de história havia produzido no Brasil, é uma obra terminada. Não foi, porém, selecionada por ele para fazer parte dos volumes de sua **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**, mas revelou-se como uma de suas mais expressivas e enigmáticas imagens. Na verdade, ao observar as três imagens, destacam-se três pares de olhos perdidos, lançados em direção a algo inefável, inalcançável pelos olhares do observador. As imagens falam, assim, não tanto do que ali está denotado (o “testemunho histórico”), mas do que não se vê e, portanto, remete para uma conotação simbólica que certamente foi percebida pelos seus contemporâneos e disponibiliza-se, hoje, aos nossos esforços interpretativos. Significativo é, nesse sentido, que os autores de tais imagens sejam, todos eles, artistas formados. Sabemos que muitos dos registros iconográficos de viajantes eram realizados por desenhistas que não possuíam formação artística e, portanto, menos inclinados a fazer destas imagens o lugar da manifestação de seu estilo pessoal ou de referências específicas do campo da criação artística. Desta forma, um olhar sobre as mulheres de Ender, Rugendas e Debret irá, sem dúvida, nos levar a imagens outras, a sentidos possíveis, se conseguirmos superar a expectativa de nelas encontrar tão somente registros fiéis à realidade, caráter geralmente cobrado à produção dos artistas-viajantes. Olhar os olhares: eis o exercício necessário. Tais olhares refletem uma dupla experiência histórica: aquela que une as mulheres modelos e a que envolve os artistas. Os olhares distantes das mulheres traduzem a resistência possível diante de um poder que se impunha sobre seus corpos, mas não alcançava suas almas. Indicaria, também, a perda de referência que atingira os africanos ao chegarem ao Brasil e que os levaria a buscar soluções alternativas para a sobrevivência de seus corpos e almas.

Como observa Slenes, *se os africanos, na sua grande maioria, não podiam olhar para a frente, para um tempo em que seriam assimilados pela nova sociedade, tampouco, ou apenas excepcionalmente, eles podiam olhar para trás*^{IV}. Daí o significado do olhar distante? Para além dele, algumas outras significações são vislumbradas, como o demonstra, por exemplo, o texto de Eduardo França Piva sobre a aquarela de Debret e as observações de Rodrigo Naves sobre a mesma imagem.

É sabido que, por parte dos viajantes e artistas que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX, os negros sobre os quais falavam e cujos costumes documentavam, não eram vistos a partir de sua própria história e cultura, mas da experiência escrava, que os unia desde sua saída do continente africano. A um povo “sem história”, portanto, atribuíam-se uma história construída, que não seria por eles compartilhada. Debret, numa passagem em que diagnostica a mesma condição formulada por Slenes, afirma que *sem o consolo do passado, sem a confiança do futuro, o africano esquece o presente, saboreando, à sombra dos algodoads, o caldo da cana-de-açúcar*.^V Para o pintor francês, a história dos negros misturava-se, naquele momento, aos esforços comuns de regeneração do país e construção de uma história que o colocasse entre as grandes nações da época. Rugendas parece, ao contrário, ter mais clareza do papel específico a ser atribuído aos negros. Em seus textos, reconhece positivamente a história e a cultura dos africanos, vislumbrando os problemas que poderiam advir da manutenção do sistema escravista no Brasil. Dos comentários textuais de Rugendas e Debret podemos extrair dados para interpretar a conotação simbólica de suas imagens, o que não acontece com Thomas Ender, que não elabora textos sobre sua estada no Brasil nem sobre suas imagens. Estas, no entanto, “falam” o suficiente de si mesmas e de seu autor. O grupo que reúne as representações de cenas da vida cotidiana inclui um grande número de desenhos de africanos e seus descendentes brasileiros, onde se destaca a força expressiva dos olhares e fisionomias. No geral, seus modelos têm uma expressão desolada, entristecida, desesperançada... O talento e a sensibilidade do artista austríaco transparecem em suas figuras e a escrava sentada sobre uma caixa de madeira demonstra, apesar de seus trajas mal arranjados, uma elegância que deriva de sua pose clássica, à qual se submetiam os modelos inspiradores dos exercícios acadêmicos tão comuns nas academias de arte da época.

A experiência histórica dos negros no Brasil é construída, pelos artistas aqui estudados, a partir de referências iconográficas que demonstram uma grande identidade formal com as imagens citadas. Dentro dos limites deste texto, procurarei indicar reflexões possíveis a respeito dessa identidade. Fica evidente, a partir desta análise, que estas imagens são muito mais do que registros do cotidiano escravo na cidade do Rio de Janeiro, indicando a possibilidade de reconstruir aspectos ainda não evidenciados a respeito da condição escrava. Tentarei, assim, apontar alguns pontos que estão menos envolvidos com a possibilidade de compreender estas imagens-modelo como referências iconográficas para Ender, Rugendas ou Debret, do que com a possibilidade de explorar suas possíveis significações e leituras.

Uma relação que logo se estabelece são as imagens dedicadas à representação da melanocólia, geralmente uma mulher cabisbaixa, com o rosto apoiado, cujo semblante demonstra a sensação correspondente a este estado de ânimo: impassibilidade, sensação de que poderia usu-

fruir e interagir com os objetos que estão à sua volta, mas não o faz... De fato, as negras escravas e vendedoras das obras em questão não parecem querer interagir com o mundo à sua volta, por mais próximo que esteja.

A mesma leitura de um desligamento do mundo visível, de uma reflexão que retira o personagem da realidade e sugere um passeio por campos desconhecidos do pensamento, pode ser aplicada a algumas imagens de Vivant Denon, figura importantíssima para o ambiente artístico francês das primeiras décadas do século XIX. Denon realizou inúmeras gravuras, entre elas a que apresenta uma menina pensativa, cuja pose e semblante permite uma leitura que se aproxima daquela que podemos fazer das mulheres pensativas dos viajantes no Brasil. Além desta imagem, podemos encontrar nas gravuras elaboradas para compor sua obra mais conhecida, a **Viagem ao Baixo e Alto Egito**^{VI}, vários exemplos de que o olhar sensível dos artistas percebe a profundidade psicológica da condição de seus modelos ou objetos de inspiração. Este aspecto remete-nos a uma outra fonte de imagens com as quais podemos ensaiar um diálogo: as gravuras executadas para ilustrar os volumes editados por Bernard de Montfaucon no início do século XVIII, intitulados **A Antiguidade explicada e representada por figuras**. Esta espécie de inventário da Antiguidade, que propunha representações dos deuses e dos hábitos antigos foi, sem dúvida, uma importante referência para os artistas formados na França entre os séculos XVIII e XIX. Nos textos em que o autor explica as imagens, nota-se que a representação deve não só permitir a identificação da figura, mas também a sensação que a acompanha. A imagem da Medusa, por exemplo, sentada sobre as rochas e abalada pela dor de ver o que lhe acontecia, permite ao autor do texto exclamar: *não conseguiríamos observa-la sem nos interessar pela infelicidade que é o motivo de sua extrema aflição*. Assim, a qualidade da imagem desperta no observador um sentimento que lhe permite compartilhar a dor da personagem. Entre as representações femininas desta vasta obra encontramos várias em que a figura de uma mulher sentada, que apóia a cabeça ou o queixo com as mãos, se repete. Serviram elas ou não como modelos aos autores das imagens sobre as quais estamos falando, o importante é constatar que existe uma história da circulação e recepção das imagens com a qual os artistas do início do século XIX poderiam contar. Da mesma forma, composições de Poussin sobre o tema da Sagrada Família e estudos de David realizados a partir de motivos antigos recolocam a possibilidade deste diálogo, sobretudo com a negra vendedora de caju, de Debret.

Por fim, uma última imagem selecionada para conversar com as mulheres de Ender, Rugendas e Debret é a *Vittoria Caldoni*, tela pintada em 1821 pelo pintor alemão Friedrich Overbeck, conhecido pela sua participação entre o grupo dos Nazarenos. Vittoria Caldoni, nascida nas proximidades de Roma, foi uma das modelos femininas mais retratadas de sua época. Associada a uma beleza tipicamente romana, era sempre representada sobre um fundo de ruínas ou de uma natureza intocada. Sua calma beleza é geralmente associada a uma personalidade casta e infeliz, o que explica o semblante captado por Overbeck: colocada de frente para o observador, sentada ao pé de uma árvore, com o cotovelo direito apoiado sobre a perna e a mão direita sustentado a cabeça, seu volume destaca-se imediatamente do restante da composição. Seu olhar está igual-

mente perdido, ainda que pareça dirigir-se ao espectador. Não restam dúvidas de que, apesar da beleza física da personagem e do ambiente, favorecidos também pelas cores empregadas, o que impressiona é seu semblante triste e desalentado.

Slenes afirma, no artigo citado, que *apesar do interesse prático em conhecer certos aspectos da cultura escrava para assegurar seu domínio, os brancos não conseguiram penetrar muito além da superfície das palavras, sensibilidades e visões de mundo africanas*. Na tentativa de concluir este texto, podemos voltar às mulheres africanas inspiradoras dos desenhos dos viajantes e reconhecer que, assim como as demais figuras femininas citadas neste texto, suas imagens não nos permitem ir muito além destes limites superficiais. Ainda assim, as tentativas permitem o pensar sobre as imagens e, quando não mais, reconhecer o caráter sempre parcial de nossos conhecimentos, voltados inevitavelmente para as perguntas específicas que formulamos.

NOTAS

- I. DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo Segundo. Tradução e notas Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989, p.13.
- II. RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Tradução e notas Sérgio Milliet. 7ªed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: INL, 1976, p.56.
- III. Segundo DIENER e COSTA, este desenho faz parte de uma pasta de desenhos autografada por Rugendas, que pertenceu a Engelmann, dono da casa editorial que publicou a obra de Rugendas.
- IV. SLENES, Robert W. "Malungu, Ngoma Vem!" África coberta e descoberta no Brasil", in: **Negro de Corpo e Alma**. Catálogo da Mostra do Redescobrimento, realizada no Parque Ibirapuera, em São Paulo, entre abril e setembro de 2000. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 215. (este texto foi publicado, pela primeira vez, na Revista USP, 12:48-67, 1991-2.)
- V. DEBRET, J.B. op cit, p.14.
- VI. Em 1798, aos 51 anos, Vivant Denon, que havia sido conservador do gabinete de medalhas de Luis XV, acompanha a expedição comandada por Napoleão ao Egito. Durante um ano, Denon aplica-se a reproduzir os monumentos e os costumes da região. De volta a Paris, dedica-se à redação de **Voyage dans la Basse et la Haute Egypte**, publicado em Paris, em 3 volumes, por F. Buisson, ainda em 1799. Em 1802, Didot l'Ainé faria uma publicação das pranchas desta obra.

REFERÊNCIAS

- ALEGRE, Maria Sylvania Porto Alegre. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual, in: **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**/Bela Feldman-Bianco, Miriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. 3 tomos. Tradução e notas Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda; São Paulo: Esudp, 1989.
- DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Editora Capivara Ltda, 2002.

- HASKELL, Francis. **History and its Images**. New Haven: Yale UP, 1993.
- MONTFAUCON, Bernard de. **L'Antiquité expliquée et représentée en figures**. Tomo I. Paris, 1719.
- NAVES, Rodrigo. Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão, in: **A Forma Difícil. Ensaios sobre arte brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora Atica S.A., 1997.
- PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Tradução e notas Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: INL, 1976.
- SLENES, Robert W., "Malungu, Ngoma Vem!" África coberta e descoberta no Brasil", in: **Negro de Corpo e Alma. Catálogo da Mostra do Redescobrimento, realizada no Parque Ibirapuera, em São Paulo, entre abril e setembro de 2000**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. (este texto foi publicado, pela primeira vez, na Revista USP, 12:48-67, 1991-2.)
- WAGNER, Robert e BANDEIRA, Julio. **Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender. 1817-1818**. Petrópolis/RJ: Kapa Editorial, 2000.

CURRÍCULO RESUMIDO

Valéria Alves Esteves Lima. Formada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizou seus estudos de Mestrado e Doutorado no departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, nas áreas de História da Arte e da Cultura e História Social da Cultura. Atualmente, é professora de História da Arte na UNIMEP. Publicou *Uma viagem com Debret* (Jorge Zahar editor, 2004).

TRADIÇÃO E CRÍTICA: CONFLITOS CULTURAIS EM LASAR SEGALL

Vera Beatriz Siqueira

RESUMO

O texto pretende compreender a presença das variadas tradições culturais na obra do artista Lasar Segall, judeu russo, nascido na Lituânia, com formação artística germânica, chegado ao Brasil em 1923 e posteriormente naturalizado. Abandonar a sua vila natal - Vilna - e partir para Berlim no início do século constituem gesto inicial da formação artística de Lasar Segall. Aderir à modernidade urbana e cultural significava, por um lado, a saída de uma tradição que bloqueava a sua vocação, e por outro, tornar essa mesma tradição presente e compartilhável. Mais tarde, a vinda para terras brasileiras impõe o contato com nova realidade cultural, e uma espécie de teste da validade universal de sua poética expressionista.

Palavras-chave: Lasar Segall; tradições culturais; arte moderna brasileira; Expressionismo.

ABSTRACT

This article intends to understand the presence of varied cultural traditions in the work of the artist Lasar Segall, Russian Jew, born in the Lithuania, with Germanic artistic formation, arrived in Brazil in 1923 and afterwards naturalized. The abandon of his native town - Vilna - and his establishment in Berlin in the beginning of the century constitute initial gesture of the artistic formation of Lasar Segall. Adhering to the cultural and urban modernity signified, by a side, the exit of a tradition that blocked his vocation, and by another, the transformation of that same tradition in somewhat present and shared. Later, coming to Brazil imposes the contact with new cultural reality, and a sort of test for the universal validity of his expressionist poetic.

Keywords: Lasar Segall; tradições culturais; arte moderna brasileira; Expressionismo.

Na década de 1910, Segall encontra-se em Dresden. Havia deixado para trás tanto a aldeia russa de Vilna, quanto a movimentação de Berlim. Em Dresden, depara-se com um ambiente de “espírito mais livre”ⁱ que o estimula a uma arte mais subjetiva. Mas diante de sua obra devemos nos perguntar: que espécie de subjetividade é esta que, ao mesmo tempo, se impõe e se dissimula na construção plástica?

Certamente não podemos identificá-la com o “homem-espelho” expressionistaⁱⁱ e seu ceticismo angustiado. Embora haja o sentimento de abismo, de não mais pertencer ao mundo, não há desintegração em seu espaço plástico. A solidariedade entre os seres e o mundo surge de forma lírica. Mas também não há, como no cubismo, uma formalização taxativa. A utilização de estruturas geométricas não apela para uma racionalidade ordenadora. Molda corpos, sustenta significações simbólicas, procura compreender o dilema existencial do homem.

Talvez tenha sido essa discrição na afirmação do “eu” o que levou Erhard Frommhold a qualificar Segall como um “psicólogo entre os expressionistas”, associando-o a Kafka e sua prática de remexer antigos baús, revolver a memória em busca da compreensão do mundoⁱⁱⁱ. Mas enquanto

para Kafka é o gesto que importa, a ação que organiza o real, para Segall é o momento imediatamente anterior: aquele em que o sentimento mobiliza energia para a ação, mas ainda não se fez ato. As suas figuras guardam essa iminência de movimento; constrangidas pelo espaço, são deformadas, carregam o peso da tradição que precisam rememorar.

Essa espécie de religiosidade original - embora fruto da religião judaica, certamente transcende o aspecto teológico do judaísmo - conduz o artista a uma linguagem plástica rigorosa, distinta da violência, da expressão egóica e da ideologia dos expressionistas alemães. O compromisso ético expressionista era a recriação da sociedade, o que implicava na condenação da civilização industrial e numa intervenção criativa do trabalho artístico. Para Segall, a noção de *crítica* não assume contornos tão radicais. Sua pintura conserva uma organização objetiva que coloca limites na expressão.

É a própria *compreensão* do mundo que se coloca como problema. Tarefa, para Segall, irredutível ao ato de expressão subjetiva e ao próprio ato de criação plástica e que implica no processo vagaroso e sofrido de *transmissão* do sentido do mundo - tradição. Essa dimensão ética só pode se realizar graças à integridade e autonomia do fato plástico. Só a independência artística é capaz de garantir o compromisso moral com a tradição. Fora dela, a dor seria insuportável, e o sofrimento jamais poderia ser um meio de encontro entre os homens.

A formalização plástica seria, a rigor, uma forma de ascese. Concorrem para esta concepção de arte o contato com o expressionismo germânico, bem como a própria experiência urbana associada à sua formação como artista. Uma hipótese parece-nos irresistível: foi antes o cosmopolitismo de Berlim, mais do que os estudos na Academia ou a participação na *Freie Sezession*, o responsável pelo "trauma", pelo choque psíquico que está na origem da *démarche* plástica de Segall.

Após a unificação alemã (1871), Berlim torna-se, como se sabe, importante centro cultural: residência da corte imperial e da armada prussiana; centro do comércio e dos negócios germânicos; cidade das galerias de arte, dos teatros revolucionários, dos cafés e cabarés que reuniam a intelectualidade. Mas é também a cidade maldita, a "Berlim-Babilônia" das prisões, dos hospícios, dos asilos, das fábricas, das imagens de angústia, sofrimento, degradação e morte do homem. [fig.1]



Lasar Segall (1891-1957), **Mulheres errantes II**, 1919, xilogravura.

À sombra ampla do romantismo, os expressionistas tomavam a cidade como uma entidade mítica e maléfica, palco real e ideal para a expressão de uma poética agressiva e fantástica. As ameaças iconoclastas da Berlim do início do século certamente foram sentidas e sofridas pelo judeu-russo Segall recém chegado da Lituânia. Assim também o fascínio da arquitetura, da mitologia, do ritmo e dos signos da capital moderna. A sua experiência urbana atravessa, entretanto, as aparências da cidade; toca a sua essência profunda. A cidade transforma-se no modelo de seu comprometimento artístico: construção que precisa, enquanto sistema de valores, equilibrar-se continuamente.

A vivência urbana intensifica a condição de pária de nosso emigrante judeu. Segall vinha de Vilna, conhecida por *Jerusalém do Norte*, importante centro de estudos judaicos. A comunidade judaica vivia ali quase um mundo à parte: falava iídiche, lia jornais próprios e cultivava seus costumes ancestrais. O convívio dessa população com o restante dos cidadãos era restrito e difícil. Os papéis eram rígidos: o russo era a autoridade, o polonês era a alta-burguesia, o bielorusso era o proletário ou o camponês, o judeu era a classe média baixa ou o sub-proletário. Embora Segall falasse russo, o que já indicava certa emancipação, era filho de um *sojfer* - escriba da *Torah* - o que o inseria no centro das tradições do povo judeu.

Na Berlim do início do século, Segall experimenta a ressonância daquela que se convencionou chamar “a questão judaica”, típica da sociedade judaico-germânica da Alemanha Imperial. Em 1912, Moritz Goldstein publica o artigo *Parnaso judaico-alemão*, destinado à *intelligentsia* judaica, no qual acrescenta à percepção insuportável do preconceito racial, a dúvida íntima dos intelectuais judeus em reconhecer seu próprio judaísmo; e propõe como única saída o reencontro da origem judaica: “Nossa relação com a Alemanha é a de um amor não correspondido. Sejamos viris o suficiente para arrancar o amado de nossos corações”^{IV}.

Por muitas décadas essa batalha esteve para os intelectuais de origem judaica na Alemanha como questão moral primordial. De certo modo, a vida na Alemanha sintetizava os problemas da pintura de Lasar Segall: reprocessar a tradição através de um novo “idioma”, que o permitisse viver de forma íntegra a modernidade. Conquistar esse novo “idioma”, vincular-se ao expressionismo alemão, era uma tarefa que trazia a marca da indissolubilidade do conflito: era trair a sociedade judaica, abandonar a família original, para erguer uma nova tradição, dentro de uma nova família, fundada no universalismo moderno.

Nasce daí, segundo Hannah Arendt, a tradição “subterrânea” dos judeus enquanto “párias”, que convertem, no mundo secularizado, a sua marginalidade em expressão universal. As formas políticas de reação judaica dessa geração das primeiras décadas do século pareciam desinteressar Segall. O “sionismo” e o “comunismo” não lhe convinham enquanto ideologias positivas. Se houvesse alguma possibilidade de aproximação do artista com essas correntes, isto se daria através de seus fatores “negativos”; pelo fato de serem “críticas” às condições sociais existentes. Segall sempre fora consciente do isolamento que essa posição crítica lhe conduzia. Talvez por isso tenha optado estoicamente pela obscuridade: sua ida de Berlim para Dresden, sua saída de lá no auge da movimentação expressionista, suas viagens para a Holanda, Vilna e Brasil, seu refúgio veranil no Mar do Norte e, finalmente, sua vinda definitiva para terras brasileiras nos anos 20.

Exilado voluntariamente no Brasil que apenas começava a tratar das questões artísticas modernas, poderia realizar a dimensão programática de sua poética. Mantendo à distância tanto o passado russo e judeu, quanto o vanguardismo artístico alemão estaria em condições de levar adiante o seu projeto artístico: a reconciliação entre homem e mundo, através da mediação de crítica e tradição. Pessoalmente significava acatar o seu próprio destino, assumi-lo a tal ponto que não seria mais possível distinguir entre o artista e sua arte.

Quando chega ao Brasil, definitivamente em 1923, esse judeu-russo de formação germânica não pode abrir mão de suas tradições. Mas também não pode deixar de lidar com um novo quadro objetivo que, como pintor figurativo (Segall jamais admite a abstração, por desejar manter um código de comunicação comum com seu espectador), o atinge de forma indelével. Num primeiro instante, chega a admitir que se sente perdido diante de uma nova luz, novas cores, novo espaço. Cautelosamente se apropria do ambiente brasileiro, mantendo suas raízes e testando a validade universal da sua poética expressionista. É claro que a sua primeira impressão das terras brasileiras, embora descrita pelo próprio como se fosse o contato original de uma criança com o desconhecido, quase mágico, tinha muito pouco de ingenuidade. Segall era um homem fundamentalmente culto e suas raízes culturais européias já haviam, desde o século XIX, inserido a experiência das viagens a lugares distantes dentro do quadro romântico do exotismo e do primitivo. Na Alemanha, na virada do século XX, abundavam textos ilustrados de sociólogos, antropólogos e filósofos, descrevendo as qualidades de povos primitivos, percebidos como contrapontos à rudeza e aos efeitos malignos da urbanização e da modernidade.

Mas há sempre algo a distinguir Segall desse fundamento exótico e primitivo dos expressionistas alemães. Em muitas de suas obras do período alemão, o artista desenhava rostos que se assemelhavam a “máscaras” primitivas, tal como seus colegas Emil Nolde ou Karl Schmidt-Rottluff. Mas se este último, por exemplo, recorre à escultura africana para estabelecer a unidade primitiva de homem e mundo, essa espécie de expressividade básica, Segall sempre introduz em suas figuras-máscaras um elemento de tensão, que impeça a vivência dessa unidade como harmonia ou convívio isento de pulsões.

Seguindo modelo comum na época, uma exposição realizada em Hagen, no Folkwang Museum, onde Segall havia feito uma exposição individual em 1920, reuniu esculturas africanas e pinturas expressionistas do acervo do museu. Nela, Segall aparece representado por sua obra *Viviva* (1919, óleo/tela). À sua direita, vemos a pintura de Nolde *Natureza morta com máscaras* (1911, óleo/tela), que mostra entre outras, uma máscara inspirada diretamente numa cabeça-troféu de índios brasileiros de Mundurucu (pertencente ao acervo do Museum für Völkerkunde de Berlim). [fig.2]

Para Nolde, este era um recurso comum: a reprodução de máscaras africanas ou indígenas trazia para a sua obra uma carga dramática, uma estranheza que auxiliava o artista expressionista em sua vontade de romper com as tradições eruditas européias, bem como valorizar as pulsões primitivas, originárias do próprio gesto expressivo. Na obra de Segall, por sua vez, inexistia a referência ao primitivo: todo membro de uma comunidade “exerce a cultura de sua humanidade”^{VI}. Suas cabeças tratam da dor da morte e não possuem qualquer interesse etnográfico.



Tela de Segall (centro) exposta no Folkgang Museum de Hagen, 1921

Tampouco ao chegar ao Brasil Segall interessa-se por esse aspecto primitivo da cultura local. Como já disse, encara a tarefa de representar o novo país como um desafio para a universalidade de sua poética. Personagens, paisagens, animais são convertidos em signos plásticos breves e concisos, desprezando qualquer anedotismo. Para compensar, talvez, a estranheza narrativa do novo tema, sempre exterior e bizarro ao artista judeu nórdico, Segall trata de enriquecer a superfície pictórica, tornando-a mais e mais culta. Sentia-se orgulhoso de seus procedimentos técnicos, de “pintar à maneira dos antigos”. Preparar a tela, fazer as tintas, sobrepor as camadas, é mais do que uma habilidade técnica: é um “pensamento”, enquanto busca da totalidade e produção de sentido.

A técnica, para o artista, não é tão somente um instrumento de expressão plástica; é a lenta edificação de sua “poética”, que funde o suporte, os meios técnicos e o gesto do artista. A sua técnica, seguindo a direção aberta pelo expressionismo, é produtora de valor. Porém, seguindo em sentido diverso, Segall não pretende eliminar a tradição da pintura; não deseja pintar como se nunca houvesse pintado anteriormente, tal como faziam seus colegas alemães. A tradição pictórica, como as demais tradições culturais que o formam, é necessária para a construção desse valor ético, comportamental. O retorno à maneira “antiga” de pintar comunica a concordância de Segall com o seu destino de pintor e de emigrado: aceitar o seu destino, amá-lo como a única aspiração digna da vida, é estar consciente de sua missão e desejar realizá-la. É o “orgulho”, tal como o concebe Isak Dinesen - a fé na vida que só pode advir da repetição na imaginação daquilo que, do contrário, permaneceria uma seqüência inarticulada de puros acontecimentos^{vii}.

Esse orgulho acabou por condicionar uma poética um tanto ambígua: não pretendia tornar a vida estética, ao contrário, visava decifrar a essência da vida e, a partir dela, construir a sua obra e o seu destino. Nosso artista precisa aguardar pacientemente que a vida disponha os seus acontecimentos para, então, revivê-los em sua arte. O sentido é revelado e não definido pela experiência artística. O que está em jogo é a reconciliação de Segall com o mundo, tal como este se apresenta. E o seu contato seja com a cultura judaica-germânica, seja com o Brasil apóia-se nessa mesma pressuposição.

Na figura de Segall-narrador fundem-se os papéis de criador e intérprete. O artista lituano continuava a crer na substancialidade do valor, que pode ser tão somente revelado pela fabricação artística. Nesse sentido, sua intuição narrativa aproxima-se do trabalho do *midrash* judaico. Os *midrashim* formam a substância do ensinamento rabínico; dedicam-se à exegese da Escritura a partir de sua relação com outros textos santos e com a tradição oral, constituindo um *corpus* de prescrições complementares à Lei primordial. Sua atividade comporta tanto a narração, a exposição em forma de récita que desenvolve e explica o texto bíblico, quanto os comentários e explicações das regras, prescrições legais e ritos. Foi essa dupla corrente exegética que concedeu vitalidade religiosa ao judaísmo; foi a tradição que deu à *Torah* sua riqueza interpretativa e garantiu sua autoridade sobre o povo judeu, unindo os esforços doutrinal e ético. A intervenção dos *midrashim* sobre o texto religioso reúne estabilização e mobilidade: ao falar a partir da Tradição os intérpretes da *Torah* conjugam o ponto de vista institucional com a atualidade do sentimento do mundo.

A narrativa de Segall obedece a essa fusão de hermenêutica e tradição e tem caráter pré-discursivo: a sua percepção narrativa realiza-se antes da construção narrativa e, num certo sentido, parece questionar a possibilidade de uma configuração ficcional “verdadeira”. Daí talvez a inexistência de interesse etnográfico de suas obras. Como os *midrashim*, quer tornar coerente a nossa experiência no mundo, quer impor uma significação à marcha indiferente do tempo. Mas, nessa imposição não pode haver qualquer resquício de ingenuidade ou arbitrariedade. Se o seu modo narrativo está além da ordem temporal empírica, tampouco pode converter o caos em ordem a partir da força de uma subjetividade imperiosa. Deve conciliar orgulho e vergonha. Essa lírica envergonhada, culpada de sua própria altivez, reafirma a necessidade de autonomia na realização da comunicação artística.

Só assim compreendemos a presença da narrativa na pintura de Segall. A própria pretensão do artista de “narrar” algo significa admitir que tem algo especial a dizer. A intuição literária em Segall mantém esse caráter prévio à realização pictórica: refere-se ao impulso característico do romance de captar a essência dos homens, cada vez mais hermética à experiência comum da estandarização e desencantamento. É compromisso ético com a decifração e a comunicação do sentido do mundo.

Crítica e tradição relacionam-se mutuamente na medida em que ambas participam da estrutura fundamental do homem e traduzem o axioma essencial e necessário do parentesco entre a natureza do homem e a do mundo exterior. Parte dessa pressuposição do *amor mundi* a poética de Segall. A humanidade do homem não aparece na solidão, nem resulta simplesmente da liberdade individual. Requer a relação entre pessoas e não entre subjetividades. No contato com a cultura - e, a rigor, a linguagem e a família já constituem a cultura - é o dado pessoal que se manifesta, a *humanitas* que, para os romanos equivalia à própria estatura da qualidade humana, “pois era válida sem ser objetiva”^{viii}.

Esse elemento pessoal e, ao mesmo tempo, universal em Segall aparece nos conflitos culturais que marcam a sua produção. Ao afirmar a *humanitas*, sua obra não apenas o salva; também salva alguma coisa **para nós** por afirmar a possibilidade de transmissão do sentido. A dignidade dessa independência, sustentada pela pessoa mas transcendente à própria existência, materializa-se em suas *Florestas*, obras decisivas de uma vida dedicada à arte. Silenciosas, imóveis,

existindo *para si*, expõem o caráter final da subjetividade humana: ser uma clausura que desafia as leis de seu próprio fechamento e, nesse movimento de interação com a cultura, ultrapassa a “exterioridade recíproca” para ascender à dimensão do sentido. Com sua lição de pintura Segall ensina-nos o mistério da convivência. [fig.3]



Carnaval. c.1926, ponta-seca.

Para o crítico Ronaldo Brito, as *Florestas* celebram “a poesia da solidão e do silêncio”^{IX}. Entretanto, parece-nos ser essa solidão a própria morada da comunicabilidade de sua arte e de sua abertura para as instâncias culturais. Ao abandonar os temas sociais que estiveram presentes em sua obra, sobretudo na fase brasileira, e como que retornar a um estágio pré-individual, Segall estaria se abrindo e não se fechando ao mundo e à cultura. O amor à pintura assegura o amor à humanidade. A grade vertical das *Florestas* poderia representar o paradigma de uma existência mundana que preserva o elemento individual como pré-condição das relações sociais e dos contatos culturais.

NOTAS

- I. Segundo afirma na **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, 1939.
- II. Do qual nos fala Paulo Venâncio Filho em seu artigo Expressionismo utópico. **Folha de São Paulo**, 9/10/1987.
- III. Erhard Frommhold. **Lasar Segall and Dresden expressionism**. Milano, Emilio Bertoni, s/d.
- IV. Citado por Hannah Arendt em **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.158.
- V. Hannah Arendt. **The jew as pariah: jewish identity and politics in the Modern Age**. New York: Grove Press, 1978.
- VI. Ronaldo Brito. Moderno pela tradição. Texto elaborado para publicação durante as comemorações do Centenário de Lasar Segall, 1991, publicado em **Experiência Crítica**, São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- VII. Sobre isto ver Hannah Arendt, Isak Dinesen: 1885-1963. **Homens em tempos sombrios**. op.cit. p.87.
- VIII. Hannah Arendt. **Homens em tempos sombrios**. op.cit. p.69.
- IX. Ronaldo Brito. Moderno pela tradição. op.cit.

CURRÍCULO RESUMIDO

Vera Beatriz Siqueira é doutora em História Social pela UFRJ. Autora dos livros Milton Dacosta (Silvia Roesler Edições de Arte, 2005) e Bule Marx (Cosac Naify, 2001), publicou artigos em vários periódicos, catálogos e livros. É professora de História da Arte no Instituto de Artes da UERJ, onde também coordena o Programa de Pós-graduação em Artes e participa do Conselho Editorial da Revista Concinnitas.

CURADORIA

ARTE: LIMITES E CONTAMINAÇÕES
VOLUME I

UM PERCURSO DE PESQUISA EM CURADORIA: ANOTAÇÕES PARA UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA

Elisa de Souza Martinez

RESUMO

A análise de uma exposição de artes visuais, sobretudo quando ocupa um espaço de qualidades museológicas, requer um tratamento teórico que considere tanto as escolhas artísticas de um curador quanto o modo como estas de articulam na produção de sentido. O trabalho apresenta alguns aspectos que norteiam a pesquisa de situações de exposição a partir da realização da paradigmática mostra *Les Magiciens de la Terre*, em Paris, em 1989, e de como as relações entre identidade e alteridade são tratadas em diferentes projetos curatoriais. Palavras-Chaves: Corpo, vestir, espaço.

ABSTRACT

*The analysis of an exhibition of artworks requires a theoretical approach which considers both the choices of a curator and the way in which these are coordinated. Also, the qualities of a museological space add more emphasis to the artistic qualities of the works displayed. The work to be presented will highlight a few aspects that are essential to the analysis of curatorial projects that deal with thematic aspects of identity-otherness. The exhibition *Les Magiciens de la Terre*, organized in Paris, in 1989, is considered a reference to which most events in our analysis are related.*

Keywords: curatorial discourse, exhibition design, museological spaces.

A análise de um evento artístico proposto para ter uma abrangência que se sobrepõe às narrativas da história da arte coloca-nos diante de alguns dilemas metodológicos. Quando tomamos um estudo de caso como ponto de partida para a aplicação de parâmetros teóricos e metodológicos no processo de pesquisa, de perspectiva analítica, as fronteiras desses são ampliadas para acomodar os desafios que, sempre, se apresentam ao tentar elaborar uma síntese de suas categorias sintáticas e semânticas.

Quando o evento analisado no Brasil tem caráter internacional, carrega um confronto de valores, e uma ambivalência discursiva, que incorpora novos aspectos na medida em que a relação entre uma arte nacional e outra, internacional, tem sofrido modificações. Há mais de cinquenta anos opunham-se, em eventos como a nascente Bienal Internacional de São Paulo, o nacional e o internacional. Naquela época, a relação entre o nacional e o estrangeiro era considerada potencialmente desigual, nutrida por certa inclinação para afirmar a precedência do segundo.

Em 1970, Mario PEDROSA defendia, apesar das tensões entre o nacional e o internacional, a importância das bienais:

Que efeitos, que repercussões trouxe para a expansão da arte moderna no Brasil a série de bienais que se sucederam à primeira? Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira.

Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais “novo” e de mais audacioso no mundo. Para muitos isso foi um bem, para outros isso foi um mal. Na realidade, como todo fenômeno vivo, há nele um lado bom e um lado mau, um aspecto positivo e um aspecto negativo ou contraditório. De fato, essa contato era inevitável, pois nenhum país, e o nosso em particular, poderia desenvolver-se no isolacionismo fechado autarquicamente às influências, ao comércio com o mundo exterior. O mercantilismo internacional que descobriu o Brasil o fez: o arrastou desde os seus primeiros dias ao tráfico marítimo internacional, fundado então exclusivamente na lei da pirataria, o explorou incessantemente e monopolisticamente como colônia até entregá-lo à exploração mais intensiva, mais sistemática, mais sábia do imperialismo, contemporaneamente. Pois até essa exploração incessante, desde o seu nascer até agora, teve e tem seus aspectos positivos¹.

A oposição relacional nacional-internacional permeia a presente análise do “Espaço Museológico” da *XXIV Bienal de São Paulo*. No evento, e em cada uma de suas edições, os objetos adquirem um valor que os distingue dos não-artísticos e também configuram o *macro-texto* institucional. Ou seja, a Bienal expõe obras cujo elevado valor, em seu contexto, é inquestionável. Entretanto, é a configuração obtida pelo conjunto de obras que contém o sistema de valores que, considerado como uma estrutura de relações *paradigmáticas* e *sintagmáticas*, produz as condições sob as quais as obras podem adquirir, ou não, valor. Há uma seleção – paradigmática – e uma combinação – sintagmática – que, a cada edição do evento produz um texto que é, por sua vez, o contexto mais atual para a exposição, a leitura e a interpretação de cada uma das obras.

Por sua vez, cada evento artístico que denominamos *situação de exposição* é um *sistema*. Tomamos aqui o termo que, na perspectiva teórico-metodológica de uma semiótica que analisa os processos de significação na medida em que estes se manifestam em universos estruturados ou estruturáveis por meio de um percurso gerativo de sentido. Ainda que na perspectiva saussuriana o termo *sistema* seja equivalente ao uso de outro, *língua*, considerado um conjunto de condições de relação sintagmática coerente, dispomos também da denominação de campos que englobam termos cujas “relações associativas” definem cada elemento paradigmático ao identificar não apenas um caráter afirmativo, mas também uma essência². Consequentemente, o sistema de que tratamos é um conjunto de relações que se atualiza, se torna expressão, na medida em que é uma configuração porosa.

A atribuição de uma qualidade de porosidade aos nossos objetos de pesquisa é, portanto, fundamental. Essa é a qualidade constante que nos permite considerar, a cada análise, o olhar ingênuo, desvinculado de possibilidades interpretativas assumidas *a priori*, exigidas por uma análise semiótica. Então, ainda que seja possível recorrer aos manuais de museologia contemporânea para mensurar o grau de adequação aos padrões internacionais alcançado por um projeto museográfico, ou elaborar uma análise crítica sobre a contribuição de uma proposta curatorial

para a pesquisa em história da arte no contexto internacional, qualquer abordagem será superficial e insatisfatória se considerar que existe um código consolidado para a articulação entre elementos de forma e elementos de conteúdo de uma dada exposição. Nesta perspectiva, a postura investigativa e analítica seria substituída pela arbitragem.

Soma-se a esta constatação, de que cada situação de exposição é porosa porque está virtualmente^{III} relacionada a outros sistemas de atividade humana que podem ser convocados no processo de significação, outra, que lhe é complementar: cada evento relaciona-se a um contexto situacional. No caso das situações de exposição, a análise constrói as fronteiras, porosas, que o articulam a um macro-texto: a história da arte. A partir de *Les Magiciens de la Terre*^{IV}, exposição com curadoria geral de Jean-Hubert Martin, estabelece-se uma dúvida: a que história da arte o curador se refere? A localização, contígua, das obras de Christian Boltanski e o artista anônimo do Haiti que recorta, como o primeiro, silhuetas de figuras de uma chapa de metal preto aproximam, porosamente, arte e xamanismo. Uma desorientação da consciência artística formalista se produz ao associar, primeiramente, a contextualização do jogo de luzes e sombras das obras de Boltanski na neutralidade museológica de sua retrospectiva no New Museum, em Nova York, e, 1988, a outra situação de exposição que destaca, como o título indica, a possibilidade de identificar e classificar tipos de autenticidade cultural vinculados a distintos contextos geo-econômicos. Neste último, centros e periferias eram apresentados de acordo com um projeto museográfico no qual as condições de visibilidade e leitura seriam equânimes. O formato do evento proposto deveria ter, para o benefício de uma coerência organizacional, neutralizado a distinção de valor, no sistema da arte, entre o espaço museológico do Centre Georges Pompidou e o Grande Halle do Parc de la Villette por meio de uma distribuição equânime do conjunto do conjunto de cem artistas participantes: cinquenta “do centro” e cinquenta “da margem”. Ainda que não prescrevesse um critério para o trajeto de visitação, os dois espaços expositivos não possuíam o mesmo status no circuito das instituições museológicas de Paris. Considerando que o valor artístico, atribuído pelo curador às obras selecionadas e sancionado positivamente por meio de sua institucionalização nos espaços museológicos, foi sobreposto ao tribal, e não o contrário, o conceito de arte, neste caso, engloba os processos e sistemas mágicos, não-racionais e, se buscarmos seus antecedentes filosóficos, sublimes.

A realização de *Les Magiciens de la Terre* foi seguida por publicações^V e eventos que abordavam as fronteiras dos conceitos de *identidade* e de *arte*. Entre estes destacou-se *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, realizado em 1990 por três instituições de Nova York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem. Além da proposta, neste projeto de colaboração entre instituições com respectivos públicos e “missões” muito diferenciados, de mostrar as manifestações híbridas e fluidas de identidade na produção artística norte-americana dos anos 80, o agrupamento das obras foi concebido a partir de temas não circunscritos aos *universos da arte*: alienação, sexualidade, racismo, sexismo, religiosidade, história, mito, política e meio ambiente. A ausência de um roteiro, com um ponto de partida e outro de chegada pré-determinados, dificultava a construção de um percurso perceptivo, cognitivo

e sensível, fechado. O percurso do visitante poderia começar por qualquer um dos três museus implicados, e poderia não ser “completo”. Deste modo, o trajeto final era imprevisível e permeado pelas experiências do visitante em seus deslocamentos entre os espaços expositivos, nos espaços externos aos museus onde algumas obras também foram expostas. Embora esta mostra não fosse um panorama de arte internacional, e tão pouco foi concebida como uma afirmação do nacional, os debates que integraram a programação do evento colocaram em destaque a crítica que então era dirigida um certo tipo de prática museológica que excluía das narrativas expositivas a produção artística que não possuía as qualidades prescritas pelos cânones tradicionais da arte. Para a historiadora da arte Marcia Tucker, fundadora e então diretora do New Museum, além da colaboração fraterna entre instituições, a participação de sua instituição no Decade Show era importante porque ela “sometimes have a feeling that at The New Museum we are talking to ourselves for the most part, or even worse, that sometimes we tend to speak for others”^{vi}.

No artigo “The Decade Show”, Dan Cameron afirma que a exposição foi fundamentada sobre a mesma dinâmica sociológica que gerou Les Magiciens de la Terre, na qual o artista brasileiro Cildo Meireles expôs a obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, de 1987. Em ambas, segundo Cameron, na dinâmica predominante encontravam-se “insiders looking at outsiders, outsiders looking at themselves”^{vii}. De fato, a montagem da instalação de Meireles no piso superior do Grand Halle impedia a sua contaminação pelas obras circundantes. Neste mesmo piso, o projeto museográfico subdividiu o espaço em nichos para que cada grupo de obras de um determinado artista pudesse ser vista individualmente. A escala deste espaço proporcionava uma vista panorâmica do evento, em que a segmentação do piso superior contrastava com a transparência de trajetórias contaminantes dos “territórios” da arte. A transparência, e a fusão das autorias artísticas na plurivocalidade de um evento que se propõe aberto aos sentidos do visitante, foi a maior influência sentida em *The Decade Show*.

Entre as publicações, destaca-se *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, de Lucy Lippard. No capítulo “Mapping”, cita a definição *theoretical tourism* utilizada por Caren Kaplan para definir o modo pelo qual a margem é transformada numa espécie de refúgio lingüístico ou crítico, como “uma nova poética do exótico” na qual a posição periférica de um objeto contemplado, podendo este ser tanto uma obra de arte singular quanto a trajetória de um artista, mantém-se desvinculada de uma crítica da posição hegemônica do sujeito que o contempla^{viii}. Lippard afirma que “Everyone is ethnocentric to some degree”^{ix}. E, em sintonia com a fundadora do New Museum, faz uma advertência para o leitor de seu livro:

Despite the best intentions to make *Mixed Blessings* an egalitarian collage, I still find myself, paradoxically, speaking for others whose voices I am hoping to make heard. Yet another contradiction, since I am all too aware of the history of such cooptations^x.

Embora o livro de Lippard não aborde especificamente os aspectos que, na realização de um projeto curatorial, expõem as relações entre os cânones da arte e a formação de identidades

museológicas, seu livro é uma contribuição para a discussão dos modos pelos quais a arte moderna, e o projeto de uma arte total, esteve aberta à incorporação de uma grande variedade de materiais e técnicas ao repertório formal em suas instâncias de produção, sem que tenha sido considerado que, como contrapartida, seus contextos culturais de origem passaram a sofrer pela falta de continuidade e de valorização de suas especificidades enquanto a hegemonia da instituição da arte euro-norte-americana foi mantida. O processo de assimilação pode, na visão conservadora, ser visto como um processo de superação histórica da condição primitiva das culturas “do passado”, como se estas fossem apenas matéria prima para um pensamento atualizado pelas práticas artísticas dos *bem informados*.

Por outro lado, o risco, segundo Lippard, de sobrevalorizar uma identidade original e estética, assim como certo conceito de autenticidade imposto pelos não-exóticos, está na possibilidade de formar “stereotypes and false representations that freeze non-Western cultures in an anthropological present or na archeological past that denies their heirs a modern identity or political reality on an equal basis with Euro-Americans”^{xv}

E nós?

Em 1996, na XXIII Bienal Internacional de São Paulo foi realizada a exposição *Universalis*. Na abertura do catálogo do evento, lê-se que:

O final do milênio impõe sobretudo às instituições consagradas às artes contemporâneas um balanço de seus procedimentos e atividades. A Fundação Bienal de São Paulo não se furtou ao livre exame e propõe pela primeira vez em sua história uma exposição que reflète e inova a própria maneira de mostrar arte.

(...)

Conscientes do fato de que o etnocentrismo euro-americano hoje está inteiramente questionado, oferecemos o mesmo espaço dos centros artísticos ditos hegemônicos a continentes antes ignorados pela crítica de arte^{xvi}.

A inovação era a subdivisão da exposição a partir de uma repartição do “mundo artístico em sete regiões”. No mesmo texto, lê-se o papel da *contratante*, a Fundação Bienal de São Paulo, que “confiou a tarefa de selecionar aproximadamente seis representantes de cada uma”, e dos *contratados*, os “curadores experimentados” definidos como:

(...) personalidades que já deram provas de abertura de espírito no circuito artístico internacional, seja através de grandes manifestações artísticas, (...) seja através de funções relevantes em seus respectivos países, sem no entanto esquecer a presença do Outro^{xvii}.

Quem seria o Outro? Nós mesmos? De fato, o texto de apresentação institucional da contratante descreve cargos e competências dos curadores estrangeiros: Jean-Hubert Martin, Achille Bonito Oliva, Katalin Nérágy, Mari Carmen Ramírez, Paul Schimmel e Tadayasu Sakai, enquanto os curadores nacionais Nelson Aguilar e Agnaldo Farias são descritos como “aptos a relatarem a situação

proposta”. Talvez fosse este um traço de comedimento da instituição anfitriã, ou talvez fosse um traço de sua subserviência a padrão internacional considerado de difícil domínio ao Outro.

Por sua vez, o curador Nelson Aguilar descreve a atuação de Martin na curadoria das obras da África e Oceania e cita a “memorável exposição”:

Depois de *Les Magiciens de la Terre*, o curador que permanece adstrito a seu quintal supostamente hegemônico recebe medalha de honra ao mérito outorgada pela Ku Kluz Klan. Na 23^a. Bienal Internacional de São Paulo, estamos próximos e distantes da mostra do Centre Pompidou. Próximos porque a bienal brasileira sempre se soube os Mágicos da Terra de ultramar, distantes por não conseguirmos ver a África do ponto de vista da antropologia visual, demasiado implicados que estamos. Do Brasil é mais fácil praticar antropologia da Escola de Paris ou estudar a atração de Matisse e Picasso pela arte negra ou a receptividade do jazz no universo cultural francês^{XIV}.

A partir da leitura de um texto de apresentação que não nos remete estrutura do evento, mas sim as relações contextuais a serem consideradas na apreensão de seus significados, somos confrontados com um dos aspectos mais problemáticos da pesquisa. Ainda que os textos verbais sejam considerados na heterogeneidade constitutiva da situação de exposição, sua análise não precede a apreensão do evento, ou seja, das relações de sentido que se produzem a partir da co-presença de obras de arte em um contexto de exposição. Em nossa abordagem, ver por meio das intenções pré-definidas pelo curador é não ver. Por esta razão, a análise do objeto não serve a uma finalidade pedagógica porque não propõe nem critérios nem um modo de ver que possa facilitar a experiência perceptiva, seja esta sensorial ou cognitiva. A análise segue um percurso que não é modelar.

Debruçamo-nos, então, sobre o conjunto de elementos que constitui nosso objeto de pesquisa, tratando-o como uma estrutura que apresenta uma coesão porosa. Identificar sua sintaxe nos permite delinear seus contornos e suas ramificações, sobretudo com a história da arte.

A influência de *Les Magiciens de la Terre*, via *Universalis*, fez-se notar também na realização da XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, embora com divergências.

Composta de quatro segmentos, a relação eu/outro era tematizada em seus títulos: “Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos”; “Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s”; “Representações Nacionais” e “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”. Com exceção do primeiro, que ocupava todo o terceiro andar do Pavilhão da Bienal, os restantes compartilhavam espaços nos dois primeiros andares: as “Representações Nacionais” ocupavam o primeiro andar, a “Arte Contemporânea Brasileira” ocupava o segundo e “Roteiros...” ocupava ambos. Sobre esta, lê-se na “Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo”, publicada no catálogo:

No “Manifesto antropófago” há um trecho que sintetiza a experiência cultural: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Essa exposição, portanto, não é mais uma mostra in-

ternacional, entre tantas, que seleciona artistas do mundo todo, o que sempre foi o escopo da Bienal. Ela corresponde a uma experiência singular na história da Fundação Bienal de São Paulo. Criaram-se rotas que foram previamente percorridas, para conseguir e descobrir idéias. É como a atividade do minerador falcando gemas, catando ouro no aluvião ou cavando a terra.

(...)

Na estruturação do segmento "Roteiros...", Paulo Herkenhoff, curador-geral da XXIV Bienal, procurou trabalhar com regiões entendidas como territórios culturais não-uniformes, irredutíveis a uma mesma taxonomia geográfica. Há continentes. Há regiões formadas por partes de três continentes, que é o caso do Oriente Médio e sua complexidade política e cultural. Há regiões culturais, como a América Latina, cujas fronteiras são carregadas pela migração para a América anglo-saxônica. A América Latina mereceu de minha parte recomendação de atenção especial, no sentido de que seu número de artistas não fosse ultrapassado por de outros "Roteiros...". A Bienal, com efeito, é um símbolo da capacidade operacional e cultural de toda a América Latina^{XV}.

No texto "Ir e vir", publicado no mesmo catálogo, Paulo Herkenhoff descreve a relação de "Roteiros..." com seus antecedentes:

O substantivo plural "Roteiros" conota múltiplos pontos de vista. Os desafios contemporâneos já indicavam ser necessário à Bienal desenvolver a capacidade de escolher. Nos anos 70 sedimentou-se a idéia de salas especiais dedicadas a grandes nomes da arte. Em 1996 introduziu-se a idéia de uma mostra composta por exposições de regiões do mundo com Universalis. Nosso desafio foi integrar um conjunto de olhares e articular critérios. No processo de "Roteiros..." foi necessário definir o foco^{XVI}.

Em nossa análise, abordamos o modo pelo qual valendo-se de uma seleção de obras eclética, de uma bricolagem, reunida no Espaço Museológico inserido no Núcleo Histórico, foi construída uma narrativa plurivocal, ambivalente e descontínua para a história da arte que tem como marco temporal o encontro do europeu colonizador com os povos colonizados da América, que estabelece um *ir e vir* antropofágico: Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Além do panorama artístico internacional resultante do confronto do canibal com o europeu civilizado e adepto da visão relativizante da barbárie proposta por Montaigne, manifestavam-se no evento diversas marcas de seu local: São Paulo. Para considerá-las no percurso metodológico da análise é preciso retomar aqui o conceito de sistema inicialmente exposto. Consequentemente, a situação de exposição é decomposta em sistemas: arquitetônico, gráfico, museográfico, literário, de iluminação, de sinalização, de controle de fluxo de visitantes, de relação do prédio com seu entorno e, sobretudo, artístico. A curadoria passa, então a ser considerada não apenas como uma atividade desenvolvida por um olhar altamente qualificado que contribui, com suas escolhas, para a consolidação de valores da tradição artística. O papel do sujeito semiótico que denominamos curador não corresponde ao de um autor, cujas intenções nossas análises pudessem revelar. A curadoria é, em nossa abordagem, um sistema associado à instância processual

em que os elementos constituintes de uma situação de exposição se configuram. Assim, suas características estruturais não são exclusivas de eventos associados a um macro-sistema artístico, embora tenham sido esses mesmos eventos os elementos motivadores de certas eleições conceituais e teóricas.

No caso da análise do “Núcleo Histórico” da XXIV Bienal, para a qual convergem nossas análises dos eventos em que uma relação de identidade/alteridade é convertida em discurso curatorial, faz-se necessário afirmar que o “Núcleo” que abriga o “Espaço Museológico” é Histórico. Em vez de pensar as condições museológicas de visibilidade para a produção artística contemporânea, descreve-se sua situação, a de constituinte de um texto maior em que se constrói uma abordagem histórica ou historicista da arte. Também é possível identificar uma relação, mais ampla, entre o “Espaço Museológico” e os demais segmentos da Bienal. Não é possível, entretanto, estender este trabalho a todas as relações intertextuais potenciais nos ambientes e nas obras expostas no Espaço, mas é possível destacar as reiterações que pontuam e articulam uma leitura global do evento. Trata-se aqui de relacionar o texto ao seu contexto situacional no qual é apreendido e possui, portanto, sentido^{xvii}. Esta noção de contexto, é necessário também esclarecer, não se estende a todo e qualquer texto no campo dos estudos da arte ou, em geral, da cultura. A denominação situacional circunscreve um princípio relacional que liga o texto a outro, que o engloba, cuja presença lhe é imanente. Sobre esta relação, LANDOWSKI^{xviii} afirma que texto e contexto possuem uma relação de complementaridade para manifestar uma realidade única, a ser apreendida teórica e descritivamente.

NOTAS

- I. M. Pedrosa, “A Bienal de cá para lá”, in *Política das Artes*, org. de O.B.F. Arantes, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.221.
- II. A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. A.D. LIMA et alii, São Paulo, Cultrix, 1983, p.437.
- III. Referimo-nos aqui a um modo de existência semiótica dos elementos do objeto de análise para os quais ainda não tenha sido atribuída uma relação funcional.
- IV. Exposição realizada em Paris em 1989, que deveria substituir o formato tradicional da Bienal de Paris.
- V. Recentemente, a revista *Art Journal* teve uma de suas sessões, “Thematic Investigation”, composta por cinco textos que avaliavam o impacto que *Les Magiciens de la Terre* teve nas curadorias subseqüentes. *Art Journal*, v.64, no.1, Spring 2005.
- VI. N. Peraza, M. Tucker, K. Conwill, “Director’s Introduction”, in: L. Craighead (coord.), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990, p. 11.
- VII. D. Cameron, “The Decade Show”, *Contemporanea* 20, Sept 1990, p. 92.
- VIII. L. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990, p. 9.
- IX. *Idem*, p. 10.
- X. *Ibidem*.
- XI. *Idem*. P.12.

- XII. E. C. Ferreira, "Refletindo e inovando a maneira de mostrar a arte, in: 23. Bienal de São Paulo, *Universalis*, São Paulo, A Fundação, 1996, p. 16.
- XIII. *Idem*, p. 17.
- XIV. N. Aguiar, "Universalis 96", in: 23. Bienal de São Paulo, *Universalis*, São Paulo, A Fundação, 1996, p. 23.
- XV. J. Landmann, "Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo", in XXIV Bienal de São Paulo, *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, São Paulo, A Fundação, 1998, p. 14.
- XVI. P. Herkenhoff, "Ir e vir", in: XXIV Bienal de São Paulo, *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, São Paulo, A Fundação, 1998, p.22.
- XVII. E. Landowski, "Estatuto e práticas do texto jurídico segundo uma perspectiva sociosemiótica", *Paradigma Ciências Jurídicas*, Ribeirão Preto, v.1, n.1, 1989, p.89.
- XVIII. *Idem*, p. 91.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Elisa de Souza Martinez. Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Doutora em Intersemiose na literatura e nas artes pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Master of Fine Arts pelo Pratt Institute, New York, Estados Unidos.

ESPAÇO PORTÁTIL: EXPOSIÇÃO - PUBLICAÇÃO

Regina Melim

RESUMO

A presente comunicação tem como objetivo apresentar o projeto denominando exposições portáteis, que conjuga reflexão e prática de estratégias curatoriais e modos de circular um trabalho artístico. Seu formato portátil constitui-se por uma série de proposições em desenhos e textos, endereçadas para uma publicação. De baixo custo, possui o objetivo expresso de alargar o espectro de audiência e participação através de uma tiragem impressa, além de uma tiragem ilimitada para reprodução.

Uma tentativa de vislumbrar uma obra como deflagradora de um contínuo movimento participativo, existindo não como obra pronta, fechada em si, mas como uma superfície aberta e distributiva. Em permanente circulação. Construtora de uma temporalidade diferenciada, resiste ao tempo formatado da cultura de exposição que se estabelece através da fórmula: começou-acabou. E que quando desmanchada, tudo é novamente pintado de branco.

Palavras-chave: publicação, exposição portátil, circulação, participação.

ABSTRACT

This paper aims at presenting the project entitling portable exhibitions, which conjugates reflection and practice of curatory strategies as well as ways of circulation of a work of art. Its portable format is constituted in a series of propositions in text and drawings, addressed to a publication. Low cost, it has the express goal of amplifying the audience and participation through a press release, besides a unlimited sample for reproduction.

It is an attempt to visualize the work as a participatory movement existing not as a ready piece, closed in itself, but as an open and distributed surface. In permanent circulation. Constructor of a diferent time line concept, it resists the formated time of the exposition culture which establishes itself through the formula: once begun, now finished. And when it is undone, everything is once again painted in white.

Keywords: publication, portable exhibitions, circulation, participation.

A presente comunicação tem como objetivo apresentar um projeto desenvolvido na universidade e que, provisoriamente, estou denominando de exposições portáteis. Participam dele alguns alunos da graduação^I e da pós graduação^{II}, e artistas^{III} que no desenvolvimento desta proposição foram sendo convidados.

O projeto, que conjuga reflexão e prática sobre estratégias curatoriais e modos de circular um trabalho artístico, surgiu no seu formato portátil a partir de uma série de proposições em desenhos e textos, endereçados para uma publicação^{IV}. De baixo custo, possui o objetivo expresso de alargar o espectro de audiência e participação, através de uma tiragem impressa e a permissão de uma tiragem ilimitada para reprodução.

Móvel, seu objetivo é circular indefinidamente. No formato de um pequeno bloco com suas folhas destacáveis, (semelhante a um bloco de notas fiscais), cada uma destas propo-

sições pode habitar temporariamente um espaço expositivo sem nenhum tipo de recurso ou sofisticação de montagem. E parte da tiragem impressa, dispostas em pilhas, distribuída para o público visitante.

A distribuição ou a dispersão^V, sem dúvida, tem nos interessado sobremaneira. Pensamos que é a partir dela que podemos ampliar a participação e criar novos circuitos. Circuitos que vão além dos espaços circunscritos de museus e galerias. Um espaço portátil, que uma vez acesado, pode ser transportado para a realização de uma obra em qualquer lugar, a qualquer hora, em diferentes contextos. Como um objeto transportável, uma espécie de estrutura de inspeção^{VI} oferecida à participação.

Este interesse por difusão e circulação de obras, conduzindo à formação de novos circuitos, extrapolando muitas vezes o meio físico de uma sala expositiva, trazem à tona alguns questionamentos do sistema da arte como um todo. Partes integradoras deste sistema, composto especialmente por artista, obra, espectador e curador, podem se apresentar envolvidas de tal forma, que se vêem em um dado momento, ampliadas e deslocadas de suas funções.

De posse destas proposições, vislumbradas desde o início como deflagradoras de um contínuo movimento participativo, porque não existem como obras prontas, fechadas em si, mas como uma superfície aberta e distributiva e em permanente circulação, estas partes tendem a não se apresentarem mais isoladas. Como um conjunto – condição essencial para o desenvolvimento desta proposição – surgem em forma de binômios: espectador-participador, artista-propositor, artista-curador, participador-curador e quantas combinações possíveis dentro deste sistema, que desde o princípio surge como estrutura agenciadora e intercambiável.

À publicação como elemento estruturador da exposição criamos também, como desdobra deste espaço portátil, uma versão na Internet. Na forma de índice, conteúdo grande parte das proposições da versão impressa, imaginamos para o espaço expositivo apenas um computador e uma impressora. O espectador então poderia visualizar cada um dessas instruções-obra, ampliando-a na tela, imprimindo-a, enviando-a para um arquivo pessoal ou para alguém, etc^{VII}. O 'objeto' passava a ser de sua propriedade na medida que na qualidade de participador, deixando de ser uma testemunha imparcial e se colocando em ação, poderia realizar algumas das instruções.

Estas dinâmicas, enquanto proposições curatoriais, tem na base referências históricas extraídas da década de 60, sobretudo, às de Seth Siegelaub, com a organização de exposições como: *Douglas Huebler: November - 1968*, em que desprovido de espaço físico para realizar a mostra, apresentou-a na forma de Catálogo; *January Show* (1969), em que desloca procedimentos usuais estabelecidos no sistema de arte, invertendo a relação usual entre a obra exposta e o Catálogo. Dispondo de algumas obras em espaços alugados, afirmava que o verdadeiro espaço da exposição era o Catálogo. Que a presença física dos objetos dispostos nos espaços físicos era suplementar à publicação, tornando-a, portanto, informação primária e não mais secundária. Ou seja, interessava pensar obras como informação que podia circular e através de um meio constituído não somente por objetos, mas também através de textos e fotografias.

Para Siegelaub, livros significavam a mesma coisa que um espaço de galeria significa para a maioria das pessoas. Documento e obra, reprodução e obra se equivalem e a publicação passa a ser um dispositivo que estabelece novas estratégias de uma proposta curatorial.

Em *Xerox Book* (1968), outra exposição-publicação, Seth Siegelaub legitima este formato de exposição utilizando e enfatizando o meio de reprodução como estratégia crítica à unicidade e autenticidade de uma obra de arte. A reprodução em série utilizava o formato semelhante àquele utilizado pelo artista Mel Bochner, em 1966, quando realiza a exposição *Working Drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art* (Desenhos de trabalhos e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem encaradas como obras de arte), na School of Visual Art, NY, reproduzindo através de xerox uma série de trabalhos de artistas convidados a participarem da mostra.

Para Siegelaub, o xerox era utilizado como meio constitutivo da exposição e dos trabalhos que ali se inseriam. Meio que alargava profundamente a audiência de uma obra, alterando a forma convencional de distribuição e recepção de um trabalho artístico.

Xerox Book confirma e reforça o que Walter Benjamin já havia anunciado em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* sobre a perda da aura, a obra varrida da concepção de objeto único. Estabelecendo o livro como lugar para a produção e exposição, acentua-se e inaugura-se uma forma expandida de se pensar a obra de arte. A partir de experiências como estas, afirmava Siegelaub, seria quase impossível de se imaginar a noção de obra a partir de uma autoria individual, porque através deste acesso, a exposição ou cada um dos trabalhos individualmente, passariam a ser de todos imediatamente.

Outra referência que se coloca também imediata à esta noção de exposição portátil por nós desenvolvida, parte do projeto *Do It* (1994), coordenado por Hans Ulrich-Obrist que, empregando como referência histórica de sua estruturação conceitual a moderna tática de remoção da mão do artista formulada por Marcel Duchamp, concede às instruções dos artistas participantes do projeto, o estatuto de obra-proposição.

Empregando ainda em sua formulação, *Do It* toma de empréstimo as táticas estabelecidas nas instruções de John Cage em suas (a)notações musicais, assim como as formulações de alguns de seus alunos como, George Brecht, Jackson Mac Low, Allan Kaprow, Dick Higgins, entre outros. Da mesma forma, parte ainda de referências extraídas dos cartões-eventos do Grupo Fluxus; das instruções de arte e vida postas no livro *Greatfruit* de Yoko Ono; da produção de objetos dos minimalistas, a partir de desenhos esquemáticos, como Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris e Dan Flavin; além de toda a série de artistas construtores do sistema da arte conceitual.

Do It, conforme assinala Hans Ulrich-Obrist, *foi pensado e concebido como um modo de exposição que deveria ajudar a desafiar as regras que geralmente governam a circulação de mostras de arte contemporânea. Desenvolvendo-se como uma exposição que não deveria aniquilar diferenças e reduzir a complexidade para um produto, (...) mas sim aumentar diferenças e complexidade, e propor novas 'temporalidades'*^{viii}.

Através deste projeto, Obrist salienta que curadores/organizadores e artistas participantes, buscam construir uma temporalidade diferenciada, que resiste ao tempo formatado da cultura de exposição que se estabelece através da fórmula: começou-acabou. E que quando desmanchada, tudo é novamente pintado de branco.

A noção de circulação, dispersão e participação de uma exposição é implementada através de uma versão dita, domiciliar, que em forma de livro, de um programa de televisão e de um website, apresenta instruções feitas especificamente para uso doméstico^{IX}.

Espaços de experimentação por excelência, todas estas estruturas portáteis de exposição podem se desenvolver nos mais distintos lugares, constituindo-se como um projeto artístico que pode ser realizado no ambiente doméstico, na rua, em qualquer lugar, sem a necessidade de uma estrutura de exposição. Porque o trabalho existe como instrução - potência deflagradora de movimento participativo, criador contínuo de um espaço de ação do sujeito participante.

E ainda, claramente afirmam que uma proposição artística possui muitas maneiras de se constituir/construir. Provisória, pode ser expressada de inúmeras formas, apontando estratégias que se fazem muito mais como um processo coletivo do que uma experiência individual.

NOTAS

- I. Participantes da Oficina de Desenvolvimento: O espaço como configuração de um campo específico do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UEDESC).
- II. Participantes da Disciplina: Incorporações – agenciamentos do corpo no espaço relacional, do Programa de Pós Graduação em Arte Visuais – Mestrado do CEART/UEDESC.
- III. Ana Paula Lima, Alex Cabral, Daniela Mattos, Julia Amaral, Jorge Menna Barreto, Laercio Redondo, Minerwa Cuevas, Nara Milioli, Orlando Manesch, Raquel Stolf, Ricardo Basbaum e Yifat Peled.
- IV. Na sua origem, em 2005, este projeto tinha como objetivo pensar a noção de Performance nas artes visuais a partir de uma distensão ou alargamento. Ou seja, na Performance realizada pelo espectador que, de posse destas instruções poderia considerá-las como sendo proposições a serem realizadas, interpretadas e performadas.
- V. Esta noção de dispersão está diretamente ligada ao projeto denominado Point d'ironie, concebido por Christian Boltanski, coordenado por Hans Ulrich-Obrist desde 1994, com apoio institucional de Agnès b. Cada edição é distribuída gratuitamente numa seleção prévia de locais espalhados pelo mundo, como: lojas da marca Agnès b, museus, galerias, escolas, cafés, cinemas, etc.
- VI. Tomo de empréstimo o termo estruturas de inspeção que era a denominação que Helio Oiticica atribuía aos seus Bóides, objetos que eram dados à manipulação e uso do espectador e, a partir daí, transformarem-se em espaços poéticos tácteis.
- VII. A primeira destas proposições, denominada TO BE DONE, foi realizada para o projeto Draw_drawing_2, mostra que integra à Bienal de Londres, no período de 4 a 9 de julho de 2006, na The Foundry, Londres. Acesso no endereço: ww.terreno.baldio.nom.br/tobedone.htm.
- VIII. OBRIST, Hans Ulrich (2004), p. 11.
- IX. O projeto Do It inicia em 1994 com uma série de exposições com obras-instruções, realizadas em diferen-

tes locais, em diferentes países. Dez anos depois, o projeto ganha uma versão dita domiciliar, reunindo uma gama considerável destas participações. Em formato livro, ou na web ([www.e-flux](http://www.e-flux.com)), podemos acessar a qualquer momento e realizar qualquer uma das instruções ali contidas, em forma desenho ou texto.

REFERÊNCIAS

- ALBERRO, Alexander (2003). **Conceptual Art and the politics of publicity**. Cambridge: MIT Press.
- BATTCKOCK, Gregory (1997). **La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual**. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURY, Stephen (1995). **The book as a work of art, 1963-1995**. England: Scolar Press.
- GODFREY, Tony (1998). **Conceptual Art**. London: Phaidon Press.
- LAUF, Cornelia and PHILLPOT, Clive (1998). **Artist/Author: Contemporary Artist's Books**. New York: American Federation of Arts/Weatherspoon Art Gallery.
- LIPPARD, Lucy. **Six years: the desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley, 1997.
- OBRIST, Hans Ulrich (2004). **Do It**. New York/Frankfurt: e-flux/Revolver.
- _____ (1994). **Point D'Ironie**. www.pointdironie.com
- OSBORNE, Peter (2002). **Conceptual Art**. London: Phaidon.
- WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. SP: Cosac & Naify, 2002.

CURRÍCULO RESUMIDO

Regina Melim. Doutorado em Comunicação e Semiótica – Artes, PUC, SP. Professora e pesquisadora em arte contemporânea do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC). Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – Mestrado do CEART/UDESC.

LINGUAGENS VISUAIS

ARTE: LIMITES E CONTAMINAÇÕES
VOLUME I

PRODUÇÃO E IMPRESSÃO UM PROCESSO DE INCLUSÃO NA GRAVURA

José César Teatini Clímaco, Alana Moraes Abreu e Silva

RESUMO

Este trabalho se propõe a estabelecer uma relação de determinado produto artístico com o conceito de gravura suscitando alguns questionamentos diante da abrangência e desdobramentos deste conceito. O foco deste trabalho é uma pesquisa em desenvolvimento no mestrado em cultura visual, a qual, por hora, recebe o nome de “gravura experimental tecnológica.”

Palavras-chave: gravura, tecnologia, conceito.

ABSTRACT

This work (Subject) presents to set up a report of some artistic product with the concept of picture, taking over some questions before the reaches and development on the visual culture in the mastership, who, by now, receives the name of 'technological experimental picture'.

Keywords: gravure, technology, conceit.

Esta pesquisa se desenvolve na área de concentração Processos e Sistemas Visuais, na linha de pesquisa Processos Contemporâneos de Produção de imagens visuais, no curso de mestrado em Cultura Visual da FAV (Faculdade de Artes Visuais), UFG (Universidade Federal de Goiás), sob a orientação de Professor Doutor José César Teatini Clímaco. A intenção é estabelecer um diálogo entre os resultados que obtive ao utilizar as técnicas tradicionais em gravura, e as possibilidades tecnológicas que se assemelham a estes resultados. Mais especificamente as gravuras experimentais em plástico, como vamos observar detalhes no decorrer deste trabalho.

O que vamos discutir neste texto tangencia a proposta da dissertação, e faz-se necessária a ela não como proposta metodológica, mas como contribuição reflexiva.

Este trabalho não tem a intenção de fazer um estudo etiológico da gravura, nem tampouco traçar metas e parâmetros estéticos para nortear uma crítica. É sabido que a gravura é uma técnica milenar que originou a gráfica moderna, por exemplo, e que um dos motivos da sua descoberta foi a possibilidade de reprodução.

Mas, o que é gravura? É o ato ou efeito de gravar, ou seja: esculpir, entalhar, incidir, abrir, fixar, fazer corroer para posterior impressão, utilizando-se de placas de metal, pranchas de madeira, pedra ou qualquer outro material como matriz, onde a “imagem” será construída e possibilitará várias reproduções (impressões). Então entende-se, ou conceitua-se gravura como todo e qualquer material que pode ser manipulado afim de conseguir uma impressão ?

Ao se discutir o deslocamento ou até mesmo a adaptação do conceito de gravura, esbarramos em muitas teorias que têm a finalidade de definir “ o que é gravura”. Para os conservadores,

só é gravura se tiver uma matriz manipulada manualmente, entintada, para se ter contato direto com o papel a fim de reproduzir uma mensagem.

Outros intensificam sua restrição discutindo inclusive a matéria da matriz: só é gravura se for gravado em madeira, em pedra ou chapas de cobre, zinco ou latão.

Há quem relacione a técnica a entendimentos mais subjetivos e passíveis de discussão quando se trata de uma obra de arte, estabelecendo um vínculo da gravura com qualidades gráficas.

Se discutirmos a gravura tendo como ponto de partida a matéria estaremos mortificando-a. Elucidar esta discussão especificando os suportes e categorias tradicionais nos limitariam diante das possibilidades tecnológicas e industriais passíveis de exploração. Porém, é preciso estabelecer parâmetros na identificação e aceitação de trabalhos como gravura, e é a isto que este trabalho se propõe: Suscitar alguns questionamentos diante da abrangência e desdobramentos do termo, colocando como foco a pesquisa desenvolvida no mestrado em cultura visual, a qual, por hora, nomeei “gravura experimental tecnológica”.

Para tal, vamos estabelecer calmamente os paralelos. Inicialmente trataremos da primeira etapa da pesquisa em desenvolvimento: a matriz. No decorrer desta pesquisa várias possibilidades foram testadas tendo o plástico como material na fabricação das matrizes, algumas foram “arquivadas”, outras vão nos acompanhar nesta discussão.

As matrizes da pesquisa são desenvolvidas em plástico polietileno transparente, num processo que se assemelha ao “molde vazado”, onde figuras diferentes são recortadas em retângulos diferentes, para depois se sobreporem formando uma única matriz com vários desenhos vazados diferentes e sobrepostos. Um outro modo de construir matrizes foi colando papel contact transparente no plástico. Não comparo este trabalho com a cologravura, porque neste caso uma das características principais é que texturas diferenciadas são anexadas ao trabalho (tecidos, papeis, lixas, etc.) enquanto que o trabalho com o plástico não visa texturas, e sim uma perspectiva (relevo, profundidade).

Estabelecer uma relação de produto artístico com a gravura, implica que este produto tem uma matriz que possibilita ou possibilitou sua impressão.

A Artista plástica Regina Silveira, ao desenvolver um interesse pelas formas seriadas, “inicia uma produção voltada aos meios de reprodução da imagem, ampliando seus estudos da gravura para as áreas da litografia e da serigrafia, sempre realizados a partir da manipulação de imagens ready made, fotografias ou advindas da indústria cultural, e de esquemas gráficos de desenho, amparados na linguagem técnica da perspectiva”¹.

A discussão em torno da matéria da matriz, ou como ela é tratada, torna-se uma limitação, caso levada em consideração, para grupos de pesquisa, artistas e até professores de arte. A experimentação é vital para a arte. Mas até onde um “objeto” que permite impressão pode ser considerado matriz de gravura? Se considerarmos matriz para gravura, qualquer objeto passível para reprodução, um negativo de fotografia passa a ser considerado matriz. Se limitarmos um pouco esta aceitação e considerarmos matriz de gravura o objeto que for manipulado manualmente (qualquer que seja ele- o material) e aceite ser entintado (qualquer que seja ela- a tinta) o negativo fotográfico fica de fora desta análise.

Porém, sai o negativo fotográfico e entra o desenho no computador. Imagens criadas utilizando-se os recursos amplos do computador, e que podem ser reproduzidas, já são tratadas como gravuras (ou melhor, infogravuras, gravura digital). Estes trabalhos não trazem em seu contexto uma matriz manipulada manualmente e que pode ser entintada, pelo menos não nos padrões tradicionais, mas, se pensarmos que o ato de criar um desenho no computador, mesmo que os comando para a realização deste desenho seja simplesmente o ato de digitar o manipular o mouse com destreza, esta forma criada, passa a ser sim, um trabalho de criatividade manual, e mais, as cores que este trabalho vai ter surgem de uma paleta pré- existente na central do computador, e que serão selecionadas e distribuídas pelo artista, e que isso pode ser sim, entendido como uma forma de entintar.

Estabelecendo uma conexão da gravura com a fotografia, se esta como arte não estivesse aberta às novas tecnologias (digital, por exemplo) , eu acredito que só seria considerada obra, aquela imagem captada por um equipamento totalmente manual, e na qual, depois de captada a imagem, o próprio artista a revelaria, utilizando-se dos líquidos próprios numa sala escura. E no entanto, não é isso que acontece, nos salões e galerias vemos cada vez mais fotografias digitais, manipuladas no computador, e depois impressas. E consideradas FOTOGRAFIAS.

A infogravura surgiu com a informática e é um procedimento que cria imagens através do computador, utilizando-se de imagens fotográficas ou desenhos vetoriais, ou misturando os dois, que depois podem ser impressos em plotter, lazer, papel, enfim... vários suportes.

Interessante observarmos como, de certa forma, as subdivisões da gravura estão relacionadas à matriz: xilo- madeira, lito- pedra, serigrafia- nylon, gravura em metal- cobre, zinco ou latão, infogravura- computação. Mas o que estamos discutindo não é uma luta por identidade, mas por similaridade. Diante das articulações das novas formas plásticas, e da inserção principalmente da tecnologia, há de se levar em conta que para ser inserido no contexto de gravura e suas ramificações, é preciso que o trabalho comece com uma matriz. Entendendo, é claro, matriz de uma forma material mais abrangente.

Passemos adiante: A segunda etapa da pesquisa consiste em imprimir estas matrizes em plástico no modo tradicional, ou seja: tinta e prensa.

As nuances e relevos perspectivados conseguidos nesta etapa do processo engrandece , para mim, o modo tradicional de impressão. Como trabalho com várias camadas de plástico vazadas e sobrepostas (no caso da primeira matriz), o resultado se assemelha a um baixo relevo. No caso da matriz trabalhada com adição de papel *contact*, o resultado pós- prensa é mais perspectivo. A tinta fica “depositada” nos encontros do papel *contact* com o plástico, e como a matriz é trabalhada com várias camadas do papel *contact*, que também é transparente, quando passada na prensa, esta matriz proporciona uma gravura com relevos perspectivados, quase ilusionistas, com se o olhar pudesse encontrar o que está por trás da primeira figura simultaneamente com todos os contornos desta figura.

Interessante registrar também que estas duas matrizes proporcionam um efeito interessante quando prensadas com papel previamente umedecido e sem tinta (impressão a seco), consegue-se um registro de todos os planos. Mas, sem a interferência da tinta, poderíamos considerar este recurso uma gravura?

Pois bem, estas mesmas matrizes que passaram pelo modo de impressão tradicional da gravura (tinta e prensa) serão submetidas à digitalização. O scanner transforma imagens lidas em sinais digitais que podem ser entendidos pelo computador. Usando suas células fotossensíveis, transformam a imagem em um conjunto de pontos, cada um com uma cor, ou seja, um *bitmap*. Interessante observar o comportamento das matrizes de plástico transparente quando entintadas pelo scanner. A primeira impressão é que o scanner não vai conseguir captar uma imagem nítida, considerando-se que a matriz é transparente, portanto a célula fotossensível não vai ter “imagem “ para ler. Mas o que acontece é exatamente o contrário: o plástico (ou qualquer outra imagem) quando está sendo digitalizado, é submetido à luz, e ele (o plástico) reflete esta luz. Então, o scanner consegue não somente entender a imagem no/do plástico, com também entinta a matriz com reflexos de cores emitidos por ele mesmo.

“E se por acaso falar de luz e raios como sendo coloridos ou dotados de cores, devo ser entendido como falando não filosófica e apropriadamente, mas toscamente, e de acordo com as concepções que as pessoas comuns que vissem todas essas experiências tenderiam a formar. Pois os raios, para falar propriamente, não são coloridos. Neles nada mais há do que um certo poder e disposição para excitar a sensação desta ou daquela cor. Pois, assim como o som em um sino, ou corda musical, ou outro corpo sonoro, não passa de um movimento vibracional [...], nos raios elas nada mais são do que suas disposições para propagar este ou aquele movimento até o sensorio, e no sensorio elas são as percepções desses movimentos sob as formas de cores”^{III}.

A gravura sempre esteve muito ligada à evolução tecnológica, uma vez que está entre o fazer manual e a reprodução mecânica. Até agora estabeleci um paralelo entre o fazer manual da gravura tradicional e o fazer tecnológico da gravura experimental da minha pesquisa. Observamos que para nos aproximarmos do conceito de gravura temos que primeiramente produzir uma matriz, e que depois precisamos submetê-la à um processo de impressão.

As características que cada impressão terá está intimamente ligada ao feito da matriz. Cada incisão será lembrada, todas as interferências (sejam elas feitas com ácido, colagem ou limpeza) serão expostas agora no produto final. O ato de imprimir também é um ato de criação. A escolha da quantidade, qualidade e localidade da tinta podem transformar completamente o produto final. Tanto no processo manual como no processo de impressão digital, afinal, a escolha na intensidade de cor e resolução em pixels, por exemplo, é uma interferência na impressão.

É bom lembrar que a impressão digital não irá substituir as antigas técnicas de impressão, vários “efeitos” conseguidos na técnica artesanal ficam “chapados” quando submetidos à tecnologia, mas estão aí para encorajar novas formas de pensar e criar uma sinergia entre os velhos e os novos processos.

A etapa final da pesquisa que estou desenvolvendo continua este diálogo da gravura tradicional com a tecnologia. A impressão das matrizes de plástico digitalizadas será feita em plotter (adesivos) com base transparente. O objetivo específico da pesquisa não é estabelecer um paralelo conceitual entre gravura tradicional e tecnológica, apesar de entender que contextualizá-los

contribui para a inserção e delimitação do material da pesquisa. Metodologicamente, o objetivo está em estabelecer um diálogo poético entre os modos de fazer (tradicional e tecnológico) visando compreender e analisar os resultados (impressões) de modo a captar similaridades e diferenças, tendo com referência para a produção a idéia de "sobreposição de planos visíveis".

"Uma gravura é considerada original quando resultado direto da matriz criada pelo artista, que a partir dela imprime a imagem em exemplares iguais, numerados e assinados"^{III}.

Numa análise do que discutimos até agora, poderíamos considerar gravura como um processo que tenha produção (matriz) e impressão.

NOTAS

- I. Autor. Título. Informações complementares (coordenação, desenvolvida por, apresentada por...) disponível em : www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/47.pdf
- II. acesso em : 26 de maio de 2006.
- III. GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo. ed. Annablume, 2000. 15p.
- IV. Itaú Cultural. Enciclopédia. Disponível em: www.itaucultural.org.br/
- V. acesso em : 26 de maio de 2006.

CURRÍCULO RESUMIDO

Alana Morais Abreu e Silva/Artista plástica e pesquisadora, Mestranda em Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás.

VISUALIDADES DA CENA: RELAÇÕES ENTRE AS PRÁTICAS CORPORAIS E RELIGIOSAS DO VALE DO AMANHECER

Alice Fátima Martins, Daniela de Oliveira

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo das visualidades e das interações cenológicas e sócio-simbólicas no contexto das práticas religiosas desenvolvidas no Vale do Amanhecer, Distrito Federal. Referenciado nos estudos da Etnocenologia, visa apreender a representatividade das práticas corporais e sua relação com as instalações cenológicas que, além de agregadoras, interagem com a comunidade local, cujas práticas rituais, carregadas de uma forte plasticidade e de emoção estética, mesclam-se ao seu cotidiano. A partir da contextualização histórica de uma certa "aura mística" que envolve o processo de construção e formação de Brasília, o Vale do Amanhecer demarca uma territorialidade cujo ambiente cenológico acentua e reforça o poder atribuído às imagens que, através das performances rituais, corroboram e re-atualizam a história local.

Palavras-chave: cultura visual, práticas corporais, práticas religiosas, Vale do Amanhecer.

ABSTRACT

This work proposes the study of the visualization and the scenological and social symbolic interactions in the context of the religious practice that are developed on Vale do Amanhecer in Distrito Federal. Based in the studies of the Ethnoscenology, aims at to understand the representation of corporal practices and its relation with the scenological installations that, beyond the gathering power, interact with the local community, whose practical rituals, full of a strong plasticity and aesthetic emotion, are mixed at their daily lives.

From the historical context of a certain "mystical aura" that involves the process of the construction and formation of Brasília, the Valley of the Dawn demarcates a territoriality whose scenological environment accents and strengthens the power attributed to the images that, through the ritual performances, corroborate and it brings up to date again the local history.

Keywords: visual culture, corporal practices, religious practices, Vale do Amanhecer.

No campo de estudos da performance, de uns dez anos pra cá, o conceito de Etnocenologia passou a ser visto, também, como suporte para análise e compreensão dos fenômenos socioculturais que se desenrolam na cena contemporânea.

É uma disciplina recente, cujo objeto de estudo são os *comportamentos humanos espetaculares organizados*, abarcando tanto os espetáculos artísticos (teatro, dança, circo, etc.) quanto os espetáculos sócio-culturais (rituais, cerimônias, entretenimentos, etc.).

Por se tratar de uma etnocência, a etnocenologia busca a compreensão dos fenômenos, no caso aqui específico, culturais e visuais, de um determinado grupo social, cuja apreensão discorre sobre a própria vida coletiva desse grupo, a partir de um contexto histórico e social, que,

segundo Armindo Bião (1999) está baseado no *conceito de alteridade e na afirmação do multiculturalismo*, (p.16) entendidos aqui como características identitárias do grupo.

Portanto, para enfatizar, por *etnocologia* entende-se o estudo das práticas espetaculares organizadas de um determinado grupo social que se realizam num tempo e espaço, onde se configuram cenários e manifestações simbólicas, através das práticas corporais desses sujeitos, que podem se dar nas diversas situações ritualísticas de caráter religioso, artístico, esportivo, cultural, entre outros, bem como na esfera da vida cotidiana.

Nesses termos, esta pesquisa, abrangendo o campo da cultura visual, vê na etnocologia uma interessante ferramenta para a análise das visualidades, das interações sócio-simbólicas e cenológicas, a partir das práticas corporais dos indivíduos, no contexto das práticas religiosas desenvolvidas no Vale do Amanhecer/DF.

O Vale do Amanhecer, comunidade religiosa muito conhecida por seu ecumenismo, surgiu juntamente com o processo de construção de Brasília, fazendo parte, portanto, da constituição de uma certa “aura mística” que envolve o processo de formação da capital do Brasil (SIQUEIRA, 1999), que é referida por poetas, artistas e cientistas sociais. Construído em 1957, destaca-se por seu sincretismo de crenças e símbolos e por sua peculiar visualidade, representada, principalmente, pelos diversos espaços ritualísticos e pelas indumentárias utilizadas nesses espaços.

Sua história está intimamente ligada a sua grande fundadora e visionária, Neiva Chaves Zelava, conhecida carinhosamente por seus adeptos como Tia Neiva, médium clarividente, integrante da leva de nordestinos que foi para o Planalto Central trabalhar na construção de Brasília, sendo a grande responsável pelo surgimento do Vale. É, até hoje, muito amada e respeitada por seus seguidores, que fazem questão de manter sua memória viva e presente, tanto na ordem espiritual quanto material, em todos os espaços sagrados e profanos do Vale. Ela morreu aos 60 anos, em 1985.

Percebe-se, portanto, que a instituição religiosa foi a pedra fundamental a partir da qual foi edificado o distrito, foram traçadas ruas e ruelas, erguidos templos, casas, comércios, museu, escola. Enfim, constituída a comunidade.

Essa contextualização vai ao encontro da construção do pensamento sociológico ocidental que teve em Durkheim (1989) as primeiras análises acerca da natureza religiosa, reveladora e desveladora dos aspectos essenciais da organização coletiva da vida humana. Para o autor, acompanhando o pensamento sócio-científico de sua época, a sociedade é geradora dos sistemas de classificação e esses sistemas norteiam e regulam o indivíduo e a coletividade. Daí sua ênfase para o papel das instituições. Assim, Durkheim defende a idéia de que essas categorizações, ordenadoras da vida individual e coletiva, têm na religião a sua origem primeira.

Toda religião, com efeito, tem um lado por onde ultrapassa o círculo das idéias propriamente religiosas e, assim sendo, o estudo dos fenômenos religiosos fornece um meio de se rediscutir problemas que, até agora, só foram debatidos por filósofos.

Sabemos, desde há muito tempo, que os primeiros sistemas de representações que o homem produziu

do mundo e de si mesmo são de origem religiosa. Não há religião que não seja, ao mesmo tempo, a cosmologia e especulação sobre o divino. Se a filosofia e as ciências nasceram da religião é porque a própria religião, no princípio, fazia as vezes de ciência e de filosofia (Ibidem, 1999, p. 37).

Nesse sentido, identificando o pensamento religioso como a origem das categorias do *corpus* social, os estudos sobre o Vale do Amanhecer tornam-se ainda mais pertinentes, por um lado, considerando que, nesse caso, é a doutrina milenarista a razão originária da construção, instalação e organização dessa comunidade e, por outro lado, retomando as idéias de Durkheim, quando tem-se em pauta o valor dos objetos - força simbólica e expressiva - e sua capacidade para exprimir a consciência social de um determinado grupo e caracterizar, dessa maneira, sua formação e identidade.

Trazendo para o campo da Etnocologia, podemos pensar como o conjunto de objetos, construções, espaços e atmosferas, dispostos e constituintes de cenários, participam da ordenação da vida social e cotidiana da comunidade, principalmente se considerarmos seu particular sincretismo, que mescla e agrega ensinamentos e elementos - simbólicos e materiais - de várias doutrinas, de diferentes povos e contextos históricos, salientadas na exacerbação visual e na densidade das cores.

Essa plasticidade deflagrada a partir das práticas religiosas evidencia um comportamento espetacular dos seguidores da doutrina que engendram as dimensões éticas e estéticas dessa comunidade, edificada e consolidada enquanto grupo social, cujo locus, tomado de objetos sacros, denota uma imbricação entre a ordem do profano e do cotidiano e a ordem do sagrado e do ritual.



Imagem 1

A imagem 01 chama a atenção justamente porque se situa na entrada do distrito. É um templo a céu aberto, em que predominam as cores amarela, azul, lilás e vermelha. Logo ao fundo, encontra-se outro templo, esse coberto, cujo interior é todo decorado e adornado por uma variedade de objetos que vão desde esfinge egípcias, pais-de-santo, candelabros, à imagem de Jesus Cristo e, é claro, à imagem da Tia Neiva.

É importante salientar essa peculiaridade do Vale, a reunião e combinação de elementos das mais diversas religiões e doutrinas, como o catolicismo, o espiritismo de Allan Kardec, o candomblé, a umbanda, o judaísmo, e algumas religiões orientais, todas representadas nos signos visuais que articulam uma estética própria. Nesse contexto, o Espiritismo e a prática mediúmica formam a mola-mestre da doutrina e é mais fortemente identificado nos processos ritualísticos.

Essa riqueza de símbolos, materializadas nos objetos e nos templos que ocupam o espaço territorial do Vale, traz à tona o poder da imagem que deflagra uma exacerbação visual e sua força potencializadora e agregadora das práticas religiosas, abrindo um leque de análise que passa o campo da cultura visual.

Independentemente da sentida expansão do movimento, o fato é: a profusão de símbolos, que no espaço sagrado do Amanhecer têm lugar, salta à vista do pesquisador. O simbólico no Vale do Amanhecer, em razão de seu agudo sincretismo, ganha contornos estéticos impactantes. Cores, formas e construções denunciam o valor atribuído à imagem nesse sistema religioso. (REIS, 2004, p. 37)

Sem dúvida, esses elementos que compõem as instalações cenológicas do Vale do Amanhecer são causadores de uma forte emoção estética, que contribui na codificação e na relação entre o sagrado e o profano, em que percebe-se que a diversidade dos aspectos cênicos que se manifestam através da prática religiosa do Vale do Amanhecer compartilha o seu mundo simbólico e espacial com os demais aspectos ordinários da vida social local.

Retomando, então, a Etnocenologia, na amplitude de seu conceito, pode-se observar, em cena, um elemento fundamental para as análises que se aportam dessa disciplina, qual seja, o corpo. A terminologia da palavra *ceno* abrange uma dimensão reflexiva muito maior, pois além de se referir a um lugar coberto, templo, na perspectiva cenológica, esse lugar também é o lugar onde se aporta a alma, ou seja, a relação do corpo com o espírito, ou seja, corpo e espírito num acontecimento social e espetacular.

Este neologismo se inspira de um uso grego que sugere a dimensão orgânica da atividade simbólica. Na origem, *skéné* significa uma construção provisória, uma tenda, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, por vezes, o sentido de templo e da cena teatral. A *skéné* era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. Partindo da idéia de abrigo protegido e de abrigo temporário, *skéné* significou as refeições feitas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino resultou na palavra masculina *skénos*: o corpo humano, enquanto alma que aí habita temporariamente. De certa forma, o "tabernáculo da alma", o invólucro da *Psiché* (Psiqué). (Manifesto da Etnocenologia. In: TELXEIRA, 1996, p. 21)

Portanto, ganha destaque a questão do corpo humano e sua relação dinâmica com a alma (PRADIER, 1999); o que pressupõe a apreensão das práticas corporais numa situação espetacular, aqui entendida, como as práticas corporais dos adeptos da doutrina do Vale do Amanhecer nas

situações rituais. Ao ocupar esse espaço cenológico, que é também o espaço territorial da comunidade, entrecruzam-se a ordem do mundo natural e a ordem do mundo sobrenatural.

As reflexões sobre as técnicas e as práticas corporais, que têm no antropólogo Marcel Mauss (1974) os primeiros trabalhos a respeito, valem-se da tradição e de regras que se fazem presentes nas ações corpóreas, desde as mais ordinárias do dia-a-dia, às técnicas para as ações extracotidianas, ou seja, quando o corpo está em situações de representação (BARBA, 1995)

Portanto, destaca-se o fato de que os praticantes da doutrina religiosa do Vale do Amanhecer transitam entre as situações cotidianas da comunidade e as situações extracotidianas, ou seja, nas práticas rituais – que também são práticas espetaculares -, na constituição de uma certa “cultura visual” em que há uma imbricação entre essas duas dimensões corpóreas. Afinal de contas, todo espaço só faz sentido a partir dos indivíduos que o ocupam.



Imagem 2

A exacerbação visual presente, principalmente, nas indumentárias e nas instalações cenológicas dos espaços ritualísticos, compõe uma trama que acaba mesclando os elementos das situações de representação com os elementos das situações cotidianas, inclusive sobre as ações e práticas corporais desses atores/sujeitos, que acabam por constituir-se em memória e identidade coletivas. É o que se percebe na imagem 02, os adeptos da doutrina encontram-se numa situação cotidiana – tomando água de coco – trajados com as indumentárias típicas das práticas rituais.

Portanto, as visualidades da cena, que é fortemente acentuado no contexto do Vale do Amanhecer, configuram uma relação de trânsito entre o ordinário e o extraordinário, uma afluência, através das práticas corporais das pessoas, membros da doutrina, em que o cotidiano e o ritual se imbricam, onde os espaços são concomitantemente interpenetrados por ambas as práticas.

Esse trânsito, no contexto da cultura visual, rouba a cena das práticas corporais e religiosas e deflagra uma plasticidade de forte impacto, resultante de uma emoção estética que contribui para salientar a peculiaridade da constituição e da formação da identidade da comunidade do Vale do Amanhecer.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.
- BIÃO, Armindo. Etnocologia, uma introdução. In: GREINER, Christine, BIÃO, Armindo. (Orgs.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, PPGAC/GIPECIT, 1999.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulus, 1989.
- MAUSS, Marcel. Noção de técnica corporal. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: E.P.U., 1974. vol. 2, p. 211-233.
- PRADIER, Jean-Marie. Etnocologia. In: GREINER, Christine, BIÃO, Armindo. (Orgs.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, PPGAC/GIPECIT, 1999.
- REIS, Marcelo Rodrigues dos. **Discurso e temporalidades: a construção da memória e da identidade no Vale do Amanhecer**. Dissertação de Mestrado, Brasília, Departamento de História, UNB, 2004.
- SIQUEIRA, Deis. E. Psicologização das religiões: religiosidade e estilo de vida. In: NUNES, Brasilmar Ferrerira (Org.). **Sociedade e Estado**. Volume XIV, n. 1, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília – Brasília: O Departamento, 1999.
- TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: Ed. UNB, 1996. Cadernos.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Alice Fátima Martins. Doutora em Sociologia (UNB), Mestre em Educação (UNB), Arte-educadora, Coordenadora do Mestrado em Cultura Visual da FAV/UFG.

Daniela de Oliveira. Mestranda em Cultura Visual pela FAV/UFG. Professora substituta da FAV/UFG e Graduada em Ciências Sociais pela UNISINOS/RS.

POÉTICAS NO DESVIO DO ESPAÇO DOMÉSTICO: A CASA REVIRADA AO AVESSO

Alice Jean Monsell

RESUMO

Este artigo apresenta as obras de artistas brasileiras que investigam o espaço doméstico pondo em questão os limites espaciais entre interior e exterior, público e privado. Também levanta problemas em comum com minha pesquisa de doutorado em poéticas visuais que parte da investigação fotográfica com a ajuda de colaboradores que tiraram fotos das formas de organização dos objetos e do espaço doméstico em suas próprias casas. Indaga sobre a arte como fenômeno urbano e como fenômeno público. As possibilidades de atuação artística contemporânea no espaço doméstico apontam para as operações do informe que desmancham os limites formais e espaciais por meio das interfaces domésticas.

Palavras-chave: interface, público, doméstico, espaço, informe.

ABSTRACT

This article presents the artworks of Brazilian artists who investigate the space of the house, questioning the limits between interior and exterior, public and private. It also brings up issues in common with my doctoral research project in visual poetics that began with a photographic investigation carried out with the help of collaborators who took pictures of the ways that they organize the objects and space in their own houses. The status of art as an urban phenomenon and as a public phenomenon is also put into discussion. The possibilities of contemporary artistic action in household space point toward operations of the formless that break down formal and spatial limits by means of domestic interfaces.

Keywords: interface, public, domestic, space, the formless.

Desde os anos sessenta percebe-se a constante ampliação dos limites da investigação artística desdobrando-se no espaço público urbano. Alguns momentos que marcam nossa memória são as intervenções urbanas de Richard Serra (*Tilted Arc*, 1981), as relações entre a arte e cidade transitadas pelos artistas citados no livro *Paisagens Urbanas* (1996) de Nelson Brissac Peixoto, e as atuações dos artistas associados ao “Perdidos no Espaço” de Porto Alegre, acessível no site: www.ufrgs.br/artes/escultura.

Simultaneamente a estas atuações artísticas situadas no espaço urbano, mais recentemente percebemos uma crescente visibilidade de artistas que investigam e atuam no espaço “privado” e particular da casa, muitas vezes apresentando este espaço como simultaneamente público e privado. Se considerarmos o espaço doméstico de nossa contemporaneidade, ele se apresenta cada vez menos como um lugar que isola as práticas particulares do resto do mundo, e cada vez mais como uma interface interligando uma grande rede pública. Seria difícil acreditar numa arte que representa ou conceitua o espaço da casa, hoje, no Brasil, como abrigo ou refúgio isolado – um lugar pitoresco e romântico, como nas imagens do “ninho” ou da “cabana” descritas por Gaston Bachelard em seu livro, *A poética do Espaço*.

INDISTINÇÕES ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: O ESPAÇO DOMÉSTICO

As mudanças de nossas vidas também apelam para outras representações e conceitos dos espaços em que convivemos. Sabemos que a Internet possibilitou a re-domesticação do trabalho. *Sites* convidam o usuário da Internet a invadir o espaço íntimo de pessoas comuns que exibem suas vidas na praça pública da *Web*. Com um microcomputador e impressora multi-propósito de uso doméstico, podemos multiplicar nossa capacidade de comunicação individual. As informações ilimitadas acessíveis através do espaço virtual potencializam-se a partir do microcomputador situado fisicamente no espaço privado de nosso quarto, sala, escritório, ou cozinha – permitindo que o espaço doméstico se desdobra para fora tornando indistintos os limites entre privado e público por meio desta interface. Sentados em frente à tela do computador, visitamos outros espaços, atravessamos portais, sem convite, sem pedir licença.

A ARTE NO ESPAÇO URBANO É PÚBLICO?

A crescente possibilidade de descentralização das práticas cotidianas nos faz questionar a arte como fenômeno limitado às atuações artísticas dos grandes centros urbanos. A multiplicidade das atuações artísticas, hoje, afastam-se da possibilidade de uma leitura da arte reduzida a “três conceitos – arte, cidade e objeto” – como no livro de Giulio Carlo Argan “A História da arte como história da cidade”¹.

Deslocamos a questão da arte como urbana para considerarmos a arte simplesmente como um fenômeno *público*. Qualquer forma de atuação artística necessita de seu momento de exposição, apresentação, *display* num espaço público. Mas o que queremos dizer por “público”? Aqui, o sentido da palavra “público” se refere à qualidade de um espaço ou lugar e não ao ‘público’ enquanto um grupo de pessoas ou certo recorte da sociedade. Não devemos confundir a idéia de arte como fenômeno que se concretiza no espaço público com a idéia de arte limitada ao espaço *urbano* ou aos grandes centros urbanos. Parece mais importante que pensarmos sobre a desaceleração do processo de urbanização da arte que começou no Renascimento, sendo que todas as estradas não mais levam o artista a Roma (como no Renascimento), e nem a Nova Iorque (como diria John Lennon). Desde os anos sessenta, há uma plethora de exemplos de artistas que atuam em espaços distantes da cidade e dos grandes centros urbanos que apelaram para o uso da fotografia, o livro e o catálogo como documento de seu trabalho. Os artistas procuraram outros meios de visibilidade e veiculação de suas propostas porque sabiam que a arte necessita ser acessível publicamente, mas não necessariamente urbana. Hoje, pela investigação de situações e materiais mutáveis, bem como as propostas que aproveitam do espaço virtual, também reconhecemos que a atuação artística não é limitada por sua permanência como objeto num lugar específico que é fisicamente fixo. A idéia de arte como fenômeno ‘público’, portanto, desloca a questão do lugar da arte para uma questão de acessibilidade e visibilidade da arte por pessoas. Mas, esta acessibilidade ao público em nível prático, (isto é, que a obra é de fato vista por alguém), não significa que um trabalho necessita popularidade, ser visto por um “público de massa”, ou grande quantidade de pessoas. Uma arte disponível e visível no espaço público

se refere somente a um potencial de acessibilidade – o fato que o artista conseguiu colocar sua obra em circulação no espaço público. A arte como ação pública permite que ela seja disponível, acessível, de fato vista, isto é, “aberta a quaisquer pessoas”¹¹.

QUAIS LUGARES SÃO PÚBLICOS?: O PÚBLICO E O SEMIPÚBLICO

Se considerarmos os lugares chamados ‘públicos’ - como as ruas de uma cidade, rodoviárias, ônibus de lotação - damos conta que a lista é muito curta. Nem todas as ruas nos bairros de uma cidade são *realmente* ‘abertas a quaisquer pessoas’. O espaço virtual da Internet é somente acessível a poucos no Brasil. Um museu de arte e outras instituições ‘públicas’, como lojas, supermercados, ou shoppings, nem sempre deixam entrar ‘qualquer um’. Muitos lugares ditos públicos são, na verdade, ‘semipúblicos’ considerando às restrições impostas a entrada de certas pessoas. Um museu universitário é somente aberto a um recorte da sociedade – o público universitário que possui sua carteira de identificação. Num tempo que tudo parece se tornar público, na verdade, existem vários graus de acessibilidade ‘pública’ mesmo nos espaços chamados “públicos”, federais, estaduais e municipais.

ACESSIBILIDADE À ARTE EM NÍVEL SIMBÓLICO

A intervenção do artista no espaço urbano, bem como a circulação de imagens através de outros meios de publicação de sua produção, tem sido utilizada como estratégia para tornar público seu trabalho, que agora inclui a intervenção no espaço virtual. Entretanto, uma maior acessibilidade à obra em nível prático não garante sua acessibilidade em nível simbólico. A pluralidade das propostas e tendências artísticas que existem na arte, hoje, também implica que existe uma pluralidade de pessoas, grupos sociais e comunidades que poderiam ou não ter acesso às questões e códigos culturais que dada obra põe em movimento.

A INTERFACE DOMÉSTICA

O espaço doméstico é um espaço tradicionalmente visto como não-público, mas, na verdade, ele apresenta graus diversos de acessibilidade pública. A sala de visita ou a cozinha não é aberta a todas as pessoas – são semipúblicos (ou semi-particulares) enquanto o quarto e o banheiro são relativamente mais íntimos, ainda menos públicos. Mesmo assim, nestes espaços, podem existir interfaces públicas – pontos de contato uni- e bidirecionais entre o interior da casa e outros espaços exteriores – a fachada, a porta, a janela, a grade, o telefone, o microcomputador, o rádio e a televisão. São freqüentemente estas interfaces que tornam indistintos as fronteiras entre o que é privado e público, interior e exterior em referência ao espaço da casa. Na arte contemporânea, muitos artistas não apresentam limites espaciais claras - interno ou externo – por meio de suas obras. As obras concretizam simultaneidades espaciais: interno e externo, privado e público.

Historicamente, na pintura, a representação do espaço e dos afazeres domésticos não é inócuo, particularmente a partir do Barroco em Flandres, nas pinturas de Vemeer e Chardin, nos arranjos de flores e na natureza-morta. Mais tarde, notamos as representações de um quarto

de Van Gogh (1888); uma mulher dando banho ao filho de Mary Cassatt (1891), e uma sala vermelha de Matisse (1908-9). Entretanto, a moldura sempre funcionou para separar claramente a imagem pictórica do mundo real circundante. Na arte mais recente, a moldura caiu, e sentimos o reaparecimento dos temas domésticos apresentando-se através de poéticas tridimensionais e, mais freqüentemente, na fotografia.

Dentro deste enfoque gostaríamos de falar, primeiro, sobre as obras de alguns artistas contemporâneas que abrem as portas de sua investigação ao espaço doméstico. A meu ver, estes artistas apontam para uma tendência de conceituar este espaço como um desdobramento de sua interioridade para fora, como espaço privado exposto - a casa revirada ao avesso. O trabalho com moldes de Rachel Whiteread mais marca meu pensamento sobre um espaço doméstico apresentado simultaneamente como interno e externo. Sua obra, *House* (1993) concretiza o molde do espaço interno de uma casa em Londres. Outros trabalhos dos anos noventa são moldes dos espaços entre, encima ou embaixo de objetos cotidianos domésticos. Discutiremos, a seguir, algumas obras de artistas brasileiros que problematizam o espaço da interface doméstica simultaneamente mostrando um dentro e um fora, interior e exterior, particular e público - artistas brasileiros que são referências para minha pesquisa em poéticas visuais no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que parte de uma investigação da organização e arrumação de objetos na casa.

AUSÊNCIA E PRESENÇA DA CASA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

As intervenções urbanas muito visíveis nos anos noventa no Brasil criam meios para experimentarmos poeticamente o espaço circundante e construir mos novas maneiras para conceituá-lo. A reflexão sobre o espaço doméstico ficou, de certa forma, na sombra deste interesse no espaço urbano. Quando uma casa ou domicílio aparecia na arte era freqüentemente a partir de sua situação no espaço urbano, do ponto de vista do lado de fora - como, por exemplo, na arquitetura portátil. As fotos de "Casas cegas" (2002) de Rochelle Costi também mostram a exterioridade de casas urbanas abandonadas com as janelas de suas fachadas fechadas por tijolos.

A exposição, "CASA, Poética do espaço na arte brasileira", da curadoria do Paulo Reis, no Museu do Rio Doce em Vila Velha, ES em 2004 apresentou obras dos últimos trinta anos de diversos artistas que elaboraram propostas em torno do tema da casa. Nesta exposição, experimentamos o espaço penetrável da Lygia Clark na sua obra reproduzida, "A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão" de 1968. Ernesto Neto também apresentou um espaço uterino e macio de tule de lycra esticado, "Nave noiva, blop" de 1998. Outros trabalhos apresentam um ambiente interior doméstico. Outros conceitos do espaço doméstico desmancham e problematizam os limites.

Em "Duas casas" (1996), Nuno Ramos apresenta uma casa de vidro dentro de outra. A presença de vidro lembra uma tendência atual no *design* de utilizar janelas grandes para abrir as fachadas de casas antigas, edifícios ou lojas. Mas, o vidro não se torna uma janela projetando o olhar de dentro para fora; o vidro convida o olhar do espectador transeunte a penetrar sua superfície. A transparência do vidro, apontou Jean Baudrillard, somente permite "o signo de seu

conteúdo emergir” para fora enquanto a materialidade das coisas permanece isolada no espaço interno^{III}. Mesmo isolada fisicamente, a casa de vidro não preserva a sua privacidade.

José Bechara apresentou uma construção de madeira com mobiliário doméstico (900 x 800 x 300), intitulado “A casa”, (2004). Duas caixas enormes de madeira projetam de todos os lados assemblagens desordenadas de cadeiras, gavetas, prateleiras e mesas – projeções suspensas do conteúdo de uma casa sendo ambigüamente cuspidas pela janela e, simultaneamente, engolidas. Seu trabalho na Exposição “É Hoje” de 2006 no Santander Cultural em Porto Alegre, intitulado “Projeto A Casa – Paisagem doméstica ou não me lembro do que dissemos ontem – Língua (2002-2004) é uma imagem fotográfica de uma casa real. Um colchão de cama projeta de uma janela para o jardim pendurando meio caído como uma grande língua junto com outros móveis, uma cadeira, uma cômoda. Nos dois trabalhos, a área da janela como passagem de um conteúdo doméstico implica uma concepção do espaço da casa como interface. Nesta casa seu interior é opaco e seu conteúdo mobiliário está preso no espaço entre duas faces.

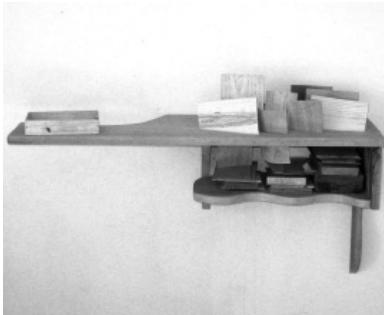
Também na exposição “É Hoje”, Sara Ramo apresenta um par de fotografias justapostas em “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas 1” de 2002. Na imagem à esquerda, vemos o espaço íntimo de um banheiro bem ‘normal’ de qualquer casa ou apartamento brasileiro. À direita, a artista montou a cena da imagem: todos os conteúdos dos armários do banheiro foram retirados e arrumados no chão, em cima do vaso, pia, prateleira - garrafas, toalhas, materiais de limpeza, cremes, xampus, desodorantes. O dentro está fora; o vazio se tornou cheio; a privada é pública.

Alguns aspectos do trabalho de Ramo assemelham os interesses da minha pesquisa de doutorado que indaga sobre a questão de organização e arrumação do espaço doméstico. A imagem fotográfica, intitulada “Três ordens”, participou na exposição “Icônico para viagem” de 2006 em que quarenta artistas apresentaram imagens nas janelas de ônibus em Pelotas.



(fig.1) Inserido num contexto público do ônibus que se tornou, literalmente, um veículo da imagem, o espaço íntimo de uma cama num quarto se torna público. Na obra, vemos a justaposição de duas imagens de duas camas, ambos com um enquadramento simétrico da cama vista

de cima para baixo. A imagem à esquerda apresenta uma massa informe de roupas empilhadas, misturadas com os cobertores que contradiz a imagem à direita de outra cama com sua colcha vermelha, luxuosa, fina e bem arrumada. As duas fotos foram tiradas pelos colaboradores da pesquisa que revelaram seus estilos de organização diversos. Entretanto, as duas imagens não são apresentadas diretamente, mas foram justapostos no *display* do computador em minha casa e fotografadas junto com o contorno da 'moldura' da tela do monitor - outro veículo de imagens. O espaço particular e íntimo dos quartos se apresenta através da mediação da tela do meu computador, interface doméstica entre dentro e fora.



O objeto tridimensional, "Reconstruindo a estante da Lila", (2005-2006). (fig. 2) consiste de objetos de madeira reciclados da minha casa e quintal no centro de Pelotas - as tralhas domésticas - uma tábua de assoalho; pranchetas de caixas de goiabada; camadas de madeira fina que se descamaram de baixo de uma gaveta e outras madeiras achadas no chão da garagem, sujas e marcadas pela água, respingos de tinta e cupim.

A foto da verdadeira estante da lila, tirada pela colaboradora em sua casa, é vista no lado esquerdo da "Estante" dentro de uma caixa de goiabada. A foto mostra um canto de sua sala, bem arrumada, uma sala típica com as fotos de família e amigos arranjados em cima da mobília, uma planta, a superfície lisa do vidro sem pó e madeira bem cuidada em contraponto ao mal cuidado da reconstrução.



(fig. 3) Pela justaposição das duas realidades, percebemos que no lugar dos retratos na foto, apresentam-se pedaços retangulares de madeira sem rostos na reconstrução. As pranchetas não são bem arrumadas mas tortas e caindo nos buracos recortados no topo da estante reconstruída. (fig. 3) Os objetos dentro da estante da Lila não seriam vistos, mas na reconstrução não há portas para esconder as

pilhas mal arrumadas na prateleira de baixo. A reconstrução da estante contradiz a lógica doméstica do 'bem arrumado' - cada coisa no seu lugar.

DESVIOS DO BEM ORGANIZADO PELO INFORME

"Reconstruindo a estante da Lila" foi elaborado através de operações do informe^{IV} que afastam da idéia da maneira 'correta' de organização doméstica e formal que associamos à idéia de uma 'boa *gestalte*'. A 'boa forma' exhibe clareza, unidade e equilíbrio formais. O que *deveria ser* em

nossas imagens mentais idealizadas uma estante bem cuidada? Um quarto ou uma sala bem organizados? Pois, a reconstrução da estante evita mostrar sinais de unidade, bom acabamento e equilíbrio. O objeto reconstruído sugere um espaço doméstico re-pensável e apresenta-se uma lógica do informe que não distingue entre dentro e fora, ou outras fronteiras formais. Quando as pranchetas de madeira deslizam pelos buracos, eles penduram ambigualmente nesta interface dentro e fora da estante - como se fossem 'erradas' ou fora de controle, quando, na verdade, foram arrumadas assim. O informe problematiza, justamente, este espaço onde se perdem os limites formais, pondo em dúvida a unidade formal do objeto. Mas não 'perdemos' a forma, somente evitamos certo *tipo* de forma - a boa *gestalte*,

Através de operações e procedimentos que constroem ambigüidades, alguns artistas encontram com a contradição e a incerteza dos limites em relação ao espaço doméstico. Os trabalhos descritos acima questionam as idéias prescritas da forma, e as regras e parâmetros já dados que podem domesticar nosso comportamento e nossa arte.

NOTAS

- I. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1414.
- II. ARGAN, Giulio Carlo, **História de arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 2.
- III. BAUDRILLARD, Jean. **The system of objects**. New York: Verso, 1996, p. 42. (Tradução nossa) BOIS, Yve Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'Informe: mode d'emploi**. Paris: Centro Georges Pompidou, 1996.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo, **História de arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **The system of objects**. New York: Verso, 1996.
- BOIS, Yve Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'Informe: mode d'emploi**. Paris: Centro Georges Pompidou, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC, 1996.

Catálogos

- CASA poética do espaço na arte brasileira, Museu Vale do Rio Doce, sem data, Vila Velha, 2004, catálogo.
- É HOJE na arte brasileira contemporânea coleção Gilberto Chateaubriand MAM.
- Santander cultural, 15 de fevereiro a 28 de maio, Porto Alegre, 2006, catálogo.

CURRÍCULO RESUMIDO

Alice Jean Monsell, artista plástica, Mestre em Poéticas Visuais pela PPGAVI/UFRGS, atualmente estuda no programa de doutorado em Poéticas Visuais, no PPGAVI/UFRGS. Participe em exposições no Brasil e no exterior com pintura, desenho, fotografia e objeto desde 1990. Vive e trabalha em Pelotas, RS, alicejean@uol.com.br.

DUAS CAPAS EM DISCURSO

Anamelia Bueno Buoro

RESUMO

Este artigo tem por objetivo dar maior visibilidade aos discursos presentes em duas capas de revistas especializadas em moda, que circulam na mídia impressa brasileira, mostrando os processos de manipulação persuasivos presentes nelas. Deteremos nosso olhar sobre as capas da revista *Vogue Brasil* de agosto de 2003 e da revista *Simples* publicada no mesmo mês e ano. Trata-se então de uma análise que parte da imagem das capas, buscando compreender os efeitos de sentido produzidos, as relações estabelecidas entre os planos do conteúdo e da expressão para a construção da significação, que assim se abre a uma melhor compreensão do sujeito e do mundo entre os quais a imagem transita.

Palavras-chaves: mídia impressa, imagem, leitura da imagem, fotografia de moda.

ABSTRACT

This article intends to give visibility to the discourses of two fashion magazine's covers of Brazilian press, showing their persuasive process of manipulation. The selected magazines for the research are Vogue and Simples, both of August of 2003. This analysis is done from the image presented at their covers to the senses produced by the relations among content and expression plans for the construction of meaning, for thus create a better understanding of the subject and the world where the image is.

Keywords: press media, image, image reading, fashion photography.

Este artigo tem por objetivo dar maior visibilidade aos discursos presentes em duas capas de revistas especializadas em moda, que circulam na mídia impressa brasileira, mostrando os processos de manipulação persuasivos presentes nelas. Deteremos nosso olhar sobre as capas da revista *Vogue Brasil* de agosto de 2003 e da revista *Simples* publicada no mesmo mês e ano. A escolha desse objeto ocorreu num curso com alunos de Jornalismo de Moda realizado em 2004, quando as mesmas revistas foram apontadas como importantes veículos de comunicação na área. Nesse trabalho, essas publicações destacaram-se como objeto de valor contendo duas visões polarizadas no que se refere aos discursos de moda.

A revista *Vogue* mostra-se como veículo impresso de nome e tradição, objeto de valor no mercado brasileiro, e seu modo de se fazer revista tornou-se referência para outras publicações de moda do país. Por outro lado, a revista *Simples* surge como um contraponto às revistas de moda mais tradicionais. As capas mostram dois modos distintos de apresentar revistas de moda, bem como dois discursos visuais tensionados.

Considerando que não são ingênuas as maneiras como os discursos visuais e verbais expressam seus sentidos, acreditamos poder, por meio das análises dos discursos das capas das revistas, compreender como os elementos discursivos são figurados e como estabelecem seus valores e seus papéis sociais. Interessa-nos também descobrir, nessas capas de

revistas de moda, certas qualidades estéticas, pois a imagem por si só é uma presença¹ como realidade plástica construindo um mundo imaginário.

Nas revistas, as imagens são composições fotográficas inseridas no discurso publicitário que vendem produtos, e seus jogos manipulatórios, como diz Eric Landowski (1998, p. 16), “possuem certos traços ligados ao modo de figuração que exploram”. As composições fotográficas visíveis nas capas das duas revistas dialogam com os textos visuais e verbais que constroem o conjunto de sentido que elas expressam. Na medida em que os textos verbais e visuais encontram-se postos na construção do discurso da capa da revista, podemos considerar que as capas dessas publicações expressam seus sentidos por meio de um texto sincrético.

Como objeto de sentido, as capas pedem um leitor que torne visíveis seus processos de estruturação, perfazendo o percurso entre o construído e o observável, o compreendido e o apreendido. Trata-se então de uma análise que parte da imagem das capas, buscando compreender os efeitos de sentido produzidos, as relações estabelecidas entre os planos do conteúdo e da expressão para a construção da significação, que assim se abre a uma melhor compreensão do sujeito e do mundo entre os quais a imagem transita.

Para a realização da leitura e da análise da imagem, partir-se-á da concepção de que a imagem é um texto visual, entendendo-se por texto um universo organizado, coerente, demarcado, constituído de elementos que se relacionam significativamente. Nesse sentido, José Luiz Fiorin (1995) escreve:

Dar ênfase ao conceito de que o texto é um objeto de significação implica considerá-lo um todo de sentido, dotado de uma organização específica, diferente da da frase. Isso significa, portanto, dar relevo especial ao exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como uma totalidade de sentido. Cabe lembrar que a palavra texto provém do verbo latino *texo, is, texui, textum, texere*, que quer dizer *tecer*. Da mesma forma que um tecido não é um amontoado desorganizado de fios, o texto não é um amontoado de frases, nem uma grande frase. Tem ele uma estrutura, que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade, que o significado de cada uma das partes dependa do todo.

Desse modo, a opção pela análise das capas das revistas está vinculada à pesquisa do texto enquanto objeto de significação. Sabe-se que, para trabalhar com o texto visual, a estrutura teórica utiliza-se necessariamente do arcabouço estabelecido a partir dos desenvolvimentos da Linguística Estrutural, da Antropologia e da Fenomenologia Estrutural, ocorridos na mesma época e contexto. Os discursos das capas são vistos então como universos organizados e coerentes, nos quais as relações entre elementos constituintes tecem redes de significação capazes de construir os significados da imagem. Resulta disso que o sentido de um texto corresponde a mais informação e significação do que a simples soma de suas partes. Cabe ao sujeito leitor perceber o sentido desse conjunto articulado para que, por sua ação e em seu percurso, possa reconstituir-lhe os significados.

A leitura não é considerada como atribuição de valor ou busca da intenção do criador, mas como percurso inverso ao da produção, no caminho do olho que vai construindo significados

sobre a imagem a partir do contato visual com os planos da expressão e do conteúdo. Por esses caminhos que emergem do encontro desse olho-leitor com a superfície da imagem é que surgem as manifestações significantes das relações entre os dois planos.

Tanto uma obra pintada quanto uma composição fotográfica são igualmente imagens. Ana Claudia de Oliveira (1995, 2005, p. 105) propõe um percurso pelo qual o leitor de imagem deverá transitar. Pela visibilidade, ele partirá do plano da manifestação da imagem, percebendo como estão organizados seus elementos no conjunto. Essa percepção aflorará na medida em que ele tornar visíveis as unidades pertinentes do plano da manifestação, na relação com o conjunto. Assim os significados emergem, não da simples soma das partes, mas das relações entre elas. Nesse processo contam também os modos como as partes estão arrançadas.

A análise deverá resultar de um fazer interpretativo do sujeito leitor que procura reconhecer como são construídos os sujeitos, os percursos, os valores e a significação da imagem, apoiando-se, para isso, no percurso gerativo de sentido. Esta análise pretende re-elaborar o objeto enquanto novo texto, criando espaço para o que ele tem a dizer e para como está organizado esse modo de dizer o que diz. No sentido de sua criação, os produtores dos textos das capas são as equipes das revistas, formadas por sujeitos concretos de carne e osso que, ao construírem os discursos, determinam outros sujeitos como enunciadores e enunciatários, a partir de estruturas organizacionais próprias da linguagem do seu objeto. Os textos das capas são, pois, objetos autônomos. Sobre os sujeitos construídos no texto, José Luiz Fiorin (2005, p. 56) esclarece que “o enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto”.

Compreender a força das imagens das capas dessas duas revistas especializadas de moda constitui-se num propósito desafiador, que exige olhares e critérios específicos. Descobrir como os discursos das capas articulam-se, manipulando o leitor, é o propósito a ser atingido por esse artigo.



SOBRE AS REVISTAS

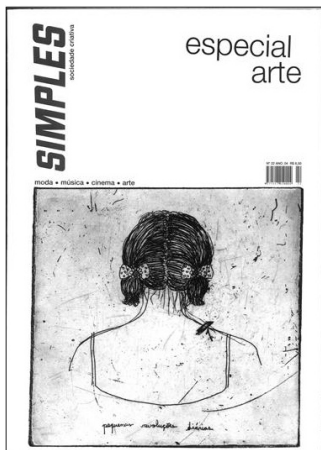
Duas revistas de moda, dois tamanhos diferentes e dois discursos singulares apresentam-se com identidades próprias nas capas de *Vogue* e *Simples*.

A revista *Vogue* N° 301 insere-se numa embalagem com dois volumes: *Vogue Brasil* e o suplemento *Vogue RG*. Na *Vogue Brasil*, mais especificamente na parte chamada de lombada, encontramos a seguinte informação “VOGUE 301 MÚSICA FOTOGRAFICA BRASILEIRA 2003 CARTA EDITORIAL LTDA.”. Com 190 páginas coloridas e tiragem de 50.000 exemplares, a publicação apresenta-se no tamanho 27,5 x 21 cm. Sendo

considerada uma das revistas mais caras do mercado editorial brasileiro, o exemplar de *Vogue* publicado e vendido em banca no mês de agosto de 2003 teve seu preço definido em R\$ 14,90.

A revista *Simples* N° 22, por sua vez, mostra na lombada as seguintes informações: "WIDE simples_sociedade_criativa_n°22_jul/ago 2003". Com 126 páginas coloridas, não contém indicação de tiragem e é apresentada no tamanho 24 x 17 cm, com preço de capa em banca de R\$ 6,50 na mesma época.

Desde o momento da aquisição em bancas, as duas revistas deixam evidente as suas diferenças. *Vogue*, revista tradicional no mercado, é encontrada num grande número de bancas, enquanto a revista *Simples*, ainda lançamento recente no mercado, não é encontrada com a mesma facilidade. Os preços praticados também denotam a intenção de atingir-se um leitor específico, assim como os discursos das capas que iremos analisar.



SOBRE AS CAPAS

A revista *Vogue Brasil* n° 301, é uma edição da revista *Vogue Brasil* que homenageia Dorival Caymmi. A capa apresenta uma composição com texto visual e verbal. O texto visual mostra a imagem de duas figuras: uma jovem modelo e um velho músico. O texto verbal expõe "*Vogue Brasil*" e os dizeres: "**MÚSICA FOTOGRÁFICA BRASILEIRA** HOMENAGEM A CAYMMI".

Moda e música estão postos na parceria entre Caymmi e Ana Hickmann. A temática presente na capa é explorada ao longo de toda a revista no conjunto de reportagens disponíveis ao leitor. Assim, o discurso sincrético construído na capa apresenta dois temas - música e moda - mediados por duas figuras do texto visual: uma masculina e outra feminina.

No texto visual, a figura do masculino, personificada pelo compositor Dorival Caymmi, apresenta-se sentada, ocupando a metade vertical esquerda inferior da capa. É a imagem do homem sorridente, de cabelos brancos e olhos fechados, que dedilha um grande violão apoiado em seu corpo. Contrapondo-se à figura masculina, está a imagem de uma mulher jovem em pé, de cabelos longos e presos, ocupando toda a metade vertical direita da capa da revista. A modelo usa um vestido branco que contrasta com o tom de sua pele, a qual revela a mesma tonalidade amarronzada do violão. A modelo usa uma roupa branca de alças, feita com um tecido brilhante. As alças que partem dos ombros em direção ao corpo abrem-se em dois triângulos com bases levemente franzidas, que recobrem os seios. Logo abaixo, o talhe do vestido aparece colado ao corpo da modelo até a altura dos quadris, sendo que as costuras laterais da roupa possuem um leve drapeado. A saia sai de um recorte na altura dos quadris e possui um leve franzido que lhe

dá movimento e largura. O movimento da saia deixa entrever um forro de tecido transparente. O olhar da modelo estabelece uma relação direta com o leitor, na medida em que cria um efeito de sentido que é o de falar com ele por meio do olhar.

A expressão do músico que dedilha o violão remete a um contentamento pessoal, a uma satisfação com a própria criação musical e aos prazeres da vida. Já a pose estudada da modelo encanta pela beleza etérea de um corpo construído, criado pela e para a roupa. Seu rosto possui uma expressão facial doce e singela. As duas figuras e os temas moda e música estão discursivizados dentro de uma estrutura triangular que se estabelece com a imagem dessas figuras. Essa primeira imagem triangular é percebida de outra maneira diante de um olhar mais detido, na medida em que a linha vertical formada pelo corpo da modelo inclinada para trás se opõe à direção também inclinada da figura do violão que o músico carrega, dando volume à percepção da triangularidade inicial.

A construção de uma imagem numa forma triangular é própria do discurso visual renascentista. Na obra de Leonardo da Vinci, *A virgem dos rochedos* (1483^{II} - assim como em *Sant' Anna, a Virgem e o Menino*^{III}, na *Monalisa*^{IV} entre outras, a base triangular onde assentam as figuras são de fácil visibilidade. A triangularidade e a perspectiva, marcas das composições visuais desde o Renascimento, considera a posição do observador, inserindo-o em seu contexto discursivo. Assim o leitor das obras do Renascimento bem como o da revista *Vogue*, encontram-se colocados em lugar de destaque, inseridos que estão no espaço construído pela linha de base do triângulo estrutural que se abre para além das margens laterais e inferior da revista. Nessa construção de discurso, o leitor é um sujeito privilegiado.

Essa estrutura triangular está sobre o fundo retangular da capa de cor marfim chapada. Sobre esse fundo, no limite superior do retângulo da capa lemos o nome da revista, as letras “v”, “o”, “g”, “u”, “e”. Essas letras aparecem em caixa alta e em tom verde também chapado, ocupando a direção da linha horizontal, e estão parcialmente encobertas pela cabeça e braço da figura da modelo. No centro da letra “o”, situada logo acima da cabeça de Caymmi, a palavra “Brasil” é vista em caixa alta e na cor amarela. Na metade inferior direita do retângulo lê-se um texto verbal em cor preta chapada, em caixa alta e em negrito: “Música Fotográfica Brasileira”, sem negrito: “Homenagem a Caymmi”. Como já pudemos mostrar no início desse trabalho. O dicionário francês *Le Robert Micro* (1998) define o termo “vogue” como “aquilo que é apreciado momentaneamente pelo público; aquilo que está em moda (...); sucesso; atualmente muito apreciado, à moda”.

Analisando a topologia do texto-capa da revista *Vogue* vemos: no primeiro plano, a música figurativizada no dedilhar do violão; no segundo plano, a cabeça mais que reconhecível do compositor idoso e consagrado; no terceiro, o rosto da modelo, mulher e jovem, cuja roupa avança para o canto direito inferior, ocupando também o primeiro plano da capa, construindo um fundo para o texto verbal que se destaca em preto.

A luz e a sombra também constroem triângulos dentro de triângulos. Uma sombra ocupa a parte esquerda da superfície inferior da capa. Esse triângulo é dado pela superfície do corpo do violão e pela linha diagonal que se constrói na mão esquerda do artista seguindo em direção à

ponta angulosa da saia da modelo. O triângulo iluminado é maior e absorve toda a parte superior da capa se prolongando pela parte inferior direita da revista. A luz também domina o retângulo vertical, que forma o fundo da capa na sua metade superior e inferior direita.

Existe um jogo de oposições prenunciado pelos valores de masculino e feminino representados pelas figuras e percebido no primeiro lance de olhar sobre a capa. Esse discurso de oposições não se constitui como uma contraposição de elementos, mas sim como a somatória de elementos complementares euforizados. Esse jogo pode ser percebido em muitos outros elementos da capa, entre eles: rugas da pele do músico e o frescor da pele da modelo; o anel, a aliança e o relógio no músico e nenhum adereço na modelo; os cabelos brancos do músico e os cabelos escuros da modelo; as mãos expostas do músico e as mãos escondidas da modelo; o corpo recoberto pela roupa e ocultado pelo violão do músico e o corpo revelado pela roupa da modelo; o violão como instrumento musical e o violão como metáfora do corpo da modelo; a mão em movimento do compositor, que parece dedilhar o violão, e as pernas fixas que sustentam o corpo da modelo; a naturalidade do sorriso de Caymmi e a discrição do sorriso da Ana Hickman; os olhos fechados de Caymmi e os abertos de Ana; música e silêncio; luz e sombra; masculino e feminino; velho e novo. A imagem de Caymmi personifica uma figura de valor clássica da cultura brasileira, enquanto Ana Hickman, por sua vez, personifica os valores culturais de juventude, de beleza que estão postos no ambiente da cultura de moda.

A capa de *Vogue* estabelece uma relação de tentação e sedução para com o leitor, na medida em que lhe oferece um saber-ser e um saber-fazer das figuras masculina e feminina expostas na capa. O saber-fazer está posto na imagem de Caymmi, que detém o saber-fazer música. Ao colocar a imagem emblemática de Dorival Caymmi sorrindo e dedilhando o violão apoiado no colo, a revista investe numa figura icônica inequívoca do que há de mais duradouro e genuíno na cultura brasileira, enquanto remete à competência serena do músico como valor nessa imagem eufórica do compositor realizado e pleno. Já o saber-ser está posto na figura de Ana Hickman na medida em que ela personifica os valores da cultura do leitor que compra a revista, entre eles estar na moda, ser magra, ser jovem, ser bela, entre outros.

As figuras expostas do músico e da modelo na capa abrem uma gama de possibilidades daquilo que o leitor irá encontrar no interior da revista. A modelo carrega no ombro o nome da revista *Vogue*, Caymmi carrega o violão no colo. Música e moda dialogam nessa imagem. Numa primeira visada, a música de Caymmi que “balança as paias do coqueiro”, também balança a saia da modelo.

A figura de Dorival Caymmi personifica o valor do talento, da canção popular transformada em clássico da cultura, valores que este transfere à revista ao aparecer em sua capa. A figura feminina de Ana Hickman capa assume múltiplas significações: modelo profissional; mulher; referência de feminino e de beleza; figura-estátua da musa; figura da inspiração e personificação da criação do músico. O elemento clássico presente tanto na figura da música de Caymmi quanto na figura-estátua portadora de beleza de Ana Hickman é reiterado pelo próprio modo de estruturar o texto visual, que segue o modelo clássico da triangularização renascentista. *Vogue*

coloca-se assim como mediadora dos valores da beleza clássica e duradoura, inspirada nas musas, as deusas da mitologia grega doadoras de talento aos homens e protetoras das artes e dos artistas. A juventude da modelo não aponta, pois, para a efemeridade inerente a esse valor, para a moda como coisa transitória, para uma estética do descartável, própria desse universo, mas para a perenidade do divino, para a juventude eterna que a jovem Ana vem personificar.

SIMPLES N° 22

A revista *Simples* n° 22 de julho/agosto de 2003 traz como chamada de capa um especial de arte. A capa apresenta o nome da revista, a chamada do especial arte e uma imagem de uma obra de arte, uma gravura em metal. Ela é construída por um texto sincrético, visual e verbal. É composta por um retângulo branco que institui um fundo para essa capa. Sobreposto a esse retângulo, tem-se a imagem da reprodução de uma obra de arte em formato quadrado, tomando dois terços desse retângulo vertical. Na área que fica acima desse quadrado, estão os textos verbais informativos da revista.

Em vermelho, escrito na vertical e lido de baixo para cima, o nome da revista aparece ocupando a parte superior esquerda da capa. As letras “s”, “i”, “m”, “p”, “l”, “e”, “s” aparecem em caixa alta e em itálico, crescendo em tamanho, o que faz com que o primeiro “s” seja menor que o último. Em preto e em caixa baixa, o subtítulo “sociedade criativa” acompanha essa verticalidade e ocupa o lugar da linha de base, que se inicia no meio da letra “l” e segue um pouco além do “s” final. Já no canto superior direito, podemos ler, na posição horizontal, em preto e em caixa baixa, a indicação “especial arte”, onde a palavra “especial” aparece um pouco deslocada para a esquerda em relação à palavra “arte”, logo abaixo. Sobre o lado superior esquerdo do quadrado da gravura, em cor preta, em caixa baixa e em tamanho menor, lê-se “moda•música•cinema•arte”. Sobre o lado superior direito da gravura, aparece o código de barras e outras informações sobre a revista “N° 22 ANO_04 R\$ 6,50”.

Essa maneira de diagramar o título verbal da revista procura romper com os padrões tradicionais utilizados para compor títulos de revistas, ou seja: ao invés de apresentá-lo na horizontalidade destacada no topo da página, o nome da revista surge na vertical. Essa é a primeira ruptura com os modelos tradicionais instaurada pela revista *Simples*, homologada também pelo tamanho sutilmente diferenciado das letras, o qual instaura um ponto de fuga virtual na base inferior da imagem da gravura de arte presente na capa da revista, indo na direção do percurso visual da leitura, aqui dado ao olhar leitor de baixo para cima, num crescente de tamanho.

O texto visual da capa é formado pela reprodução da imagem da gravura em metal de Leya Mira Brander. Essa obra figurativiza a imagem centralizada de uma menina-moça desenhada de costas, vestindo uma roupa de alças, com os cabelos amarrados com dois laços formando “marias-chiquinhas”. Os laços, por sua vez, são estampados com pequenos círculos e trazem uma flor no centro. Logo abaixo da figura da menina, um texto verbal manuscrito em letra pequena aparece na horizontal e centralizado, e nele lê-se: “pequenas revoluções diárias”. O fundo da gravura é construído com fragmentos de linhas pretas sobre um fundo acinzentado.

O olhar do leitor sobre a imagem da gravura percorre um caminho que parte do desenho da cabeça da menina, seguindo pelos ombros da figura até chegar na frase que compõe a linha de base da gravura. A vertical que divide o cabelo da figura da menina é fortalecida pelas pequenas linhas verticais que figurativizam o cabelo na nuca, levando o olhar do leitor de cima para baixo até a palavra “revolução”. Essa frase “pequenas revoluções diárias” ressemantiza a figura da menina, que se mostra agora para nós como uma menina em fase de crescimento, de transformação do corpo e das idéias. A parte superior do desenho indica uma cabeça de criança, no entanto a metade inferior já delinea um corpo de mulher e assim as palavras “pequenas revoluções diárias” reafirmam a transição dessa menina-para-moça, estampada na gravura.

No discurso dessa capa, destaca-se ainda um ponto catalisador do olhar leitor que demarca o centro de atenção desse mesmo discurso, na medida em que o olho leitor se volta para ele a todo momento. Esse centro catalisador que ancora o olho leitor é a cabeça da figura da menina que marca também o centro visual da gravura. O texto sincrético da gravura reafirma as pequenas mudanças do dia a dia, o encanto de uma juventude em transformação, compondo um discurso eufórico dos valores de mudanças, transformações e crescimento.

O formato retangular da capa está dividido em duas partes. Na parte inferior, onde aparece a gravura, há a delimitação de um espaço quadrado, enquanto na parte superior, onde lemos os textos verbais, percebemos um retângulo horizontal com altura menor que o lado do quadrado. Esse formato estrutural nos leva a pensar nas relações de divisão de espaço estabelecido pelo retângulo áureo, relação essa que nos remete aos cânones clássicos do Renascimento. No entanto, a percepção desse retângulo áureo não é confirmada pelo conteúdo presente na imagem figurativizada da gravura. Com já foi dito, essa imagem mostra o desenho de uma figura feminina realizado por grafismos, colocada numa relação entre dois planos: figura e fundo. A composição em figura e fundo e o tratamento gráfico mais rústico da gravura remetem às anotações de um rascunho de artista. Numa primeira visada, a percepção do retângulo áureo poderia sugerir o uso da perspectiva clássica e das relações de volumes estabelecidas pela luz e sombra; no entanto, há uma contraposição desses cânones clássicos, o que nos propõe a apropriação desses modelos para a construção de um novo discurso. Nesse desdobramento, tudo o que vemos nos coloca diante de uma outra visualidade, diferente daquela presente nos cânones clássicos, pois a planificação da imagem da gravura, em oposição a essa construção da capa, propõe padrões estéticos próprios da modernidade na arte.

O cromatismo presente na capa de *Simples*, toda ela em vermelho e preto sobre beges e branco, somado à força do texto visual e do texto verbal, constrói um percurso para o olhar leitor que é deflagrado no centro da gravura, configurado no desenho da cabeça da menina, onde há uma grande concentração de linhas pretas; em seguida, esse olhar é chamado pelo vermelho da palavra “simples” – título da revista que, pela verticalidade, é levado para fora da capa. Voltando em seguida, atraído pelas palavras “especial arte”, que no seu semantismo “arte”, leva o olhar novamente para deparar-se com a obra de arte.

Uma obra de arte estampada na capa da revista agrega valor de arte à própria revista, reforça o valor do título verbal “especial arte”. A revista *Simples* é conhecida como uma revista de moda;

no entanto, nesta capa ela descaracteriza os discursos de moda das revistas mais tradicionais no mercado brasileiro. O termo simples no dicionário Houaiss (2001, p. 2574) é definido como “que não é composto, múltiplo, desdobrado em partes; singelo; que evita ornamentos dispensáveis ou afetação; desprovido de elementos acessórios; que é elementar; sem luxo, sem ostentação; modesto; que é espontâneo, franco”. Postos todos esses sentidos, a escolha da palavra “simples” como nome de revista não é casual, mas ao contrário, indica uma posição frente ao mercado e ao público leitor de revistas de moda. Uma posição que pretende realizar uma mudança no modo convencional de fazer revista de moda. O título, por sua vez, é reforçado pelo subtítulo - “sociedade criativa” -, o que indica a inclusão da publicação numa referência, não ao indivíduo, mas a um grupo constituído socialmente. Não um grupo qualquer, mas um grupo capaz de criação, de realizar transformações, ou seja, “pequenas revoluções diárias”.

A equação posta nesse modo peculiar de organizar o discurso é reveladora de uma revista de moda, música, cinema e arte que opta por valorizar a cabeça de uma figura do feminino como centro do discurso. Cabeça é o lugar do pensamento, da imaginação, da reflexão, da criação. Cabeça aqui é centro da idéia do pensamento especial: arte. O leitor da revista *Simples*, inserido nessa capa, deve ter interesse em cultura e desejo de ser parte da sociedade criativa explicitada pelo discurso verbal. Esse mesmo leitor deve ser também um sujeito que vê a moda como objeto de valor explicitado dentro de uma cultura.

Na imagem figurativizada da menina-moça presente na capa de *Simples*, revista de moda, emerge a ausência de um corpo que veste uma roupa, na medida em que o que aparece figurativizado na imagem prenuncia uma roupa de alças, mas não mostra como essa roupa é de fato. Não se vê roupa exposta como objeto do desejo sobre um corpo modelado, mas sim uma gravura - objeto de arte, mostrando um fragmento de um corpo de menina, visto de costas. A roupa aqui não é entendida como modelo a ser copiado ou seguido; a moda é então proposta como espaço da criação, da arte, que deverá ser encontrado no interior da revista. *Simples* constrói-se então como uma publicação de moda na medida em que a palavra moda é a primeira que lemos escrita sobre a gravura, é a partir dela que as outras “música, cinema, arte” se desdobram. Esse jogo visual é reafirmado pela revista ao não expor uma face visível dessa figura diante do olho leitor, pois a menina que volta suas costas para o leitor ao mesmo tempo o convida a olhar a publicação e ver o que ela vê.

SOBRE A CONSTRUÇÃO DOS DISCURSOS

No artigo “Masculino, Feminino, Social”, Eric Landowski (1998, p. 14) realiza uma análise de imagens publicitárias e diz:

Independentemente das concepções ou dos preconceitos refletidos no seu modo de construção, bem como daquilo que “representa”, uma imagem é com efeito, de início, por si mesma, *presença*. Ela nos põe imediatamente em contato com alguma coisa que não é um discurso sobre algum referente suposto (...), mas que é nem mais nem menos, a presença da própria *imagem* enquanto tal, como realidade plástica.

É nesse sentido que as capas das revistas *Vogue* e *Simples* foram analisadas, ou seja, como *presenças* que se fazem ver e ser frente ao olho leitor. As imagens que nelas apareceram não são um referente, um duplo das imagens do mundo, mas uma construção discursiva sobre relações significativas dos sujeitos no mundo. Os discursos sobre moda propostos por elas só configuram seus destinatários na medida em que cada discurso foi proposto para leitores específicos. As capas construíram discursos sincréticos realizados pelos destinadores aos seus destinatários que foram discursivizados por figuras de linguagem. As análises realizadas foram trabalhadas para que seus sentidos pudessem ser percebidos, e nos mostraram dois modos de ver a moda enunciados pelas duas publicações, ambas contextualizando as imagens da moda com a produção artística, ambas definindo seus leitores pelas singularidades com que construíram seus discursos.

Em *Vogue*, vimos a reiteração de um discurso clássico conhecido e construído com base na tradição a partir de um tipo de revista de moda que mantém seguro seu quinhão de leitores frente às outras revistas de moda do mercado editorial brasileiro. A presença da fotografia construída como referente do mundo nos leva a reconhecer as duas figuras presentes na imagem como sendo o compositor e a modelo, tanto são mostradas para nós como figuras reais, quanto como objetos de valor que chega a se ancorar na narrativa do mito para se estabelecer consistentemente no imaginário do leitor. A capa da revista *Vogue* apresentou configurações estéticas típicas do discurso publicitário, em que as imagens fotográficas são instantaneamente legíveis e aparentemente “verídicas”, dotadas de um poder de enfeitamento diretamente percebido no corpo desejável da modelo e na competência musical de Caymmi. O leitor desse texto é modalizado no seu querer-ser e o no seu querer-fazer, na medida em que é seduzido tanto pela beleza divinizada da figura da modelo, quanto pela competência musical vinculada à figura de Caymmi. Dessa maneira, esse mesmo destinatário homologa como valores a beleza de Ana Hickmann – a musa impessoal e a imagem-espelho que reflete os valores da moda, da “vogue” transitória e supervalorizada -, e a cultura clássica-popular brasileira que marca a obra musical de Dorival Caymmi, cuja imagem-persona está, por si só, carregada de sentidos perenes e potentes. Caymmi e Ana Hickmann configuram papéis sociais opostos-complementares na capa de *Vogue*, na medida em que são reconhecidos como atores de uma cultura e interlocutores nela mergulhados. Dinamizam-se intensamente como imagens polares homem-mulher, humano-divino, poeta-musa, negro-branco, movimento-imobilidade...

Em *Simples*, há a quebra de um discurso clássico, porém a revista está igualmente inserida numa tradição que vêm das vanguardas modernas. A publicação assume estruturas estéticas próprias das vanguardas artísticas do início do século XX, na medida em que também propõe um rompimento com os padrões estéticos da beleza clássica. Do ponto de vista editorial, há também uma quebra de padrões gráficos no uso do título da revista na vertical, no formato pouco usual da publicação e no uso de uma imagem da arte onde não aparece uma vestimenta destacada como imagem de capa numa revista de moda. A imagem da arte presente em *Simples* insere a criação e a fantasia no lugar habitual do simulacro de realidade das fotografias de capas de revistas de moda.

Os valores de *Simples* são construídos a partir da imagem de uma obra de arte de uma jovem artista contemporânea, da ausência de um corpo que veste uma roupa da moda, da economia de recursos cromáticos. Todos esses elementos combinam-se a fim de valorar não uma imagem da beleza que refere a um modo alternativo-criativo de fazer revista de moda. O leitor de *Simples* é modalizado no seu querer-ser capaz de criação, invenção, ruptura com a convenção e produção de arte e de moda.

A manipulação do discurso da revista *Simples* dá-se pela sedução, assim como a da revista *Vogue*, tendo em vista que ambas, ao fim e ao fundo e cada qual a seu modo, pautam-se necessariamente pelos valores do mercado, que têm por finalidade última produzir e vender bens de consumo, sejam estas revistas, roupas ou acessórios da moda. No nível do discurso, porém, enquanto em *Vogue* a sedução como meio para atingir esse objetivo constitui-se por meio da oferta de valores os quais remetem o leitor ao universo do belo e da cultura clássica, em *Simples* os valores igualmente oferecidos a esse leitor, também eles da ordem do belo e da cultura - contudo uma outra ordem, a qual pressupõe um outro olhar - estão manifestos na imagem de uma obra de arte contemporânea, destacada como desencadeador dos sentidos presentes na capa da revista.

Desse modo, o discurso de *Vogue* é proposto a um destinatador que encontra referência para si no repertório clássico, que quer reconhecer-se e se fazer reconhecer por meio de uma moda voltada aos padrões de beleza e consumo elitizados. O discurso da capa de *Simples* destina-se àqueles que buscam alternativas a valores de beleza, moda e consumo vigentes na mídia de massa, também porque desejam identificar-se com e como um grupo de consumidores criativo, deslocado dos lugares-comuns.

A cultura clássica que referenda os valores de *Vogue* propõe padrões ideais de beleza e cultura, profundamente enraizados e consagrados no imaginário da cultura ocidental. Assim *Vogue* transita por um universo de valores estabelecidos e reconhecidos como tais, os quais se materializam em imagens plenas de ressonâncias para o leitor. Já a revista *Simples* é referendada pelos valores da arte contemporânea e transita num universo de valores em constante transformação, o mesmo de um leitor em busca de novas referências. Tais valores tanto podem ser percebidos no protagonismo da obra de arte como na frase “sociedade criativa” que a reitera e ecoa em outra - “pequenas revoluções diárias” -, ambas alinhadas com o discurso da própria arte contemporânea, representada pela gravura de Leya Mira Brander.

Vimos assim como foram construídos dois discursos de capas de revistas de moda que se colocam diante de um mesmo tema - moda e arte - com a finalidade de seduzir seus leitores, por meio do olhar, no sentido de convencê-los a realizarem um (ou muitos) ato(s) de consumo. As análises dessas duas capas procuraram mostrar como o fazer estético de cada mídia dialoga diretamente com uma modalidade estética que é própria do discurso das capas das revistas e, em última análise, prenuncia seu conteúdo, investindo na conquista/ formação/ manutenção de seus leitores. Podemos, pois, afirmar, com Gilles Lipovetsky (2005, p. 64), que “a moda e o refinamento visual caminham juntos; ela consagra o progresso do olhar estético nas esferas mundanas”.

NOTAS

- I. Eric Landowski trabalha o conceito de presença no livro *A presença do outro* (2002), entendendo esse conceito como “uma problemática geral das relações do sujeito consigo mesmo mediante as modulações do sentido que ele confere a seu espaço-tempo” (2002, p. 71).
- II. Leonardo da Vinci, *A Virgem dos Rochedos*, 1483-86, óleo sobre madeira, 199 x 122 cm, Museu do Louvre, Paris.
- III. Leonardo da Vinci, *A Virgem e o Menino com Sant’Anna*, c. 1510, Óleo sobre madeira, 168 x 130 cm, Museu do Louvre, Paris.
- IV. Leonardo da Vinci, *Monalisa (A Gioconda)*, c. 1503-5, Óleo sobre madeira, 77 x 53 cm, Museu do Louvre, Paris.

REFERÊNCIAS

FIORIN, José Luiz. **A noção de texto na semiótica**. 1995. (xerox do autor)

_____. **Elementos de análise do discurso**. 13 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LANDOWSKI, Eric. **A presença do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Masculino, feminino, social**. Nexos, São Paulo, 3, p. 13-44, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. As semioses pictóricas. *Face*, vol. 4, nº 2, São Paulo, 1995, p. 104-145. (Republicação revista e aumentada em: OLIVERIA, Ana Claudia de (org.), **Semiótica Visual**, São Paulo, Hacker, 2005).

CURRÍCULO RESUMIDO

Anamelia Bueno Buoro é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É pesquisadora do Atelier de Semiótica Visual da PUC-SP e do mestrado da Faculdade Senac de Moda. É professora de História da Arte e de Análise da Imagem em cursos de pós-graduação e graduação. Publicou *Olhos que pintam* (S.P., Educ/Cortez, 2002), *O olhar em construção* (S.P., Cortez, 1996) e vários artigos em revistas.

GROTESCO: SUSHI COM MAIONESE

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna

RESUMO

O texto apresenta uma pesquisa artística de arte digital apoiada nos conceitos de apropriação e grotesco. Para tal se serve, preponderantemente, de imagens de ukiyo-e (s) integradas à imagens de violência e sexualidade obtidas na web.

Palavras-chave: Digital art, Grotesco, Ukiyo-e.

ABSTRACT

The text presents an artistic research of digital art supported in the appropriation concepts and grotesco. For such it is served, preponderantly, of images of ukiyo-e (s) mixed with images of gotten violence and sexuality in web.

Keywords: Digital art, Grotesc, Ukiyo-e.

Muito embora a incorporação de obras de arte - na forma de cópia - para criação de obras artísticas novas seja um fenômeno antigo, as digitalizações das imagens na contemporaneidade e sua veiculação através da internet ampliaram potencialmente as possibilidades de apropriações visuais. Esta prática, também definida como citacionismo (CHIARELLI IN BASBAUM, 2001), pode ser considerada uma característica da arte contemporânea e faz com que questões como direitos de autor, originalidade, cópia e transgressão ganhem relevância na reflexão estética. Em paralelo a esta prática da vida imagética contemporânea tendem a se potencializar as integrações e as fusões das mídias através da digitalização das imagens e dos sons (televisão, internet, telefonia e rádio) modificando as formas de recepção pelo público e redimensionando seu conceito de arte. Igualmente o conceito de apropriação se vê maximizado por este fenômeno.

O citacionismo poder ser considerado como presente na pintura de colecionismo (como nas obras de Brueghel I, Francken II, Gonzáles Coques, Gillis van Tilborch, Willem van Haecht ou David Teniers II) mas o termo apropriação é usual na história da arte para indicar a incorporação de objetos não artísticos e fragmentos de obras remetendo para os procedimentos cubistas e a toda uma gama de collagens usuais da arte moderna de dadaístas e surrealistas chegando a arte contemporânea através de assemblages, instalações e obras digitais que podem ser vistas em artistas como Duchamp, Rauschenberg, Dubuffet, Tápies, Jasper Johns, Koons, Levine, Duke Lee, Gerchman ou Leirner, para citar alguns poucos.

Para pensar através da prática artística a relação entre apropriação e vida contemporânea propomos a adoção de um outro conceito como contraponto, o de grotesco. Igualmente propomos a utilização de fragmentos de *Ukiyo-e* (s) como estratégia de criação justamente pelas características de produção que o Ukiyo-e possuía já que, a nosso entender, isto cria uma dobra que auxilia na reflexão sobre o conceito de apropriação na arte contemporânea.

A relevância do grotesco na arte é bastante consolidada (KAISER, 1986). No século XVII a adoção de motivos vulgares ou grosseiros utilizados por Hals ou Rembrandt pintando gente do povo, dos bairros pobres e das tabernas, brutos comerciantes, taberneiros barrigudos, mulheres embriagadas ou idiotas, ampliavam características grotescas já existentes no gótico e nas obras de Bosch, por exemplo, mas agregavam como no caso de Rembrandt preocupações psicológicas que por sua vez seriam incorporadas por diversos pintores da tradição espanhola e revitalizadas por artistas modernistas. Em uma imagem grotesca, a beleza disfarça o improvável, o sórdido e a estupidez. Quando se olha uma imagem grotesca, o prazer e a felicidade se apresentam ao primeiro instante, mas de forma efêmera. Ocorre o mesmo com boa parte das imagens veiculadas pela publicidade que ocultam atrás do glamour as perversidades e contradições do sistema econômico. Ocorre igualmente com as imagens veiculadas nos noticiários da televisão, cujas formas sempre tão assépticas e agradavelmente semelhantes relativizam conteúdos teriomórficos e diaréticos.

Talvez pela capacidade de unir opostos como o cotidiano e vulgar das temáticas com a beleza das soluções plásticas e um desejo de elevação do comum é que o conceito de grotesco ainda se mostre como extremamente adequado para formar uma lente reflexiva sobre a vida contemporânea. Redimensiona o pensar sobre as práticas midiáticas (noticiários, publicidade, telenovelas, filmes, internet, etc) e algumas de suas características como a veiculação de imagens de violência (terrorismo, guerras, fome e miséria), de sexualidade (revistas, filmes e sites pornográficos), de intimidade (reality show) mediadas por imagens de prazer e conforto que vão das roupas e ambientações dos apresentadores televisivos e imagens publicitárias. Assim o grotesco pode ser uma característica encontrada na obra de muitos artistas contemporâneos como os irmãos Chapmann, Gilbert & George, Serrano, Orfilli, Koons ou Mapplethorpe para citar apenas outros poucos.

Por sua vez, o uso de imagens retiradas de Ukiyo-e (s) tanto pelas características de suas temáticas voltadas sobre a vida comum como pelos métodos de produção é útil. No que tange ao método de produção que se serve de matrizes de madeira, estas eram

impressas várias vezes, sendo vendidas, refeitas ou copiadas: título, texto e desenhos são alterados, cortados, acrescidos, parodiados, sem qualquer controle editorial. (HASHIMOTO:2002,339)

Este fato, longe de ser um sinal de desorganização social era uma expressão cultural e sob vários aspectos indicavam características de uma modernidade que só posteriormente surge no ocidente.

Em referência ao período Edo, dividido pelos estudiosos em "Período Inicial" e "Segundo Período", Madalena Hashimoto destaca que:

Nos dois períodos, os desenhistas de estampas tentam se organizar em *iemoto*; sua atividade, entretanto, atende a demandas variadas que impossibilitam a filiação em apenas uma família, como se viu no caso, extremo, de Hokusai, e como se vê na maior parte dos artistas *ukiyo-e* (o número de *gô*, nome de artista,

umenta no segundo período). A adoção de sobrenomes, ou nomes de famílias, somente é permitida para os homens comuns a partir de 1870; assim, a associação de um nome de artista a uma determinada pessoa é, muitas vezes, impossível de ser estabelecida, como no caso de Saraku. Emitir juízos de autoria sobre os desenhistas do período é entrar em um jogo de disfarces e simulações: embora as estampas sejam assinadas (entalha-se o nome do desenhista da estampa na própria matriz chave), o nome *gô*, como se viu, indica determinado modo, tópica ou família artística, não uma pessoa. Sendo impressa manualmente, aceitando ela acidentes (ou os tornando característicos) e demandas de público, cada estampa é, no fim, uma pintura, repetível segundo variações através dos anos; pode ser reimpressa até hoje, repetível como uma cerimônia de chá e, na repetição, sempre única. (HASHIMOTO, 2002: 325)



Por sua vez, as temáticas do Ukiyo-e permitem pontes históricas entre determinados comportamentos sociais, como as atitudes dos guerreiros ou soldados e das mulheres e homens em sua sexualidade. O termo **Ukiyo-e** quer dizer *imagens do mundo flutuante* e com isso define o registro da vida em seu caráter efêmero ou transitório. Particularmente, os Ukiyo-e (s) elaborados durante os séculos XVIII e XIX são interessantes para a pesquisa por vários motivos, tais como: seu aspecto excessivamente chamativo resultante do uso de cores contrastantes e, portanto, decorativos; sua influência sobre artistas europeus impressionistas, pós-impressionistas e, consequentemente sobre movimentos modernistas e, também, por escolhas temáticas de alguns artistas sobre o universo vivido por samurais, gueixas e atores, temáticas estas abordadas sob o conceito da crônica (MEDEIROS, 2005). Tais características permitem contraposições com imagens de comportamentos de soldados americanos e europeus em guerras como do Afeganistão e Iraque, policiais em patrulhamento urbano de grandes cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Moscou, London, assim como com imagens disponíveis na web de participantes de Reality Shows, de websites pornós e de outras atividades que pela

veiculação digital reivindicam caráter artístico. Por fim, as estruturas formais de diferentes estampas de Utamaro, Hokusai, Hirotsada, Kunisada e Toyokuni para citar os mais conhecidos são interessante e significativas porque, plásticamente, mostram uma grande capacidade de reter o olhar do observador o que é uma propriedade desejada para a elaboração das características grotescas das imagens artísticas propostas nesta pesquisa.

Dos procedimentos que norteiam a confecção das imagens propostas pode-se destacar a pesquisa on-line na internet de imagens de obras de artistas japoneses dos séculos XVIII e XIX realizadores de Ukiyo-e; a pesquisa on-line na internet de imagens de obras de artistas que possuam uma ênfase em aspectos decorativos; a pesquisa on-line na internet de imagens não artísticas sobre violência, tais como, atos de terrorismo, ações de guerra, intervenções militares em favelas, catástrofes naturais e efeitos das ações humanas sobre as sociedades tais como fome e miséria; a pesquisa on-line na internet de imagens não artísticas sobre sexualidade; a apropriação digital destas imagens pesquisadas e posterior manipulação digital em software de tratamento digital e a impressão das imagens manipuladas com eventual interferência posterior de técnicas artísticas mistas.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, R. (Org) **Arte contemporânea Brasileira**. Ed. Marca d'Água. RJ. 2001
- HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e escritura do mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zōshi**. Ed. Hedra. São Paulo, 2002.
- HUGO, Vitor. **Do Sublime e do Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MEDEIROS, Afonso. Crônica visual ou a modernidade do prosaico: notas sobre a gravura japonesa. In MARTINS, Alice Fátima e outros. **Cultura visual e desafios da pesquisa em artes**. 14 encontro ANPAP Vol. 1, Ed. UFG. Goiania, 2005.
- MUNIZ SODRÉ, et PAIVA, Raquel. **O Império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- REY, Sandra. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Revista Porto Arte**, Ed. UFRGS, No. 21, 2004.
- Da prática a teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. **Revista Porto Arte**, Ed. UFRGS, No. 13, 1996
- VVAA. Original, cópia, original? **Anais do III Congresso Internacional de Teoria e História de Iás Artes XI Jornadas CAIA**. 2005, Buenos Aires. Argentina.

CURRÍCULO RESUMIDO

Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna. Doutorado em Pintura pela Universidad Complutense de Madrid (1992) e Pós-Doutorado na Universitat de barcelona (1996). Professor do Centro de Artes - CEART / Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, atua no Mestrado em Artes Visuais e no Mestrado em Teatro, ambos do CEART. Artista Visual com exposições coletivas e individuais no Brasil e no Exterior.

UM OLHAR DE 360° GRAUS SOBRE SEIS OBRAS PÚBLICAS DE VICTOR BRECHERET NA CIDADE DE SÃO PAULO / SÃO PAULO - BRASIL

Aurélio Antonio Mendes Nogueira, Marcelo Knörich Zuffo, Roseli de Deus Lopes

RESUMO

Este trabalho faz parte de um estudo preliminar realizado para o projeto: Entradas, bandeiras e os símbolos paulistas em uma visão tridimensional das obras públicas de Victor Brecheret da Escultura à Arquitetura, no qual será apresentado a tecnologia de Realidade Virtual (RV) com a implementação de ambientes sintéticos com o uso de panorâmicas de 360° em seis obras públicas da Artista Victor Brecheret, na Cidade de São Paulo – São Paulo – Brasil.

Palavras-Chave: Realidade Virtual, Ambientes Virtuais, Panorâmicas, Escultura, Arquitetura, Victor Brecheret.

ABSTRACT

Este trabalho faz parte de um estudo preliminar realizado para o projeto: Entradas, bandeiras e os símbolos paulistas em uma visão tridimensional das obras públicas de Victor Brecheret da Escultura à Arquitetura, no qual será apresentado a tecnologia de Realidade Virtual (RV) com a implementação de ambientes sintéticos com o uso de panorâmicas de 360° em seis obras públicas da Artista Victor Brecheret, na Cidade de São Paulo – São Paulo – Brasil.

Palavras-Chave: Realidade Virtual, Ambientes Virtuais, Panorâmicas, Escultura, Arquitetura, Victor Brecheret.

"Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar."

Gilles Deleuze

1. INTRODUÇÃO

O projeto em desenvolvimento se apresenta como uma consolidação do patrimônio cultural paulista e brasileiro, proporcionando uma contribuição para a manutenção de parte da identidade cultural paulista, através de estudo das obras (esculturas) de Victor Brecheret em exposições pública na cidade de São Paulo.

La monumentalidad surge de la eterna necesidad del hombre de crear símbolos: em los que se reflejen sus convicciones religiosas y sociales. Cada época siente la necesidad de crigrir monumentos que, de acuerdo con la etimologia latina de la palabra, algo que ‘recuerde’, algo se deba ser transmitido a las sequientes generaciones. Es imposible acallar a la larga este anhelo de monumentalidad. Cualesquiera sean las circunstancias, siempre procurard manifestarse (GIEDEON,1943).

Após as primeiras fases de elaboração do projeto iniciamos a pesquisa bibliográfica e iconográfica, a realização de contatados o Instituto Victor Brecheret (IVB) e com profissionais ligados

a pesquisa da vida e obra de Victor Brecheret. Superadas estas etapas procuramos realizar um reconhecimento em campo de algumas das obras públicas do artista, na Cidade de São Paulo, guiados gentilmente pela professora Daisy Peccinini da USP/MAC. Neste primeiro contato com as obras fizemos o reconhecimento e tomamos ciência das condições em que se encontravam as obras, bem como fizemos as anotações necessárias para descrevermos as obras visitadas, a partir da aula oferecida pela professora Daisy Peccinini.

Decorridos alguns dias começamos a realizar testes de manipulação dos aplicativos, tanto de modelagem tridimensional quanto de panorâmicas para gerar os primeiros ambientes sintéticos, no qual optamos num primeiro momento por gerar panorâmicas de 360° e posteriormente em uma outra fase seguinte modelá-los tridimensionalmente em um aplicativo do tipo Mayer ou 3DMax, para posterior exportação para VRML ou outro aplicativo a ser decidido e explorá-los na Caverna Digital da /USP/POLI/LSI.

Estes testes realizados nesta primeira fase com panorâmicas serão executados em seis obras de Brecheret duas em monumentos de grande porte (Monumento as Bandeiras e a Duque de Caxias) e quatro esculturas de médio porte (Eva, Portadora de Perfume, Depois do Banho e o Fauno), inclusive trabalhando para que sejam feitas panorâmicas gerais da obra (toda a obra) e outras panorâmicas com detalhes (pés, mãos, detalhes da fase, entre outras). O propósito primeiro é alcançar subsídios para continuidade do projeto. Neste contexto, os pesquisadores procuraram relatar alguns aspectos:

2. INSTITUIÇÃO ENVOLVIDA NO PROJETO

O projeto que vem sendo desenvolvido no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) do Depto. de Engenharia de Sistemas Eletrônicos da Escola Politécnica (POLI) da Universidade de São Paulo (USP) pelos pesquisadores tem o apoio institucional do Instituto Victor Brecheret (IVB) para realização da pesquisa e identificação das obras públicas alocadas, o apoio acadêmico da Depto. de Técnicas Gráficas (BAR) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e conta com a troca de informações tecnológicas com o Grupo de Realidade Virtual aplicada (GRVa) do Laboratório de Métodos Computacionais em Engenharia (LAMCE) do Programa de Pós-graduação em Engenharia Civil (PEC) da Coordenação dos Programas de Pós-graduação de Engenharia (COPPE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

3. VICTOR BRECHERET

O artista não se faz, nasce, diz o provérbio, assim podemos começar a relatar a biografia de Victor Brecheret (Fig. 1), nascido em Fernese di Castro, Itália, em 15 de dezembro de 1894. Após o falecimento de seus pais, imigrou para o Brasil para viver com seus tios em São Paulo.

Figura essencial do nosso modernismo, Brecheret foi bandeira de luta, juntamente com Anita Malfatti, para os jovens futuristas de São Paulo, nos anos que antecederam a Semana de 22. O artista desenvolveu, de 1919 até sua morte em 1955, uma longa e amorosa relação com a cidade, em diferentes momentos e locais, respondendo com a eloquência de suas esculturas às sensibilidades e utopias paulistanas (PECCININI, 2004).



FIGURA 1: FOTO DE VICTOR BRECHERET. IMAGEM CEDIDA PELO INSTITUTO VICTOR BRECHERET /IVB.

de São Paulo, conseguindo vários artigos com elogios, concebendo neste período os Monumentos às Bandeiras (JORNAL DO COMÉRCIO, 1920; JORNAL DO COMÉRCIO, 1920; CORREIO PAULISTANO, 1920).

Com esta fase positiva em sua vida profissional, Brecheret adquiriu um grande respeito no meio das artes. Em 1921 conseguiu uma bolsa de 5 (cinco) anos para estudar em Paris com o Ministro do Interior Alarico Silveira, financiado pelo governo de São Paulo (ANDRADE, 1921).

Em Paris em 1923, ganhou uma premiação no Salon d'Automne, sucedendo exposições individuais em 1926, 1930, 1935 em São Paulo e em 1934, no Rio de Janeiro. Neste ínterim (1936), resolveu retornar ao Brasil. Em 1941, ganhou o concurso para o Monumento a Caxias. Neste período buscou outras frentes de trabalho, em virtude da falta de recursos humanos e matérias para execução das grandes obras (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1941).

O percurso artístico de Brecheret, entre a Europa e São Paulo, põe em relevo a importância da escolha da cidade como locus definitivo a partir de 1936 e evoca as ressonâncias de seu trabalho junto aos críticos, artistas, estetas e literatos, mediante a apresentação de suas vozes em excertos de artigos, cartas e apresentações em catálogos (PECCININI, 2004).

Já em 1948, buscou uma retrospectiva de sua obra das décadas de 20 e 30. Participou da Bienal de Veneza em 1950 e em 1952 expôs com outros artistas no Chile a convite do Itamaraty. Foi a Paris e Itália revivendo sua trajetória de formação, falecendo em 17 de dezembro de 1955.

Em 1912, passou a freqüentar o curso do Liceu de Arte e Ofícios, enquanto trabalhava de dia. No ano de 1913, partiu para a Europa com destino a Itália para a cidade de Nápoles, financiado por seus tios, tornando-se aprendiz do escultor Arturo Dazzi, exercendo tarefas de amassar barro e fazer armações (GONÇALVES, 1920).

Dois anos depois, dedicou-se a trabalhar sozinho. Em 1914, viajou a Paris, despertando o interesse por Rodin, cuja obra pesquisou intensamente. Em 1916, conseguiu comentários favoráveis na exposição de Amatori e Cultori, com sua obra Despertar. Retornou a São Paulo em 1919, trabalhando solitariamente até 1920, onde teve oportunidade de se agrupar com os modernistas

4. AS SEIS OBRAS PÚBLICAS ESTUDADAS

A Cidade de São Paulo possui cerca de 400 monumentos artísticos e comemorativos em espaços públicos sob responsabilidade da Prefeitura. Entre estas se destacam as obras do escultor Victor Brecheret que é o foco do projeto. As descrições das seis obras relacionadas a seguir foram decorrentes de um somatório de informações baseadas em: pesquisa bibliográfica, percepção da equipe do projeto das obras em questão e de anotações relatadas pela prof.^a Daisy Peccinini, na visita guiada às obras, desta forma:

- Depois do banho está situada no Largo do Arouche, de propriedade da Prefeitura Municipal de São Paulo, executada em bronze patinado, medindo 135x271 cm, com data de 1940. A escultura é representada na figura de uma mulher, apresentando uma calma espiritual e vigor, não demonstrando o caráter abstratizante de volumes cilíndricos em orientação capirulado de Portadora de Perfume (1924). Atualmente a obra aparece espremida no largo, entre um quiosque de flores, uma figueira e uma coluna de esculturas, assentada em um piso barrento avermelhado e irregular. Devido ao seu posicionamento, é desfavorecida no largo, facilitando o acesso de vândalos que em sua base deixam um cheiro desagradável provocado por urina; Falta ainda uma boa sinalização para a obra.
- Eva está situada no bairro Paraíso, de propriedade do Centro Cultural de São Paulo, executada em Mármore branco, medindo 82x118 cm, com data de 1919. A escultura idealizada foi executada em Roma, fazendo parte da exposição degli Stranieri allá Gasino del Pincio; foi apresentada a comunidade paulista em 14/4/2001 no Salão de Automóveis da Casa Byinton, transferida para um dos salões do Cinema Central, na Av. São João e posteriormente adquirida pela Câmara Municipal e instalada no Centro Cultural onde se encontra até hoje em excelente estado de conservação, contando com iluminação apropriada e placa indicativa sobre a obra.
- Fauno está situado no Parque Siqueira Campos, de propriedade da Prefeitura Municipal de São Paulo, executada em granito, medindo 344 x170 cm. A obra se encontra em uma base de pedra com altura de 140 cm, com data de 1942. A escultura pertence a uma série sobre o mesmo tema em diferentes materiais executada por Victor Brecheret. O Fauno representa um sátiro, se encontra na posição corporal agachado sobre uma pedra em uma de suas mãos segura um cacho de uva e na outra uma flauta. Sua cabeça é oval alongada, como seu dorso, nos arabescos dos cachos de barba, os olhos oblíquos e a posição amaneirada do rosto voltados para direita. Sua musculação aparente é tensa. A escultura teve sua localização indicada pessoalmente por Brecheret. Primeiramente foram indicados os jardins do antigo Palácio Episcopal (Biblioteca Municipal) e depois o Parque Siqueira Campos em um leve declive, rodeados de caminhos e cercados por uma vegetação mixta (rasteira, arbusto e árvores de médio e grande copa) e densa. Atualmente as árvores precisam sofrer uma poda para dar passagem à luz solar para valorização das formas da escultura, além da necessidade imediata de placas indicativas sobre a obra.

- Monumento as Bandeirantes está situado no Parque do Ibirapuera, de propriedade da Prefeitura Municipal de São Paulo, executada em granito Mauá, medindo 500 x 160 x 100 cm, com data de 1920/1953. Uma obra monumental no cenário urbano da cidade, idealizada em 1920 em granito e bronze, sendo a sua maquete em gesso (perdida) apresentada a comunidade no mesmo ano. A obra passou um longo período como projeto. Em 1936, o governo aprovou o projeto e assinou contrato com o escultor para desenvolver o monumento. Brecheret reformulou o projeto inicial, lhe conferindo mais simplificação em relação ao projeto anterior.

O grupo monumental que é a coluna dorsal do monumento foi movido ritmicamente de maneira a sugerir uma entrada. A grande massa processional, guiada pelos Gênios – os Paes Lemes, os Antônio Pires, os Bordas Gatos – avança para o sertão desconhecido. Os Guiadores, a cavalo – símbolo da força de comando – são seres titânicos, dignas expressões viris dos sertanistas de São Paulo (PAPEL e TINTA, 1920)

Substituindo o material previsto da obra inicial por granito Mauá, grupos laterais são retirados da composição do monumento, o sentido alegórico é substituído por materialização do conceito amplo em torno da entrada ao sertão, adquirindo a forma, em perfil, de um triângulo retângulo, os componentes da escultura são agrupados como numa procissão.

Brecheret queria dar a idéia de ser uma pedra desbastada de um único bloco de Rocha viva, para isso haveria a superposição de seções de granito, sobrepostos sem argamassa (PECCININI, 2004).

Durante o período de execução da obra o escultor enfrentou dificuldades para concluí-la demorando quase 17 (dezessete) anos até ver a finalização do seu projeto executado, embora tenha aproveitado este tempo para aperfeiçoar seu trabalho, tornando-o mais denso, reunindo mais de perto as figuras. O monumento reconhecido como um dos símbolos da Cidade de São Paulo trouxe ao escultor a representabilidade plástica de um completo artista, não só pelas pequenas esculturas, mas também pelo grandioso mestre brasileiro/italiano das artes plásticas, representando suas obras com capacidade de incutir as formas e o vigor plástico.

O monumento encontra-se em ótimo estado de conservação, limpeza e segurança para seus visitantes, embora necessite de uma sinalização para prestar um esclarecimento da obra e de seu autor.

- Monumento a Caxias está situado na Praça Princesa Isabel, de propriedade da Prefeitura Municipal de São Paulo, executada em bronze patinado o cavalo e cavalheiro e as passagens de Caxias em granito Mauá medindo 158,8 x 410 x 32 cm, com data de 1941/60. Uma outra obra monumental de Victor Brecheret, embora ele não tenha visto a sua fi-

nalização, pois faleceu. A obra foi patrocinada pelo exército brasileiro, através de um concurso público, no qual Brecheret ganhou. O tema e o espírito da Segunda Guerra Mundial ressaltavam o patriotismo nacional.

O exército solicitou que a obra fosse idealizada como equestre e militar apresentando-se da forma clássica, não podendo ter inovações, levando o escultor a ter uma concepção para obra de caráter tradicional e acadêmico. A base da escultura é em granito Mauá em forma de pirâmide truncada de base regular, em cada uma de suas quatro faces uma composição em alto relevo, com temas da passagem da vida de Caxias como a batalha de Itororó, Reconhecimento de Humaitá, Caxias Falando ao povo de Bagé e a Morte de Caxias. No topo da escultura encontra-se majestoso a figura de Caxias a cavalo confeccionado em bronze.

A praça onde se encontra o monumento necessita de uma recuperação urbanística e de uma modernização de seus equipamentos. O monumento, de imediato, necessita de uma maior conservação de limpeza, paisagística e iluminação. Tem que sofrer uma restauração, principalmente na recuperação das pernas de um dos cavalos, decepada em atentado a bomba, além de requerer um policiamento mais freqüente, pois o local é mal freqüentado por pivetes e marginais. Necessita de sinalização.

- Portadora de Perfume está situado no Jardim da Luz (anexo a Pinacoteca), de propriedade da Pinacoteca do Estado de São Paulo, executada em bronze patinado, medindo 331 x 104 cm, com data de 1924. A escultura representa uma imagem feminina em uma composição ordenada e clara de volumes cilíndricos em sucessão espiralada, representando uma fase de Brecheret da forma geometrizar.

[...] A Portadora de perfume é feita de volumes esféricos, ovóides, que se encaixam uns nos outros. Pouco importam ao autor as relações que existem entre eles a bacia é enorme, os seios minúsculos. V. Brecheret tinha decidido conseguir com as formas femininas uma composição em fuso, submeteu a natureza a todas as operações necessárias, pois substituiu cada membro por volumes geométricos. Não se trata evidentemente de uma imitação da realidade, mas uma variação sobre este tema real que é a mulher. (HAUTECOEUR, 1924)

A obra encontra-se em um ótimo estado de conservação, limpeza e segurança para seus visitantes.

5. PANORÂMICAS

Podemos definir um panorama como sendo uma imagem que proporciona um campo de visão maior que se pode ver, apresentando a imagem atrás do observador (RIGG, 2005).

No nosso teste, foram realizados dois tipos de panorâmica, sendo:

- uma em que para se formar um panorama de **paisagens** (Figs. 4 e 5) com 360° ou de menor ângulo, são geradas fotos tiradas em um único local, no qual a câmera/tripé é posicionada em ponto sobre um tripé e girada ao redor do próprio eixo (Fig. 2 - B) .
- a outra para se formar um panorama de **objetos** com 360° ou de menor ângulo são geradas fotos tiradas em vários locais, no qual a câmera/tripé é posicionada em pontos diferentes ao redor do objeto com um mesmo raio (Fig. 2 - A) ou câmera/tripé permanecem fixos e o objeto é colocado em uma base giratória, proporcionando a sua rotação.

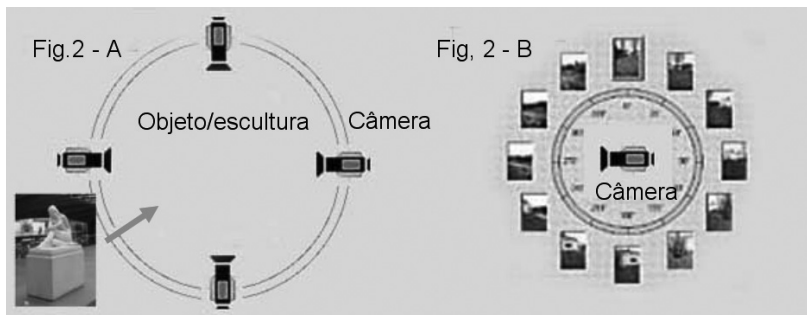


Figura 2: Ilustração dos eixos para panorâmicas.



Figura 4: Panorâmica de 360° da lateral esquerda do Monumento as Bandeiras



Figura 5: Esquema Ilustrativo de manipulação de imagens para montagem da panorâmica – Monumento as Bandeiras

Com o passar dos tempos e as evoluções das tecnologias computacionais, as tradicionais fotografias de papel passaram a ser imagens fotográficas digitais. Nesta fase estas imagens passaram a compor arquivos das mais diferentes extensões, tais como: jpg, tif, Tga, Png, Psd, entre outros. Para se manipular as imagens de diferentes extensões foram desenvolvidos vários programas comerciais para panorâmicas com diferentes custos e resoluções.

A técnica de panorâmicas permite ser utilizada por leigos ou especialistas, apresentando uma boa *performance*, fidelidade do ambiente real e interatividade para o usuário, permitindo passeios, através de Sala de Visualização ou Caverna digital (Fig. 6), ou até mesmo na Internet com auxílio de um *browser* e um *plugin* em um PC, possibilitando compartilhar e discutir idéias em uma forma rápida e inovadora de compreender os espaços.

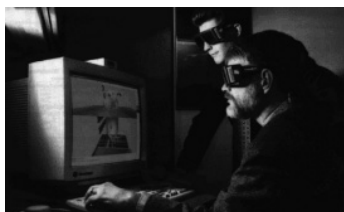


Figura 6: Ilustração de uma Sala de Visualização, Caverna Digital e PC

A técnica de panorama é de baixo custo havendo necessidade apenas:

- Uma câmera digital de preferência com armazenamento com cartão de memória e cabo serial para exportação dos arquivos de imagem para o PC;
- Um tripé conjugado com uma cabeça panorâmica – Kaidan (KAIDAN,2005);
- Um computador com o mínimo de: Windows 98 , 333 MHz Intel/AMD Processor, 128 MB RAM, 50MB available hard drive space, CD-ROM drive, Video display capable of 800x600 pixels with 16 bit colors or higher;
- Programas específicos de tratamento de panorama e visualização.

6. METODOLOGIA ADOTADA NO TESTE DO PROJETO

Para realização dos objetivos descritos nesta proposta, foram estabelecidas diversas missões, etapas a serem cumpridas, descritas sequencialmente para gerar as panorâmicas dos seis monumentos.

ETAPA 1 RASTREAMENTO BIBLIOGRÁFICO

1.1 Nas bases de dados acessíveis em centros de acessos recomendados (revistas e publicações), bibliotecas, instituições públicas e privadas sobre o assunto estudado.

1.2 Através de visitas à instituições de pesquisa, professores e pesquisadores na área de interesse do projeto; Sendo que os aspectos iniciais devem ser cobertos de com objetividade e atenção, a fim de se ter uma pesquisa completa e exata (fotografias, informações, plantas, aerofotogramétricos, mapas e etc.) acerca deste local.

ETAPA 2 A ESCOLHA DE EQUIPAMENTOS E PROGRAMAS PARA DESENVOLVIMENTO DAS PANORÂMICAS

2.1 Os programas utilizados para desenvolvimento do teste.

2.1.2. Panoramas de paisagens

Dentre os vários programas existentes no mercado foi escolhido o *The Panorama Factory V3.1 - Smoky City Design* (FACTORY, 2006), pois o programa é de fácil manuseio e oferece ajustes

automáticos para os diferentes modelos de câmeras digitais.

Posteriormente será utilizado o programa **Pix Maker Pro** (PIXAR, 2006) para se fazer os Hotspot (interligar as diversas panorâmicas), pois se apresenta com uma interface agradável de fácil manipulação. Este programa ainda exporta para várias extensões de arquivo, html e gera um auto-executável.

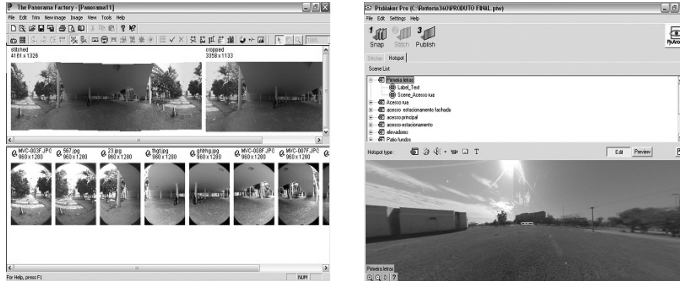


Figura 7: Programas Factory e Pixar, utilizados para o passeio

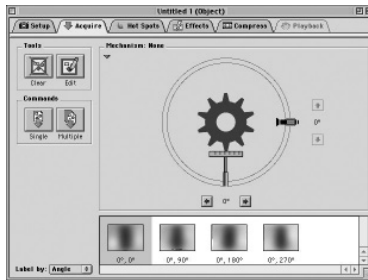


Figura 8: Tela do programas VR Work 2.0

2.1.2 Panoramas de paisagens

O programa escolhido foi o VR Work 2.0 (VR WORK, 2006) que é um programa de fácil manipulação e de interface agradável e não requer equipamentos sofisticados de computação, apenas deve se prevê na questão do uso do Quick time junto à maquina que vai renderizar a panorama, pois o programa VR work 2.0 só roda com o 6.0 do Quick time.



Figura 9: Equipamentos utilizados

2.2 - Os equipamentos utilizados para realizar os testes:

A câmera utilizada foi a Câmera digital -Sony Mavica - 1.3 Pixels com as Lente Kenzo Digital – Fisheye 0.43 x (Fig. 9), o uso da lente olho de peixe foi escolhida para se ter um maior ângulo

de visão ampliando a visualização da imagem e diminuindo o número de fotos necessárias para desenvolver as panorâmicas.

O suporte para o equipamento fotográfico será executado com um tripé marca Valbon, não será usado a cabeça de panorama pela indisponibilidade do equipamento.

Nesta etapa foi considerada as tomadas de fotos com iluminação natural, em função da claridade de um dia ensolarado, sem uso de qualquer equipamento de iluminação bem como rebatedores de luz. E de extrema importância se observar quando se trata de panorâmicas nos monumentos de maior volume. É faz-se necessário realizar as fotográficas para manipulação das panorâmicas em duas etapas: uma face do monumento com o sol da manhã e a outra face no período da tarde, a fim de se evitar sombras demasiadas nas panorâmicas.

Os PCs utilizados para manipulação das panorâmicas nos programas VR Work 2.0, Factor e Pixar foram vários tipos e em vários locais.

ETAPA 4 ORGANIZAÇÃO DOS DADOS COLETADOS

Criação e organização dos testes em pastas no Windows e Montagem das fotos em panorâmicas e interligações dos ambientes.

ETAPA 5 ENSAIOS DO MODELO



Figura 10: Máscara em preto. Equipamentos utilizados

Um ensaio do modelo gerado com os materiais coletados, pesquisados e das ferramentas que servirão para o dimensionamento de lacunas da proposta, dos aspectos positivos e negativos, como para melhoria da interface com os operadores e melhoria, aperfeiçoamento dos usuários. Durante esta fase, percebeu-se a necessidade de se criar máscaras em preto nas imagens realizadas no Photoshop (Fig.10), pois quando se trabalha com a totalidade da imagem (toda composição), o entorno ofusca o objeto estudado, ficando a escultura em foco dispersivo.

ETAPA 6 PRODUTO FINAL

Revisão do formato do produto final, contendo todo o material pesquisado e as panorâmicas de paisagem e de objeto, além da divulgação do trabalho em vários meios (publicações e Internet através de em um site).

7. CONCLUSÃO

Ao analisarmos os resultados obtidos com os testes das seis obras públicas de Victor Brecheret na Cidade de São Paulo, constatamos que as técnicas de panorâmicas pesquisadas podem ser

utilizadas no projeto para visualização dos Monumentos de maior magnitude como os Monumentos as Bandeiras e Duque de Caxias que criaram um ambiente sintético representativo, incluindo todo o entorno urbano apresentando a arquitetura, instalações, paisagismo, equipamentos urbanos, fluxo de carros e pessoas, entre outros. Já as obras do escultor de pequeno e médio porte podem ser representadas tridimensionalmente com auxílio de algum modelador 3D de mercado convertido para algum visualizador.

8. AGRADECIMENTOS

É imprescindível agradecer especialmente à Profa. Daisy Peccinni, da USP/MAC, pela disponibilidade em repassar seus conhecimentos sobre a vida e obra do escultor Victor Brecheret, ao Instituto Victor Brecheret pelo apoio ao projeto e o reconhecimento tecnológico empregado no projeto, ao Laboratório Lamce da COPPE/UFRJ, através do Grupo de Realidade Virtual aplicada (GRVa) pela troca de informações em Realidade Virtual, A Raquel Takaye (USP/IB) e a bibliotecária Ana Lúcia Ferreira Gonçalves pela sua paciência nos levantamentos bibliográficos, a Sra. Francesca do LSI/POLI/USP pela solução dos entraves burocráticos da pesquisa, ao grupo de pesquisadores, bolsistas de iniciação científica e aos profissionais das diversas áreas que compõem a equipe da Caverna Digital da USP/POLI/LSI, Aos professores do Departamento de Técnicas de Representação da EBA/UFRJ, pelo incentivo à pesquisa na área das artes plásticas e arquitetura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Victor Brecheret. **Jornal dos Debates**, São Paulo, 18 jan.1921.
- FACTORY. **Panorama Factory V3.1**. Disponível em: <<http://www.panoramafactory.com/>> Acesso em 2005.
- GIEDEON, Siegfried. **Arctectura y comunidad**. Buenos Aires: Nueva Vision,1943.
- GONÇALVES, Paulo. **Como compreendo a arte de Brecheret**. Jornal da Noite, Santos, 28 out. 1920.
- HAUTECOEUR, Louis. **Gazette dès Beaus Arts**. Paris, 1924, Arquivo da Família Brecheret com tradução de Daisy Peccinni.
- K Aidan. **Photographic Virtual Reraty Solutions for the Internet**. Disponível em< <http://www.Kaidan.com/> > Acesso em 2005.
- MAQUETE dos Bandeirantes. **Diário Popular**. São Paulo, 31 junho. 1920.
- MONUMENTO às Bandeiras. **Jornal do Comércio**, São Paulo, 30/07/1920.
- MONUMENTO das Bandeiras. **Jornal do Comércio**. São Paulo, 18/08/1920.
- PAPEL e TINTA**, ano 1, n° 3, São Paulo – Rio de Janeiro, jul. 1920.
- PECCININI, Daisy. **Anotações para o livro Victor Brecheret - O Escultor de S. Paulo**. São Paulo, 20 jun. 2004.
- PICCINNI, Daisy. **Catálogo crítico da obra de Victor Brecheret**. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras,Universidade de São Paulo, São Paulo, 1964.
- PIXAR, **Pix Maker Pro**. Disponível em: <<http://www.pixaround.com/>> Arquivo consultado em 2006.
- RIGG, J. **The Guide to Panoramas and Panoramic Photography**. Disponível na INTERNET via www. URL: <http://www.pinefarm.demon.co.uk/james/panoquide/>, Acesso em 2005.
- VR Work 2.0**. Disponível em: <<http://www.vrtoolbox.com/vrworx.html>> Acesso em 2005.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Aurélio Antonio Mendes Nogueira. É professor Adjunto da Escola de Belas Artes/UFRJ, Arquiteto Urbanista pela UGF em 1983, Cenógrafo, Mestre em História e Teoria da Arquitetura pelo PROARQ/FAU/UFRJ em 1995, Doutor em Engenharia Civil pela COOPE/PEC/UFRJ em 2005, Pós-doutorando em Engenharia Elétrica pela POLI/LSI/USP. E-mail: aurelio@lsi.usp.br.

Marcelo Knörich Zuffo. É professor livre-docente do Departamento de Engenharia de Sistemas Eletrônicos da Escola Politécnica da USP. Engenheiro Eletricista pela EPUSP em 1988, Mestre em Engenharia Elétrica pela EPUSP em 1993, Doutor em Engenharia Elétrica pela EPUSP em 1997, Professor Livre Docente em Engenharia Elétrica, Especialidade Meios Eletrônicos Interativos pela EPUSP em 2001. Atualmente é Coordenador do Grupo de Meios Eletrônicos Interativos do Laboratório de Sistemas Integráveis. E-mail: mkzuffo@lsi.usp.br.

Roseli de Deus Lopes. É professora Adjunta do Departamento de Engenharia de Sistemas Eletrônicos da Escola Politécnica da USP. Engenheira Eletricista pela EPUSP em 1987, Mestre em Engenharia Elétrica pela EPUSP em 1993, Doutora em Engenharia Elétrica pela EPUSP em 1998. Atualmente desenvolve pesquisas no Grupo de Meios Eletrônicos Interativos do Laboratório de Sistemas Integráveis. E-mail: roseli@lsi.usp.br.

A NINFA CORTADA¹

Beatriz Basile da Silva Rauscher

RESUMO

Esta reflexão traz aproximações entre obras distanciadas no tempo e no espaço, tendo na abordagem do ambiente urbano, social e cultural seu ponto de contato. Para tanto, propõe um olhar sobre a série de fotografias Diário das calçadas; apresentando suas principais características e buscando aproximá-las do estudo feito por Georges Didi-Huberman, no ensaio *Ninfa Moderna* (2002), sobre os farrapos das calçadas de Paris, como objeto do olhar de vários artistas sobre o espaço urbano. Tanto no Diário das calçadas como nas obras apresentadas em *Ninfa Moderna* se observa que o imaginário urbano torna-se objeto para o entendimento das cidades. Palavras-chave: fotografia; cidade; poéticas visuais.

ABSTRACT

This article presents an approximation between two distinct works, which are separated in space and time, and whose point of contact concerns the social and cultural aspects of the urban environment. In order to do so, the study looks at the series of photographs called Diário das Calçadas, and an analysis of its main characteristics, by comparing it to the work done by Didi-Huberman in his essay Ninfa Moderna (2002), about the rags of the sidewalks of Paris, an issue present in the works of various artists which analyse the urban space. In both studies, Diário das Calçadas and Ninfa Moderna, one may observe the urban imagery turning into objects for the understanding of the cities.

Keywords: photograph; city; visual poetics.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, com alguém se perde numa floresta, requer instrução².

WALTER BENJAMIN

*Diário das calçadas*³ é um diário visual. Trata-se de um conjunto de fotografias de árvores cortadas nas calçadas da cidade de Uberlândia. Este artigo busca refletir sobre as características desse trabalho, apontando, em primeiro lugar, seu aspecto documentário, ou seja, visa mostrar que esse grupo de fotografias inscreve-se no registro de objetos banais e ao mesmo tempo na descrição de uma prática cultural local que permite problematizar a cidade. Em seguida, introduz um recorte do texto de Georges Didi-Huberman, em que o autor apresenta o olhar de vários artistas sobre um objeto trivial encontrado junto às calçadas de Paris: o farrapo das calçadas.

Para operar as aproximações, objeto desta reflexão, recorro os seguintes aspectos da análise de Didi-Huberman: o caráter prosaico, ordinário e aparentemente insignificante dos objetos em questão e como, paradoxalmente, eles revelam significados sobre as cidades que os produziram; o local onde se encontram dentro do contexto urbano e o deslocamento de ponto de vista que determinam; e, por fim, o caráter processual que gerou tanto essas quanto aquelas fotografias.

Concluo com mais uma aproximação, agora em relação à figura da ninfa: as guardiãs das fontes, na abordagem de Didi-Huberman, diante dos fluxos e refluxos das águas da cidade de Paris e a possibilidade de pensar os vestígios de árvores na cidade de Uberlândia como a representação de uma *ninfa cortada*: a guardiã das árvores da mitologia grega, vencida diante do desejo de abrir clareiras em uma cidade que ainda quer se urbanizar.

O RECORTE NO TECIDO URBANO

O primeiro grupo de fotos do *Diário das calçadas* foi motivado por uma espécie de indignação provocada pelo caráter freqüente da derrubada de árvores no espaço da cidade. Se a fotografia não podia lhes dar sentido, funcionava ao menos como atestação. Paralelamente, foram registrados em um mapa da cidade os locais das tomadas, ou seja, os lugares dos cortes. Sabe-se, porém, que todo mapa é esquemático, seletivo e condensado. Suas características permitem sistematizar a abordagem das coisas, de pôr luz em fatos que não seríamos capazes de perceber de outra maneira. Esse mapa que justapôs às fotografias reforçou o caráter de documento que queria dar a elas e operaram, no contexto do trabalho, como a intermediação entre o sensível e o inteligível. Porém, foi o desenho dos meus trajetos pela cidade que o mapa revelou, um traçado próprio de minhas idas e vindas de carro pela cidade, e sinalizou também alguma coisa que já não podia ser encontrada, o registro de uma ausência, um mapa da memória de um lugar.

Sobre as questões do documentário na fotografia contemporânea, Michel Poivert trata, entre outros temas, o das relações entre arte e documentário fotográfico. Ao discorrer sobre a idéia da crise dos usos da fotografia contemporânea, o teórico francês apresenta o documentário do banal como uma espécie de modelo anti-heróico do documentário fotográfico. Caracteriza-o por uma espécie de *principio da indiferença*, ou seja, a recusa de um estilo e a noção de tempo fraco, quando o evento deixa de ser condição para a imagem (POIVERT, 2002, p.62). Se as fotografias do *Diário das calçadas*, no início, tinham o caráter do registro de um evento extraordinário, ao se tornarem ações corriqueiras, perderam qualquer potencial de denúncia que poderiam ter, banalizando-se. Continuei a fotografar, mas me dedicaria também a uma outra série de fotografias: as dos *troncos das calçadas*, os banquinhos.

OS TRONCOS DAS CALÇADAS

Os banquinhos são pedaços de troncos, cortados em uma altura própria para sentar, que ficam nas calçadas quando alguma árvore é cortada. Eles podem ser vistos em muitos lugares - uma prática cultural da cidade - que revela um hábito cotidiano de encontros nas calçadas à porta das casas. Assim, tais pedaços de árvores, criam espaços de encontros. Essas ações mostram o dado cultural na mesma medida do problema social. Nessas imagens, vemos que identidade espacial e identidade cultural estão intrinsecamente ligadas.

A cultura valoriza o habitual e o afetivo, o vivido e o sensorial (EAGLETON, 2004, p.10). É comum que se vejam pessoas sentadas nesses tocos, mas raramente se vêem pessoas sentadas em cadei-

ras tiradas de dentro de casa. Como eles são difíceis de serem arrastados, é possível observar que ficam nas calçadas por anos; estão sempre lá.

A cultura, diz Terry Eagleton (2004, p.10), *é o que excede o útil e o necessário*. Sabe-se também que as árvores não são cortadas para servirem de bancos; as motivações, com certeza, são outras, mas é por existirem os cortes que existem os encontros. *A cultura tende a agradar à tradição, não à razão, o que significa que tem o hábito de justificar-se por si mesma* (Ibid. p.10). Não posso deixar de ver estes *trancos das calçadas* como a marca inquestionável do corte das árvores que agora estão ausentes naquelas calçadas. Não há nada que indique a época do aparecimento dos banquinhos de Uberlândia, mas são, sem dúvida, o sintoma da eliminação sem critérios de uma antiga paisagem, que corre em paralelo à expansão urbana. Estas fotografias documentam a ambigüidade de uma situação que traz uma forte marca vernacular. Tais imagens revelam arranjos espontâneos desses objetos: alguns são pintados da cor do portão, outros figuram um cenário que inclui o muro decorado, outros recebem coberturas para se tornarem mais confortáveis ou mais bonitos.

Michel Poivert, ao tratar da *Utopia documentária* na fotografia, diz que a refundação da originalidade da fotografia joga com a promessa de uma nova aliança entre o fotógrafo e seu assunto, entre o espectador e a imagem. Caracteriza-a com uma recusa, do ponto de vista irônico ou presunçoso, sobre a cultura popular para reconstruir uma relação entre o homem e suas histórias a partir da idéia de comunidade dos valores do humanismo (POIVERT, 2002, p.176). As fotos das cenas de calçadas diferem-se de um registro do pitoresco. Não se inscrevem na tradição da reportagem social ou dos estudos antropológicos; não buscam uma beleza formal. Enquanto imagem, não buscam efeitos, contrastes, nem revelam um estilo; são repetições.

Tanto as fotos do primeiro como as do segundo grupo que se reúnem no *Diário das calçadas*, inscrevem-se em um desejo de problematizar a cidade. Trata-se de um trabalho que, ao descrever algumas práticas culturais locais, busca uma forma de conexão com a realidade cotidiana. A fotografia é aqui um modo de escrita e registro das experiências desse lugar. Assim, as práticas fotográficas aparecem em minha pesquisa de várias maneiras. Uma delas posso considerar como esse tipo de documentário. As fotos das calçadas são a documentação de um ato cultural paradoxal que reflete a maneira como os habitantes se relacionam com a cidade. Armando Silva diz que não apenas os aspectos econômicos, políticos e sociais têm relevância no estudo do fenômeno urbano, mas também as percepções subjetivas. O autor afirma que (...) *as cidades devem atender aos desejos e às representações dos cidadãos, a seus afetos e lembranças*. (SILVA, 2002, p.14). Afirma também que a cidade se torna estranha, estrangeira, porque o urbano é o que diariamente vem de fora para nos urbanizar. Explica que as disciplinas como Antropologia, Semiótica e Psicanálise devem se encontrar com a vida cotidiana das metrópoles, e ainda que a *literatura urbana ou a arte urbana, para merecerem esse nome, têm de ser fortes, ou seja, desencantadas* (2002, p.15). Meu trabalho tem origem na cidade e assim conecta-se tanto com a cultura como com a natureza em si. As imagens do *Diário*, a meu ver, abrem um campo para a percepção e o entendimento de uma determinada urbanidade.

OS FARRAPOS DAS CALÇADAS

São inúmeros os movimentos que animam uma cidade. Alguns mais, outros menos visíveis. A cidade move-se e se metamorfoseia. Coisas notáveis surgem a todo momento, outras, resultam de sutis movimentos; raramente são notadas. *O homem das grandes cidades é quase cego para a profusão ótica* (PETRY, W., 1929, apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p.70) e aos apelos em todos os sentidos que estão misturados a uma infinidade de coisas banais. Assim, Georges Didi-Huberman pergunta pelo *caráter interior* de todas essas coisas triviais. Elege o *farrapo das calçadas* como objeto privilegiado e recorrente na obra de vários artistas, para refletir sobre *a forma verdadeira das coisas destinadas à consumação, à desapareição (...) uma arqueologia e uma antropologia da memória cultural da cidade* (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.63). É neste sentido que se torna pertinente uma aproximação dos fragmentos de troncos aos trapos das calçadas.

O *farrapo das calçadas* é uma espécie de trouxa de tecidos grossos, amarrada, que é colocada na boca dos bueiros, na cidade de Paris, para dirigir o fluxo da água e impedir que a água dos esgotos suba para as calçadas. No texto original, em francês, o autor utiliza várias palavras para se referir a este objeto, entre elas *haillon, lambeau, guenille, loque e défroque*. Bem, essas palavras todas têm quase o mesmo significado em francês. Com sentido, sobretudo, de algo muito velho que está caindo aos pedaços. Mas o autor usa também *serpieliere e paillason*, que revelam, assim, tanto a incerteza de um termo para defini-lo, quanto seu aspecto informe e seu caráter insignificante.

No texto *Ninfa Moderna*, Didi-Huberman partilha com Aby Warburg o princípio de que a história das imagens não vive somente no ritmo manifesto de renascenças e obsolescências; ela vive igualmente de sobrevivências^{IV}. A sobrevivência da antiguidade surge na figura da ninfa, drapeada, vaporosa e em constante movimento. A ninfa reaparece, modernamente, no informe farrapo das sarjetas parisienses. O farrapo amarrado, posto nas calçadas, se interpõe entre as *entranhas* e a superfície urbana.

Didi-Huberman reconhece nele o acessório em movimento, do mesmo modo que Warburg se referiu aos véus flutuantes das ninfas de Botticelli. Diz assim, que no humilde drapeado das calçadas (...) *não mais agitado pelo lascivo Zéfiro, mas surdamente remexido pela água suja que passa (...) uma memória reflue e uma verdade emerge*^V.

Mesmo que a visão dessas trouxas nas calçadas de Paris, muito me intrigasse, só vim a conhecer o olhar elaborado sobre elas através das obras de artistas, a partir da observação de Didi-Huberman. Tais trabalhos interessam a minha pesquisa especialmente, assim como a própria obra do teórico francês e seu universo de relações e referências. De um modo bem amplo, são vários os aspectos que geram pontos de contato entre os *drapeados das calçadas* e os *troncos das calçadas*.

O primeiro aspecto dessa aproximação será relacionado ao próprio objeto: o farrapo e o toco. Tanto um como outro caracterizam-se como restos, ruínas e traços. O local onde se encontram, no contexto urbano, também os aproxima: nos dois casos, sobre ou junto à calçada. Assim localizados, tais objetos revelam aspectos significativos sobre as cidades que os produziram. Ainda, por se tratarem de objetos triviais, prosaicos, ordinários e banais, misturados ao caos da cidade, nunca são notados, portanto não provocam qualquer inquietação na maioria das pessoas.

O segundo aspecto é processual e se refere às obras realizadas através do encontro entre o artista e o objeto. Trata-se da operação que produziu a foto de Moholy-Nagy e a série de fotos Alain Fleischer sobre o tema. Essas operações podem ser aproximadas daquelas que geraram as fotos dos cortes de árvores. Em primeiro lugar, a conjunção dos aspectos mecânicos do aparelho fotográfico e os aspectos orgânicos do entorno de onde se encontram esses objetos. Depois, o próprio olhar do fotógrafo sobre a cidade: vista deslocada, olhares enviesados, primazia do caminhar na caça das imagens. Assim, sem deixar de considerar o ineditismo das ações operadas por Moholy-Nagy, pode-se buscar uma irmandade entre o olhar que gera a imagem do farrapo com a que gera a fotografia do toco.

OBJETOS ORDINÁRIOS



Fig. 1: Aproximação entre as fotografias Boulangerie, 48 rue Descartes (detalhe), 1911, de Eugène Atget e Diário das calçadas (bairro Martins – Uberlândia), 2002.

As imagens que resultam do olhar elaborado sobre os *farrapos das calçadas* têm início com os inventários fotográficos das ruas parisienses do século XIX. Didi-Huberman aponta a fotografia de 1911, de Eugène Atget (fig.1), como o primeiro plano relativamente aproximado do trapo das calçadas e assim a descreve: *Diante de uma boulangerie da rua Descartes, a sarjeta cospe sua água e, ao lado de duas bocas de esgoto, se encontra a “ninfa” com seu drapeado, esta moderna guardiã das fontes* (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.64). É por ter olhado a cidade de uma *maneira essencialmente tátil*, diz Didi-Huberman, que Atget foi capaz de pôr em obra, através de um olhar moderno, o mais humilde objeto.

Assim como esses informes pedaços de tecidos, os banquinhos das calçadas de Uberlândia nos oferecem uma imagem anacrônica. Sem querer comparar a carga histórica da cidade europeia ao passado recente desta jovem cidade que melhor se caracteriza como lugar de fronteira, é possível para mim, nesse específico contexto, fazer algumas aproximações, justo por ter, neste momento, andado por aqui e por ali.

Enquanto os trapos amontoados e encharcados sinalizam a realidade visceral de Paris, mais uma via por onde a história da cidade passa, os restos de árvores tornados banquinhos indicam

tanto sobre as antigas árvores abatidas quanto sobre os moradores e a espécie de relacionamento que eles mantêm com a cidade e com a própria urbanidade.

Lá, o *farrapo das calçadas* não está nunca longe de um buraco: *ele é portanto um sinal, uma advertência que neste lugar preciso, nesta rua, a superfície viva da cidade se comunica com o reino quase "infernical" do subsolo* (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.58). Aqui, a calçada, com seu banquinho pesado, que dificilmente se arrasta de um lugar para o outro, não só indica a morte de uma árvore, mas também que a calçada, além de ser um lugar de passagem, foi transformada em um lugar para estar e para se deixar ficar. O lugar para contemplar a movimentação da cidade, na medida em que ela ainda se deixa contemplar.



Fig. 2: Aproximação entre as fotografias Rinnstein, 1925, de László Moholy-Nagy e Diário das calçadas (bairro Martins - Uberlândia), 2002.

Os *farrapos das calçadas* de Paris instigaram muitos artistas e, dentre os diversos trabalhos comentados por Didi-Huberman, vale aproximar das imagens reunidas no *Diário das calçadas* a foto *Rinnstein*, 1925 de László Moholy-Nagy (fig.2), e o conjunto de fotografias realizadas entre os anos de 1967 e 1968 por Alain Fleischer, que recebeu o nome *Paysages du sol* (fig3).

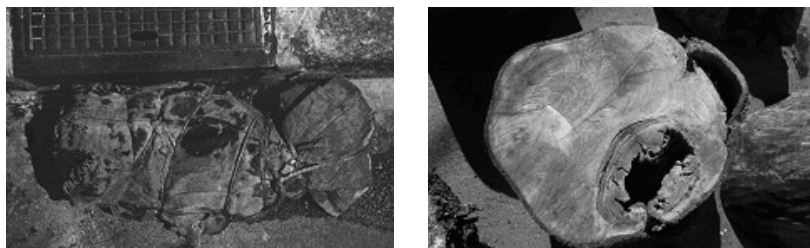




Fig. 3: Aproximação entre as fotografias da série *Paysages du sol*, 1967-1968, de Alain Fleischer e da série *Diário das calçadas*, 2000-2003.

São imagens que, antes de qualquer aproximação feita com o *Diário*, é preciso dizer, são admiráveis. Mostram, conforme Didi-Huberman, na extrema pobreza da coisa vista, *a extrema complexidade da própria visão* (Ibid, p.67). Sobre *Rinnstein*, vale aqui reproduzir sua descrição por Didi-Huberman:

A placa de esgoto, o fluxo da calha, o drapeado encharcado, no seu mísero assunto, um impressionante fogo de artifício de ritmos e texturas. Metal pedra, betume, tecido, água, cada material recebe a luz e a reflete diferentemente. Imobilidade das coisas duras, mobilidade da água, estado intermediário do pedaço de tecido. (Ibid, p. 67-68).

A despeito da riqueza formal das texturas, em extrema nitidez, obtida por Moholy-Nagy, é possível inscrever essa imagem em uma espécie de universo urbano, onde o artista olha para coisas sobre as quais a maior parte das pessoas passa por cima, ou mesmo pisa. Os fotógrafos são arqueólogos do *não-notado* na confusão crescente das cidades. *Com seu aparelho de extrair abundância infinita de um pedaço de existência, um fragmento que destaca de toda a desordem o que nunca antes se tinha visto* (WINDISH, H. 1928 apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p.70).

Assim observa Didi-Huberman (2002, p.72), entre outros aspectos que analisa nessa imagem, que *o teor infernal de uma grande cidade se encontra assim entendido de maneira significativa num pequeno detalhe*. A imagem mostra que uma *esquina da realidade* pode ser tanto expressiva quanto simbólica, por indicar as *entranhas subterrâneas de uma cidade enorme com todos os produtos da digestão de uma metrópole expulsos para fora*. Do mesmo modo, na série de fotografias de Fleischer, o *drapeado das calçadas* não é visto apenas como um refugio da paisagem urbana jogado nas calçadas, um objeto indiferente ao tempo, um trapo sem memória, mas, diz Didi-Huberman, ao contrário, como um objeto arqueológico cultural dotado de qualidades formais e expressivas.

Contribui para isso o procedimento utilizado por Fleischer, um investimento no tempo da pesquisa, no processo, mais que no resultado. Isto Didi-Huberman classifica como uma abordagem topográfica do tecido urbano. O artista levou muitos meses para a tomada de aproximadamente 800 imagens e não as considerou, mesmo assim, de todo concluídas. Voltou a fotografar os mesmos fragmentos em diferentes ocasiões, passando-os em revista sistematicamente. Nesse procedimento, Didi-Huberman vê o que Benjamin chamou “*intenso trabalho no seio das coisas*” tornada então visível de uma imagem para outra (BENJAMIN, 1989 apud DIDI-HUBERMAN, p.55).

A fotografia de uma trivial boca de esgoto tomada por Moholy-Nagy é vista por Didi-Huberman como constituinte de um determinado efeito: (...) a *conjunção íntima da “vida mecânica” e da “vida orgânica” que se opera no nível do ato fotográfico (...) como no nível do objeto fotografado* (Ibid p.73). Tal conjunção também se opera nos trabalhos dos cortes de árvores em diversas operações pelas quais passam as imagens: seja na operação fotográfica, origem de todo processo, seja na numerização das imagens ou na sua apresentação em vinil ou em diapositivos. O caráter orgânico e existencial expresso nas imagens da madeira coloca, sempre, a artificialidade material da própria imagem em evidência.

Mas, o que especialmente me interessa na análise feita por Didi-Huberman dos procedimentos fotográficos postos em obra, tanto por Fleischer quanto por Moholy-Nagy, está no que chamou de *situação do olhar*. Em suas fotografias, o artista húngaro escolhe pontos de vista inabituais obtidos por tomadas de vista em viés, do alto para baixo, de baixo para o alto.

Trata-se, para Didi-Huberman, não somente do deslocamento do ponto de vista, mas da negação do olhar regulado pelo horizonte. (DIDI-HUBERMAN, 2002). O chão está frequentemente presente em suas fotos: paralelepípedos enviesados, texturas justapostas em vistas do alto nos aproximam da morfologia das coisas. As fotografias do Diário, igualmente, trazem, em primeiro plano, a textura do corte do topo do caule e, no segundo, a textura da calçada onde estão localizados. A pequena profundidade do campo é compensada pela profusão de contrastes de texturas. Estas imagens foram tomadas, inicialmente, para que fossem deslocadas do contexto espacial original para a produção das imagens impressas e dos diapositivos. São estas que aproximo das fotos de Alain Fleischer (fig.3). Elas resultam de operações formais postas em jogo pela situação do olhar.

No grupo de imagens do *Diário*, caracterizado como um documentário da cidade, os banquinhos são registrados em perspectiva, em sua volumetria, em sua localização em frente das casas, sobre as calçadas. É possível aproximá-las do enquadramento feito por Atget em *Boulangerie, 48 rue Descartes* (fig. 1), assim como de *Rinnstein*, de László Moholy-Nagy (fig.2).

Não podemos ignorar como esses olhares deslocados foram partilhados enquanto procedimento pelas vanguardas fotográficas, e como nos chega tantos anos depois, de certa forma digeridos e codificados. Não posso, entretanto, desqualificar a identificação que percebo entre o olhar posto em obra por esses artistas e aquele que dirijo aos cortes de árvores, em busca da forma, da textura e do significado latente de tais objetos.

A NINFA CORTADA

Em 1925, Moholy-Nagy dedicou-se a olhar as calçadas de Paris. Através desse olhar, a calçada mostra na pele da cidade as marcas de sua existência. Revela a proximidade entre o urbano e o orgânico. Do mesmo modo, as calçadas com árvores cortadas produzem aproximações paradoxais entre o desejo de urbanidade e algumas práticas ancestrais, rurais. Não me lembro quando, exatamente, um *tronco das calçadas* ou um corte de árvore me chamou a atenção, em meus trajetos pela cidade. Bastou esse olhar, perdido em algum momento do tempo, para desencadear o estudo do qual faz parte o *Diário das calçadas*. Sei que, em algum momento, encontrei um fragmento de árvore em uma calçada e parei diante dele (ou ele me parou?): lamentei a perda da árvore, examinei-o, percebi sua cor, seu peso, talvez um odor, sua textura... O resultado de tal encontro foi uma enorme inquietação. Alguma coisa contundente me atingiu, como um corte.

Didi-Huberman buscou na História da Arte a figura da ninfa e traçou sua trajetória decadente até as bocas dos esgotos. Sabemos que as ninfas são divindades da mitologia grega que, embora dotadas de vida extremamente longa, não têm como atributo a imortalidade. São representadas com a aparência de mulheres jovens e belas envoltas em tecidos drapeados e em constante movimento. É sobre essa representação que Didi-Huberman se debruça em suas especulações teóricas. Tais seres personificam não só as fontes, mas também as montanhas, os rios, os lagos e - não posso deixar de enfatizar - as árvores. Portanto, o que as ninfas significam, nesse contexto, poderia produzir mais uma aproximação que apresento como conclusão desta reflexão.

Na mitologia grega, as dríades ou hamadríades são as ninfas nascidas com as árvores, que as protegem, partilhando o seu destino, alegrando-se quando a chuva as molha e entristecendo-se quando suas folhas caem. O corte de uma árvore sagrada, protegida por uma ninfa poderia ter conseqüências terríveis. Isso se passa com Erisícton, herói tessálio, muito violento e impetuoso, que, diz a lenda, decidiu, em certa ocasião, abater as árvores de um bosque consagrado a Ceres, apesar das advertências divinas.

Ali erguia-se um venerável carvalho, tão grande que ele sozinho dava a impressão de uma floresta inteira. Em seu velho tronco, que dominava as outras árvores, freqüentemente eram colocadas guirlandas votivas e entalhadas inscrições manifestando gratidão à ninfa da árvore (BULFINCH, 2004, p.208).

Não vendo motivos para poupá-lo mesmo assim, Erisícton ergueu o machado e o carvalho pareceu estremecer e dar um gemido. Sangue escorreu pela ferida e, do meio do carvalho, se ouviu uma voz: *Eu que moro nesta árvore sou uma ninfa amada de Ceres e, morrendo por tuas mãos, predigo que o castigo te aguarda*. Erisícton não desistiu e afinal a árvore, atingida por repetidos golpes e puxada por cordas, caiu com um estrondo e esmagou sob seu peso grande parte do bosque (BULFINCH, 2004, p.208).

O orgulho da floresta tinha assim sido ultrajado. As dríades, muito tristes com a morte de sua companheira, pediram à deusa para puni-lo pelo sacrilégio. Ceres fê-lo sentir, desde então, uma fome insaciável que o levou a dissipar todos os seus bens. Conforme Bulfinch, diz a lenda

que a fome obedeceu às ordens de Ceres e, avançando velozmente pelos ares até à morada de Erisícton, entrou em seu quarto e envolveu-o com suas asas, penetrando ela própria pela sua respiração. Ao acordar, a fome o devorava. A filha de Erisícton, chamada Mnestra, dotada por Netuno, seu amante, do poder de se metamorfosear, querendo obter recursos para saciar a fome do pai, passou a se transformar em escrava, e depois de vendida transformava-se novamente, e assim sucessivamente. Mais tarde, Erisícton, já louco, devorou-se a si mesmo (ibid., p.208).

Talvez seja possível fazer dialogar o desejo insaciável de Erisícton, expresso pelo mito, como o desejo de uma urbanidade contemporânea que traga consigo todos os prazeres de consumo, de crescimento, de enriquecimento. Sabemos, entretanto, o que o crescimento acelerado das cidades tem nos custado. Essa terrível história, considerada por Robert Dumas um primeiro mito ecológico (DUMAS, 2001, p.11), talvez possa nos fazer compreender uma verdade fundamental. Assim, no contexto específico deste trabalho, o toco de árvore posto na calçada pode ser visto como uma *ninfa cortada*, um sinal, o índice do corte. Que cidade se espera contemplar sentando-se nesses banquinhos? Esse objeto anacrônico, que pode ser visto como um objeto próprio de um universo cultural resistente ao destino reservado à grande cidade, é também um lugar para se esperar o momento em que o futuro vai chegar... Espera-se, no entanto, que, se deuses existem, sejam piedosos, para que o terrível destino de Erisícton não se repita aqui.

NOTAS

- I. Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais / FAPEMIG.
- II. BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 73.
- III. *Diário das calçadas* faz parte do conjunto de trabalhos denominado *Imagens do corte*, pesquisa que tem origem em fotografias de árvores encontradas cortadas no espaço urbano, em que a idéia de corte, tomada como conceito operatório, funda, desdobra-se e se reflete em várias etapas da produção do trabalho. Enfim, *Imagens do corte* são fotografias de tocos de troncos cortados, numerizadas, ampliadas, fragmentadas e apresentadas, tanto impressas como projetadas, em espaços arquitetônicos.
- IV. A abordagem de aspectos sobre a questão foi apresentada também na conferência intitulada *À la recherche des sources perdues: Warburg et le temps du printemps*, proferida por Georges Didi-Huberman no Auditório do Museu do Louvre, em Paris, 2003.
- V. O autor recorre a vários textos que descrevem os esgotos de Paris, entre eles *Les misérables*, de Victor Hugo, de onde resgata a idéia antropomórfica da cidade. Os esgotos são os intestinos da cidade, seus mal-estares produzem monstruosas indigestões. Mas o esgoto é também *a consciência da cidade. Tudo a ele converge e confronta*. E, assim, descreve o transbordamento dos esgotos: *Por momentos, este estomago da civilização digere mal, a cloaca refluxa na faringe da cidade, e Paris regurgita sua lama*. HUGO, V. apud DIDI-HUBERMAN, G. 2002, p.63.

REFERÊNCIAS

Alain Fleischer. **La vitesse d'évasion**. (Catálogo. textos de ARASSE, D.; DAMISCH, H. ; DIDI-HUBERMAN, G. e outros) Paris : M.E.P. ; Éditions Léo Scheer, Centre Pompidou, setembro de 2003.

- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia. História de deuses e de heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa moderna**. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.
- DUMAS, R. L'arbre, symbole universel. In VIAN-MANTOVANI, Thérèse. **Oeuvres d'arbres**. Pau, França: Musée des Beaux-Arts de Pau, 2001.
- EAGLETON, T. **Balsac encontra Beckham**. São Paulo: Folha de São Paulo, Mais!, 5 de dez. 2004.
- POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.
- SILVA, A.: **Cidades Desencantadas**. Folha de São Paulo, Mais!, 7 de abr. 2002.
- TIBERGHEN, Gilles A. **Nature, Art, Paysage**. Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage, 2001.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Beatriz Rauscher é artista plástica, professora do Curso de Artes Visuais (UFU/MG), doutora em Poéticas Visuais (UFRGS/RS). Em 2003 desenvolveu plano de trabalho como bolsista Sanduíche/CAPES em Paris, na Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, UFR Cinéma et Audiovisuel, sob orientação de Philippe Dubois. biarauscher@terra.com.br.

LIVRO DO ARTISTA: A ARTE E OS PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA

ARTIST'S BOOK: THE ART AND THE PRINCIPLES OF PAGE'S ORGANIZATION

Cleomar Rocha, Carina Luisa Ochi Flexor

RESUMO

O design editorial observa normas gerais de organização de páginas impressas, normas estas vindas de todo um histórico de formação visual do livro. A base de construção desses princípios vem do design de comunicação visual, mais especificamente o projeto gráfico editorial. Na construção dos chamados livro do artista, alguns desses princípios são observados, muito mais em função de uma cultura visual que efetivamente de um projeto gráfico. O artigo discute tais parâmetros, revelando em que instâncias o senso comum observa questões de projeto, mesmo quando o intuito é subverter criativamente uma ordem, em nome da expressão artística.

Palavras-chave: Arte, Design, Projeto Gráfico.

ABSTRACT

Design publishing observes norms of page's organization, and its comings of all a description of visual formation of the book. The base of construction of these principles comes of visual communication, specifically the publishing graphical design. In the construction of the artist's book some of these principles are observed because of a visual culture that effectively of a graphical project. The article argues such parameters, disclosing where instances the common sense observes questions of project, exactly when intention is to subverted an order creative, on behalf of the expression artistic.

Keywords: Art, Design, Publishing.

INTRODUÇÃO

Considerando que o projeto gráfico editorial observa orientações gerais de organização da página impressa, orientações estas herdadas historicamente e que são até hoje reproduzidas, este artigo procura investigar em que medida tais princípios de projeto são articulados em livros de artistas.

Enquanto produto da arte contemporânea, o livro de artista toma como base construtiva as orientações de um objeto preexistente, o próprio livro. Fazendo uso do suporte atualmente mais utilizado, o papel, o livro de artista, muito embora rompa as fronteiras atribuídas aos livros de leitura, assumindo o status de objetos de arte, ainda assim, parece obedecer a uma estrutura organizacional tradicional do livro. Essa herança, das conformações preexistentes do livro comum, pode ser percebida desde a sua forma material, o tradicional formato retangular, até através de algumas estruturas de sua organização interna.

O LIVRO E O DESIGN EDITORIAL

O formato retangular do objeto livro tem sua origem explicada por sua evolução já que, ao contrário do pergaminho e mesmo do papiro, que mantinham regularidade apenas de largura, o

papel possibilitou a sistematização de formatos, a partir de preocupações de produção, possibilitando aprimorar o desenvolvimento do projeto gráfico editorial. Araújo (1986, 413) registra que os suportes da escrita que, direta ou indiretamente, influíram na disposição da página impressa, adotaram, na maioria das vezes, a forma retangular vertical. E acrescenta:

Já se sustentou que a eleição desse formato como ideal para a transmissão da palavra escrita se deveu a uma certa semelhança com a proporção física do corpo humano enquadrado como figura geométrica, mas soluções práticas parecem ter sido o verdadeiro móvel de tal escolha, a melhor acomodação de linhas mais regulares na largura e a maior facilidade de obtenção, por meio de cortes e dobras, do retângulo sobre as outras formas. (1986, 413)

Esta orientação retangular possibilitou, inclusive, enxergar o livro enquanto unidade, mantendo relações internas regulares, principalmente no que se refere à mancha gráfica. Muitos autores, dentre eles Sauté (2004) e Martins (1957), afirmam que Aldo Manúzio¹ foi o responsável por enxergar, pela primeira vez, a página dupla enquanto unidade formal. Isso, sem dúvida, deu origem a preocupações em relação à margem e, conseqüentemente, ao contra-grafismo, contribuindo para o fortalecimento de orientações gerais de organização da página.

Paralelamente, este breve seccionamento histórico também possibilita a compreensão de que a noção projetual desse tipo de publicação sempre esteve amparada em balizas culturais que estabeleceram princípios que orientam a arquitetura gráfica de objetos dessa natureza.

Tais princípios regem o modo como o projetista planeja o projeto gráfico e isso se dá a partir de esquemas de organização espacial, pressupondo o que se pode chamar de arquitetura gráfica, a arte de ordenar os elementos que compõem um livro nos eixos x e y, organizados de maneira modular, estruturando o que se denomina de grade.

Segundo Ferlauto (2002, 23), a grade é considerada o princípio mais elementar de organização, capaz de harmonizar em si os conceitos de unidade e variedade. Sua importância se dá, principalmente, porque é possível, através dela, determinar a localização e dimensão da mancha gráfica e das colunas, assim como o posicionamento de elementos como as cabeças, notas, fólhos, entre outros.

Como afirma a maioria dos autores, essa grade é estruturada a partir de um dado formato de página. Todo projeto editorial deve ser iniciado analisando o formato gráfico, pois este se configura como a área onde irá ser estruturado o discurso verbo-visual. Segundo Ribeiro (1988, 212), a escolha do formato é o primeiro problema que se apresenta ao projetista. Esse formato deve estar intimamente ligado ao conteúdo da obra, sua finalidade e função, à luz do fator econômico.

Um projeto editorial pode possuir qualquer formato que o projetista deseje, mas, na maioria das vezes, acaba sendo determinado a partir de algumas variáveis como, por exemplo, a quantidade de conteúdo a ser diagramada, orientação relativa ao tipo da publicação, além dos padrões estabelecidos pelos fabricantes de papel e formatos nacionais de impressão em escala industrial. Segundo Bringhurst, “uma página – como um edifício ou uma sala – pode ter qualquer tamanho e proporção, mas algumas são nitidamente mais agradáveis que outras” (2005, 159).

Aspectos financeiros devem ser observados, mas não só estes, já que se percebe necessário equilibrar esses quesitos com orientações de ordem estética, conceitual e ergonômica, optando por proporções que agradem aos olhos e à mente humana e que sejam fáceis de manusear. Ainda segundo Bringham "algumas proporções são recorrentes em seus trabalhos porque agradam ao olho e à mente – assim como alguns tamanhos são recorrentes porque são confortáveis para a mão" (2005, 160).

Falar sobre proporções confortáveis à mão remonta perspectivas históricas, especificamente a Idade Média, período em que os livros possuíam funções específicas e por isso possuíam formatos que hoje são considerados desconfortáveis. Na contemporaneidade, entretanto, a condição do livro vem exigindo, cada vez mais, que os formatos sejam práticos, permitindo o fácil deslocamento, além de se adequarem às prateleiras das bibliotecas e livrarias.

Infere-se, desse modo, que se o objetivo é proporcionar conforto ao leitor, proporcionando-lhe uma agradável leitura, e se um projeto de natureza gráfico editorial tem como primeiro problema a ser solucionado a definição do formato do impresso, parece clara a necessidade de se buscar formatos de página e relações internas que mantenham proporções harmônicas. Algumas dessas proporções são oriundas das relações geométricas verificadas na arte e na arquitetura e podem ser tomadas como base não só para a definição do formato do impresso, como também para a definição da grade. Importa, neste âmbito, considerar também os aspectos culturais, além dos ergonômicos e econômicos, até por haver uma forte relação entre a cultura e a ergonomia visual.

O aspecto econômico diz respeito à viabilidade financeira do projeto. No caso da determinação do formato, importa, nesse momento, definir uma dimensão que obtenha um menor desperdício da folha gráfica.

Alguns autores discorrem sobre o padrão DIN (*Deutsche Industrie Normen*), formato derivado de forma geométrica regular, denominado de quadrado largo, em que se tem como base o A0 (1m2). A proporção entre seu lado maior, a diagonal de um quadrado, e a menor, um de seus lados, é igual a $1,414 = \sqrt{2}$. Partindo o A0 em duas metades e continuando essa divisão, obtém-se uma série de formatos em que a proporção entre seus lados continua sendo $\sqrt{2}$. No Brasil, determinados pelos primeiros prelos aqui instalados, os padrões de formatos utilizados pela indústria gráfica são o AA (76 x 112cm) ou o BB (66x96cm) ou até mesmo formatos que sofrem o pré-corte, a depender do tipo de equipamento que a gráfica possua.

Considerando tais questões, o projetista deve estar atento às condições do mercado gráfico no qual está inserido, buscando calcular o formato final do impresso com base na realidade regional.

Já os aspectos culturais referem-se a formatos derivados ou de formas geométricas regulares como círculos, triângulos, quadrados, pentágonos, etc e que geram formatos racionais como 2:3, 3:5, 5:7 entre outros, ou determinados a partir das relações áureas que geram formatos irracionais, assim como o formato DIN que apresenta uma proporção de 1: 1,414.

A construção a partir de formas geométricas determina a relação entre a base e a altura. O que importa é a proporção e não o formato em qualquer sistema de medidas, implicando em

dizer que a proporção ilustrada acima pode dar origem a formatos de página de 12,7x21,6cm, 13,5x22,9cm ou mesmo 16,5x27,9cm, dependendo do design.

Além das proporções derivadas de formas geométricas, existem as relações conhecidas como princípios e leis de proporções geométricas, difundidas por Platão, Euclides, Fibonacci e Vitruvius, passando também por Alberti, Paccioli, da Vinci, Dürer e Kepler. O formato de um impresso pode tomar como base noções matemáticas exatas, oriundas das construções das páginas manuscritas dos fins da Idade Média. A seção áurea (da Vinci), seção dita de ouro ou divina (Kepler), ou divina proporção (Paccioli) diz de uma proporção na qual um retângulo ou segmento de reta é dividido em duas partes desiguais de modo que a razão entre a parte menor e a maior seja equivalente à razão entre a parte maior e o todo. A seção áurea consiste na divisão de uma linha, através de um ponto, o chamado ponto de ouro, que a dividirá em duas partes desiguais ou assimétricas, de forma harmoniosa. Desse modo, uma página com relações proporcionais na ordem do valor matemático de φ (nº de ouro) diz de formatos que equivalem à relação 0,618:1.

A relação áurea é encontrada no corpo humano, nas espécies animais, na botânica, na arquitetura, nas obras de arte e na música e é tida como um conceito de proporção ideal por possuir um valor estético inerente, justamente em razão de uma suposta correspondência com as leis da natureza e do universo (DOCZI, 1990, 4). A natureza é, portanto, uma infinita fonte de padrões geométricos que precedem, inclusive, o próprio conhecimento da geometria.

Paralelamente, observa-se que a série de Fibonacci, primeira série numérica de relação proporcional, na qual cada número é a soma dos dois anteriores: 1,2,3,5,6,13,21,34,55,89... também é verificável no crescimento de plantas, no nautilus marinho, na galáxia, em animais, dentre outros. A aproximação com o número de ouro é percebida quando se divide qualquer número pelo seguinte resultando em, aproximadamente, 0,618 e quando se efetua a divisão pelo antecedente, aproximando-se de 1,618. À medida que estas operações vão ocorrendo, as razões resultantes vão se aproximando do valor conhecido como número de ouro.

Desse modo, pode-se afirmar que a seqüência de Fibonacci, assim como a seção áurea, produz sensação de harmonia, de equilíbrio na desigualdade. Isso pode ser explicado através do conceito de harmonia, já que é entendida como o resultado do ajustamento de aspectos opostos. Segundo Doczi:

Se olharmos atentamente uma flor, assim como qualquer outra criação natural ou ainda algo feito pelo homem, encontraremos uma unidade e uma ordem comum a todos. Essa ordem tanto pode ser percebida em algumas proporções que se repetem sempre, como também na maneira do crescimento dinâmico de todas as coisas – naturais ou construídas – pela união de opostos complementares. (1990, 1)

Retomando os parâmetros que auxiliam na definição do formato de um impresso, importa comentar que, na prática, o projetista pode buscar proporções derivadas de formas regulares perfeitas e depois observar junto à tabela de aproveitamento de papel qual proporção se aproxima mais de um formato que possibilite um menor desperdício.

Uma vez definido o formato, a concepção organizacional do livro passa a ser delineada. É a partir deste que a mancha gráfica passa a ser formatada, delimitando-se a área que, posteriormente, receberá os elementos verbo-visuais.

Essa mancha, por sua vez, é definida não só tomando como base o formato do impresso, mas também a partir da definição das margens que emolduram e destacam a mancha como um *passe-par-tout* pode realçar um quadro. Essas margens, juntamente com as áreas em branco provenientes das entrelinhas e até mesmo dos espaços internos e externos dos caracteres, ajudam a valorizar as dimensões de legibilidade e leiturabilidade. O ritmo de leitura, então, está ligado à relação entre o grafismo e o contragrafismo. Segundo Araújo:

As margens enquadram e realçam a mancha, tal como a moldura realça ao máximo um quadro. Tanto as margens quanto a moldura se submetem às leis da proporção. As margens de uma página orientam os olhos na focalização da mancha. Com efeito, nossos olhos estão acostumados a certas convenções, e qualquer desvio acentuado significa uma interrupção no fluxo da leitura. (1986, 424)

Assim como existem métodos capazes de auxiliar na demarcação do formato do impresso, como visto anteriormente, há métodos capazes de orientar na localização e proporção da mancha, além da demarcação da grade, com a especificação da localização e proporção de colunas e defesas, fólhos, cabeças, legendas, dentre outros. O padrão de colunagem, entretanto, merece atenção especial já que a perfeita estruturação de sua largura e altura e sua relação com os padrões tipográficos são fatores fundamentais para a legibilidade e unidade.

Importa comentar que é possível, muitas vezes, mesclar métodos. Um de impresso em formato áureo, por exemplo, pode ter a sua mancha definida pelo Método de Villard de Honnecourt, através do sistema de partição geométrica modular.

O sistema de Villard é bastante usado por sua versatilidade e facilidade para encontrar partições próximas aos conceitos idealizados, principalmente quando se trata de uma realização de módulos assimétricos. Com este sistema, pode-se dividir distâncias num plano independentemente de um sistema de mensuração. (WOLLNER, 2003, making of, 8)

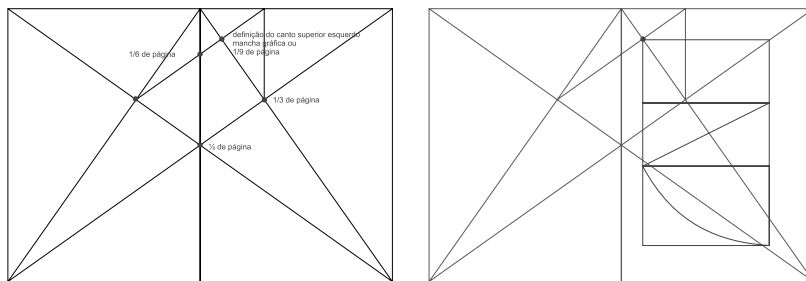


Figura 1 – Formato da mancha = retângulo áureo | localização = Método de Villard.

Assim como um formato que estabelece uma proporção de 1: 1,414 pode ter a definição da localização da mancha e demarcação da grade através do método de Villard e o formato da mancha definido pelo retângulo áureo, como mostra a figura 1.

A grade, entretanto, pode ainda ser estruturada a partir da sistematização por padrões de medidas, ou seja, a partir do método de Villard é possível se chegar a um módulo que, por sua vez, auxiliará na divisão da malha gráfica, como pode ser visto abaixo.

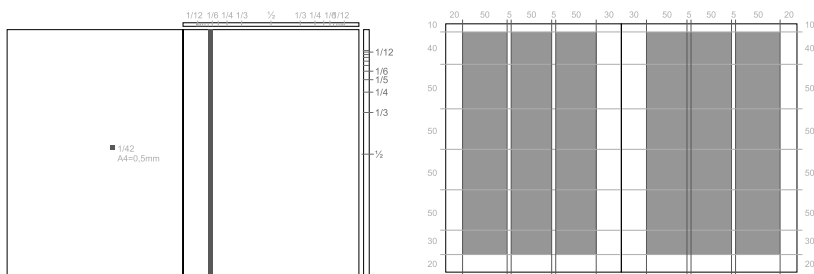


Figura 2 – Definição do módulo, na figura à esquerda, e demarcação da grade, à direita, a partir do módulo determinado.

Independentemente do método ou métodos utilizados, há ainda de se atentar para o contraste, na medida em que é articulado antes mesmo da disposição dos elementos compositivos na página. Este pode ser observado na determinação do formato do impresso e da sua relação com a mancha gráfica, pois muitos autores afirmam que páginas que possuem mancha proporcional ao seu formato costumam ser monótonas e pouco atraentes.

Por fim, é importante frisar que, muito embora a grade sirva para orientar a organização interna da página, esta pode, ainda, sofrer variações na sua estruturação, ganhando flexibilidade, em função da necessidade de cada projeto.

O LIVRO DE ARTISTA

Sem as preocupações que são de praxe em projetos gráficos editoriais em sua gênese, os chamados livros de artista, muito embora tentem subverter regras em prol da máxima criatividade, estão ainda vinculados a valores históricos e culturais e, nesse ínterim, observam orientações gerais de projetos gráficos editoriais. O que pode ser verificado é que, muito embora alguns livros de artistas não tenham sido criados com finalidade de reprodução em larga escala, ainda assim costumam observar algumas dessas orientações. Mesmo em objetos-livros é possível identificar parâmetros e estruturações internas similares a de livros convencionais. Silveira observa tal consideração ao afirmar que “os livros de artistas (...) oferecem maior autonomia” (2005, 365), assumindo que a autonomia artística não é total, embora seja maior.

Tais orientações podem ser identificadas na manutenção de formatos e mesmo em grades de definição de mancha e distribuição de matéria impressa no espaço, o jogo de grafismo e con-

tra-grafismo. No que diz respeito ao formato, normalmente retangular, em sentido vertical e com folhas/páginas, há uma relação direta com o reconhecimento do objeto livro, mesmo, e principalmente, quando os materiais divergem dos suportes clássicos de daquele objeto. O livro carne, de Artur Barrio, é exemplo de como se subverte a matéria, mas mantém-se no formato o vínculo formal com o objeto livro. No trabalho, feito de páginas de carne, a própria definição de páginas organizadas em formato de livro faz com que o objeto seja reconhecido.

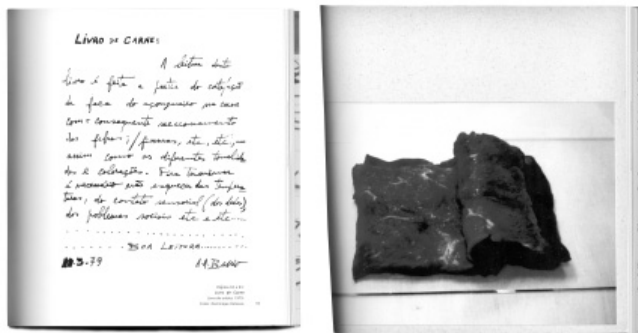


Figura 3 – Livro de carne, de Artur Barrio

Quando o livro de artista requer sua reprodução industrial, formatos e materiais passam a ser itens de exequibilidade e, portanto, determinantes, haja vista características de maquinário gráfico existente. Este item, por si, determina a manutenção de determinadas orientações, visto que todo o aparelhamento gráfico é mantido em função da maior demanda de mercado, os livros convencionais. Assim, seja em função das características de máquina de impressão, seja em função de características de tintas e suportes, livros reproduzidos por máquinas não destoam grandemente dos formatos tidos pela indústria gráfica.

A ousadia artística, nos primeiros livros de artista brasileiros, tidos na poesia visual concretista e neoconcretista, alcança variações possíveis, como a utilização de páginas semitransparentes impressas em tipografia, intervenções em nanquim e outros materiais e recortes, estes últimos buscando contornar impossibilidades técnicas do meio. Todavia, e embora o resultado fosse “intraduzível para outros suportes” (SILVEIRA, 2005, 368), mantinha-se a idéia de livro reproduzível, não ainda como livro objeto, embora críticos fizessem alusão ao uso e não leitura de tais livros. Neste período, tendo o modelo construtivista como parâmetro, estruturas rígidas de grade podem ser observadas, vindas do modelo da Escola de Ulm, grandemente amparada pelos princípios geométricos de projeto, chegados ao Brasil com Alexandre Wollner, integrante do grupo Ruptura, braço do design e da visualidade do movimento concretista paulistano.

Já mais recentemente a características técnicas de reprodução ainda impõem limitações para determinação de formatos, suportes e impressão, embora sem dúvida alguma existam recursos gráficos bastante diversificados na indústria gráfica contemporânea. Mas este poderia ser

tido enquanto o primeiro fator limitador da ousadia e criatividade do livro de artista, que para constituir-se frente a essas limitações encontra nos livros únicos a solução da exequibilidade.

O livro-objeto, por sua vez, extrapola os limites de forma e função, não se configurando para leitura, mas para percepção, assumindo a tridimensionalidade, a efemeridade ou suportes não convencionais, explorando a expressão da matéria como recurso poético. Usualmente em baixíssima tiragem artesanal ou mesmo como objetos únicos, os livros-objeto são assumidamente objetos de arte, detentores da liberdade artística para construírem-se. Mas ao se aproximarem do conceito livro, vários de seus aspectos são mantidos, como padrão de reconhecimento. Seja em alusão a formatos, elementos, composição, o livro-objeto não se desvincula de seu referente, nem mesmo ao apresentar-se, como demonstra seu substantivo composto.

Se, contudo, o livro mantém sua relação de função – leitura –, mais ainda preceitos culturais são mantidos, como definição de margens, entrelinhamentos, colunas, corpos de tipos gráficos e mesmo padrões de legibilidade e leiturabilidade. E se não obedecem a criteriosos esquemas do projeto gráfico, antes tentam fazer do descompromisso um ato de expressão poética, é na negação que muitas vezes se alinha termos significantes em padrões visuais, além do já dito suporte.

O livro de artista, ainda que não queira, não se afasta por completo de seu referente, mantendo padrões culturais da visualidade, ou referindo-se a ele enquanto o nega de outro modo. Neste sentido, o afastamento se dá em plenitude com relação a narrativa literária, mas não aos aspectos visuais, estes ainda observados, em maior ou menor grau.

CONCLUSÃO

A partir da constatação de que o design gráfico editorial é orientado a partir de princípios gerais de organização da página impressa, princípios estes oriundos de todo um histórico de formação visual do livro, infere-se que muitos destes princípios, acima citados, são mantidos em projetos de livros de artistas.

Pode-se afirmar, inclusive, que muito embora o desejo do artista na concepção do seu livro seja subverter criativamente a página, ainda assim muitas destas orientações parecem ser mantidas e isso se dá em função de uma cultura visual. Tal questão pode ser justificada se for considerado o reconhecimento destes modelos enquanto definidor do objeto livro.

Ainda pode-se afirmar que a concepção de livros de artistas pressupõe a articulação de vários aspectos do livro tradicional, mantendo e explorando tanto os aspectos formais como organizacionais, e isso pode ser percebido não só pelo suporte e proporções de formato como também pelas necessidades de reprodução que alguns títulos ensejam. Submetidos a essa necessidade, os livros de artista ousam menos, confundindo-se, em alguns aspectos, com projetos mais tradicionais, dadas as necessidades técnicas dos meios. Contudo, tal dimensão não elimina a caracterização do livro de artista, haja vista que o objeto livro é, e sempre foi, um meio específico de divulgação de idéias, e de ideais.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. 4ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARRIO, Artur. **A metáfora dos Fluxos – 2000/1968**. Curadoria de Vitoria Daniela Bouso. São Paulo: Paço das Artes, 2001. (Catálogo).
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosaf Naify, 2005.
- DOCZI, György. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- FERLAUTO, Cláudio. **O tipo da gráfica e outros escritos**. São Paulo: Cachorro Louco, 2000.
- FERREIRA, Jerusa et all. **Livros, editoras e projetos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- HENDEL, Richard. **O design do livro**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HOCHULI, Jost e KINROSS, Robin. **Designing books – practice and theory**. London: Hyphen Press, 1996.
- MARTINS FILHO, Plínio. **Edusp: um projeto editorial**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**. Brasília: Linha Gráfica, 1998.
- SATUÉ, Enric. Aldo Manuzio. **Editor. Tipógrafo. Livreiro**. Trad. Cláudio Giordano. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- SILVEIRA, Paulo. Os livros desalinados do Brasil. In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luis Edegar; MOTEIRO, Rosana Horio (orgs.) **Cultura Visual e desafios da pesquisa em artes**. Goiânia: ANPAP/FAV, 2005. (365-372).
- WOLLNER, Alexandre. **Design visual 50 anos**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Cleomar Rocha. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA) e Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor titular e coordenador dos cursos de graduação e pós-graduação lato sensu em Design da UNIFACS. Presidente da ANPAP.

Carina Luisa Ochi Flexor Andrade. Especialista em Computação Gráfica (UNIFACS) e bacharela em Comunicação Social (UCSAL). Professora do curso de Design da Unifacs e pesquisadora do grupo de pesquisa A Casa do Tipo.

A ENUNCIÇÃO VERBAL NAS ARTES VISUAIS

Cleomar Rocha, Elias Bitencourt

RESUMO

O artigo discute o processo de mediação comunicacional exercido pela tipografia a partir das variações sintáticas no seu uso. Para tal observa os diferentes papéis exercidos pela matéria textual no âmbito das artes visuais dentre os quais é possível destacar quando o texto é dado a ler, quando é dado a ver ou quando os dois aspectos se articulam na poética da construção das obras. Finaliza indicando ser matéria para novas pesquisas, dada a importância do conteúdo verbal nas artes da visualidade.

Palavras-chave: linguagem verbal, escrita, tipografia, artes visuais.

ABSTRACT

The article argues about the typographical mediation in the communicational process forwards the syntactic variations in the type's use. Its look through the different functions applied by the verbal subjects in the visual arts. At this context, the article recognizes three categories of the text in the poetical construction of the works of art: when the text is given to read, when it is given to see or when it is given to see and read. It finishes indicating to be a support for new researches thoughtful the importance of the verbal content in the visual arts.

Keywords: verbal language, writing, typography, visual arts.

INTRODUÇÃO

A linguagem verbal é a base da interação do corpo social mais pesquisada e objetivada atualmente. Todas as sociedades modernas trabalham com o aparato lingüístico verbal em sua forma de registro, a escrita, fundamentalmente atrelada ao processo de interação e difusão de conhecimento. Desde sua invenção, em 3 mil anos antes de Cristo, a escrita vem tomando este espaço, principalmente a partir da difusão do papel na Europa, no século XII, e da invenção dos tipos móveis no século XV. Neste sentido pode-se dizer de um primado da linguagem verbal.

Neste contexto, há de se apontar para uma preocupação formal com a mensagem enunciativa dos textos escritos e, embora este texto esteja presente em praticamente a totalidade das realizações humanas, direta ou indiretamente, na maior parte delas a preocupação é tão somente de mensagem, tendo, e.g., nas ciências da comunicação, uma ampliação deste papel. Ainda assim, somente na comunicação visual há estudos específicos sobre a enunciação a partir das variações sintáticas de uso dos tipos gráficos, com maiores aplicações em mensagens publicitárias. Na arte, contudo, embora seja uma área em que o texto escrito esteja presente há tempos, pouco se problematizou ou se estudou sobre tais questões.

O CONTEXTO COMUNICACIONAL

Nas Ciências da Comunicação tem-se a tipografia enquanto elemento ativo na construção do discurso e, neste ínterim, torna-se cabível uma melhor compreensão dos aspectos relacionados

a semântica para que se definam balizas objetivas no processo de compreensão de peças de comunicação. Para tanto, as considerações a respeito de enunciado e enunciação, suscitadas por Bounoux (1999), se fazem bastante elucidativas na abordagem do objeto tipográfico em questão.

Daniel Bounoux, referindo-se a incerteza comunicacional que circunda a esfera da mensagem, afirma

Um orador toma o cuidado de articular suas frases; por seu terno; ou o logotipo que decora a sua tribuna, reivindica uma certa imagem. Mas à margem destes sinais simbólico-icônicos, sua voz e a postura emitem uma quantidade de sinais iniciais (...) que ele domina desigualmente, e nossa atenção de receptor, (...) tenderá a privilegiar as margens do texto para caçar aí o sintoma, até mesmo inconsciente da mensagem. (BOUGNOUX, 1999, p.69)

O autor evidencia um certo teor polissêmico da mensagem uma vez que esta não é apenas composta pelo enunciado da linguagem. Explicita-se a existência de outros sentidos presentes na mensagem que não dizem necessariamente respeito ao que os termos se referem, dados pelo emissor. Para este fim, ressalta-se a presença de marcadores alheios a mensagem central, que também se articulam gerando interpretantes (SANTAELA, 2004) que poderão, com um menor grau de previsibilidade do emissor, somarem-se ao conteúdo pretendido no processo da recepção.

A enunciação é acompanhada então por marcas que indicam que atitude proposicional o locutor atribui a tal enunciado. Pode tratar-se de um prefixo explícito que codifica, do interior da fala, o valor que se atribui a esta (...) Mas esta descrição ou modalização pode ser igualmente gerida pelos sinais analógicos que compõem o teatro geral da voz e do corpo, e a fala assim inserida depende, para ser corretamente decifrada, da compreensão desses quadros. (BOUGNOUX, 1999, p.72)

Tem-se desse modo, um certo tom de imprevisibilidade comunicacional quando da possibilidade de apropriação do receptor, do que se julga ser ruído pelo emissor, enquanto essência da mensagem decodificada e portanto, a impossibilidade de transmissão em tradução do enunciado (BOUGNOUX, 1999). Pressupondo-se a existência cabal de um processo interpretativo interpelado ao enunciado, gerenciados ou induzidos por elementos do discurso e que corroboram para a contextualização da mensagem na mente interpretante, tem-se a existência de mensagens somadas à nuclear que reiteram a dimensão pragmática (MORRIS, 1976) e que o Bounoux(1999) enquadraria na esfera da enunciação.

Em resumo a enunciação recobre todos os marcadores (digitais e analógicos) que fazem que uma mensagem (não só verbal) se situe em tal lugar no espaço e do tempo, emitida de tal lugar e tomada dentro de tais relações. (BOUGNOUX, 1999, p.73)

A enunciação aproxima-se do sentido conotado, dos possíveis interpretantes gerados na emissão e que serão preteridos com base no repertório do intérprete no ato da recepção e estão contidos na pragmática (MORRIS, 1976). Para Bougnoux (1999), o enunciado é um signo geralmente codificado simbolicamente, a enunciação-acontecimento, permanece indicial entre a ordem das coisas.

OS MARCADORES DÊITICOS NA MENSAGEM TIPOGRÁFICA

Retornando à esfera tipográfica e reportando-se ainda às proposições do Bougnoux, cabe evidenciar o papel dos marcadores dêiticos que segundo Émile Benveniste (apud BOUGNOUX, 1999) seriam os traços de subjetividade presentes na linguagem que responsabilizar-se-iam pela contextualização da mensagem na enunciação.

Neste sentido, a função dêitica dos advérbios e pronomes na linguagem verbal tem uma proximidade aos elementos que constroem o estilo tipográfico. “Chamam-se dêiticas (...) todas as palavras cujo sentido flutua fora do contexto, e particularmente na escrita, logo que a enunciação se afasta do enunciado.”(BOUGNOUX, 1999, p.73).

Se presumida a existência de estruturas morfológicas circundantes ao esqueleto padrão dos caracteres, tem-se a manifestação do dito estilo tipográfico numa área de ressonância (FRUTIGER, 1999) e portanto, flutuante em relação à natureza simbólica dos glifos¹. Neste sentido, os elementos que compõem o estilo tipográfico exercem a função contextualizadora semelhante à dos marcadores dêiticos, gerando interpretantes imediatos que apontam para construção de uma mensagem visual que se articula ao enunciado verbal da mensagem.

Se tomada como exemplo a frase “este é o caminho”, e.g., verifica-se o caráter referencial e informativo da mensagem e que diz apenas da descrição ou do decalque de um estado do mundo (BOUGNOUX, 1999), o que permite inferir que se trata da esfera do enunciado. Se se acrescenta o termo “garanto-te” à mesma expressão – Garanto-te, este é o caminho. – teremos um embutimento de um estado do mundo, no caso uma segurança e certeza que são externas ao sentido denotado da mensagem primeira, mas que se fazem presentes pelo termo “Garanto-te, e o sujeito oculto “Eu”. Estes pois, se configuram enquanto termos que conferem valores a expressão original atribuindo-lhe significados ou conotando confiança e certeza ao sentido literal da mensagem anterior. Neste ínterim, os referidos termos atuam enquanto marcadores dêiticos e são portanto os elementos viabilizadores da enunciação na mensagem escrita.

Dado o mesmo exemplo, modificam-se os marcadores da enunciação, de temos lingüísticos para os elementos do estilo tipográfico.

No primeiro exemplo ilustrado tem-se a utilização de uma tipografia não serifada com pouca variação de contraste no intuito de obter um maior grau de neutralidade em relação ao enunciado de modo a facilitar as comparações posteriores. No segundo exemplo, utiliza-se uma variação no peso e na largura da tipografia no momento em que se adotou a versão condensada e *bold* da mesma fonte aplicada no exemplo um. Na seqüência é apresentada a aplicação de uma família tipográfica manuscrita – caligráfica.

Akzidenz Grotesk Regular **Este é o caminho.**
Akzidenz Grotesk Ext. Bold Cond **ESTE É O CAMINHO.**
Apple Chancery *Este é o caminho.*

Figura 1

Inferre-se que a segurança conferida pelo marcador “garanto-te,” no exemplo dado anteriormente é agora gerada pela articulação entre a variação do peso, largura e alteração na caixa dos caracteres empregados. A expressão composta em maiúsculas recebe um impacto que é potencializado pela referidas variações no estilo e gera interpretantes imediatos da ordem da contextualização que poderão ser decodificados enquanto um grito, ou uma afirmação austera carregada de certezas por parte do suposto emissor. Desse modo tem-se uma equivalência entre a função dêitica exercida pelos termos lingüísticos “garanto-te” e os elementos que compõem o referido estilo tipográfico.

Estendendo-se a análise para os exemplo consecutivo, é possível notar uma diferenciação na enunciação da mensagem verbal dada pela variação no uso tipográfico. Enquanto se obtém, a partir da utilização da Akzidenz Grotesk Condensed Bold, um tom austero e seguro, passível de se comparado a uma fala imperativa ou a um grito, com a aplicação de uma tipografia manuscrita, tem-se uma modificação no tom com que a mensagem é enunciada. O imperativo e autoritário cede espaço para um conselho equilibrado, ou ainda uma fala mais parcimoniosa embora não menos equilibrada que a primeira. A relação com parcimônia e equilíbrio neste caso está diretamente relacionada ao tratamento caligráfico dado aos símbolos da linguagem verbal que reportam-se a cultura humanista do século XV e que portanto, funcionam enquanto elementos do discurso que exercem uma função contextualizadora da mensagem, os ditos dêiticos.

O CONTEXTO ARTÍSTICO

Na esfera das artes, os elementos textuais parecem apontar para diferentes caminhos, ou ao menos possibilidades distintas de uso que resultam em diferentes tratamentos visuais da matéria textual. Se em alguns momentos os textos se apresentam de forma claramente narrativa, objetivando uma descrição do objeto representado, em outros, parece se deter menos no conteúdo semântico da escrita em detrimento do trato sintático dado ao aspecto formal da escrita. Verifica-se ainda uma terceira instância que sugere uma função para a forma e para o conteúdo textual, em uma composição poética, valendo o artista, nestes casos, da medida lingüística e da medida formal para alcançar valores discutidos em alguns trabalhos.

Deste modo verifica-se ao menos três diferentes orientações da matéria textual no âmbito das artes visuais, a saber: quando o texto é dado a ler, quando é dado a ver e quando é dado a ver

e a ler. É premente ressaltar, entretanto, que a taxonomia sugerida aqui, por mais questionável que se apresente, pretende exercer apenas uma função didática para fins de estabelecimento de parâmetros de pesquisa e análise. Não se configura, portanto, base para formulações teóricas.

QUANDO O TEXTO É DADO A LER

Existem ocorrências na esfera artística onde é possível verificar a presença de elementos textuais onde o aspecto semântico da mensagem escrita se estabelece enquanto prioritário em relação à forma. Nestas instâncias verifica-se uma clara tendência ao abandono da enunciação resultante das variações sintáticas no uso da caligrafia ou da tipografia presentes em alguns trabalhos. Muito embora a área da visualidade preze pelos grafos, neste momento eles parecem importar menos, voltando o interesse para o aspecto semântico da escrita, mantendo as preocupações sintáticas relacionadas apenas e tão somente com padrões cromáticos ou de apreciação dada na esfera da comunicação visual, entendida enquanto legibilidade.

O imperador Maximiliano I, representado por Albrecht Dürer em 1519 (fig.2), ilustra o papel eminentemente descritivo que os elementos textuais se destinam. Mesmo sendo possível verificar o lastro poético no trato cuidadoso no traço caligráfico do artista e na própria disposição ordenada do texto na composição, tais variações sintáticas subsistem na clara intenção de viabilizar o processo da leitura em que se é possível extrair a informação: “Este é o Imperador Maximiliano, quem, eu, Albrecht Dürer, retratei na sua pequena câmara na torre em Augsburg, na segunda-feira após o dia da festa de João Batista, no ano de 1518”¹¹. De modo similar é possível constatar a superposição do enunciado verbal em relação a enunciação resultante das variações



Figura 2

sintáticas dos graphos na instalação da Jane Holzer (fig.3) no museu do Guggenheim em Nova York 1989. Não obstante importância das variações dos cromos e das intermitências do L.E.D, plataforma sobre a qual se constrói toda a obra, as expressões como “você é uma vítima das regras pelas quais vive”, “As pessoas acordam quando coisas terríveis acontecem”, buscam criar o impacto no observador principalmente pelo teor ácido ou incisivo que se pode extrair da mensagem escrita, o que, de certo modo, reforça a condição do texto em ser preponderantemente dado a ler.

QUANDO O TEXTO É DADO A VER

Existem ainda instâncias onde os elementos textuais presentes nas obras desempenham um papel onde as variações sintáticas dos elementos tipográficos e caligráficos vinculam-se a poética da construção da obra. Não seria muito difícil lembrar da forma como a poesia e a arte dos

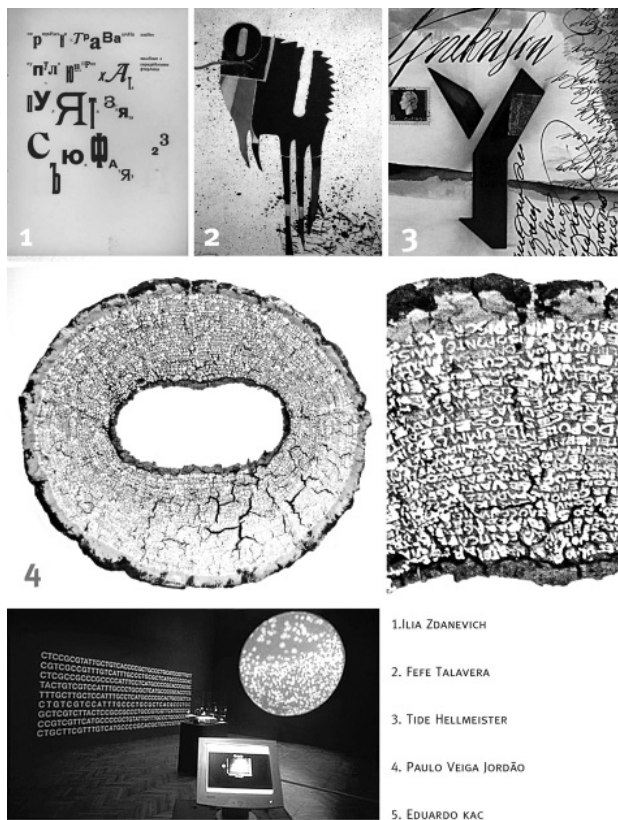


Figura 3

movimentos de vanguarda se valerem do elemento textual na construção do seu discurso. A tipografia presente a poesia futurista de Marinetti ou dada de Ilia Zdanevich, nas colagens da Fefe Talavera, a caligrafia dos trabalhos do Tide Hellmeister ou na obra Orelha do Paulo Veiga Jordão (fig.3), atem-se a um viés mais expressivo onde as variações sintáticas das representações escritas superpõem-se ao valor denotativo do enunciado verbal.

O elemento textual presente nas referidas obras assume um papel amplamente compositivo. Ainda que não se configure o principal objeto, seu tratamento recebe uma relevância similar aos demais *graphos* e *cromos* da obra. Do mesmo modo que, seja pelo arranjo desordenado das palavras ou pelas disposições subversivas ao sentido da leitura, torna-se possível verificar uma redução do conteúdo lingüístico em detrimento de um ganho formal da matéria escrita. Reitera-se a perspectiva de um uso dos elementos tipográficos e caligráficos que elege a forma enquanto elemento prioritário na construção artística, revelando um lastro da enunciação contido na escolha caligráfica ou tipográfica.

QUANDO O TEXTO É DADO A LER E A VER

Por fim, alguns trabalhos dimensionam uma função dupla da matéria verbal escrita, fundadas no sentido semântico e no comportamento sintático dos tipos utilizados. Embora em vários trabalhos a linguagem verbal seja expressa de forma caligráfica, o que por si já pode indicar uma sugestão de enunciação quando articulada com o aspecto semântico, verifica-se ainda, em outros trabalhos, o uso tipográfico claramente vinculado com o aspecto da enunciação já descrito anteriormente, responsáveis pelos marcadores dêiticos da visualidade. Em *Gênese* (1999), de Eduardo Kac, dois blocos de massa textual são apresentados em paredes opostas, um bloco com um versículo do texto bíblico, usando uma tipo manuscrito, e na parede oposta o código genético alcançado pelo artista a partir do texto original, em um tipo linear neogrotesco. A oposição humanista do tipo caligráfico com a técnica apurada do tipo neogrotesco reitera o contexto criado na obra, de conversão. Em *Text Rain* (1999), Camille Utterback e Romy Achituv criam uma chuva de letras que, ao se depararem com a sombra do interator descontinuam o movimento, formando palavras. Embora aqui a variação tipográfica seja menos importante, posto que não se tenha uma valorização poética, certamente as referências a chuva não deriva do aspecto semântico das palavras formadas, mas do arranjo sintático. Do mesmo modo a expressividade do texto de Bárbara Kruger, em instalação sem título na Mary Boone Gallery, em Nova Iorque (1991), independe da decodificação da mensagem verbal, residindo do alto contraste cromático e do tema com o tipo gráfico utilizado o impacto visual buscado, e conseguido, pela artista.

CONCLUSÃO

Antes de pretender uma tipologia do uso textual nas artes visuais, o artigo discute alguns usos específicos, buscando evidenciar condutas de uso que coadunam com aspectos da enunciação verbal e visual, discutidos na área de comunicação visual. Com isso vislumbra-se estudo específico que se reporte a tais incidências, seja na busca de evidências do papel enunciativo visual do texto verbal em artes, seja na condução de um engendramento de sentidos, verificáveis em um e outro, ou mesmo na verificação de uma importância menor do verbal frente ao visual, hipótese esta que o presente artigo definitivamente não comunga.

NOTAS

1. Segundo Bringhurst (1996), um glifo é a encarnação conceitual e não material, do símbolo abstrato chamado caractere. Neste sentido, f e f são diferentes glifos (da mesma fonte) para o mesmo caractere.
2. No topo da pintura, ao lado da heráldica é possível se ler a inscrição que diz: "This is Emperor Maximilian, whom I, Albrecht Dürer, portrayed up in his small chamber in the tower at Augsburg on the Monday after the feast day of John the Baptist in the year 1518" – Tradução dos Autores – T.A.

REFERÊNCIAS

- BLANCHARD, Gerard. "La connotation typographique". In F. Vermail (org) *L'Image des Mots*: 61-73. Paris: Centre Pompidou.
- BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

BRINGHURST, Robert. **The elements of typographic style**. Version 2.4. Vancouver, Canadá, Hartley & Marks, 1996.

CARTER, Rob. **Diseñando con Tipografía Libros, Revistas, Boletines 1**. RotoVision Switzerland, 1993.

CARTER, Rob, DAY, Ben e MEGGS, Philip. **Typographic Design: Form and communication**. John Wiley & Sons, Inc, Nova York, 1993.

DOWDING, Geoffrey. **Finer Points in the Spacing & Arrangement of Type**. Hartley & Marks Publishers Inc., Vancouver, 1995.

FRIEDL, Frederic At All. **Typography when who how**. Kônemann, 1998.

HELLER, Steven e FILI, Louise. **Typology. Type design from th victorian era to the digital age**. San Francisco: Cronicle Books, 1999.

KAC, Eduardo. **Telepresence, biotelematics, transgenic art**. Slovenia: Kibla, 2000.

MASER, Stegfried. **Fundamentos de teoria geral da comunicação: uma introdução a seus métodos e conceitos fundamentais, acompanhada de exercícios**. Trad. Leônidas Hegenberg. São Paulo: EPU, EDUSP, 1975.

MOLES, Abraham. **Arte e Computador**. Trad. Pedro Barbosa. Lisboa: Afrontamento, 1990.

MORRIS, Charles W. Foundations of the Theory of Signs. In NEURATH, Otto; CARNAP, Rudolph; MORRIS, Charles W. (orgs.) **International Encyclopedia of United Science**, Vol. 1, nº 2, Chicago: University of Chicago Press, 1938, págs. 77-137.

ROCHA, Cleomar de Sousa; A Casa do Tipo. Uso tipográfico em design editorial: uma revisão metodológica. In: **Congresso Internacional de Design da Informação**, 2º, São Paulo, 08 a 10 set. 2005. Anais do 2º Congresso Internacional de Design da Informação. São Paulo: SENAC-SP, 2005. s/p.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

Cleomar Rocha. Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA) e mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB), professor titular e coordenador dos cursos de graduação e pós-graduação em Design da Universidade Salvador – Unifacs. Presidente da ANPAP.

Elias Bitencourt. Especialista em Design (Unifacs) e bacharel em Desenho Industrial (Uneb). Consultor em design pela FIEB, Professor no curso de Design da Unifacs e pesquisador do grupo de pesquisa A Casa do Tipo.

VÍDEO-INSTALAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE UMA NARRATIVA CORPORAL

Danillo Silva Barata

RESUMO

Este trabalho é fruto de pesquisa no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFBA, na linha de processos criativos. Compõe-se da análise das apresentações do corpo na arte videográfica, sobre um ponto de vista estético e das imposições corpóreas que a instituição da moda e da publicidade têm promovido. O artigo trata do corpo, suas inscrições e seus acontecimentos, buscando atingir uma maior compreensão dos processos performáticos e videográficos por meio de três vídeo-instalações desenvolvidas entre 2001 e 2004, expostas no Museu de Arte Moderna da Bahia e no Goethe Institut, em Salvador.

Palavras-chave: Corpo, vídeo, performance, estética e artes visuais.

ABSTRACT

This writing is a result of the research programme in the Master Degree of Visual Arts, supplied by Escola de Belas Artes from Universidade Federal da Bahia, in the field of creative processes. It analyses, from the aesthetic point of view, the way the body is presented on videoart, as well as evaluate the physical impositions encouraged by the fashion and advertisement industries. The subject of this article is the body, its inscriptions and happenings. The aim is to understand better the processes of creation in performance art and videoart through three video installations produced between 2001 and 2004, exhibited at the Modern Art Museum and Goethe Institut, in Salvador.

Keywords: Body, video, performance, aesthetics and visual arts.

Os trabalhos artísticos que tenho desenvolvido têm se constituído pela poética do corpo, através da utilização do vídeo e vídeo-instalações. Motivado por esta tendência, busco uma ampliação desses conceitos e dos meios artísticos de expressão na realização de uma produção na linha de pesquisa de Processos Criativos. Em uma avaliação de conceitos ligados às principais teorias e práticas das Artes Visuais, esta pesquisa constituiu-se de uma produção prática utilizando-se de técnicas de captação e manipulação de imagens para mostrar o enfrentamento do corpo em relação com os meios contemporâneos de expressão. A produção foi dividida em etapas, ou momentos, que representaram os estágios de materialização da idéia, com o objetivo de divulgar e incentivar nos meios acadêmicos e na sociedade em geral a transformação de um pensamento crítico em produção artística.

Para tanto, foram feitas leituras de conceitos que não se limitaram apenas aos seus valores históricos. A pesquisa os extrapola quando vê possibilidades destes conceitos juntos expressarem uma atitude artística transformadora, explorando as relações entre Tradição e Contemporaneidade. Escolhi linguagens contemporâneas, tais como o vídeo, a vídeo-instalação e a performance como vias de expressão, no desejo de abordar o espectador, não como um mero observador passivo, herdeiro da representação realista, cuja finalidade é a arte-mensagem, mas enquanto sujeito da experiência estética, envolvendo-o em uma atmosfera que ative suas vias de percepção.

O INFERNO DE NARCISO

O título da vídeo-instalação, **O inferno de Narciso**, referencia o Mito de Narciso, de Ovídio, no livro *Metamorfoses*. Essa obra trata da relação do espelhamento do sujeito na sociedade contemporânea. A relação narcísica da sociedade de consumo e sua necessidade de espelhamento foram determinantes para o conceito da obra. O enfrentamento com o corpo e a relação com o espelho determinaram o olhar para o diálogo conceitual do trabalho.

O interesse por expressar o rompimento e a apropriação de minha própria imagem foi determinante para o início da pesquisa com o corpo. A despeito da fotografia e do filme, existem outras maneiras de capturar a imagem, o espelho é a principal forma de inspecionar o nosso corpo, quando a câmera e o *video tape* substituem o espelho temos a *body art*, a arte do corpo. A imagem no espelho era eu mesmo e mais alguém, uma audiência reagindo com minha orientação de apresentação. Interessava-me, sobretudo, como experimentar minha vontade de tratar de um mito grego que trazia muito do universo contemporâneo atual, e que se amarrava a conceitos atuais como o espelhamento e reflexão. Ao ver a obra, o fruidor via-se refletido na instalação e o áudio que versava sobre o pecado capital da vaidade criava uma atmosfera incômoda dentro da sala de exibição. O resultado plástico obtido foi a multiplicação da imagem: ver-se preso e ver-se multiplicado em um espelho. O efeito proporcionado pelo uso de 8 televisores exibindo a mesma imagem, constitui uma tarefa narcísica, algo muito maior do que nosso eu, porém ao mesmo tempo artificial.

É importante relatar que eu experimentei uma forte relação com o meu corpo por estar posando e misturei isso a uma tradição do auto-retrato. Nesse vídeo, as imagens buscavam uma aproximação à pintura e em determinados momentos havia fusão de imagens próximas à aquarelas, numa tentativa de envolver o público.

Quanto à natureza suja da instalação, me interessou deixá-la em estado de corrosão de sua estrutura de metal, aliada a certa instabilidade sugerida pela montagem da obra. A proposta de justapor a imagem videográfica com os suportes de ferro em processo de oxidação une dois estágios da imagem: a imagem capturada pelo vídeo, e posteriormente manipulada pelas mídias de tecnologia, e a imagem projetada sobre uma superfície reflexiva. Unem-se dois instantes da imagem – a imagem tecnológica e a imagem em decadência física, associando-as a um olhar sobre a condição de inconformismo com o próprio eu físico na sociedade contemporânea.

A tecnologia asséptica e impessoal convive com o meio, e a imagem criada nessa autofagia de corrosão progressiva, remete a uma realidade de eterna transformação para estabelecer um embate formal e conceitual da obra.

Diversas TVs fixadas no teto de uma estrutura de metal proporcionavam um estado de instabilidade. Queria provocar o público com o som sujo e ruidoso, aproximando-o da esfera pública e do cotidiano das grandes cidades. A vídeo-instalação ficou isolada em uma sala, onde o esquema da montagem da exposição proporcionava uma circulação pelo instituto. Ao entrar na sala, o fruidor era contaminado com um som incomum e transformado, contendo uma locução em que eu narra uma passagem do livro de Dante Alighiere, a Divina Comédia:

Esses prantos, lamentos gritos de dor;
Nesse sítio que me confrange a visão, de atrozes padecimentos;
A tormenta infernal de furor intenso, batendo e rebatendo;
Flagela os espíritos condenados;
Essa alma destinada ao ruinoso abismo;
Geme de dor, protesto, blasfêmia contra a justiça divina.

Esse trecho da divina comédia é justamente aquele em que Dante passava pelo limbo dos vaidosos. Essa leitura estava muito latente em minhas referências.

A relação com o espelho era para mim ainda uma relação muito particular, a minha forma de compor através destas TVs e da instalação era justamente resgatar, do ponto de vista do inferno, que é essa relação extremada com o espelho, o referencial da identidade perdido no mundo das imagens.

A relação imaginária que a arte promove com seus objetos é particularmente forte no caso em que o sujeito se enfrenta com seu corpo, como no caso da fascinação que exercem as distorções e transformações dos espelhos côncavos ou convexos dos parques de diversões. Ali e produz um estranhamento, pois o próprio corpo é o que se vê objetivado, não sendo reconhecido, às vezes, pelo seu próprio dono. (GLUSBERG, 1987, p.66).

Sistematizo uma instalação composta de 8 televisores, um vídeo cassete, uma estrutura de metalon muito parecida com uma cama, onde as TVs ficam posicionadas de cima para baixo. Na meia altura instalo uma chapa de vidro que permite que o público veja as imagens projetadas das TVs.

PASSARELA

A vida como fenômeno estético e a aparência, sobreposta à verdade, são conceitos dessa vídeo-instalação que propõe o diálogo entre imagens de “Camas hospitalares” – signo dos ajustes e manipulação do corpo em estado de transformação e regeneração – com imagens virtuais capturadas em eventos de moda e em irônicas “passarelas” da tônica social.

O título atribuído à vídeo-instalação Passarela foi uma forma de aproximar o universo dos grandes desfiles de moda das passarelas e corredores da cidade do Salvador. Estabeleço a composição da obra a partir de seis camas hospitalares, despidas de qualquer acessório, tal como colchões e lençóis, a fim de esvaziar o seu aspecto utilitário. Insiro, no espaço de exposição, as camas, cuja frieza proveniente da sua composição metálica cria uma ambiência asséptica. A disposição de forma desalinhada das camas destituídas de sua função original causava estranhamento ao público visitante. Estabelecia um embate: uma montagem em desordem, impedindo que os pacientes ou pessoas que poderiam ocupar aqueles leitos ficassem impedidos pela sua desordem e pela desordem de seus corpos, em constante necessidade de atualização.

O corpo já não designa uma abjeção ou uma máquina, designa a nossa identidade profunda da qual não há motivo para ter vergonha e que pode, portanto, exhibir-se nua nas praias ou nos espetáculos, na sua verdade natural. Enquanto pessoa, o corpo ganha dignidade; devemos respeitá-lo, quer dizer zelar permanentemente pelo seu bom funcionamento, lutar contra sua obsolescência, combater os signos da sua degradação através de uma constante reciclagem cirúrgica, desportiva, dietética, etc. a decrepitude “física” tornou-se uma torpeza. (LIPOVETSKI, 1983, pp. 57-58).

Sobre as camas, instalo diversos televisores de tamanhos variados, alguns fora de sintonia, causando uma certa instabilidade na recepção das imagens. Em uma TV maior, de 20 polegadas, foram exibidos desfiles de grandes estilistas europeus, assim como os bastidores desses desfiles. Confrontando o glamour desses eventos, exibo em uma outra tela do mesmo tamanho, uma passarela de transeuntes que liga o Shopping Iguatemi, maior centro comercial da cidade de Salvador, à estação rodoviária, onde há diariamente um grande fluxo de passageiros provenientes de várias regiões do estado e do país. Nesta outra tela, insinua-se outro desfile, agora, uma sucessão de corpos de cidadãos comuns, homens e mulheres, à margem da perfeição das imagens da TV.

O embate entre corpos presentes (público), bem próximos da realidade dos que atravessavam a passarela popular, e corpos dos modelos internacionais estava sendo mediado pelas TV's e pelas camas hospitalares.

Nessas irônicas passarelas urbanas, longe da perfeição, desfilam as anatomias marginalizadas, escamoteadas. Ao misturar em sua obra imagens corporais que retratam variações do perfeito e do imperfeito, bonito e feio, saudável e doente, eficiente e deficiente, Barata acredita que as fronteiras entre as definições e representações autorizadas do corpo e as definições e representações consideradas escandalosas são tênues. (COUTO, 2002).

Essas camas, conceitualmente, representavam o desejo de mudança da aparência física. Ao submeter-se a uma intervenção cirúrgica, o corpo precisa ser acolhido, e em estado de repouso, faz na cama seu rito de passagem.

Foi muito intrigante perceber a reação do público à resignificação do espaço convencional da galeria. A presença das camas fez com que a ambiência do espaço estivesse mais próxima a de um quarto hospitalar, por isso, a referência espacial tanto do público como dos transeuntes que passam pelo Corredor da Vitória ficou de certa forma alterada. A reação do público foi das mais diversas, alguns estudantes escreveram: “que tipo de arte era aquela” ou até mesmo perguntando “se aquele espaço era um hospital”. O desenvolvimento da pesquisa, através desta vídeo-instalação, possibilitou ampliar a minha percepção em relação ao espaço, o significado e a retirada de determinados objetos de sua estrutura original – Hospital - levava-me ao conceito de *apropriação* muito desenvolvido pelo Artista Marcel Duchamp.

O CORPO COMO INSCRIÇÃO DE ACONTECIMENTOS

A motivação para a o desenvolvimento da vídeo-instalação **O corpo como inscrição de acontecimentos** partiu de algumas questões pertinentes aos procedimentos adotados na pesquisa, procedimentos estes que remetiam ao Corpo Histórico que estava interessado em abordar. As questões foram: como tratar o coletivo, sendo o corpo individual um território? De que maneira, representativa, eu poderia ampliar a discussão e as premissas do seu lugar na contemporaneidade? No processo de elaboração e maturação da obra, pesquisei as primeiras fotos de nu, tanto masculino quanto feminino, que remontam ao final do século XIX. Encontrei alguns trabalhos que de certa forma dialogavam com a pesquisa que estava desenvolvendo.

A fotografia deste período veiculou a imagem de atletas testando limites da própria força e a beleza dos seus corpos. Entre os fotógrafos deste período, Eadweard Muybridge, que promoveu a captura do movimento do aparelho locomotor, através da cronofotografia, criando um sistema fotográfico onde diversas câmeras simultaneamente eram disparadas, a fim de estabelecer uma captura seqüencial de apreensão do corpo e o estudo do movimento.

Muybridge interessava-se principalmente por nús masculinos e femininos, mas é com o célebre trabalho da corrida do cavalo que sua obra toma conhecimento mais amplo. Suas fotos demoram a ser veiculada na época devido ao preconceito com o nu masculino. Contudo, após a publicação dessas imagens, vamos ter um grande avanço e um determinado interesse pela pesquisa da reprodução e decomposição do movimento corporal.

A maneira de expressar-se através da fotografia revelou a dinâmica moderna e suas transformações. Buscou-se compreender e dialogar por meio das imagens, os anseios e descobertas do mundo moderno, onde as relações de uma sociedade pautada em sistemas que tratam de intermediar o tempo e a produção tornam-se mais evidentes. Segundo Milton Santos:

Esse momento no qual vivemos, para repetir Chesnaux, é de uma sociedade sincrônica, integral, na qual o homem vive sob a obsessão do tempo, sociedade essa que é, ao mesmo tempo cronofágica. (SANTOS, 2002, p.21).

O advento da fotografia permitiu a quebra de valores pictóricos e pôs em questão a representação da pintura, que a partir do início do século XX, rompe com a representação mimética da realidade.

Neste mesmo período, com a instituição dos jogos Olímpicos modernos, houve uma tentativa de reviver a tradição Grega e esse legado do “purismo” na imagem de seus atletas. Para SEVTECO:

Num mundo em que as máquinas, para a produção ou para a guerra, haviam se tornado onipresente em curtíssimo espaço de tempo, o esporte era o recurso por excelência para o recondicionamento dos corpos a exigências da nova civilização mecânica. Foi esse drama da domesticação dos corpos à preponderância das máquinas que, como já vimos, Charles Chaplin condensou brilhantemente em *Tempos Modernos*. (2001, p. 107).

A quebra de recordes, os desempenhos, são vetores que a modernidade vai instituir e passará a ser regra fundamental no comportamento corporal da sociedade.

É por isso que os esportes se baseiam no desempenho físico medido contra o cronômetro, em modalidades de equipe adaptadas à rigorosa coordenação coletiva, articulam-se em organogramas de classes, categorias e rankings e são programados por tabelas progressivas de recordes – equipamentos, sistemas e métodos que os gregos nunca conheceram e nem sequer imaginaram. Nesse sentido, os esportes de nossa época são, de fato, exercícios de produtividade em perfeita sintonia com os princípios econômicos e os valores morais que regem a nossa sociedade. (SEVCENKO, pp. 107 – 108).

Somando a fotografia à criação dos grandes estúdios de Hollywood, nos anos 30 e 40, houve a industrialização do cinema norte-americano, os moldes da modernidade vão estar caracterizados e sendo segmentados, através desta indústria que já se imprimia como uma poderosa máquina. Não se resumindo apenas à indumentária, também o corpo absorveu os moldes referenciados em seus filmes. Era uma forma de desenvolver a máquina capitalista através desta indústria.

Obsessões com a saúde, com a “linha”, com a higiene: rituais de controle (*check-up*) e de manutenção (massagens, sauna, desportos, regimes); cultos solares e terapêuticos (sobre consumo de cuidados médicos e de produtos farmacêuticos), etc. Incontestavelmente, a representação social do corpo sofreu uma mutação cuja profundidade pôde já ser posta em paralelo com o abalo democrático da representação de outrém; é do advento desse novo imaginário social do corpo que resulta o narcisismo. (LIPOVETSKY, 1983, pp. 57-58).

Os ideais de beleza passaram a ser determinados através das telas de cinema e posteriormente com o surgimento da TV, esses vetores tornaram-se cada vez mais mutáveis. Na década de 60, Andy Warhol, desenvolveu uma série de trabalhos que apontavam para as cirurgias plásticas, alguns trabalhos tratavam do “antes e depois” como o trabalho *Before and after* de 1962. O artista visionava os anúncios de jornais e revistas que especulavam este tipo de apresentação nos anos 90. Em outros trabalhos, tais como: *Female movie star composite* e *Female movie star mechanic* de 1962, ele desenvolveu o que seria uma espécie de mutação, uma imagem fixa de um rosto com possibilidades de se compor com uma boca, um nariz, uma testa. Supostamente, este trabalho teria acionado ou despertado algum interesse na artista francesa Orlan, em seu trabalho *A Boca de Europa* e *o Corpo de Vênus*. Trabalho já referenciado no primeiro capítulo da presente dissertação.

Tomando estes dados como referência, o trânsito em que os corpos se encontram na contemporaneidade, o aspecto camaleônico que o corpo absorveu, através das técnicas cirúrgicas, incorporo ao trabalho alguns aspectos como: A superação e o melhor desempenho; o corpo sadio e veloz. Esses pontos presentificarão o trabalho contrapondo com imagens de vídeo-texto, às imagens em que os modelos aparecem com seus corpos inacabados.

Composta por 16 TVs de 14 polegadas, 11 vídeos cassetes e dois projetores de vídeo, a vídeo-instalação foi alocada em dois ambientes do espaço do museu. No primeiro uma montagem com as 16 TVs sobre cubos confeccionados de madeira e pintados na cor branca, assim como todo o espaço da galeria. A montagem de forma triangular na composição dessas bases proporcionava a integração das TVs que veiculavam a imagem do modelo e uma outra TV em que era veiculado um vídeo texto, de forma a compor uma TV com imagem de um modelo e a outra com um vídeo texto, dividida dessa forma: 8 TVs exibiam modelos e 8 TVs exibiam o vídeo texto. No vídeo texto exibiam-se palavras e frases que versavam sobre determinados atributos, tais como: Esbelto, esguio, beleza, vigor, juventude, o corpo inacabado, o corpo como inscrição de acontecimentos.

Ao desenvolver a filmagem, busquei travar um embate do corpo do performer com a câmera, o performer inicialmente ficava de frente, com a imagem em *slow*, em seguida, ele virava-se e colocava as mãos na cabeça. Esse ato era potencializado com a aproximação da câmera em um *zoom*, aproximando as mãos do performer até tornar-se uma imagem abstrata.

Trata-se de um encontro simultaneamente calculado e aleatório entre os corpos e a câmera, descobrindo alguma coisa, ressaltando um ângulo, um volume, uma curva, seguindo um traço, uma linha, eventualmente uma dobra. E depois, bruscamente o corpo se desorganiza, se torna uma paisagem, uma caravana, uma tempestade, uma montanha de areia. (FOUCAULT, 2001, p.368).

Esse procedimento de “render-se” frente à câmera proporcionava uma reflexão do sujeito e suas inquietações frente as suas incompletudes, aliado ao som, que consistia em sons de “arrumação”, coisas sendo arrastadas e portas batendo, produzia uma ambiência sonora no espaço de exposição que caracterizava esse desordenamento.

O segundo ambiente da vídeo-instalação constituía-se de duas projeções nas paredes da galeria. Uma imagem apresentava uma performer fazendo exercícios de respiração, uma respiração desregrada e ansiosa. Sua imagem imprimia-se na sala de exposição ao lado de uma outra imagem em que eu realizava um auto-protagonismo. Utilizava um equipamento de “ginástica involuntária”, *slim gym*, que descarrega cargas elétricas estimulando o músculo a contrair-se e expandir-se, sem qualquer tipo de esforço. A imagem desse equipamento no corpo, aproxima-se à equipamentos de tortura fetichistas de clubes sadomasoquistas.

Na vídeo-instalação, cada corpo projetado e inscrito, com seus acontecimentos, proporcionava a validação de procedimentos anteriores, que estavam associados ao desenvolvimento do trabalho. Com suas cargas sociais, econômicas e históricas implícitas, o corpo mostrado nesse recorte obedeceu ao seu lugar e sua memória coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta pesquisa, o trabalho intitulava-se **Corpos Interditados: poética das anatomicas depreciadas**. Contudo, no decorrer do processo de constituição da pesquisa, os encaminhamentos de algumas questões foram redirecionados. Ao realizar o trabalho de conclusão

O corpo como inscrição de acontecimentos, percebi que mostrando o sexo dos modelos na instalação **Corpos Interditados**, despertava o desejo no público. Por diversas vezes, notei no espaço da exposição, comentários associados ao sexo e ao desejo.

Somando-se a isso, no mês de abril de 2003, participei do evento *Diversidade Sexual* que contou com uma mostra de artes visuais. O foco dessa mostra era trabalhar com intervenções em espaços públicos. Assim, desenvolvi uma projeção na avenida Carlos Gomes no centro da cidade, e exibi dois vídeos: um homem e uma mulher nus, imagens do vídeo que compôs a instalação **Corpos Interditados**, exibidos no ICBA no evento INTERART. Até aquele momento, não havia participado de mostras em espaços públicos. Minha experiência ainda restringia-se a espaços institucionais da arte. Vale ressaltar, que a avenida Carlos Gomes é um território onde há prostituição e uma concentração de bares e boates *gays* da cidade. A intenção de trabalhar com os conceitos de identidade que estão contidos na instalação **Corpos Interditados**, era a tônica naquele momento.

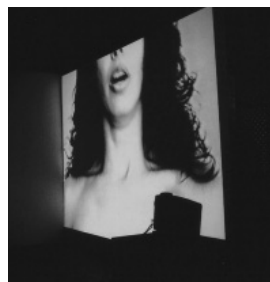
Ao iniciar a projeção, houve uma grande euforia dos transeuntes e de todos os participantes do evento. O corpo, mesmo em uma cidade como Salvador, popularmente conhecida pelas suas praias e pela cultura da “pouca roupa”, desperta um estranhamento nas pessoas, quando retirado de suas convenções morais. As projeções prosseguiram até o momento que um dos moradores de um dos prédios da referida avenida ligou para a polícia que prontamente atendeu a solicitação. O evento resultou em uma problemática: pessoas discutindo com a polícia para que as imagens continuassem e a polícia solicitando a retirada do vídeo. Por fim, os vídeos foram todos exibidos e os protestos resistiram pelo evento.

A repercussão desse trabalho foi de tamanha amplitude que uma jornalista, que estava cobrindo um evento de arte e tecnologia, para o jornal Alemão *Die Tageszeitung*, de Berlim, noticiou uma matéria de meia página em seu caderno de cultura. Constatei que o corpo e o sexo ainda são um campo complexo, quer seja nas galerias ou no espaço público. A partir destas constatações, filmei os corpos dos modelos na exposição do Museu de Arte Moderna, acima da cintura, pontuando de uma forma geral outros aspectos da corporalidade, tais como: a insatisfação com os corpos, sua identidade, suas pertencas e suas inscrições, pois mesmo ainda mostrando o corpo, consegui atingir o objetivo de mostrar e tratar referenciais do íntimo.

A abordagem do corpo no decorrer da pesquisa direcionou-se sempre ao desejo, e à busca de sua identidade. Os corpos de todos os performers que participaram das videoinstalações estavam em consonância com o objetivo da pesquisa. Conceitualizar e poder tratar desse corpo e seus acontecimentos, com sua beleza, suas incompletudes e seus pertencimentos constituíram o foco desse estudo.

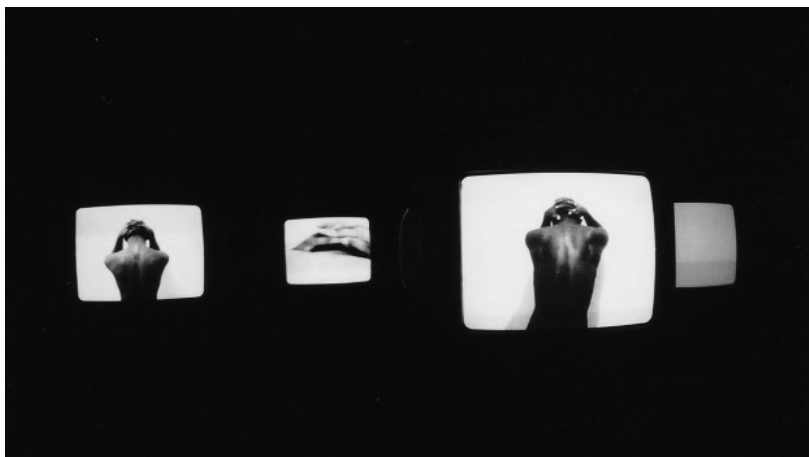
O tratamento do corpo na arte eletrônica, assim como na performance, subsidiaram esta pesquisa, através das análises realizadas, proporcionando um olhar crítico em relação aos procedimentos de artistas e movimentos artísticos. O corpo é uma fonte inquietante e transversal de comunicação, sendo palco de apresentações e de celebrações na cultura ocidental, ampliando o sentido do fazer artístico e trabalhando as potencialidades dos novos meios.

A abrangência da pesquisa não se finda nem se totaliza na criação e execução dos vídeos e videoinstalações. Proporciona dentro de uma visão contemporânea, uma reflexão do público frente às obras, no momento em que este se vê inscrito com os seus acontecimentos.



MAM 2003

Goethe Institut



MAM

REFERÊNCIAS

COUTO, Edvaldo Souza, **O Homem Satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica**. Rio Grande do Sul: Ed. UNIJUÍ, 2000.

_____. **Corpos Interditados**. Texto de apresentação da vídeo-instalação "Passarela". Galeria ACBEU, 2001.

_____. **Corpo Paradoxal**. Texto de apresentação da exposição "Corpos interditados". Galeria do Goethe Institut, 2002.

_____. **O corpo inacabado**. Texto de apresentação da exposição "O corpo como inscrição de acontecimentos". Museu de Arte Moderna, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Milton, O tempo nas cidades, Ciência e Cultura, **Revista SBPC**. 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

CURRÍCULO RESUMIDO

Danillo Silva Barata é Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Professor da disciplina Oficina de Produção em Cinema e Vídeo na Faculdade de Tecnologia e Ciências da Bahia. Participou de mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior.

AÇÕES FLUIDAS

Debora Santiago

RESUMO

O termo ações fluidas é utilizado para pensar intervenções realizadas a partir de condições ou situações existentes na cidade, possibilitando assim o surgimento de novos espaços. Espaços de participação, atuação e reflexão do próprio meio.

Para uma melhor compreensão da relação obra - espaço nas propostas aqui apresentadas, utilizei uma estrutura de diário. Os relatos a seguir compreendem propostas artísticas realizadas em Curitiba e Florianópolis, cidades em que mantenho uma relação freqüente de aproximação, distanciamento e também de correlação.

Palavras-chave: espaço urbano, intervenções, participação, ações fluidas.

ABSTRACT

The expression "fluid actions" is used for thinking interventions done from situations or pre-existent conditions in the city, opening the possibility of new spaces. Spaces of participation, acting and reflexion of the space itself.

For the sake of comprehension of work/space relationship, I used here the form of a diary. The following reports comprehend artistic proposals done in the cities of Curitiba and Florianópolis, where I have a frequent relation of proximity, detachment and comparison.

Keywords: urban spaces, interventions, participation, fluid actions.

O espaço na produção artística percorre toda sua história no ocidente, mas torna-se foco de discussão no modernismo, quando os mecanismos que delimitam espaço e obra dissolvem-se. Ao se diluírem no espaço expositivo propriamente dito, procuraram novos espaços de atuação estabelecendo-se como uma forma de articulação com o *espaço do mundo em comum*¹.

Propostas de intervenções artísticas que partem da percepção de relações entre obra e espaço, gerando discussões sobre o espaço de circulação da obra e o próprio conceito de objeto artístico, já estavam presentes nas vanguardas do início do século XX através de uma série de práticas artísticas interessadas em romper com o método e escapar do controle do mercado. Na tentativa de mudar a percepção do espectador, as práticas construtivas por outro lado se alimentavam da visão modernista de crença na razão e na utopia da arte ser capaz de mudar o mundo.

Nos anos 60 estas idéias são reforçadas pela adesão do mundo real à produção artística. Este período pode ser pensado como início de práticas artísticas num campo expandido, quando as categorias pintura e escultura tornam-se elásticas. Os happenings colocam-se como acontecimentos de integração de todas as linguagens simultaneamente, ampliando a incorporação de elementos da vida cotidiana.

Neste momento a inclusão do contexto e espectador se relaciona de forma mais direta com a obra, desenvolvendo também uma arte experimental socialmente comprometida.

Nos Estados Unidos a articulação com o real está ligada ao domínio tecnológico, os sistemas de produção e associações da obra ao seu contexto. A Pop Art, o Minimalismo e Land Art são seus desdobramentos.

Na Europa o Grupo Fluxus realiza seu primeiro Festival em 1962 na Alemanha com a participação de artistas de diversas nacionalidades. Caracterizando-se como um fenômeno de configurações frágeis, o grupo organizou vários eventos onde música, artes plásticas e dança ultrapassavam seus limites de gênero.

Na produção artística brasileira é impossível deixar de mencionar os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark. Já no final dos anos 50 estes artistas inauguraram a idéia de espaço da obra como vivência e assim deslocaram o lugar da experiência estética. Hélio Oiticica trabalhou inicialmente com pintura e desenvolveu sua trajetória a partir da expansão do plano pictórico no espaço, oferecendo ao público uma participação ativa no espaço ambiental. Lygia Clark, através de esculturas e objetos relacionais, propôs ações que desencadeiam a criação. Ambos estavam atentos à possibilidade da arte como experiência libertadora.

A rua como espaço de adesão do mundo real nas práticas artísticas une-se à situação política do mundo nos anos 60. Os artistas pensam o espaço fora da instituição e as intervenções urbanas mesclam-se a cartazes utilizados para facilitar agrupamentos coletivos.

Investigado em diversas áreas de conhecimento, a rua é o lugar de horizontalidade e de emoção, onde as massas se mobilizam, afirma o geógrafo brasileiro Milton Santos. Buscando interpretar o Brasil a partir de seu território para discutir sobre economia, sociedade e cultura, este autor refere-se à rua como forma de pensar um país, entendendo que a sociedade não existe fora deste território.

A observação “da rua” já se faz presente desde o início da modernidade, quando a cidade sofre grandes e rápidas transformações. Escritores como o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) e o brasileiro João do Rio (1881 - 1921) reverenciavam as qualidades do *flâneur*, aquele que percorre a cidade, observa e extrai o eterno do transitório.

E cada vez mais é presente textos em que se discute a rua/a cidade. A natureza do urbano é pensada através das mais diversas abordagens e, esta heterogeneidade corresponde à própria natureza da rua.

Neste artigo serão apresentados eventos artísticos ocorridos recentemente nas cidades de Curitiba e Florianópolis.

No Paraná as discussões sobre modernismo iniciam apenas nos anos 50, os órgãos oficiais de cultura mantinham uma postura conservadora e a abertura se deu através de propostas independentes. Entre estas propostas é possível destacar neste momento a “Garaginha” - atelier da artista Violeta Franco - que proporcionavam encontros entre as diversas áreas, o Centro de Gravura do Paraná e a Galeria Cocaco que apresentava a produção dos artistas ligados a estes grupos.

Num segundo momento ocorre uma maior atenção do Paraná às práticas artísticas em movimento no Brasil. O Salão Paranaense e os encontros de Arte Moderna (1969 a 1974) organizado pela historiadora e crítica de arte Adalice Araújo, mostram-se como estruturas importantes para a compreensão das discussões daquele momento.

A convergência de diferentes setores das artes torna-se prática entre os grupos durante os anos 80, como Bicicleta (1982), Moto Contínuo (1983), Sensibilizar (1984) e PH4 (1988). O poeta e filósofo Paulo Leminsky é a grande referência na época.

O evento Moto Contínuo foi de grande importância e ainda hoje é referência. Formado pelos artistas Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed, Raul Cruz e Rossana Guimarães, o grupo mantinha um atelier coletivo - FiatFlux, para discussões sobre arte e política cultural na cidade de Curitiba. Após seis meses de acompanhamento conjunto da produção artística, o grupo organizou um evento que aconteceu de 15 de setembro a 09 de outubro de 1983 na Galeria de Artes da Fundação Cultural de Curitiba. Participaram também poetas, atores, escritores e músicos convidados: Alberto Puppi, Josely Baptista, Luís Hermano, José Buffo, Cesar Bond, Jaques Brand, Guinski, Foca, Orlando Fraga, Norton Dudek, Rafael de Camargo, Roberto Burgel, Beto Perna, Gulim e grupo. Além da mostra foram realizadas ações nas ruas e inserções em jornais.

“O que queríamos, como o nome que escolhemos diz, era mexer com as pessoas, lidar com a questão que para nós nunca foi estática, definida. Enquanto víamos o tempo todo, escutávamos o povo falar de manifesto de arte, críticas de arte, opiniões de arte, o que víamos, o que percebíamos na nossa vivência, é que a arte é tudo, menos definição. Daí chegamos a essa idéia de Motocontínuo. Queríamos fazer uma exposição que rompesse aquela expectativa da obra pronta, porque estamos sempre em processo. A obra acaba quando morremos. Não tem uma coisa fechada, isso aí é subproduto, produzimos objetos, são produtos do nosso trabalho, do pensamento”ⁱⁱ.

Nos anos 90, na cidade de Curitiba, os artistas voltaram-se mais a práticas individuais, característica que pode ser observada pelas exposições na cidade. Todavia, nos finais desta década começam a surgir novamente uma série de coletivos no campo das artes, fato comum que ocorre também em todo Brasil.

Em Curitiba percebe-se que estas mudanças aconteceram com a utilização do espaço urbano onde é visível a profusão de grafites e lambe-lambes (stickers) junto a bares, cafés e casas noturnas, que também aumentaram em número devido ao crescimento da cidade. A circulação de informações e propostas artísticas em ambiente de grande fluxo é o foco.

“Um espaço surge quando a liberdade e a abertura são produzidas. Fazer espaços é proporcionar lugares, lugares abertos - livres onde o homem pode reconhecer a si mesmo positiva e negativamente. Fazer espaço significa estabelecer lugares, fazer lugar para romper com a idéia de “paz perpétua” como verdade política. Para tanto, necessitamos criar estratégias de oposição, mais que plataformas teatrais”ⁱⁱⁱ.

Domingo na Urbe foi uma ação organizada pelo coletivo **InterluxArteLivre** num domingo na tarde de 03 de julho de 2005. A ação foi realizada pelo grupo através de um convite impresso (xerox), onde todos eram convidados a passar a tarde num posto de gasolina abandonado e,

também oferecia a possibilidade de proposições artísticas: “Traga alguma coisa para deixar”. O posto abandonado está localizado no cruzamento das ruas Tapajós e Solimões do bairro Mercês em Curitiba – PR.

Foi uma tarde ensolarada, e contou com a presença de muitas pessoas das mais diversas idades. Houve a apresentação de algumas performances, havia música com o auxílio de um gerador para a amplificação e muito grafite e lambe-lambes.

Minha participação ocorreu com a colocação de círculos recortados de garrafas de plástico de água mineral na cor azul. Os círculos eram amarrados um a um em fio de nylon formando uma linha com os círculos e depois foram pendurados na estrutura de aço do posto. Estas linhas interrompiam a organização geométrica da estrutura de aço criando um espaço móvel.

Estas garrafas de plástico são presentes na cidade, pois são utilizadas pela principal fonte de água mineral de Curitiba. O uso contínuo me proporcionou maior atenção sobre o material. A cor azul do plástico, a forma da garrafa e o som produzido quando várias garrafas vazias são colocadas juntas.

Em **Domingo na Urbe** a proposta era “deixar algo”, mas, como o próprio posto de gasolina estava abandonado e deteriorado, algo que com o tempo também se diluiria e não afetasse a estrutura física do posto. E as propostas aconteceram com este intuito: as paredes, semidestruídas e já com algumas pichações, ganharam cor e uma estrutura viva que dialogava com o convite feito. As performances não deixaram nenhum resíduo, além dos registros.

A proposta apresentada pelo grupo **InterluxArteLivre** e com participação de vários artistas, ligados ou não ao grupo, demonstra, além do desejo de uma ação artística, pensar os espaços da cidade. Curitiba possui uma quantidade enorme de museus e espaços institucionais, porém os mesmos vêm apresentando-se como estruturas falidas, com práticas inoperantes no sistema artístico atual. É visível a insatisfação dos artistas frente a enorme e precária estrutura.

Propostas como estas de intervenções em espaços da cidade são ações fluidas, que se moldam a partir da estrutura física e criam novos espaços. Espaços de atuação e reflexão, como bem explanou Milton Santos:

“Ao se tornar produtor, isto é, um utilizador consciente dos instrumentos de trabalho, o homem se torna ao mesmo tempo um ser social e um criador de espaço”^{IV}.

Em Florianópolis, no Prédio da Alfândega, espaço histórico, próximo ao Mercado Central, funciona há 30 anos a Associação Catarinense de Artistas Plásticos. O espaço acompanhou a produção contemporânea até os anos 70, período em foi particularmente ativo. O prédio, de arquitetura colonial, pé direito alto, janelas circulares e com piso em pedra bruta - é uma continuidade do calçamento da rua. Porém a associação utiliza divisórias, cubos brancos, bancos de jardim e todo um mobiliário confuso onde a estrutura do prédio é mascarada. Neste prédio aconteceu a exposição **Projeto Novos Laboratórios**, no período de 24 de setembro a 15 de outubro de 2005 e organizada por Roberto Moreira Jr. Diferente da

disposição do espaço utilizado pela associação, para a exposição foram retirados todos os elementos que o mascaravam, deixando-o totalmente livre para ser ocupado pelos artistas que integrariam esta experiência. E, com todas as suas portas abertas, fez seu piso de pedra bruta ser o elo de continuidade com a rua, repleta de camelôs, transeuntes e todo o tipo de indivíduo que circula na cidade. O espaço físico tornou-se mais flexível para os artistas e o fluxo da cidade fez parte da experiência visual.

A experiência no Projeto Novos Laboratórios apresentou outra situação, outro contexto muito diferente da estrutura institucional de Curitiba. Florianópolis possui pouquíssimos museus, um circuito que restringe a circulação de mostras de artes. Apesar disso a produção contemporânea local vem se destacando no cenário nacional, fazendo com que os artistas procurem novos circuitos - novos espaços. E uma série de estratégias fundadoras de espaços vem sendo organizadas das mais diversas formas. Desde o ambiente doméstico até o espaço da web, contribuindo na formação deste conglomerado agenciador das mais diversas ações artísticas.

Convidada a participar do evento no Prédio da Alfândega, levei as pequenas estruturas circulares de plástico azul das garrafas. Cheguei após uns dias da abertura e com o espaço já tomado por obras. Os trabalhos e propostas estavam espalhados pelo chão e paredes.

Percebi que no espaço acima da linha dos olhos estavam apenas as janelas circulares do espaço e a estrutura de iluminação. Utilizei os círculos alinhados em fios de nylon seguindo a estrutura de iluminação, fazendo novos pontos na estrutura que era formada por pontos de luz.

O **Projeto Novos Laboratórios** contou com a participação de cerca de 40 artistas de diversas regiões do país e propiciou o encontro entre os artistas, criando uma nova articulação no circuito local. A exposição foi se construindo com o passar dos dias e as relações entre as obras eram constantemente transformadas.

No mesmo período da exposição **Projeto Novos Laboratórios** aconteceu a primeira edição do **Projeto Contramão**. Organizado por Adriana Barreto, Bruna Mansani e Joiceane Willerding, tem como característica a mobilidade e acontecer em ambiente doméstico diferente a cada edição. O dono da casa é quem delimita o espaço a ser utilizado, artistas, período e horário de visitação. Esta primeira edição aconteceu na casa de Joiceane Willerding.

Mais uma vez a situação local coloca-se no circuito artístico. A falta de espaços institucionais fazendo com que os artistas busquem outras alternativas para exposição e circulação de suas propostas.

Domingo na Urbe em Curitiba, Projeto Novos Laboratórios e Contramão em Florianópolis estão discutindo seus circuitos de maneiras diferentes, mas correspondendo a suas situações locais: uma cidade repleta de espaços institucionais onde os artistas ocuparam um posto abandonado e uma cidade carente de espaços públicos onde os artistas utilizam suas próprias casas.

O desejo de aproximar estas experiências em cidades diferentes aconteceu com a organização da exposição **Mais Perto**^{VI}. Curada por Yiftah Peled e por mim, a exposição contou com a participação de artistas residentes em Curitiba e em Florianópolis e, foi realizada na Galeria Ybakatu Espaço de Arte em Curitiba, espaço particular em atividade há dez anos.

Yiftah Peled, assim como eu, é artista e circula frequentemente em ambas as cidades, acompanha seus circuitos e “questiona a natureza e a função de seu papel como artista”^{VII}.

Como o próprio nome diz - “Mais Perto” foi a idéia que nos motivou realizar a exposição. O que procuramos foi o encontro da produção destas cidades com circuitos distintos, apesar da proximidade.

A maioria dos artistas participantes da mostra iniciou sua produção no final dos anos 90, utilizam práticas diversas como pintura, escultura, fotografia, vídeo, performance, lambe-lambe, propostas de participação e obras executadas no próprio local.

Mais que uma linha de pensamento que possibilitasse relações entre as obras, o que ocorreu durante a montagem, a exposição desejou aproximar os artistas. Tornar visível a produção fora do eixo Rio-São Paulo para ela mesma, e assim apreender seu próprio circuito dentro de um contexto maior.

NOTAS

- I. O termo *espaço do mundo em comum* é proposto por Alberto Tassinari em “O espaço moderno” para indicar a junção do espaço do mundo com o espaço da obra em si. Porém a junção não exclui a distinção entre o espaço da obra e o espaço do mundo, havendo assim uma duplicidade.
- II. Geraldo Leão em entrevista à Deise Marin. In: *Bicicleta e Moto Contínuo. A arte fazendo história em Curitiba*. Monografia, EMBAP - Curitiba, 2000, p.44.
- III. Chuz Martínez, curador da Sala Rekalde em Bilbao-Espanha, texto “Practicas Anárquicas en la Superfluides del Espacio”, Caracas-Venezuela: Revista Pulgar número 12, agosto de 2004, p.17.
- IV. SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**, São Paulo: EDUSP, 2004, p. 21.
- V. A exposição Mais Perto contou com a participação dos artistas Adriana Barreto, Aline Dias, Bruna Mansani, Bruno Machado, Claudia Washington, Cleverson Salvaro, Edmilson Vasconcelos, Flora Holderbaum, Fernando Rosebaum, Giorgia Mesquita, Julia Amaral, Juliana Burigo, Lilian Gassen, Livia Piantavini, Ricardo E. Machado, Rimon Guimarães, Rodrigo Cunha, Tamara Willerding, Tatiana Stropp, Teresa Siewerdt e William Machado.
- VI. Advertência feita pelo artista Ricardo Basbaum esclarecendo o termo “artista-etc” in Ricardo Basbaum, *Amo os Artistas-etc, Seminário políticas Institucionais, Práticas Curatoriais / organização Rodrigo Moura*, Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005, p. 21.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASBAUM, Ricardo. **Amo os Artistas-etc**. Seminário Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais / organização Rodrigo Moura, Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- BRODY, Jeanne. **La rue**. Toulouse, França: Presses Universitaires du Mirail, 2005.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Organização Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAMIZET, Bernard. **Le sens de la ville**. Paris, França: L'Harmattan, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. À margem. São Paulo: **Revista do Departamento de Artes Plásticas**, ECA-USP, Ano 2, número 3, 2004.

MARIN, Deise. **Bicicleta e Moto Contínuo. A arte fazendo história em Curitiba**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação, especialização em História da Arte do século XX da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2000.

MARTÍNEZ, Chuz. **Prácticas Anárquicas en la Superfluidez del Espacio**. Caracas, Venezuela: Revista Pulgar número 12, agosto de 2004.

SANTOS, Milton. **O país distorcido**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 6ª edição, São Paulo: EDUSP, 2004. TASSINARI, Alberto. **O Espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Debora Santiago. Formada em Escultura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e aluna no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV-Mestrado do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Como artista vêm participando de exposições individuais e coletivas no Brasil, Portugal e Espanha. Este ano participa do Programa Rumos Visuais do Instituto Itaú Cultural com exposições no Instituto Itaú Cultural em São Paulo-SP; Paço Imperial no Rio de Janeiro-RJ e Casa das 11 Janelas em Belém-PA. E também em 2006 realizou a curadoria da exposição "mais perto" juntamente com Yiftah Peled. A exposição "mais perto" contou com a participação de artistas de Curitiba-PR e Florianópolis-SC. Curitiba, 1972. Vive e trabalha em Curitiba.

AS GAVETAS DA CÔMODA AÇÕES POÉTICAS NO ESPAÇO URBANO: PROJETO E DESTINO

Didonet Thomaz

RESUMO

Apresentam-se trechos do Diário de pesquisa do Projeto As gavetas da cômoda. Teatro monótono: 1996-1997. Transcritos das folhas de papel de seda caligrafadas a nanquim, estas representam o conteúdo das gavetas de uma cômoda remanescente na casa de mata-junta, da Travessa Gen. Francisco de Lima e Silva, 65, antes do desmonte e da montagem no Parque São Lourenço, em Curitiba, Paraná. O espaço discursivo é movimentado por fitas de cor verde e vermelha, que amarram dois conjuntos de cartas manuscritas, e por cascas de ovos ensacadas e dependuradas no trinco externo da porta, remetendo o estúdio da artista ao Jardim das delícias, de Hieronymus Bosch. Como lugar do imaginário ou "... cocanha de Bosch..." seu destino se determina por meio de ações poéticas no espaço urbano.

Palavras-chave: projeto; Diário de pesquisa; gavetas da cômoda; estúdio da artista; destino.

ABSTRACT

In this work we present excerpts from the Research diaries of the Project The cabinet drawers, Monotonous theater: 1996-1997. Their transcript on silk paper in Indian ink calligraphy, represent the content of the drawers found in a cabinet left at the board and batten house at 65 Gen. Francisco de Lima e Silva Alley before it was disassembled and reassembled at São Lourenço Park, in Curitiba, Paraná. The movement of the discursive space is accomplished by green and red ribbons, which tie the two sets of handwritten letters, and by egg shells in bags which hang from the outer doorknob, an allusion to the artist's studio in Hieronymus Bosch's The garden of earthly delights. As a site of the imaginary or "...Bosch's cocagne..." its destiny is determined by means of poetic actions in the urban space.

Keywords: project; Research diaries; cabinet drawers; artist's studio; destiny.

INTRODUÇÃO À COCANHA DE BOSCH

Sentada numa cadeira, com a resma sobre a pasta e esta sobre as pernas, curvei o corpo acompanhado pela sombra da luz, encoberta, projetada, adiante; seríamos duas, se não fosse eu a pegar e retirar os objetos de dentro de cada gaveta da cômoda até esvaziá-la, desordenando a ordem anterior por meio de lentos mas contínuos movimentos braçais com o propósito de aproximar, com os dedos das mãos, o que estava à distância; visual sob todos os ângulos, não fui tentada a reconduzir a totalidade fragmentada na instalação temporária sobre a topologia do entorno, ao estado de origem, porque irreversível. Se as gavetas eram cinco, cinco dias bastariam para a recolha que se prolongou durante meses. Infinitamente poderia fazer essa performance suspensa em função da contingência: de suspeita entropia provocada por pessoas que transitavam no sítio específico. Entre os atos, como num jorro, a caneta escorregava a tinta suavemente, ressaltando a plasticidade das palavras e os desenhos que se fixavam sobre a superfície das folhas lisas, indi-

ferentes ao movimento contínuo e ao odor profundo no compartimento, porque inútil. Às vezes, ocorria um derrame, sobras trágicas dos acontecimentos gráficos.

Apresento trechos do **Diário de pesquisa** do Projeto **As gavetas da cômoda, Teatro monótono: 1996-1997**. Transcritos das folhas de papel de seda caligrafadas e desenhadas a nanquim, representam o conteúdo das cinco gavetas da cômoda remanescente num canto de 79,5 X 93cm, entre uma porta e a abertura para a sala grande da casa de mata-junta, localizada na Travessa Gen. Francisco de Lima e Silva, 65, antes do desmonte e montagem no Parque São Lourenço, em Curitiba, Paraná, onde pesquisei por 12 anos. Afinal, quem procura pelo extraordinário e pelo inexistente senão os artistas e os poetas? O espaço discursivo é movimentado por fitas de cor verde e vermelha, que amarram dois conjuntos de cartas manuscritas, e por cascas de ovos ensacadas e dependuradas, esporadicamente, no trinco externo da porta, remetendo o estúdio da artista ao **Jardim das delícias**, pintura de Hieronymus Bosch, executada por volta de 1500 e que se encontra no Museu Nacional do Prado, em Madrid. Ao contemplar a relação pela primeira vez, os invólucros finos dos ovos quebrados no interior do saco plástico, a minha consciência foi inundada pela expressão “... *cocanha de Bosch*...” como lugar do imaginário, bastando abrir a porta do estúdio para transitar no fluxo da fatura de elementos significativos. Entretanto, resisti contra a força de querer rever; como se fosse possível esquecer os dados conhecidos e experimentados ao confrontar a dinâmica da cidade. Provocava deslocamentos; tinha a intenção de operar no vácuo dos objetos ausentes, favorecida pelo que restou do que os meus olhos viram. “... *Lo que vieron mis ojos fué simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es*...” (Op. Cit. 1973, p. 164), escreveu Borges apontando para a luz fulgurante no círculo dos círculos, centro no sótão do **Aleph**: no ensaio denominado **Borges y El Bosco**, Esteban Ierardo, sugere “... *una posible coincidencia entre la pintura del Bosco y la literatura borgeana en cuanto a su percepción del espacio*...”. Por analogia, percebo que cada folha do **Diário de pesquisa** é um objeto em relação com outros assemelhados ou dessemelhantes que ocupam um espaço no tempo. Cada folha poderia ser pensada como um universo construído e dobrado, empilhado e protegido, a ser aberto na dimensão das novas tecnologias, informáticas ou digitais, e estas, por sua vez, induzir complexidade ao fenômeno da representação nesta pesquisa científica em arte desenvolvida em tempo integral.

Os autores exclamados no **Diário de pesquisa** fazem parte da convivência com a tradição, marcadores de passagens, tais como a descrição das “... *alterações efetuadas na disposição dos artigos de mobiliário*...”, no extraordinário tempo da narrativa de **Ulisses** (Op. Cit., 1975, p. 750), de James Joyce e, dos “... *armários (...) a cômoda*...”, da **Infância em Berlim** (Op. Cit., 1993, p. 122), no conjunto de aforismos construídos por Walter Benjamin, que servem de apoio às ações ora iluminadas, as quais têm como ponto de fuga “*Aus-schaltung*” = “*apagar a luz*”, isto é, interromper. Literalmente, ouvi a enunciação desse pensamento ser proferida com a mesma naturalidade de quem pede um copo d’água, mais de uma vez. Porém, é na escuridão que percebo a potência do ato contrário, isto é, “*acender a luz*” sobre a experiência sem prejuízo ou contradição deste procedimento **work in progress**.

SOBRE A SUPERFÍCIE DAS FOLHAS LISAS

Curitiba, 19 set. 1996... Primeira gaveta da cômoda. Carta (...) 1.º caderno – capa de papel sem nada escrito. Endereços com canetas esferográficas vermelhas e azuis de várias pontas, folhas de papel jornal, restos de envelopes com manchas de mercúrio – X – cartões de visitação, mapas feitos em desenhos de próprio punho (...) Fevereiro, 1973. Folhas cortadas em tamanhos diferentes – corte com tesoura. Outras cartas – sem data. Herança (...) colher p. açúcar, de prata, 1 dz. colherinhas p. chá de inox, 1 prato de bolo com flores azuis, 1 prato com parreira – azul, 1 licoreira com cálices – verde, 1 dz. tigelas de vidro p. doces, 1 dz. de copos verdes com listinhas, 1 dz. copos brancos com fosco, 1 cinzeiro de prata, 1 bandeja de louça com grade e parreira azul (...) cortador de pepinos de louça e madeira... com dizeres. 2.º caderno (...) incompleto. 1947. Poemas em alemão. 3.º caderno – incompleto com folhas sem linhas (...) desenhos a lápis, figuras de perfil/ contas em esferográfica/ cartas escritas do meio para o fim (...) resto do caderno em branco, final com muitas contas de cabeça para cima e para baixo (...) escritura da casa (...) 4.º caderno – endereços, medidas de costura, desenhos e modelos (...) reforma: ombros 12-38/ costas 54/ busto 60-18/ manga 55/ quadris 115/ manga lisa, gola mais deitada e frente mais transpassada... Ficha técnica: “... *Cadernos... 14h15min. até 16h15min. ...*”.

26 set. 1996... Carta. Carta (...) rascunho de cartas para alguém, sem data. “no sote” = “no sótão”. Carta de 19.11.1995 (...) mapa – corpo humano, aparelho digestivo, intestinal (...) feito com caneta esferográfica sobre papel de seda (...) Carta (...) O anil azul funciona bem. Caderno de Registro do Movimento das Estampilhas para Vendas Mercantis. Abril/ 1977/ casaco/ gato cego/ 100,00 (...) vaso noturno (...) apostila sobre Estudos genealógicos... Ficha técnica: “... *Cadernos da 1.ª gaveta... 14h30min. até 16h30min. ...*”.

01 out. 1996... Número 1. 1) 7 outubro 1930; 2) voluntário (...) 4) p. onde embarcaram? 5) o lugar da foto. Mulheres da voluntária, data e onde foi a foto, até onde chegaram? Infantaria – 1930, 1932. Número 2. Caderneta com endereços. Reservado gravuras (...) cavalo; 1 igreja; 1 reflexos (...) pinheiro; 1 Prefeitura; 1 cabeça de velho (...) 3 amigas; 1 moça monotipo; 1 Ex-libris; 2 Egg; 1 13 de maio; 1 erótico (...) Número 3. (poeta russo, início do século) uma música favorita. Número 4. Mapa com descrição das jóias, uma pulseira simples, com nome (...) anel de ouro com rubi. Corrente dupla, verso, pulseira, monograma entrelaçado (...) Borda cinzelada, 100 anos e funcionando, a lápis (...) Número 5. – Outra caderneta 1935/ 1936/ 1937/ 1938/ 1939/ 1940 (com números e meses do ano) (...) revista arte de bordar, 9 folhas avulsas (...) 6 folhas monograma, 3 pontos de cruz – 3 lisos/ 1 livreto alemão-português, 2 postais – pequena lista de alimentos – leite em pó/ ameixas secas/ passas/ panetone, esta caderneta traz os gastos do mês – 1 caderno Pinheiro – fim – maio – medidas p. o dia 18 de junho, do meio para o fim. Número 6 no círculo. Caderno com letras, alfabeto escrito à mão, endereços médicos/ veterinários. Número 7 no círculo. Caderno Colégio. 13 folhas escritas com letras diferentes, cortados na raiz: por, na, N., Pres., 3.ª, voz, 3.ª, sing., sing., 2.ª, na, com, na, você, já, com o, avô, pres. ind., os, neste, de, pulos, égua, boa, trabalho, 198, frases, vezes, agita, preto, acolá, vários, forma, terra, temas, juízos, 1) r, 2) ris, 3) tur) 1) ur, 2) vin, 3) ntur, para, unir, rolas, à rola, serena, jovens, pelo, cidade, salvou, filho, arte, multa, e = de, desde, 18, e, N., 2.ª, D., D. Mapa visita... Ficha técnica: “... *Cadernos da 1.ª gaveta... 14h45min. até 16h00min. ...*”.

15 out. 1996... Lista de agenda – escrita com tinta. Xícaras, pratos rasos, pratos fundos, 1 tigela, 2 copos, 1 açucareiro, 2 castiçais, 1 vaso noturno, 3 panelas, 1 caçarola, 1 frigideira, 1 panela grande de ferro, 1 chaleira, 1 bule de café, 1 tigela esmalte com tampa, 1 chocolateira, 1 bule para chá, 3 bacias 1 grande 2 pequenas, 1 balde para cozinha, 1 foice para lenha, 1 fogareiro pequeno, 1 tábua lavar roupa, 1 passador de macarrão, 1 espelho, 6 travesseiros pena, 6 travesseiros palha, 1 caixa para sal, 1 ralador, 1 caneca folha, 4 facas, 1 lata café, 1 escova soalho, 1 vassoura, 1 lata (...) “Na chegada recolher os cadeados. Desligar a luz. Fazer economia com a luz”. O 2.º – o olho está brilhando, um gancho e dois olhinhos (...) outro caderno. Crianças são pequenas; então, ‘porque’ não é resposta... Ficha técnica: “... *Cadernos da 1.ª gaveta... 13h30min. até 17h00min. ...*”. 22 out. 1996... Depois de James Joyce haverá outra forma de registrar gavetas? 2.ª gaveta: cadernetinha cor-de-rosa, de veludo, com uma aplicação em metal dourado. Muitas folhas em branco. Contracapa listrada com bordos das folhas em dourado. Lápis cor de sépia. Na caderneta tem uma folha escrita (...) As folhas têm um xadrez leve (...) Carteira de couro marrom com botão de metal com relevo em forma de labirinto. Dentro várias fotos (...) mulher e um soldado cuja placa tinha o número 577. Outra carteira de couro com uma palha esticada para fazer cigarro. Uma poseira de metal brilhante e opaco com quadrados. Deduções. Uma bolsa de couro. Dentro de uma lata, entre algodões, vieiras coloridas – amarelo e laranja; caramujos – 3 – 1 como um chifre, numa caixa de papelão verde. 1 escultura de águia do relógio, tiara com ‘strass’, canetas, lupas, pente, lápis, três travessas de cabelo, talvez aquelas do “barqueiro”, uma pinça, 1 seringa, 1 poseira com imagem de galanteria, decalcomania de criança “voando” e cavalinho, 1 lupa linda pequena, 1 maromba, um besourinho verde, uma jóia – edelvais aprisionado sob duas lentes (...) em prata – pasta de dente diluída na água quente. 3 dedos – aprisionados, um agulheiro três minúsculos dados dentro de uma espécie de pingente, um agulheiro verde com ponta de dedal ouro, em forma de zepelim. Álbum com dedicatórias, final do século 18 (...) Álbum com fotografias da juventude (...) 1927 (...) capa dura, em preto e branco, rajado, e fita de seda azul claro (...) folhas de papelão, cartolina cor-de-laranja, cortadas de um modo caseiro e, apoiadas por cantoneiras em forma de coração (...) álbuns com fotos coloridas, comprados em banca de revistas, revistas de artistas de cinema (...) Lista de faltas, manuscrito: 1 vestido branco novo, 1 colcha de crochê – casal (devolvido), 1 jogo cama vermelho, 1 estojo de pó de arroz novo do “Japão” do Hiro, 1 xícara rosa da bisavó, 1 bolsa de couro verde jacaré, uma corrente, metal de bolsa cinza, 1 vestido preto brilhante, 1 casaco angorá marrom bege “Turquia”, 1 casaco cinza com claro, 1 blusa preta com um reflexo dourado (...) Abajur de cabeceira de madeira entalhada lindamente, 1 cortina de quarto, 2 jogos de 1,2 dz. de talheres da “Alemanha”, 350 dólares, 50 marcos, conjunto calça blusão preto seda mista, uma bolsa de níqueis – japonesa... Ficha técnica: “... *2.a gaveta – 2.º coração... 13h45min. até 18h00min. ...*”.

27 out. 1996... Cocanha de Bosch, casquinhas de ovos num saco plástico, o **Jardim das delícias** pendurado no trinco da porta: a mensagem (...) chega em silêncio, o carpete abafa os passos...

08 jan. 1997... Fitinha vermelha para lá.

15 jan. 1997... Fitinha vermelha para cá.

06 maio 1997... Folha 1. 3.^a gaveta/ grande – dentro de uma caixa de papelão envelope aberto em recorte e tons de bege, laranja e mel/ papel de seda oval rosado pregas e estrelas prateadas/ e por sobre um oval de papel prateado de bolo colado em fundo de pregas em bege seda/ por sobre um anjo colorido como se estivesse num céu (...) escrito em caneta azul com friso prata; – na mesma caixa (...) envelope em losango. O quadrado/ retangular é de papel rosado amarratado, com anjo colorido colado mais um oval, com busto de anjo – bordas em papel de bolo prateado; – outra caixa contendo outro envelope rosa velho com relevos em branco/ contorno sobre o relevo branco de plumas colando uma espécie de seda rosa amassada. 1865, data a lápis. Sobre o tecido rosado havia letras recortadas num oval prateado – solto; – caixa de papelão com figura de batismo datado internamente 1924, 6 März (...) Capa de seda pintada com flores em rosa e verde (...) seda amassada azul claro quase verde com barbante duplo retorcido/ nas pontas esquerdas estão coladas cantoneiras com papel de bolo, prateado; – outra caixa de papelão contendo o mesmo da anterior 6 März 1924 (...) Nos retângulos estão colados papéis de bolo prateado (...) pêlos em extremidades, provavelmente escova de cabeleireiros; Folha 2. – envelope com dentes, coroas, ouro/ verde – dentro de um pote de cerâmica laranja/ um peixe de madre-pérola/ um cordão com corais vermelhos um colar de vidrilhos – comprido; – saco plástico com miçangas, botões e papel de seda verde; – chaves; – uma caixa de jóias com espelho, brincos, pinça, alfinete, forro de veludo vermelho; – duas tesouras grandes; – um conjunto de organdi – 2 grandes, 4 pequenos/ 1 retangular bem maior com bordas em ouro pintado/ laços vermelhos nos cantos, folhinhas verdes flores vermelhas e rosadas – peças para toucador/ em seda rosa papel; – envolto em papel de seda branco: 6 guardanapos em crochê branco, losango em cambraia bege bordada, rendas bege, lenço de seda com pontas de renda; – envolto em papel de seda branca: envelope em relevo rosa, ouro e branco – losango, capa com recortes em forma de leque e bolhas numa trama de crochê fino, colagens de rosas em ouro com folhas/ rosas em seda sobre papel e relevo dentro documento de alguma anúncio com anjo e trombeta; – passaporte (...) capa verde, fotografia (...) cartões coloridos e em relevo – de flores, provavelmente para fazer outros envelopes (...) capa marrom; Folha 3. – caixas de madeira em forma de livro com cantoneiras e fechadura de metal dourado, forro de tecido vermelho/ distintivos em cruz de fundo azul. Foto de mulher (...) caixa com jóias populares – papelão (...) rio, busto com conchas em madre-pérola, um peixe, abotoaduras, um casal dançando com ostras e cores, bailarina com pérolas, folha de parreira, filigranas com azul, filigranas com vermelho, filigranas com azul claro, em prata com margarida, botinha com canivete, margarida filigrana com folhas e azul, cobre com ‘strass’, oito dobrado com ostras, folha de parreira com flores azuis e miosótis, madre-pérola azul acinzentado, pregador com madeira, olho com madre-pérola e ouro, olho com pedras, pedras vermelhas e brancas, laço com pérolas e pedras vermelhas; – caixa com estampa de rosas num vaso, algodão com flor em prata e “brilhante”; – fotografias (...) 94, livrinho de fábulas; – termo de doação (...) Folha 4. – caixa em forma de livro s/ tampa/ colar em madeira/ duas mãos em metal para segurar papel/ uma caixinha azul pequena com algodão dentro/ caixa branca quadrada forrada com papel de seda azul contendo um broche de porcelana pintada uma rosa com folhas verdes, um

broche de vaso com flores e pedras preciosas – rosa, azul, lilás, amarelo queimado vermelho e pérolas/ brincos de rosas e esmalte/ blusa de organdi bordado/ bordado inglês; – envelope com pequenas cartas; – recorte folha pautada/ 1985 – datas 6 fevereiro, 15 junho, 17 novembro, 1.º novembro, fins de dezembro, 10 Abril 1986; – outra folha com papel pardo e caneta esferográfica – compras e valores, maio de 1981 até abril de 1982 (...) lista em papel pardo: sopeira/ bandeja de vidro/ bonbonnière/ mesa prateleira/ mármore-bidê/ prato de bolo x “tupeware” x/ caixa de (...) saboneteira e x/ fotografia. família. mamãe criança/ apetrechos de plaqueta/ puxador de penteadeira; – lista: trazer de volta 1984, sopeira/ prateleira, x mural queimado a ferro em cores (...) x vaso – verde, x prato de vidro – bolo, mesa – bisavó, bonbonnière, mármore bidê, fotografia – família de mamãe criança (...) relógio (...) fotografia, bandeja de vidro, x coroa de ouro, + 60 cruzeiros. Folha 5. Lista: azeite café açúcar ervilha queijo pasteurizado gelatina; lista: 1983, 2 toalhas japonesas (...) dinheiro, casaco branco, blusa marinho, sapato, toalha de banho (...) Caderno... 22 de abril de 1829. Cartas (...) desenho a grafite de uma gata (...) Signos combinam. Mapa. Nomes escritos numas folhas pardas. Lista de obras (...) Folha 6. Fantasia de veludo preto com faille, fita vermelha, organdi com bolinhas, pontas com bolras... Ficha técnica: “... 3.ª gaveta da cômoda, 2.º coração... 13h30min. até 16h40min. ...”.

19 maio 1997... Fitinha verde para lá. Fitinha verde para cá.

27 maio 1997... Folha 1. A quarta e penúltima gaveta da cômoda, segundo coração (...) brindando Walter Benjamin: caixa redonda de madeira com manchas redondas de miolo escuro/ dentro havia um colar de prata com pedras azuis um leve levíssimo/ outro com flores de prata segurando bolas de acrílico recheadas com papel prateado/ outro de pérolas bem amareladas/ outro com acrílico vermelho/ outro com acrílico rosa e pérolas/ outro com acrílico vermelho e bege café com leite. Um jabô de cambraia bordada, com gola, branco/ uma cadeia de bolas marrom escura/ uma caixa/ estojo para óculos escuro cor de laranja/ uma caixa de papelão xadrez fino tela n.º 7 com 1 fivela de plástico, verde, tonalidade pastel/ um colar com rosinhas e folhas e cordão dourado/ saco plástico com muitas contas de pérola/ uma corrente de metal rosado/ contas de coral/ uma pulseira de (...) relógio quebrado em várias partes/ 32 contas de vidro formato triangular, rajadas de azul com branco/ pérolas descascadas, amareladas, fio de náilon e fechos. * * * Outra caixa – retangular verde musgo (...) dentro havia um espelhinho bisotado/ um saquinho plástico com muitos fechos de colares e gargantilhas, um colar moderno de contas redondas e zepelim com corrente prata, lilás e branco e branco amarelado/ um broche com frutas/ broches de latão (2) tipo marombas (...) Folha 2. Ainda outra medalha de latão rosado (...) uma meia de crochê de linha para bonecas/ uma lira com fitas francesas – broche/ um boneco de madeira feito à maneira do “Cromagnon”/ um perfurador de prata trabalhada/ um oito de metal/ uma abotoadora/ um colar de contas alaranjadas/ outro bonequinho feito de contas de madeira e arame/ um torçal de contas e vidrilho verde/ branco e verde escuro/ um pendente dourado com ferradura e falso brilhante. Envelope pardo contendo cadernetas (...) recortes de revistas atores e atrizes, em verde/ sépia/ azul pastel (...) 46, 30, 24, 38, 36, 75, 15, 21, 7, 66, 23, 3 no meio havia uma estampa (...) colada sobre uma espécie de 2.ª via de carta quase ilegível muito

misterioso. O nariz torto, outra foto colada em papel timbrado (...) Folha 3. Um saco plástico com gravuras (...) 1.ª prova – cenas, cabeça de homem, parecem reproduções, trabalho de impressores. 1845 (...) pinheiros, papel arroz, estampas com cenas de amor, cirandinha/ guerra (...) Cabeça, grafite, coqueiros (...) gravuras metal (...) a buril – 6.ª prova (...) desenho a lápis (...) Xilo 34 – outro rosto c/ nome/ metal 7/25 – outro rosto. Cartas (...) canto e piano – versos (...) poemas... Ficha técnica: "... 2.º coração... 14hoomin. até 16h30min. ...".

27 jun. 1997... Folha 1 – última gaveta grande do 2º coração (...) fotografias (...) santinho colorido com o nascimento de Jesus/ trecho de carta (...) *"Eu só peço a Deus que a vida não me seja indiferente que a morte não me encontre um dia, solitária sem ter feito o que queria"*/ Lista: presente 80/ troco (...) 33/ chocolate 18/ papel 12/ chinelo 80/ ursinho 220/ Outra lista – quarta 29 – leite 30,00/ azeite 17,00/ ovos 13,50/ manteiga 60,00/ chouriço 39,00/ peixe 12,50/ arroz 14,00 (...) Cartão com rosas/ envelope amarelado/ envelope com forro azul (...) série 260 santinhos com imagens do nascimento de Cristo/ cartão recortado (...) papelão amarelado com desenhos a lápis – uma perna com calça e botas, uma cabeça com quepe/ uma silhueta de mulher com uniforme de montanhista (...) cartão com cesta de flores e pássaros/ envelopes com subscrição/ calendários/ carta (...) negativos de fotografias/ saco plástico/ envelopes/ carta (...) envelope pardo/ fotografia em preto e branco/ desenho de pinheiros em esferográfica/ capa de caderneta parda (...) receitas escritas a lápis e esferográfica azul em português e alemão, folhas soltas/ carta (...) subscrito (...) Folha 2 (...) documentos/ envelopes/ cartas/ cartões/ convites/ espelho quebrado/ cabo de sombrinha/ saco de náilon com meias de náilon de tons diferentes/ sacos com tecidos. Bolsa estampada de flores em azul/ rosa e verde com fundo preto – documentos (...) Cadernetinha (...) vendas por atacado – anotações a lápis, endereços aniversários/ desenhos a lápis colorido rosa, verde e marrom e umas três versões do Pai-nosso em caneta tinteiro preta, letra (...) no outro extremo, listas – 12 chinelos marrons/ 13 simples cinza/ 5 cartões marrons/ 1 carta cinza/ 31 (...) cedro. São 16h20min. Sim é uma despedida. São 16h21min. Concluí as pesquisas, com o inventário da quinta e última gaveta da cômoda. Estou de frente para ela. Não é a morte que assusta, mas o que ocorre em torno dela. Há inúmeras caixas, com roupas, roupas por toda parte, dentro de caixas de papelão, araras segurando casacos e capas. Cabides com paletós no recorte da parede que separa o aparente quarto da aparente sala, grande. As cortinas estão no lugar. A cama e o criado-mudo foram deslocados. O bico de luz, atrás de mim, completamente nu, ajuda a identificar cores – roxo, rosa, vermelho, preto, verde, bege, marinho –, a parede com as flores, as cortinas, tudo quieto, a mesma luminosidade van Gogh, **d'Os comedores de batata...** Ficha técnica: "... a última gaveta do 2.º coração... 14hoomin. até 16h30min. ...".

27 ago. 1997... Fitinha verde para lá.

ROTEIRO-CHAVE DA MESCLA DE IMAGENS: CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

A íntegra e espontânea relação entre o saco e as cascas de ovos dependurados no trinco da porta do estúdio com o corpo, em forma de ovo quebrado, do **Homem árvore** cujas pernas de cascas ocas penetram em embarcações, na pintura de Bosch, instiga meu desejo de continuar

desafiando o imaginário e a sua razão de ser, inclusive no singelo **Diário de pesquisa**, que não é um problema, mas um repositório de fontes primárias no estágio embrionário da representação. O propósito me dominou obsessivamente até a ocasião do motivo¹ para fazer ver a minha experiência em movimento por meio dos recursos ambíguos da videoarte. Philippe Dubois retorna à dupla face da máscara de um deus romano, Jano, guardião das entradas (das casas) e dos começos, além de olhar para frente e atrás, para o passado e futuro, adiante. Dubois parece estabelecer uma comparação entre a palavra vídeo com a “... *palavra-esperanto, intraduzível, desprovida pois de imaginário. No entanto, e esta é a outra face da palavra (indissociável da primeira, como a frente e o verso da mesma folha de papel), vídeo, assim sem acento, é também, de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim videre, “eu vejo”). E não de um verbo qualquer, mas do verbo genérico de todas as artes visuais, verbo que engloba toda ação constitutiva do ver: vídeo é o ato mesmo do olhar...*” (Op. Cit., 2004, p. 71). Observei que as folhas de papel de seda, finas e flexíveis, difíceis de dominar fora de uma base, elas foram filmadas no plano, de cima para baixo, e se apresentam no quadro em posição vertical do equilibrista, que tem os pés na correnteza. Do mesmo modo o enfrentamento com o **Homem árvore** foi filmado de cima para baixo, no momento em que eu, de joelhos, no chão, estava encolhida sobre a imagem. O efeito dessa montagem por superposição resultou na verticalidade da minha silhueta deslizando o olhar **voyeurista**, lentamente da esquerda para a direita; de costas para o espectador, que está por vir e desaparecer sem deixar rastros. A sofisticação do equipamento tornou oblíquo e invertido o percurso **d’As gavetas da cômoda**. O roteiro-chave da primeira versão foi sacrificado e o da segunda foi estruturado após a edição, restando a última síntese, a saber:

- Experiência com sinos
- cenas VHS: internas [cômoda] e externas [fotografia do muro da casa da Travessa, em 24 nov. 1987]
- “voz off” de trechos do **Diário**
- penetração na memória, em zonas de cor, surgimento de figuras achatadas debaixo da transparência das folhas caligrafadas que saem em zigzag para o “espaço off”
- passagem para o itinerário dos sentidos, do **Paraíso terrestre** [Deus cria Adão e Eva]
- **Jardim das delícias** [fonte da eterna juventude]
- **Inferno musical** [ódio sobrenatural do exterminador]
- montagem do enfrentamento entre o **Homem árvore** e a artista
- alisamento das dobras do papel com as mãos
- incrustação de corpos e instrumentos musicais sobre a seda pintada, da arte vestível, situação favorável ao corpo ausente, giro no cabide
- ênfase para ações poéticas anteriores, **A Historieta de truz**, livro-objeto-tubo, cuja tampa rola
- olho-visão de mundo
- estratificação das imagens no dispositivo que produz a informação = computador

- banda sonora de sinos, tambores, sistra, gongos, tam-tams e folhas de bronze
- **Double Music**, 1941, de John Cage/ Lou Harrison
- II

notas

- I. A primeira versão do Projeto **As gavetas da cômoda**, em formato de artigo, foi referenciada pela Comissão Científica do **1.º Simpósio Internacional do Paço das Artes – padrões aos pedaços: o pensamento contemporâneo na arte**, composta pelos Professores, Dr. Martin Grossmann e Dr. Miguel Chaia; e pelas Professoras, Dr.ª Maria Beatriz de Medeiros, Dr.ª Priscila Arantes, Dr.ª Daniela Kutschat e Doutoranda Paula Braga. Paço das Artes, São Paulo, 7-10 ago. 2005. A propósito do artigo **As gavetas da cômoda**, construí uma proposta de ação poética: **As gavetas da cômoda**. Direção de Didonet Thomaz. Brasil 2005, DVD Videoarte (4'25"), color. Luciano Mariussi: iluminação, câmera e edição. O Projeto **As gavetas da cômoda** foi apresentado, oralmente, como exemplo de **Ações poéticas no espaço urbano: projeto e destino** na IV Edição do Programa **Hora da Prosa: conversas sobre o Patrimônio Cultural**. Casa Romário Martins, Fundação Cultural de Curitiba – Curitiba, 23 maio 2006.
- II. Créditos das imagens do arquivo de Didonet Thomaz: Glênio Póvoas: VHS "making off", 1987. Verônica França: Arte vestível e fotografia, 1987. Hieronymus Bosch: O Jardim das delícias, ~1500. Direitos reservados © Museo Nacional do Prado – Madrid.
- III. Créditos para tradução do português para o inglês: Rafael Caminha de Carvalho Beltrami e Vera Lucia Caminha de Carvalho. Revisão: Antônia Schwinden. Profissional em tecnologia da informação: José Francisco Kuzma.
- IV. Agradecimentos à Gerda Metzenthin (**in memoriam**). À arquiteta Ana Lucia Ciffoni. À historiadora Christine Vianna Baptista, Diretora do Patrimônio Cultural de Fundação Cultural de Curitiba. Ao Prof. Dr. Esteban Ierardo, da Universidade de Buenos Aires. À Laura Kuhn, Diretora do John Cage Trust, Arizona. Especialmente, à Zahira Mehl, pelas 'cascas de ovos'.

REFERÊNCIAS

Fonte primária

THOMAZ, Didonet. **Diário de pesquisa: manuscritos**. Curitiba, 1996-1997.

Livro

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Cocanha: várias faces de uma utopia**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

JOYCE, James. **Ulisses**. 3.ed. São Paulo: Editora Civilização Brasileira S.A., 1975.

THOMAZ, Didonet. **A Historieta de Truz**. Curitiba: Edição de artista, 1987.

Capítulo de livro

BORGES, Jorge. El Aleph. In: ____ El Aleph. 17.ed. **Buenos Aires: Emecé Editores**, 1973, p. 151-169.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: ____ **Obras escolhidas II**. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973, p. p. 71-142.

DUBOIS, Philippe. Vídeo e teoria das imagens. In: ____ **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. p. 31-116.

Fascículo

Coleção Gênios da pintura: Vincent van Gogh. São Paulo: Abril Cultural, v. 1, 1967.

Coleção Gênios da pintura: Hieronymus Bosh. São Paulo: Abril Cultural, v. 39, 1968.

Site

IERARDO, Esteban. **Borges y el Bosco.** Disponível em <http://www.temakel.com/enseiboscoborges.htm>.

Acesso em: 10 de junho de 2006.

CURRÍCULO RESUMIDO

Artista e pesquisadora. Especialista em História da Arte do Século XX, Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, Curitiba. Mestranda em Artes, Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais, Escola de Comunicações e Artes - ECA, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.

IMAGEM É RISCO

Elyeser Szturm

RESUMO

Os trabalhos discutidos aqui, fotografia, vídeo, animação, instalações são tensões entre o literal e a metáfora, a visibilidade e o apagamento. A Imagem corre sempre algum risco. Sobretudo, pela ambigüidade acerca de sua origem e destino: Vem do real? Do desejo? Da consciência? Do inconsciente? Procurou-se restituir uma certa temporalidade à imagem fotográfica.

Palavras-chave: fotografia, tempo/ espaço, apresentação x danificação.

ABSTRACT

The works discussed here, photography, vídeo, installations search to create tensions between the literal and the metaphor, the visibility and the disappearance. The image is always in risk. Mostly by its ambiguity. Its origin and destin. It comes from the real? Desire? The conscience? The unconscious? Trying to return some kind of temporality to the photographic image.

Keywords: photography, time/ space, presentation x damage.

“Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é, vivível.”

Algirdas J. Greimas.

IMAGEM É RISCO é uma série que começou em 2003 e não tem final previsto. Consiste em fotos de superfícies arduamente identificáveis. A tentação das origens é, aqui, frustrada. Identificação obliterada pela própria imagem que se expõe. O poder do autor migra da comunicação para a falha. O poder do autor é o poder do silêncio? Do desvio proposital? O poder da imagem é o invisível?

Com efeito, a imagem corre sempre o risco do mal-entendido, da falsificação, da instrumentalização.

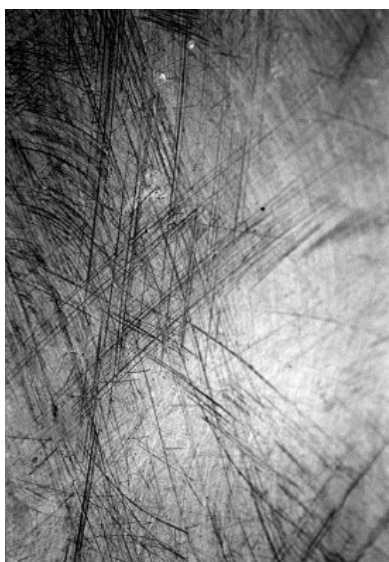
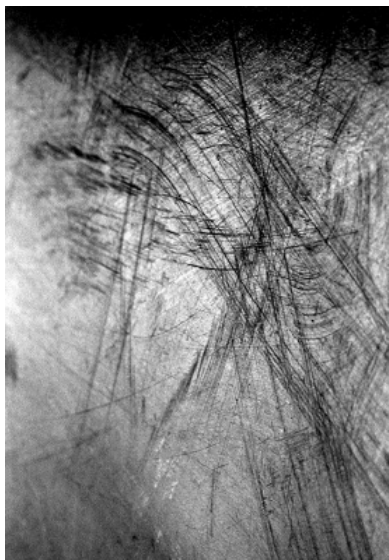
As imagens fotográficas trabalhadas aqui enfrentam alguns dilemas: Química, eletrônica? Virtual, real? Digital, analógica? Ínfimo, imenso?

Nada é o que parece ser, imagem é, antes de tudo, risco.

Trata-se de um número indeterminado de fotos de riscos. Estas fotos dão ensejo à realização de instalações, vídeos, animações.

Dentre tantos poderes o autor detém também aquele de saber qual a verdadeira origem destes traços. Recusando-se a revelá-la, dificultando sua identificação, o autor condena a imagem a permanecer numa zona de tensão e ambigüidade. Este trabalho trafega entre o micro e o macro, o ínfimo e o imenso, o liso e o estriado.

Ao provocar a curiosidade do espectador, frustrando-o ao insistir no enigma o artista se coloca numa posição de afirmação de uma autoridade precária, voltada fatalmente ao fracasso.



aç, 2006, fotografia digital, papel metálico, dimensões variáveis

De fato, interessa a revelação? A obra, sua qualidade, se alteram ao descobrirmos do que se trata? Onde está o nervo da obra, em sua aparição? Em sua aparência? Em sua concretude? Imagem é, sobretudo, relação.

A Ç

A sub-série, de 2006, intitulada “aç”, apresenta fotos que sugerem superfícies metálicas. Os riscos que podemos ver nem sempre são os riscos reais a que a imagem está submetida. O risco visível literal provoca a metáfora.

VOTO DE CONFIANÇA

As fotos serão acompanhadas de uma urna onde o espectador poderá depositar as hipóteses/apostas sobre que riscos serão estes. Ao final da exposição apuradas as hipóteses/ votos, o(s) acertador(es) ganhará(ão) uma foto. O segredo transmuta-se na confiança depositada no autor. A ambigüidade persiste na confiança.

FOTO NOVELA

As fotos serão substituídas no decorrer da exposição e serão apresentadas segundo quantidade e seqüência pré-estabelecidas. Procedimentos de um cinema artesanal de longuíssima e variável duração.

Uma variante dessa proposta consistirá em um site interativo onde as intervenções do usuário poderão decidir a duração da experiência. Serão estabelecidos parâmetros de acesso e controle que definirão múltiplas possibilidades de duração da experiência da imagem móvel.

TAPETE. FOTO-INSTALAÇÃO

Uma variante deste trabalho foi apresentada em 2005 no 5º Salão Nacional de Arte de Goiás.

Trata-se de uma foto-intervenção uma vez que dialoga com o espaço efetivo da exposição.



aç, 2006, fotografia digital, papel metálico, dimensões variáveis

Foto, tempo capturado/ congelado restituído ao desgaste do fluxo provocado pela passagem dos visitantes caminhando sobre as fotos dispostas no solo da entrada da exposição. O desgaste e os riscos acrescentados se tornam signos. Tempo é signo? Tempo é linguagem?

Fotos de riscos, re-fotografadas ao final da exposição. Os riscos do período expositivo são então registrados. Foto de foto, riscos sobre riscos. Obliteração reveladora. Um jogo infinito de encaixes. Potencialização do paradoxal tempo fotográfico.

Por outro lado o espectador será, ou agente distraído do evento ou ator angustiado diante do fato de se ver obrigado a caminhar sobre as preciosas imagens.

A foto desce ao chão, operação pollockiana.

“Imagem é Risco” leva a fotografia ao chão. Como um tapete, as fotos são integradas ao espaço expositivo, Caminhando sobre as fotos,

rasurando-as, o transeunte/ espectador torna-se agente involuntário do evento fotográfico, reversão da decantada participação, tantas vezes demagógica, do espectador.

“Imagem é Risco” procura restituir a duração impossível ao tempo interrompido da fotografia. Entre o literal e a metáfora, o risco e o desgaste se tornam signos. Evidenciar, na imagem, a tensão paradoxal entre permanência e erosão, entre o tempo fotográfico e a degradação da obra de arte. A foto se arruína num jogo de encaixes infinitos, numa “mise en abime” espaço-temporal.

O retorno da aura pela danificação.

“Imagem é Risco” é um projeto que se constitui em uma série de foto-ambientes, intervindo no espaço expositivo. As dimensões são variáveis. No caso da variante “Tapete”, apresentada no Salão de Goiás, as dimensões foram: uma vintena de fotos 30 x 40 cm, aproximadamente 400 x 60 cm.

Ao final de cada período de exposição as fotos serão re-fotografadas ou re-escaneadas. Toda etapa será registrada; data e local diferenciando-as. Desse modo estas imagens se prolongam no tempo pela agregação dos traços da passagem do público.

Paradoxalmente o público não terá assegurado o acesso ao resultado final da experiência. Incompletude fazendo sentido.

VARIANTES:

1. fotos em seu estágio prévio serão expostas acompanhando o foto-ambiente em sua etapa atual. O modo de apresentação do estágio prévio deve variar. Ver imagens.

2. escaneamento/ ou registro fotográfico do solo exato do espaço expositivo na elaboração do foto-ambiente. Montagem das imagens no mesmo lugar preciso. Re-escaneamento após o término da exposição.

Apagar os rastros, os indícios, os vestígios. A verdade da imagem, onde se encontra? Na informação comprovada? Na atestação inequívoca?

Pouco adianta fixar os olhos sobre a imagem ou esquadrinhá-la. Ela não se entrega no que tem de visível. O que nela interessa está aquém, na intenção, no desejo. Suas reais origens? O que está em jogo está além, no imaginário. No aberto. No que lhe falta. Seu destino?

A imagem nos escapa. Este é seu destino e sentido.

Talvez pudéssemos dizer com Heráclito: como a natureza, a imagem também ama se esconder?

CURRÍCULO RESUMIDO

Elyeser Szturm, 1958, Goiânia. Professor do IdA, UnB. Artista plástico participa em exposições desde 1973. Ganhou o Prêmio de Viagem ao Exterior do 16º Salão Nacional da Funarte, 1998, e prêmio aquisição do 7º Salão da Bahia, 2000.

A DOBRA DA IMAGEM NUMA PROPOSTA “READYMADE SITUATION”

Eriel de Araújo Santos

RESUMO

Partindo da obra intitulada “Situação espelhar” e alguns pressupostos relacionados à metodologia aplicada às investigações do processo criativo e seus desdobramentos conceituais, proponho instaurar o conceito “readymade situation” para aquelas imagens fotograficamente adquiridas em determinadas superfícies que se dobram em si mesma. A série “situação espelhar” corresponde às imagens realizadas a partir de superfícies espelhadas que retornam ao material que lhe deu origem – o espelho; desta maneira os limites entre imagem e objeto, real e virtual se encontram numa obra/imagem de caráter difuso, instável.

Palavras-chave: fotografia, imagens transitórias, readymade situation.

ABSTRACT

Parting from the artwork entitled “Mirrored situation” and some presuppositions related to methodology applied to the investigation of the creative process and its conceptual ramifications, I am proposing the establishment of the concept “readymade situation” for those images photographically acquired from certain surfaces that unfold onto themselves. The series “Mirrored situations” corresponds to the images made by means of mirrored surfaces that return to the material that gave them origin - the mirror, and, in this way, the limits between image and object, real and virtual, meet each other in an artwork/image of diffuse, unstable character.

Key words: Photography, transitory images, readymade situation.

“Descobrimos novas maneiras de dobrar, assim como novos envoltórios, mas permanecemos leibnizianos, porque se trata sempre de dobrar, desdobrar, redobrar.”

Gilles Deleuze

Percorrendo espaços públicos e privados encontramos muitas situações capazes de desencadear e estimular processos artísticos; assim, a partir de algumas inquietações oriundas do meu percurso artístico, algumas séries de trabalhos são construídas diariamente por meio de imagens capturadas do cotidiano. A proposta ora apresentada não se resume ao registro fotográfico, ela principia pelo “corte óptico”, seguido por uma série de manipulações virtuais, físicas ou químicas capazes de ampliar o ato fotográfico em alguns desdobramentos intrinsecamente relacionados com as imagens adquiridas.

“Mudem-se os objetos, modifique-se sua relação com o meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos”. (BERGSOM, 1999, p.17)

A paisagem, conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar, sempre foi um elemento estimulador para artistas que trabalham com as

questões relativas à dinâmica das coisas no mundo, presente desde os primórdios do desenho e da pintura até as imagens fotográficas ou sintéticas. A cada dia surgem novos materiais agenciados pela arquitetura das grandes cidades, capazes de reformular ou atualizar a percepção humana, ampliando os códigos estéticos incorporados ao longo da nossa existência.

“Imagens transitórias” é o título proposto para apresentar o campo de investigação em que se encontra minha produção artística atual. Assim, ao observar as imagens alteradas das coisas, da condição humana, da arquitetura, da natureza e de outras situações provocadas por mim mesmo, proponho trabalhar com o conceito que titulo “readymade situation”, extraído das experiências acumuladas ao longo das manipulações e observações definidas pelas situações norteadoras a cada ação artística.

Ao refletir sobre a metodologia aplicada à investigação proposta, podemos discutir alguns aspectos pertinentes aos conceitos estudados pela semiótica e psicanálise, pois estas duas áreas vêm contribuindo significativamente para o entendimento e desenvolvimento de uma metodologia aplicável à pesquisa em artes visuais.

Quando observamos os três registros da condição humana definida por Lacan, poderíamos pensar numa possibilidade de relação com as categorias fenomenológicas estudadas por Pierce e, por sua vez, o desenvolvimento processual das investigações artísticas. As categorias da realidade humana, definidas por Lacan, são conhecidas por: imaginário, real e simbólico. Estas categorias, quando analisadas numa perspectiva da criação, têm papel fundamental quando confrontadas com as categorias fenomenológicas, pois o trânsito existentes entre essas e aquelas definidas por Lacan, proporcionam um vasto campo de aplicação para o desenvolvimento de uma pesquisa em artes visuais.

O **real** (primeiro) pulsiona o processo criativo, as investigações científicas e as práticas religiosas, pois é no caráter do impossível que se instaura a dúvida, o problema, elemento mestre da construção de uma prática especulativa e científica. O projeto se encontra no **simbólico**, donde tudo é possível, pois se tece (segundo) uma relação lógica com o real. O campo das idéias traz do **imaginário** as possibilidades de codificação ou mesmo decodificação (terceiro) da pulsão no real.

O REAL FAZ PARTE DO IMPOSSÍVEL

O SIMBÓLICO FAZ PARTE DO POSSÍVEL

O IMAGINÁRIO FAZ PARTE DO IDEAL

Durante a pesquisa, o enfrentamento com o processo criativo, com a obra em si e os conceitos surgidos no caminho, ou mesmo da obra acabada, é conduzido por uma atenção direcionada pelos “insights” surgidos durante as investigações, percorrendo caminhos, muitas vezes incertos, mas passíveis de desdobramentos pertinentes a cada proposta, um jogo entre a lógica e o sensível, o fluxo do signo – a obra de arte.

Investigando alguns materiais usados em nosso cotidiano, encontro algumas práticas adotadas por algumas pessoas que procura por seu reflexo. Surge então a presença do espelho, de

tamanho variado, ele está presente em toda a parte da sociedade contemporânea, marcando e registrando o tempo e a imagem de quem passa por ele – um reflexo.

Ao deparar-me com alguns materiais capazes de gerar uma imagem, identifiquei no espelho um universo profuso de possibilidades para uma discussão frente aos caminhos percorridos pela arte e filosofia, desde os mitos originários da reflexão da imagem do ser, passando pela *catoptromancia*, exercício da adivinhação a partir do espelho, até as práticas artísticas em que este material é usado para construção de um diálogo entre espaços físicos reais e sua imagem refletida.

“O universo catóptico é uma realidade capaz de dar a impressão da virtualidade. O universo semiótico é uma virtualidade capaz de dar a impressão da realidade.” (ECO, 1932, p. 37)

O trabalho de Jacques Monory, realizado em 1968, traz a presença do espelho junto a uma pintura realizada em óleo sobre tela, intitulado por “Meurtre no 20/1”, como o próprio título nos indica, refere-se à imagem de um assassinato, representado pelo artista. Seu trabalho, como afirma o crítico Laurent Danet (2001, p.321): “está atormentado pela fragilidade da felicidade, pela presença de uma ameaça surda.” Da série “Meurtre” o artista retira fragmentos do seu filme produzido no mesmo período; como pintor-cineasta, ele procura conciliar espaços heterogêneos no mesmo local.

Quando nos aproximamos da obra de Jacques Monory, medindo 228 X 195 cm, percebemos em sua extensão espelhada, a presença de furos, marcas que nos lembra tiros disparados de um revólver. Posicionando-se entre estas marcas, indicadoras da violência, encontramos o nosso corpo refletido na obra, naquele instante as marcas coincidem em vários locais da imagem refletida do nosso corpo; naquele momento lembramos da violência encontrada entre os homens.

No período de 2000 a 2002, usei o espelho como matéria prima para desenvolver algumas propostas artísticas. A instalação “Reflexo Guardado”, realizada por mim em 2001, é constituída por um número variável de espelhos com molduras de plástico e naftalina. Os espelhos usados nessa instalação são os mesmo encontrados em feiras livres ou supermercados em geral, eles são guardados nas bolsas daqueles que desejam verificar sua imagem/aparência por um instante. A imagem observada é um registro do tempo, um instante efêmero.

O espelho guarda a imagem de um instante, e a naftalina usada tem em seu cheiro a referência do guardado, pois é muito usada para proteger objetos pessoais guardados em espaços fechados. Assim, quando alguém se aproxima da instalação e aspira vapores gerados da sublimação da naftalina poderia lembrar de seus guardados, mas iria se depara com sua própria imagem guardada por um instante naqueles espelhos.

“Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. (...) Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe.” (BÉRGSON, 1999, p.14)

A instalação “A Busca dá Imagem”, foi montada inicialmente no Museu de Arte Moderna da Bahia em outubro de 2001, resultado do Prêmio COPENE de Cultura e Arte; foram utilizadas cinco mil velas e uma mesa metálica medindo cinco metros e meio de comprimento, cinquenta centímetros de largura e 70 cm de altura; sobre a parte superior da mesa foram distribuídos dezessete espelhos no formato retangular cobertos por uma camada de parafina sólida. A obra conduzia para uma procura da imagem, velada pela parafina que cobria os espelhos sobre a mesa; com presença de uma única vela acesa sobre a mesa, a chama dessa vela convidado o fruidor a participar na obra.

As idéias, as lembranças e o esquecimento, são momentos de iluminação e ofuscamento em nossa mente; é preciso alimentá-las com as experiências vividas, mas essas são como o fogo da vela, logo desaparece, ficando apenas na memória o rastro do fato. Quando vasculhamos, ou mesmo quando entramos em contato com situações que “ilumina” nossas lembranças, podemos contrair o tempo, o acontecimento “se refaz”.

Naquele período as propostas estavam atreladas a um pensamento artístico no qual considero o espelho como suporte fotográfico para fixação instantânea de uma imagem, pois esta, indiscutivelmente, se apresenta registrada na superfície do material constituinte do mesmo; porém, por se tratar de uma imagem de permanência fugidia, escapa a compreensão da sua totalidade, pois está se alterando indefinidamente em direção às ações das coisas existentes à sua frente.

“... Nossa opressiva sensação da transitoriedade de tudo é mais aguda, uma vez que as câmeras nos oferecem os meios de ‘fixar’ o momento fugidio... Os poderes da fotografia, de fato, têm despatronizado nossa compreensão da realidade, tornando cada vez menos plausível refletir nossa experiência à luz da distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais...” (SONTAG, 2004, p.192)

Podemos pensar que ao transitar entre objetos constituintes dos espaços físicos ou virtuais é uma experiência no mínimo estética. Então, a partir da observação do cotidiano, método que escolhi para criar algumas estratégias artísticas, vários são os momentos de encontro com uma realidade, às vezes, duvidosa; assim, a série que intitulei “situação espelhar” mostra alguns aspectos visuais provocados por elementos constituintes de algumas fachadas arquitetônicas, luminosidade, direcionamento do olhar e o aspecto dinâmico das cidades.

Quando nos deparamos frente a um objeto espelhado, imediatamente somos impedidos de definir sua forma, seus detalhes, pois o que vemos é um complexo de informações visuais em constante mobilidade.

Partindo desse ritual baseado na acumulação de imagens, selecionei, então, uma série de fotografias que considero “Readymade Situation”; são imagens produzidas a partir de prédios e residências que têm em suas fachadas, portas ou janelas, um determinado revestimento espelhado. Porém, minha inquietação prossegue num desdobramento dado pelo retorno da imagem ao material que lhe deu origem, provocando assim uma espécie de abismo, pois o mesmo espelho que nos afasta nos convida a fazer parte da composição da imagem/obra. Trata-se de uma obra

impura, incompleta, pois sempre estará se contaminando com o ambiente, uma fotografia instável, de fixação fugidia, um dever da imagem com natureza difusa.

São imagens de uma realidade dada num determinado objeto, contaminadas por formas, cores e materiais fixados por um instante em sua superfície, informações que não lhes pertencem enquanto real, pois se atualiza quando viramos o nosso corpo e deparamos com tais elementos responsáveis pela configuração ali encontrada.

Os objetos arquitetônicos espelhados possuem a capacidade de fixar em sua superfície um conjunto de imagens da sociedade em constante mudança. Os revestimentos espelhados, a composição atmosférica, o sistema de iluminação e todos os elementos constituintes do espaço em que estamos inseridos contribuem para muitas situações visuais extremamente complexas, potencialmente estimulantes para desenvolvimento de propostas artísticas, sejam elas físicas ou virtuais.

Quando estou frente a um objeto arquitetônico espelhado, sinto-me como se estivesse num laboratório de fotografia, com um “gigantesco papel fotográfico”, sensível à fixação temporária de muitas imagens. Ao me deslocar frente a esse objeto, percebo que o que vejo é um conjunto do que está a minha frente somado ao que está atrás de mim, são dúvidas que se ampliam quando desenvolvo pequenos deslocamentos paralelos ao objeto observado, pois a imagem que se encontra fixada naquela superfície ganha novas configurações a cada instante, seja pelo meu deslocamento, seja pelas alterações geofísicas ou fluxo da cidade.

A dinâmica observada das imagens refletidas/fixadas nos revestimentos arquitetônicos também é responsabilizada pela participação dos constituintes internos desses objetos, pois quando uma janela é aberta ou então uma cortina se desloca, ou mesmo o surgimento de uma iluminação específica no seu interior, conforma-se uma imagem de caráter profuso, ampliando o desdobramento das cores linhas e formas das situações fotografadas.

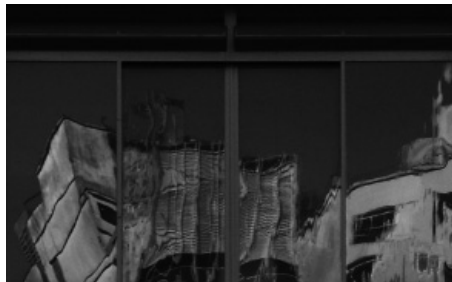
“Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido... A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE, e GUATTARI, 1991, p.213)

Ao capturar imagens dos revestimentos espelhados, percebo as possibilidades transitórias dessas situações, surgindo então a série “Situação espelhar”, nesta série a imagem é fotografada de forma indireta, modificada, invertida; tal inversão, muitas vezes, não é percebida pelo transeunte, pois o que se vê é a imagem espelhada de uma realidade alterada somada a uma cena do real, na qual os limites entre o real e o virtual são confrontados numa única imagem, donde o ato fotográfico é dirigido para uma cena situada em frente ao aparelho fotográfico, mas que esta mesma contém informações distorcidas ou não da cena que se encontra posterior ao agente da máquina.

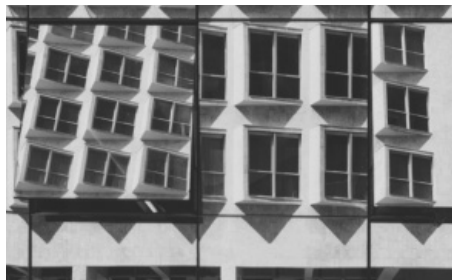
Esses objetos arquitetônicos parecem impedir uma leitura visual direta da sua estrutura, pois nos desloca para uma realidade que se encontra posterior ao nosso campo de visão, um jogo entre o real e o virtual, definido pelo recorte espelhar arquitetônico de uma paisagem. Será que



Eriel Araújo, da série "Situação espelhar". Imagem fotográfica em adesivo transparente sobre espelho. 120x90cm, 2006.



Eriel Araújo, da série "Situação espelhar". Imagem fotográfica em adesivo transparente sobre espelho. 65x100cm, 2006.



Eriel Araújo, da série "Situação espelhar". Imagem fotográfica em adesivo transparente sobre espelho. 65x100cm, 2006.

poderíamos refletir o cotidiano a partir do seu reflexo? Essa é uma das perguntas que tais procedimentos artísticos procuram produzir, não apenas uma "reflexão" social, arquitetônica, paisagística, mas, sobretudo estética, constantemente alterada pelo caráter transitório das coisas.

"Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? O que é que a fotografia transmite? Por definição, a própria cena, o real literal. Do objeto à imagem deste..." (BARTHES, 1982, p.14)

Mas será possível manter este pensamento de Barthes, pois o que fotografo é um objeto/ imagem, ou seja, um objeto (arquitetura) que por haver em sua superfície um revestimento espelhado, que registra a realidade que se encontra em sua frente, traz em si uma imagem do real, logo o que vemos ou fotografamos é um objeto e a imagem de outro objeto que contamina (participa) da configuração daquela imagem.

Assim, o desdobramento, ou redobramento são algumas das estratégias definidas para esta série, na qual, cada imagem registrada fotograficamente é transferida para uma película/adesivo transparente e posteriormente adesivada numa superfície espelhada, assim, elas adquirem um outro estágio de existência, potencializando, ou mesmo alterando, sua própria realidade física e simbólica. Desta maneira a imagem retorna ao material que lhe deu origem; contudo, é justa-

mente neste retorno que algo acontece, novas contaminações são passíveis de traduzir outros valores plásticos à obra. A imagem partícipe de uma superfície espelhada torna-se espelho para incorporar novas imagens, uma imagem que se dobra em outras imagens.

Quando pensamos nos métodos tradicionais da fotografia, logo vem à tona a importância do suporte, uma superfície branca, capaz de registrar e fixar as informações cromáticas referentes àquela imagem, especificamente as coloridas. Contudo, ao trabalhar com imagens fotográficas transferidas para películas transparentes adesivadas em espelhos, temos como resultado, fotografias onde o que é do branco se torna espelho.

A escolha da imagem adesivada sobre uma superfície espelhada proporciona muitas discussões estéticas sobre tal operação, haja vista que tal procedimento conduz às questões híbridas entre imagem e matéria; assim, proponho um diálogo entre a imagem, os materiais que a constituem, aqueles que lhe deram origem e a participação do espaço e do fruidor junto à obra, criando uma impermanência da imagem, um caráter transitório do olhar impreciso.

Considero o adesivo como uma película de verniz que carrega em si uma camada “pictórica” construída a partir das práticas fotográficas; tais conjecturas produzem discussões nos campos em que a arte atua, seja este real, simbólico ou imaginário. A película contendo a imagem fotográfica talvez seja uma possibilidade de colar (aproximar) duas ou mais realidades simbólicas, um passado que se aproxima de um presente em direção a um futuro incerto, como um signo sem destino, ou melhor, com muitos destinos, uma polissemia da imagem.

Quando falamos sobre a possibilidade de uma polissemia da imagem, observamos que desde o momento do registro fotográfico, as manipulações físicas e virtuais, até a instalação da obra, novas informações visuais são agregadas, sejam estas transitórias ou não. Assim, o acompanhamento da obra em processo, permite desvelar seu caráter transitório, pois a cada momento, surgem novos signos a serem vivenciados.

A impermanência é um estado característico do universo, pois a dinâmica da vida a cada dia se torna mais veloz e fugaz. A arte talvez possa estabelecer pausas, desvios, outro tempo; onde autor e fruidor perdem-se nos múltiplos caminhos ou encruzilhadas com ponto de encontro difuso, surgem sonhos, delírios, capazes de conduzi-los a experiências presentes nas imagens que pulsam, ou mesmo naquelas que se dobram no real.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Nelson e LE BOM, Laurent. **Parade, 1901 – 2001**. São Paulo: Brasil Connects, 2001.
- BAQUÉ, Dominique. **La Photographie Plasticienne**. Paris: Regard, 2000.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtso**. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: edições 70, 1982.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum, uma filosofia da arte**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra, Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Campinas. São Paulo: Papyrus, 1999.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.

ECO, Humberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**. Trad. Rogério Almeida. São Paulo: Zouk, 2003.
SONTAG, Suzan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

C U R R Í C U L O R E S U M I D O

Eriel de Araújo Santos. Artista plástico, professor, pesquisador da Escola de Belas Artes da UFBA. Doutorando em Artes Visuais do PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. Tem participação em exposições nacionais e internacionais, salões, bienais, individuais, prêmios e obras em acervos públicos, bem como apresentação de textos em seminários e revistas especializadas.

ASPECTOS INOVADORES NAS COMPOSIÇÕES DE DEGAS

Geraldo Souza Dias

RESUMO

Este ensaio analisa trabalhos de pintura e desenho de Degas, detendo-se particularmente em seus aspectos compositivos, relacionando sua assimetria e audácia tanto com o emprego e/ou familiaridade do artista com imagens fotográficas como com a gravura japonesa, por ele colecionada, e pictóricos, antecipando a abstração.

Palavras-chave: Degas, arte moderna, inovação, composição, cor.

ABSTRACT

The essay analyses Degas' works of Painting and Drawing, focusing particularly on its compositional aspects, relating its asymmetry and boldness with the artist's use and/or familiarity of photographic images as well as with the Japanese Woodprints, present in the artist's collection, and its pictorial aspects, which anticipate abstract painting.

Keywords: Degas, modern art, innovation, composition, color

A exposição “Degas: O Universo de um artista” apresentada no Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” entre 17 de maio e 20 de agosto de 2006, suscitou algumas reflexões sobre a obra desse artista, principalmente nos aspectos inovadores de suas composições. Ainda que suas esculturas, moldadas em bronze após sua morte – sendo o MASP um dos quatro museus a possuir a série completa – apresentem uma faceta também inovadora e que o aproxima dos artistas pós-impressionistas, concentrei-me aqui na análise de alguns trabalhos de pintura e desenho a pastel, tanto daqueles presentes na referida exposição, como de outros, na coleção do Metropolitan Museum of Art de Nova York, e do Museu do Louvre, de Paris, que infelizmente não fizeram parte da exposição do MASP, mas que pude observar detalhadamente durante o período de minha residência nos Estados Unidos entre 1982 e 1989, e em visita ao museu parisiense e que servem como ponto de apoio às minhas conclusões.

Em seus primeiros retratos e composições, as figuras de Edgard-Hilaire Germain de Gás, conhecido como Degas aparecem muito bem comportadas. Entretanto, isso já não ocorre em seus trabalhos da maturidade. Aqui, elas estão capturadas no breve instante de tempo em que são pegas no turbilhão da vida. O uso que Degas faz do corte e o posicionamento muito particular do assunto principal do quadro reforçam essa característica. Podemos até dizer que não há exatamente um tema central no trabalho, mas sim a própria pintura.

Uma aproximação inicial aos trabalhos de Degas pode caracterizá-lo como um pintor da vida moderna – ballet, apresentações teatrais, corridas de cavalos, etc – o que seria parcialmente incorreto, pois o mistério plástico de suas pinturas e desenhos tornam-os muito mais interessantes que esta mera significação social e funcional.

É fato conhecido que Degas admirava Ingres e a pintura clássica, tendo estabelecido seu percurso inicial entre a tradição clássica e a emergência do naturalismo. Para ele, o neo-classicismo não solucionara as questões da representação, por isso ele decide partir da “ilusão”, aqui entendida como manchas coloridas, para alcançar a “realidade”.

Ele estudou Ingres, colecionando e copiando seus trabalhos, por isso muitos dos retratos de Degas apresentam as características de Ingres, tais como uma importância exagerada ao drapejado e às roupas em geral, a pose semi-estática dos personagens retratados e o arranjo das figuras na composição. Duas pinturas podem ilustrar o relacionamento bem próximo destes dois artistas: “*O retrato da Família Bellelli*”, de 1860-62 e a “*Bolsa de Algodão de New Orleans*” de 1873, ambos no Museu do Louvre e apresentados no MASP apenas enquanto reproduções gráficas.

Várias vezes, em sua juventude, a família de Degas enviou-o à Itália, em visita a parentes maternos. Degas soube aproveitar este ambiente em benefício de sua educação artística. Mais que a natureza, que ele certamente amou e desenhou, Degas passou a maior parte desse tempo estudando os mestres italianos em Roma e Florença. Os poucos esboços de paisagem deste período seriam os únicos em sua vida inteira. É justamente do retorno de uma dessas viagens à Itália os esboços de seus parentes que fazem do referido retrato da família Bellelli, uma obra-prima de sua fase inicial.

Seguindo as pegadas dos pintores clássicos, Degas descobre a pintura histórica. Nenhuma de suas pinturas históricas apresentaria uma composição mais arrojada ou audaz, exceto seus esboços, rascunhos, feitos em preparação para o trabalho final. O elevado número de estágios sucessivos de cada uma de suas composições ditas históricas é testemunha de sua paciência, perseverança, luta por perfeição, o que o aproxima dos pintores da Renascença.

Como uma observação importante a respeito dessas composições históricas, poderíamos apontar o uso de modelos que lembram mais pessoas comuns do que os corpos idealizados da arte greco-romana. Este é o caso de “*Meninas provocando meninos espartanos*” de 1860, atualmente na National Gallery de Londres – a exposição do MASP apresentou um estudo do ano anterior – que também difere das pinturas históricas tradicionais por não apresentar um ponto focal como nas composições neoclássicas. Ele deve ter percebido que o desenho impecável do estilo de Ingres entraria em conflito com a verdade realística que ele buscava.

Entre 1862 e 1863 Degas passou a interessar-se pela gravura japonesa vindo mesmo a possuir uma bela coleção que incluía trabalhos de Hokusai, Hiroshige e Utamaro. A principal característica dos trabalhos desses xilogravadores era sua composição não centralizada, o que marcaria indelevelmente as pinturas e desenhos de Degas, mesmo que não tenha se tornado um programa sistemático.

Sua familiaridade com as soluções apresentadas nos desenhos de Hokusai, tais como a elegância de suas linhas ou a relação entre a figura e a dimensão do fundo, onde o assunto principal surge diante de um espaço distante que propicia tanto a observação de detalhes num primeiro plano, como o deslocamento para um espaço indefinido sugestivamente propiciador de uma transformação de observação em meditação, vão sendo incorporadas em seus trabalhos de pinturas, desenhos e monotípias, um processo de produção de gravuras praticamente por ele reinventado.

Como podemos ver, o significado dessas conquistas aparecem mais freqüentemente quando o assunto principal é visto de um ângulo inesperado, principalmente de cima. Bons exemplos disso são *“La Place de la Concorde”*, de 1875, com o traço escuro que define a praça bem ao alto do quadro e algumas pinturas e desenhos a pastel sobre o mundo do teatro, tais como o radical *“Au Theatre”*, de 1880, onde a apresentação é vista do camarote.

Degas vai aos poucos abandonando suas premissas clássicas que o tornavam aceitável entre os acadêmicos, junta-se ao grupo dos impressionistas até sua dissolução e mantém relações com novos artistas que freqüentavam o Café Guerbois, entre eles Toulouse-Lautrec. Isso só foi possível à forte individualização de sua obra, que aliava o estudo da tradição, mas também uma aversão ao conformismo e um certo desdém pelo julgamento público e crítico de sua época.

A invenção da fotografia e sua subsequente popularização com a ilustração de aspectos da vida cotidiana do final do século XIX, afetaria definitivamente a arte do período em geral e a de Degas, em particular. Ele foi um dos primeiros pintores a reconhecer as possibilidades extraordinárias da fotografia e a usa-la como método auxiliar na captura do momento desejado para a representação do movimento. Não devemos, porém, daí concluir que Degas tenha trabalhado exclusivamente com a ajuda de fotografias, mas seu olhar tornou-se a tal ponto familiar com imagens não usuais que obtemos com a câmera, tanto intencional como acidentalmente.

Sua obra concentra-se em poucos temas: cavalos, bailarinas, a intimidade das mulheres, o que a torna muito simples, precisa e direta. Ainda que tenha trabalhado com diversos meios, óleo, pastel, guache, tempera, cola e gravura em metal, ele alcança um nível de excelência principalmente no uso do pastel.



Mulher com crisântemos, duplamente datado 1958 e 1965. 70,5x88 cm. Acervo do Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

No retrato de Madame Hertel, *“Mulher com crisântemos”*, na coleção do Metropolitan Museum de Nova York, as flores tomam o centro da composição, enquanto a mulher retratada desloca-se para a direita. Uma vez que o quadro possui uma dupla datação – 1858 e 1865 – não podemos concluir se era previamente uma natureza-morta à qual Degas adicionou a figura ou se

foi pensado desde o início como uma maneira inesperada, porém poderosa, de apresentar-se um retrato, o que proporciona energia extra às flores e uma atmosfera intrigante à mulher.

É nas pinturas da vida teatral, que Degas aprofunda sua ruptura com as regras tradicionais de representação. Algumas dessas pinturas são divididas por uma linha horizontal em duas seções com diferentes tratamentos de luz. A seção superior é ocupada pela apresentação teatral, de ópera ou de dança, enquanto que no plano frontal é tomada pelas cabeças dos músicos, do público ou pelos instrumentos. Às vezes a cena no palco é envolvida por uma luz ofuscante e nós vemos apenas as pernas ou as saias das bailarinas, transformadas quase em manchas coloridas.

Degas foi um mestre na manipulação dos planos de objetos geométricos e ambientes pintados. Principalmente em suas pinturas e pastéis de bailarinas, que ele retratava de baixo ou de cima, isto pode ser melhor apreciado. Nesses trabalhos, ele lidava com o mesmo assunto, mas diversas tentativas, composições descentralizadas, corte das figuras e deslocamentos perspectivos.

Degas começa a aproximar-se de seu assunto principal em sua obra inicialmente pintando espetáculos de apresentação de *ballet*, do teatro ou de cantoras nos cafés. Com a permissão do diretor artístico da Ópera ele passa a assistir os ensaios e a trazer para as telas a vida das coxias e camarins teatrais. “*O Foyer de Dança da Ópera*” foi o primeiro de uma série, “*Foyer de Dança de Tue Le Peletier*” – ambos datados de 1872, este último na coleção do Metropolitan Museum of Art da Nova York. Ambos são ainda clássicos com respeito à composição, mas a maneira como certos objetos – a cadeira, no primeiro; o estojo do violino, no segundo – ocupam o plano da frente, revela que Degas não quer que nossos olhos encontrem repouso. Nosso olhar move-se no interior da pintura, seguindo o caminho de luminosidade formado pelos leves vestidos das bailarinas. As próprias bailarinas parecem uma revoada de borboletas, cada uma desempenhando um movimento distinto.

Em “*Ensaio de Ballet no Palco*” – há duas variações sobre o mesmo tema: uma no Louvre, datada de 1874 e outra no Metropolitan Museum de Nova York, datada de 1875 – a descontinuidade da seqüência de movimentos executados pelas bailarinas torna-se dramática. A assimetria da composição contribui para explicar a estranha sensação que nos invade ao olhá-los. Usando seu conhecimento formal num tema já bem conhecido e muito estudado, Degas explorou sua técnica ao investigar cada situação imaginável no palco.

Nas pinturas com cenas de trás do palco, a liberdade de movimentos tende a ser maior, principalmente quando ele começa a trabalhar com pastéis. No final da vida ele desenvolve sua própria técnica de trabalhar com pastel. Eles são quebrados em golpes pequenos, mas vigorosos e uma vez que as formas das figuras permanecem mais ou menos indefinidas, ele se aproxima do abstracionismo. A tela do MASP, “*Quatro Bailarinas em Cena*”, de 1892 é um bom exemplo desse processo de radicalização nessa direção abstrata, com a decomposição das figuras em massas de cor e a acentuação com o uso de pastel da já forte coloração das tintas.

Os “tutus” das bailarinas transformam-se magicamente em nuvens rosa, azuis, verdes e voam pelo palco, expostos à grande variação de luz. Seus rostos, pernas e braços perdem importância, transformam-se em extensões dessas nuvens, para aproxima-las dos seres humanos e movimentarem-se ao som da música.



Quatro Bailarinas em Cena, 1892. 65 x 98 cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand".

Quando as bailarinas não estão no palco, mas no ensaio ou no descanso, as composições de Degas são esplêndidas. Em "*Bailarina amarrando sua sapatilha*", de 1887, a própria bailarina não é o assunto principal do desenho a pastel. Seu saiote, forçado pelo movimento em direção ao seu pé, abre-se numa forma arredondada e irregular, com o grande laço de fita azul no meio. Sua cabeça, seus braços estão numa posição estranha. Nunca antes um instante como este pode ser um pretexto para uma obra tão magnífica.

Cavalos, na obra de Degas são uma espécie de contraponto para as bailarinas. Sua vida parece apresentar uma divisão por sua paixão pela dança e vida teatral e as corridas de cavalos. Além disso, ele necessitava da solidão necessária para poder re-elaborar os instantâneos retidos em esboços rápidos, fotografias ou na memória.

Também uma temporalidade parece acompanhar suas pinturas e pastéis de cavalos. Eles são mostrados ou em grupos exatamente antes do início da corrida ou no instante que segue ao tiro da partida. "*O falso início*" de 1869-72 mostra a estranha situação de um movimento desajeitado e algo contido, uma vez que os jockeys, um no primeiro plano e um outro ao fundo, estão tentando frear seus cavalos. Em "*Jockey e Cavalos na Chuva*" de 1872, finos traços brancos cruzam obliquamente a composição, enfatizando seu caráter abstrato.

Entre seus últimos trabalhos destaca-se uma série que mostra mulheres banhando-se enxugando-se, esfregando as próprias costas, penteando os cabelos, apresentada ao público em 1895 – o MASP possui um pastel com este tema datado de 1903. Nesses trabalhos penetramos na intimidade de mulheres banhando-se ou vestindo-se através do olhar de um Degas *voyeur*. Diante de cada trabalho vemos novamente uma composição nova, extremamente não usual. Com essas mulheres, Degas destruiu a imagem do século XIX de musas triunfantes, inspiradoras de obras-primas. Aqui temos apenas animais humanos do sexo feminino, ocupadas apenas com seus íntimos afazeres e a cena toda parece estar sendo observada através do buraco da fechadura de seu aposento.

A respeito desta série, não poderíamos afirmar que o artista faz as mulheres feias, mas definitivamente não são belas. Talvez possamos estender tal conclusão à toda sua produção. As faces



Após o Banho, 1903. 47,5 x 31 cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand".

caricaturizada de Degas é incluída a um canto da cena, em que mulheres grotescas a ele se oferecem.

Para concluir, temos que admitir que apesar da importância de Degas como desenhista e da singularidade de suas composições, ele também foi um colorista excepcional. Para ele, a pintura seria a arte de justapor cores de modo a que cada cor encontrasse suas melhores possibilidades. Suas imagens são dispostas diante de um fundo onde as cores usadas para a caracterização das figuras são febrilmente misturadas numa combinação livre, de padrões soltos, escurecidos ou iluminados de acordo com sua necessidade de luz, e que geralmente se espalham por toda a pintura.

REFERÊNCIAS

- CABANNE, Pierre, **Dancers of Degas**, New York: F&E;
- RICH, Daniel Catton, **Degas**, New York: Harry N. Abrams, 1951
- TERRASSE, Antoine – **Degas**, CSeacaucus (N.J.): Chartwell, 1982;
- VALERY, Paul, **Degas Dança Desenho**, São Paulo: Cosc& Naif, 2003

CURRÍCULO RESUMIDO

Geraldo de Souza Dias Filho, pintor, formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Fez Mestrado no Pratt Institute de Nova Iorque e Doutorado na Universität der Künste de Berlim. Desde 2002 é professor de Pintura do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

de suas mulheres raramente são mostradas, uma vez que elas estão totalmente absortas em suas atividades de lavar, secar, pentear, etc. Ao invés das poses clássicas, seus corpos apresentam-se levemente distorcidos pelo esforço de suas ações e os pastéis encontram aí a oportunidade de expressar o claro-escuro da cor da carne em todo seu potencial. O fundo é quase abstrato e nosso olhar é convidado a explorar o ambiente, mas é sobre as mulheres, indubitavelmente, que ele finalmente pausa.

A exposição do MASP apresentou ainda uma série de gravuras de Picasso de 1971, em que ele parodia cenas de bordel, também pintadas por Degas, e reforça minha análise sobre o *voyeurismo* do artista. Aqui, a figura caricaturizada de Degas é incluída a um canto da cena, em que mulheres grotescas a ele se oferecem.

ACASO30 E COZINHEIRO DAS ALMAS: 2 PROJETOS RECENTES

Gilberto Prado

RESUMO

Acaso30 é uma instalação interativa em lembrança aos mortos na chacina da baixada fluminense, no Rio de Janeiro, em março 2005 onde 30 pessoas foram eliminadas. O público interage em um espaço semi-aberto com vídeo-imagens de corpos em movimento e em evanescimento.

Cozinheiro das Almas é um videogame que está sendo realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Digitais (ECA-USP) partir do livro "O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo". O texto de referência é o diário da garçonne mantida por Oswald de Andrade entre 1918 e 1919. No game ficcional, o personagem principal (o jogador) se perde na São Paulo da época e visita interativamente vários ambientes.

Palavras-chaves: instalação interativa, videogame, artemídia, novas mídias.

ABSTRACT

Acaso30 is an interactive installation in memory of those killed in the massacre that took place in the Queimados neighborhood of the coastal area of the State of Rio de Janeiro in March 2005 where 30 people were eliminated. The installation is set up in a half-open space, where spots tension with video images of bodies react at presence of the spectators.

The game Cozinheiro das Almas is being produced by the Grupo Poéticas Digitais – ECA/USP, based on the book "The Perfect Cook of the Souls of this World", diary of the bachelor pad kept by Oswald de Andrade in 1918/19. The video game is in the first person - in which the main character (the player), gets lost in a virtual representation of Sao Paulo in 1918 and interactively visits a number of different environments.

Keywords: interactive installation, game, media art, new media.

1. ACASO30

Acaso30 é uma instalação interativa em lembrança aos mortos na chacina da baixada fluminense, no bairro de queimados entre uma noite de quinta-feira e uma madrugada de sexta, em março 2005 onde 30 pessoas foram eliminadas.

A instalação é montada em um espaço semi-aberto, como se fosse uma praça, onde possa haver bastante circulação, mas com luz reduzida. No centro do espaço um grande e pesado tapete todo azul feito à mão, como os realizados pelas mulheres de presos. Embaixo do tapete estão os sensores. O dispositivo é acionado com a passagem dos espectadores.

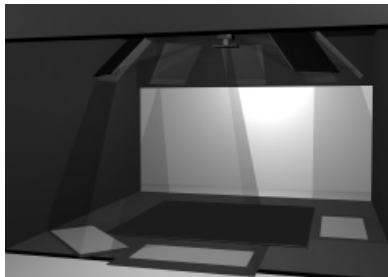
Em função das posições e movimentos dos espectadores que vão caminhando sobre os sensores, são projetados do teto ao redor da área do tapete em locais distintos imagens de corpos em agonia. São séries de vídeos interativos de um homem ou de uma mulher nus, que são acionados aleatoriamente em várias seqüências. As imagens do corpo projetado respondem ao caminhar do interator aumentando ou diminuindo a tensão a cada passo dado. Com a aproximação do pú-

blico esses corpos vão tendo a agonia aumentada até desfalecerem. As imagens são projetados por cima, com um único projetor em movimento sobre 8 espelhos dispostos no teto.

As séries de imagens assim como os locais da projeção são feitos de forma aleatória, não tem como serem previstos pelos interatores, mas é intencional que eles percebam que é a presença e a ação deles no espaço que gera o evento. Sem a passagem e a presença do público nada ocorre. Uma vez que uma pessoa suba no tapete dois eventos ocorrem: uma imagem de um corpo nu é projetada no chão e um vento forte e cortante é acionado por um ventilador desde uma parede frontal ao interator. As vídeo imagens projetadas não são sonorizadas, o único ruído na instalação é o som forte e incomodo do vento do ventilador direto sobre o espectador causando tensão e instabilidade. Quanto às imagens, à partir do momento que elas são projetadas em um local são geradas e mapeadas distintas zonas de tensão no tapete que fazem com que as ações dos corpos projetados reajam à aproximação e afastamento dos espectadores. De tal forma que quando se chega junto aos corpos, à beira do tapete, a situação se torna irreversível com a morte dos personagens e o esvanecimento das imagens. Tem-se um intervalo sem projeções e ações.

Este trabalho foi exibido na Mostra Cinético_Digital, no Itaú Cultural em São Paulo de 05 de julho à 11 de setembro de 2005.

Um video está sendo produzido com as diversas etapas do processo de realização e da produção e será apresentado nesta parte da comunicação. Segue em anexo algumas imagens do trabalho.



CRÉDITOS DA INSTALAÇÃO INTERATIVA ACASO30:

Gilberto Prado, 2005

Equipe de Apoio: Fábio Oliveira, Gaspar Arguello, Jesus de Paula Assis, Luciano Gosuen e Maurício Taveira

Programação: Luis Henrique Moraes

Atores: Francisco Serpa e Karina Yamamoto

2. COZINHEIRO DAS ALMAS

2. 1. INTRODUÇÃO

Desde a publicação dos primeiros ambientes de realidade virtual até o presente, a indústria tem apresentado pouca evolução no que diz respeito a conteúdo narrativo, pois a maior parte dos jogos em primeira pessoa ainda se baseia fortemente no point and shoot. O máximo no momento é representado por videogames em que partes narrativas (passivas) e partes interativas são justapostas ou em que a câmara sai de subjetiva para terceira pessoa, com perda momentânea da interatividade, quando então iniciam-se outras formas narrativas.

Os ambientes virtuais disponíveis no mercado tendem a privilegiar a ação e a destreza manual dos jogadores. Jogos com uma temática histórica são raros e principalmente de simulação. Este projeto tem, portanto, dois objetivos paralelos: ação e precisão histórica.

Iniciamos nossa indagação com: quem vai percorrer esses tipos de trabalho artístico ou de entretenimento e por que o faria? Segundo: interatividade e narração são de fato, miscíveis, de que forma e em que medida? O projeto do desenvolvimento do game *Cozinheiro das Almas* tenta também trazer à tona essas questões.

2.2 SOBRE O TEXTO DE REFERÊNCIA “O PERFEITO COZINHEIRO DAS ALMAS DESTE MUNDO”

Em 1918, de abril a setembro, Oswald de Andrade manteve um romance e um diário aberto. O romance era com a normalista Maria de Lourdes Castro de Andrade, também chamada de Deisy e Cýclone, e o diário era um caderno que Oswald guardava em sua garçonnière, na rua Líbero Badaró, 67, 3º andar. Nesse diário, escreviam Oswald, Deisy, Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, entre outros, sempre sob pseudônimo.

Em setembro, Deisy vai para Cravinhos, para a casa de familiares, por estar muito doente. Morre em São Paulo, em agosto do ano seguinte, aos 19 anos, uma semana depois de se casar, in extremis, com Oswald.

Em torno desse diário, o Grupo de Trabalho de Poéticas Digitais criou o roteiro de um ambiente virtual interativo, no qual Deisy e a garçonnière de Oswald vão precipitar as pessoas numa viagem à São Paulo de 1918, fazendo-as se perder em um labirinto temporal. No videogame o personagem principal (o jogador) visita interativamente vários ambientes nos quais vai aos poucos descobrindo a trama. Tudo se passa em um só dia. Dessa forma, é um roteiro de ambiente virtual duplamente labiríntico: são labirintos espaciais (os vários ambientes) e temporais (pois

as tramas dentro de cada ambiente são lineares, mas o jogador pode aportar nelas em qualquer fase de seu desenvolvimento). Como objetivo pretendemos criar um ambiente ficcional de ação, mas historicamente preciso. Para tanto, é necessário aliar pesquisa histórica, programação e uma abordagem inovadora das narrativas interativas.

2. 3 A MECÂNICA DO JOGO E OS AMBIENTES

Início da ação

2005. Uma seqüência de vídeo que alterna cenas da São Paulo de hoje e da São Paulo de 1918 cria a imersão no ambiente. O explorador sai de sua casa e pára diante de um edifício em ruínas na rua Líbero Badaró. Entra nele, encontra o aposento que um dia foi a garçonnière de Oswald de Andrade e é então arremessado no tempo.

Os ambientes

Este é um jogo de labirinto temporal e espacial, puramente exploratório, mas com uma “missão”, que o jogador ficará sabendo a medias res, sem ter de ser instruído a respeito.

Os ambientes são 10:

1. A própria garçonnière
2. O Teatro Municipal
3. A casa de um barão, na avenida Paulista
4. A Escola Normal
5. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
6. Uma estação de trens
7. Um mercado
8. Um quarteirão pobre no Brás
9. Uma delegacia de polícia
10. Um centro de poder (a Assembléia Legislativa)

A estação de trens, o mercado e o quarteirão pobre serão contíguos. Os outros ambientes não têm comunicação espacial entre si.

Em cada ambiente, existe uma história. O dia é dividido em seis seções de duas horas (10 às 12, ..., até 20 às 22). O caráter labiríntico do jogo é dado pelo fato de o jogador ser arremessado a um momento, num dos ambientes.

Por exemplo: no Teatro Municipal, pessoas preparam uma apresentação noturna. Enquanto o fazem, conversam, deslocam coisas, começa um ensaio etc. O jogador poderá chegar ao teatro no momento 1, depois no 2 etc. e ver a história regularmente ou chegar ao teatro no momento 3 daquela seqüência e, de repente, ser arremessado ao momento 1 de outra, ao 1 de outra ainda, para então voltar ao teatro no momento 2 e então compreender melhor o que vira antes.

As tramas em todos os ambientes estão ligadas e alguns personagens aparecem em vários ambientes em diferentes momentos.

2.4 GAMEPLAY

O jogador

Nunca se vê, salvo em alguma reflexão (e mesmo a reflexão será em espelhos ruins, de modo a manter a identidade do jogador um tanto misteriosa), ou quando pega algum objeto no ambiente. Ou seja, a exploração é sempre em primeira pessoa. Ele anda, ouve diálogos e move objetos.

A seqüência do jogo

- Vídeo de abertura
- Entra na garçonnière depredada
- ocorre o acidente (o desmoronamento do edifício)
- Vídeo de transição, sugerindo viagem no tempo
- Acorda na garçonnière em 1918
- Percorre rapidamente a garçonnière
- A programação faz com que ele passe por um certo objeto e o toque sem querer
- É jogado na Escola Normal às 18 horas, no momento em que acontece uma palestra de Amoroso Costa sobre a estrutura do tempo.
- É devolvido à garçonnière
- A partir daí, começa o jogo propriamente dito

A interface

É a própria garçonnière (como ela varia com o tempo, não precisamos ter lá todos os objetos/portais de uma vez). Vamos evitar na tela qualquer tipo de placar, a fim de não comprometer em momento algum a imersão do jogador no ambiente virtual.

Para dar ao jogador a sensação de que seu tempo em um dado ambiente está terminando, tornaremos seus passos mais lentos. Logo antes da transição, sua vista ficará embaçada, sugerindo vertigem. Em alguns pontos dos ambientes o jogador vai encontrar garrafinhas com um líquido verde. Se tomar seu conteúdo, perceberá que pode ganhar mais tempo de exploração naquele ambiente.

Ações básicas

- andar, mover a cabeça, pegar e mover coisas. Isso será tudo.
- pessoas conversam em pequenos grupos. Tudo o que ouvimos são texturas de sons, palavras e frases soltas pelo grupo, que permanece parado, como se fossem estátuas.
- o jogador pode ouvi-las até uma certa distância; quando se aproxima mais, elas param de falar. Podem mover os olhos ou apresentar algum outro movimento sutil, mas cada grupo permanece basicamente parado. Nesse momento de aproximação máxima, poderá acontecer de ele ouvir uma frase inteira. Com isso, deixamos as texturas de diálogos para preencher os ambientes e essas frases para dar conta da trama subjacente
- relógios marcam horas certas (para que o jogador se situe no dia da ação)

- quantas vezes ele pode voltar a um ambiente? Quantas quiser. Basta tocar novamente no objeto-portal.

Equipe do Cozinheiro das Almas:

Coordenação: Gilberto Prado

Argumento: Jesus de Paula Assis

Roteiro: Jesus de Paula Assis, Paula Janovitch e Gilberto Prado

Design: Livia Gabbai e Luciano Gosuen

Vídeo: Maurício Taveira, Luciano Gosuen e Fábio Oliveira

Programação: Marcos Cuzziol, Gaspar Arguello, André Furlan e Eliane Neves

Apoio: Raul Cecílio Jr.

<http://www.cap.eca.usp.br/poeticasdigitais>

CURRÍCULO RESUMIDO

Gilberto Prado, artista multimídia. Estudou Engenharia e Artes Plásticas na Unicamp. Em 1994 obteve seu doutorado em Artes na Universidade de Paris 1 – Panthéon - Sorbonne. Tem realizado e participado de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Atualmente é professor do Departamento de Artes Plásticas da ECA – USP. Publicou em 2003 pelo Itaú Cultural, SP, o livro “Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário”.

MEMÓRIA DA PELE

Giovana Dantas

RESUMO

Este artigo aborda parte do processo de construção do conjunto de trabalhos apresentados na exposição “Memória da Pele”, realizada na Caixa Cultural de Brasília, em junho de 2006. As primeiras inquietações para concepção desta série aparecem durante algumas visitas que realizei à Feira de São Joaquim, em Salvador, de onde retirei o material básico das obras - a pele de porco e a gordura, que associadas ao sal, ferros e outros objetos, configuram neste trabalho um possível recorte poético das imagens “gravadas” no corpo feminino.

Palavras-chave: feira, pele, feminino.

ABSTRACT

This article is part of the process of the construction of a group of works presented in the exhibition “Memories of Skin”, shown in the Caixa Cultural of Brasília, in June 2006. The first concerns about the conception of these events appear during some visits I made at the San Joaquin Fair in Salvador, where I withdrew the basic material of the works – such as the pig’s skin and its fat, altogether associated with the salt, iron and other objects, configure a possible poetic cut of “engraved” images of the female body in this work.

Keywords: fair, skin, female.

A FEIRA DE SÃO JOAQUIM: UMA GRANDE INSTALAÇÃO CULTURAL

[...] pode sim pode sempre como toda coisa nossa que a gente apenas deixa poder que possa

(Paulo Leminski)

O conjunto de trabalhos que compõem e exposição Memória da Pele, realizada na Caixa Cultural de Brasília (2006), é um possível resultado dos sucessivos desdobramentos das primeiras obras e experimentações que foram concebidas a partir de longas caminhadas que tive a oportunidade de realizar nas feiras livres do interior da Bahia, e em especial, na Feira de São Joaquim, a mais antiga feira da cidade de Salvador. Este imenso território de mercadorias agrega uma instigante carga simbólica e cultural, visivelmente impregnada nos seus becos entrelaçados e misteriosos, enfileirando uma variedade alucinante de coisas.

Toda cultura inventa suas formas. Na feira os homens amarram, penduram, distribuem e empilham objetos, que vão compondo caminhos e passagens. Na feira inventam-se maneiras de exposição, arquiteturas de deslocamento corporal e estratégias de sedução. As estruturas sobrepostas das cerâmicas, as pendentes das carnes e reluzentes dos metais reciclados, as texturas entrecruzadas da cestaria, o acúmulo dos grãos expostos, folhas e temperos vão se misturando às pessoas que transitam entre os vendedores que, por sua vez, cantam suas mercadorias. Na

feira as pessoas interagem, se aproximam fisicamente dos objetos e entre si, compondo uma tessitura íntima que envolve corpo, espaço e tempo.

Para Merleau-Ponty, o olhar envolve e apalpa as coisas num verdadeiro tocar, apontando assim a idéia de entrelaçamento ou cruzamento entre o que é tocado e o que toca, e mais ainda, entre o tangível e o visível, celebrando a visão como palpação pelo olhar.

A película superficial do visível é apenas para minha visão e para meu corpo. Mas a profundidade sob essa superfície contém meu corpo e, por conseguinte, contém minha visão. Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subentende esse corpo visível e todos os visíveis com ele. Há recíproca inserção e entrelaçamento de um no outro. (MERLEAU-PONTY, 1992, 135)

Pelas vias estreitas da feira nossos corpos transitam com seus sentidos estimulados, para os quais esses objetos expõem sua materialidade. Essa experiência, que extrapola o olhar e toma de assalto todos os sentidos, requer a paciência de um passante descompromissado, que se deixa envolver pela deriva, pelo caminhar que se destina muito mais à desorientação espacial do que à necessidade imediata de definir um caminho ou saída, dentro do grande labirinto que é a feira a Feira de São Joaquim, com seus corredores estreitos, sujos e amontoados de gente, mercadorias, placas, cheiros, e coisas mais.

Esse flunar entre as coisas vai se definindo nos caminhos da feira e também nos remete ao século XIX. Pelos dicionários, *flânerie* seria como um passeio sem rumo e sem objetivo específico. Um deslizar casual do olho sobre a paisagem. Walter Benjamin precisa esta definição, no entanto, colocando a *flânerie* num contexto histórico, como sendo o passeio num ambiente urbano, numa pesquisa de mercadorias, que se dá vagando no meio da multidão. Uma visão de relances que motiva a fantasia do passante, nas galerias da cidade de Paris entre o século XIX e XX. A *flânerie* consiste num perambular mesclado de fascinação, volubilidade, expectativas, surpresas e outros componentes que suscitam o desejo e o que está escondido no subconsciente do homem urbano.

Caminhar na feira de São Joaquim também nos motiva à fantasia, à fascinação, numa vivência em que o acaso, a surpresa e a sensação de trama de signos que também se expõem suscitam em nós o desejo de ressignificar, de também adentrar o labirinto do processo artístico.

Tateando então essas superfícies de infinita profundidade, essa exposição de mercadorias oferecidas ao desejo, o olhar retarda, enquadra, fragmenta, amplia e brinca com janelas e recortes, numa paixão pelo excesso, pelo pormenor ou pelo acaso, não tão por acaso, dessas "Instalações Culturais".

Realizei assim, uma série de fotografias, tocando com o olhar a materialidade latente das coisas ou fragmentos de coisas, empilhamentos e arrumações presentes nos corredores da feira de São Joaquim. Este trabalho foi exposto na Galeria da Aliança Francesa, em Salvador, no ano de 2003.

O MUNDO COMO LABIRINTO

Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir um laberinto. (Luis Borges)

Adentra-se então ao labirinto da feira, onde se configura uma experiência visceral de trocas materiais e simbólicas, em meio a este espaço de uma cartografia misteriosa, como os mapas de Leonardo da Vinci, cujo jogo dos entrelaçamentos muito inspiraram artistas do século XVI e XVII. O tema do labirinto remonta às antigas civilizações e no período artístico conhecido como Maneirismo ele reaparece com uma incrível força. Na arte contemporânea, a experiência do espaço, para o artista, nas suas experimentações criativas e de andarilho, assim como no momento de fruição da obra, para o espectador, é de extrema importância. Como relata Hélio Oiticica:

A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao tempo em que o incorpora como elemento seu. [...] À medida, porém que a arquitetura vai-se tornando não objetiva, “abstrata”, o espaço passa a crescer de importância. Assim, para mim, quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. (OITICICA, 1986, 29)

Oiticica investe na tentativa de agregar ao espaço real uma dada temporalidade, suscitando uma experiência em que o caráter labiríntico tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo de tensão estética, colocando-o sob conflito.

A imagem do labirinto nos remete às artimanhas poéticas de Borges. Esse escritor, quase cego, lançou seus leitores em uma estética de simulacros, imitando idiomas desconhecidos, de épocas passadas, escrevendo ensaios sobre livros que nunca foram escritos ou inventando histórias que eram apresentadas como reais. Borges também escreveu biografias de pessoas nunca nascidas e alternou humor e erudição com ironia. Os livros de Borges e sua biblioteca são metáforas de um labirinto:

A biblioteca, para Jorge Luis Borges, é a imagem do labirinto. [...] A biblioteca não é uma mediadora do conhecimento, um local onde se encontram respostas e soluções. Antes, é uma metáfora, um espaço de articulação da diferença, para se relacionar o diferente ao diferente. As estantes cheias de volumes deflagram uma percepção do mundo pela ótica do excesso e não da falta.[...] Ela é o simulacro, a possibilitar o descentramento dos círculos. (LOPES, 1999, 109)

No jogo labiríntico da feira, perder-se é o passo inicial para a experiência do visível – olhar e ser visto pelas coisas, permitindo que se realize uma construção temporal que vai de encontro à natural sensação de sua linearidade. “Esculpir o Tempo” é o termo utilizado pelo diretor de cinema Andrei Tarkovski, rompendo com a idéia de tempo linear da narrativa clássica. Esculpir o

tempo na experiência do labirinto da feira, levou-me ao centro, a uma célula primitiva – as peles suínas penduradas no corredor das carnes.

ESCARIFICAÇÕES

“Então empresto a pele em pergaminho (...)
para que assim, na carne latejante,
nos doces cortes dos hieróglifos,
na inscrição tatuada a gozo e sangue
enfim meu coração aprenda a soletrar”.

(Cleise Mendes)

No constante entrelaçar do olhar e dos objetos surge então um campo fértil para a apropriação estética dos elementos da feira, também estimulada por uma inquietação onde a sensação de trânsito, tensão, incisão, ferida, choque, permeia esse andar, esse “deslizar” por entre as coisas. Uma sensação que se materializa no choque entre o grotesco e o sublime, entre os corpos “desesperados”, o frescor e a lama, entre a poesia dos cantos de mercar, do burburinho extremamente musical que se espalha no ar. É algo que penetra a carne, rasgando-a e, ao mesmo tempo, recompondo-a, como suturas sobre feridas. Outras vezes, a escara, a marca, algo imprimido sobre uma superfície que o absorve. A presença constante da mulher, ressaltando, naquele ambiente, marcas inscritas na pele, relatos de histórias de vida como tatuagens na epiderme da memória.

Essa foi a imagem que me levou a escolher o couro do porco, que pendurado nas barracas de carne ainda mostrava restos de sangue no meio da gordura. Apropriei-me deste material, carregando-o comigo, tratei ao sol, ao sal, até conseguir desenvolver uma maneira de conservá-lo, pelo menos por algum tempo (a média de duração das obras é de três anos). Outros materiais foram sendo agregados ao trabalho, como fios de metal, cordões, betume, que através de incisões, costuras, gravações na pele, configuraram no meu trabalho um recorte das inscrições que marcam o imaginário feminino.

Para Fayga Ostrower, a materialidade não é um fato meramente físico, mesmo nas situações em que existem de fato objetos materiais, palpáveis. A materialidade refere-se a tudo que está sendo formado e transformado. As materialidades no homem se colocam num plano simbólico. A própria matéria é entendida como realização de potencialidades latentes.

Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo. [...]. Cada materialidade abrange de início, certas *possibilidades de ação* e outras tantas *impossibilidades*. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas. (OSTROWER, 1987, 32, 34)

Cecília Salles também afirma que existe uma interdependência entre o artista e as matérias por ele selecionadas, já evidenciando uma intenção criativa, uma tendência poética e construtiva que vai se revelando no processo artístico. A matéria selecionada, por sua vez, passa a agir em função dessa tendência. Ao mesmo tempo, o conhecimento das leis que regem o comportamento dessa matéria atua nessa tendência, concretizada no projeto poético do artista, oferecendo possíveis adaptações diante das impossibilidades.

Tomando a pele de porco, que muito se assemelha à pele humana, busco o conceito de corrosão, que é inerente à história da pele (do corpo), nas operações que realizo sobre o couro (cortar, gravar, escarificar, costurar, perfurar, imprimir). Reporto-me neste trabalho ao universo feminino e seus contrastes. Em algumas peças, o couro, que é suturado com fios de metal, entra em choque com as delicadas operações de bordar e costurar que são realizadas sobre sua superfície. Em outros objetos, o couro serve de material para obras que fazem referência direta à sexualidade, à castração – presenças de corpos que se insinuam, em materiais insólitos, instáveis e perecíveis. Na analogia direta das peles de porco recobertas de gordura com o corpo feminino, encontrei o material ideal para trabalhar.



Fig.1: S/ título, 2 x 30 x 20 cm. Couro de porco e ferro, 2004. Foto: Vinícius Lima.

Deixo o tempo ser companheiro e cooperar com a obra. A ferrugem vai se aproximando e, aos poucos, se agregando à gordura e ao sal contidos na pele. Posso dizer que deixo o tempo gravar sobre a pele as marcas de sua própria existência. Trata-se de um trabalho também processual em que a memória também se materializa através das operações que o tempo exerce sobre o couro e a gordura. Para a crítica de arte Matilde Matos:

Nesses objetos, a simbologia da violentação que sofre o corpo feminino a partir do próprio parto, é enfatizada nas escarificações pela inserção de metais, e nas marcas que o betume e a ferrugem gravam na pele. A artista não esculpe nem pinta, é como se recriasse uma nova vida, que surge da forma natural das peles do porco, com sua cor própria que o tempo acentua. (MATOS, 2005 - Catálogo de exposição do Mercado Cultural, Salvador-BA)

MEMÓRIA DA PELE

Está-se no mundo, e a pele não é limite, mas fronteira porosa entre as coisas, assim como se está embrulhado também na pele do mundo. (Paulo Reis)

Fayga Ostrower ressalta ainda que nossa memória é uma memória não factual, mas uma memória de vida vivida, sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações.

A pele, por sua vez, como superfície porosa, se expande para o imaginário coletivo, tomando as dimensões de uma memória também coletiva. Ainda referindo-me às palavras de Fayga:

As intenções se estruturam junto com a memória. São importantes para o criar. Nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se reconhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente. Às vezes, descobrimos as nossas intenções só depois de realizada a ação. (OSTROWER, 1987, 18)

A memória é facilmente invadida pela imaginação e pelo devaneio. Daí vem a impossibilidade de se estabelecer fronteiras nítidas entre fatos vividos, fatos lembrados, relatos e cenas que nos foram oferecidas pelas diferentes situações que vivemos. Memória e o tempo incorporam-se numa só entidade.

Estabelece-se assim um trânsito de imagens que se deslocam em diversas direções, também formando uma tessitura imaginativa que abriga os diversos signos e princípios conceituais que se movimentam no processo de criação. Este, por sua vez, se configura numa estrutura labiríntica, na qual perder-se faz parte do mesmo jogo de se achar e achar o sentido da obra de arte.

No entanto, também podemos constatar que na imagem do labirinto, caminhos tortuosos conduzem a um ponto certo, e este ponto pode se configurar no próprio encontro do artista consigo mesmo. Nas palavras de Gustav Hocke:

O certo é que tais linhas entrelaçadas, verdadeiros labirintos míticos, conduzem a um centro ou a uma célula primitiva, conhecida como centro do mundo, centro este que, no caso de Leonardo da Vinci, simboliza o “eu” complexo do próprio artista. (HOCKE, 1974, 163)

Na exposição Memória da Pele apresentei séries compostas por alguns objetos que delimitam uma concentração temática. São algumas dessas séries: *Vestidinhos, Tu Vestes?! e Nichos de Aconchego*. O primeiro grupo é composto por roupas que remetem à infância. São vestidos delicados, com rendas, e de uma aparência singela que imediatamente se choca com o aspecto grotesco do material empregado – a pele e a gordura, sugerindo uma grande ironia conceitual – a infância perdida, a maturidade precoce. A série *Tu Vestes?!* alinha-se à idéia da roupa como uma segunda pele, ou à própria pele como veste do imaginário. Refiro-me também ao contraste entre o glamour e o seu próprio desfalecimento, às potencialidades do corpo feminino como gerar e amamentar e as frustrações do exercício materno.

Em *Nichos de Aconchego*, dezessete oratórios-nichos de ferro, com ferrugem aparente, abrigam pequenos objetos como: vestidos de renda, que se encaixam entre grades de ferro, ou sobre pedaços de peles, representações do corpo feminino ressaltando os peitos, o próprio espaço vazio e diferentes formatos realizados com pele e arames. A estrutura do nicho sugere



Fig. 2: *Tu Vestes?! 3 x 60 x 120 cm.* Couro de porco, cordões, 2005. Foto: Vinícius Lima.

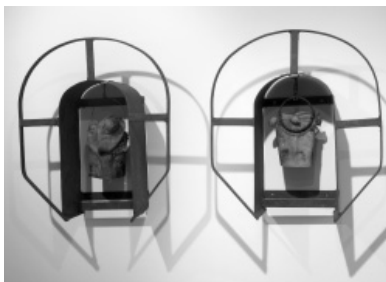


Fig.3: *Nichos de Aconchego.* 17x 50 x 60. Couro e ferro, 2006. Foto: Vinícius Lima.

uma série de imagens antagônicas, dentre elas, a imagem do sagrado e do profano, ou do cárcere, ou mesmo do abrigo existencial.

Tomando como referência o texto de apresentação para a exposição *Memória da Pele*, e concluindo este relato, destaco as seguintes palavras de Viga Gordilho:

Giovana continua dialogando com o suporte, de forma inteira, onde espaço e objeto se concentram e se dispersam, fazendo oscilar a presença/ausência do corpo como nosso abrigo existencial. Na sua obra, morte e vida são inseparáveis. O seu gesto não grava apenas a pele, registra o feminino, costura em memórias as feridas primevas do esquecimento. (GORDILHO, 2005)

Reporto-me neste trabalho ao universo feminino e seus contrastes, suas potencialidades (amamentar) e suas impossibilidades diante do mundo. Uso materiais insólitos e instáveis, para a construção de um imaginário de transgressão e de concordância, do acabado e do processual. E assim, com a minha própria pele suja de gordura e sal, vou buscando meu caminho nos corredores estreitos e tumultuados (como os da Feira de São Joaquim) do processo de construção da obra.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.
- HOCK, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto.** Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, Cássia. **Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luis Borges.** Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- REIS, Paulo. Uma história da pele. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (orgs.). **Marcas do corpo, do-**

bras da alma. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. (Catálogo de exposição).

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

CURRÍCULO RESUMIDO

Giovana Dantas é graduada em Artes Plásticas e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Professora das Faculdades Jorge Amado e da Faculdade de Tecnologia e Ciência. Integra o grupo de pesquisa do CNPQ "Matéria, Conceito e Memória em Poéticas Visuais Contemporâneas". Apresentou o trabalho *Escarificações* em Salvador (2004), Curitiba (2004) e São Paulo (2005), e *Memória da Pele* em Salvador (2006) e Brasília (2006).

LIMITES DA ARTE E DO MUNDO: APRESENTAÇÕES, INSCRIÇÕES, INDETERMINAÇÕES

Helio Custodio Ferverza

RESUMO

A partir da análise da obra de Piero Manzoni, intitulada Base do Mundo, o estudo trata da compreensão de como se efetuam algumas relações entre arte e não-arte e a verificação dos limites. Por outro lado, buscam-se alguns parâmetros que permitam uma abordagem da arte contemporânea e de seus espaços de apresentação, bem como interrogar seus possíveis limites.

Palavras-chave: apresentação; inscrição; limites; arte contemporânea; arte e mundo; arte e não-arte.

ABSTRACT

From the analysis of the work of Piero Manzoni entitled Base of the World, the study deals about understanding how do some relations between art and non-art carry out and to check which would be its limits. On the other hand, we try to achieve some parameters that allow us an approaching of the contemporary art and its spaces of presentation, as well as asking its possible limits.

Keywords: presentation; registration; limits; contemporary art; art and world; art and non-art.

Perguntamos: Existiria a possibilidade de que neste momento fizessemos parte de uma obra-de-arte, mesmo que nós não soubéssemos disso? Pois, com quantas situações podemos estar relacionados no mundo neste momento, sem que saibamos e sem que tenhamos uma idéia de suas implicações? Com quantas coisas convivemos, e quantas delas utilizamos sem saber como funcionam, sem saber de seus efeitos sobre nós?

Então, existiria a possibilidade de que fôssemos arte neste instante? E talvez não somente aqui e agora, mas amanhã no início da tarde, ou ontem ou anteontem dentro de um ônibus ou no meio de um trabalho? Haveria a possibilidade de pensar que seria arte o gesto de levantar hoje pela manhã, sentir o cheiro do café, de abrir a janela? Mas, também, por que não, o caminhar pela rua, observar o verde da grama na praça, escutar alguém que assobia sentado num de seus bancos e a cidade onde ele se encontra? Haveria a possibilidade de que fosse arte mesmo um gesto ou um estado de indefinição?

Uma obra nos instiga a começar este pensamento. Trata-se de *Base do Mundo*¹ do artista italiano Piero Manzoni, realizada em 1961, e que se encontra atualmente na cidade de Herning, Dinamarca.

Construída em ferro e bronze, medindo 1m x 1m e tendo 82cm de altura, *Base do Mundo* é como o nome diz, uma base, uma espécie de pedestal utilizado para aí colocar, sustentar ou receber esculturas. Com a diferença de que, num primeiro momento, parece não haver nada sobre ela. Ao nos aproximarmos entretanto, podemos ver mais detalhadamente que existem letras e frases afixadas num de seus lados. Tentamos ler as palavras, mas ocorre uma pequena dificuldade: as letras estão viradas, foram escritas de cabeça para baixo. Dobrando um pouco o pescoço podemos



Piero Manzoni: "Base do Mundo" ("Base do mundo, base mágica n.º 3 de Piero Manzoni, 1961, Homenagem à Galileu"), Museu de Herning, Dinamarca, ferro e bronze, 82 x 100 x 100 cm.

ler: "Base do mundo, base mágica n.º 3 de Piero Manzoni, 1961, Homenagem a Galileu". A base foi invertida: sua parte "superior" está ao contrário, em contato com a terra.

Assim como uma moldura, uma vitrine ou uma fita de demarcação, uma base de escultura poderia ser definida como uma borda, como um artifício que relaciona um espaço interno e um espaço externo, ou que produz uma separação entre espaços, aos quais seriam atribuídos estatutos diferentes. Ao relacionar esses espaços — nos diz o Grupo μ ^{II} em seu Tratado do signo visual —, este "signo,

que é a borda, não 'delimita' nada de maneira rigorosa: ele indica, o que não quer dizer a mesma coisa"^{III}. Um artifício de apresentação e de indicação, o qual está ao mesmo tempo "incluído e excluído do espaço indicado", permitindo afirmar que uma base seria ao mesmo tempo um "limite" e um "lugar de passagem" ou ainda "um instrumento de mediação entre o espaço interior, ocupado pelo enunciado, e o espaço exterior"^{IV}. Bases e molduras funcionariam como indicadores apontando e apresentando o que seria a obra e o que estaria fora dela, entre o que seria arte e não-arte. Sendo que um enunciado pode ser reconhecido "lá onde um conjunto de signos está separado do mundo circundante por um feixe redundante de contornos, seja ou não esta demarcação sublinhada por uma borda"^V.

O aparecimento e o uso de artifícios, configurando uma função de *borda*, não ficam restritos às molduras ou às bases para esculturas. Eles podem adquirir diferentes formas em consonância com determinadas circunstâncias: "Como todo sistema semiótico, o da borda varia então no tempo e na sociedade"^{VI}. Outros signos então poderiam preencher essa função: o halo de luz de uma lamparina, por exemplo, sobre uma pintura parietal. Dessa forma, "segundo o momento histórico e a circunstância pragmática, um dado objeto pode, por conseqüência, ter uma maior ou menor potência indicial"^{VII}.

Entretanto, certas obras colocam o problema da ausência ou do enfraquecimento de uma redundância de contornos que as delimitem de uma maneira inequívoca do mundo que as circunda. Neste sentido, o Grupo μ analisa o *Jardim de Stonypath* do artista Ian Hamilton Finlay, onde se encontra no meio de ervas uma pedra gravada com o monograma de Albrecht Dürer. Duas leituras seriam possíveis, nos dizem os autores. Uma delas seria considerar o enunciado como constituído somente pela pedra, separada da erva, a qual configuraria apenas um fundo sobre o qual a outra se destaca. Essa interpretação guiar-se-ia por uma oposição entre natureza e cultura. A segunda leitura incluiria ambos os elementos, pedra gravada e grama, no mesmo enunciado. Este seria guiado não por uma oposição natureza versus cultura, mas por um "saber intertextual", dado pelo conhecimento da aquarela de Dürer. Mas, se perguntam os autores,

“existiria uma demarcação que isolaria do mundo circundante o enunciado pedra + erva?”. Ao que eles respondem: “A única demarcação é fornecida pelo enunciado de Dürer, que nós sobrepomos ao de Finlay. Mas ela não é revezada por nada. A redundância falta e o conjunto delimitado está fora de foco (frou): não há nenhuma razão imperiosa de reter a produção com contornos totalizantes. É então, todo o ambiente que é contaminado pelo enunciado de Finlay”^{viii}.

Ao inverter a posição do pedestal em *Base do Mundo*, Manzoni coloca o mundo inteiro sobre o pedestal e num gesto simbólico, transforma tudo o que aí está em arte. Ele se utiliza de uma convenção do mundo da arte para virá-la literalmente de cabeça para baixo, instaurando o mundo como arte (e no mesmo gesto, coloca também o modernismo de cabeça para baixo). Podemos também considerar que o gesto de Manzoni ao virar a posição da base, e de utilizá-la como um indicador, enfatiza também um gesto de *apresentação*. Algo como: *Vejam, isto é arte*. Vale aqui a menção também às importantes experiências do artista argentino Alberto Greco^{ix}, que a partir de 1962 também assinaria, indicaria com um gesto ou apresentaria pessoas nas ruas como obras-de-arte.

O crítico Guy Brett observa paradoxos e contradições em algumas propostas de transformação das categorias tradicionais de pintura e escultura ocorridas nos anos 50 e 60 nas obras de artistas como Lucio Fontana, Yves Klein ou Piero Manzoni. Essas contradições ocorreriam no fato de que, se por um lado esses artistas “negavam o objeto de arte e afirmavam a vida”, por outro, exageravam “o mito do artista como mestre e único autor”. Mas talvez, nos diz Guy Brett, essa “exageração era ela mesma irônica”^x.

Especificamente, pensamos que esta afirmação seria mais adequada às diversas produções de Manzoni. Mas esses aspectos da autoria e da assinatura de que nos fala o crítico seriam efetivamente sem conseqüências sobre o conjunto das práticas artísticas na contemporaneidade?

A *Base do Mundo* abre então a possibilidade para se pensar ou conceber que qualquer coisa ou qualquer um pode ser arte. Isso ocorre a partir do momento em que essa borda, representada pela base e por sua indicação, tem suas capacidades restritivas e demarcatórias absurdamente limitadas pela enorme extensão e pelas hiperbólicas implicações daquilo que ela está indicando, e que finalmente a engloba. Ela se torna um objeto a mais entre tantos outros com os quais se relaciona.

Estar no mundo poderá ser arte? Mas somente se quisermos? No momento em que quisermos?

O lugar a partir do qual a *Base do Mundo* instaura essa possibilidade, é ainda o mesmo espaço da arte delimitado pelo museu ou galeria, mesmo que este seja um espaço externo, no caso, o do jardim do Museu de Arte de Herning. Entretanto, o alcance da proposição de Manzoni, relacionando o mundo todo e tudo o que aí se encontra, faz com que esses limites *vazem* constante e indefinidamente. A proposição vaza, transborda o espaço do museu deslocando-se para outras situações não necessariamente artísticas ou não necessariamente dentro dos limites de concepções e de atuação dessa instituição ou de seus modelos.

Diante da imensidão das possibilidades, essa base pode ser justamente o que sobra, lá longe, situada há milhares de quilômetros e sobre a qual é possível que saibamos apenas de sua existência, pois pode ocorrer de nunca termos estado de fato diante dela. Sobra essa base, artifício

de indicação, instrumento de mediação, já longe, já minúscula, se comparada ao planeta. O que equivale a dizer que o que sobra é pouca coisa, ou derrisório, e para a qual, mesmo a distância, poderemos sorrir ou gargalhar. O que, certamente, não desagradaria a Manzoni.

O filósofo Ludwig Wittgenstein escreveu: “Que o mundo seja *meu próprio* mundo, eis o que se mostra no fato que os limites da linguagem (da única linguagem que eu compreenda) signifiquem os limites de *meu próprio* mundo”^{xi}.

Até que ponto, então, os limites da arte não seriam de fato aquilo que não é arte, ou seja, o mundo, mas os limites das linguagens e das convenções do *mundo da arte*?

A *Base do Mundo*, como já vimos, coloca abertamente o problema dos limites: onde começa e onde termina a obra? O que faz parte dela e o que não faz? Qual o tamanho de uma obra-de-arte, ou de uma proposição em arte, ou de um gesto em arte? Qual o alcance e a área de atuação de uma produção artística? Com o que a arte se relaciona e como ela se relaciona? O que é arte afinal, e o que não é, e quem é o artista e o que ele faz?

O artista Daniel Buren, por outro lado, num de seus escritos de 1970 intitulado *Limites críticos*^{xii}, realiza uma análise de diferentes práticas, denominações ou correntes artísticas, tais como, por exemplo, a pintura, o objeto, a escultura, o ambiente, a Arte Povera, a arte tecnológica, a Land Art, o Ready-Made em relação às posições e aos lugares a partir dos quais elas adquirem visibilidade.

Buren constrói esquemas e demonstrações de como essas produções mascarariam seus suportes, seus limites e seus contextos. Seria como um jogo de limites sucessivos, onde a saída de um deles pode revelar o próximo, mas que na maior parte das vezes são deliberadamente ignorados ou encobertos. Aquilo que em certas circunstâncias da história da arte no século XX tentou-se eliminar como o quadro ou sua moldura, encontra-se logo depois dentro de uma moldura maior. Essa moldura maior seria a do museu ou da galeria. As produções daí decorrentes só adquiririam sentido, e sobretudo o artístico, a partir do ponto de vista, das concepções e da ideologia do “Museu ou da Galeria ou de todo e qualquer lugar artístico definido”, visto que eles compartilhariam um mesmo sistema. O Museu/Galeria, nos diz Buren, “torna-se o revelador comum a toda forma de arte”^{xiii}. Esta moldura seria delimitada por uma outra, a qual constituiria um limite último. Este seria o dos “Limites Culturais ou do Conhecimento”, definidos de uma forma geral pela época e de uma forma mais particular pelas mídias, como a tevê, as revistas, os jornais. Assim, o Limite Cultural surge como “o limite mais estrito e que permanece até esse momento como o mais camuflado”^{xiv}.

Para Buren, a história da arte, compreendida como a história de suas formas, seria a história dos sucessivos encobrimentos, da mesma maneira como uma tela de pintura encobre seu avesso, aquilo que a sustenta. A história da arte, então, seria a história do lado “frontal” das obras. A história dos “avessos”, e da produção das condições de possibilidade de existência dessa “frente” das obras, ainda estaria por ser escrita.

Manzoni e Buren, com suas contribuições, exemplificariam, através de abordagens diferenciadas, sucessivas rediscussões dos limites entre uma produção artística e aquilo que num primeiro momento pareceria não pertencer a esse âmbito. Temos, então relacionados, não somente

aspectos formais ou materiais, mas aspectos sociais, culturais e históricos. Esses dois artistas desenvolveram de uma forma peculiar uma problemática que também foi abordada de outras maneiras por outros artistas em distintos períodos, como Malevitch, Tatlin, Duchamp, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Fluxus, e a lista é bastante extensa.

Entretanto, podemos nos perguntar sobre a situação atual da arte contemporânea. Será que as produções artísticas encontram-se efetivamente mais permeáveis em suas práticas, numa atuação de fato mais expandida em outras áreas, e não unicamente nos limites dos circuitos que reconhecidamente constituem o campo artístico e seu sistema?

Conforme os estudos da pesquisadora e escritora Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, isto não estaria ocorrendo. Apesar do crescimento da produção ter sido multiplicado do ponto de vista de sua recepção, constatar-se-ia um grande distanciamento com o público, ou seja, com os cidadãos comuns. Essa aceleração da produção teria sido provocada pelos efeitos da comunicação e das redes no sistema e no mercado da arte, aonde se incluem, numa lista não-exaustiva, artistas, colecionadores, curadores, galerias, museus, centros culturais, encomendas públicas. Mas esses efeitos, por sua vez incluiriam outros, entre os quais o de *bloqueio*. Este seria definido como “*uma circularidade total do dispositivo: vêem-se expostas à vista do público não tanto obras singulares, produzidas por autores, mas uma imagem da rede propriamente dita*”²⁵.

A autora afirma em seu estudo que os esquemas utilizados não correspondem de uma forma literal ao que ocorre na arte contemporânea. Eles serviriam para melhor descrever as alterações ocorridas no campo da atividade artística nos últimos vinte anos. Embora seu estudo se limite a uma situação européia e americana, é possível detectarmos características similares em parte significativa dos circuitos artísticos no Brasil.

Gostaria de falar agora de algumas produções artísticas desenvolvidas por mim, onde a problemática instala-se também numa relação de limites entre arte e não-arte, ou entre arte e mundo, tanto no que diz respeito às possíveis disciplinas relacionadas como dos espaços de atuação, de inscrição e circulação dessas propostas.

Esclareço que algumas dessas preocupações já se manifestavam anteriormente em meus trabalhos, como, por exemplo, nas diferentes atividades, viagens, diálogos, processos de criação, textos, correspondências e exposições que constituíram *Ilimites*, um projeto ocorrido entre 1996 e 1997, concebido conjuntamente por mim, por Maria Ivone dos Santos e pelo artista uruguaio Felipe Secco.

Ilimites começou a tomar forma num encontro realizado em dezembro de 1996, na fronteira entre Brasil e Uruguai (Sant’Ana do Livramento / Rivera), mais precisamente, a uns vinte quilômetros do perímetro urbano, no Cerro do Chapéu, em pleno campo. Esse encontro foi decisivo, sob muitos aspectos, pois foi a partir dessa experiência que surgiu essa noção de *ilimites*, a qual impulsionou nossas produções e as diferentes atividades no projeto.

O que ocorreu durante essa caminhada foi que a geografia existente de um lado e de outro da fronteira é muito similar. Por vezes, no meio do campo, a demarcação da fronteira não era visível e ocorriam momentos de grande indefinição. Assim, vagávamos algum tempo sem saber nossa posição em relação a esses limites. Ocorria então que quando encontrávamos alguma referência

a essa fronteira, o tempo havia passado, as idéias não eram as mesmas, as linguagens se misturavam e as conversas iam longe. Subjetivamente já não éramos os mesmos e a fronteira não tinha o mesmo sentido. A essa situação de indefinição que nos interrogava, nós a chamamos *ilimites*.

Mais recentemente, alguns aspectos e noções sintetizam o andamento e o estado atual de meu trabalho e de minha pesquisa.

A noção de *vazio*, por exemplo, tem sido fundamental em meus trabalhos. Nesse sentido, é importante lembrarmos uma expressão do teórico francês François Cheng, a qual especifica que “*em tudo o cheio faz o visível da estrutura, mas o vazio estrutura o uso*”^{xvi}. Esta constatação levou-nos ao estudo — sobretudo a partir das produções artísticas pessoais — das diferentes características, qualidades e possibilidades de uso do *vazio*. O que amplia e redimensiona no campo experimental a constatação de Cheng. Como o vazio em relação à forma seria uma espécie de *contraforma* (na falta de termo mais apropriado), interessou-me de uma maneira reiterada não tanto o que é o vazio, mas *quando* ele ocorre. Assim, seu uso em minhas produções artísticas acentuou ou inter-relacionou poeticamente com a noção de intervalo, ou seja, ao modo como são inscritas ou pontuadas interrupções numa certa continuidade. Criaram-se, então, situações com diferentes sentidos, diferentes manifestações desse vazio, diferentes relações com a subjetividade e o imaginário. Não poderíamos falar de um único vazio, mas de múltiplas manifestações deste.



Helio Ferverza: “Apresentações do Deserto”, ações com cartões de apresentação, 2001-06.

A noção de vazio adquiriu força e desdobramentos imprevisíveis em minha reflexão e em minha prática quando relacionada ao *deserto*. Assim, este aparece, por exemplo, numa proposta desenvolvida por mim desde 2001 intitulada *Apresentações do Deserto*, que problematiza também a apresentação propriamente dita, a partir da constatação da separação entre a noção de *exposição* e a noção de *apresentação*.

Apresentações do Deserto consiste, inicialmente, na confecção de um conjunto de quatro cartões pessoais de apresentação. Um deles contém meu nome, endereço e um logotipo. Nos outros três, o nome pessoal desaparece e o endereço é substituído pelo nome de um deserto: atacama,

gobi e kalahari. Os cartões são distribuídos dois de cada vez, um com o nome e endereço e o outro com o nome de deserto ao acaso dos encontros.

Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação dos desertos. Mas também um espaço que surge da inter-relação entre as pessoas no deslocamento de lugar do nome do deserto e da situação corriqueira do cartão de apresentação.

Desertos me interessam não apenas por que são grandes espaços relativamente vazios, mas por serem espaços de grande adversidade. Vivemos num espaço de adversidades, em que são produzidos vazios a todo instante. Vazios econômicos, por exemplo. Mas também vazios produzidos por excessos, como o vazio provocado pela acumulação de imagens.

Os cartões não são o trabalho, a obra. Os cartões são uma proposição. Algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, idéias, reações, outras iniciativas... Isto é o trabalho. Eles apresentam uma situação. Não há nada conclusivo ali. Não há uma visão a ser dada. Os cartões podem ser aquilo que encaminha, que prepara para a arte.

O trabalho pode não ocorrer. Isto também está implícito. Há uma fronteira instável na possibilidade da aparição da arte. Ela pode não ocorrer. Ou se ela ocorre, quando ela ocorre?



Helio Fervenza: Proposta “Transposições do Deserto” para desenvolvimento e realização coletiva entre duas escolas na fronteira Brasil - Uruguai. Foto: Aula Colegio Rodó, Rivera, Uruguai, 2003.

O último trabalho sobre o qual gostaria de deter-me chama-se *Transposições do Deserto*. Ele ocorreu em 2003 dentro das atividades do “Projeto Areal”^{xvii}, e foi realizado mais uma vez na fronteira entre Brasil e Uruguai, isto é, na fronteira que separa as cidades de Sant’Ana do Livramento e Rivera. A partir do convite de Celina Albornoz, santanense e incentivadora do Areal, para lançarmos as publicações do projeto, foi-me oferecido também a possibilidade de realizar alguma atividade relacionada ao que vinha desenvolvendo nesse âmbito.

Como eu nasci e vivi durante anos nessa fronteira, tendo aí realizado outras experiências e não querendo produzir mais um objeto, imagem ou monumento relacionado à singularidade desse lugar, interessaram-me mais as possibilidades existentes nas relações entre os moradores de ambos os lados, suas características e culturas. Fiz uma proposição, então, de que ocorresse uma troca entre escolas situadas de um lado e outro da fronteira. Durante alguns meses, de uma forma muito simples, estabeleceram-se conversas, consultas e contatos com escolas e professores. À medida que as pessoas aceitaram a proposta inicial e envolveram-se no projeto, este foi sendo elaborado e modificado. Ele consistiu, finalmente, na realização de uma troca de professoras entre uma escola situada do lado brasileiro e uma escola situada no lado uruguaio. Durante um mesmo período, e simultaneamente, estas proferiram em suas línguas respectivas uma aula de geografia

sobre *desertos*. As aulas ocorreram entre as 9h e as 10h do dia 21 de novembro de 2003, uma sexta-feira. Elas foram realizadas na Escola Rivadavia Corrêa, em Sant'Ana do Livramento, pela Professora Beatriz Tarocco, e no Colegio Rodó, em Rivera, pela Professora Carmozina.

Por conseguinte, várias trocas então ocorreram tanto simbólicas quanto culturais e sociais: troca entre países, entre línguas, ou seja, espanhol e português, troca entre uma escola da rede pública e uma escola privada. Mas também ocorreram trocas entre diferentes abordagens de um mesmo assunto, o deserto, o qual foi desenvolvido pelas duas professoras sob vários ângulos, como, por exemplo, o de sua constituição física, o de sua formação, da geografia humana, das questões ecológicas. Outras trocas por sua vez deram-se entre os estudantes, que contribuíram com sua participação, suas perguntas, sua curiosidade, suas opiniões.

A escolha das escolas deu-se voluntariamente pelos participantes, que decidiram também qual seria o nível das turmas envolvidas, no caso uma oitava série e seu equivalente no outro lado da fronteira, bem como o conteúdo e a maneira de apresentar esse assunto em aula, o qual de fato, não era um assunto pertencente ao currículo.

Ao longo de toda a duração desse processo, que culminou com as aulas, foi muito importante a forma como ele foi vivenciado pelos participantes. Após a proposta inicial lançada, o envolvimento das pessoas fez com que ele se desenvolvesse a partir das decisões e das contribuições dos que o acolheram. É como se esse processo tivesse adquirido vida própria através de todos. Nesse sentido, a realização das aulas criou uma situação onde tudo era público, e ao mesmo tempo não havia *público*. Por outro lado, ninguém individualmente entre os envolvidos tinha um controle, conhecimento ou uma visão do conjunto das atividades, nem mesmo eu. Assisti parcialmente às duas aulas, dado que elas ocorreram simultaneamente. Quando viajei para acompanhar sua realização, o projeto estava de tal forma encaminhado que não dependia mais de mim ou de minha vontade. Ele ocorreria de qualquer maneira.

Ao chegar às escolas, as diretoras perguntavam quem era eu e o que de fato fazia, se era um geógrafo, pesquisador ou pedagogo. Expliquei-lhes que era um artista, e que participava de um projeto cujo interesse era inscrever-se em situações ou desenvolver atividades em lugares não destinados às apresentações artísticas, quer dizer, fora dos circuitos artísticos. Elas prontamente aceitaram minhas explicações. Mas o perturbador para mim foi a percepção simultânea de que se por um lado o projeto havia criado vida própria e ele não dependia mais de mim, por outro, ao enunciar minha condição de artista, e era preciso fazê-lo, a posição, a partir da qual isso era enunciado, tornava-se ao mesmo tempo *vazia*. Ela não correspondia mais a uma imagem nem a uma função dada do artista. Era preciso então produzir outras.

Durante as aulas não foram feitas filmagens e não se efetivou uma exposição. As poucas fotografias existentes são muito fragmentárias e pouco eloqüentes. Elas não dão conta da experiência realizada, a qual não foi pensada numa continuidade pela imagem, mas como algo que viveu, cresceu, encontrou seu limite e se extinguiu nela mesma.

NOTAS

- I. Sobre Manzoni, ver o catálogo Piero Manzoni, Serpentine Gallery, Londres, 1998. Informações podem ser obtidas também no site www.pieromanzoni.org.
- II. O Groupe μ (Centro de estudos poéticos, Universidade de Liège, Bélgica) é formado por Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg e Philippe Minguet e desenvolve trabalhos interdisciplinares em estética, teoria da comunicação lingüística ou visual e semiótica.
- III. Groupe μ , *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 380.
- IV. Groupe μ , *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 381.
- V. Groupe μ , *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 384.
- VI. Groupe μ , *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 381.
- VII. Groupe μ , *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 381.
- VIII. Groupe μ , *Traité du signe visuel – Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil, 1992, p. 385.
- IX. Para um melhor conhecimento do trabalho de Alberto GRECO, ver seus escritos em: Arte latino-americana: Manifestos, documentos e textos de época / I Bienal do Mercosul. **Continente Sul Sur**, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n.6, p.259, 1997. CIPPOLINI, Rafael (org.). Manifestos argentinos – Políticas de lo visual 1990-2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora SA, 2003, p. 300, 308, 317, 322.
- X. BRETT, Guy. Life strategies: overview and selection / Buenos Aires – London – Rio de Janeiro – Santiago de Chile, 1960-1980. In: **Out of Actions: between performance and the object**, 1949 – 1979, Londres: Thames and Hudson, 1998. p.201.
- XI. WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Paris: Gallimard, 1989. p.86.
- XII. DUARTE, Paulo Sergio (org.). Daniel Buren: **textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001. p.63, 79.
- XIII. DUARTE, Paulo Sergio (org.). Daniel Buren: **textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001. p.70.
- XIV. DUARTE, Paulo Sergio (org.). Daniel Buren: **textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001. p.77.
- XV. CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.74.
- XVI. CHENG, François. **Vide et Plein - Le langage pictural chinois**. Paris: Seuil, 1988. p.30.
- XVII. **“Projeto Areal”**, coordenação de Maria Helena Bernardes e André Severo.

CURRÍCULO RESUMIDO

Helio Custodio Ferverza. Artista plástico, concluiu doutorado em Artes Plásticas na Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne em 1995. É professor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e pesquisador do CNPq. Coordena o grupo de pesquisa Veículos da Arte. É membro da ANPAP.

A POESIA EXPANDIDA

Heloisa Helena da Fonseca Carneiro Leão

RESUMO

Este trabalho tem o intuito de mostrar a possibilidade de expandir a poesia pelo diálogo com as novas tecnologias. O embasamento teórico encontra em Edgar Morin e Ilya Prigogine argumentos pertinentes. Morin divide a linguagem humana em duas partes, uma ligada a prosa que se reporta à razão e a técnica; e a outra simbólica e mítica que é a poética. Na mesma direção Prigogine afirma que o homem tem duas experiências importantes na vida, a primeira que é ligada à repetição e a segunda à criatividade. A intenção dos autores é mostrar que esses conhecimentos, adquiridos ao longo da vida, não são excludentes, mas, ao contrário, complementares. Com intuito semelhante esta comunicação procura inserir a poesia e a criatividade na técnica e na razão. Palavras-chave: Poesia, Prosa, Criatividade.

ABSTRACT

This text has the intention to show the expansion of poetry by the dialogue with news technology, who purpose as possibility to discover new reflections. The base of the theory finds in Edgar Morin and Ilya Prigogine pertinent argument. Morin divides the human language in two parts. The first one is linked to prose which talks about reason and technique. The second part is symbolic and mystic which represents the poetry. In the same direction Prigogine affirms that the human being has two important personal experience during the his/her lifetime : Repetition and Creativity. The plan of the authors is to show that all of this knowledge, gained during lifetime, don't exclude themselves, but complemet each other. With a similar intention, this communication inserts the poetry and creativity into the technique and reason.

Keywords: Poetry, Prose, Creativity.

INTRODUÇÃO

“Se procurar bem, você acaba encontrando
Não a explicação (duvidosa) da vida,
Mas a poesia (inexplicável) da vida.”
Drumond

No ano de 2004, no 13º. Encontro da ANPAP, apresentei o trabalho “A Poesia Tradicional no Meio Eletrônico”. A proposta da comunicação apresentada enfocava a relação da poesia com as novas tecnologias. O trabalho atual segue na mesma direção e pesquisa a poesia de forma abrangente, como fonte criadora de novas possibilidades. A nova investigação embasada nos questionamentos anteriores, agrega as idéias de Edgar Morin sobre a poesia e as de Ilya Prigogine sobre a criatividade. A poesia por ser livre e permitir aos poetas vôos aleatórios vai ao encontro da noção de criatividade e descoberta.

A poesia traz na sua essência uma inutilidade. O poeta quando cria seus devaneios sabe, *a priori*, que na maioria das vezes não serão entendidos. Por trabalhar com poesia e participar das discussões sobre a poesia tradicional e a eletrônica foquei minha indagação atual nas linguagens performáticas e nas instalações.

A comunicação que proponho tem como exemplos a performance: “Samsara” do grupo que participo. A performance foi apresentada no ano de 2005 no FILE. O outro exemplo é um novo projeto de instalação, “A Crença do Desespero”, em curso.

Partindo da idéia de Morin, de que a poesia propicia a emergência do novo, questiono a pertinência das novas tecnologias em investir na reflexão humana. A intenção primeira é o uso da poesia tradicional associada aos recursos dos trabalhos artísticos interativos, como possibilidade de expandir a mente. É pesquisar o diálogo entre a visão tradicional de poesia e o uso de equipamentos tecnológicos utilizados nas Performances e nas Instalações perceptivas. A junção da técnica com a poesia enfatiza o diálogo entre o pensamento prosaico e o poético, defendido por Morin. Assim, como, a noção de complementaridade entre a repetição e a criatividade de Prigogine.

Para enfatizar o uso da poesia e da prosa em trabalhos artísticos, segue a descrição da performance “Samsara” e da instalação interativa “A Crença do Desespero”.

2. PERFORMANCE E INSTALAÇÃO - GRUPO DE ARTISTAS

No ano de 2005 o grupo participou do FILE com a Performance “Samsara”. Nesse trabalho a poesia “Vida e Morte” faz alusão as mutações da vida e se remete à eternidade. “Samsara” é conhecida como a “Roda da Vida”, a “Roda do Devir” ou a “Roda da Existência” e enfatiza os ciclos da vida. O intuito da Performance, por meio da poesia, era de questionar a existência humana e levar os receptores à reflexão sobre o passado, o presente, o futuro, a vida e a morte.

2.1 A POESIA DA PERFORMANCE: “VIDA E MORTE”

Roda Roda

Gira Gira

Quente Frio

Vida Morte

Nascer Semear Morrer

A carne quente da Vida

A carne fria da Morte

Como conciliar

O quente da vida

Com o sopro frio da morte que

Sopra sopra sopra e sopra

No rolar da vida imprevisível

Roda Roda
Gira Gira
Quente Frio
Vida Morte

Nascer Viver Morrer
Desse ciclo ninguém foge
Afinal o que é a vida?
O que é a morte?
Viver é perseguir momentos
É acumular histórias
É construir um museu particular
repleto de amores, dores, solidão,
sonhos, desilusões
fraquezas e vitórias
É reunir lembranças
desse percurso desejado
e mal programado
Morrer é atravessar o tempo
É sair de um espaço
É entrar em outro
É ser como o phoenix e
renascer das cinzas
do museu desfeito
É iniciar um novo
ciclo dessa roda da vida

Que gira gira gira
Roda roda roda
Para para para
E recomeça

2.2 SUPORTE TECNOLÓGICO DA PERFORMANCE: “SAMSARA”

A performance foi composta por um banco de imagens, com as fotos capturadas em entrevistas e no cotidiano dos artistas. As imagens mostravam dois tempos: o real, no momento da Performance e o virtual, das imagens gravadas. Os sons foram pré-gravados e, também, capturados em tempo real, performance. A Música foi criada especialmente para a apresentação. E completando o diálogo entre as linguagens visual, verbal, sonora e orgânica, os corpos de três dançarinas

executaram movimentos pertinentes ao tema. Por intermédio da tecnologia eletrônica foram instalados microfones, nos corpos das performers, a fim de capturar os sons dos movimentos orgânicos. Essa ação ampliou a percepção, dos receptores, em relação ao tempo real e ao virtual.

Uma pequena amostra do projeto da performance, anterior a apresentação no FILE, poderá ser vista no DVD anexo.

2.3 INSTALAÇÃO INTERATIVA: A CRENÇA DO DESESPERO

Atualmente, o grupo trabalha, a poesia, no projeto de uma instalação performática interativa. O ponto de partida foram as fotos, sobre o cotidiano dos detentos, do Carandiru. As imagens são anteriores à invasão dos pavilhões, pela polícia, que culminou com a morte de 111 detentos em outubro de 1992. O grupo artístico, pela observação das imagens, chegou à conclusão de que a crença, a arte e a morte é que moviam o dia a dia dos detentos. A poesia “A Crença do Desespero” traduz a intenção de levar o receptor a um estado de angústia e de asfixia, ao simular um ambiente de presídio. Esse novo projeto pretende levar o visitante a refletir sobre a sensação de estar prisioneiro na vida. A noção de prisão é ampla, ambígua e não se restringe, somente, às penitenciárias. Todos nós, de uma forma ou de outra, somos prisioneiros. Cabe-nos, no entanto, vislumbrar e agir para conseguir uma saída otimista ou pessimista frente as nossas amarras.

O objetivo da Instalação é utilizar um espaço semelhante ao de uma cela e montar um ambiente escuro, asfixiante e fétido, para levar o receptor a sensação real de desesperança. A intenção de um espaço claustrofóbico é para pesquisar as reações dos participantes que se tornarão, momentaneamente, prisioneiros. No momento, em que o visitante imergir nesse ambiente solitário poderá refletir sobre o sofrimento e escolher entre uma atitude de otimismo ou de pessimismo perante o desespero.

2.4 POESIA DA INSTALAÇÃO: “A CRENÇA DO DESESPERO”

Quatro paredes me separam do mundo
Quatro paredes me impedem de viver
Ao entrar neste cubículo asfixiante de quatro paredes e
ouvir a porta de ferro se fechar
Senti o peso da solidão do confinamento
Quatro paredes me separam do mundo
tornam o ar rarefeito
impedem o sol de brilhar
e a lua de aparecer
São somente quatro paredes
que se fecham
e oprimem
Quatro paredes sem luz

Sem sonho sem amor
Quatro paredes de solidão e desespero
Oh! Deus ajude-me a suportar
o peso dessas quatro paredes
Senhor! Dê-me força para
ultrapassar o tempo sem vida
dessas quatro paredes
Meu Pai! Escutai as minhas preces
transforme a força do desespero
dessas quatro paredes em esperança
e ação de vida
Amem!

2.5 SUPORTE TECNOLÓGICO: INSTALAÇÃO

No interior de um espaço de 1,2 m de largura por 3 m de comprimento e 2,20 de altura, criar uma cela. No fundo da cela um espelho com grade terá a função de levar o visitante a se sentir prisioneiro. Além disso, o espelho refletirá, o que acontece atrás do participante - projeção de uma cela semelhante, virtual e com uma performer em situação idêntica. Ao entrar na Instalação o receptor ouvirá o som da porta se fechando. Abaixo do espelho, uma TV exibirá fotos do Carandiru com objetos de culto e artes dos detentos. A projeção da performance virtual mostrará os gestos da angústia de estar confinado e o visitante dialogará com o fantasmagórico. O som ambiental será produzido especialmente para a Instalação, assim como as imagens que serão projetadas nas paredes. O participante será convidado a deixar mensagens, na parede, sobre suas sensações.

Algumas imagens do Carandiru poderão ser vistas no CD anexo. As imagens foram um presente de Ana Maria Gonzáles.

3. EDGAR MORIN E ILYA PRIGOGINE

Para enfatizar o papel da poesia é fundamental explicar as idéias de Morin sobre a poesia e a prosa e as de Prigogine sobre a criatividade e a repetição.

3.1 EDGAR MORIN

"Um Homem se propõe a tarefa de esboçar o mundo.

Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navas, de ilhas, de peixes, de habitações, de instruções, de astros, de cavalos e de pessoas.

Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto"

(J. L. Borges)

Morin, para explicar o poder da poesia e da prosa, faz um paralelo entre as linguagens e afirma que o homem, não importando a cultura na qual ele viva, produz por meio de sua língua duas linguagens distintas. A primeira é a prosa e representa a razão e a técnica e a segunda, a poesia, se alicerça no pensamento simbólico e mítico. A importância dessas duas linguagens é que elas produzem a unidade do ser humano. O homem é a mistura da prosa com a poesia. Ou melhor, é o somatório de dois estados de espírito que se intercalam entre os sonhos e a realidade.

As afirmações de Morin têm como base o ser humano. Por isso, o filósofo faz uma crítica a prepotência deste em se intitular unicamente racional. E mostra que o fato de se valorizar somente o lado *sapiens* é uma idéia pouco racional. Se a humanidade entendesse, aceitasse e usufruísse a porção *demens*, do seu gene, conseguiria atingir a sua totalidade, uma vez que somaria à sabedoria e prosa o amor e a poesia. Segundo Morin, a unidade humana é obtida pela união do pensamento poético com o prosaico. Enfatiza que o *homo* não pode esquecer nunca que além de *sapiens* é *demens*.

Morin, sustenta a seguinte tese:

o futuro da poesia reside em sua própria fonte. Mas que fonte é essa? É difícil perceber. Ela se perde nas profundezas humanas tanto quanto nas profundezas da pré-história, onde surgiu a linguagem, nas profundezas dessa embalagem estranha que é o cérebro e o espírito humano. (MORIN. 2002:35)

Enfatizando suas reflexões, Morin cita Fernando Pessoa, quando esse diz:

Em cada um de nós, há dois seres. O primeiro, verdadeiro, é o dos nossos sonhos, que nasce na infância e que continua pela vida toda. O segundo ser, o falso, é o das aparências, de nossos discursos, atos, gestos. (PESSOA apud MORIN. 2002:36)

O filósofo não concorda totalmente com Pessoa, só em parte, pois não afirmaria que um ser é falso e o outro é verdadeiro. O ser humano é feito pelos dois, o falso e o verdadeiro, visto que falso e verdadeiro se fundem. "Em nossas vidas, convivemos com essa dupla existência, essa dupla polaridade." (MORIN. 2002:36)

Defendendo seu ponto de vista, Morin admite que, ao longo do tempo, houve uma ruptura entre o estado da prosa e o da poesia. No homem primitivo havia a união entre esses dois estados, mas depois ocorreram cisões. A separação entre a prosa e a poesia precisa acabar, por ser responsável pela fragmentação do ser humano. Como exemplo, Morin cita o isolamento entre a cultura humanista e a científica ocorrida no século XVII. E argumenta que é preciso mudar o pensamento do período iluminista, que defendia o predomínio da razão sobre o sensível. Não pode haver o predomínio do estado prosaico sobre o poético ou vice versa, mas, sim, o diálogo entre eles. Argumenta que a atitude de se valorizar unicamente a razão não condiz com a história do homem, pois esse além de ser *homo sapiens* é, também, *demens*.

O filósofo lembra que os surrealistas propuseram a volta da poesia a vida, mas as guerras desvirtuaram a posição dos poetas. A grande luta de Morin é desfazer a confusão existente na relação entre a prosa e a poesia.

Morin, por ser otimista, acredita que o momento presente é inovador. E possibilita a volta do diálogo entre a ciência e a poesia. Acrescenta que ambas estão ligadas ao universo, ao homem e aos seus questionamentos. A ciência, em um passado recente, acreditava em verdades, era uma máquina perfeita que determinava o futuro. No momento em que o homem defrontou-se com as indeterminações de seu futuro, perdeu os alicerces que lhe foram apregoados como seguros. Essas dúvidas, sobre o amanhã, possibilitam a emergência de novas aventuras e devaneios e acolhe o diálogo entre o pensamento poético e o prosaico.

No entanto, Morin chama atenção para a investigação cega pela novidade e argumenta que “fabricar o novo pelo novo é estéril”. (Morin.2002:43) Ele propõe que haja sempre uma volta às origens da humanidade para levar o ser humano a refletir e a se inspirar. E aponta para o poder libertador da poesia na construção do futuro:

O objetivo que permanece fundamental na poesia é o de nos colocar em um estado segundo, ou, mais precisamente, fazer com que esse estado segundo converta-se em um estado primeiro. O fim da poesia é o de nos colocar em estado poético. (MORIN. 2002:43)

3.2 ILYA PRIGOGINE

“Gosto de dizer que o universo é um narrador parecido com a Sherazade, que conta uma história logo se interrompe e conta uma outra história. Existe a história cosmológica, no interior da qual se encontra a história da matéria, a história da vida e, finalmente, a nossa própria história.”

Prigogine

Na direção de Morin que mostra o homem como o complemento da poesia e da prosa. Prigogine argumenta sobre a complementaridade entre a repetição e a criatividade. A repetição como aquilo que se repete, ligada à razão e a criatividade, movida pela emoção, como geradora de novidades.

O homem tem duas grandes experiências. Uma é a experiência da repetição. Vemos o sol nascer todos os dias. (...) é essa idéia de repetição que abriu espaço às leis clássicas. (...) Porém, também temos uma segunda experiência. Temos a experiência da criatividade, a experiência do novo, a experiência artística, a experiência literária. E, pensando bem, temos de levar em conta as duas experiências. (PRIGOGINE. 2003:63)

As pesquisas de Prigogine apontam para uma nova visão de mundo que integre a repetição (prosa) à criatividade (poesia). Essa nova forma de ver o mundo vai de encontro às visões tradicionais que entendiam o mundo de forma reversível, constante e determinista. Para Prigogine a ciência clássica está alicerçada na repetição, no equilíbrio, nas certezas e exclui o indeterminado

e a criatividade. Argumenta que o futuro não está dado e, sim, em constante construção, o que impossibilita projetar o futuro pelo passado. Prigogine adverte que é necessário olhar o mundo pelo lado instável, caótico e probabilístico. Desta forma, a criatividade que está na natureza é amplificada no humano, na qual a arte tem um papel relevante na construção do futuro. A intenção de Prigogine é chamar atenção para o acontecimento, para aquilo que chega sem ser esperado, o contingente, o acaso, o imprevisível. O filósofo compartilha a visão de Valéry “que associa a criatividade a tudo aquilo que resiste ao pensamento.” (VALÉRY apud PRIGOGINE.2004:21-22)

Prigogine amplia a abrangência da criatividade enfatizando que ela está presente em todas as atividades da natureza, em todos os acontecimentos:

(...) a idéia de que o acontecimento e a criatividade seriam feitos humanos, parece-me discutível. O homem não é o pai do tempo nem da evolução. Ele é o seu produto. (...) Sabemos hoje em dia que a criatividade está ligada à irreversibilidade, à quebra de simetria temporal, através da qual o futuro e o passado desempenham papéis diferentes. As reações químicas ou nucleares são irreversíveis. Dissipam energia. (PRIGOGINE. 2004:23-24)

Em virtude da criatividade e do acontecimento, que desempenham um papel primordial no mundo de hoje, é que se pode afirmar que o futuro está em constante construção. Não vivemos mais um período em equilíbrio. Vivemos, atualmente, em um sistema que se encontra afastado do equilíbrio e sujeito a distúrbios. Sabe-se hoje que vivenciamos um mundo complexo e a complexidade significa multiplicidade, conduz a vida a uma outra forma de racionalidade diferente da herdada do Iluminismo.

Segundo Prigogine, a criatividade só pode surgir em um mundo indeterminado, que precisa do elo entre o homem e a natureza. E na direção de Morin do jogo entre o pensamento racional e sensível. O futuro é resultado de narrativas que se apresentam, muitas vezes, se repetem e pela criatividade que as transformam.

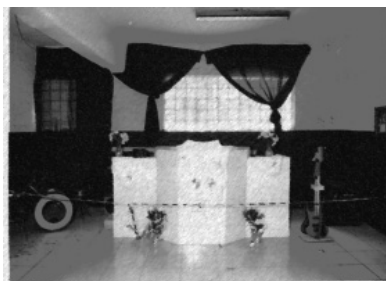
4. CONCLUSÃO

A pesquisa em curso sobre a complementabilidade, entre a poesia, a criatividade e a prosa e a repetição, surgiu pelo desejo de enfatizar a relação do artista com as novas tecnologias, no seu contato direto com a sensibilidade. A intenção primeira é refletir sobre o papel da poesia na sua característica poética tradicional e apontar para as possibilidades que o meio digital permite.

Morin e Prigogine culpam o pensamento iluminista pela fragmentação do homem e pela cisão entre a razão e a sensibilidade. Os filósofos argumentam que o pensamento racional e o sensível não podem estar separados, ao contrário, devem ser complementares.

As poesias desenvolvidas nesta pesquisa foram criadas a princípio para o papel, no entanto, para conseguir a integração entre o oral, o verbal, o visual, o orgânico e explorar a sensibilidade do receptor, optou-se por incluir as novas tecnologias. A idéia da pesquisa é chegar a poesia expandida, por meio do diálogo entre a poesia tradicional e as novas descobertas eletrônicas. Conseguindo, assim, que a poesia e a sensibilidade se acoplem a prosa e a tecnologia. É im-

portante lembrar a reflexão de Morin: “Fabricar o novo pelo novo é estéril”. (MORIN. 2002:43) O importante é unir a poesia e a prosa e não esquecer de resgatar a sensibilidade que foi perdida. O homem precisa encontrar sua unidade, dialogando com a realidade e a ficção.





Participaram da Performance: “Samsara” no FILE:

LEÃO, Heloisa H. F. C. Doutoranda, mestre em comunicação e semiótica pela PUCSP. Pesquisadora do Complexus da PUCSP.

MANO, Camila. Formada pela escola municipal de dança de Santos, graduada em dança pela FPASP.

MENDEZ, Ludimila Blanco. Técnica em teatro pelo INDAC, graduada em dança pela FPASP.

MENEZES, Potiguara. Bacharel em composição na ECA-USP.

SAITO, Cecília N. I. Doutoranda, mestre em comunicação e semiótica pela PUCSP e pesquisadora do centro de estudos orientais da PUCSP.

SECCO, Aloice Caetano. Artista pós-graduada em Arte e Tecnologia pela FBASP.

TEIXEIRA, Daniel. Bacharelado em música pela ULM e Santa Marcelina.

Participaram do Projeto da Instalação Interativa: “A Crença do Desespero”:

LEÃO, Heloisa H. F. C. Doutoranda, mestre em comunicação e semiótica pela PUCSP. Pesquisadora do Complexus da PUCSP.

MENDEZ, Ludimila Blanco. Técnica em teatro pelo INDAC, graduada em dança pela FPASP.

MENEZES, Potiguara. Bacharel em composição pela ECA - USP.

SECCO, Aloice Caetano. Artista pós-graduada em Arte e Tecnologia pela FBASP.

REFERÊNCIAS

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.

_____. TRAMUS, Marie-Hélène, BRET, Michel. A segunda interatividade. Em direção a novas práticas artísticas. In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no século XXI – Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003

DOMINGUES, Diana. **Criação e interatividade na ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

LEÃO, Heloisa Helena da Fonseca Carneiro. **A interatividade na visão do artista multimídia**. Monografia da Pós-graduação lato sensu em Arte e Tecnologia da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, 2000.

_____. **O corpo tecnológico como suporte artístico no caminho do pós-humano** (a arte, a ficção científica como referências para as mudanças ocorridas no corpo). São Paulo, 2003. 128p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PEPG em Comunicação e Semiótica, PUC SP.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

_____. Hipermissão: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.

MACLUHAN, Marshall. **Os Meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

- MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Arte e tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: Dupligráfica, 2002.
- MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- PLAZA, Julio & TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- PRIGOGINE, Ilya. O fim das certezas. In: MENDES, Candido (org.). **Representação e complexidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- _____. **Ciência razão e paixão**. In: CARVALHO, Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição (org.). Trad. Edgard de Assis Carvalho, Isa Hetzel. Belém, Pará: Eduepa, 2001.
- _____. Criatividade da natureza, criatividade humana. In: CARVALHO, Edgard de Assis e MENDONÇA, Teresinha (org.). **Ensaios de complexidade 2**. Porto Alegre: Sulinas, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. O homem e as máquinas In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.
- _____. **Corpo e comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.
- TINOCO, Robson Coelho. Poesia Moderna, novas tecnologias e sociedade: encontros desencontros. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Arte e tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: Dupligráfica, 2002.
- VENTURELLI, Suzete. Considerações sobre interfaces homem/máquina na realidade virtual e no ciberespaço In: **Compôs-volume 2**. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

Sites

http://www.file.org.br/index.php?content_id=183&sel=7.4&lang=en.

<http://www.crencadodesepero.art.br>.

CURRÍCULO RESUMIDO

Doutoranda da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Artista Plástica pela FBASP. Pós-graduada em Arte e Tecnologia pela FBASP e em História da Arte pela FAAPSP. Bolsista CNPq. Pesquisadora do Núcleo de Estudos da Complexidade – Complexus – PUCSP.

CIDADE LÚDICA: A ARTE / PAISAGEM NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Eline Maria Moura Pereira Caixeta

RESUMO

A atuação do arquiteto contemporâneo tem se aproximando de outras áreas que tem por base a experiência visual. Busca estratégias de projeto onde o dado “plástico” é parte expressiva e relevante em um processo que muitas vezes é compartilhado com artistas plásticos, paisagistas e usuários. Estas estratégias, em muitos casos, estão, em parte, associadas às performances conceituais das vanguardas artísticas dos anos 1960/1970. Tendências diversas, a exemplo da arte conceitual, da Landscape Art, assim como novas interpretações do estruturalismo e da semiologia, mesclam-se com investigações sistemáticas e críticas da abstração, elemento chave na cultura moderna.

Palavras-chave: arte, arquitetura, cidade, paisagem, projeto.

ABSTRACT

The practice of the contemporary architect has come close to other fields, which are based upon the visual experience. Seeking design strategies where the plastic characteristics are the expressive and relevant part of a process that in many times is shared with plastic artists, landscape designers and the users. These strategies, in many of the cases, are partly associated to the conceptual performances of artistic avant-gardes during the 1960's and 1970's. Diverse tendencies, as the example of the Conceptual Art, the Landscape Art, as well as new interpretations of the structuralism and the semiology mix up with systematic investigations and abstraction criticism, a key element in the modern culture.

Keywords: art, architecture, city, landscape, design.

PAISAGENS OPERATIVAS

“Si a cidade é paisagem, os edifícios são montanhas.”

Em seu “Diccionario metápolis de arquitectura avanzada”, Manuel Gausa (GAUSA, 2000)ⁱⁱ define como *paisagens operativas* aquelas que adquirem sentido ao operacionalizar, através da arquitetura, uso e função, manifestando simultaneamente uma condição natural e artificial. Neste caso a arquitetura não só incorpora-se como paisagem, mas também é paisagem e não objeto.

Eduardo Bru (BRU, 1997)ⁱⁱⁱ, aponta para as frequentes tentativas no sentido de codificar a condição territorial dos espaços contemporâneos: “os vazios, os *containers* e fluxos, o *bigness*, as *citylandscapes* e *citiscopes*, a *Grosstadt*, a *hiperville*...” Para ele, o mais estimulante desta condição é seu caráter aberto, seu poder de absorção da variabilidade inerente aos contextos heterogêneos e dinâmicos da cultura contemporânea. Nada mais frutífero e, ao mesmo tempo, difícil, do que a impossibilidade de estabelecer limites a esta variabilidade.

Dentro deste argumento, Bru define a paisagem como algo que não tem relação com a escala e nem necessariamente com a arquitetura dos “grandes espaços ou vazios”, dos espaços “abertos”, ou mesmo dos espaços “verdes”. Segundo ele, os conceitos de paisagem e arquitetura misturaram-se, podendo ser definidos como tudo “o que está entre as coisas e as coisas em si mesmas”. Arquitetura e paisagem podem, então, passar a ser definidas como “as experiências com a grande escala extrapoláveis a muitas outras escalas”, com ênfase final no projeto dos objetos. Paisagem e arquitetura referem-se, portanto, à capacidade de “translação, de viagens entre escalas”. Assim sendo, atuar sobre “o próximo, o imediato, o tátil, e entender ao mesmo tempo muitos outros receptáculos e dimensões que se modificam com a ação de projetar”, tem sido a estratégia de alguns importantes arquitetos da atualidade.

O processo de intervir no lugar contemporâneo, (re)construindo novas paisagens na cidade, adquire cada vez mais um significado experimental, investigador, exploratório. Tal possibilidade abre caminhos para as mais diversas interpretações e propostas, onde a conexão com a experimentação formal e sensorial passam a ocupar um importante papel, re-abrindo diálogos entre arte-cidade-arquitetura. Cada vez mais a cultura arquitetônica contemporânea presta tributo a Walter Benjamim, que nos últimos anos de sua vida buscou pensar a grande cidade como centro da experiência do homem contemporâneo. As *ciudades-capitais* de Benjamim são lugares privilegiados da acumulação da experiência e do pensamento, possuem como principal caráter a mudança contínua e uma dinâmica de crescimento ilimitado. Elas comportam novas formas de relacionamento social e lutas internas de classe que derivam das novas formas de produção capitalistas. Gera-se um homem metropolitano, estimulado por uma nova condição de espaço urbano pós-industrial^{IV}.

CIDADE LÚDICA

As relações de fruição do homem contemporâneo com o contexto urbano fazem parte de uma tradição que remonta ao espírito romântico do século XIX e tem como maior exemplo a figura do “flâneur” parisiense, incorporada por Walter Benjamim. Em seu ensaio, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin teoriza sobre a dualidade da percepção “ótico-tátil” na cultura ocidental. Segundo Solá-Morales (SOLÁ-MORALES, 2002), a análise desta dualidade não deixa de relacionar-se “ao esforço da vanguarda artística para incorporar a experiência metropolitana ao campo dos objetos sobre os quais se produz a nova atividade artística”^V.

As experiências Dadaístas, com seus primeiros *readymades* urbanos, são exemplos disto. Realizados a partir das “visitas”, incursões pela cidade de Paris, entre 1917 e 1921, eles tinham por objetivo transformar a *representação do movimento* em sua prática no espaço real. Estas visitas Dadas, posteriormente também realizadas pelos surrealistas, procuravam incorporar ao ato de percorrer o espaço a condição de forma *estética capaz de substituir* a representação, influenciando os movimentos artísticos posteriores.

Nos anos 1950, uma série de críticas ao funcionalismo culminaria por gerar uma profunda revisão da teoria e da produção arquitetônicas. Textos como dos italianos Giulio Carlo Argan e Ernest Rogers — refletindo as críticas de Theodor Adorno sobre a excessiva subordinação do mo-

derno á utilidade —, apontam a necessidade de uma revisão do movimento moderno e, dentro de uma visão fenomenológica, introduzem a idéia de crise.

Neste contexto inserem-se as teorias e propostas dos situacionistas, grupo de artistas que, dando continuidade a experiências dadaístas e surrealistas da década de 1920, que envolvia a busca das “partes ocultas da cidade”, substitui, no final da década de 1950, *a cidade inconsciente e onírica dos surrealistas por uma cidade lúdica e espontânea*^{VI}.

Segundo Careri (CARERI, 2003), os situacionistas propunham a construção de umas *novas regras* de jogo que orientassem a apropriação do espaço urbano, regras estas que pudessem “liberar a atividade criativa das restrições socioculturais, projetar umas ações estéticas e revolucionárias dirigidas contra o controle social.” Na base de suas teorias, “estava a aversão ao trabalho e a suposição de uma transformação eminente do *uso do tempo* em um marco social: com a modificação dos sistemas de produção e o progresso da automatização, seria possível reduzir o tempo de trabalho em benefício do tempo livre. Por tanto, era necessário preservar do poder o uso deste tempo não produtivo que, de outro modo, haveria sido incorporado dentro do sistema de consumo capitalista mediante a criação de umas necessidades induzidas.”^{VII} Desta forma o tempo livre teria que estar dedicado ao jogo, teria que ser um *tempo não utilitário*, um *tempo lúdico*. Eles propunham um uso do tempo e do espaço que escapassem às regras do sistema com a auto-construção de *novos espaços de liberdade*.

Neste modo lúdico de reapropriação do território, a cidade era tida como um jogo que poderia ser utilizado ao bel prazer e um espaço no qual viver coletivamente e experimentar comportamentos alternativos era possível, transformando o tempo útil em um tempo *lúdico-constructivo*. Segundo os situacionistas, era necessário “passar do conceito de circulação, como complemento do trabalho e distribuição da cidade em distintas zonas funcionais, à circulação como prazer e como aventura”.^{VIII} A *construção de situações* era a maneira mais direta de fazer surgir na cidade estes novos comportamentos.

“Os novos potenciais dirigem-se para um conjunto de atividades humanas que estão além da utilidade: o ócio e os jogos superiores. Contra o que pensam os funcionalistas, a cultura começa onde acaba o útil”.^{IX}

Os situacionistas exerceram uma forte influência em grupos de vanguarda da arquitetura e do design nos anos 1960-70. A “cidade ideal” projetada por Constant (1956-74), um de seus componentes, tinha por principio a possibilidade de ser modificada segundo os desejos de seus moradores, premissa que iria influenciar as práticas da arquitetura e do design em grupos como o Archigram inglês e os italianos Superstudio e Archizoom.

Estas teorias, que envolvem o andar como experiência estética e que culminam por defender a criação de espaços essencialmente lúdicos, onde a obra de arte tem lugar especial, influenciam fortemente tanto o urbanismo, quanto o desenho urbano pós-modernos. No âmbito do desenho urbano, elas estabelecem novas leituras espaciais onde a condição artística passa a ser incorporada na formalização e identificação do lugar, dando nova dimensão ao fazer artístico.

No âmbito do planejamento urbano, elas definem uma visão plural de cidade, que incorpora a idéia da fragmentação pós-moderna, buscando identificar e dar sentido as suas diferentes partes. A cidade deixa de ser projetada em seu todo, passando a ser pensada a partir de operações pontuais. Criam-se lugares exemplarmente projetados, que conectados pelas infra-estruturas de comunicação, tornam-se símbolos de sua identidade.

Este sistema baseia-se numa percepção fragmentada da cidade, que a recria na medida em que adota uma visão telemática associada aos seus meios de transporte. As partes da cidade, incluindo suas zonas mais problemáticas, são tratadas de modo diferenciado, algumas recebendo uma atenção estética maior e outras tratadas em seus aspectos mais funcionais. Esta cidade, que possui várias faces, prefigura-se, portanto como *a cidade da contradição, a cidade da tolerância*.

A atuação do arquiteto contemporâneo tem se aproximando de outras áreas que tem por base a experiência visual. Busca estratégias de projeto onde o dado “plástico” é parte expressiva e relevante em um processo que muitas vezes é compartilhado com artistas plásticos, paisagistas e usuários. Estas estratégias, em muitos casos, estão, em parte, associadas às performances conceituais das vanguardas artísticas dos anos 1960/1970. Tendências diversas, a exemplo da arte conceitual, da *Landscape Art*, assim como novas interpretações do estruturalismo e da semiologia, mesclam-se com investigações sistemáticas e críticas da abstração, elemento chave na cultura moderna.

Uma das primeiras cidades a incentivar a parceria entre arquitetos e artistas na concepção do lugar como experiência estética pública, foi Barcelona. Alguns exemplos desta estratégia de intervenção são: a *Plaça de la Palmera* (1982-84), onde os arquitetos Pedro Barragán e Bernardo de Sola contaram com a colaboração do escultor Richard Serra; o *Parque de la Creueta del Coll* (1981-87), dos arquitetos Josep Martorell e David Mackay, que contou com a participação do escultor basco Eduardo Chillida; o *Moll de la Fusta* (1981-87), do arquiteto Manuel de Sola-Morales, contando com esculturas de Miquel Blay, Francisco López, Robert Krier e Robert Llimós; o *Parc de l'Estació del Nord* (1985-7), concebido pelos arquitetos Andreu Arriola, Carme Fiol e Enric Pericas com a participação da artista plástica Beverly Pepper e a *Plaça del General Moragues* (1988) devida a arquiteta Olga Tarrasó, com escultura de Ellsworth Kelly.

CARÁTER MEDIÁTICO DOS ESPAÇOS URBANOS

O caráter mediático do espaço contemporâneo prioriza imagens associadas a outros mundos que não estão ligadas estritamente às circunstâncias funcionais do projeto. São, muitas vezes, imagens que contam a história da cidade, seja da nova cidade construída no ato do projeto e que modifica a estrutura da cidade existente; seja da cidade antiga, a história dos lugares que a compõem como fragmentos. Estas intervenções são propostas tanto como áreas utilitárias e utilizáveis, quanto como espaço associado a um caráter eminentemente evocativo, formando o que Ignácio de Solà-Morales irá chamar de *cidade como rede de comunicações*^x.

Um exemplo expressivo deste tipo de espaço/lugar é o *Fossar de la Pedrera*, projeto da arquiteta Beth Galí (1983-86), construído na periferia da cidade de Barcelona, no final de um dos caminhos



Beth Galí (arquiteta). Fossar de la Pedrera, Barcelona (1983-6).
fotos: José Artur DALó Frota.



que leva ao cemitério de Montjuïc, no interior de uma pedreira abandonada, que serviu de palco para fuzilamentos e depósito de corpos no período franquista. Seu acesso dá-se por um caminho serpenteante que leva ao recinto atravessando, de modo ascendente, um bosque de ciprestes e pilares de pedra gravados com os nomes das vítimas fuziladas. Esta estratégia, que evita uma aproximação frontal, teatraliza o acesso e atua como filtro, agregando uma condição temporal/simbólica ao ingresso, que ressalta o impacto trágico do lugar. Os elementos que constroem a intervenção

atuam dentro de um marco minimalista, cujo sentido é redimensionar a paisagem e seu tom dramático. Chegando ao recinto, a idéia de percurso permanece em toda sua face direita ao criar dois espaços diferenciados: a superfície verde em forma semicircular, que recria a idéia do jardim, lugar idílico, — intransponível por uma superfície linear em forma de banco — e o caminho sem fim, uma superfície contínua de saibro, formalizada por pérgulas, muros e desníveis, que direcionam o olhar para o paredão de pedra, elemento inóspito que representa uma memória dolorosa.

Em busca de estabelecer novas diretrizes na determinação espacial do lugar, está o projeto do *Parc del Clot* (1988), de Dani Freixes e Vicenç Miranda que conta com a colaboração artística de B. Hunt. Este projeto atua no sentido de revitalizar uma área periférica degradada que contém terrenos oriundos do uso ferroviário no bairro operário de San Martí. Este bairro, anteriormente constituindo o povoado do Clot, encontra-se hoje incorporado ao tecido urbano de Barcelona e caracteriza-se por sua alta densidade e uma trama reticular que segue os padrões do plano Cerdà. Apresentando leve declive em direção ao mar e ao sudeste, o terreno, de forma retangular, destaca-se como elemento urbano claramente definido, contrastando com o entorno fragmentado que apresenta um variado perfil.

O parque é estruturado conceitualmente a partir de dois eixos imaginários que o atravessam, articulando-o topograficamente com o contexto urbano circundante e tem por base um zoneamento em duas partes claramente articuladas: a primeira, de caráter urbano, atua a partir da evocação *da praça e do caminho*; a segunda, de caráter paisagístico, tem como alegoria *a colina e o bosque*. A zona paisagística estabelece um sentido lúdico e orgânico que sofre a interferência de vários elementos geométricos, acusando um constante enfrentamento alegórico com o urbano: as linhas diretrizes de um contexto derivado da retícula Cerdà. O parque atua, então, como *lugar que é topografia urbana* construída a partir do enfrentamento e do conflito, seja de sua topografia natural, seja do plano geométrico a ela superposto, que gera confrontações entre as ruínas das antigas instalações existentes (e conservadas), os limites retangulares do terreno e a estrutura morfológica descontínua do entorno. O conflito entre estes elementos ultrapassa os limites físicos do parque, com um dos eixos perfurando sua borda lateral, em um gesto de conexão do mesmo com a topografia urbana local.

Outros elementos contribuem para estabelecer diálogos com o contexto. Quatro grandes “torres prismáticas” de iluminação atuam como alegorias às imposições rítmicas da quadrícula Cerdà, ao mesmo tempo que fazem a mediação de escala entre o tecido habitacional dos quarteirões e o parque. O espaço cenográfico resultante da articulação visual entre o desnível da praça, que se encontra abaixo do nível geral do lugar, e a pequena colina é habilmente explorado pelos caminhos e passarelas que formalmente cortam e tensionam o lugar. Estes determinam rotas axiais direcionadas a uma antiga chaminé, que atua como ponto focal de um dos limites do terreno.

As estratégias de desenho utilizadas no projeto combinam figuras do passado do lugar com elementos plásticos atuais, resultando em uma intervenção que é ao mesmo tempo expressiva e escultórica, associação de alegoria com fruição sensorial. A série de pórticos criada por Hunt, no sentido de reforçar a axialidade de um dos caminhos, acentua a idéia de hierar-



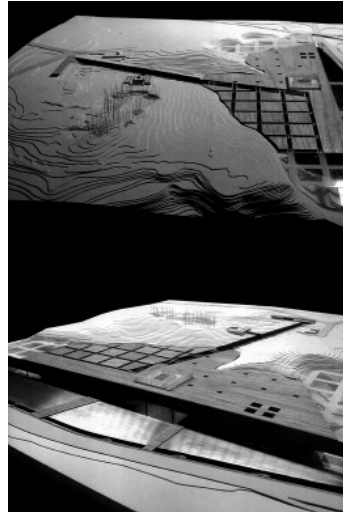
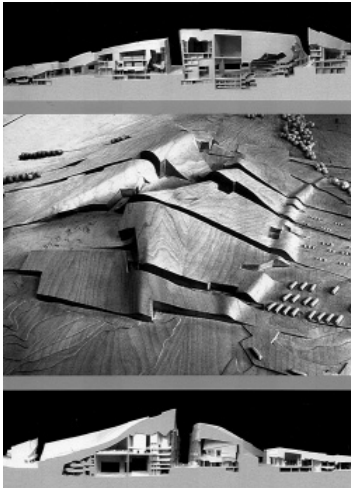
Dani Freixes e Vicenç
Miranda (arquitetos), B.
Hunt (artista plástica).
Parc del Clot, Barcelona
(1984-8). fotos: José Ar-
tur D'Aló Frota.

quisação espacial contida no projeto.

Os exemplos do Fossar de la Pedrera e do Parque do Clot ilustram algumas das estratégias utilizadas na renovação dos espaços públicos de Barcelona, nas décadas de 1980-90, e inserem-se no conceito de paisagem operativa ao transitar por diversas escalas, do urbano ao objeto, manifestando simultaneamente sua condição natural e artificial e explorando uma visão lúdica

de espaço cidade. Tratados a partir de uma atitude essencialmente plástica, como espaços cinéticos, mais do que uma apropriação funcional, eles determinam uma nova experiência estética.

O espaço na cidade contemporânea é o lugar do fragmento, dos *"objects trouvés"* de uma esfera mais surrealista ou ainda a utilização de *ready-mades*, introduzindo no espaço aberto objetos (re)elaborados a partir de mudanças de escala, de contexto e de significado, explorando o valor do choque que provocam fora de sua situação convencional. A idéia de mudança e renovação traz consigo a idéia de se *construir uma história*. Neste sentido, a arquitetura é o meio mais direto de estabelecer referências que permitam as leituras desta história, pois ela cria marcos visuais concretos que podem ser compartilhados publicamente. O edifício, hoje, ao desmaterializar-se em fachadas transparentes ou estruturas topológicas, cria uma nova paisagem, paisagem que é hipertexto da cidade, pois faz



Daniel Libeskind (arquiteto). **Museu Judaico**, Berlim, Alemanha (1999). fotos: arquivo JADF.

Peter Eisenman (arquiteto). **Cidade da Cultura de Galícia**, Santiago de Compostela, Espanha (projeto, 1999). fonte: RUBY, Ilka & Andreas. Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea. Barcelona: GG, 2006, pág.199.

Héctor Vigliecca (arquiteto). **The Gran Egiptyan Museum Giza**, Giza, Egito (projeto, 2002-3). fonte: dEspacio 01. "Conversación. Héctor Vigliecca". Montevideo: Editorial agua:m, 2004, pg.81.



referência à sua estrutura, estabelece uma releitura de seu contexto.

Dentro deste contexto aberto, projetos como o *Museu Judaico* em Berlim (1999) de Daniel Libeskind, ultrapassam as fronteiras do edifício enquanto organismo utilitário e funcional e passam a atuar criando novos contextos, paisagens renovadas. No *Museu Judaico*, Libeskind busca estabelecer uma explícita referência aos simbolismos trágicos associados a uma questão histórica, o holocausto. Mais do que objetos de exposição, o que se “guarda” no museu são visões fugazes de uma memória evocativa. A arquitetura do lugar constrói com a forma, a luz, as sensações e as angústias, o sentido do que deve ser evocado. O espaço de exposições tangencia um longo “vazio interno” e o percurso do visitante cruza, constantemente este vazio — “a personificação de uma ausência” —, vazio que por sua vez é impenetrável fisicamente. A idéia de uma memória “dolorosa” está contida na contínua e fugaz seqüência de raios de luz que penetram nos grandes planos descontínuos que geram o espaço arquitetônico de uma forma inesperada e violenta.

O projeto vencedor do concurso para a Cidade da *Cultura de Galicia*, em Santiago de Compostela (1999-) do arquiteto norteamericano Peter Eisenman, responde um programa de grande escala e heterogêneo: uma biblioteca, uma hemeroteca, uma mediateca, uma ópera e um museu de história. Sua construção ocupa parcela localizada no Monte Gaias, na periferia da cidade. A estratégia utilizada por Eisenman neste concurso teve por base projetos anteriores para as “Cidades Escavadas Artificialmente” e incorpora explicitamente a idéia de palimpsesto utilizando as diferentes “inscrições” do lugar como referências estrutural e formal. A estratégia do projeto de Eisenman é recobrir virtualmente o lugar com a planta da cidade antiga, sobrepondo-a conceitualmente com a forma acanalada de uma “vieira” (o símbolo da cidade) e o programa espacial sugerido, de modo a “construir” uma estrutura projetual. O resultado é um edifício/montanha parcialmente enterrado que não gera a distinção corrente entre figura e fundo. Seu projeto demonstra exemplarmente o conceito de novos edifícios paisagem, que estabelecem uma nova ordem formal na construção do lugar.

Estratégia semelhante, no sentido de construir o edifício como lugar, utiliza o arquiteto uruguaio radicado em São Paulo, Héctor Vigliecca para o projeto do concurso *The Grand Egyptian Museum Giza*, no Egito (2002-3). A memória do projeto estabelece, com clareza, a abordagem simbólica utilizada:

“Um centro de arqueologia, de história e cultura egípcia.

Um laboratório, um lugar de saber, ciência e arte.

Um espaço para o mundo.

O lugar central, o core do projeto, é a Torre dos Laboratórios e Estudos Arqueológicos.

A escala urbana: na borda do deserto. A idéia do edifício como intersecção entre cidade e deserto.

Um porto no interior das dunas.

Evitar a idéia de território como mero suporte.

Um terraço do deserto sobre a cidade.

Negação ao museu-templo, um artefato cotidiano, “um barco do Nilo com sua vela iluminada.

A idealização da implantação do museu é, por si so, a metáfora hipertextual da cidade.”^{x1}

NOTAS

- I. GALLART, Vicente. IN: **Diccionario metápolis de arquitectura avanzada. Ciudad y tecnología en la sociedad de la información**. Barcelona: ACTAR, 2000, pág. 451.
- II. GAUSA, Manuel et al. **Diccionario metápolis de arquitectura avanzada**. Ciudad y tecnología en la sociedad de la información. Barcelona: ACTAR, 2000, pág. 451. Segundo seus autores, esta publicação nasceu como um documento-manifesto, escrito por motivo do encontro *MET 2.0: Taller de ideas para una Arquitectura Avanzada*, ocorrido em junho de 2000, em Barcelona.
- III. BRU, Eduardo. APUD IN: **Diccionario metápolis de arquitectura avanzada**. Ciudad y tecnología en la sociedad de la información. Barcelona: ACTAR, 2000, pág. 451. Citação retirada do texto “La mirada larga”, publicado em “Nuevos paisajes, nuevos territorios” pela editora ACTAR de Barcelona.
- IV. Em “Las ciudades capitales de Walter Benjamin”, Ignasi de Solà-Morales estabelece uma apropriada análise da importante contribuição de Benjamin no sentido de redefinir a condição metropolitana do homem pós-revolução industrial. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. In: **Metrópolis**, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 10-13.
- V. SOLÀ-MORALES, Ignácio de. IN: **Territórios**. Barcelona: GG, 2002.
- VI. Nos referimos às incursões realizadas por grupo de surrealistas pela cidade de Paris, em 1924. Estas incursões foram empreendidas, sem uma finalidade ou objetivo prévio, como forma de experimentação: *uma escritura automática no espaço real*.
- VII. CARERI, Francesco. **Walkscapes**. El andar como prática estética. Barcelona: GG, 2003, pág. 110.
- VIII. Internationale Situationniste, 3 (1959). APUD IN: CARERI, Francesco. **Walkscapes**. El andar como prática estética. Barcelona: GG, 2003, pág. 114.
- IX. A. ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, HAR OUDEJANS. “Première proclamation de la Section Hollandaise de l’I. S”, in Internationale Situationniste, 3 (1959) APUD IN: CARERI, Francesco. **Walkscapes**. El andar como prática estética. Barcelona: GG, 2003, pág. 111.
- X. SOLÀ-MORALES, Ignácio de. IN: **Territórios**. Barcelona: GG, 2002.
- XI. **dEspacio 01**. “Conversación. Héctor Vigliecca”. Montevideo: Editorial agua:m, 2004, pg.74.

CURRÍCULOS RESUMIDOS

José Artur DALó Frota. Doutor arquiteto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC/1997); especialista, Corso di Restauro dei Monumenti i dei Centri Historici – CECTI – Florença/ Itália (1985); especialista Arquitetura Habitacional – PROPAR, UFRGS (1980); graduação, Faculdade de Arquitetura, UFRGS (1974); Professor pesquisador, Faculdade de Arquitetura – UFRGS (1976-2005); Professor pesquisador, Faculdade de Artes Visuais – UFG (desde 2005).

Eline Maria Moura Pereira Caixeta. Doutora arquiteta, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC/2000); especialista, Curso de Cultura e Arte Barroca (IAC-UFOP/1990); graduação, Curso de Arquitetura e Urbanismo, UCG (1986). Professora pesquisadora, Departamento de Arte e Arquitetura – UCG (desde 1987); Professora pesquisadora, Centro Universitário Ritter dos Reis- Curso de Arquitetura e Urbanismo (de 1998 até 2004).

A MATRIZ DE GRAVURA COMO MEIO DE EXPRESSÃO VISUAL

Lavinia Seabra Gomes, José César Clímaco

RESUMO

No trabalho apresentado a seguir têm-se como objetivo criar objetos tridimensionais a partir das matrizes de gravura, cujas formas serão roupas. Tais peças serão apresentadas em um desfile, como uma performance. As roupas de plástico terão texturas e serão construídas a partir de tecnologias do vestuário. As matrizes transformadas em propostas tridimensionais serão produzidas a partir de laser, equipamento utilizado com processo de estamparia. Além disso, têm-se a preocupação de relatar a percepção dos observadores que, também, participarão de tal apresentação final. Para apoiar tal pesquisa serão feitos alguns parâmetros com alguns trabalhos dos gravadores Jim Dine, Maria Bonomi e Mário Ramiro além de designers de moda que aliam arte à moda, como o japonês Issey Miyake.

Palavras-chave: tecnologia, arte, moda, roupa e poética.

ABSTRACT

The aim of this study is to create three-dimensional objects from the matrix of a picture which will have the shape of clothes. These pieces of clothing will be presented in a fashion show as a performance. The plastic clothes will have texture and will be made from technological wears. The matrix changed to three-dimensional purposes will be produced by laser with equipment used to do print works. Moreover, the perception of the observers participating of the final presentation will be reported. This work will be based on comparative studies of engravers such as Jim Dine, Maria Bonomi and Mário Ramiro, besides fashion designers who integrate art and fashion, as the Japanese Issey Miyake.

Keywords: technology, art, fashion, clothe and poetic.

Muito tenho produzido em relação à pesquisa proposta, por mim, para a linha em Poéticas Visuais no Mestrado em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Desde 2004 a prática em ateliê de gravura tornou-se parte de meu cotidiano. A participação nas artes visuais e, em específico, na gravura chamou atenção desde o momento em que percebi que os procedimentos técnicos do ateliê de gravura poderiam ser aliados às estruturas de moda.

Neste sentido a relação que a moda possui com o trabalho se dá pelos estudos iniciados a respeito desde 1997, na graduação em Design de Moda, na mesma instituição. Esta formação propiciou conhecimentos diversos a respeito da cultura de moda e toda sua estrutura de sistematização industrial. Apesar de o assunto ser considerado um tema menor por algumas áreas do conhecimento os estudos a respeito da moda e sua evolução podem contribuir para a construção de outras críticas e análises ligadas às áreas da antropologia, da sociologia e da arte.

Há muito, arte e moda têm caminhado juntas. Um bom exemplo dessa união seriam os trabalhos do estilista Yves Saint Laurent que se utilizou das imagens do artista plástico Mondrian na década de 1960 para estampar vestidos de silhueta reta e de estilo minimalista em sua co-

leção *Pop Art*. Muitos outros exemplos podem ser citados para demonstrar a união de moda e arte, cujos diálogos propiciam uma variedade de interpretações visuais. O designer japonês Issey Miyake é, também, outro bom exemplo que alia arte em suas propostas de moda, como a instalação apresentada em Florença, na Itália na galeria vermelha e dourada do Palazzo Pitti em outubro de 1996. Segundo Irving Penn citada por Laurence Benaim:

O trabalho foi uma das mais modernas apresentações visuais da primeira Bienal de Arte e Moda, cujo confronto transforma-se em guerra de egos. Mesmo imóveis, seus camaleões plissados parecem dançar em pé, em frente aos “preguiçosos” da Orsi. A obra não é aplicada sobre a roupa, ela a revela como uma luz no espaço, sépia sobre o fundo laranja, amarelo elétrico. Uma energia particular se libera. (1999, p. 16).

A idéia da pesquisa parte do que fora apresentado acima, ou seja, a aplicação de meios e técnicas artísticas na área da moda. Neste sentido tenho realizado, em processos de gravura, experimentações de materiais e possibilidades visuais para a construção de objetos que, a princípio representam apenas roupas esculpidas em plásticos, mas que ao término poderão propiciar vários significados.

O trabalho vem possibilitando uma dinâmica processual tanto em relação aos resultados propostos quanto em imagens, ou seja, além de toda a construção de peças tridimensionais há a preocupação em pesquisar formas, silhuetas e, principalmente, a impressão de imagens em tecidos. Como a pesquisa gira em torno da utilização de técnicas artísticas aplicadas à moda o ponto mais significativo e curioso do trabalho é a utilização das matrizes de gravura em finalizações tridimensionais. Além disso, antes que as matrizes sejam transformadas em formas tridimensionais – roupas, elas serão utilizadas em impressões tradicionais de gravura em oco ou relevo. Todos os objetos tridimensionais de plástico serão produzidos de forma industrial, muito similar à produção de objetos em vidro.

Já as imagens que estão sendo impressas em tecido partem da possibilidade de, também, se propor peças de vestuário com estampas exclusivas que possam ser comercializadas e utilizadas no cotidiano. Tal objetivo partiu, exclusivamente, da curiosidade em ver os resultados das gravuras impressas em tecido, uma outra forma de suporte que, também será moldada em formas e modelos. Entretanto vestíveis.

Todos os procedimentos utilizados na construção de tal pesquisa poética possuem vínculo com a indústria de moda, pois as propostas visuais finais apresentarão elementos de caráter industrial. Principalmente, os objetos tridimensionais de plástico que apresentarão semelhança a manequins de vitrina de moda. Além dos resultados, a serem alcançados citados acima, uma outra questão significativa para o trabalho seria o relato da percepção ou expressão dos observadores diante da participação no trabalho final. Intenção cuja finalidade é mostrar e utilizar o expectador no desfile de peças do vestuário que foge do cotidiano. Talvez esta não seja uma novidade por completo, mas pode sugerir outras possibilidades para o meio de moda e arte. Muitos artistas já se utilizaram de roupas para a produção de uma performance como no exemplo citado pelo diretor do *Institute of Contemporary Art*, em *Palm Beach*, Michael Rush.

[...]o artista Reynolds costuma usar em suas performances vestidos que sua mãe desfilara na década de 1950. Numa linha parecida, o artista porto-riquenho Freddie Mercado apresenta-se na rua em vestidos feitos por ele mesmo, com véu, capa e peruca, atraindo multidões em San Juam. Em ambos os casos, o costume fornece contexto para travestis e mascaradas. Mesmo que, um desfile possua característica de promoção e divulgação de produto a idéia é fazer com que tais objetos com aspectos artísticos não se tornem, apenas, peças decorativas, mas também objetos de contemplação e desejo. (2002, p. 96).

Nesta perspectiva outro artista significativo à pesquisa e que dará suporte para a análise e construção de tal trabalho poético é Hélio Oiticica com seu Parangolés. O artista demonstra total desvinculação dos meios tradicionais da representação artística. Segundo Oiticica, o trabalho “foi uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”. No Parangolés, portanto, o motor ontológico é a capacidade de revelar a necessidade da ação. O vestir contrapõe-se ao assistir. Oiticica explica: “*O ‘ato’ do espectador ao carregar a obra revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do ‘ato’ expressivo. A ação é a pura manifestação expressiva da obra*”. Para que a ação aconteça, exige-se a participação inventiva e improvisada do expectador, como acontece no samba.

O parâmetro feito com o processo do artista justifica-se por poder servir de âncora para uma análise final do trabalho proposto. A performance final em que as peças serão apresentadas tornará o expectador, também, construtor do processo estético, este deixa de assistir, apenas, e interage com a produção artística. A pesquisa se constituirá de objetos, formas, materiais e volumes que se misturarão ora em uma apresentação estática como em uma galeria de arte ora em movimento como em um desfile.

Segundo Walter Benjamin em A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica, as belas artes são transformadas com as novas tecnologias e reinterpretadas através das artes aplicadas, ou seja, o objeto passa a se integrar e ser criado com os múltiplos mecanismos da indústria, ora atendendo-a ora questionando-a. Neste sentido, como a pesquisa parte da utilização de meios industriais e não convencionais da gravura faz-se necessário apresentar como se vem processando a construção poética do trabalho.

Inicialmente, o trabalho tem partido de uma matriz cujos materiais utilizados para sua confecção, são encontrados em qualquer papelaria, neste caso, a fita crepe e o papelão. Tal matriz é trabalhada de forma a não poder ser reproduzida novamente com os mesmos materiais. A fita crepe é moldada de forma a propiciar formas indefinidas e tamanhos variáveis. Nenhuma forma é igual à outra. Logo que tal matriz é construída esta, passa por um processo de entintagem e é impressa em tecido uma vez para testar o resultado da cor e das formas construídas. Depois que, esses procedimentos são finalizados, as duas imagens construídas, a matriz de gravura e a imagem impressa em tecido, passam por um novo processo de elaboração, ou seja, um processo de manipulação digital de imagens.

Os dois objetos, a matriz de fita crepe e o tecido impresso são fotografados em máquina digital. A partir desta etapa as imagens são gravadas na memória de um computador e codificadas

em imagens numéricas e redesenhadas em programas específicos de tratamento de imagem, como o *coreldraw*, o *photoshop* e o *kodac EasyShare*, programa da *Kodak* de câmera fotográfica digital, cuja função é de converter as fotografias em desenhos. Logo depois, desta segunda etapa do processo criativo as imagens são repassadas para um programa especial, ou seja, uma máquina de laser, cuja função é aplicar imagens em diversos materiais, sendo este equipamento utilizado na indústria do vestuário. O resultado conseguido através do equipamento se assemelha às incisões em alto e baixo relevo de xilogravuras e são aplicadas em materiais de polietileno. Quando tais imagens são finalizadas, ou seja, passa-se por este processo, estas são entintadas novamente em ateliê de gravura e impressas em tecido.

Fazendo outro parâmetro importante com a pesquisa os gravadores, o norte-americano, Jim Dine e o brasileiro Mário Ramiro realizam experiências com materiais e equipamentos eletrônicos para criarem suas gravuras. Todos os dois artistas rompem com a tradição tanto da estrutura de ateliê de gravura, quanto com as técnicas tradicionais, construindo, então, possibilidades visuais contemporâneas. Dine em suas imagens impressas propõe a hibridização de técnicas e materiais para a criação de suas peças. Seu trabalho é uma recriação da “natureza-morta” diante de uma câmera digital postada em um estúdio na própria galeria. Depois de pronta a foto, a câmera digital que está conectada a uma estação de computadores envia a imagem para a tela e dali, se retira um diapositivo (um filme positivo). Neste momento, o artista intervém com inscrições na imagem e depois as imprime digitalmente em impressoras especiais. O resultado é uma miscelânea de fotografia, pintura ilusionista impresso sobre lona e em série. Além disso, todos os mecanismos de computação gráficos e meios de reprodução tecnológica traduzem a expressão contemporânea artística, cujo objetivo tem sido hibridizar formas e equipamentos para construção de uma idéia inusitada. O trabalho de Jim Dine se distingue em muito por utilizar em uma mesma matriz várias técnicas de representação para a criação de uma única matriz ou até uma única peça visual.

Mário Ramiro também realiza uma hibridização de materiais e conceitos cuja variações de idéias se mesclam em imagens únicas. O trabalho em que me apóio para apresentar tais idéias é a série de fotogramas apresentada na exposição “*Panorama da Arte Brasileira*”, de 1995, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e que lhe estimulou a dar continuidade no mestrado na ECA – USP. A obra é um misto de cores, efeitos e utilização de equipamentos especiais para a criação das imagens. A técnica utilizada possui como base uma fonte de raio laser para registrar emanações invisíveis de calor sobre o suporte de papel colorido. O resultado é o registro de emanações energéticas de calor de um corpo vivo, transferidas para os suportes coloridos. Tal trabalho merece destaque por ser uma proposta de gravura tecnológica cujo objetivo não fixa, somente, na produção da imagem, mas na matriz criada e o seu resultado visual.

A relação feita com os dois artistas acontece pela idéia da própria hibridização de conceitos e técnicas que fogem da tradição da gravura. O que torna mais significativo, ainda, é a não utilização dos equipamentos tradicionais da gravura como goivas e formões. A matriz passa a ter, também, uma significativa importância, pois são propostas visuais únicas cuja finalidade pode passar de sua significação de apenas objeto de impressão.

Na contemporaneidade a expressividade artística está livre de regras e requisitos formais para a produção plástica. Neste sentido, muitos outros artistas têm se utilizado da idéia de hibridização para suas produções visuais. Entretanto, outros artistas ainda se utilizam das tradições em seus trabalhos, mas com apresentações diferenciadas da tradição. Para exemplificar tal idéia e que, também será utilizado como suporte para embasamento da pesquisa é a artista e gravadora Maria Bonomi que faz da matriz de gravura um objeto de significativa importância para a sua expressividade visual. A artista trabalha com a técnica da xilogravura e a constrói em proporções gigantescas para serem apresentadas em espaços públicos. As matrizes parecem ser grandes esculturas expostas em espaços variados, e sua finalidade não é, simplesmente, mostrar a imagem impressa ou gravada, mas o próprio objeto matriz de gravura. Um dos trabalhos que merecem destaque pela utilização de tal processo seria o trabalho apresentado na Estação da Luz em São Paulo, 2004, em que as matrizes ocupavam as paredes da estação aproximando os observadores da arte. A artista traz uma nova proposta ao processo de apresentação da gravura.

Um trabalho artístico pode apresentar inúmero ou quase nenhum significado. Cada artista apresenta o que melhor lhe condiz ou o que melhor exemplifica suas vivências. Os atributos visuais de uma peça de arte podem ser apreendidos por qualquer pessoa que perceba algo na proposta visual. Os trabalhos artísticos variam de época para época de artista para artista. Neste sentido o processo criativo é de fundamental importância e é, talvez, um dos momentos mais importantes na construção de uma peça artística. Para a finalização do que apresento em minha pesquisa Fayga Ostrower seria um dos melhores exemplos para justificar a busca particular a respeito do assunto.

A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. As várias ações, frutos recentes de opções anteriores, já vão ao encontro de novas opções, propostas surgidas no trabalho, tanto assim que continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. Nessa mobilização está inserido um senso de responsabilidade. As opções se propõem quase que em termos de princípios, de 'certo ou errado' e, no caso das artes, o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa, todo o artista bem o sabe dentro de si. (1987, p.71).

Através desta abordagem, tento demonstrar o quão curioso tem sido a construção da poética neste trabalho de pesquisa, que parte da experimentação dos processos da gravura e a aplicação de seus resultados visuais na moda, principalmente porque há a junção de duas áreas criativas a arte e a moda. A dinâmica do processo inclui também erros e acertos para a obtenção de originalidade num trabalho e a criatividade e seu processo de construção de construção se faz diariamente seja no ateliê seja fora dele.

REFERÊNCIAS

CATÁLOGO: **Hélio Oiticica**. Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris.
DUGGAN, Ginger Gregger de. O Maior Espetáculo da Terra: Os Desfiles de Moda Contemporâneos e sua

- Relação com a Arte. In: ANDRADE, Rita de (org.). **Fashion Theory – A Revista da Moda, Corpo e Cultura**. Edição Brasileira. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2002. p. 04-30.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo; tradução Ana Luiza Dantas Borges**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. 80p.
- JOLY, Martine. **A Imagem e a sua Interpretação; tradução José Francisco Espadeiro Martins**. – Lisboa, Portugal: Edições 70, 2002.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. - 6º ed. – Petrópolis: Vozes, 1987.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia; tradução de Mario Krauss e Vera Barkow**. – São Paulo: Martins Fonte, 2003.
- SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé**. Rio de Janeiro: relume-Dumará, 1996.

FRONTEIRAS DO VISÍVEL ARTE PÚBLICA NA AVENIDA PAULISTA: UM ESTUDO-INTERVENÇÃO NA CIDADE DE SÃO PAULO

Lilian Amaral

RESUMO

O trabalho investiga, dentro de uma abordagem interdisciplinar, o lugar da arte no imaginário urbano contemporâneo. Considera-se analogias entre arte e cidade e analisa-se depoimentos do público, partindo de um contexto específico - Avenida Paulista, esculturas e monumentos ali implantados e o público urbano - visando a apreensão das transformações de significado da Arte Pública na contemporaneidade em confronto/diálogo com os meios de comunicação urbana.

Palavras-chave: arte, cidade, público, intervenção, apropriação.

ABSTRACT

Using an interdisciplinary approach, this study investigates the place of art in the contemporary urban imagination. It contemplates analogies between art and city and analyzes public commentary within a specific context – the sculpture and monuments on Paulista Avenue and the urban population – and aims at understanding transformations in the meaning of public art in contemporary times, in confront / dialogue with urban media communication.

Keywords: art, city, public, intervention, appropriation.



Museu Virtual. Avenida Paulista

INTRODUÇÃO

A presente investigação pretende promover uma reflexão sobre a Arte Pública na atualidade, confrontando o “olhar humano” e o “olhar urbano”, associando a fruição à prática artística mediada pela tecnologia de comunicação e informação, tomada na sua dimensão pública.

Como estratégia de abordagem do panorama de mutabilidade do conceito contemporâneo de Arte Pública, tomamos para análise, conjunto de obras de arte tridimensionais, instaladas em caráter permanente na Avenida Paulista ao longo do século XX, tendo-as como inspiração para realização de projetos de intervenção artística e pesquisa de mestrado, ocorridos na cidade de São Paulo, entre 1995 e 2000.

Entre os objetivos desta investigação pretende-se refletir sobre as transformações ocorridas nos processos de recepção estética, tendo como base a problematização da arte no imaginário urbano, apontando para o sentido dialogal do conceito contemporâneo de apreciação com o qual operamos. Para tanto, partimos para o levantamento e análise das obras tridimensionais instaladas na Av. Paulista em sua inter-relação com a cidade e o público.

Constituem elementos de abordagem do sítio urbano, realização de vídeo-performance – Olho Canibal, apresentando depoimentos do público resultantes de projeto de intervenção urbana – Museu Virtual - Olho Canibal / Paço das Artes - Av. Paulista, inspirado em certas poéticas e teorias contemporâneas que têm na cidade seu foco de reflexão e intervenção.

“Estratégias de revitalização urbana através da utilização do patrimônio histórico como sítios de exibição de arte e espetáculos, transformaram as cidades, ao lado das mega-estruturas arquitetônicas, em cidades-museu, constatando a monumentalidade de tais intervenções, incitando ao voyeurismo e à percepção à distância desses lugares”, comenta Nelson Brissac¹.

Considerando o papel das novas tecnologias de imagem nos processos comunicacionais e informacionais contemporâneos, entendemos que para promover um processo de apropriação participativa de bens culturais e sua possível re-significação seria apropriado proceder à elaboração de proposições que estabelecessem diálogos renovados com um público amplo, na perspectiva de sua difusão, preservação e apropriação.

Para promover tal aproximação foram desenvolvidos os seguintes projetos artísticos: **MUSEU VIRTUAL** www.dpto.com.br/museuvirtual, site permanentemente atualizado, disponibiliza imagens e dados sobre cada um dos artistas e obras instaladas na Avenida Paulista ao longo do século XX. Inter-relaciona arte, audiência e cidade com a proposição de atuar na construção de novos conhecimentos. **OLHO CANIBAL** vídeo-documentário inspirado nas formas utilizadas pelos meios eletrônicos de comunicação urbana, registra performance coletiva e intervenção realizada em 1998 na Avenida Paulista. Mescla opiniões do público acerca da inter-relação da arte no contexto da cidade, incorpora imagens das obras comparando a situação de estarem e não estarem encobertas, além de incorporar imagens das projeções das obras em painel eletrônico. Aponta, a partir de alguns recortes, as transformações ocorridas na paisagem urbana e nos processos de recepção e apropriação da Arte Pública na cidade contemporânea. Do monumento celebrativo à intervenção de caráter efêmero, do “museu” ao painel eletrônico, da contemplação ao *zapping*, a Avenida Paulista foi tomada como campo de experimentação e análise das relações entre arte, cidade e público, na tentativa de estabelecer um encontro, mesmo que fugaz, do sujeito e sua história, retratada através das obras de arte e seu caráter simbólico no imaginário urbano contemporâneo.

BREVE CONCEITUAÇÃO DA ARTE PÚBLICA E RE-SIGNIFICAÇÕES NO TEMPO E ESPAÇO

Para conceituar Arte Pública na atualidade, tema desta investigação, temos que nos reportar ao passado e atualizar no presente o significado e implicações da arte na sua inter-relação com o urbano. Há muito o conceito de escultura foi transposto para além dos limites físicos da obra, dos espaços protegidos e preservados dos museus, praças e galerias. Virtualidade, impermanência e deslocamento são índices de apreensão do sentido ampliado de uma arte em dispersão, em expansão constante.

Inicialmente, os monumentos constituíam os elementos do vocabulário da arte pública e tinham uma função pedagógica de transmitir valores ligados à celebração, à valorização de temas e personagens ligados às estruturas de poder.

Monumento é um substantivo que tem origem no verbo latino *monere* – significa fazer lembrar, estando relacionado, também, ao termo mausoléu, ou ainda, a **museu**. Tem função informacional e resgata o sentido etmológico de *docere* = ensinar. Elaborado para durar, o monumento seria a expressão da permanência, evocando, programaticamente, a projeção de conteúdos emotivos.

Os monumentos são construídos como meio de preservar algo, tendo, portanto, função comemorativa, ritualística. Assim, ligam-se a uma rede de atributos e conteúdos simbólicos que extrapolam sua presença física. Os monumentos públicos propiciam uma “teatralização social de valores”, segundo o cientista social Jeudy, e “consagram as imagens da memória coletiva para além da temporalidade da vida cotidiana”. Os monumentos são construções cujo perfil, ora arquitetônico, ora escultórico, misturam cidade e museu. Conforme nos aponta o urbanista Camillo Sitte, os monumentos ocupavam lugar de destaque nas cidades antigas, pois a partir deles é que se estabeleciam os traçados urbanos, absolutamente integrados a eles. As cidades cresciam ao seu redor¹¹.

Já a escultura contemporânea não é nem evocativa nem pretende resgatar conteúdos além de sua própria presença, materialidade. A partir dos anos 60, a escultura incorpora materiais percíveis, menos nobres, portanto o mármore, o bronze passam a ceder lugar ao efêmero e industrializado. A permanência é substituída pela transitoriedade. Conforme nos aponta a crítica de arte norte-americana Rosalind Kraus, no final do século XIX, as distâncias entre monumento e escultura começam a se consagrar com o deslocamento de obras – Balzac ou Portas do Inferno de Rodin, por exemplo, para além de suas localizações originais, itinerando por museus e exposições, inaugurando o sentido nômade da escultura moderna. Absorvendo o pedestal à sua própria estrutura, tornam-se independentes do lugar de sua exposição.

A Arte Pública na contemporaneidade, não está centrada exclusivamente no objeto estético, tendo-se expandido para um conceito mais amplo, que incorpora a intervenção social. Os movimentos políticos e socioculturais que marcaram os anos 60 até os dias atuais, como o feminismo, a articulação das minorias, as migrações, as questões étnicas, a queda do muro de Berlim, o desenvolvimento tecnológico e a decorrente globalização, alteram

os discursos e projetos artísticos na sua interface com a comunidade, problematizando o cotidiano urbano. Como aponta a crítica norte-americana Eleanor Heathley, “uma das características mais importantes da arte recente é o grande número de artistas que incorpora a incoerência da cidade moderna em seu trabalho criando um tipo de escultura social, que define a noção de Arte Pública”.

O excesso das imagens no espaço urbano propicia a perda das referências, obscurecendo tudo o que, porventura, possa funcionar como um marco. Desde os elementos da propaganda até as mensagens de comunicação de massas que povoam o espaço visual da cidade, tudo é fonte de inspiração e informação para obras que, muitas vezes, se confundem, nesse ambiente, com a propaganda.

Na década de 80 as norte-americanas Barbara Krueger e Jenny Holzer, por exemplo, utilizam-se dos elementos urbanos e das ruas das grandes cidades para alimentar sua poética e ao mesmo tempo, muitas vezes, expor suas obras. Nessa perspectiva de atuação estabelecemos analogias com as formas de reflexão/intervenção com as quais vimos operando nessa investigação. Lewis Mumford observa, nessa perspectiva, que não há mais tantos monumentos (no sentido mais tradicional do termo) no mundo moderno, porque o velho símbolo do herói está morto e os meios de comunicação de massas passaram a ser, especialmente depois da II Guerra Mundial, a mais significativa referência de espaço e de tempo.

A informação e a comunicação que caracterizam a cidade contemporânea parece emergir de uma lógica própria, aliada que está à sociedade de consumo. Tudo está para ser visto e consumido. Nessa medida, quando os artistas aproximam a arte da cidade, muitas vezes suas obras são interpretadas dentro do universo da propaganda. São inúmeros os exemplos nesse sentido. Nelson Leirner foi um dos primeiros artistas brasileiros a utilizar, nos anos 60 o outdoor para veicular suas obras. O rosto de uma mulher impresso ali em diversas cores foi interpretado como uma propaganda de escola de arte^{III}.

A visibilidade da obra artística não está, contudo, relacionada apenas à sua monumentalidade. A visibilidade é resultado da interação, da apropriação e atribuição de valores, mesmo considerando a mutabilidade de significados atribuídos às obras ao longo do tempo. Conforme nos aponta Abeebe,

“a visibilidade não se realiza através das grandes dimensões ou da dureza dos materiais(...) a opacidade original que fez com que os monumentos caíssem na invisibilidade deve ser transformada por um diálogo sincero, através do qual a atitude indiferente do espectador se transforme num compromisso ativo^{IV}.”

Portanto, a visibilidade dos monumentos está relacionada a apropriação por parte do público, à sua função social revigorada. Arte e comunidade são elementos de uma mesma equação.

Segundo W. J. T. Michel, em *Art and the Public Sphere*, 1992,

“A mobilização do público em torno de um projeto de interesse da comunidade é tão importante quanto

o resultado por ele desenvolvido, uma vez que problematiza o cidadão-participante em relação à sua realidade cotidiana. Ao ver seu “produto artístico” inserido no circuito urbano e fruído por inúmeras pessoas, o artista / público é levado a refletir sobre as formas de circulação e consumo da arte contemporânea a partir dos mecanismos utilizados pela publicidade e comunicação de massa^v.

Para a historiadora e crítica de arte norte-americana Mary Jane Jacob, ao referir-se à arte pública, comenta:

“(...) tal obra cooperativa é um processo de troca mútua, um diálogo. O plano de obra do artista deve permitir flexibilidade e mudança. O artista deve constantemente ultrapassar as barreiras que separam arte e vida (...) estabelecendo uma aliança vigorosa entre arte e vida cultural das comunidades com a possibilidade de que artistas saiam de museus e galerias e entrem no espaço público e vivo da cidade, de que eles encontrem sua própria voz artística enquanto ajudam a expressar a voz dos outros^{vi}.”

Já, Ana Mae Barbosa, educadora e historiadora de arte brasileira, considera que o conceito de apreciação na atualidade é concebido como um processo de colagem/montagem estética, baseada não apenas na percepção visual mas na percepção de mundo por meio de todos os sensores corporais (...). A idéia de uma estética participatória estabelece os limites entre Arte pública e arte do público.

(...) Diferentemente de um trabalho apresentado em um museu ou galeria, a arte do público acontece na via pública, provoca a percepção, inspira, informa e resulta de ou conclama a uma experiência compartilhada. Joseph Beyus fez arte do público e Christo continua fazendo^{vii}.

Diante de um panorama caracterizado por tais transformações, apontamos alguns questionamentos acerca da Arte Pública para reflexão: Qual a possibilidade que ainda nos resta, de uma relação estética com as coisas, agora, dentro de um contexto ampliado, a cidade? Qual é o destino da arte na era da publicidade? Como o papel da arte pública tradicional alterou-se na cultura contemporânea? Como as condições de mudança do espaço público e comunicação de massa alteraram toda a relação entre arte e seu público potencial? Como pensar a relação da arte e o público no espaço urbano uma vez que este espaço, na atualidade, alterou a lógica do monumento, sendo ele próprio o monumento contemporâneo, instaurando cidades-museu, estabelecendo analogias entre cidade e indústria cultural, turismo e *entertainment*?

Estas são algumas questões com as quais nos deparamos ao refletir sobre a arte na cidade de São Paulo. A Avenida Paulista é tomada como cenário e campo de investigação para que uma apreensão, por intermédio de sua história e paisagem cultural das transformações perceptivas e conceituais da arte pública na contemporaneidade.

**MUSEU VIRTUAL/ OLHO CANIBAL: ARTE COMO EXPERIÊNCIA, COM-
PARTILHAMENTO E APROPRIAÇÃO. UMA POSSÍVEL DIREÇÃO PARA
COMPREENSÃO DO LUGAR DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE.**

A idéia de criação de um Museu Virtual das obras artísticas da Avenida Paulista surge da constatação, no decorrer da pesquisa, de que embora estivessem dispostas na via pública, as obras situavam-se no campo da invisibilidade, fruto da convivência perversa com a publicidade extensiva que transformou a cidade num sistema de comunicação urbana. A decorrente implantação de um dispositivo midiático na web e no espaço urbano se funda na idéia de um *DATASCAPE* no qual a monumentalidade não mais é dada pelos volumes expostos, mas pela complexidade e abrangência da operação. Os painéis eletrônicos podem ser entendidos como Telas Monumentais/Janelas Contempoâneas.

Entre as estratégias adotadas como método de ativação do acervo escultórico e formas de apropriação pelo público urbano, privilegamos confrontar o “olhar humano” e o “olhar urbano”, associando a fruição mediada pela ação artística, - intervenção, performance, arte e tecnologia da imagem (painel eletrônico, site, vídeo e outdoor) à análise de obras de arte tridimensionais instaladas em caráter permanente na Avenida Paulista, tendo-as como inspiração para realização de projetos de intervenção artística ocorridos na cidade de São Paulo entre 1995 e 1998, visando apontar para o sentido dialogal do conceito contemporâneo de apreciação com o qual operamos. Para tanto, partimos para o registro das obras tridimensionais instaladas na Av. Paulista. A pesquisa sistemática sobre a relação do público urbano com a arte no cotidiano resultou nas intervenções propostas em projeto interdisciplinar **Museu Virtual / Olho Canibal**, ocorrido concomitantemente à XXIV Bienal Internacional de São Paulo no Paço das Artes, integrando a mostra City Canibal que descrevemos e comentamos a seguir.

Composto por performance coletiva, 200 inserções diárias de imagens das obras de arte públicas da Av. Paulista veiculadas no painel eletrônico situado na esquina da Av. Paulista com Av. Brigadeiro Luiz Antonio, vídeo, website, outdoors, o projeto **Museu Virtual / Olho Canibal** criou uma série de novas informações fruídas pelo público urbano. Promoveu empacotamento de seis entre as 20 obras públicas que constituíam o acervo do “museu” em questão. Apoiou-se na idéia de que ao criar obstáculos para a apreensão visual, e considerando-se o privilégio dado à visão na contemporaneidade, provocaria a percepção do público e posterior estranhamento, tornando-as “visíveis” pelo atrito decorrente de tal operação. Necessário mencionar que a maior parte das obras expostas não apresentava nenhuma informação para conhecimento do público passante. O site e painel eletrônico objetivavam suprir esta defasagem. A performance coletiva comentava e se inspirava em outras atuações no campo da arte pública entre as quais ações compreendidas pelo artista búlgaro Christo Javacheff, e no âmbito local, as do grupo Três Nós Três, composto por Rafael França, Mário Ramiro e Hudnilson Jr., nos finais dos anos 70 e 80.

A seleção das obras empacotadas respeitou alguns critérios: tomamos as duas obras instaladas nas extremidades da avenida como elemento de demarcação espaço-temporal, sendo **Índio**

Pescador, a primeira obra instalada permanentemente no local na década de 20 e **Caminho**, situada no final do percurso e última obra instalada até aquela ocasião. Também corresponde à oposição figuração-abstração, acadêmico-contemporânea. As demais obras foram selecionadas para alinhar o percurso seguindo critérios como: monumento – **Anhangüera e Monumento a Francisco Miranda**, escultura – **Animal Paulistano**, e **Cariátide**, esta última, pelo fato atípico de ter sido inicialmente elaborada como elemento arquitetônico, passando, posteriormente, à condição de escultura e por fim, à de logomarca de restaurante instalado na construção original, adaptada para tal uso.

Com base nas experiências de apropriação, conceito utilizado por Marcel Duchamp para designar criação, considerando a relação da arte com os objetos cotidianos, um dos aspectos de re-apresentar, re-criar as obras de arte públicas da Av. Paulista pautou-se na fragmentação característica do olhar cotidiano, seletivo e superficial.

Cada um dos onze performers - jovens artistas envolvidos no empacotamento das esculturas foi convidado a selecionar um detalhe que melhor representasse uma entre as vinte obras existentes na Avenida Paulista, devendo antes, serem observadas, desenhadas, tocadas, fotografadas e filmadas. A ampliação dos detalhes desenhados em escala urbana e a colagem aleatória por mim efetuada progressivamente nos painéis, resultou em novos conjuntos combinatórios reorganizando a paisagem-percurso. A cada semana novo conjunto composto por quatro releituras de fragmentos das obras era instalado nos outdoors ao lado da fachada do Paço das Artes, na entrada da Cidade Universitária, como um índice de deslocamento de contextos – Av. Paulista / Cidade Universitária, estimulando a efabulação e a rearticulação de linguagens e lugares. Os desenhos-pinturas elaborados em amplos gestos utilizaram cores recorrentes na comunicação urbana: o branco (tinta / matéria) sobre fundo negro (papel / superfície). Ao final da quarta e última etapa, os desenhos-pintura foram gradativamente transformando-se com a sobreposição de textos impressos em vermelho, aludindo ao código cifrado da crítica de arte contemporânea: “apagamento”, “contaminação”, “resistência”, gerando deslocamento de contexto e estranhamento, dificultando, com a sobreposição, o reconhecimento da imagem original, encoberta.

VÍDEO “OLHO CANIBAL”

Olho Canibal - vídeo documentário inspirado nas formas utilizadas pelos meios eletrônicos de comunicação de massas que incorpora o fluxo veloz característico das cidades contemporâneas, registra performance e intervenção urbana realizada em 1998 na Avenida Paulista. Opiniões do público acerca da inter-relação da arte no contexto da cidade são elementos fundantes, sobretudo, por colocar em questão, a partir de alguns recortes, as transformações conceituais e implicações da Arte Pública na atualidade. Do monumento celebrativo à intervenção de caráter efêmero, do museu ao painel eletrônico, da contemplação ao zapping, a Avenida Paulista foi aqui tomada como campo para uma análise das relações de mutabilidade da arte, cidade e público, na tentativa de estabelecer um encontro, mesmo que fugaz, do sujeito e sua história, retratada através das obras de arte no imaginário urbano contemporâneo.

Considerando as opiniões expressas pelo público observamos que as obras de arte, não raro, foram confundidas com elementos de sinalização da paisagem urbana ou ainda, que a intervenção com o empacotamento sugeriria alguma analogia com processos de preservação do patrimônio arquitetônico. Entretanto, o empacotamento e a intervenção provocaram um atrito na experiência cotidiana, propiciando ao público a oportunidade de se aproximar, perceber e apropriar-se da obra artística, mesmo que por alguns momentos. Recursos da mídia eletrônica foram utilizados para disponibilizar imagens das obras artísticas repetidas vezes em painel estrategicamente situado na confluência de duas grandes vias públicas – Avenida Paulista e Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, um dos lugares de maior convergência humana do mundo - com 200 inserções diárias intercalando registros das 20 esculturas permanentes situadas na avenida por um período de dois meses (outubro a dezembro). Apresentou informações sobre obras e artistas provocando e estimulando a percepção do público no cotidiano urbano, divulgou o projeto Olho Canibal e o site do Museu Virtual utilizando as formas de comunicação urbana e da publicidade extensiva como meio para provocar a percepção do passante, encapsulado no cotidiano urbano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DOS FRAGMENTOS E DAS CONSTELAÇÕES

A Avenida Paulista está intimamente relacionada à história dos habitantes da metrópole pelo caráter mitológico a ela associada. Ao ser convidada a desenvolver projeto de Escultura Ambiental para revitalizar praça no final da Avenida Paulista no seu centenário em 1991, início um profundo mergulho em sua história. O espanto e surpresa causados quando percebo a presença de um conjunto escultórico, revelando a avenida como um “museu aberto” só foram suplantados pela dificuldade de decifrá-lo com os códigos que aprendi a articular nas minhas experiências e vivências em museus da cidade, onde inicio minha vida profissional. Por sua privilegiada topografia, a Paulista me revelou a cidade como um corpo a ela articulada. Tal qual espinha dorsal de um organismo complexo foi desvelando camadas de sua história, de sucessivas sobreposições de paisagens imbricadas à história da arte e da cidade. Na Paulista a dinâmica do tempo se faz notar. Convivem lado a lado a modernidade caracterizada pelo vidro plano que espelha a paisagem de imagens cambiantes e reminiscentes da arquitetura eclética do tempo dos barões do café, edificações pós-modernas e ambulantes, painéis eletrônicos e torres de comunicação, o fluxo acelerado de veículos e passantes, tudo se superpõe, como um palimpsesto urbano.

Vinte obras de arte instaladas em caráter permanente nesse corredor do tempo , que vai do Paraíso em direção ao futuro, disputam palmo a palmo a atenção do transeunte, convivem quase no anonimato nesta paisagem multimidiática, polimórfica, polifônica: um verdadeiro campo minado.

A multidão se desloca no caos urbano e não encontra, senão em alguns raros vestígios, traços de sua humanidade. A rua retilínea de características modernas propiciou esse deslocamento no espaço-tempo.

A investigação apontou a necessidade de inventar caminhos, criar atalhos , mudar rotas e pontos de vista. Vôos de helicóptero foram associados a escaladas em torres de transmissão, inúmeras caminhadas foram realizadas com alunos e inspiraram a criação de programas sobre

Arte Pública em canal de tv universitária. Infindáveis visitas à arquivos de instituições públicas e privadas foram associadas a exautiva realização de registros fotográficos e em vídeo. A vontade de revelar sua historicidade e humanidade e tornar a arte visível resultou em intervenções que acabaram por empacotar, ocultar o que parecia não ser mais possível ver. Lançando mão dos meios de comunicação urbana, sua gramática e linguagem, começo a re-estabelecer um tipo de diálogo com o público da cidade que passa a perceber a presença da arte no seu cotidiano. Associando ou confundindo a ação de empacotamento a uma iniciativa de preservação ou ainda, identificando arte com o mobiliário urbano, caminhamos e desempacotamos as obras artísticas junto com o público, acompanhados por uma câmera de TV comercial. Tais "olhos eletrônicos" apontaram para o público da cidade, em horário nobre, a existência quase anônima da arte, digo quase porque um sopro de reconhecimento foi lançado. Pelo ocultamento, revelamos a outra face de uma arte em dispersão, mutação constante, a qual tem na virtualidade, impermanência e transitoriedade, índices de apreensão.

Construídos em memória de obras consideráveis, nossos monumentos são atualmente ultrapassados pela pressa excessiva do espectador, este "amador", que contudo seria necessário reter, fixar por mais um instante, e que foge mais rápido quanto mais imponente for a amplitude dos volumes propostos.

Monumento de um momento em que a obra antes se eclipsa do que se expõe, na cidade-museu/cidade-espetáculo contemporânea, tento em vão unir, reunir sob o olhar essas obras que se mantém parcialmente isolados em sua invisibilidade, clamando por uma percepção aprofundada que nunca é do passageiro, este visitante-passageiro, distraído pela tensão que o anima.

NOTAS

- I. Megacidades. Projeto de intervenções urbanas. Curadoria de Nelson Brissac Peixoto e realização do SESC-SP e Instituto Goethe.
- II. Camillo Sitte. A construção das cidades segundo seus princípios artísticos. São Paulo, Ática, 1992.
- III. Agnaldo Farias. Nelson Leirner. Catálogo da exposição. Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo, Paço das Artes, 1994
- IV. Van den Leeven Abeele. The monument in the XX century sculpture. Monumenta. 19ª. Bienal de Escultura do Museu de Middelheim, Antuérpia, 1987, catálogo de exposição.
- V. Ver W.J.T. Mitchell. Arte and Public Sphere. The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- VI. Mary J. Jacob, Bienal na Rua. JORNAL DA TARDE. São Paulo, Caderno Especial, Jan., 97.p.08.
- VII. Ana Mae Barbosa. IDEM, p. 06 e 07.

REFERÊNCIAS

- ABEELE, Van den Leeven. **The monument in the XX century sculpture.** Monumenta. **19ª. Bienal de Escultura do Museu de Middelheim, Antuérpia, 1987,** catálogo de exposição.
- BARBOSA, Ana Mae. **JORNAL DA TARDE.** São Paulo, Caderno Especial, Jan., 97.p.06 e 07.
- FARIAS, Agnaldo. **Nelson Leirner.** Catálogo da exposição. Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo,

Paço das Artes, 1994.

HEARTHLEY, Eleanor. **Street scenes**. Art in America. Abril, 1989, p. 230.

JACOB, Mary Jane. **JORNAL DA TARDE**. São Paulo, Caderno Especial, Jan., 97,p..08.

JEUDY, Henry-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro, Forense- universitária 1990.

KRAUS, Rosalind. **The Originality of the Avant-gard and other modernist myths**. London, Mit Press, 1985.

MITCHEL, W.J.T. **Arte and Public Sphere**. The University of Chicago Press, Chicago, 1984.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na História**. Belo Horizonte, Livraria Itália., 1965, vol. I e II.

SITE, Camillo. **A Construção das Cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo, Ática, 1992.

CURRÍCULO RESUMIDO

Lilian Amaral. Artista Visual, Pesquisadora e Docente. Mestre e. Doutoranda em Artes Visuais pela ECA/USP.

Membro da Anpap e do Conselho Artístico do Paço das Artes de SP. Diretora do Museu Universitário e docente da PUC Campinas. Apresentou trabalhos e participou de mostras nos Congressos do INSEA e UNESCO, Portugal, 2006.

Ministrou workshop/intervenção na Universidade Complutense, Madrid, 2006. E-mail: lilianamaral@uol.com.br.

DISPOSITIVOS MÓVEIS: ESPAÇOS DE DESCONEXÃO E INTERCONEXÃO

Luisa Paraguai Donati

RESUMO

Este texto procura refletir sobre as tecnologias móveis e suas intervenções na percepção do corpo e espaço ao requisitar novos códigos comportamentais e evocar outros padrões de comunicação. Após algumas considerações teóricas, alguns trabalhos artísticos serão apresentados uma vez que suas específicas propostas parecem materializar a maneira múltipla de atuar no espaço.

Palavras-chave: tecnologia nômade, dispositivos móveis, comunicação e mobilidade.

ABSTRACT

The paper is concerned with the mobile technologies and their interventions on the perception of body and space by demanding new behavioural codes and evoking other communication patterns. After some theoretical approaches, some art works will be presented with their specific proposals on materialising the enfolded way of acting in the space.

Keywords: nomad technology, mobile devices, communication and mobility.

1. INTRODUÇÃO

Manovich (2005) em seu texto *Augmented Space* diz que “*se as décadas de 1900s foram sobre o virtual, as décadas de 2000 provavelmente estarão voltadas para a fisicalidade – isto é, um espaço físico que será preenchido por informação eletrônica e visual*”. Cada vez mais teremos as tecnologias computacionais e de rede efetivamente contaminando o espaço físico. Nossa noção de tecnologia da informação confinada a caixas que chamamos de computadores está mudando irrevogavelmente, mas como afirma Greenfield (2006) é muito mais uma questão social do que resolver simplesmente as questões computacionais.

Manovich (2005) define tipos de aplicação que definem o que chama de um “*augmented space*” – um espaço físico transformado em *dataspace*: extraindo dados do espaço físico (sistemas de vigilância) ou ampliando o espaço físico com dados (*cellspace*, *displays* de computadores/vídeo – cada vez maiores e finos expostos tanto em espaços privados como urbanos). Para este autor o termo *cellspace*¹ abarca as tecnologias que permitem os usuários acessarem dados disponíveis no espaço físico através de dispositivos pessoais de comunicação wireless. Estes dados podem ser transmitidos de redes locais ou globais, ou de objetos localizados no espaço físico em torno do usuário. Pode-se pensar *cellspace* como um *layer* invisível de informação que é sobreposto ao espaço físico e que pode ser customizado pelo usuário individualmente. Contando com uma infra-estrutura de comunicação wireless e processadores este contexto habilita interações entre usuário e um sistema de processamento informacional que prossegue muitas vezes sem a necessidade de ação, intervenção, ou mesmo consciência do usuário – o que Greenfield (2006) chama de “*processamento de informação dissolvido em comportamento*”.

Da sobreposição de layers de informação ao espaço físico, alguns teóricos, como Hayles (1999), vem nomeando o “espaço híbrido” onde a coexistência de contextos distantes e atuais acontece pela diluição de limites entre espaços virtuais e físicos. O usuário continua presente/atual em seu espaço físico enquanto as informações acessadas e transmitidas adicionam outras características a esta experiência fenomenológica. Tecnicamente poderíamos descrever este contexto como ambientes saturados com capacidade computacional e comunicacional e integrados às atividades dos usuários. Para Satyanarayanan (2001) nesta evolução tecnológica dois campos disciplinares anteriores estariam mais diretamente relacionados e seriam os sistemas distribuídos e a computação móvel. Os sistemas distribuídos emergem da interseção de computadores pessoais e redes locais (LAN), independentes de serem móveis ou estáticos, wireless ou não, esparsos ou pervasivos. E a computação móvel que surgiu com a comercialização de laptops wireless, no início dos anos 90, e devia atender às necessidades de clientes/usuários móveis.

Meyrowitz (apud DE SOUZA E SILVA, 2004) também se ocupa deste fenômeno da comunicação wireless articulando-o ao surgimento de uma cultura de “*nômades globais*”. Assim, como afirma De Souza e Silva (2004) “*espaços híbridos são espaços nômades*”.

É interessante notar que a nossa experiência do espaço híbrido promovido pelas tecnologias móveis está relacionada historicamente com o desenvolvimento das tecnologias de transporte e comunicação. Ambas tecnologias comprimem o tempo e espaço, enquanto viabilizam as relações e movimentação em torno do mundo. Pensando sobre as tecnologias de transporte (como o trem e o avião) temos uma desconexão entre comunicação e transporte, e a criação de um espaço interno que se desconecta do espaço físico em torno. No entanto, a emergência das tecnologias móveis reconecta transporte e comunicação, na medida em que o usuário carrega o dispositivo próximo ao próprio corpo e as cidades enquanto espaços de circulação passam a incluir a comunicação mediada. Para De Souza e Silva (2004), “*um espaço híbrido apresenta-se então como um local de comunicação. Realidade híbrida não se opõe ao físico nem ao virtual, mas antes inclui o virtual dentro do escopo do real. Tecnologias nômades, pequenas interfaces e sensores wireless estão incorporando a realidade virtual nos espaços públicos, não apenas por causa da conexão com a web em movimento, mas porque estas interfaces redefinem realidade ao promover a emergência de possíveis e distantes realidades dentro do contexto próximo do usuário*”.

Um espaço híbrido assim não está restrito ao uso de gráficos para ampliar espaço digital, nem apenas relacionado ao uso de layers de dados digitais sobre a realidade física. É um espaço conceitual determinado pela diluição entre limites do físico e do virtual a partir do uso de tecnologias nômades. O que significa dizer que é construído pela conexão entre mobilidade e comunicação entre usuários, e materializado pelas redes estabelecidas entre espaços físicos e virtuais.

II. PROPRIEDADES DAS TECNOLOGIAS MÓVEIS

A seguir estão elencados três contextos: transparência, ubiqüidade e acoplamento para pensar sobre as inter-relações entre mobilidadeXcorpoXespaço e questionar as transformações decorrentes do processo de criação e de uso de tais interfaces.

II. 1. TRANSPARÊNCIA

Para abordar o termo “transparência” temos:

- O proposto por Weiser - um dispositivo que ao não requerer a atenção do usuário passa atuar no background das suas atividades. Neste sentido podemos dizer tecnicamente que o sistema deve responder continuamente as questões, sem causar grandes distrações aos usuários.
- O conceito de ferramenta, que deixa de ser percebida a partir de sua funcionalidade – isto quer dizer, o uso padrão e rotineiro da ferramenta termina por inseri-la no cotidiano de maneira natural.

Pensando sobre os dispositivos móveis em questão ambas considerações estão conectadas, uma vez que *calm technology* deveria ser funcional e as ferramentas deveriam retroceder para o background de nossa atenção uma vez não em uso. Para Weiser (1995) “*calm technology combina ambos o centro e a periferia de nossa atenção, e de fato realiza o movimento de ir e vir entre as duas condições*”. Idealmente, estas tecnologias móveis deveriam potencializar esta capacidade deslocando facilmente os elementos da periferia-para-centro, e vice-versa, ou enriquecendo de detalhes, ampliando as características sensoriais utilizadas, na apreensão do conteúdo em questão.

Hayles (1999) conta que Gregory Bateson nos anos 70s perguntou aos seus estudantes de graduação se a guia/bastão de um homem cego poderia ser considerada parte do homem. Para a autora, considerando que os sistemas cibernéticos são constituídos por fluxos de informação, guia e homem formam um sistema singular. Assim o valor de uma ferramenta transparente, parte integrante do homem, apresenta-se definido pelas informações essenciais extraídas do ambiente e transmitidas ao homem.

II. 2. UBIQUIDADE

Ubiquidade não necessariamente repõe mobilidade, mas a complementa. Para Kleinrock (2000), “*nomadicidade é verdadeiramente uma mudança revolucionária na tecnologia da informação. Nomadicidade é definida como um sistema que habilita capacidades computacionais e comunicacionais e serviços enquanto os usuários movem-se de um lugar a outro de uma forma transparente, integrada e conveniente*”.

O “espaço entre” dois lugares geográficos deixa de ser ignorado para ser ocupado - não importa mais onde esteja, o usuário pode ter acesso à informação através de laptops, PDAs, celulares, pagers. Não é a ausência de movimento, mas uma outra forma de relacionar espaço e mobilidade: ubiquidade. O espaço híbrido é localizado, não mais delimitado fisicamente e sim pelo alcance das redes. A idéia de virtualidade perpassa estes espaços híbridos na medida em que outras realidades distantes estão sempre prontas para emergir em qualquer lugar.

Pensando sobre essa emergência pulsante de realidades remotas e a tecnologia móvel, cito um trabalho realizado por Sadie Plant, para empresa de telefonia celular Motorola, em 2002. Foi um enorme estudo comparativo de uso da telefonia celular nas cidades de Tóquio, Pequim, Hong Kong, Bangkok, Peshawar, Dubai, Londres, Birmingham, Chicago.

Para a pesquisadora estar/atender ao telefone celular^{II} em público é um ritual que apresenta níveis de desconexão categorizados em três situações a partir dos diferentes tipos de recepção às chamadas de celulares: **flight** – usuário imediatamente move-se fisicamente para fora da situação social na qual se encontrava para manter a privacidade da chamada; **suspension** – usuário permanece no ambiente, mas para o que estava fazendo durante a chamada telefônica; **persistence** – usuário permanece no ambiente e procura continuar engajado com o contexto atual – tanto quanto possível continua a atividade que estava fazendo antes da chamada.

Para Kleinrock (2000) *“o acesso às comunicações wireless define duas capacidades ao nômade: permite acesso/comunicação de várias locações fixas sem estar necessariamente conectado diretamente na rede (computação ubíqua) e comunicar-se enquanto movimenta-se (uso de dispositivos móveis)”*. Assim, a computação ubíqua e as tecnologias de comunicação móvel parecem transformar não apenas a organização do espaço físico bem como o conceito de espaço digital – agora contaminado pelo espaço físico (como sistemas de vigilância).

II. 3. ACOPLAMENTO

As tecnologias móveis não são pensadas freqüentemente para serem acopladas ao corpo, como os computadores vestíveis^{III}, e a proximidade dos dispositivos conduz a constatação de uma interface desconfortável e precária, que freqüentemente termina sendo deixada em cima de mesas, dentro de bolsas, bolsos. Para transformar essa situação existe uma grande pesquisa corrente em moda e tecnologia tentando, por exemplo, incorporar o celular nas roupas, jóias, adereços, isto é torná-lo mais vestível – por exemplo, em um relógio de pulso.

Sara Diamond, numa entrevista, afirma que apesar das empresas de celulares estarem preocupadas com o design do dispositivo, freqüentemente a ênfase em estética deixa a funcionalidade em segundo plano. Por exemplo, antenas internas diminuem a qualidade de recepção e *handsets* menores têm uma duração menor das baterias. Entretanto, a capacidade de ser vestível é crítica para transformar celulares em interfaces ubíquas, com as características pertinentes de transparência, popularidade, onipresença e pervasividade.

III. INTER-RELAÇÕES ENTRE MOBILIDADE E CORPO E ESPAÇO

Sterne (apud DE SÁ, 2004) afirma que há uma forma contemporânea de ouvir, e ela está articulada a uma história dos objetos técnicos de audição tais como o telefone, o telégrafo, o fonógrafo, e até mesmo aparelhos de escuta médica tais como o estetoscópio. A necessidade de um aprendizado da gramática de uso destes objetos vem transformando a nossa maneira de ouvir.

Estendendo esta afirmação para o contexto dos dispositivos móveis no cotidiano das pessoas reconhece-se a incorporação social de diferentes formas de uso do corpo e da inscrição deste dentro do espaço. Com os telefones móveis, o espaço acústico isolado e privado construído pelo telefone fixo e pelas cabines telefônicas, desfaz-se ou é parcialmente resgatado através de movimentos corporais. Isto pode ser claramente apontado por Plant (2001), em sua pesquisa para Motorola, que definiu as seguintes características corporais e comportamentais dos usuários:

Innie – usa o celular de forma discreta. Normalmente deixa a mesa, ou desculpa-se delineando limites corporais para estabelecer a conversa telefônica. Poder ser um simples ato de privacidade bem como o conhecimento das regras aceitas pelo grupo tacitamente. Estas micro-culturas vêem o celular como um intruso e algo que não deveria ter prioridade sobre as demandas do presente;

Outie – tem o comportamento de mostrar o celular, freqüentemente são colocados sobre a mesa, anunciando a presença e a inclusão do dispositivo ao grupo. Pode ser visto como uma pequena área do território ou no mínimo um marco dentro do grupo;

Combinações de *innie* e *outie* – grupos onde o celular funciona com uma fonte de tensão, desentendimento e antipatia. Nestes grupos a interrupção de uma chamada telefônica tende a dividir estes grupos e freqüentemente os responsáveis são excluídos pela desaprovação dos outros. Sua irritação é freqüentemente refletida na linguagem corporal.

Existem formas de ficar eretos, gestos e movimentos corporais associados com o celular. Plant (2001) distingue entre *speakeasy* – extravagantes com seus gestos, jogando suas cabeças pra trás e pulando em torno, *spacemaker* – introvertidos e fazem gestos de proteção quando falam no celular em público. Existem diferentes estilos de segurar, pegar e tocar o celular.

Todo ponto no espaço tem uma coordenada GPS a qual pode ser obtida com um *receiver* GPS. Similarmente, no paradigma do cellspace, todo ponto físico pode ser dito que contém alguma informação que pode ser recuperada usando um PDA ou outro dispositivo. O objetivo maior do paradigma da vigilância – vídeo câmeras e satélites, é ser capaz de observar qualquer ponto a qualquer hora. Para usar os termos da famosa história de Borges, todas estas tecnologias querem fazer um mapa igual ao território.

Dispositivos móveis trazem freqüentemente ações formalmente realizadas em espaços privados para espaços urbanos públicos. Pergunta-se: celulares privatizam o espaço público ou publicizam o privado? A reformulação do espaço acústico privado também ocorre à medida que o isolamento, a intimidade e a privacidade já não são as formas dominantes de comunicação com este meio: fala-se ao telefone em qualquer lugar, obrigando os vizinhos de transporte público ou da mesa de restaurante, por exemplo, a compartilharem às vezes conversas íntimas. Finalmente, confirmando a última tendência, temos a possibilidades de *chats* e outros recursos que reverterem a definição do telefone como aparato para a comunicação ponto a ponto, um a um. (DE SÁ, 2004)

Esta situação define níveis de desconexão do usuário com o ambiente em torno, pois ao mesmo tempo em que os celulares deslocam as pessoas do contexto próximo de suas atividades, também trazem indivíduos distantes para este contexto atual. É um movimento de ir e vir de espaços físicos, atuais e remotos, de dentro e fora, que parece evocar outros tipos de padrões de sociabilidade e comunicação. Plant (2001) em sua pesquisa abordou a importância dos celulares para os adolescentes, não são instrumentos apenas de construção de privacidade, mas de suas identidades públicas sociais.

IV. EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

Serão apresentados dois projetos artísticos, que a partir do mesmo paradigma de mobilidade e comunicação procuram conjugar diferentes espaços dimensionais sobrepondo dados dinâmicos e contextuais sobre a dimensão do corpo e do espaço físico.

IV. 1. HEAD

Head, da artista Laura Beloff (<http://www.saunalahti.fi/~off/off/>), uma escultura vestível, com conexão para Web e acesso público via celular/mensagem SMS. Esta interface acoplada ao usuário possui um celular embutido de forma a permitir captura de imagens e de som simultaneamente ao recebimento de mensagens SMS dos participantes. Estes arquivos de áudio e vídeo são enviados ao celular do participante e automaticamente atualizados no website, juntamente com a mensagem recebida. Durante intervalos de tempo (30min), não acusando o recebimento de mensagens, *head* irá capturar uma imagem e respectivo som automaticamente. Estas informações são arquivadas conforme luminosidade, cor, localização e tempo das imagens, formando vários grupos imagéticos que servirão posteriormente como base para reconhecimento dos espaços circulados. *Head* poderá emitir diferentes sons ao detectar contextos já conhecidos ou não. Para a artista Laura Beloff, o website pode ser pensado como uma forma de memória coletiva, coletando e arquivando informação durante o percurso do usuário. A estrutura do projeto reflete sobre a mobilidade tecnológica da sociedade contemporânea, baseada no trabalho em rede.

IV. 2. UMBRELLA.NET

O trabalho da artista Katherine Moriwaki (<http://www.kakirine.com>) "*umbrella.net*" explora o conceito de rede transitória e seu potencial em configurar conexões diferentes entre as pessoas que compartilham os mesmos espaços urbanos. No projeto, essas redes de coincidência são substituídas pelo abrir e fechar de guarda-chuvas diante das variações climáticas diárias na cidade de Dublin, Irlanda. Cada elemento/nó/usuário da rede é composto por um guarda-chuva equipado com bluetooth e PDA (*personal digital assistant*) gerenciado por um software para possibilitar a comunicação. LEDs luminosos no guarda-chuva caracterizam visualmente a situação desta rede: vermelho pulsante (procurando por outros nós), azul pulsante (conexão efetivada) e azul (transmissão de dados entre os nós). A comunicação entre os usuários acontece através de um programa de *chat*, que permite também a visualização da própria rede. Isto significa afirmar que é possível reconhecer os participantes e suas referências topológicas na rede e não suas posições geográficas. Essa manipulação visual dos estados de acesso/conexão permite reconhecer as atividades e o funcionamento das redes de informação e comunicação e conseqüentemente como as relações sociais são formadas em torno de seu uso. O projeto propõe, assim, uma sinergia entre espaços físicos e eletrônicos explorando a tecnologia móvel para interferir na dinâmica da cidade com a formação de comunidades temporais. Estas redes de coincidência transitórias podem adicionar dados inesperados aos canais fixos de comunicação estabelecidos pelos sistemas convencionais. Ao reconhecer a proliferação dos dispositivos móveis, este projeto explora



Figura 1

a compreensão dos usuários sobre a possibilidade da própria presença distribuída. Ao reorganizar os espaços informais pessoais formaliza que as distâncias físicas não são mais os únicos determinantes para contextualização das relações sociais.

CONCLUSÕES

Existe uma tendência de modulação, de funcionamento sistêmico das interfaces móveis. A distribuição de processamento computacional e informacional entre vários objetos, uns vestíveis e outros não, podem implicar na criação de novas funcionalidades e, portanto na necessidade dos usuários elaborarem novos padrões de comportamento. O corpo parece estar, assim, assumindo uma outra gestualidade para incorporar o físico e o virtual, diluídos pela interface que propõe algumas das tendências contemporâneas, como mobilidade, acesso contínuo à informação, personalização, controle e trabalho em rede.



Figura 2

NOTAS

- I. Este termo foi criado em 1998 por David S. Benaum, e originalmente referia-se à habilidade nova na época de acessar email ou Web sem fio. Lev Manovich passa a usar este termo em um sentido mais amplo.
- II. Os celulares não se comportam como interfaces transparentes segundo Weiser, uma vez que requerem a atenção total dos usuários primeiramente para realizar a escolha e em seguida para atender a chamada,

caso tenha sido esta a opção.

- iii. Os computadores vestíveis focam-se na adaptação da tecnologia computacional para o corpo, garantindo mobilidade aos usuários. Para Steve Mann, os computadores vestíveis possuem três características: deveriam estar acoplados funcionalmente aos movimentos do usuário e não serem objetos separados – objetos a serem carregáveis pelo usuário, os dispositivos deveriam ser controlados pelos usuários e finalmente deveriam estar constantemente conectados – em alguns momentos em modos de espera, mas sempre prontos para atuar.

REFERÊNCIAS

DE SÁ, S. (2004). Telefones Móveis e Formas de Escuta na Contemporaneidade. In **Razón y Palabra**. n.41. Octubre-Noviembre.

DE SOUZA E SILVA, A.A. (2004). **From multiuser environments as (virtual) spaces to (hybrid) spaces as multiuser environments: Nomadic technology devices and hybrid communication places**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO.

GREENFIELD, G. (2006). **Everyware: The dawning age of ubiquitous computing**. New riders.

HAYLES, K. (1999). **How we became posthuman - virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics**. Chicago : The University of Chicago Press.

KLEINROCK, L. (2000). On some principles of nomadic computing and multi-access communications. In **IEEE Communications Magazine**, p. 46 – 50, Jul. 2000. Disponível em: <http://www.comsoc.org/~ci/public/2000/jul/index.html>. Acessado em: 08, abril, 2006.

MANOVICH, L. (2005). **The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada**. Disponível em: http://www.manovich.net/DOCS/augmented_space.doc. Acessado em: 15, maio, 2006.

PLANT, S. (2001). **On the mobile. The effects of mobile telephones on social and individual life**.

Motorola Inc. Disponível em: <http://www.motorola.com/mot/documents/0,1028,296,00.pdf>. Acessado em: 27, maio, 2006.

SATYANARAYANAN, M. (2001). Pervasive computing: Vision and Challenges. In **IEEE Personal Communications**, August, pp.10-17. Disponível em:

<http://www.ubiq.com/weiser/calmtech/calmtech.htm>.

CURRÍCULO RESUMIDO

Luisa Paraguai Donati. Engenheira Civil com especialização em Computação no ICMSC, USP; Mestre e Doutoranda no Departamento de Mídias, Instituto de Artes, Unicamp; Reviewer da Leonardo Digital Review; Pesquisadora do Nomads.usp; Pesquisadora visitante convidada no CAii-STAR, Universidade de Plymouth, Inglaterra. Sua pesquisa atual reflete sobre a potencialidade do computador vestível como mediador da percepção e experimentação do corpo e do espaço. luisaparaguai@terra.com.br.

ANPA

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

2007