

**Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011).
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes, 2011- .**

Ano 9, n. 17 (dezembro. 2019).

Jessica Dalcolmo

Pedro Henrique Resende Moreira

Maicom Souza e Silva

Wilson Roberto da Silva

Alexandre Silva dos Santos Filho

Amilton Damas de Oliveira

Patrícia Teles Sobreira de Souza

dakí

COL17

Revista do Colóquio, ano 9, n. 17, dezembro de 2019
Permanências, Insistências e Resistências: Marcas, Formas e Fantasmas

N. 17

Jessica Dalcolmo . Pedro Henrique Resende Moreira . Maicom Souza e Silva . Wilson
Roberto da Silva . Alexandre Silva dos Santos Filho . Amilton Damas de Oliveira .
Patrícia Teles Sobreira de Souza . dakí.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Centro de Artes

Diretor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-diretora

Larissa Fabricio Zanin

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Conselho editorial

Dr.^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prof.^a Dr.^a Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.^a Dr.^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Editoração N.17, Permanências, Insistências e Resistências: Marcas, Formas e Fantasmas

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 9, n. 17, (dezembro. 2019).
Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.
ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira responsabilidade dos autores.

Sumário

Apresentação.....	6
Do Museu Moderno Ao Museu Contemporâneo: Novas Proposições Artísticas No Âmbito Museal.....	10
Jessica Dalcolmo	
Eva & Franco Mattes: Nomes Falsos e Caraminholas	20
Pedro Henrique Resende Moreira	
Estética da Dança Afro-Brasileira	31
Maicom Souza e Silva	
Por que introduzir o processo de Xilogravura Histórica e Digital no sudeste do Pará?	47
Wilson Roberto da Silva Alexandre Silva dos Santos Filho Amilton Damas de Oliveira	
Me Desfarei de Tudo e Fugirei para o Botão (2018): Discurso sobre o Desespero	58
Patrícia Teles Sobreira de Souza	
Destralíngua	61
dakí	

Apresentação

Sob o título “Permanências, Insistências e Resistências: Marcas, Formas e Fantasmas”, o décimo sétimo número da Revista do Colóquio traz seis propostas entre Teoria, Crítica e História e Prática das Artes.

Nesses dois números do ano de 2019, privilegiamos narrativas que pensam, repensam, problematizam, evidenciam, criticam e poetizam aspectos das produções de Arte e de sua História, voltados para a corporeidade e os posicionamentos que enfrentam e enfrentaram poderes e discursos hegemônicos e homogeneizantes. Durante toda a História da Arte e, em especial, nos contextos do Sul geopolítico, artistas e propostas de Arte marcaram atritos e rompimentos de paradigmas. Tais enfrentamentos não se deram e não se dão apenas no restrito “mundo da Arte”, mas, de modo mais amplo, em contextos sociopolíticos que tocam e compõem a Cultura de diversos povos.

Em momentos históricos nos quais se torna lugar-comum pôr em xeque a validade das apresentações e expressões corporais multifacetadas, notadamente aquelas relativas às minorias representativas, é de extrema relevância sublinhar os discursos que se batem na arena do debate público. Quando falamos em atitudes, pensamos nas grandes transformações ocorridas no campo das Artes no correr do século XX, que superam aspectos formalistas na valorização de ideais e posicionamentos de artistas. Apesar de muitas dessas transformações terem ocorrido há mais de meio século, as últimas décadas parecem demonstrar a grande distância que ainda separa as pesquisas em Arte do público em geral e de demais campos de investigação acadêmica, assim como do poder público.

Dadas as tentativas recorrentes e descredibilizar a construção de conhecimento nas Ciências Sociais e Humanas, assim como o forte incentivo para métodos de ensino tecnicistas e para a redução das pesquisas científicas ao seus teores funcionalista e economicamente lucrativos, a divulgação dos trabalhos de pesquisadores e pesquisadoras em Arte se torna cada vez mais relevante e necessário. É nesse sentido que a Revista do Colóquio acredita cumprir, a cada semestre, o seu papel para a formação em Arte e o reconhecimento desse campo.

Editores.

Artigos

Do Museu Moderno Ao Museu Contemporâneo: Novas Proposições Artísticas No Âmbito Museal

From the Modern Museum to the Contemporary Museum: New Artistic Propositions in the Museal Framework

Jessica Dalcolmo ¹

Resumo: O presente artigo faz parte de uma pesquisa acadêmica em andamento, que reflete sobre os desafios da musealização da arte postal. Dessa forma, a investigação proposta intenta a discutir sobre as mudanças advindas da arte contemporânea e conceitual e como as mesmas se tornam pontos desafiadores para a gestão e os processos de musealização tradicionais dos museus. De modo a enriquecer a discussão, recorreremos a apontamentos elencados por Crimp (2005), Freire, (1999;2006) e Cauquelin (2005).

Palavras-chave: Musealização, arte contemporânea, arte conceitual, documentação.

Abstract: *The present article is a part of an ongoing academic research, which reflects about the challenges of the musealization of postal art. So, the investigation proposes to discuss about the changes coming from contemporary and conceptual art, e how they become challenging points for the traditional management and process of musealization on museums. To enrich the discussion, we call upon notes chosen by Crimp (2005), Freire, (1999;2006) and Cauquelin (2005).*

Keywords: *musealization, contemporary art, conceptual art, documentation.*

¹ Mestranda em Estudos em História, Crítica e Teoria da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo. Bacharela em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto - MG, tem experiência na área de Museologia em arcabouço teórico-metodológico interdisciplinar, com ênfase em: documentação; história de arte; curadoria; sociomuseologia; patrimônio cultural e museografia.

Institucionalizando a problemática

A palavra alemã museal [próprio de museu] traz à mente lembranças desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são jazigos de família das obras de arte.

Theodor W. Adorno, “Valéry Proust Museum”²

Um dos grandes impulsos para democratização dos museus de arte, foi o surgimento das vanguardas artísticas do início do século XX, que se opunham à visão do museu tradicional. Em especial, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo, dentre outros, lutaram contra o museu de maneira radical e implacável, chegando mesmo a propor sua extinção (HUYSSSEN, 1995). A inserção de novos suportes, materiais e manifestações artísticas, abriram caminhos para a compreensão e interpretação dos tempos modernos.

O cubismo e o surrealismo utilizaram a noção de mobilidade, de dinamismo e de descontinuidade, próprios da linguagem cinematográfica, em seu repertório artístico. A linguagem artística elaborada por Picasso mostra o conjunto de técnicas de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão em um contexto espacial único e estável. Da mesma maneira, artistas do grupo surrealista, dentre eles Abel Gance, Buñuel, Dziga Vertov e Eisenstein, elaboraram experiências artísticas notáveis. (AMARAL, 2014, p.28).

As vanguardas incentivaram novas pesquisas e novos formatos expositivos, contribuindo para a noção de museu de arte na contemporaneidade. A arte caminhou para uma compreensão crítica experimental, assim transformando práticas institucionais em espaços museais, abrindo para uma nova adequação. O conceito de modernidade e a prática estética se mesclam, formando a arte moderna. Por volta de 1860, a arte adota o termo moderno, caracterizando a produção artística daquele tempo até a invenção do que se chamaria de arte contemporânea.

A arte moderna, manifestação que se estende até meados do século XX, origina-se através de uma ruptura com o antigo sistema de academismo, em que a visibilidade do pintor, na maioria dos casos, estava intrinsecamente ligada ao seu engajamento em uma vanguarda artística (CAUQUELIN, 2005). Para Rush (2006), em meio à produção artística moderna, nota-se uma tendência em questionar a tradição da pintura como meio singular de representação. Essa luta contra a tela, salientada pelo autor, está presente em meio a artistas vinculados a grandes vanguardas, como Braque e Picasso, que, aos poucos, tentam incorporar em suas telas materiais do cotidiano, enunciando esse anseio para além da tinta sobre a tela.

Contudo, ao pensarmos na arte moderna, é notório que elencamos o produto do esforço criativo humano em categorias e hierarquias, como a pintura e a escultura (ARCHER, 2001). Apesar dessa normativa que classifica a produção de arte em meio à modernidade, é válido

² Theodor W. Adorno em “Valéry Proust Museum”, 1967.

destacar proposições que colocavam em xeque os padrões estabelecidos, como o trabalho do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), que sobrepujou qualquer divisão da arte naquele tempo. Ele questiona o que é arte e o que é o objeto artístico, inserindo o conceito como ponto norteador da produção artística, abrindo caminhos para questionamentos da contemporaneidade.

Duchamp é considerado por muitos como o pai da arte contemporânea, influenciando diretamente proposições artísticas no final dos anos de 1950 e 1960. Em meio ao demasiado sentimento presente nos artistas jovens norte-americanos, em relação ao expressionismo abstrato, formula-se a arte pop e o minimalismo (RUSH, 2006). Nessa virada para os anos de 1960, o campo artístico enceta seu interesse pelo corriqueiro, por temas extraídos do cotidiano e por questionamentos em relação aos limites da pintura e da escultura. Concomitante a isso, temos a inserção do corpo no campo das artes e o desdobramento e novas manifestações como a performance e os *happenings*. De certo, a arte estava fortemente influenciada por indagações da contemporaneidade e do desenvolvimento tecnológico e comunicacional. Para Cauquelin (2005, p. 90), a arte contemporânea pertence ao regime da comunicação, configurando um sistema de signos, “a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela”.

A partir da década de 1960, o cenário artístico passa a levantar problemáticas sobre o conceito de obra de arte, influenciados por questionamentos dadaístas e proposições como os *readymades* de Duchamp. A ruptura elencada pelo artista, demonstra que o objeto de arte não é apenas uma questão material (como forma, cor, técnica), mas sim como mensagem (CAUQUELIN, 2005). Para Archer (2001) a consequência da hibridação na arte durante os anos 60 e meados dos anos 1970, se manifesta em diferentes tendências, como: Arte Conceitual, Arte Povera, Arte Processo, Anti-forma, *Land Art*, Arte Ambiental, *Body Art*, Performance e Arte Política. Para o autor, as novas proposições artísticas surgem a partir do minimalismo, do pop e do novo realismo. Neste contexto, a produção artística insere em seu circuito a teatralidade e a dimensão do corpo através dos *happenings* e performances, que rompem com a materialidade e os suportes tradicionais da arte, questionando os limites dos objetos e dos espaços museais (AMARAL, 2014).

Freire (2006) salienta, que para o imaginário comum, uma obra de arte é uma pintura, um desenho ou uma escultura, tida como única e autêntica, produzida por um artista no singular. Entretanto para a autora, essas certezas são colocadas em xeque a partir da metade do século XX, com a Arte Conceitual, que problematiza essa concepção Renascentista de arte, operando, como já salientado, com ideais e conceitos em uma predisposição em criticar a arte objetual, abarcando diferentes propostas como a arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte e livro de artista.

A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja, ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da ideia sobre o objeto. (FREIRE, 1999, p.29)

As poéticas conceituais, através da desmaterialização e da crítica objetual do bem artístico, ironizam às instituições museológicas e sua lógica no processo de musealização e de documentação. Nos parâmetros museológicos, compreendemos a musealização como uma estratégia de preservação e como um conjunto de processos.

A musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter infocomunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, apud, LOUREIRO e LOUREIRO, 2013 p. 6).

Entendemos que a documentação de acervos, se configura a partir do conceito de documento, que considera suportes materiais, ou seja, objetos, como uma forma de evidência histórica. Apesar de não serem concebidos para esse propósito, os objetos em meio as coleções museológicas ganham da musealidade. A materialidade, segundo Smit (2008), é uma condição fundamental para a existência de um documento, e através da materialidade, que são desdobradas as informações intrínsecas e extrínsecas de cada bem histórico.

Até na Arte Moderna, os objetos concebidos eram ligados a uma materialidade física, simbólica e contextual, em que era possível levantar informações intrínsecas e extrínsecas de cada objeto. Portanto, através das informações extraídas era possível identificar a obra de arte e seus aspectos singulares, contribuindo para o trabalho de documentação museológica e atribuindo uma ordem hierárquica de classificação como: pintura, gravura, esculturas (SILVA, 2014).

A prática da documentação museológica no que tange aos objetos musealizados defendida por documentalistas, como Ferrez (1987), juntamente Bianchini (1987) e a Declaração dos Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos do Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (2014), salientam que as informações extraídas dos objetos devem levantar dados intrínsecos e extrínsecos de cada bem musealizado. As informações intrínsecas dizem respeito às suas dimensões, à técnica, aos materiais, dentre outras questões. Já as extrínsecas, são as de natureza contextual, oriundas de pesquisas sobre o objeto em questão.

Freire (1999) aponta que no Brasil, as práticas conceitualistas mesclavam meios e técnicas como: fotografia, xerox, offset, vídeos e filmes, questionando assim, os processos de catalogação vigentes nas instituições, que eram pautados em um bem museal único, sagrado e material. Os princípios que norteiam as proposições conceitualistas, como a transitoriedade, o quantitativo (como na arte postal), a reprodutibilidade, o próprio sistema de circulação das obras, a mescla indissolúvel entre obra e documento colocam em estorvo princípios norteadores da musealização como a unicidade, a permanência, a autonomia, a autoria.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem “museologizados”. No entanto, não seriam eles também, como toda e qualquer obra de arte, documentos de civilização? Não estariam revelando, a despeito de formas já estabelecidas e aceitas, a *Forma* (Francastel) de uma determinada época, seu imaginário? Afinal não deveria também o museu de arte contemporânea estar envolvido nesse programa? (FREIRE, 1999, p. 41)

Durante os anos 60, a museologia e os museus, passam por indagações em relação a sua função diante da sociedade. Em 1968, em meio à efervescência sociocultural da Pós-Segunda Guerra, as instituições museais são alvos de questionamentos tangendo um redimensionamento de seu papel perante a sociedade. A revolta estudantil que toma conta das ruas de Paris naquele ano questiona o uso dos espaços sociais, o conservadorismo e o comportamento tradicionalista dos museus, ainda centrados em uma definição de patrimônio restritivo (GONÇALVES, 2004). Tal acontecimento toma repercussão mundial, influenciando diversos países a problematizarem as instâncias sociais e os museus.

Influenciados por indagações das Barricadas, em 1971, em Grenoble, o ICOM³ realiza uma conferência com o tema: o museu a serviço do homem da atualidade e futuro, aquecendo discussões da função do museu e sua dimensão social (GONÇALVES, 2004). Durante a década de 70, a instituição museu, bem como sua teoria e prática, são alvos de retificação. Em 1972 acontece a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela UNESCO e pelo ICOM, quando são reavaliados os conceitos que norteiam a museologia, colocando a função social do museu como premissa chave da conferência, formulando o conceito de Museu Integral e a Nova Museologia, que vem em oposição ao tradicionalismo presente nas instituições, colocando a museologia como um campo experimental, participativo, popular e antropológico (DUARTE, 2013).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile é vista como um ponto fundamental no processo de transformação da museologia tradicional. Após Santiago do Chile, temos em 1984, a Declaração de Quebec, que reforça questionamentos apontados em 1972. A Declaração vem com o objetivo de legitimar o movimento da Nova Museologia e discutir questões conceituais das instituições. A declaração certifica uma museologia pautada em questões sociais, educacionais e culturais. Uma museologia mais ligada à sociedade e seu contexto, uma museologia interdisciplinar (DUARTE, 2013).

A redefinição da instituição museal ecoou em diretrizes para o funcionamento de museus no âmbito nacional, como o Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O projeto de manutenção das atividades museológicas da instituição, dialogavam com premissas elencadas pelo ICOM. De certa forma, o museu estreitava seus laços com o público, de maneira tímida, através de preceitos educativos, contribuindo para formulação de um museu público a favor da sociedade (AMARAL, 2014). Nesta perspectiva, os museus de arte, promovem além de uma experiência estética, uma vivência de reflexão sobre a história da arte, transformando o ambiente institucional, em um espaço de criação e de entendimento crítico (GONÇALVES, 2004).

O ICOM e o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, na contemporaneidade, buscam conceituar o que é um museu, evidenciando um conceito similar, tangendo o ambiente institucional como um lugar de preservação e exibição. Nessa lógica, em 2007 o ICOM define o museu como:

³ O ICOM, (Conselho Internacional dos Museus), com sede em Paris, foi criado em 1946 para promover os interesses da museologia e de outras disciplinas relacionadas com a gestão e as atividades dos museus. Segundo os seus Estatutos, aprovados em 1995:

- 1- Os objetivos do ICOM são: a) encorajar e apoiar a criação, o desenvolvimento e a gestão profissional dos museus de todas as categorias;
 - b) dar melhor a conhecer e a compreender a natureza, as funções e o papel dos museus ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento;
 - c) organizar a cooperação e a ajuda entre os museus e os membros da profissão museológica nos diferentes países;
 - d) representar, defender e promover os interesses de todos os profissionais de museu sem exceção;
 - e) fazer progredir e difundir o conhecimento no âmbito da museologia e outras disciplinas relacionadas com a gestão e as atividades do museu.
- 2.- Para atingir esses objetivos, o ICOM pode empreender qualquer ação considerada legítima, adequada e necessária para que possa exercer as suas funções. (PRIMO, 1999, p.6)

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire e conserva, pesquisa, comunica e expõe com finalidade de estudo educação e entretenimento a evidência material do homem e de seu ambiente. (ICOM, 2007, s.p.)

Já no IBRAM conceitua a institucional museal como:

Instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – O trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II – A presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III – A utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV – A vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V – A democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI – A constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais.

Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas. (IBRAM, 2005, s.p)

Desta forma, notamos um alargamento em relação a definição de museus, abrindo espaço para instituições que operam na lógica museológica, com o intuito de preservar, comunicar e expor coleções. Nesta premissa, destacamos a atuação dos centros culturais que exercem o trabalho da pesquisa, comunicação e salvaguarda de acervos na contemporaneidade, suscitando os mesmos desafios em relação a musealização das novas poéticas.

É notório que a nova museologia e o novo conceito de museu na contemporaneidade, revolucionaram trâmites museais em diferentes instâncias. Entretanto, os princípios tangenciais da musealização ainda operam na premissa de conservar, exibir e salvaguardar a “evidência material do homem e de seu ambiente”, evidenciando a preservação física do objeto, que mergulha na secularidade institucional quando musealizado, assegurando seu lugar na história da arte. Ao pensarmos nas novas manifestações artísticas que de certa forma, tencionam os limites da arte e se opõem à doutrinação do eterno, fica evidente a problemática em relação ao processo de musealização da arte contemporânea empregado até à atualidade. Embora as mudanças em sua gênese e conceito, os trâmites museais não dialogam com a hibridação e fluxo das proposições contemporâneas.

A arte conceitual, minimalismo, a *land art*, *body art*, instalações e a arte tecnológica misturam elementos constitutivos em valores contemporâneos, tencionando uma nova forma de pensar a produção e sua inserção nos sistemas museais. As produções com alto teor crítico, confrontam as instituições museológicas/culturais e seus padrões e modelos vinculados ao conceito do que é ou não é arte, fortemente influenciados por Duchamp, culminando em um alargamento do que é um bem artístico e trazendo questionamentos operacionais no âmbito da preservação, da documentação e da exposição (FREIRE,1999). Para a autora, o modelo de catalogação vigente em muitos museus e instituições culturais, institucionaliza um não-lugar. Uma experiência vivenciada por Crimp (2005), atesta esse não-lugar salientado por Freire (1999). Em seu ensaio, o autor relata que ficou surpreso em achar um livro do artista Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, em uma biblioteca na seção de “automóveis, autoestradas e afins”, chegando a achar cômico o despreparo da biblioteca diante a tal acontecimento.

Lembro-me de ter pensado como era engraçado o fato de o livro ter sido classificado de maneira errada, ficando na companhia de livros de automóveis, estradas e coisas do gênero. Eu sabia, e as bibliotecárias evidentemente não sabiam que o livro de Ruscha era uma obra de arte, e, portanto, pertencia à seção de arte. Mas agora, devido às reconfigurações causadas pelo pós-modernismo, eu mudei de ideia; eu agora sei que o livro de Ed Ruscha é incompreensível do ponto de vista das classificações de arte usadas para catalogar os livros de arte na biblioteca, e isso faz parte de sua conquista. O fato de não haver nenhum lugar para *Twenty Six Gasoline Stations* dentro do atual sistema de catalogação é um indício do radicalismo do livro em relação aos modos de pensar consagrados. (CRIMP, 2005, p.72)

Freire (1999) apresenta um caso similar ao descrito por Crimp (2005), que norteia o processo de musealização de obra do artista Joseph Kosuth, chamada *One and Three Chairs* (1965), que foi adquirida pelo MoMA. Durante o processo de musealização, a instituição desmembra a obra, colocando a cadeira, o suporte material, no setor de design, a foto, no setor de fotografia e a fotocópia, no arquivo gerido pela biblioteca. O desmembramento do objeto artístico realizado pelos pressupostos de gestão de acervo do museu, demonstram o despreparo em relação à proposição do artista, que acaba inviabilizando a recuperação de informações e destruindo a proposta elencada pelo autor.

Joseph Kosuth (EUA, 1945), um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o trabalho ‘*One and Three Chairs*’ (1965), onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do dicionário e fotografia de cadeira). Apesar de ter sido adquirida pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto, ao Departamento de Fotografia, e a fotocópia da definição de cadeira, à biblioteca. (FREIRE,1999, p. 45-46).

O mesmo acontece com a obra *Sem Título*, de Rirkrit Tiravanija (1992), que pertencente à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O trabalho consiste em uma proposição em que o artista cozinha e serve frango e arroz ao curry no espaço expositivo. Neste contexto, o ato de cozinhar, o preenchimento do espaço pelo aroma peculiar da receita de origem tailandesa e o compartilhamento do alimento, configuram a obra (SILVA, 2014). Diante

disso, e pelos pressupostos defendidos no CIDOC⁴, quais seriam, nesta obra, as informações intrínsecas? Como preenchemos os campos “dimensões” e “matérias/técnicas”? A materialidade restante da obra, seriam nesse caso, os pratos e talheres, porém a materialidade não constitui nenhum valor sobre o trabalho artístico realizado⁵.

Sendo assim, refletimos: como musealizar a arte conceitual em um sistema documental sistematizado a partir de informações de cunho material? Como documentar uma obra que se caracteriza por ser uma proposição imaterial, efêmera, transitória e conceitual? Como musealizar e não excluir as potências de troca das preposições artísticas?

Os acontecimentos citados, demonstram que os pressupostos norteadores do processo de musealização (que abarca, o tombamento, registro, pesquisa, exposição e conservação), denota um aspecto rígido e limitado em classificar as proposições artísticas somente em seus aspectos formais isolados, como fotografia, desenho, pintura, escultura, que eram possíveis até as proposições modernistas.

O mesmo acontece no cenário brasileiro, como observa Freire (1999), ao salientar as dificuldades acerca do acervo de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. - MAC USP. A manifestação artística da arte postal é uns dos casos descritos na publicação de Freire, na qual ela pontua que a arte conceitual que está no museu deve assumir uma perspectiva crítica, enfrentando as contradições entre a obra e o processo de musealização. O sistema de gestão de acervo vigente hoje não consegue abarcar as diversas tipologias artísticas e até o processo de musealização interfere na própria essência do objeto artístico, como no caso da arte postal e os livros de artistas. O objeto artístico, não é facilmente enquadrado nos pressupostos de catalogação e preservação, dificultando assim sua classificação, quando incorporados a instituições, navegando entre os setores de arquivo e biblioteca do museu.

Considerações finais

A arte contemporânea imprime às instituições museológicas uma reavaliação de sua prática, tanto no âmbito de sua documentação, como da conservação. Entretanto, não há uma discussão estabelecida em relação aos novos suportes artísticos no âmbito museológico, assim, as obras ficam expostas em cada instituição ao gosto dos profissionais envolvidos.

Muitas das preposições artísticas, oriundas da arte conceitual, criticam as instituições como instituições culturais, galerias ou museus. No entanto, as propostas permaneceram pouco tempo a margem, uma vez que acabariam rapidamente se institucionalizando, como qualquer outro processo artístico, como os próprios ready-mades ou as performances que também foram criados com o intuito de contestar a instituição, sem seu caráter valorativo e classificatório, no entanto, não escapariam de ser institucionalizados.

Dessa forma, a arte conceitual é capaz de transformar a narrativa dominante no âmbito museal e até suas práticas institucionais, rompendo com a materialidade e dando ênfase às redes que compõem o objeto artístico, em uma dinâmica histórica e política.

⁴ Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (2014).

⁵ Para o MoMA, as especificações são: Medium: Refrigerator, table, chairs, wood, drywall, food and other materials/Dimensions:variable. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/147206>>. Acesso dia 05 de dezembro de 2018.

Referências

- AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/16345>>. Acesso em: 29 nov. 2018.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Alice. **Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória/Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, v 1 e 2, 1987
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. **Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 35-57, 1997.
- IBRAM. (s.d.). <http://www.museus.gov.br/>. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/institucional-2/legislacao/>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- ICOM. (s.d.). <http://icom.museum/>. Disponível <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- ICOM. **Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos**: categorias de informação do CIDOC/ Comitê Internacional de Documentação (CIDOC). Conselho Internacional de Museus (ICOM); tradução Roteiro Editorial e Documentação; revisão técnica Marilúcia Bottallo – São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO José Mauro Matheus. **Documento e musealização: entretecendo conceitos**. MIDAS [Online], 1|2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/78>>. Acesso em: 26 dez 2018.
- MOMA. **The collection**. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/147206>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2018.
- PRIMO, Judite. **Museologia e patrimônio: documentos fundamentais**. Cadernos de Sociomuseologia. [S.l.], v.15, n.15, 1999. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/329>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SILVA, Mariana Estellita Lins. **A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea.** In: Museologia e Interdisciplinaridade. Vol.III, 2014.

SMIT, Joahanna Wilhelmina. **A documentação e suas diversas abordagens.** In Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins- Rio de Janeiro: MAST, p.11-24, 2008.

Recebido em 13 de setembro de 2019.

Aprovado em 23 de dezembro de 2019.

Eva & Franco Mattes: Nomes Falsos e Caraminholas

Eva & Franco Mattes: Fake Names and Fabrications

Pedro Henrique Resende Moreira ¹

Resumo: O presente artigo é uma análise das provocações apresentadas pelos artistas Eva e Franco Mattes, enquadrando a sua relação com a mentira, a manipulação de informações, sua relação com a construção de identidades e a criação de nomes falsos, assim como a sua utilização como prática de resistência e crítica no campo cultural, culminando em uma análise da obra “Darko Maver”, 1998 a 1999.

Palavras-chave: Mídia Tática; Contracultura; Arte Contemporânea.

Abstract: *This paper is an analysis of the provocations made by the artist duo Eva and Franco Mattes, considering their use of lies, manipulation of information, made up identities and fake names as a framing device with which we can observe their production as an act of resistance and critique of the cultural field. Thus, culminating on a further investigation of one of their earlier works: Darko Maver, 1998 - 1999.*

Keywords: Culture Jamming; Counterculture; Contemporary Art.

¹ Graduando do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, com Formação Complementar em Artes Visuais, na Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área das artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte Digital, Novas Mídias, Escultura e Arte e Tecnologia.

Introdução

Durante o final da década de 1990, a dupla italiana Eva e Franco Mattes produz trabalhos controversos que se baseiam no plágio e na mentira, estruturados tanto em espaços virtuais quanto em criações elaboradas no “mundo real”, envolvendo a invenção de pessoas falsas e a propagação de eventos que nunca ocorreram. Flutuando entre instalações, esculturas, vídeo e performances, sua produção é de difícil qualificação. Sua fluidez e linguagem híbrida são intrínsecas a seus pensamentos e proposições artísticas. Eva e Franco são metalinguísticos, ambíguos, iconoclastas, cínicos e, acima de tudo, dotados de humor.

A produção artística dos Mattes tensiona nosso relacionamento com a verdade, a propagação de informação e nossa relação com os sistemas hegemônicos que a condicionam. Os trabalhos da dupla brincam com a apropriação e a mentira para causar provocações no cotidiano, trapaceando o meio artístico, a imprensa e grandes estruturas de poder para atingir tal objetivo. Durante o início de sua carreira artística eles eram participantes ativos do nome coletivo Luther Blissett, plagiaram o site do Vaticano, causaram desordem na cena inicial de *net arte* (levando a provocação estabelecida pela criação de experiências artísticas no campo virtual para um nível ainda mais diverso, questionando a própria produção do campo) e chegaram a criar comoção na cidade de Viena ao criarem um controverso trabalho com a identidade visual da Nike, simulando a compra de uma praça histórica pela empresa de tênis e anunciando uma eventual reforma do conjunto de monumentos para uma celebração da própria empresa (no que seria conhecido como Praça da Nike), obviamente sem a permissão ou sequer o conhecimento da companhia ou da cidade.

Tudo isso era feito com sigilosa e criativa semi anonimidade, elaborando-a como uma extensão da própria provocação artística de cada obra. Atuantes no cenário em que a Internet fazia seu *debut* entre o meio social, questões sobre vigilância e controle no cotidiano do indivíduo eram mais necessárias que nunca, e argumentos e críticas sobre tais problemas se fazem constantemente presentes no corpo de trabalho da dupla. O gesto dos Mattes de combate a tal posição autoritária e de diálogo com outros ativistas, artistas, ou qualquer pessoa que prezava sua anonimidade, era o de provar que tal “escape” da maquinaria tecnológica era possível. Bebendo de seu tempo como Luther Blissett, Eva e Franco trabalhavam constantemente com diversos nomes falsos, sendo eles explicitamente forjados ou não, e tal prática os eleva, hoje, à pioneiros no campo da mídia tática, do terrorismo cultural e poético, do *hacktivism* etc.

Neste texto, serão explorados tais trabalhos com a anonimidade e identidade, buscando o repertório histórico que alimenta o uso da mesma por Eva e Franco, e será apresentada e analisada a obra *Darko Maver*, realizada no início de sua carreira, que propõe uma discussão sobre a figura do artista, assim como a potência e fragilidade da transmissão de informações no circuito das artes.

Os Mattes

Não somos artistas ou ativistas: somos e observadores. Nós criamos situações paradoxais e então sentamos em uma poltrona para assistir as consequências. Um artista sérvio não existente, um golpe virtual à Santa Sé, um vírus de computador como uma obra de arte, uma campanha de marketing indesejada. Esse tipo de história

é espalhada pelos jornais, pelas ruas, pela internet e pela TV, você fica sabendo dela pelo seu vizinho. Elas espalham-se por qualquer mídia e se tornam mitos modernos. No fim, elas terminam em museus, e isso não é um problema, uma coisa não exclui a outra. (tradução nossa).²

Eva e Franco Mattes nasceram na Itália, em 1976, e hoje residem em Nova Iorque. A biografia dos Mattes deve ser interpretada com certa dúvida devido a sua tendência a inventar nomes e dados. A origem italiana da dupla pode ser comprovada, assim como sua atual radicalização na metrópole americana, no entanto datas e nomes devem ser examinados com certo cuidado. Em uma entrevista por telefone para o *New York Times* (16 de Abril de 2001) sobre a obra *life_sharing* (2000 – 2003), eles se identificam como Renato Pasopiani e Tania Copechi (MIRAPPAUL, 2001), em várias outras situações eles haviam se identificado simplesmente como 0 e 1, e em uma palestra para o *School of Visual Arts*, em 2015, Eva menciona que os nomes “Eva e Franco Mattes” também seriam pseudônimos. De fato, durante anos os artistas eram conhecidos apenas pela linha binária que batizava também seu site: *0100101110101101.org* – escolhendo tal nome sob a premissa de que seria complicado demais para se memorizar, e só seria possível de se encontrar recriando o mesmo método de práxis dos próprios artistas, copiar e colar, “Ctrl+c – Ctrl+v”.

Nomes Falsos

O uso dos Mattes de conteúdo pronto – seu roubo de obras, *websites* e dados pessoais alheios –, é um uso situacionista. Considerando o cenário artístico que influencia suas atividades, e sua participação nesse cenário antes de sua produção enquanto dupla, isso não é surpreendente. O cenário contracultural europeu das décadas de 1980 e 1990 foi profundamente influenciado pela “maneira de fazer” situacionista, entre suas contribuições para o *milieu* (contra)cultural, estão as práticas de *dérive* e *détournement*, táticas as quais seriam utilizadas para a criação de “situações” que buscavam uma apropriação e subversão espacial e imagética na busca de um questionamento e provocação do cotidiano.

A deriva (*dérive*) situacionista era definida como:

[...] um modo de comportamento experimental ligado às condições de uma sociedade urbana: técnica de passagem transiente por ambiências variadas” (INTERNACIONAL SITUACIONIST apud STILES; SELZ, 1996, p. 702-703, tradução nossa)³.

² **How to Provoke Today?**. 2006, Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060118165732/http://www.0100101110101101.org/home/nikeground/interview.html>. Acesso em: 03 de jun, 2019. “We are neither artists nor activists: we are beholders. We stage paradoxical situations and then we sit in the armchair watching the consequences. A nonexistent Serbian artist, a virtual coup to the Holy See, a computer virus as a work of art, an unwanted advertisement campaign. These kinds of stories spread through newspaper, in the streets, on the Internet and on TV, you get to know them from your neighbour. They spread by any medium and become modern myths. In the end they end up in museums too and there is no problem with that, they do not exclude each other”..

³ “A mode of experimental behaviour linked to the conditions of urban society; a technique of transient passage through varied ambiances”.

E o *détournement*, mais evidente na produção dos Mattes, como:

[...] *détournement* de elementos estéticos pré-existentes. A integração de produção artística passada ou presente em uma construção superior de um milieu. Nesse sentido não poderá existir uma pintura ou música situacionista, apenas um uso situacionista de tais médias. (INTERNACIONAL SITUACIONIST apud STILES; SELZ, 1996, p. 703, tradução nossa) ⁴.

O *détournement* é uma palavra francesa que pode ser traduzida como: malversação, apropriação ou roubo. A ausência de um estilo situacionista é uma codificação básica de sua prática, que define seu uso da apropriação ao qualificar sua produção apenas como um modo específico de uso, implicando na existência prévia de sua matéria prima. O deslocamento de tais práticas rapidamente recaiu sobre métodos diversos de questionamento e provocação artística, o uso de nomes coletivos, por exemplo, forneceu aos artistas uma maneira de manipular a identidade, permitindo uma radicalização e subversão do próprio *détournement* original.

A práxis do roubo e do plágio como utilizada dentro do discurso dos Mattes pode ter seus precedentes históricos traçados facilmente, começando, de certa maneira, com algumas provocações vanguardistas durante o começo do século XX, mas concretizando-se com o movimento Neoísta inglês da década de 1980. Stewart Home, artista, autor e participante de movimentos contraculturais (incluindo o neoísmo), publica em seu livro *Manifestos Neoístas* a frase: “*Demolish Serious Culture*” (HOME, 2004, p.71) ⁵, que revela um posicionamento que era receptivo a uma presença de humor em obras e ações provocativas na história da arte do século XX, a maioria delas realizadas dentro da vanguarda histórica e da neovanguarda. O Neoísmo é marcado por esse senso de humor, assim como sua relação com o plágio e o nome múltiplo. O plágio neoísta era entendido como uma prática revolucionária anti-produção e anti-capital, uma vez que estava inserido em uma sociedade cuja cultura já transbordava de conteúdo (imagético, sonoro e textual), os neoístas pensavam que a produção *ex nihilo* era desnecessária, que a originalidade era uma desculpa do sistema para a segregação e o foco no lucro, e que a única atitude contestadora seria a criação de um grupo que não produziria nada de novo, não acrescentaria ao superlotado *zeitgeist* nada que já não estivesse lá, sua “não-produção” seria, então, a única produção – a única produção “original” – que poderia acontecer.

Seguindo a linha de contestar os princípios da originalidade estava a contestação da autoria que foi desenvolvida para além do próprio plágio, com a criação e utilização de nomes múltiplos. Os artistas envolvidos com o Neoísmo automeavam-se como *Karen Eliot*, ou *Monty Cantsin*, suas bandas eram todas *White Colours*, suas revistas – todas *Smile*. Atitudes similares já haviam ocorrido antes, George Maciunas propõe algo semelhante para os participantes do grupo FLUXUS:

Eventualmente iríamos destruir a autoria das obras e fazê-las serem completamente anônimas – logo, eliminando o “ego” do artista – o autor seria “FLUXUS”. Não podemos depender de que cada “artista” vá destruir seu próprio ego. O contrato de *copyright*

⁴ “[...] *détournement of preexisting aesthetic elements. The integration of present or past artistic production into a superior construction of a milieu. In this sense there can be no situationist painting or music, but only a situationist use of these means.*”

⁵ Slogan Neoísta, “Desmorone a Cultura Séria” (tradução nossa).

eventualmente o forçaria a fazê-lo caso estive relutante. (MACIUNAS apud STILES; SELZ, 1996, p. 728, tradução nossa)⁶.

Embora a proposta de Maciunas, muito mais austera do que a voluntária participação dos neoístas e o eventual desprezo pelo termo *copyright* por futuras manifestações de nomes múltiplos, torne evidente as diferenças que surgiram em relação a tais práticas, a linhagem histórica mostra a proximidade familiar de tais movimentos do final do século XX com as manifestações de antiarte presentes nas neovanguardas de meados do mesmo século.

A utilização de um mesmo nome para tudo que era produzido pelos neoístas impedia que a noção de gênio fosse sequer considerada dentro de sua produção, que ia se tornando mais e mais confusa pelo costume de cada membro de copiar e alterar, ou simplesmente copiar, o trabalho de outros, sendo que era impossível distinguir o que era de quem em primeiro lugar, tudo possuía a mesma assinatura. A proposta neoísta funcionava dentro de sua produção.

Em 1986, parei com as performances para começar a fazer trabalhos de galerias “normais” (principalmente instalações) e comecei a receber críticas respeitáveis. Como consequência, um sem-número de indivíduos atuantes no mundo da arte de Londres começou a tratar Karen Eliot como um sinônimo para Stewart Home. Eu contra-ataquei essa tendência usando uma grande variedade de nomes diferentes [...], meio que abandonei o uso da identidade de Karen Eliot. Essas estratégias são essenciais se os nomes múltiplos querem se manter “abertos” e funcionais para uso coletivo (HOME, 2004, p. 21-22).

Os integrantes de nomes múltiplos sabiam que utilizar um mesmo nome forneceria liberdade, mas que as forças exógenas não permitiriam que tudo fosse realizado da maneira mais simples. Assim como Home abandona a identidade de Karen Eliot, um nome múltiplo mais tardio, o italiano Luther Blissett, teve que cometer suicídio para se manter íntegro.

Em 1994, um grupo de italianos começou a usar o nome “Luther Blissett” como um meio de escape das tradicionais normas de autoria, entre eles estavam Eva e Franco Mattes. Enquanto produção, o posicionamento blissettiano era tão múltiplo quanto à utilização de sua assinatura, acoplando escritores radicais, anarquistas italianos, artistas cujo desejo de experimentação vanguardista necessitava de uma rede de contatos e manifestantes de políticas de esquerda que se encontravam em um espectro mais próximo ao radical.

Blissett fica famoso devido a suas publicações, entre elas o livro-manifesto *Totò, Peppino e la guerra psichica*⁷, de 1996, e o romance *Q, O Caçador de Hereges*, de 1999, assim como várias manifestações públicas, mais evidentemente uma *prank*⁸ ao programa de TV italiano “*Chi l'ha visto?*” - tendo forjado um suposto ilusionista inglês, conhecido como Harry Kipper, que havia desaparecido durante uma viagem à Itália e provocando a eventual busca pelo tal sumido. Considerando o programa como uma violação ao direito de anonimato e como uma espetacu-

⁶ “Eventually we would destroy the authorship of pieces & make them totally anonymous – thus eliminating the artists ‘ego’ – author would be ‘FLUXUS’. We can’t depend on each ‘artist’ to destroy his ego. The copyright arrangement will eventually force him to it if he is reluctant”.

⁷ Publicado no Brasil como *Guerrilha Psíquica*, pela Editora Conrad, como parte da Coleção Baderna, em 2001.

⁸ Termo utilizado pelos próprios Blissetts para referir a suas ações, pode ser traduzido como uma “pegadinha”, “travessura” – geralmente referente a uma ação. Eles utilizavam o termo em inglês, assim como o italiano “*beffa*”, que possui o mesmo significado.

larização da quase omnipresente vigilância do estado, os Blissetts forjam toda a história, biografia e acidente de Kipper, conseguindo ludibriar a equipe, os escritores e produtores do programa até alguns dias antes de sua transmissão. Embora o episódio de Kipper nunca tenha ido ao ar, a manipulação por trás de tais acontecimentos se tornou lendária, assim como Blissett, no campo da mídia táctica.

Um dos princípios básicos da construção de Blissett era a noção de mitopoese, e a relação da persona (ou “condivíduo”, como se autodeclarava) com as histórias de heróis populares. Em *Guerrilha Psíquica*, um dos Luthers explica:

[...] o herói popular é uma lenda viva, sua luta não é a alegoria de uma retração da psique, mas acontece no “mundo cotidiano”, ou pelo menos em sua versão idealizada. Que esses heróis realmente tenham vivido ou não, os contos de suas façanhas sempre foram matéria de manipulação coletiva, para dar uma esperança de desforra e um alívio temporário a uma *Gemeinschaft* [...]. Estamos falando de mitos da terra, mitos boscarejos, das florestas. Em todas as sociedades históricas é possível encontrar um padrão exato, que se perpetua com poucas variações: o do *Waldganger* – aquele que “sumiu”, o rebelde que vai para o bosque e luta contra um poder usurpador (BLISSETT, 2001, p. 19).

A preocupação blissettiana não é com a verificação de fatos ou datas relacionadas à sua produção, mas com a provocação direta de estruturas existentes em seu momento de atuação e a resposta que tais ações irrompem no cotidiano social. O deslocamento de tal personagem ideal, exemplificado em *Guerrilha Psíquica* pelo herói popular – mas abarcando também a produção artística dos tempos dos ateliês de mestres, em que assistentes e aprendizes produziram trabalhos assinados a um nome maior, dificultando sua autoria precisa nos dias de hoje –, é o movimento principal que a utilização de um nome múltiplo emprega como forma radical de criação e posicionamento.

Para Blissett, a abdicação da autoria individual e precisa leva à desvinculação de seu trabalho ao processo de inserção em um mercado que desvirtua seu conteúdo, pensamento derivado das teorias neoístas. Blissett brinca com editoras, enviando livros falsos ou de cunho radical, questiona a presença e influência das entidades televisionadas na vida cotidiana, comprovando sua susceptibilidade à mentira, e constantemente provoca a vontade neurótica de atribuição de uma autoria específica a ações e ideias que podem, a seu ver, se manifestarem coletivamente. Há, também, a potencialidade do trabalho anônimo, influência que se perpetua, inicialmente, nos trabalhos da dupla Mattes. Ao esconder os rostos e rastros materiais dos que realizarão as ações por trás da *visage* do condivíduo, a caminhada rumo ao radical se torna, pelo menos um pouco, menos árdua. Se todos são Spartacus, um único não pode ir preso – se todos são Blissett, um único não é responsável.

[...] enojados das técnicas e estratégias obsoletas ainda no auge de um “movimento” parado, de uma “cena” europeia tão apática quanto o teatro de câmara expressionista, resolveram, metaforicamente, sumir, se enredando em uma lenda, apostando no maravilhoso (BLISSETT, 2001, p 16).

Os nomes múltiplos aqui mencionados migraram para o campo virtual quando o computador pessoal se tornou acessível e a internet começou marcar sua presença na vida cotidiana. Os experimentos em *net art* da década de 1990 puxam grande inspiração no modo de fazer que

era originário de tais práticas. Karen Eliot ainda reside em comunidades virtuais, alguns conhecidos membros de Blissett se tornaram artistas que trabalham diretamente com a internet, e pseudônimos neoístas surgiram exclusivamente em campos digitais, como Miss Noma e os brasileiros Timóteo Pinto e Sarah Gullik. Os Mattes explicitam, então, já no começo de sua carreira sua participação no projeto Luther Blissett, começando sua atuação enquanto duo já no “final da vida” do farsante italiano, e em sua primeira obra divulgada, segunda cronologicamente realizada, a autoria é dividida com Blissett. Darko Maver (1998-1999) possui provocações que focam principalmente na consolidação da informação enquanto verdade, atacando tanto o campo artístico (que valida-a, no caso Maver) quanto o campo de circulação de notícias (que a propaga).

Darko Maver

Em 1999, uma série de exposições póstumas de um artista sérvio começou a ganhar atenção midiática. O artista, Darko Maver, perambulava pelas terras da antiga Iugoslávia, depositando esculturas e modelos hiper-realistas de cadáveres deformados pela violência da guerra na península balcânica, e devido a sua vida reclusa pouco se sabia sobre Maver. Os modelos eram encontrados pela população local e pela polícia, que ficavam horrorizados com o que viam. O trabalho de Maver denunciava, de maneira extremamente figurativa, a violência sofrida pelo povo e, logo depois, o levaria a ser supostamente preso e encarcerado no “presídio de Podgorica por atitudes não patriotas, onde ele viria a falecer em Abril de 1999” (QUARANTA et al., 2009, p. 58) (Figura 1). A sequência de exposições póstumas de seu trabalho culminou em sua participação na 48ª Bienal de Veneza, logo após isso uma declaração aparece no site 0100101110101101.org, dizendo: “Eu declaro que inventei a vida e os trabalhos do artista sérvio Darko Maker, nascido em Krupanj em 1962 e morto na penitenciária de Podgorica em 30 de Abril de 1999 (2002, tradução nossa)⁹. (Figura 2)”.

⁹“I declare that I have invented the life and the works of art of the Serbian artist Darko Maver, Born in Krupanj in 1962 and dead at the Potgorica penitentiary on April the 30th, 1999”. 0100101110101101.ORG; BLISSETT, Luther in INTERNET ARCHIVE. The Great Art Swindle: Do you ever get the feeling you’re being cheated?. 2002. Disponível em: https://web.archive.org/web/20020611181357/http://www.0100101110101101.org/home/darko_maver/index.html. Acesso em: 03 de jun. 2019.



Figura 1. Darko Maver “morto”. Fonte: <https://web.archive.org> ¹⁰.

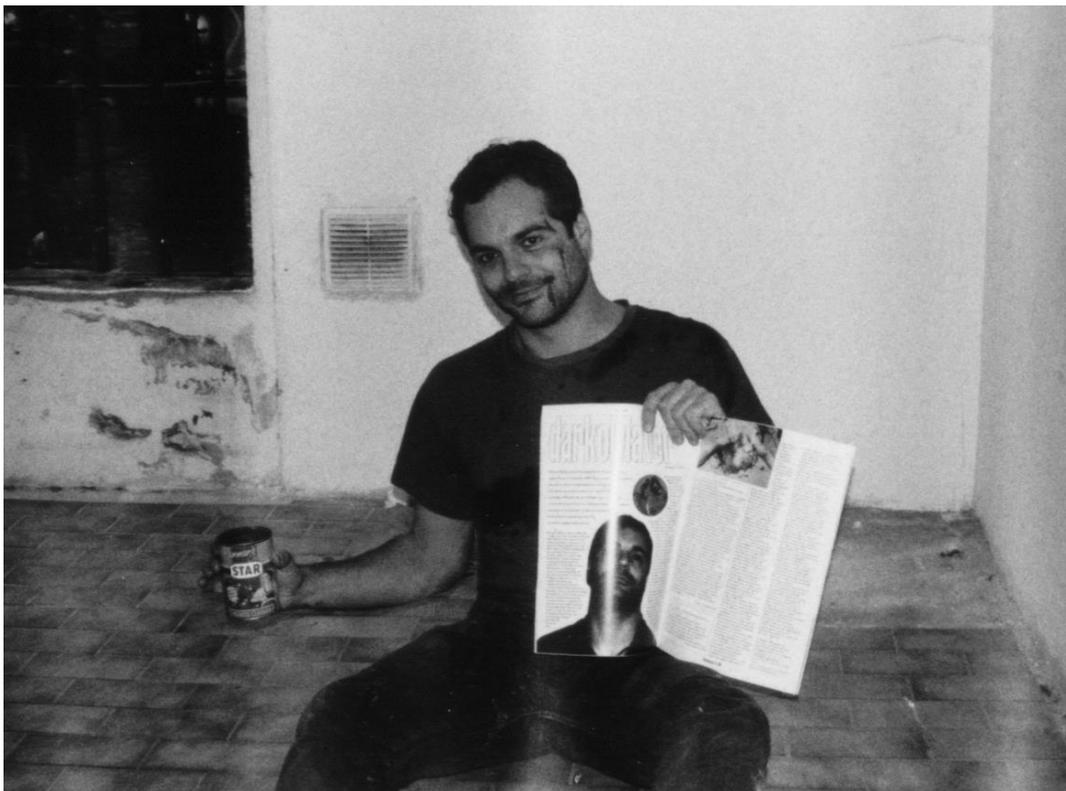


Figura 2. Darko Maver “ressuscitado”. Fonte: <https://web.archive.org> ¹¹

¹⁰ Disponível em:
https://web.archive.org/web/20060214042150/http://www.0100101110101101.org/download/darko_maver.html Acesso em: 01 de maio, 2019.

As supostas fotografias de esculturas hiperrealistas do artista sérvio eram, na realidade, registros fotográficos encontrados em bancos de dados online que retratam os horrores reais da população da península balcânica. Darko Maver é uma exposição puramente crítica, quicá cínica, das feridas já existentes nas relações do mercado da arte com o meio social. Em seus apontamentos sobre o meio artístico institucional, o experimento mostra a espetacularização da violência e do valor de choque dentro da produção artística, voltada para a aquisição de lucro sobre um corpo de trabalho que se prova extremamente popular dentro de circuitos midiáticos. A explosão de exposições do artista e sua participação, póstuma, no pavilhão italiano de uma Bienal comprovam tais fatos. Já em outro aspecto, está a subversão da imprensa. As exposições de Maver tiveram grande cobertura midiática e, ao revelarem a verdadeira natureza do projeto, os Mattes fazem o público encarar sua alienação na ingestão de informação, uma vez que as fotos dos supostos modelos realmente mostravam cadáveres desmantelados pela guerra, sendo que sua potência foi muito mais explorada enquanto espetáculo artístico do que como marco factual do sofrimento humano.

Análises foram feitas considerando o trabalho de Maver enquanto objetos artísticos, que o aproximava de outros artistas, como Stelarc e os participantes do Acionismo Vienense (QUARANTA et al., 2009), interpretando a qualidade abjeta dos “modelos” como uma provocação de reações primais do ser humano e ataques carnisais a sanidade social (o *decorum*). Tais aproximações e análises perdem qualquer campo sólido argumentativo ao interpretarmos o projeto Maver em sua completude, tais apelos apresentados pela representação grotesca da condição humana não se tornam ausentes ao percebemos a obra de maneira inteiriça, porém são agregados de uma polêmica acerca de nossa relação com a tragédia alheia, nossa empatia seletiva e a posição de veículos de informação que mediam tais relações. Darko Maver não é, necessariamente, um apelo pela empatia humana, mas uma tentativa de iluminação das complexidades por trás dela, tratando com escárnio corporações e indivíduos que lucram com estímulos distorcidos, empáticos e sádicos ao mesmo tempo.

Há uma possível comparação a ser feita sobre esta obra com Marcel Duchamp, no caso a criação de seu pseudônimo *Rose Sélavy*, ao qual Duchamp atribui a autoria de algumas de suas obras, fornecendo, também, fotografias de si próprio em *drag* como retratos da artista. Maver possui uma aproximação conceitual e temática com o exercício de criação de um artista fictício com *Rose Sélavy*, em ambos os casos (embora, talvez, para fins diferentes) para exercitar questionamentos sobre a validade da autoria, a glorificação do ideal do artista, e provocar o próprio cenário que lucra com sua figura.

Maver foi, também, considerado o último projeto dos Blissetts, o que revela sua proximidade com o onipresente condívulo italiano como um tributo: ambos como esforços de mitopoese, ambos como uma criação de personalidade que escapa ao avarento desejo de lucro imposto à imagem da celebridade. A ação de Blissett no programa “*Chi L’há Visto?*” se assemelha muito ao projeto Maver, ambos os projetos manipulavam a noção de artista e subvertiam a presença e influência que canais de informação possuem sobre o público em geral, embora o projeto de busca por Harry Kipper nunca tenha ido ao ar. Talvez Maver tenha sido uma segunda versão do projeto original, que aprendeu com os erros antigos e atingiu sucesso em sua manipulação.

¹¹ Disponível em:

https://web.archive.org/web/20060214042150/http://www.0100101110101101.org/download/darko_maver.html Acesso em: 01 de maio, 2019.

Conclusão

Se Eva e Franco devem ser enquadrados dentro de algum cenário ou movimento artístico, a antiarte talvez seja o mais apropriado. Não como uma interpretação direta de que tal campo seja composto apenas por *readymades* duchampianos, mas como um corpo de produção que é engajado, questionador e constantemente mutável, sempre revelando uma nova faceta ao criar novas críticas – fundamentais à sua composição –, sejam elas do próprio sistema das artes, como as de Duchamp, ou do cenário social e cultural.

Toda a produção dos Mattes, desde Darko Maver até as obras mais recentes, nos propõe questões sobre nossa relação com a tecnologia (seja ela por meio da imprensa, ou, mais recentemente, da internet), tanto no quesito macro – as estruturas de poder por trás de tal relação; quanto no micro – como nos comportamos, e podemos nos comportar perante tais estruturas. Apesar disso, a dupla de artistas é relativamente desconhecida no cenário artístico brasileiro, seja este específico à arte digital ou não. Este estudo parte de um desejo de ampliar o reconhecimento do corpo de trabalho dos Mattes durante um cenário para o qual o mesmo é frutífero. Considerando nossa crescente dependência dos meios virtuais, os atuais escândalos com *fake news* que avassalam o cenário político internacional, e a confirmação de que informação, seja ela verdadeira ou não, possui grande influência no cotidiano social, comprovam que um olhar sobre as obras desses artistas levanta grandes questões ao debate da função da arte na contemporaneidade, e de maneiras de existir e resistir em meio à teia informacional que foi tecida ao nosso redor.

Referências

- 0100101110101101.ORG in INTERNET ARCHIVE. **How to Provoke Today?**. 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060118165732/http://www.0100101110101101.org/home/nikegro und/interview.html>. Acesso em: 03 de jun, 2019.
- 0100101110101101.ORG; BLISSETT, Luther in INTERNET ARCHIVE. **The Great Art Swindle: Do you ever get the feeling you're being cheated?**. 2002. Disponível em: https://web.archive.org/web/20020611181357/http://www.0100101110101101.org/home/darko_m aver/index.html. Acesso em 03 de jun. 2019.
- BLISSETT, Luther. **Guerrilha Psíquica**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. (Coleção Baderna).
- HOME, Stewart. **Manifestos Neoístas: Greve da Arte**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. (Coleção Baderna).
- INTERNATIONAL, Situationist. SITUATIONIST INTERNATIONAL Definitions (1958). in: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings**. Los Angeles: University of California Press. 1996.
- MACIUNAS, George. Letter to Tomas Schmit (1964). in: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings**. Los Angeles: University of California Press. 1996.
- MIRAPPAUL, Matthew. **Arts Online; Your Life Is in Your Computer, for Everyone to See**. New York Times. 16 de Abril de 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/04/16/arts/arts-online-your-life-is-in-your-computer-for-everyone-to-see.html>. Acesso em 03 de Jun, 2019.

QUARANTA, Domenico, et al. **Eva And Franco Mattes**. Nova Iorque: Editora Charta Books Ltd, 2009.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings**. Los Angeles: University of California Press. 1996.

Recebido em 31 de outubro de 2019.

Aprovado em 23 de dezembro de 2019.

Estética da Dança Afro-Brasileira

An Esthetics Of Afro-Brazilian Dance

Maicom Souza e Silva ¹

Resumo: O artigo pesquisa a performance do corpo dentro das danças de matrizes culturais negro-brasileira. Uma reflexão sobre as práticas performativas da dança afro-brasileira cênica, baseada em um registro específico sobre o trabalho de Dona Mercedes Baptista, precursora da dança negra cênica no Brasil. Os estudos sobre performance são contemporâneos e permitem diversas abordagens. Diante disso, através da reunião de autores que possibilitam uma visão não estilizada, pejorativamente, dos estudos sobre performance, foi desenvolvida uma compreensão embasada em perspectivas atuais sobre os conceitos de arte e como estudar o *habitus* de grupos sociais não privilegiados historicamente. Tentaremos, então, por meio da reunião de informações, uma reflexão sobre as dinâmicas que caracterizam as práticas performativas da dança afro-brasileira, além de contextualizar alguns aspectos que estruturam as particularidades de um corpo afro-brasileiro na dança.

Palavras-chave: Corpo. Arte. Performance. Dança afro-brasileira.

Abstract: *The article investigates the performance of the body within the dances originated from black-Brazilian culture. A reflection on the performative practices of Afro-Brazilian dance based on a specific record about the work of Dona Mercedes Baptista, a precursor of the black scenic dance in Brazil. Performance studies are contemporary and allow a variety of approaches. Therefore, through the gathering of authors that provide a not stylized view of performance studies, an understanding of a current perspective on art concepts and how to study the habitus of historically unprivileged social groups was developed. We will try then, through information gathering, to reflect on the dynamics that characterize the performative practices of Afro-Brazilian dance, in addition to contextualizing the philosophical aspects that structure the particularities of an Afro-Brazilian body in dance.*

Keywords: Body. Art. Performance. Afro-Brazilian dance.

¹ Especialista Latu Sensu em Ensino da Dança e graduado em Filosofia pela Ufes. Produtor e Bailarino do Coletivo Emaranhado, Instrutor de Dança da Escola Técnica de Teatro, Dança e Música FAFI e do Museu Capixaba do Negro Verônica Paes. Bailarino e Produtor da Reverence Cia de Dança e Produtor Cultural Independente.

Introdução

Este trabalho pesquisa as práticas performativas da dança afro-brasileira cênica proposta pela bailarina Mercedes Baptista, compreensão de sua dança sobre o fenômeno corpo. Abordamos um estudo de caso de um espetáculo do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, junto trazemos a concepção de corpo, performance, práticas performativas e etnocenologia.

Para contextualizar corporeidade no âmbito filosófico, nos valem das dimensões ontológicas trazidas por Sartre, levando em consideração a relação entre a vivência do corpo próprio e o mundo circundante. No que tange a compreensão dos novos paradigmas das artes performativas, buscamos as considerações sobre arte, suas teorias e a relação entre filosofia proposta por Arthur Danto. O conjunto destes autores possibilita uma visão contemporânea e não estilizada, pejorativamente, dos estudos sobre performance, compreensão de uma perspectiva atual sobre os conceitos de arte e como estudar o *habitus* de grupos sociais não privilegiados historicamente.

O propósito deste estudo é reunir informações e refletir sobre as dinâmicas que caracterizam as práticas performativas da dança afro-brasileira, além de contextualizar os aspectos filosóficos que estruturam as particularidades de um corpo negro-brasileiro na dança.

O artigo se divide em três partes. Na primeira, apresentamos uma leitura sobre o estudo de caso e descrevemos a estética coreográfica do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, tentativa de registrar a pesquisa do movimento proposta pela coreógrafa. Na segunda seção, será contextualizada a questão do corpo para compreensão do desdobramento filosófico sartriano, breve exposição de suas premissas e postulados. Na terceira seção, após compreender o corpo dentro da visão sartriana, serão abordados os questionamentos sobre arte, a reflexão sobre a arqueologia das suas teorias e a relação entre filosofia e arte proposta por Arthur Danto. Pensando na relação do humano com os objetos de arte, de como o corpo do performer aparece no tempo e espaço enquanto arte e as novas abordagens para reflexão do fenômeno corpo na arte contemporânea. Abordagem que inicia, no século XX, uma discussão sobre as questões estéticas da arte na perspectiva de ressignificar o conceito de belo.

A obra de Dona Mercedes Baptista reúne a representação corporal da dança afro-brasileira cênica, a sua estética sobre a dança negro-brasileira.² Evidenciado a gestualidade, ginga, historicidade, compreensão das camadas sociais que advém esta prática corporal, fortalecendo contexto histórico e o *habitus* do povo negro.

Estudo de Caso – Apresentação

Pensando em propor uma nova leitura da cultura afro-brasileira e situar a dança negra em novas bases, Dona Mercedes começou a ensinar como levar artisticamente as tradições populares de matriz africana para o palco. Sua dança, conhecida como *Balé de Pé no Chão*, configurou-se como uma prática, um estilo e/ou um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas

² “O conteúdo programático a que se refere este termo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil” (OLIVEIRA, 2015, p. 130).

tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil (SILVA JR, 2007, p.36).

Este projeto propõe escrever sobre as práticas performativas da dança afro-brasileira a partir do trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista³, imagens do especial da TV Educativa do Rio de Janeiro, TVE/RJ. Realização TVE e Ministério da Educação e Cultura.

Análise Do Vídeo - Uma Dança Negro-Brasileira

Pesquisamos o fenômeno do corpo tal como ele se apresenta na performance de dança. A partir da observação do fenômeno corpo demarcamos os signos, formas, gestos e movimentos dentro da dança proposta por Dona Mercedes Baptista.

Neste processo de observação tomaremos o corpo do Outro de modo abstrato por meio da consciência reflexiva, seria um modo de observação direta do fenômeno corpo que Sartre demarca como corpo abstrato. Será observado o corpo concreto do performer em cena e descrita a dança, o cantar, o batucar e as expressões concretas do corpo cênico do Outro em movimento. Se valendo dos dispositivos fundamentais para pensar a estruturação filosófica e fundante das práticas performativas propostas por Huapaya (2017): *pré-expressividade, habitus, comportamento restaurado, movimento cotidiano e extracotidiano*.

A etnocenologia vai possibilitar a contextualização de uma abordagem para entendermos a pesquisa do corpo e expressão espetacular proposta por Dona Mercedes, este método possibilita identificar experiências vividas pelo humano e suas memórias coletivas. Será observado o corpo concreto do performer em situação cênica, levada em consideração sua ação, situação entre os outros artistas em cena e como se colocam num tempo/espaço, será abstraído deste contexto a estética das práticas performativas proposta por Mercedes.

O corpo em ação do Outro será captado pelo pesquisador como objeto, seus gestos quando entram em cena, posturas, movimentos, sons, vestimentas, suas reações físicas, expressões faciais serão interpretadas. Em seguida, descrita para registro de um gestual estético da dança afro-brasileira proposta.

Os bailarinos, para análise desta proposta, serão objetos para o olhar do Outro (pesquisador), corpo concreto indicado pelos objetos-utensílio, uma perspectiva ontológica sob a qual será estudada a maneira que o corpo aparece para o espectador dentro de uma situação cênica.

Não pretendemos pesquisar e elucidar as particularidades que estão envolvidas nas mitologias dos Orixás e rituais do Candomblé – nomenclatura, os preceitos, nação, etc. - a reflexão parte de olhar para dança e os possíveis caminhos de pesquisa utilizados por Dona Mercedes Baptista para montagem de sua dança cênica. A atenção desta proposta está voltada para o corpo e sua manifestação dentro da dança afro-brasileira cênica, os dispositivos pulsionais para o processo de montagem coreográfica de uma dança negro-brasileira.

O vídeo pesquisado é uma obra que foi encontrada na casa de Dona Mercedes Baptista em seguida digitalizada e disponibilizada no YouTube. Um trecho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, imagens do especial da TV Educativa do Rio de Janeiro, TVE/RJ. Para escrever sobre a performance dividiremos o espetáculo em oito cenas: 1º Exú; 2º Águas de Oxalá; 3º Ogum; 4º Ilu de Iansã; 5º Obaluaiê; 6º Iansã; 7º Xangô e; 8º Xirê. Ao notarmos que o espetáculo faz menção ao Xirê, festa de evocação dos Orixás, optamos por dividir o espetáculo na troca que os

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xx8TrK-wZq8>

“Orixás” realizam em cena, cada cena está relacionada com a mudança de performer no palco.

O espetáculo do Ballet Folclórico Mercedes Baptista toma como cenário os candomblés, as performances corporais acontecem como se os performers/bailarinos estivessem em um grande terreiro. Possível notar que a dança cênica proposta nestas imagens, parte de uma estrutura sequencial de cantigas para todos os Orixás cultuados nos candomblés, Dona Mercedes propõe performatizar o ritual dos candomblés. O batucar, cantar e dançar é uma tríade presente durante todo o processo, em nenhum instante elas se desvinculam das partituras corporais.

As imagens começam ao som dos atabaques, os Ogãs (percussionistas) iniciam o ritual, abrem os trabalhos, a partir daí inicia o desenrolar da performance, que está totalmente atrelada aos toques que são feitos. A personificação das divindades africanas nas danças proposta por Dona Mercedes Baptista são respostas aos toques dos atabaques e dos cantos que fazem invocação aos Orixás.

A primeira cena é a representação de Exú, a divindade ao som do Adabi (seu toque característico) inicia o ritual do Xirê (festa) e a feitura de seu Padê (comida característica de Exú). O dispositivo pulsional para pesquisa do corpo cênico da bailarina parte de três ações: responder ao toque de Exú (Abadi), preparar o Padê e iniciar o Xirê.

Nesta cena, temos o Exú como símbolo de iniciação da festa, a divindade intermediária entre os homens e os Orixás, entre o mundo espiritual e terrestre. O som das risadas exageradas, a ação de beber, fumar e gargalhar são características da corporeidade de Exú proposto por Dona Mercedes. O *gestus* corporal está relacionado com a preparação do padê, saudação aos Ogãs e preparação do ambiente para que as outras divindades possam adentrar no espaço cênico. Este espetáculo seria o que Huapaya (2017) denominaria como uma prática performativa que pesquisa o *habitus* dos adeptos do Candomblé.

A primeira cena, dançada pela própria Mercedes Baptista, proporciona uma experiência, para o espectador, de compreensão dos fenômenos que caracterizam a manifestação e reprodução da sabedoria corporal dos negros africanos e da diáspora, um saber corporal com a finalidade de edificar o espaço para que a identidade sociocultural do povo negro seja preservada.

Na segunda cena, ao som do ritmo Igbin, a ação cênica restaura comportamento da tradicional Lavagem do Bonfim, quando os escravizados eram obrigados a lavar a igreja como parte dos preparativos para a Festa do Senhor do Bonfim. Manifestação que o Candomblé passou integrar como a cerimônia das Águas de Oxalá.

Na cena, as filhas-de-santo trajadas de branco saem em procissão, cantando, carregando cesta de flores, potes, moringas, tendo à frente a Yalorixá (Mãe-de-Santo) tocando o seu adjá e guiando um performer que representa Oxalá. Acontece uma grande restauração de comportamento da viagem de um ancião.

Para personificar Oxalá na dança, Dona Mercedes, trabalhou com a estética da partitura corporal de uma pessoa idosa, que apoia em seu apaxoró (bastão de prata). Nas imagens, o corpo do performer transmite a sensação de pureza, limpeza e ordem. Os corpos se movimentam de forma suave, lenta, deslizando em procissão, cantando, dedicando sua atenção em proteger e homenagear Oxalá.

O vídeo apresenta Exú no início das atividades, a procissão de Oxalá e em seguida a Yalorixá inicia a apresentação das outras divindades das religiões de motrizes africanas, ocorre um rompimento dramaturgício no qual o espetáculo sai de uma cadência linear e calma para movimentos fortes e rápidos representado por Ogum.

Ogum sendo Orixá donos dos caminhos, dos metais, do trabalho, da tecnologia, guerreiro, no espetáculo de Dona Mercedes ela traz um performer com vestimentas de tons azuis e uma faca nas mãos, executando movimentos fortes, com tónus muscular, giros rápidos, precisos, representação corporal relacionado ao cortar, proteger. O corpo do bailarino está dilatado, energético, sua intenção foi ocupar todo espaço, movimentos que se manifestam ao som do Adarrum.

O ritmo forte e contagiante se dilata por todo espaço cênico, as mulheres, que são ações que restauram comportamentos dos filhos-de-santo, e a Yalorixá (performer que guia toda a ação dramática após a saída de Exú), abrem espaço para o bailarino executar seus movimentos, mas também se contagiam com as movimentações, realizando um grande bailado de saudação à Ogum.

A quarta cena é o Ilu de Iansã, a presença das três bailarinas representa o arquétipo deste Orixá feminino símbolo de força, luta, agilidade, rainhas dos ventos, tempestades e trovões. A espada, as roupas em tons marrons e vermelho compõe a estética das bailarinas de Dona Mercedes. Na dança de Iansã a bailarina utiliza as mãos numa tentativa de “rasgar/espalhar” o ar, a *pré-expressividade* das bailarinas são de mulheres fortes, poderosas, seguras, pronta para batalhar.

Gostaríamos de pontuar que, segundo Braga (2015), Mbembe (2018) e Ligiéro (2011), é relevante frisar que os elementos que estamos assinalando sobre a estética da dança negra fazem parte de uma estratégia corporal, conjuntos de procedimentos e ações que fez alojar no corpo do negro uma das possibilidades de sua liberdade. Seja ela histórica, quando os negros tiveram que passar anos fugindo, em clima de extrema dramaticidade, transformando seu corpo em arma de alta precisão, seja ela conjuntural quando em momentos de lucidez revisitavam, restauravam comportamentos das dimensões do cotidiano perdido no tempo das sociedades históricas de que foram transladados. Corpo como instrumento de transmissão cultural, dos *habitus* socialmente adquiridos, repertório de signos que foram armazenados pelo corpo negro, nas vivências que transgrediam as rígidas demarcações estabelecidas pela escravidão.

A próxima cena é a dança de Obaluaiê, quatro bailarinos em cena cobertos de palha-da-costa fazem movimentos que valorizam muito o gestual dos braços. Pulos e giros são predominantes nas partituras coreográficas ao som do Opanijé, o andamento da dança é lento marcado por movimentos fortes que são representados pelos braços e pequenos saltos, o troco faz relação direta com a terra, chão.

A sexta cena é interpretada por um homem, mas a pesquisa de movimentação proposta por Dona Mercedes está no Orixá Iansã e sua na relação com a sedução, sensualidade, conquista e afeto. A ondulação do tronco de forma lenta como num ritual de encantamento, os movimentos pélvicos e ondulados do quadril são muito presentes na coreografia. A tremulação dos ombros, os passos largos e sedutores pelo palco, os movimentos arrítmicos do tronco, delimitam uma pesquisa estética de dança proposta para Iansã.

A sétima cena é a dança de Xangô, a movimentação do bailarino está relacionada ao comportamento de um rei, um homem negro, forte, ativo, representação de poder. Os movimentos são contidos, grande agilidade com as mãos, tronco ereto, cabeça sempre olhando pra frente, nobre.

A cena final é a dança de todos os Orixás presentes nas cenas anteriores. Guiados por Oxalá, a procissão do início do espetáculo retorna, mas agora com a presença dos Orixás que se apresentaram durante a performance. Neste cortejo os corpos realizam movimentos de ondulação do tronco, braços, rotação da cabeça, troncos próximos do chão e intenso movimento do quadril.

Nas imagens é possível notar que o espetáculo de Dona Mercedes Baptista restaura comportamentos dos rituais do candomblé, sua pesquisa está na tentativa de codificar os movimentos desta prática religiosa, tomando-as para estruturar uma dança afro-brasileira cênica.

A filosofia das religiões de matrizes africanas e os Orixás estão presentes na encenação. O gestual da dança está totalmente atrelado ao corpo do Orixá e como foi a sua ação durante sua vida terrena. As partituras coreográficas estão relacionadas às camadas e grupos sociais que os Orixás pertencem, a sua postura social, política e pessoal.

Nas cenas é possível notar a relação do corpo com os elementos da natureza, água, terra, fogo e ar, no elo que se estabelece entre a música, dança e as premissas da circularidade, oralidade. Os movimentos vibram de forma ondulada, calma, agitada, suave e ampla.

As estruturas coreográficas foram pensadas como base na cultura de algumas camadas sociais, pesquisas de movimentos nas práticas corporais de grupos sociais como as comunidades de pescadores, as ganhadeiras, candomblecistas e os negros que foram escravizados.

Como apontado por Ligiéro (2011), quando os povos da diáspora aportavam em Salvador dançavam como sinal de ritual de passagem, as cenas desta performance são grandes rituais de passagem, acompanhadas do histórico do povo negro-brasileiro, que reverbera nas manifestações culturais.

A metodologia de encenação parte claramente das premissas dos Orixás, os movimentos, cantos e músicas estão atrelados aos arquétipos das divindades afro-brasileiras. As músicas utilizadas (Adabi, Igbin, Adarrum, Ilu, Opanijé, Ramunha, Rumpi), a vocalização dos performers das saudações aos Orixás, o dispositivo impulsional da dança (Ondulação, Contração, Ginga e Tremulação), o estado de transe, foram os disparadores energético da performance.

A concepção da performance parte da diáspora africana, do processo histórico do corpo negro, que passou por diversos contextos de adaptação cultural. A divisão de cenas e quadros traça um contexto do corpo negro diaspórico, perpassam pelos rituais do candomblé e trabalha a ficção de um terreiro que são cuidadas pelos Orixás.

Os atores performers estabeleceram o jogo do performer com outro performer, o formato do palco é italiano, o espectador não se envolve e transita entre as cenas, não há a intenção de estabelecer um triângulo direto dos performers com o espectador.

O dispositivo da performance é a dança, que durante o processo de encenação é atravessada pelo teatro, música e canto. Os trabalhos de criação das cenas são propostos para que o público conheça as religiões de matrizes africanas e que viagem historicamente dentro do espetáculo. O disparador energético, o despacho nas criações de cenas e os jogos cênicos são guiados pela música e canto, funcionam como agentes de transição das cenas, a música é responsável por dar o tempo da performance, estruturar uma atmosfera que desencadeia de forma orgânica as cenas.

Toda encenação parte da premissa da alteridade para não desenvolver partituras cênicas de caráter estereotipado, exótico e pejorativo. O discurso da encenação foi de valorização das manifestações negro-brasileiras, passando pelo recorte religioso, mencionando os Orixás, para desmistificar uma imagem preconceituosa que possa haver sobre a comunidade de terreiro e suas formas de expressão social. Trabalhando com um dispositivo histórico e antropológico sobre a filosofia afro-brasileira. O que foi performatizado não era um ritual de candomblé, mas sim uma expressão cênica com pesquisa no panteão dos Orixás.

Em 1953 quando é fundado o Ballet Folclórico Mercedes Baptista acontece algo inédito na dança brasileira, a reunião de artistas negros e mestiços construindo espetáculos de dança com a temática negra, para ocupar espaços tradicionais e elitizados como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O olhar de Dona Mercedes para a vida cotidiana do povo negro como processo de montagem coreográfica foi o que mudou a estética da dança no Brasil. Sua pesquisa na capoeira, no coco, baião, no batuque do nordeste, no corpo do povo preto nas senzalas, no congo, no Candomblé, nos negros dos cafezais, nas lavadeiras, nas práticas cotidianas dos pescadores ribeirinhos, na gafeira, no carnaval, frevo e no samba são lugares que eram invisíveis para o processo de montagem coreográfica, para perspectiva de pesquisa corporal e como fonte para pesquisa de metodologias de ensino em dança. Dona Mercedes soube explorar estas práticas culturais como fonte de pesquisa corporal.

Por fim, acredito que os processos pedagógicos adotados pelo performer/encenador estão dentro das premissas da antropologia do teatro e antropologia da performance. A *pré-expressividade*, *bios* e presença cênica está atrelado ao ritual das religiões de matrizes afro-brasileiras. A performance se encontra entre a mitologia e o real, restaura comportamentos dos rituais do candomblé, das danças de terreiro, das premissas da circularidade, dos signos de um corpo ondulado, energético, de pés no chão. Tudo envolto pelos ritmos afro-brasileiros e o canto, que são ações reais que acontecem no momento de execução da performance. Um caminho dentre tantas possibilidades de expressar o corpo negro cênico.

Filosofia e Estética

Corpo

A questão do corpo para compreensão do desdobramento filosófico sartriano é um tema pouco acentuado no campo da filosofia, partindo do pressuposto que o autor apresenta um estatuto da corporeidade e estabelece uma teoria sistêmica. A sua ontologia de corpo reconhece três dimensões: corpo-para-si, corpo-para-outro e corpo-para-si mediado por outro (SANTOS, 2011, p. 89).

Para compreender a natureza da concepção de corpo, na filosofia sartriana, é necessário pensar que existe um diálogo nas vivências entre os seres humanos, uma relação de experiência do Outro perante meu corpo, experiência externa que vai contribuir no pensar individual. Partir da concepção do meu corpo no meio do mundo e tal como é para o Outro (SARTRE, 2015, p. 385).

Pensar a corporeidade no âmbito filosófico, levando em consideração a relação entre a vivência do corpo próprio e o mundo circundante, é uma análise que pode partir das contribuições de Sartre. Na filosofia sartriana o ser humano existe imerso no mundo, na sua ação projetada e compreende sua realidade enquanto humano (SANTOS, 2011, p. 89).

Para Ligiéro (2011, p. 89), corpo é um repertório de imagens e associações do que foi vivido pelo ser humano. O corpo interpreta e articula o discurso do que foi experienciado, o vivido que se transforma em história e marca o trajeto do indivíduo no mundo, quando este se depara com as possibilidades da existência. Ligiéro denomina esta relação e interação do vivente no mundo como “corpo história”, na sua perspectiva o humano se retroalimenta das suas experiências vividas para reagir a tudo que percebe ao seu redor.

Em Sartre (2015, p. 386-387), a experiência de tocar e ser tocada, sentir que toca e sentir que se é tocada, são dois fenômenos distintos. Descobrir o corpo como objeto no tempo e espaço é uma revelação do ser, mas o ser que se revela para o indivíduo é seu ser-Para-outro.

O Para-si deve ser todo inteiro corpo e todo inteiro consciência: não podendo ser unido a um corpo. Similarmente, o ser-Para-outro

é todo inteiro corpo; não há aqui ‘fenômenos psíquicos’ a serem unidos a um corpo; nada há detrás do corpo. Mas o corpo é todo inteiro psíquico (SARTRE, 2015, p. 388).

É imerso no mundo que o indivíduo existe, uma contingência que é dada pela facticidade do Para-si. O corpo aparece como a forma contingente que toma a necessidade da contingência humana. Não é pensar um ser-Em-si (corpo) ligado ao ser-Para-si (consciência), uma união de alma e corpo como proposta em Descartes. Pelo contrário, o Para-si está sempre sendo quando engajado no mundo, sua existência enquanto corpo traduz sua necessidade de ser-Em-situação. Portanto, corpo é a individualização do sujeito no seu engajamento no mundo (SANTOS, 2011, p. 90).

Richard Schechner, pioneiro nos estudos de etnocologia e performance nos anos 1980 e 90, pensa a performance como corpo em ação, um existir-se, realizar uma performance é a relação do corpo que está sendo, fazendo, existindo por ele mesmo. O fazer-se do corpo está sempre em fluxo, constantemente mudando. Pensar o mundo da performance e/ou enquanto performance é compreender que, realizar performance é traçar uma ação para si e para aqueles que assistem, esforço reflexivo sobre a ação (SCHECHNER, 2006, p. 29).

No engajamento no mundo que o indivíduo enquanto corpo traduz sua necessidade em situação. Corpo como a individualização do engajamento pessoal do ser humano, corpo-Para-si que é vivido como seu centro de percepção na ação (SANTOS, 2011, p. 89).

Corpo-existência-ação-performance assim que Huapaya (2006, p. 03) reconhece o engajamento do ser humano no mundo enquanto possibilidade corporal. A ação da prática performativa e arte performativa são fenômenos humanos que se expandem no mundo, a sua compreensão de ser-no-mundo está relacionada na sua vivência em dada camada social, lugar que vai contribuir na estruturação de sua *bios*. Esta perspectiva amplia o conceito de humanidade, consciência das possibilidades do corpo.

Pensar o ser-Para-si consiste na reflexão do corpo por um tipo de intuição que lhe é própria, não havendo separação entre corpo e consciência. O ser humano toma seu próprio corpo e o corpo do Outro, como parâmetro, através da consciência reflexiva. A compreensão entre o corpo individual que o ser humano é, e o corpo para o Outro demarca dois campos ontológicos distintos, mas não necessariamente separados (SARTRE, 2015, p. 387).

O ser humano percebe os objetos do mundo dentro de uma ordem, seu corpo é responsável pela existência de suas perspectivas, tal como elas vão surgindo. Os objetos se mostram todos de uma vez, cada pessoa vai ter uma visão particular da face dos objetos, o campo perceptivo do indivíduo se organiza a partir de um centro de referência que é dado pelo seu corpo (SANTOS, 2011, p. 90).

Sartre (2015, p. 392) pensa que a partir do momento que o humano surge e faz o mundo existir, ele coloca o mundo como uma composição necessária e injustificável da totalidade dos seres. Mas, é uma totalidade contingente, à medida que o ser está no mundo aberto às mais diversas possibilidades, o que vai estabelecer uma ordem é o corpo. O ser humano está posto no mundo, um ponto no tempo e num lugar do espaço, o mundo se ordena perante o ser humano, corpo e consciência. O mundo não se organiza unicamente perante a consciência ou pelas sensações, e sim perante a ação do humano no tempo-espaço. “Neste sentido, poder-se-ia definir o corpo como a forma contingente que a necessidade de minha contingência assume” (SARTRE, 2015, p. 392).

Fortalecendo, o corpo como ser-Para-si é o corpo que é, não há distinção entre o corpo e a consciência. Corpo/consciência transcendem para uma objetividade como indivíduo psicofísico, espaço que ser humano é integralmente corpo e integralmente consciência. Entretanto,

ambos não se sustentam por si só ou são fundamentos absolutos do humano. A consciência precisa do objeto para ser consciente de algo e o corpo para ser corpo para si, precisa ser consciência espontânea e imediata de ser corpo (SARTRE, 2015, p. 387-388).

Da mesma forma, não devemos fazer disso nosso ponto de partida, e sim de nossa relação primeira com o Em-si: nosso ser-no-mundo. Sabemos que não há, de um lado, um Para-si, e, de outro, um mundo, como dois todos fechados, cujo modo de comunicação teremos de procurar depois. O Para-si é, por si mesmo, relação com o mundo; negando-se como ser, faz com que haja um mundo, e, transcendendo esta negação rumo às próprias possibilidades, descobre os “istos” como coisas-utensílio (SARTRE, 2015, p. 389).

Santos (2011, p. 92) aponta que não devemos compreender o corpo como instrumento ao qual todo o objeto relaciona, mas pensar o corpo-Para-si, uma junção de relação externa e interna de vivência. Percepção do corpo no mundo, na ação, pois está por toda parte, são os complexos-utensílios que o indicam.

Huapaya (2009, p. 03) apresenta que os estudos da etnocenologia é uma das formas de pesquisar o corpo dentro no âmbito das artes cênicas, estudando como o indivíduo pensa o corpo dentro de uma situação performativa *extracotidiana* e cotidiana, uma análise da ação em diversos grupos e comunidades.

[...] uma *performance* acontece enquanto ação, interação, e relação. A *performance* não está “em” nada, mas “entre”. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática faz/mostra algo – executa uma ação. [...] tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” *performance* – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. *Performances* existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 06).

Sartre (2015, p. 390) aponta que o princípio do ser humano é a relação. O indivíduo e o mundo são seres relativos, no qual a relação primeira parte da realidade humana ao mundo. O fenômeno para o homem é entender sua distância em relação às coisas, e como efeito, fazer com que haja as coisas. Criando um espaço de relação unívoco entre humano e objeto, pelo qual o ser faça com que o objeto se revele.

O corpo como Para-si, proporciona uma noção de um mundo como totalidade das coisas, e o sentido como a forma subjetiva pela qual essas coisas são apresentadas. É fundamental a relação do indivíduo com o mundo, pois este contato possibilita compreender o *ser-no-mundo* e o sentido das coisas, mas dentro da perspectiva adotada pelo sujeito. Aparência surge do engajamento do ser no mundo na forma de um corpo (SANTOS, 2011, p. 90).

Experiência como reintegração do observador, princípios de relações unívocas em que o observador não se separa do mundo. Há um mundo e o mesmo não existe sem uma interação/relação com o ser humano, rumo a qual se orientam todas as relações possíveis (SARTRE, 2015, p. 390).

Segundo Schechner (2006, p. 31), a ação marca identidades, adorna o corpo, conta histórias, seja nas artes, ritos ou vida cotidiana, são performances realizadas no tempo. O ser humano

na vida cotidiana restaura comportamentos, aprendem porções de comportamentos culturais, assim vão ajustando e atuando os papéis da vida em relação às circunstâncias sociais e individuais.

Para Arthur Danto (2017, p. 30), a vivência do performer na cena advém de suas práticas cotidianas, da sua percepção do mundo vivido. Danto apresenta a teoria da arte na contemporaneidade como uma ação interativa, indagando quando pode haver arte, propondo estudar arte não mais na esfera da própria arte, mas dentro das perspectivas da sociedade e das suas manifestações performativas cotidianas.

O corpo é instrumento e alvo das ações, ao se tratar de percepção, há um sistema de objetos que delimitam um campo perceptivo organizado em relação a um centro que é o corpo. Com efeito, o mundo é apresentado como um lugar de coisas-utensílios, em que os objetos aparecem em meio um emaranhado complexo de utensílios, em que cada qual ocupa um lugar determinado por referências estabelecidas pela posição do corpo (SANTOS, 2011, p. 92).

Corpo se manifesta como a contingência humana, sua individualização como representação do seu comprometimento no mundo. Contingência como aquilo que acontece, mas não tem nenhuma necessidade de acontecer. Diferente da necessidade ontológica, que é necessário na própria constituição do ser, não existe a possibilidade de outra existência humana que não seja situada no tempo e espaço – uma condição necessária para existência. Por outro lado, a condição de possibilidade de ser no mundo, em um lugar e num espaço, é estritamente contingente. Entretanto, as possibilidades de ser humano, de ser consciência/corpo, é existir nessa consciência. Ser humano inteiro – corpo e consciência – a consciência legítima, relação com as coisas no mundo que implica o corpo nessa relação, e o corpo implica a consciência. Lugar que não há um sem o outro (SARTRE, 2015, p. 392-393).

A concepção de corpo em Sartre (2015, p. 398) leva a refletir sobre o lugar da noção de sensação. Tratando a sensação como formações subjetivas de uma coerência particular, hibridismo entre o subjetivo e objetivo, que se concebe a partir do objeto e aplicada ao indivíduo. Relação direta entre indivíduo e objeto, resultante da liberdade do ser e da necessidade ontológica do objeto. Sensação e ação formam uma unidade que é dada com os próprios objetos.

O ser humano possui uma necessidade ontológica, uma condição de possibilidade de ser dentro de sua própria constituição. Os sentidos – campo visual, ou tátil, ou auditivo - desse ser no mundo é a relação concreta que transita entre liberdade e a necessidade, resultante da relação e perspectiva com o objeto. Sentido como a contingência presente entre a necessidade e liberdade da escolha humana (SARTRE, 2015, p. 401).

Santos (2011, p. 91), defende que o único meio pelo qual o ser humano pode ser é sendo do mundo. Rejeitando a existência de um mundo contemplativo. O indivíduo precisa se jogar, lançar, no mundo, experienciar, para que assim faça existir um mundo no qual ele possa transcendê-lo. Corpo como coextensivo ao mundo que se expande através dos contatos com as coisas.

Para Sartre (2015, p. 402), o corpo está no mundo, ser sendo no mundo, por toda parte entrando em contato com o mundo. Puro objeto que se realiza no mundo, coextensivo. Corpo dilatado integralmente através das coisas. “O fundamental é minha relação com o mundo, e essa relação define, ao mesmo tempo, o mundo e os sentidos, de acordo com o ponto de vista adotado” (SARTRE, 2015, p. 404).

Segundo Sartre (2015, p. 411), é importante entender o corpo não apenas como a sede dos cinco sentidos, mas como *ser-no-meio-do-mundo*, como instrumento e meta das ações humanas, centro de ação, meio para revelar a natureza dos sentidos, instância que “sensação” e “ação” são distintas. *Sentido* como *ser-no-mundo*, enquanto o indivíduo tem que ser em forma de *ser-no-meio-do-mundo* e *ação* como o *ser-no-mundo*, enquanto o indivíduo tem que ser

em forma de ser-instrumento-no-meio-do-mundo. Apenas no mundo pode haver um corpo, lugar que o humano transcende o ser rumo a si mesmo e sendo instrumento do mundo, projeto de si rumo as possibilidades, “o corpo é-me dado por um fluxo do mundo rumo à minha *facticidade*, e a condição desse reflexo perpétuo é um perpétuo transcender” (SARTRE, 2015, p. 411).

Dentro dos planos da existência, Sartre (2015, p. 427) ainda descreve o modo como o corpo aparece para o Outro e como o corpo do Outro aparece para o sujeito, corpo-Para-outro. O Outro existe primeiro para o sujeito e depois ocorre uma compreensão do Outro como corpo, uma estrutura secundária. Sua perspectiva propõe entender a maneira em que o corpo aparece ao próximo e como os corpos alheios aparecem. O indivíduo é corpo-Para-outro dentro de dada situação, captado em certa atmosfera humana, numa relação espontânea e perceptiva, o Outro aparece como sendo corpo e não como tendo corpo, transcendência-transcendida. O humano não se reduz a corpo, mas transcende a ser puro corpo.

Pensando como os grupos sociais que se relacionam, nas camadas dos tecidos performativos e nos estudos da performance Huapaya (2017) acrescenta:

As artes performativas, assim como as práticas performativas, têm capacidade de interagir em todas as camadas sociais e em seus tecidos performativos. Os dispositivos dos tecidos performativos de um grupo social possuem um jogo de linguagem própria. A ação e o movimento fazem parte desse triângulo nervoso que o performer cria com o tempo e espaço. Os dispositivos dos tecidos performativos dos grupos sociais conservam os jogos de linguagem próprios (formas de vida) e são grandes películas efêmeras com diferentes zonas e regiões. Os tecidos performativos podem ser classificados como íntimo, privado, imaginário ou social. O íntimo está relacionado ao comportamento e às ações do performer mergulhando em seu interior; o privado diz respeito aos meus acontecimentos como performer agindo sobre Outros performers; o imaginário seria toda forma de desejos, paixões, emoções e estados de espírito de um indivíduo e de uma civilização; e o social seria a minha relação coletiva como performer junto à sociedade com a qual convivo (HUAPAYA, 2017, p. 79-80).

Deste modo, o corpo enquanto Para-si, os vínculos que surgem da percepção e ação, estabelece o mundo circundante direcionando uma reflexão sobre a participação do Outro. Levando a considerar as transcendências entre o corpo vivido do existente e o corpo objetivado pelo Outro. O corpo do Outro faz parte das relações do sujeito, o Outro existente que será apreendido como corpo. Tradução da *facticidade* de sua transcendência-transcendida, o corpo do Outro é revelado à contingências de sua presença no mundo do indivíduo, objeto-para-mim (SANTOS, 2011, p. 92).

Schechner (2012) e Huapaya (2017), para pensar performance e etnocenologia, tomam as concepções de corpo enquanto ações que são desempenhadas no tempo e espaço, esforço consciente que envolve a vida cotidiana, aprendizado, descoberta do corpo que ajusta e exerce suas ações no viver, em relação às circunstâncias individuais e comunitárias. Filosofia que pode ser relacionada às dimensões de corpo propostas por Sartre, ser humano como inteiro corpo e inteira consciência, um todo inteiro corpo que também é um ser-Para-outro, corpo Para-si mediado por Outro.

A pesquisa de Sartre (2015), Schechner (2012), Huapaya (2017) e Ligiéro (2011) está no engajamento do humano enquanto corpo no mundo, centro da percepção na ação. A performance

estuda todas as gamas de experiências apreendidas pelo indivíduo como pessoa humana, toda ação. Este olhar para ação humana, não importa o quão pequena ou açambarcadora, que o mundo da arte contemporânea começa evidenciar. No século XX iniciam as reflexões sobre a arte cotidiana, direcionamento do olhar para o comum, para vida diária, para novas formas de fazer arte, que não apenas os modelos tradicionais, vigentes e elitizados, reflexões sobre os novos parâmetros das artes que podemos acompanhar nas contribuições de Arthur Danto.

Arte

No século XX se inicia uma discussão sobre as questões estéticas da arte na perspectiva de ressignificar o conceito de belo, uma visão mais profunda, uma transformação de olhares para os quais as superfícies – adoráveis ou terríveis – sejam meramente um fato, e não um padrão de universalidade para assim escapar de uma servidão estética histórica (DANTO, 2014, p. 38).

É importante para Platão pôr a arte numa quarentena contra a esfera prático-política, à qual o filósofo pode se permitir descer; e a ideia de que a arte esteja presa no reino das aparências de segunda ordem assegura que ela nada possa fazer acontecer, mesmo no reino levemente menos degenerado das aparências de primeira ordem, sendo radicalmente epifenomênica, como um sonho ou uma sombra ou um mero reflexo. É como se a metafísica platônica fosse gerada para definir um lugar para a arte, a partir do qual é uma questão de garantia cósmica que ela nada possa fazer acontecer (DANTO, 2014, p. 39-40)

No século XXI, não se pensa obra de arte como ocorria com os modernistas, sob o ponto de vista puramente estético, ela surge como forma de vida do indivíduo em seus grupos sociais. Segundo Huapaya, os conceitos ocidentais de filosofia, estética e história precisam ser desconstruídos, para romper um processo histórico de contemplação das narrativas culturais originárias da Europa. Para os filósofos da arte, não se assimila a cultura pela observação silenciosa, mas na possibilidade de numa interação tal como um espetáculo coletivo (HUAPAYA, 2017, p. 22).

O contexto histórico no qual surgem os objetos da arte, as teorias que são incorporadas e a possibilidade de interpretação que são relacionadas, apresentam uma dimensão histórica insuprimível. Arthur Danto apresenta uma compreensão da teoria da arte que está indexada a um momento histórico particular, entendendo a existência de uma dimensão externa das obras de arte que não se deve suprimir uma conexão interna, uma narrativa que se desenrola de período a período (DANTO, 2014, p.12).

O desenvolvimento interno de uma obra de arte está atrelado à característica de uma finitude histórica, uma filosofia que aborda a natureza da arte em seu desenrolar histórico. Marcando “o fim da arte”, mas em uma compreensão do fim que consiste no surgimento, no movimento de assimilação da própria história da arte como motor de desenvolvimento (DANTO, 2014, p.17).

Quando a arte interioriza sua própria história, quando ela se torna autoconsciente de sua história, tal como aconteceu em nosso tempo, de modo que sua consciência de sua história faça parte de sua natureza, talvez seja inevitável que ela deva se tornar finalmente fi-

losófia. E quando ela faz isso, bem, num sentido importante, a arte chega a um fim (DANTO, 2014, p. 50).

Em Danto (2014, p. 27), a localização histórica é um dispositivo necessário para identidade das obras de arte, desempenhando o papel da análise filosófica da arte. Uma avaliação da contextualização da sua origem e com quais outras obras no complexo histórico ela poderia ser situada.

Pensadores como Arthur Danto discutem sobre os novos paradigmas das artes performáticas e sua potência em interferir nas camadas da sociedade com seus tecidos performativos (HUAPAYA, 2017, p. 17).

A arte contemporânea inicia um processo de produção artística e ocupação de galerias/instalações com trabalhos que consideravam novas perspectivas estéticas e políticas. Começam a surgir objetos inusitados que inicialmente não foram feitos para serem obras de arte. Uma série de objetos é trazida para o campo da galeria, sendo exposta como obra de arte, mas que gera um estranhamento, como *Fonte* de Marcel Duchamp. Inicia-se um deslocamento – objetos retirados do mundo e postos nas galerias ou objetos produzidos para serem estranhos nas galerias - do *objeto-questão*, uma indagação sobre o que está no mundo da arte, uma reflexão sobre a evolução interna da história da arte (DANTO, 2014, p. 47).

Para Huapaya (2017, p. 19), os estudos de Danto nos leva pensar Arte além da própria esfera da arte, numa perspectiva da sociedade e das manifestações performativas cotidianas, potência como objetos performáticos em museus, espaços alternativos e galerias.

Segundo Danto (2014, p. 51), o aparecimento de obras como a de Duchamp, o *Brillo Box*, de Warhol, inicia o processo de “fim da arte”, a obra de arte chega numa instância que substitui a filosofia na discussão sobre a arte. Momento em que a arte faz uma autocrítica ao se colocar como objeto de reflexão. Lugar que a obra de arte faz filosofia da arte, não havendo a procura por um autodefinição adequada, mas uma teoria da arte, cuja descoberta foi possível pela arte contemporânea. O fim da história da arte em Danto é o momento que a arte se desloca em relação ao belo e se une substituindo a filosofia.

Danto (2014, p. 51), proporciona a reflexão da arte também atrelada à ação humana, nas performances, rompendo o conceito de arte como algo que existe em um mundo metafísico que é visitado e não interfere na vida cotidiana. Compreende que para falar de obra de arte é necessário pensar no mundo da arte – grupo de pessoas com certo entendimento da arte e que frequentam galerias, exposições, instalações performáticas, espaço incorporado pelos próprios artistas. O mundo da arte possui uma vida histórica, uma contínua alteração, própria da ideia que a arte possui um desdobrar histórico no qual ela pode chegar ao fim.

Nos anos 1960 e 1970, o uso do corpo ganha evidência e torna o centro das instalações performáticas e produções artísticas. Os eventos performativos passam a se desenvolver em diversos lugares, a vida cotidiana e a arte não andam separadas. Um processo de desdobramentos narrativos em que o objeto da arte como escultura e pinturas passam a ser substituídos por um gesto performativo baseado na vida cotidiana (HUAPAYA, 2017, p. 29).

A estética deste período é influenciada pelo estruturalismo, por Nietzsche e Antonin Artaud, precursores de uma teoria corporal que motivaram várias vertentes na arte corporal: a visão hermenêutica do teatro; o corpo psicofísico; a experiência física de resistência à dor; o ritual e o sangue; os cortes; o corpo feminista; a música performance; o xamanismo; o transe; o teatro morte, dentre outras correntes que solidificaram o mundo da performance art (HUAPAYA, 2017, p. 30).

Danto inicia uma nova dinâmica de pensar o que é arte, o mundo da performance foi umas das correntes que surgiram para questionar os conceitos tradicionais de arte, formatação de galerias, exposições e mostras. A performance é uma linha de trabalho contemporânea que faz filosofia da arte, carrega consigo uma auto-crítica, rompe os conceitos de belo, harmônico, apresentando novas estéticas.

Para realizar uma reflexão sobre corpo, dança e artes cênicas na atualidade, optamos por uma tomada de atitude que perpassa pelas contribuições de Arthur Danto na filosofia da arte, os conceitos de performance trazidos por Richard Schechner, as premissas de práticas performativas e arte performativa apresentadas por Cesar Huapaya, as reflexões sobre corpo de Antonin Artaud e os postulados de *habitus* propostos por Pierre Bourdieu.

Houve grandes conquistas teóricas nas reflexões sobre o corpo, a antropologia teatral e antropologia da performance que podem auxiliar na descrição sobre a estética do corpo na dança.

Considerações Finais

Para pensar, criar e performatizar estruturas coreográficas na dança afro-brasileira cênica é necessário compreender o contexto histórico do seu objeto. A performance do Ballet Folclórico Mercedes Baptista faz analogia aos rituais do candomblé, não reproduzindo o ritual, mas performatizando, fazendo uma releitura e levando esta manifestação para o espaço o teatro, para o público que conhece e não conhece as particularidades de uma dança negro-brasileira, na perspectiva de romper olhares estereotipados sobre a dança dos Orixás.

O pioneirismo de Dona Mercedes na dança moderna brasileira está nesta tentativa de retirar o espectador (indivíduo) do seu perímetro social, os colocando contato com outras tradições, costumes e modos de vida, iniciando uma dinâmica em que o espectador relaciona sua realidade com a do Outro, e se pergunta reflexivamente pela verdade um dos outros. Instante que se une reflexão histórica e filosófica, processo de comparar, relacionar e refletir. O espetáculo estudado se apetece das premissas da reflexão histórica para romper estereótipos.

O trabalho de Dona Mercedes busca reunir elementos verdadeiros de um estilo de vida, sistematizando possibilidades reais e habituais em um presente humano por meio da dança, seu objetivo é reunir fatos vivos, explorando os vínculos que os acontecimentos humanos possuem no tempo.

O caminho histórico percorrido pelo povo negro cria uma complexa cadeia de articulações que sinalizam fatos religiosos, políticos, econômicos e psicológicos de motrizes diversas, que podem ser explorados de distintas formas nas artes performativas. Ballet Folclórico Mercedes Baptista conta a sua perspectiva, uma intenção de romper estereótipos sobre as práticas do povo negro, processo de aproximação com a sociedade, para que assim se possa refletir sobre o contexto das manifestações culturais do Outro, um processo de tolerância das diversas formas se viver socialmente.

A dança “afro” tem contribuído para a transmissão das culturas de africanos e de seus descendentes na identidade nacional brasileira. Uma obra cênica como a produção de Dona Mercedes Baptista, mantém viva a tradição que se encontra nos candomblés, na dança afro-contemporânea, nos ritmos afro-brasileiros e no canto de cultura popular.

Referências

- BRAGA, Amanda Batista. **História da beleza negra no Brasil: discursos, corpos e práticas**. São Carlos: EdUFSCar, 2015.
- DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. Como são trabalhados os conceitos teóricos da etnocologia e da performance nos processos criativos e nas investigações cênicas?. V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Revista Eletrônica**. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas . v. 10, n. 1. 2009.
- HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. **Estética e performance: Dispositivos das Artes e das Práticas performativas**. 02. ed. Vitória/ES: Editora Cousa, 2017.
- LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro/RJ: Garmond, 2011.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Tentando definir a estética negra em dança**. Repertório, Salvador, nº 24, p.128-136, 2015.
- SANTOS, Vinícius dos. **Corpo e intersubjetividade em o ser e o nada**. Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia. Faculdade Católica de Pouso Alegre. Porto Alegre, SC. Volume 03 - Número 08. 2011.
- SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril S.A., 1973.
- SARTRE, J. P. **O ser e o nada** – ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 24 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: _____ **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.
- SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro/RJ: Muad X, 2012.
- SILVA JR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

Recebido em 19 de setembro de 2019.

Aprovado em 23 de dezembro de 2019.

Relato de Experiência

Por que introduzir o processo de Xilogravura Histórica e Digital no sudeste do Pará?

Why introduce the process of historical and digital woodcut in southeastern Pará?

Wilson Roberto da Silva ¹

Alexandre Silva dos Santos Filho

Amilton Damas de Oliveira

Resumo: Este relato de experiência refere-se ao meu ingresso em 2015 como docente de Ensino Superior na Unifesspa – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, criada em 2013 e sediada em Marabá no sudeste da Amazônia Paraense, com o projeto de pesquisa de não só introduzir a xilogravura e seu processo de gravação e impressão histórica, como também de transpor parte dos seus fundamentos para o ambiente digital. Os motivos que levaram a escolha do processo digital como objeto de permuta se relaciona com a dificuldade de acesso a materiais, da necessidade de incluir digitalmente uma massa de alunos ávidos por assimilar softwares de produção visual, além da acessibilidade de aquisição que as impressoras pessoais hoje alcançam, e com isto, introduzir na região, a cultura gráfica dedicada aos processos históricos e digitais de reprodução impressa.

Palavras-chave: Xilogravura Histórica; Xilogravura Digital; impressão digital; impressora pessoal.

Abstract: This experience report refers to my admission in 2015 as a teacher at Unifesspa – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, created in 2013 and seated in Marabá in the southeastern Amazon from Pará. This research not only introduces the woodcut and its historical carving and printing process, but also it transfers its fundamentals to the digital environment. The reasons to the choice of the digital process as exchange object its relate to the difficulty of accessing materials, the need to digitally include a mass of students eager to assimilate visual production software, besides accessibility acquisition that personal printers today achieve and with this, introduce in the region, the graphic culture dedicated to the historical and digital processes of printed reproduction.

Keywords: Historical Woodcut; Digital Woodcut; Digital Print; Person Print.

¹ É Gravador, Técnico em Artes Gráficas especializado em Produção Visual Gráfica pelo SENAI, atuou profissionalmente em Publicidade. É mestre em Artes Visuais pela Unesp e Doutro pela Unicamp, atualmente exerce a função Docente na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.

Introdução

O marco teórico que porá em evidência Xilogravura Digital está baseado em um tripé, formado primeiro pelos dados históricos do desenvolvimento da gravura e em particular, da Xilogravura, o segundo, é aquele que introduz o termo simulacro e o que distingue o modelo operativo digital do mecânico e o terceiro conduz o raciocínio daquilo que é fundamental para Xilogravura e o que está presente no ambiente digital, não só pelo aspecto da reprodutibilidade, mas, sobretudo, pelo modo de preparo do arquivo e da utilização das impressoras digitais, como uma extensão do processo xilográfico histórico.

Deste modo, a Xilogravura Digital proposta na pesquisa e objeto deste relato de experiência, se adequa às necessidades da região onde se desenvolveu, pois procurou ao mesmo tempo, introduzir processos históricos e digitais dedicados ao desenvolvimento de uma linguagem gráfica direcionada à impressão de Arte e à gravura.

Contudo, poder-se-ia argumentar que os processos históricos de Xilogravura são suficientemente versáteis se comparados à gravura em Metal e à Litografia, para se espalhar pela Amazônia e que a permuta com o digital é mero oportunismo.

Entretanto, em Marabá, nunca houve uma cultura gráfica dirigida à gravura e exceto pela iniciativa da Associação dos Artistas Plásticos de Marabá, que em 2005, numa experiência piloto, iniciou o uso da xilogravura como linguagem artística, através de uma ação realizada quando existia o Ponto de Cultura GAM (Galpão de Artes de Marabá), ela não se desenvolveu por falta de equipamentos adequados e conhecedores da arte de gravar e imprimir.

Tal ação, ainda que tardia, foi promovida em razão da percepção de que a influência do artista Pedro Morbach (1935-2012) sobre a visualidade da região em seus nanquins formou um estilo muito difundido nos artistas daqui, denominado de Nanquin Amazônico, estabeleceram um modo de ver o mundo a partir da arte e do contexto do artista, que só não se desmembraram em Xilogravura ou Gravura em Metal por conta das dificuldades de atrair profissionais de gravura para a região, bem como adquirir matérias e equipamentos para ela.

Marabá é um polo central na região Sudeste do Pará, aqui há acesso maior do que em outras regiões, mas, ainda assim, privada de uma infinidade de matérias primas e capital humano, as aulas de Arte pertencentes ao currículo do Ensino Fundamental e Médio, por exemplo, são majoritariamente ministradas por professores formados em Letras, mas há também professores de outros saberes que ministram estas aulas.

Ou seja, o discente que chega a Faculdade de Artes Visuais, assim o faz com base insuficiente sobre as linguagens das Artes, mas com potencial e vontade de desenvolvê-las, desde que isto inclua passado e presente, isto é, gravura e tecnologia.

O desenvolvimento da Xilogravura se deu ante os desafios impostos pelos meios subsequentes, quais sejam, Gravura em metal e Litografia, que possuíam melhor resolução, porém, custos de produção de matriz e de impressão superiores ao da Xilogravura (IVINS JR, 1974).

Uma impressora pessoal a jato de tinta é economicamente acessível e capaz de produzir uma tiragem muitas vezes maior do que qualquer processo de impressão de gravura e já existem tintas resistentes à água e à luz, que fornecem maior perenidade às impressões.

Entretanto o termo: Xilogravura Digital é muito controverso, de modo geral se questiona: Então só o fato de uma imagem digital passar pela impressora já a torna uma gravura digital? Onde entra o modelo operativo da gravação? Onde fica a madeira e a goiva?

Numa visita ao site do MoMA², que reconhecidamente valoriza arte contemporânea e todo escopo de práticas inerentes a ela, inclusive a tecnológica, não há um termo para Gravura Digital e muito menos algum que designe Xilogravura Digital, mas há um específico para Impressão Digital e outros para designar as diferentes modalidades de gravura histórica como água-forte, litografia e xilogravura dentre outros.

A partir desta constatação, conclui que o termo Gravura Digital, ou ainda Xilogravura Digital não encontra respaldo da parte do circuito oficial da Arte e raramente é tratado em artigos acadêmicos e isto não foi incomum durante a História da Arte, já que a própria gravura até o séc. XIX era considerada uma arte menor ou mesmo a Fotografia, que em seus primeiros tempos teve dificuldade de se consolidar como Arte independente, como já eram a Pintura e Escultura (ARGAN, 1999).

O que causa estranheza no termo Xilogravura Digital é tanto a imaterialidade, como também a característica operativa do modelo digital, isto é, a sutileza do contato físico e material, seguindo o conceito de “*abrandamento tecnológico*” (LAURENTIZ, 1991, p.113), que aborda as diferenças operativas entre os modelos de produção do objeto artístico ao longo da história em três fases, quais sejam: artesanal (manual), mecânica (sintética) e eletrônica (digital).

Na fase atual, graças à imaterialidade da produção do arquivo, as operações que antes só eram passíveis de serem realizadas mediante a superação humana da resistência da matéria ou da interação entre os mecanismos, nos procedimentos digitais, tais resistências são abrandadas pela simulação, razão pela qual reduzem o dispêndio físico, mental e de tempo necessário para produzir qualquer modelo operativo em busca de um determinado efeito visual, seja ele artístico ou pragmático, como imprimir a imagem de um ente querido, por exemplo.

O conceito de simulacro desenvolvido por Perniola (2000) abre espaço para que inexista relação operativa imediata com a Xilogravura, porque não usa goiva, não corta e nem possui matriz material, e embora não rompa com sua aparência e nem pretenda revelar nada puro ou substancial sobre si mesma, é possível concebê-la como um desmembramento híbrido capaz de desenvolver o pensamento gráfico enraizado na Xilogravura.

Tanto Herskovits (s/d) quanto Martins (1987) destacam a Xilogravura original, como uma impressão estritamente originária da produção manual, proveniente da gravação sobre uma matriz de madeira, como forma de isolá-la de processos fotomecânicos e reprográficos da época e isto afeta o termo Xilogravura digital diretamente, a despeito de atualmente, processos de reprodução oriundos do desenvolvimento da imagem digital e da simulação, sejam assimilados em praticamente todas as linguagens artísticas.

Neste caso, os arquivos digitais montados para simularem uma matriz de Xilogravura gerarão uma edição impressa cor a cor, como ocorre no processo de Xilogravura, só que usando impressoras pessoais digitais, não porque seja exótico, mas antes porque ampliam o potencial da cor impressa, definição e tiragem e não são nem inteiramente imaterial, nem material.

Atualmente, com a consolidação dos meios digitais, toda materialidade dos processos de reprodução possui uma cadeia digital, alguns dos quais como a fotografia chegaram quase a ceder completamente ante ela, nos processos de impressão industriais, o processo digital chega a ser utilizado até a fase da produção da Matriz - *Plate Setter* - (HORIE, 2005), alterando dramaticamente a cadeia de produção e a concepção de imaterialidade da plataforma digital e porque não dizer, da “matriz” digital.

No caso específico do meio impresso, Suporte e Tinta mantem-se praticamente inalterados, mas as impressoras jato de tinta e a laser tornaram prescindível a existência de uma matriz material e isto por si só, subverte o parâmetro utilizado para definir os meios envolvidos.

² <https://www.moma.org/collection/terms/33>

O que se vê no ainda insípido campo da Gravura Digital é a interpretação segundo a qual a reprodutibilidade é o foco, isto é, o simples fato de haver uma impressora intermediando a passagem da imagem digital para o suporte, por si só já a torna uma Gravura Digital, em razão da possibilidade de seriar a imagem a partir da impressora e numerá-la segundo a convenção da gravura.

Independentemente de ser ou não suficiente, o importante é permitir o intercâmbio entre o processo histórico e o digital em nossa região, pois precisamos inteirar-nos dos meios e das práticas do passado e na mesma medida das atuais, para que no presente e com os meios que dispomos consigamos construir um futuro.

Plotters de impressão digital a jato de tinta têm assumido este papel e um protagonismo cada vez maior sob a alcunha do *Giclée* cuja tradução livre do termo significa jateamento, em virtude destas impressoras digitais a jato de tinta, ejetarem gotículas de tinta sobre um suporte e por isso serem capazes de reproduzir com resoluções cada vez maiores não só da fotografia, mas obras de arte também, denominadas por isso de impressões *Fine Art*.

Como *Plotter Fine Art* é um sonho distante em nosso contexto, as impressoras pessoais são acessíveis, possuem uma tecnologia semelhante à dos Plotters de impressão digital a jato e tinta e deste modo, viabilizam a construção de uma cultura gráfica dedicada a imagem de arte impressa, vivificando o potencial difusor que a Xilogravura no passado já teve e oferece uma perspectiva de expressividade artística e de subsistência com baixo custo, pelo viés da edição da imagem seriada via impressoras pessoais.

Desenvolvimento

Existem pouquíssimos artistas que se dedicam à Xilogravura Digital, embora não fique clara qual a finalidade desta produção, quais sejam: se é para ser veiculada pela Web onde neste caso, a impressão seria irrelevante, ou se é para ser veiculada como impressão, como no caso desta pesquisa que ora resulta em relato.

A despeito disso, é importante ressaltar que as referências pesquisadas cumprem plenamente com um dos principais fundamentos da Xilogravura histórica, que é a subtração sobre uma base escura, produzindo claridade. No desenho, por exemplo, é fundamentalmente a produção de sombra sobre uma base clara (papel) que produz a imagem.

No software, seria possível utilizar a ferramenta digital com preto sobre fundo branco gerando sombra, mas se assim fosse, seria mais honesto denominá-la como Desenho digital e não de Xilogravura digital, os autores que apresentarei tinham plena consciência disso.

Começamos com o artista plástico e ilustrador cearense Claudio Dickson³, sua técnica consiste em um quadro negro sobre o qual o pincel virtual age como a goiva “abrindo” brancos sobre a escuridão, embora expresse mais a forma do “pincel” do que da goiva propriamente dita.

O outro é Bryan Ballinger, que tem o codinome Breadwig é um ilustrador norte americano que usa uma técnica semelhante à de Dickson, porém sua característica principal reside numa subtração intensa de um quadro negro⁴ e aquilo que a difere do primeiro, são as pouquíssimas áreas de preto chapadas tornado marcante sua linguagem, pelo uso da simulação das goivas gerando “lascas” muito características do processo de subtração da Xilogravura Histórica.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=NUNKtNWA9jY>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1XwpaSxSUCY>

Espero que os parágrafos anteriores tenham sido suficientes para distinguir o quesito fundamental da Xilogravura, espero também que os exemplos apresentados mediante a consulta dos sites referidos nas notas de rodapé tenham sido úteis.

Atentemo-nos ao funcionamento básico de uma impressora pessoal jato de tinta, sua função é transferir os dados da imagem salvos como arquivo para um suporte (papel), o objetivo do fabricante é permitir que qualquer pessoa dê um *print* daquilo que se deseja reproduzir.

Não há necessidade de um usuário conhecer previamente sobre síntese cromáticas para monitores e impressoras (RGB/CMYK) e muito menos, que as cores vistas no monitor embora simulem, ainda é substancialmente diferente da cor impressa. Nada disso, é *plug and play*.

Quando se envia um arquivo digital para a impressora pessoal, a conversão é instantânea e automática, a impressão do arquivo de imagem é feita em CMYK simultaneamente no suporte, a combinação delas nos dará a sensação satisfatória de termos visualizado as cores como víamos no monitor, embora elas de fato não sejam tão exatas assim.

Por esta razão, a aplicação de ferramentas digitais básicas de softwares e impressoras, cujas funções estão ocultas na facilidade do “*print*” automático padrão, contribui para a ampliação da capacidade difusora da impressão digital de arte ou estética, usando poucos recursos, isto é, uma impressora pessoal e ferramentas elementares de software, como recorte, borracha, separação de cores, inversões do positivo para o negativo, aplicação de um filtro e regulagem de luz e sombra, são capazes viabilizar a transposição dos fundamentos da Xilogravura para o ambiente digital.

O método de produção das Xilogravuras digitais.

O processo da Xilogravura produz estampas coloridas mediante a combinação de duas ou mais matrizes que se complementarão durante a impressão, o que o gravador vê, nada mais é do que as formas em alto e baixo relevo, mesmo quando ele entinta duas ou mais matrizes complementares para Xilogravura, cada uma só torna visível a sua cor, o resultado da combinação só se dá com a sobreposição delas numa mesma impressão. Esta surpresa positiva ou negativa revelada por este momento é que torna interessante o processo para boa parte dos gravadores.

Antes de adentrar especificamente ao método que resultou nas Xilogravuras digitais como experimento prático, com vistas ao esclarecimento do tema, ressalto o caráter exclusivamente formal e a natureza monocromática do processo histórico como aponta Sarlo (2013, p.278), quando afirma: “*As formas são, essencialmente, a linguagem na xilogravura, assim como as cores na pintura. Daí a grande maioria das obras serem feitas em preto e branco*”.

Este fundamento da Xilogravura foi transposto para o ambiente digital, quando na imagem original (fig.1), que poderia ter sido uma fotografia, um desenho colorido feito a mão ou

digital, se aplica o Filtro *Torn Edges* no Adobe Photoshop, que torna um meio tom, em Traço PxB de 1 bit, com diferentes índices de luminosidade (fig.2), ou seja, uma imagem preto e branco sem variações de tons, como é a superfície da matriz de Xilogravura.



Figura 1. (2017). Wilson. Desenho com lápis s/ papel sulfite. Dimensões: 10,5 x 21,0 cm, digitalizada via scanner em tons de cinza com 300ppp.



Figura 2. Três imagens diferentes em PxB 1bit, a partir da aplicação do filtro Torn Edges e dos ajustes de Balanço de luz e sombra e ferramenta borracha no Photoshop.

Após as imagens serem manipuladas no Adobe Photoshop, elas são importadas para o Corel Draw, onde a elas são adicionadas as marcas das goivas e a textura da madeira (fig.3) e finalmente a cor de cada uma delas e dégradé (fig.4) caso haja.



Figura 3. Toda a primeira fileira representa a união da textura da madeira e das marcas das goivas às imagens de cada uma das cores, bem como a aplicação do dégradé no software Corel Draw. Figura 4. Toda a segunda fileira representa a aplicação das cores no Corel Draw já com dégradé.

Diante disso, o WYSIWIG⁵ (BAER, 2005 p.106) proporcionado pelos monitores, cuja função é simular a impressão final da imagem no ambiente digital e no próprio ambiente da impressora, torna-se irrelevante, pois como a elaboração do arquivo é com cores separadas (fig.4), no final, cada cor será impressa sucessivamente sobre o mesmo papel, como é numa Xilogravura policromática, e não simultaneamente, como seria o *print* automático padrão que damos quando imprimimos uma imagem qualquer.

⁵ Acrograma para What You See Is What You Get. O que você vê é o que você recebe.



Figura 5. (2018). Wilson. Sobreposições de impressões. Xilogravura digital medindo 58,0 x 21,0 cm. Impressa em papel Canson C Grain a 3x0 cores. Impressora jato de tinta Epson L120 A4.

É a transposição deste fundamento da Gravura histórica que torna a visualização instantânea irrelevante, nem por purismo histórico e nem para se distinguir pela dificuldade. Acostumamos ao automatismo, quanto mais transcorreu o tempo, mais a ação humana sobre a imagem passou a ser sutil, no ambiente digital hoje, o conceito inserido a ela ou o impacto do que representa, sobrepuja qualquer purismo histórico ou dificuldade na sua execução, porém segundo Francastel (2011, p.30), “A Arte e a mão de obra humana são inseparáveis. Nossa época, que é a época da técnica, necessita desenvolver as consequências dessa verdade”.

Como prova dessa compreensão, procurou-se através da intervenção humana no automático, produzir uma impressão com três cores, porém algumas das quais, com duas e três sobreimpressões, isto é, a mesma cor é impressa até três vezes sobre o mesmo papel.

O principal ganho deste método é a saturação cromática obtida pelas sucessivas impressões sobre o mesmo suporte, tornando visíveis cores, que não são possíveis utilizando a capacidade do software, ou do método de impressão simultâneo originário da própria impressora pessoal.

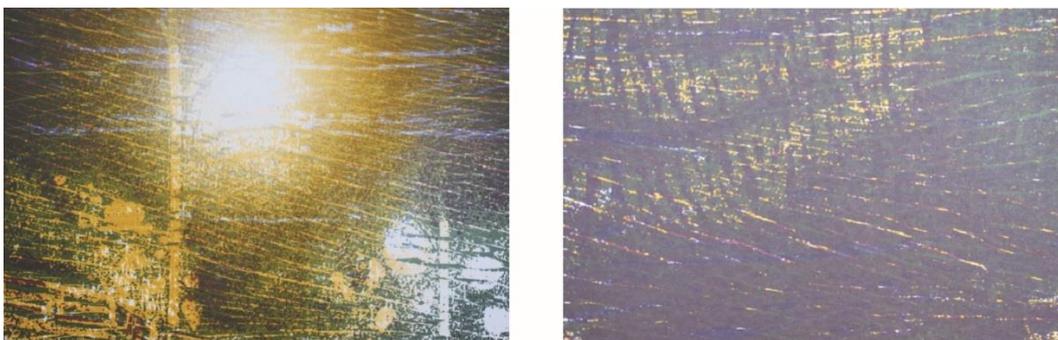


Figura 6. Detalhes da Xilogravura digital da fig. 7 onde se visualiza a definição dos veios da madeira, das marcas das goivas e do resultado das sobreimpressões.

Outro ganho importante da pesquisa refere-se ao alcance de formato das impressoras digitais a jato de tinta. A impressora utilizada para imprimir todos os objetos de pesquisa - Xilogravuras Digitais - tem formato A4, em centímetros, equivale a 21,0 x 29,7cm, ora, o automático padrão da impressora nos faz crer que o único formato de papel, passível de alimentação seja o A4.

No entanto, algumas gravuras digitais da pesquisa chegam a medir até 21,0 x 111,7 cm, ou seja, as impressoras pessoais A4 aceitam folhas com largura máxima de vinte e dois centímetros por até pouco mais de um metro de comprimento, diante disso, mais uma vez a ação humana sobre o automatismo desvela possibilidades que subjazem nele e espera-se assim, ter fornecido mais um dado relevante da importância de nossa pesquisa para a região onde estamos.

Isto não é uma suposição, mas em nossa visão um resultado de pesquisa.

Considerações finais

Na página que segue serão mostrados trabalhos desenvolvidos pelo Laboratório de Experimentação Visual da Imagem Digital e Endogravura na Amazônia Contemporânea, todas elas usando o método por nós desenvolvido para Xilogravura Digital, como parte dos estudos desenvolvidos pelo laboratório e o crédito que damos aos processos de gravura históricos e digitais em nossa região.

Partindo de diferentes proveniências, umas baseando-se em desenho preto e branco a nanquim e alto contraste, em claro-escuro, ou coloridos com marcadores, outros com aquarela, alguns de pintura digital e finalmente fotografia, deste modo, qualquer pessoa independente de sua habilidade com desenho ou representação, poderá elaborar sua Xilogravura digital, imprimi-la como múltiplo original, e ainda terá a possibilidade comercializá-la e gerar renda.



Fig.7a. (2018). Luanderson Santos. Desenho de observação a nanquim. Papel sulfite. 21,0 x 12,0cm. Fig.7b. (2018). Luan Santos. Xilogravura digital medindo. Papel Canson C Grain a 3x0 cores. Impressora jato de tinta Epson L120 A4. 58,0 x 21,0 cm. Fig.7c. Detalhe da Xilogravura digital.

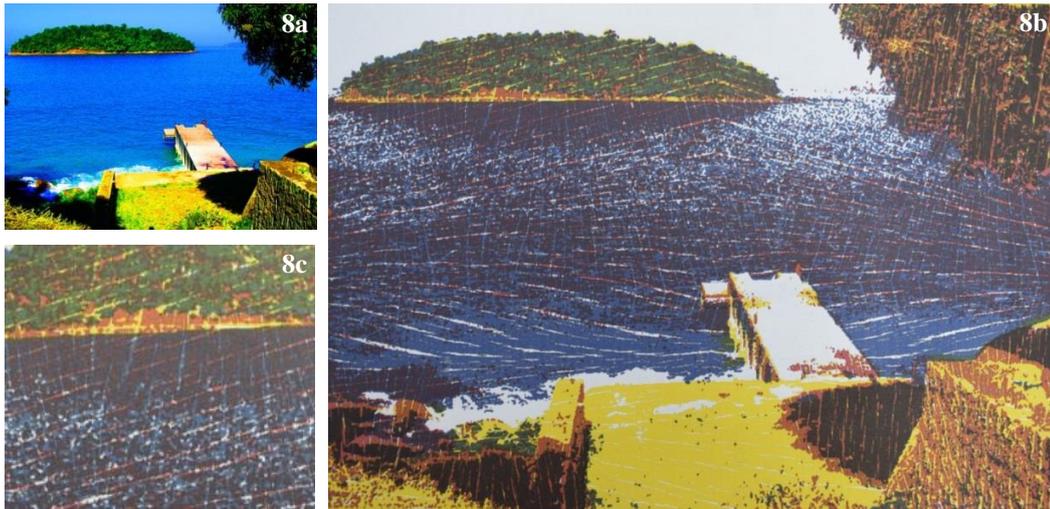


Figura 8a. (2019). Fabio Dutra. Pop art saturação. Fotografia digital. <https://www.fabiodutra.com/pop-art-e-saturacao-de-cores/> Figura 8b. (2019). Alexandre Valente. Xilogravura digital. Papel Canson C Grain a 3x0 cores. Impressora jato de tinta Epson L120 A4. 19,0 x 26,0 cm. Figura 8c. Detalhe da Xilogravura digital.

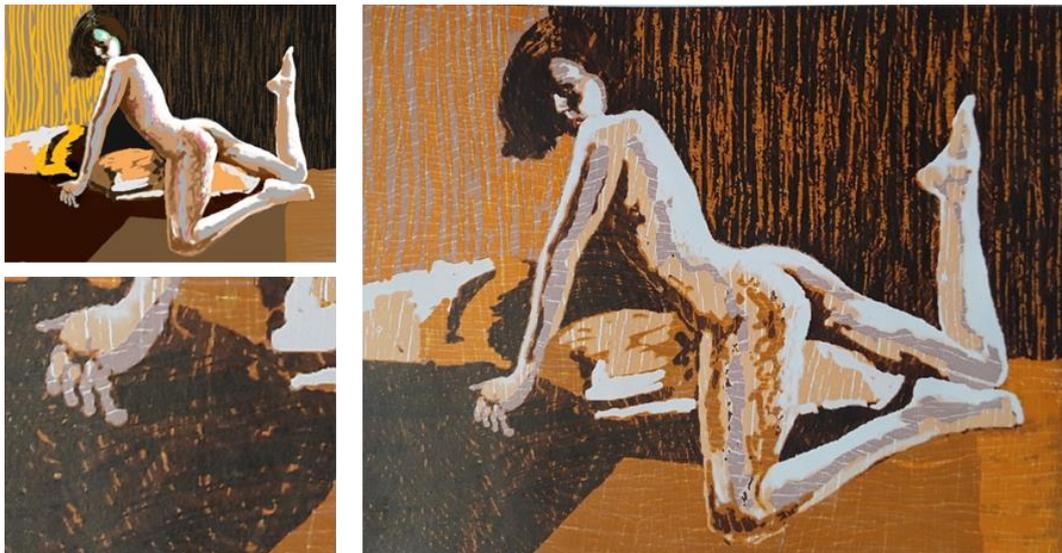


Figura 9a. (2018). Aixa. Fotografia digital com pintura digital no Photoshop. Figura 9b. (2019). Aixa. Xilogravura digital. Papel Canson C Grain a 4x0 cores. Impressora jato de tinta Epson L 1300 A3. 58,0 x 31,0 cm. Figura 9c. Detalhe da Xilogravura digital.

Referências

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Traduzido por Denise Bottmann e Frederico Carrotti - São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica**. 6ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

BALLINGER, B. "Bryan Ballinger: Illustration". Disponível em: <http://bryanballinger.com/experimental/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2019.

DICKSON, Claudio. “Xilogravura Digital | Sem Madeira”. Disponível em: <https://tintaoleo.wordpress.com/2013/04/03/xilogravura-digital-sem-madeira/>. Acesso em: 04 de janeiro de 2019.

FRANCASTEL, Pierre. **Realidade Figurativa**. Traduzido por Mary Amazonas Leite de Barros. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: Arte e técnica**. Porto Alegre: Tchê! Editora Ltda., s/d.

HORIE, Ricardo M. **Preparação e Fechamento de Arquivos Para Artes Gráficas**. São Paulo: Érica, 2005.

IVINS JR, William Mills. **Imagen y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. S.A, 1974.

LAURENTIZ, Paulo. **Holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1991.

MARTINS, Itajahy. **Gravura: Arte e técnica**. São Paulo: Fundação Nestlé Cultura, 1987.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

SARLO, Paola. **As interfaces da gravura digital**. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, Vitória, n. 5, p. 271-282, dez. 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/8121/5814>. Acesso em: 17/06/2019.

Recebido em 10 de maio de 2019.

Aprovado em 04 de junho de 2019.

Ensaaios Visuais

Me Desfarei de Tudo e Fugirei para o Botão (2018): Discurso sobre o Desespero

Patrícia Teles Sobreira de Souza¹

A câmera documenta o processo de desnudamento de um corpo que se esvai no espaço, a massa que se dissipa e se transforma sem sair do lugar. O enquadramento da imagem revela um cômodo preenchido por objetos agrupados, alegoria da mudança. Comunica o momento de transição e desapego que transcende o espaço e invade o corpo. Uma composição de oposições entre a matéria pulsante e o ambiente doméstico estático.

A série “Me desfarei de tudo e fugirei para o Botão” é composta por quatro autorretratos produzidos em 2018, um ano difícil para o Brasil. Para citar alguns casos, Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes, foram brutalmente executados, um incêndio destruiu o Museu Nacional e uma profusão de “fake News” interferiu no processo eleitoral. 2019 não deixou por menos, rompimento da barragem da Vale em Brumadinho, incêndio na Amazônia, lideranças indígenas assassinadas, extinção do MinC (Ministério da Cultura), cortes na Educação, vazamento de óleo no litoral Nordeste, censura no Cinema, discursos autoritários que evocam à Ditadura... Diante deste cenário, como seguir, como resistir?

Combater a cafetinagem da pulsão, medula do inconsciente colonial-capitalístico, implica construir para si um outro corpo, abandonando a carapaça de um corpo estruturado na dinâmica do abuso – como os gafanhotos abandonam seu exoesqueleto para que um outro corpo, ainda embrionário, possa germinar e tomar o seu lugar.²

As palavras de Suely Rolnik nos dão uma pista. Para a psicanalista, a cafetinagem é a base da economia capitalística que, na atualidade, transcende o campo econômico e domina também a subjetividade, apropriando-se da nossa potência criativa, da nossa “essência germinativa”. Segundo a autora, é preciso, por meio da micropolítica, a criação de novos modos de existência que correspondam às demandas do nosso “corpo-vibrátil”, ou seja, um saber-do-corpo³ que transcende a percepção e a cognição.

Neste contexto, a sequência de fotografias apresenta o movimento plasmado de um corpo feminino, fantasmagórico e angustiado, que busca dissolver sua carapaça para que outro corpo possa germinar.

Recebido em 06 de novembro de 2019.

Aprovado em 27 de dezembro de 2019.

¹ Artista-pesquisadora transdisciplinar. Doutoranda em Artes, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia (UnB); mestrado e especialização em Lenguajes Artísticos Combinados - Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2016); pós-graduação em Arte, Cultura e Sociedade no Brasil - Universidade Veiga de Almeida (Rio de Janeiro, 2012); e bacharelado em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral - UFRJ (2008).

² ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: Edições N-1, 2018, p. 138.

³ (...) poderíamos chamar de intuição; mas como esta palavra pode gerar equívocos, prefiro chamá-lo de “saber-do-corpo”, ou “saber-do-vivo”, ou ainda “saber eco-etológico”. Um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito. (ROLNIK, p.54, 2018)





Destralíngua

dakí¹

Nunca sei o próximo passo, sei o primeiro. Aconteceu na necessidade de externalizar coisas que não consegui abordar com o diálogo falado. Sempre que começo uma peça nova, fico sem saber qual é o ponto; aí fico triste, eufórico, leio as coisas/falo sobre as coisas, ouço música o tempo todo pra me ajudar a pensar e vou fazendo. Quando acabo, é depois de um tempo passado, depois do trabalho afetivo e de pensamento ocorrido no período em questão (dias, meses), e aí vejo que uma ideia sobre algo mudou nesse período, que deixei algo pra lá, que fiz também uma série de escolhas no processo e que essas escolhas formaram um trajeto em grande parte inconsciente, mas específico. Não repito os ciclos (não tento): o recorte de tempo histórico é sempre novo (tanto o meu quanto o da coletividade), a produção seria outra, ainda que os passos fossem aproximados dos de trajetos anteriores.

Desde criança quis fazer gibis, mas só comecei a desenhar e pintar em 2012 (aos 25). Não entendi nada das implicações, mas deu pra ver que tudo mudou: descobri que minha voz não era bem aquela que saía da minha boca por todos os anos antes e que meu olhar era belo e grotesco e as paredes brancas demais e o tempo estranho demais; me cobri de tinta e grudou nos cabelos, pintei o teto e o chão até que não dei mais conta: tive medo e cansei. E aí minha cabeça mudou, minha dosagem também e meu coração também, casei. E o país mudou também. E mudei de rede. Mas me sentindo um saco de areia, produzindo no escuro, com um diploma engavetado e desenhando sonhos e colocando na nuvem, insistindo em coisas que não davam resposta, encontrando alívio em podcasts.

Apresento esse malote de narrativa como contextualização de alguns trabalhos mais recentes. Em agosto de 2019 soube de uma oportunidade para publicar uma história em quadrinhos (não deu certo pelo prazo, soube de última hora), mas no impulso comecei a criar uma (ainda não acabei), falando da coisa amarga e do alívio que era falar da coisa amarga. Eu já vinha retomando a pintura lentamente desde o ano passado, mas com o início dessa história uma série de eventos interessantes se sucederam: como é um gibi é autobiográfico, revisei alguns cadernos que guardo desde quando comecei a produzir. No meio desse processo me lembrei dos registros pictográficos que fazia durante a graduação (em aulas, debates e congressos), e a lembrança da atividade me fez querer repetir o processo, mas agora com as discussões dos podcasts, e aí tudo aconteceu muito rápido e tudo ao mesmo tempo. Passei semanas virando madrugadas fazendo esses registros até entrar em colapso; havia deixado de lado a hq e os quadros. Do que se trata o meu trabalho afinal? O que há de mim no que faço com o discurso do outro? E as leituras para o pré-projeto de mestrado? O que faço com o tema que escolhi? O que o Moscovici tem a ver com essas madrugadas?

Com o choque dei um tempo e retomei os quadros e o gibi (numa parte difícil do enredo, sobre questões psiquiátricas), levei essas perguntas pra esses outros lugares e continuei apresentando isso ao mundo – meu mundo íntimo e meu mundo das redes. Eu nunca entendo exatamente o que faço (mais especificamente nos quadros) e fico sempre na expectativa de devolutivas, de um “pareceu isso”, “me fez pensar em tal coisa”. Como a escolha do tema, da iconografia, das cores e do material mais desabrocham do que são planejadas, sempre fica a sensação de que não é um processo consciente, e como consequência meu controle sobre o resultado final também não o é; e o mesmo para os significados possíveis do objeto pronto.

1 dakí é Marcelo Barros de Carvalho Júnior, bacharel em Psicologia pela Universidade Federal de Goiás e artista autodidata.

Mas, ao mesmo tempo, tenho minhas leituras sobre as peças, só nunca havia falado disso até recentemente.

Os santos, por exemplo. Pinte a primeira Nossa Senhora com uma composição que me lembra vestimentas de outros países da América Latina. Durante o processo, pude começar a elaborar toda uma vida de vivências em família protestante, na qual um dos maiores tabus era a posse de imagens religiosas. Nas costas dessa Nossa Senhora, há uma figura humana no centro de um caminho; anos atrás, era, pra mim, a representação do adversário, a ameaça anticristã que era eu; hoje, é uma figura humana no centro de um caminho. Considerando a mudança de contexto e as emoções desencadeadas nesse processo e no seguinte (um São José trabalhista), fiz um vídeo (áudio e fotografias) comentando a releitura dos elementos associados aos santos e meu receio de ecoar desrespeitos institucionalizados. Coloquei na web e seguí falando do mar vivo, escrito sobre o óleo numa imagem que é mais sobre a esperança de conseguir lidar com o desastre do que o desamparo planejado.

A ação de comentar o processo e o resultado final talvez seja o elo que faltou nesses anos: a sensação de estranhamento do universo estético que tenho criado só aumenta em intensidade conforme me deixo ser asfíxiado pelo receio de falar sobre isso, sobre o que é belo, grotesco, libertador e contraditório. Não são artefatos alienígenas (até onde sei), não são energias ocultas e obscuras (até onde sei): são cristalizações da minha experiência como gente. Tratar meu trabalho como algo incomunicável é me tratar como um ser incomunicável, o que vai contra a urgência do primeiro passo: a necessidade de romper limites subjetivos do exercício da linguagem.

Recebido em 28 de novembro de 2019.

Aprovado em 23 de dezembro de 2019.



É...
Tô meio nervoso olhando pra essa
paisagem e tentando falar alguma
coisa sobre ela, sobre esse nome
to final.

**FAÇO TUDO
AO MESMO
TEMPO**



**AÍ ME
EMBARALHO,
FICO AGONIADO**



mas aí acabou um curso
e me reaparece; nessas horas
consegui ver melhor o que estive
fazendo durante os paracéjinhos.

cada dia entendo
mais e menos das
minhas motivações pl

falar a língua

e querer
ser visto:





Pensando no nascer de novo via twitter

PATIFE

TEMÁTICO
1793148206

São Bento
patrono de



outra coisa.

comecei bravo e frustrado, depois virou algo que dialogava mais com nuances da atividade de objetivação/publicização do que com meu mau humor do início



era de 2017, refiz todo agora em novembro/2019

viver no virtual



era pra ser um banquete, vários animais à mesa e o leão apresentando o fóssil humano encontrado mas fiquei impaciente, troquei a narrativa por formas abstratas e chamei de "ARARA VAREJO"

dei por finalizado em março; como achei que estava muito cru (e não tinha material) cobri quase tudo (menos o leão & o vermelho); aproveitei os relevos (fig. humanas)

mesma coisa pro quadro ali em cima

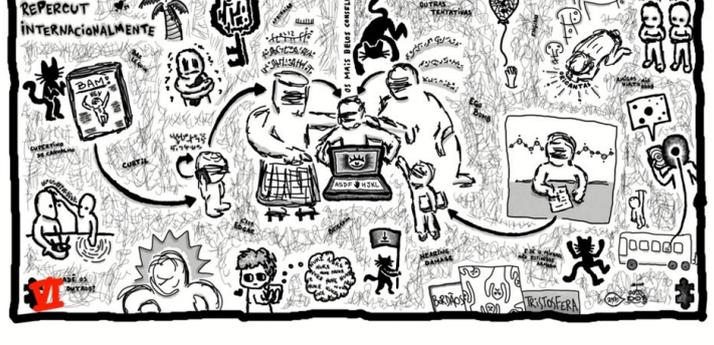
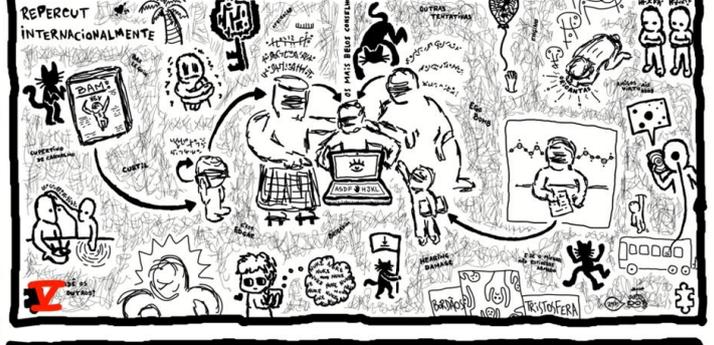
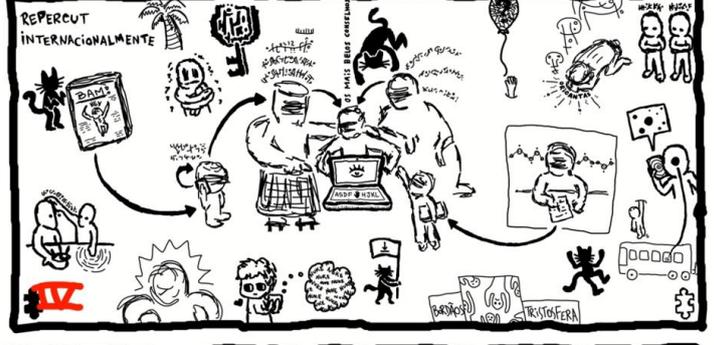
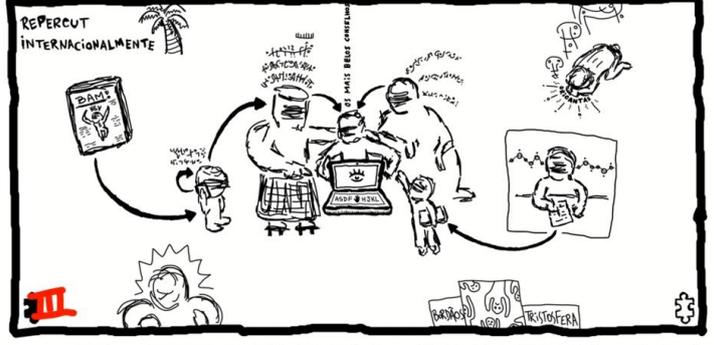
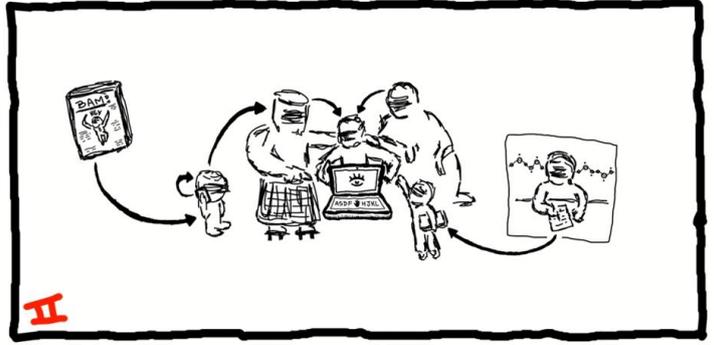
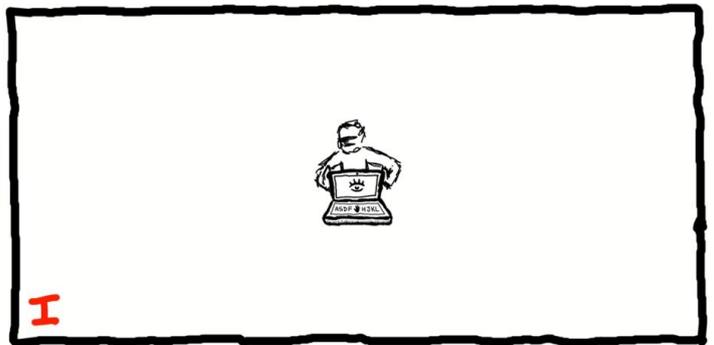
minha mão etc





É a segunda vez que tento escrever uma história em quadrinhos. A primeira tentativa ("Golem", 2014) chegou a ser encerrada, mas é um material impubescível (?) pela intensidade da desorganização. E eu meio que me preparei pro processo... vi filmes, li artigos sobre o ^{golem} do golem, parti de um argumento inicial pro ser o caminho de desenvolvimento: o poder da linguagem para dar e tirar a vida (inscrição no tubo de golem).





<http://periodicos.ufes.br/colartes/>