

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

Ano 10, n. 18 (inverno. 2020).

Lindomberto Ferreira Alves  
Thiago Guimarães Azevedo  
Luiza Cunha Barata  
Francisco Lemos dos Santos Alves Gonzaga  
Bárbara Tavares Schiavon Machado  
Douglas Gomes Silva  
Felipe Marcondes da Costa  
Maria Angélica Pedroni  
Benedito Ferreira

COL18







Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, N. 18, junho de 2020  
Quando a Arte Afeta a Vida: a produção de realidades

**N. 18**

## **Universidade Federal do Espírito Santo**

### **Reitor**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

### **Vice-reitora**

Roney Pignaton da Silva

### **Centro de Artes**

#### **Diretor**

Larissa Zanin

### **Programa de Pós-Graduação em Artes**

#### **Coordenação**

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

### **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa**

#### **Editores**

Dr.ª Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Ms. Arlette Passamani Frauches, PPGA-UFES

Ms. Diego Kern Lopes, PPGARTES-UERJ

Ms. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP

Ms. Fuviane Galdino Moreira, PPGA-UFES

Ms. Iris Maria Negrini Ferreira, PPGA-UFES

Ms. Janayna Araujo Costa Pinheiro, PPGA-UFES

Ms. Jorge Luiz Mies, PPGA-UFES

Ms. Marianna Pedrini Bernabé, PPGA-UFES

Ms. Melina Almada Sarnaglia, PPGARTES-UERJ

Ms. Rosa da Penha Ferreira da Costa, PPGA-UFES

Ms. Rodrigo Hipólito, PPGA-UFES

Ms. Sabrina Vieira Littig, PPGA-UFES

### **Conselho editorial**

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

Prf.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 Grandó 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.ª 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

### **Editoração N. 18, Quando a Arte Afeta a Vida: a produção de realidades**

Fabiana Pedroni IA-UNESP

Rodrigo Hipólito LabArtes-UFES | FAEV

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 10, n. 18, (junho. 2020).

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



Os conteúdos dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira  
responsabilidade dos autores

# SUMÁRIO

Apresentação .....	8
<b>Vida como obra de arte: a contemporaneidade da estetização da existência em dois atos</b>	
Lindomberto Ferreira Alves.....	10
<b>A fotografia de Luiz Braga como encantaria da imagem</b>	
Thiago Guimarães Azevedo .....	30
<b>“When in Rio”: questões midiáticas de foliões cariocas</b>	
Luiza Cunha Barata; Francisco Lemos dos Santos Alves Gonzaga.....	53
<b>Documentação de experiências artísticas em livros de artista</b>	
Bárbara Tavares Schiavon Machado.....	76
<b>Entre linhas: os diálogos interartísticos entre Amarelo-vermelho-azul, de Wassily Kandinsky e Caminho das águas, de Piatan Lube</b>	
Douglas Gomes Silva .....	96
<b>desencapados</b>	
Felipe Marcondes da Costa.....	117
<b>História de troncos e cascas</b>	
Maria Angélica Pedroni.....	135
<b>Os caras do grindr</b>	
Benedito Ferreira .....	146
<b>Diretrizes para Autores.....</b>	<b>159</b>

# APRESENTAÇÃO

Com principal interesse nas pesquisas desenvolvidas no interior do campo da arte, a Revista do Colóquio expande, a cada edição, os diálogos com diversas áreas de conhecimento, nas quais se desenvolvem debates e investigações aderentes às suas temáticas. Para seus números 18 e 19, a Revista do Colóquio abraça trabalhos que exponham processos poéticos em diversos contextos ligados à transformação do cotidiano, às práticas de desenvolvimento dos sentidos de coletividade, ao ativismo sociopolítico e à extensão das atividades da Arte para além das fronteiras de suas instituições.

O que acontece quando a Arte ultrapassa as fronteiras de suas instituições? O que acontece quando trabalhos de Arte expandem os Mundos da Arte? Como pensar os exemplos desse ultrapassar e desse expandir?

Propostas de arte que agem em resposta a um momento político específico; projetos que incentivam realizações em grupo ou comunitárias; atividades que transformam paisagens, que preservam e ressignificam modos de fazer tradicionais; experimentações com meios novos e tradicionais de comunicação; o trato com a materialidade e o ato de dar forma. Todas essas são maneiras de produzir realidades, de dar vida aos objetos com os quais dividimos o mundo, de alargar os horizontes de atuação da Arte.

Sob o título **“Quando a Arte Afeta a Vida: a produção de realidades”** (Edição de n.º 18), apresentamos Artigos, Relatos de Experiências e um Ensaio Visual que nos auxiliam a pensar os papéis das práticas de Arte nos seus processos de alargamento de sentidos, para auxiliar, de modo ativo, na construção da realidade.

Editores

# ARTIGOS

# VIDA COMO OBRA DE ARTE: A CONTEMPORANEIDADE DA ESTETIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA EM DOIS ATOS

*Life as a work of art:  
the contemporary aestheticization of existence in two acts*

Lindomberto Ferreira Alves<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo de uma revisão de caráter historiográfico, esse texto pretende traçar um panorama geral dos deslocamentos poéticos no campo artístico, da antiguidade ao contemporâneo, a fim de interrogar não apenas os prelúdios da formalização da dimensão estética da vida como obra de arte, bem como averiguar o modo como tal concepção estaria sendo efetivada no campo de experimentação artística na atualidade. Deter-nos-emos à discussão de abordagens teóricas que buscam compreender as origens dos atravessamentos entre arte, vida e obra na arte contemporânea, especialmente a partir das análises realizadas pelo crítico francês Nicolas Bourriaud em "Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si" (2011).

**Palavras-chave:** Estetização da existência, arte e vida, arte contemporânea, poéticas artísticas.

**Abstract:** Starting from a review of a historiographic character, this text intends to outline a general panorama of the poetic displacements in the artistic field, from antiquity to the contemporary, in order to interrogate not only the preludes to the formalization of the aesthetic dimension of life as a work of art, as well as to investigate the way in which this conception is being carried out in the field of artistic experimentation today. We will dwell on the discussion of theoretical approaches that seek to understand the origins of the crossings between art, life and work in contemporary art, especially from the analyzes carried out by the French critic Nicolas Bourriaud in "Forms of life: modern art and the invention of the self" (2011).

**Keywords:** Aestheticization of existence, art and life, contemporary art, artistic poetics.

---

<sup>1</sup> Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente. Mestrando em Teoria e História da Arte pelo PPGA-UFES (2018/20). Licenciando em Artes Visuais pela UNAR/SP (2020) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA (2013). É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea" e integra a equipe da "Plataforma de Curadoria" (DAV-UFES), plataforma virtual focada nos processos de criação em curadoria. Possui textos publicados em livros, catálogos e revistas especializados nos campos da história, teoria e crítica de arte. Suas investigações privilegiam a análise dos processos de criação na arte contemporânea, de modo especial, no estudo de produções cujos processos criativos colocam arte, vida e obra no mesmo plano de contágio. Site: <https://lindomberto-ferreira-alves.webnode.com/> E-mail: lindombertofa@gmail.com

## Introdução

Seria um lapso de nossa parte iniciar essas reflexões sem pontuar, junto ao crítico francês Nicolas Bourriaud (2011, p. 126), que “obra e existência se imbricam em processos de produção de ‘possibilidades de vida’ individuais”, desde a Antiguidade Grega e Greco-Romana. Conforme esclareceram os empreendimentos filosóficos de Friedrich Nietzsche (1992; 2001) por meio da concepção de vida como obra de arte<sup>1</sup> e de Michel Foucault (1984; 1985) através da concepção de estética da existência<sup>2</sup> as imbricações entre arte, vida e obra não se restringiriam, portanto, às proposições do programa moderno, tampouco, as produções do fazer artístico contemporâneo.

É importante deixar isso bem claro, pois uma leitura ligeira sobre a arte de hoje especialmente a partir do campo de debate em torno da chamada estética relacional (BOURRIAUD, 2009), e da sua ampliação<sup>3</sup> em direção à arte do séc. XX, promovida pelo crítico francês Nicolas Bourriaud (2011) levaria a uma compreensão inequívoca de que conceber a vida como forma estética diria respeito, exclusivamente, aos

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche (1992; 2001) foi resgatar na cultura grega pré-socrática aquilo que para eles tratar-se-ia de uma espécie de postura ética de si eminentemente artística, isto é, uma arte de viver que favorecesse a si, e que, portanto, fizesse frente utilitarismo e uniformização dos modos de vida tencionados pela emergência da modernidade. Partindo da premissa de que haveria uma relação de interdependência entre a “função” da arte e a afirmação da vida na tragédia grega, apesar de todo absurdo e sofrimento que pudesse estar presente na vida retratada pela arte trágica, ainda assim, nela a vida é indestrutivelmente poderosa e alegre. Tal leitura o conduziu à posição de “só como fenômeno estético, a existência e o mundo aparecem eternamente justificados” (NIETZSCHE, 1992, p. 47).

<sup>2</sup> Partindo de uma análise genealógica dos estilos de existência empreendidos na antiguidade, Michel Foucault (1984; 1985) promoveu toda uma discussão acerca de uma moral pautada na estilização da liberdade, na invenção de si, no intento de formular um pensamento crítico que operasse uma contribuição efetiva sobre os modos como estavam sendo constituídas as subjetividades na (pós-)modernidade. Para ele, a vida como obra, retomada segundo o contexto da modernidade, não implica a mera aceitação do que se é ante os fluxos discursivos que ditam, em seu contexto de reflexão, o que é ou não ser moderno. Mas, sim, tornar-se autor de sua própria vida, mestre de si, tomando a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e permanente.

<sup>3</sup> Abordagem promovida por Nicolas Bourriaud no livro “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si”, publicado na França, em 1999, no qual o crítico investe em uma espécie de genealogia da invenção de si na arte moderna. Para ele, fruto dos efeitos do processo de modernização, os antecedentes contemporâneos imediatos da relação entre arte, vida e obra viriam da modernidade, por terem evidenciado de diferentes formas a primazia das relações entre obra, atitude artística e vida cotidiana.

modos de operar das produções artísticas da nossa atualidade, tensionada, por sua vez, pelos princípios estéticos legados pela modernidade. É claro que ele, Bourriaud (2011), está ciente<sup>4</sup> de que não se trata disso, fato esse que pode ser averiguado quando diz:

A antiguidade grega dava tão pouca importância ao além como nós, e a moral se diferenciava da religião. Ao privar-se do recurso à lei divina, a ética se aproxima de uma estética da existência, dispondo tão somente de critérios relativos e abarcando essa parte de arbitrário pela qual se aproxima da criação artística (BOURRIAUD, 2011, p. 18).

A partir desse raciocínio, o autor nos sugere que o artista moderno teria passado a ocupar a posição outrora ocupada pelos filósofos pré-socráticos,<sup>5</sup> ao caracterizar, em sua obra, uma relação com o mundo que “altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido” (BOURRIAUD, 2011, p. 17). Entretanto, a rapidez com que Nicolas Bourriaud (2011) estabelece as correspondências entre as “tecnologias de si” do artista moderno, da estetização da existência da Antiguidade, o impede, inclusive, de explorar detalhadamente os modos como que arte, vida e obra estiveram conectadas (ou “desconectadas”) ao longo da historiografia da arte.

---

<sup>4</sup> Sem perder de vista a importância ontológica das correlações entre disposições éticas e efeitos estéticos na antiguidade, o esforço de Nicolas Bourriaud, com esta ampliação, visa demonstrar o quanto que as vanguardas artísticas realçaram o estreitar da relação entre vida e obra – sobretudo a partir do modo de vida tencionado pelo artista moderno que, de acordo com o crítico, evidenciaria, inclusive, uma via profícua de investigação à ontologia da arte do presente. De nítida inspiração foucaultiana posto que ancorada na perspectiva da ‘tecnologia de si’ (FOUCAULT, 2004) segundo Bourriaud (2011, p. 18), a arte moderna induziu “uma ética criativa, refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser assim formulado: faz de tua vida uma obra de arte”.

<sup>5</sup> Embora se tratem de momentos históricos bastante distintos especialmente do ponto de vista da constituição do sujeito os quais, segundo Foucault (1995, p. 270), não só não se identificariam como “seriam diametralmente opostos”; a aproximação entre a cultura antiga de si e a atitude artística moderna (e, por extensão, contemporânea) não deixa de ter seu fundamento, sobretudo quando se trata da reflexão da arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção da própria vida. Especialmente se essa prática pretende contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência, qual seja problematizar a nossa atualidade e formular um pensamento crítico acerca de nós mesmos.

Uma vez que o crítico não se atém ao aprofundamento desse prisma dado que suas reflexões se concentram sobre as formas de vida como outra via de entendimento da arte a partir do modernismo esse texto propõe um breve sobrevôo sobre os deslocamentos poéticos relacionados à formalização da dimensão estética do ato vivencial, da antiguidade ao contemporâneo, a fim de perscrutar o saber-fazer artístico na condição histórica do presente pautado na concepção de estetização da existência, da própria vida como obra de arte.

### **Primeiro ato: a estetização da existência da antiguidade ao contemporâneo**

Começemos, portanto, pelos tempos mais longínquos: o mundo antigo. Na Grécia pré-socrática, as manifestações artísticas estavam imbricadas à vida coletiva, posto que, para os gregos antigos, toda a vida, e as manifestações dela decorrentes, era impregnada de um modo estético de pensar e estar no mundo (SAMPAIO, 2012). Essa comunhão se deve ao fato de o entendimento de arte para os gregos não corresponder, evidentemente, à compreensão de arte tal qual passou a ser circunscrita, a partir do século XVIII, pela chamada “belas artes”.<sup>6</sup> Na Grécia clássica, a noção de arte não era desconexa das atividades ordinárias da vida, uma

---

<sup>6</sup> Para o crítico de arte belga Thierry De Duve (2005, p. 85), “as Belas Artes formam um sistema limitado por fronteiras internas e externas. Internas, uma vez que o sistema compreende e justapõe, sem misturá-las, a pintura, a escultura, a arquitetura, o desenho, a gravura, etc., e as separa outras artes como a literatura, a música e o teatro. E externas, porque ela exclui uma quantidade de coisas que, não entrando nem na pintura, nem na literatura, nem na música, etc., ficam na impossibilidade de pertencer à categoria ‘arte’”. Aqui vale frisar que embora a distinção entre “belas artes” e artes aplicadas se realize rigorosamente com a emergência do mundo moderno, o princípio originário desta distinção ocorre ainda na antiguidade clássica, por interposição da associação da noção de arte à noção de belo. O belo, nesse contexto, estabeleceu uma espécie de desnivelamento entre a arte como expressão comum e a ideia de arte bela, muito em função do produto da segunda estar vinculada aos princípios da simetria, do equilíbrio e do respeito às proporções ante a prática de reprodução ou imitação do real, que não apenas lhe atribuíram um caráter ético-pedagógico, como, conseqüentemente, tornaram a abordagem estética paulatinamente restritiva, elevando a arte a um pedestal cultural que separa o gosto inculto do requintado (OSBORNE, 1974).

vez que os gregos não distinguiam<sup>7</sup> o trabalho isto é, a atividade produtiva da obra.

O princípio da cisão desta unidade ocorreu ainda neste mesmo período, o que se percebe na emergência da filosofia platônica<sup>8</sup> e, nela, sua inclinação metafísica. No livro X de “A República” (1988), por exemplo, o filósofo tece algumas considerações a respeito do significado da arte para a vida social mas não propriamente sobre arte, e sim sobre o tema do belo.<sup>9</sup> Para o filósofo ateniense, a arte não corresponderia ao belo, e essa diferenciação se apoiava na premissa de que haveria uma distinção entre o cosmo sensível (o mundo da matéria) e o cosmo eidético (o mundo das Ideias) (BASTOS, 1987). Para Platão, existiria um mundo inteligível que estaria além do físico e do qual se origina tudo que está no sensível, sendo este uma cópia daquele.

Perceba que aí se processa não apenas uma distinção entre o belo e a arte, mas uma separação acintosa entre arte e vida, para os gregos *téchene* (BASTOS, 1987). Na filosofia platônica, a arte pertenceria ao mundo da matéria, enquanto o belo pertencia ao mundo das ideias. O viver dedicado à arte, ao mundo sensível, corresponderia, portanto, a um modo de vida desvinculado do mundo do suprassensível, ou seja, do

---

<sup>7</sup> Aos olhos dos gregos a atividade produtiva estava por inteiro na obra e não no artista que a produziu. O artista, como qualquer outro artesão, estava “classificado entre os teknites (especialistas), isto é, entre aqueles que, praticando uma técnica, produzem coisas, produzem objetos” (AGAMBEN, 2013, p. 353). Não havendo separação entre atividade artística e atividade produtiva (entre arte e vida) mesmo que o produto dessas operações, em sua maioria, estivesse vinculado à *téchene* (técnica), um saber-fazer orientado por regras específicas, a noção de arte, neste período, estava intimamente integrada à esfera social, compreendendo, portanto, todo tipo de ação que inserida no curso produtivo da vida seria capaz de produzir algum desdobramento estético.

<sup>8</sup> Embora não haja no âmbito da obra de Platão um discurso específico dedicado à arte (CAUCQUELIN, 2005), inúmeras são suas inferências ao tema, dispersas pelo conjunto dos seus escritos.

<sup>9</sup> De acordo com ótica platônica, o belo, juntamente com o bem e a verdade conformam a tríade responsável pelo acesso a esse mundo suprassensível. Ou seja, o belo, como valor atribuído às coisas presentes na realidade aparente, é derivado de uma beleza transcendental, ontologicamente maior do que a beleza sensível (NUNES, 2006). Na impossibilidade de defini-lo ou mesmo de alcançá-lo a partir de manifestações materiais – como a arte, por exemplo – o platonismo pressupõe a universalidade da beleza, conduzindo o homem ao belo ideal, afastando-o, assim, do belo presente nas coisas materiais produzidas no mundo sensível.

conjunto de ideias que são a verdadeira causa da beleza<sup>10</sup> de todas as coisas. Nesses termos, sendo a realidade sensível e nela podemos situar a vida uma imitação, uma cópia do inteligível; a arte, para Platão, tratava-se da imitação da imitação, algo capaz de ludibriar e afastar o homem ainda mais do real.

Tal visão contribuiu com a redução da estética a uma questão moral,<sup>11</sup> estabelecendo uma cisão entre a arte produtiva (*téchene*), de caráter utilitarista, regulamentada e subordinada às finalidades pedagógicas visadas pelo Estado, e a arte do espírito (*epistéme*), de caráter lógico-intelectual, via indireta para recordação do belo universal, uma espécie de escada que elevaria a alma à sua liberdade (BASTOS, 1987; VARES, 2010).

Embora as críticas platônicas à arte manifestem um forte moralismo, isso não significa que a ela o filósofo fosse completamente contrário e/ou insensível. À maneira dele, o que pretendia Platão, conforme aponta Vares (2010, p. 105), era “proteger a arte de sua banalização nas formas hedonistas”. Contudo, como se sabe, essa aparente proteção foi diretamente responsável por gerar, no decurso das manifestações artísticas dos períodos subseqüentes,<sup>12</sup> a desvalorização das atividades

---

<sup>10</sup> Como sugerem Nunes (2006) e Lacoste (1986), haveria na filosofia de Platão três espécies de beleza, isto é, a estética, a moral e a espiritual. A primeira forma de ser do belo corresponde a uma perspectiva utilitária, ainda ligada aos sentidos, segundo a qual uma coisa é bela quando é útil. Mas essa forma de beleza só serve à medida que permite reconhecer nas belas ações uma forma mais desenvolvida da beleza (belo moral). Por fim, aqueles que praticam as belas ações podem ascender ao belo espiritual, sua forma mais elevada. Conforme acrescenta Vares (2010, p. 99), “só uma alma exercitada, capaz de realizar belas ações e dedicada à vida contemplativa (*dianóia*), pode ascender à verdadeira beleza do ser, passando do amor físico ao amor espiritual”.

<sup>11</sup> Se é notória a crítica platônica à arte, não podemos nos esquecer de que ela não se deu de forma igualitária à todas as formas de manifestações artísticas. Não podemos perder de vista, também, que ela emerge justamente da importância atribuída pelo filósofo às artes, devido ao reconhecimento de sua eficácia político-pedagógica. A posição moralista de Platão está intimamente vinculada ao receio de que os velhos valores da democracia grega fossem pervertidos pelas mudanças oriundas dos progressos artísticos, técnicos, econômicos, científicos e políticos alcançados naquele momento. Isso o levou, no limite, à proposição de uma regulamentação das artes, um claro atentado contra a expressão criativa, mas, que, segundo ele, restringiria o “mau” uso da arte.

<sup>12</sup> No mundo europeu medieval, por exemplo, ao mesmo tempo em que a arte correspondeu em certos momentos e em certos contextos da estrutura social, a todo ato produtivo (assim como o

manuais em detrimento das atividades espirituais e científicas, um distanciamento da unidade entre as atividades produtivas da vida e as artísticas.

Dando um salto temporal de vários séculos, nos deslocamos do mundo antigo e aportamos no mundo moderno. Na emergência da modernidade, o homem não se satisfaz mais com a contemplação estética imediata como uma maneira capaz de acessar a verdade de dimensão transcendental que, por longo tempo da história humana, figurou como “a explicação dos acontecimentos de sua existência, ou a razão de sua vida” (SAMPAIO, 2012, p. 09). O sujeito moderno, na esteira da revolução científica do século XVII, passou a criar, por si e para si, suas próprias reflexões sobre a maneira de conceber o mundo da vida e a arte decerto que não ficou à margem dessa mudança radical na concepção de conhecimento.

Desde a Renascença, assistiu-se de um lado algo que se convencionou chamar de processo de autonomização das manifestações estéticas, pautada no desejo de superação da relação de dependência à Igreja, ao Estado e ao poder econômico. De outro, dado o interesse em tornar a arte como uma esfera autônoma da cultura,<sup>13</sup> suscitado pelo processo de intelectualização e racionalização do fazer artístico, a arte progressivamente não só cindiu sua relação com as atividades produtivas da vida, como, também, consolidou-se em um âmbito privilegiado no elenco das atividades humanas (DUARTE, 1994). Tem-se aí, portanto, uma brevíssima síntese sobre o modo como o artista, no

---

era para os gregos pré-socráticos); em outros momentos e contextos, por sua vez, a separação entre atividade produtiva e atividade artística era nítida, muito em função dos artistas serem aqueles que estavam encerrados a algum setor social tal como a igreja, a aristocracia feudal ou da burguesia emergente. Nesses últimos contextos, a arte se encontrava desvinculada da vida, um claro reflexo da herança da filosofia platônica, via de acesso à verdade de dimensão espiritual, transcendental e divina (SAMPAIO, 2012).

<sup>13</sup> À luz das reflexões de Jürgen Habermas, de acordo com Peter Bürger (2008, p. 61), “a arte autônoma apenas se estabelece na medida em que, com o surgimento da sociedade burguesa, os sistemas econômico e político são desatrelados do cultural e, minadas pela ideologia de base da justa troca, as imagens tradicionalistas do mundo libertam as artes do contexto de uso ritual”.

decurso da modernidade europeia,<sup>14</sup> teria desenvolvido uma autoconsciência acerca de um modo de vida propriamente estético.

Cumprir observar, entretanto, que a progressiva incorporação dos processos de racionalização pela arte em busca de sua autonomia engendrou, numa primeira instância, o deslocamento processual da arte em relação à *práxis* vital, bem como a cisão<sup>15</sup> da conexão do artista com o mundo que o rodeia. A autonomização da esfera da arte, ao mesmo tempo em que emergiu como “condição fundamental para a constituição de uma apreciação puramente estética e, conseqüentemente, para a reflexão estética enquanto saber” (CATALINI, 2016, p. 173), desvinculou a obra de arte de toda função social até então atribuída a ela, seja na arte religiosa como função de culto, seja na arte cortesã como autorrepresentação da nobreza.

Esse processo implicou, numa segunda instância, o surgimento do que chamamos hoje de arte institucionalizada, um espaço “com suas próprias

---

<sup>14</sup> De acordo com Marshall Berman (1986, p. 87), o pensamento sobre a modernidade foi dividido em “dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: ‘modernização’ em economia e política, ‘modernismo’ em arte, cultura e sensibilidade”. Segundo essa leitura, o autor dividiu a modernidade em três fases: “Na primeira fase, do início do século XVI até o final do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna [...] Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento [...]” (BERMAN, 1986, p. 16-17).

<sup>15</sup> Do ponto de vista filosófico, o surgimento da própria ideia de uma arte autônoma se dá com Kant, em 1790, a partir de suas considerações acerca da crítica do juízo. Para o filósofo, o juízo é uma faculdade autônoma, uma espécie de julgamento que não se baseia em nenhuma ideia prévia, limitado à razão teórica. Partido da distinção entre os juízos de entendimento e os juízos estéticos relativos à sensibilidade, Kant argumentará que a autonomia do estético se configura no campo subjetivo como reflexo do desligamento histórico da arte de suas referências à *práxis* vital. Ou seja, esta autonomia se realiza na definição do juízo estético como um juízo desinteressado, no qual a arte ocuparia um lugar privilegiado e separado do mundo ordinário pautado por uma finalidade (KANT, 1980).

regras, sua história, seus valores e, no seu centro, objetos que são ontologicamente distintos dos que estão fora dele” (RAMME, 2014, p. 09). Como pondera Peter Bürger (2008), não é que esse processo tenha conduzido propriamente à separação total da unidade entre a arte e a vida. Para ele, o que ocorreu foi uma desconexão bastante particular de uma experiência estética, que passa ser entendida como especializada, de determinadas realidades da esfera social.<sup>16</sup> Algo que passa ser inteligível a partir do momento em que “esta autonomia esbarra em seus próprios limites, com a autocrítica da arte exercida pelas vanguardas que, ao tentarem romper com a instituição arte, buscavam reintegrar arte e vida” (CATALINI, 2016, p. 173).

Em todo caso, este postulado persistirá ao longo de toda modernidade artística, ora operando dentro das particularidades desta nova sensibilidade emergente e, portanto, em conformidade com as regras da arte institucionalizada como no caso de artistas como Ingres, Courbet e Delacroix ora se desenvolvendo com base em parâmetros que aproximam a arte da vida, sem o respaldo de um modelo estético pré-estabelecido como no caso de Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec (BUENO, 2010). Esse dualismo à parte a transição do final do século XIX e início do XX marcou a emergência de uma nova dinâmica no processo de constituição do ser artista, bem como do papel transformador da arte, orientado à conversão daqueles em mediadores de um processo de transformação estético-social.

O teor revolucionário da crítica dos movimentos europeus de vanguarda no início do século XX ao *status* da arte na sociedade burguesa deve ser

---

<sup>16</sup> Tanto o sistema acadêmico quanto os museus e os mundialmente conhecidos salões de arte, âmbitos por excelência responsáveis pela legitimação da arte sob os termos de sua autonomia, asseguraram e confirmaram essa clivagem. Justamente por se configurarem como espaços privilegiados nos quais a sociedade burguesa fruía a experiência estética em suas condições “ideais”, longe das preocupações mundanas e, portanto, distante das questões políticas e sociais decorrentes da modernidade. Espaços de estratégias e saberes pertinentes ao seu próprio fazer, regidos pelo mercado, onde os inevitáveis julgamentos de valor são levados em conta se realizados pelos próprios pares (ARGAN, 1992; BOURDIEU, 1996).

lido não somente como uma negação à estética das manifestações artísticas precedentes. Mas, antes, como uma reação à institucionalização da arte, que naquele momento se encontrava irremediavelmente alheia às questões sociais. Patentes, por exemplo, nas vertentes construtivista e dada-surrealista, o mito do viver, a aproximação da arte à vida, é reavivada como objeto concreto de análise, debate e de produção, com o intuito de operar, por interposição da arte, uma renovação da *práxis* vital uma nova ordem social contrária à ordem até então vigente. Há aí toda uma expectativa depositada pelos artistas de vanguarda na estetização da vida,<sup>17</sup> isto é, “no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (FABBRINI, 2012, p. 32).

## Segundo ato: a estetização da existência segundo Nicolas Bourriaud

É precisamente esse o foco das investigações<sup>18</sup> do crítico de arte francês

---

<sup>17</sup> A esse respeito, “para as vanguardas construtivas <o **construtivismo russo, o futurismo**> a estetização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que para as vanguardas ‘destrutivas’ <o **dadaísmo**>, resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche. Essas duas divisas implicaram, além disso, consequências comuns como a desmistificação da função do artista, a ‘desautorização’ da obra de arte e a dessacralização dos matérias” (FABRRINI, 2012, p. 32, grifo nosso). Embora esta aposta tenha entrado em crise com o advento daquilo que Adorno & Horkheimer (1985) designaram com a expressão “indústria cultural”, ainda assim mesmo que dissociada das ideias de revolução e utopia ela continuou a desestabilizar os códigos artísticos, como pôde ser visto via seu reprocessamento, nas décadas de 1960 e 1970, sendo retomada, com todo vigor, pelas práticas artísticas a partir dos anos 1990. Aliás, foi exatamente graças à trincheira aberta pela arte de vanguarda pós-utópica, as assim chamadas neovanguardas cujo campo de efetuação estético passou a acionar o fazer artístico de um ponto de vista ampliado (KRAUSS, 2008) que o imaginário das vivências, isto é, que a introdução do imaginário no real passou a figurar definitivamente como questão no campo da arte contemporânea, “levando a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana” (ARCHER, 2001, p. 10).

<sup>18</sup> Se com a publicação de “Estética Relacional”, Nicolas Bourriaud (2009) buscou esclarecer as tendências e as estratégias que orbitam e orientam as práticas artísticas na contemporaneidade – para além dos eixos instaurados através das experimentações artísticas da década de 1960 – analisando o padrão de intenção poético e estético que toma como horizonte teórico-prático a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado; com a publicação de “Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si”, Nicolas Bourriaud (2011) opera uma leitura digressiva e descontínua sobre a invenção de si na arte moderna, de modo a verificar, assim, os pressupostos imediatos da promoção de uma existência artística na contemporaneidade. Aqui, é importante destacar que ele

Nicolas Bourriaud, desde 1998. Ao lançar luz sobre a urgência de uma mudança de postura crítica quanto às suas análises que, por sua vez, apoia-se na crítica literária de Roland Barthes, a partir da noção de 'biografema'<sup>19</sup> (BARTHES, 1977; 1990; 2012) isto é, por uma crítica da arte que sugere um olhar sobre as formas de vida como outra via de análise da arte,<sup>20</sup> Bourriaud reuniu argumentos para se discutir dois aspectos fundamentais da equivalência entre *práxis* e *poiésis* na arte moderna: um ligado à ideia de que "o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção" (BOURRIAUD, 2011, p. 67); e outro ligado à ideia de que "a história da arte não considera a criação de si como uma categoria estética" (Ibid., p. 115).

Partindo dessa aposta, ou seja, do manejo de pequenas unidades

---

a realiza não sob o prisma do caráter pretensamente totalizante e classificatório da história da arte limitado aos modos formais de produção via exame das relações com o mundo que as obras modernas induziram ou conteriam. Mas, sim, sob a ótica de um olhar sensível aos comportamentos dos artistas modernos; isto é, para os modos como estes experimentaram os princípios do programa da modernidade em suas próprias vidas.

<sup>19</sup> Oriunda do campo da teoria literária, a concepção de biografema, em Barthes (1977; 1990; 2012), emerge dos deslocamentos de abordagem em relação às vidas biografadas, produzindo novas perspectivas acerca do gênero biográfico pelos mais distintos campos epistemológicos. Embora Barthes se opusesse aos ditames identitários e utópicos produzidos pela ideia de obra biográfica de um autor, ele próprio se propôs a enfrentar essa questão publicando, em 1971, uma espécie de meio-termo entre o ensaio crítico e a biografia intelectual sobre três autores, para ele, paradigmáticos do pensamento ocidental: Marquês de Sade, Charles Fourier e Santo Inácio de Loyola. A questão que conduz Roland Barthes a tal exercício, com efeito, não é o desejo de justificar a obra desses três autores em suas vidas, a partir de uma lógica linear, coerente e plena de significação. Ao contrário, o que o interessa é recolocá-las em um contexto de uma existência narrável, não para fundamentar uma verdade sobre elas, mas para interpretá-las de maneiras distintas, reinventando-as a partir de detalhes que se mostravam insignificantes. Com esse entendimento, ele acabou traçando uma saída possível à sede biográfica – que insistia em lidar com essas vidas como destino ou epopeia (PERRONE-MOISÉS, 1983) – segundo a qual, a partir de pequenas unidades biográficas afetivas, ou biografemas, a vida daria margem a uma escrita não do que foi, mas uma escrita interessada em avançar em direção ao que vem (VIART & VIERCIER, 2006).

<sup>20</sup> Para ele, ascender ao exame dessa correspondência pressuporia "uma análise da noção de obra e uma crítica de sua forma-modelo na cultura ocidental" (BOURRIAUD, 2011, p. 115), e isso, por seu turno, ainda segundo Bourriaud, implicaria a acedência com a ideia de que estaria na atenção aos atos e gestos singulares das formas de vida do artista moderno "marcados pela insignificância e deixados ao sabor do interesse dos cronistas" (BOURRIAUD, 2011, p. 118) um meio de acesso às relações entre ética e estética, tensionadas pela arte moderna. Para Bourriaud, apesar da história da arte não reconhecer nenhum valor ao biografema, "é inegável, no entanto, que ele cumpre um papel importante sobre ela" (BOURRIAUD, 2011, p. 121), tendo em vista que, "tão importantes quanto as obras de um artista são seus relatos e seus modos de existência – pois, afinal, é nessa esfera que começa o fazer artístico" (SILVA, 2016, p. 11).

biográficas (ou biografemas) dos mais representativos artistas e grupos das vanguardas artísticas e tardias, Bourriaud foi inventariando elementos que o conduzissem à compreensão<sup>21</sup> de como a invenção de si emergiu na arte moderna e, com ela a instauração da vida como obra. Tais elementos o levaram, em uma primeira instância, à confirmação de sua hipótese inicial, qual seja, de que as tecnologias de si da antiguidade não só teriam sido resgatadas pela atitude da modernidade ligada à invenção de si,<sup>22</sup> como, também, se infiltraram, de diferentes maneiras, nos “modos éticos conformados pela prática artística” (BOURRIAUD, 2011, p. 186) na modernidade, surgindo regularmente, de formas sutis, bem no meio dos modos de produção de suas obras.<sup>23</sup>

Em uma segunda instância, os argumentos construídos por Bourriaud (2011) ao longo do livro o direcionam para a confirmação de uma hipótese secundária, mas não por isso menos importante no âmbito de sua investigação. De acordo com ela, a postura ética do artista moderno subsistiria, ainda que com outras formulações e conformações, no artista

---

<sup>21</sup> Tal qual em Barthes (1990), essa compreensão, esclarece o próprio Bourriaud (2011, p. 126), não pretende “espreitar a biografia por baixo da superfície da obra, tampouco explicar a existência do criador em função das circunstâncias de sua vida privada”. Trata-se para ele, mais simplesmente, de demonstrar como obra e existência se imbricam mutuamente na arte moderna.

<sup>22</sup> Bourriaud identifica em suas análises sobre a arte moderna diferentes versões de uma mesma orientação ética, pautada no desejo de intervir mais diretamente no real, desinvestindo-se da construção de mundo ficcionais para se concentrar nas modificações do próprio corpo e dos hábitos. De acordo com o crítico, o modelo ético que perpassa a arte na modernidade não apenas “incita a produção da vida cotidiana enquanto obra” (BOURRIAUD, 2011, p. 70), como, conseqüentemente, a arte deixa de ser a criação de objetos físicos especiais mediados por símbolos e afastados da vida comum, e passa a se conformar como processo de formalização estética do próprio ato vivencial. Nesse registro, segundo o crítico, “tais experiências artísticas, em sua diversidade, fazem do comportamento do artista uma quantidade de informações e formas que poderíamos chamar de biotexto, uma escrita em ações, um relato vivido. Esse texto é o da existência como ela é quando mergulhada no signo. A arte é, assim, a exposição de uma existência” (BOURRIAUD, 2011, p. 153).

<sup>23</sup> Não é à toa que Marcel Duchamp, apresentado por Bourriaud (2011, p. 70) como o artista disposto “a se tornar, ele próprio, sua maior obra” um dos primeiros a assumir conscientemente essa orientação ética da modernidade surja então como o modelo natural dessa postura, entendida como a imbricação voluntária entre arte, subjetividade e vida social. Para Bourriaud, em síntese, essa é a modernidade artística que interessa; a única que, no caldo espesso da diversidade moderna, deve realmente contar. Trata-se, é certo, apenas de uma meia verdade, posto que no limite, como sabemos e o próprio crítico é ciente disso – a pluralidade das práticas artísticas modernas, alicerçadas na reconciliação entre arte e vida, levaram à “forma ideal da ‘obra de arte total’” (BOURRIAUD, 2011, p. 168).

de hoje, visto que, segundo o crítico, esses fazem “da própria existência um texto no qual se investe um modo de vida, um trabalho de produção de si através dos signos e objetos” (BOURRIAUD, 2011, p. 191). O que o conduz à essa hipótese é que, embora os aspectos do programa utópico da arte das vanguardas tenham sido encerrados, o espírito que o animava naquilo que nele havia de mais fértil e valioso, isto é, “produzir possibilidades de vida, subjetividade, relações com o outro” (Ibid., p. 186) assemelhava-se ao *leitmotiv* que alimenta a campo de ativações da arte na contemporaneidade.

Tal entendimento pode ser problemático e eventualmente contestável (FABBRINI, 2012a) se não consideradas as especificidades poéticas dos atravessamentos entre arte, vida e obra no pensamento artístico contemporâneo. Para compreendê-las e perscrutá-las, é preciso, de início, “liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas” (FABBRINI, 2013, p. 170). Na contemporaneidade, as experiências de efetivação da estetização da existência se mostram extremamente complexas e, portanto, muito menos maleáveis às simplificações,<sup>24</sup> uma vez que não configuram propriamente “nem um índice de possibilidades de alternativas ao real, no sentido estetização da vida; nem a simples reafirmação da realidade existente, no sentido de generalização do estético” (Ibid., p. 181).

Partindo desse pressuposto, Nicolas Bourriaud (2009) desenvolveu o

---

<sup>24</sup> Isso implica que toda análise voltada às proposições e produções artísticas do nosso século, especialmente àquelas que reafirmam por outras vias, ou, sem nostalgia, o embaralhamento entre arte e vida, precisam ter em vista que suas estratégias de efetuações “já não pode mais ser legitimamente vinculada à pretensão de uma renovação da práxis vital” (BURGER, 2008, p. 123) em sua totalidade. Interessadas tanto no “jogo de intercâmbios e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte” (RANCIÈRE, 2005a, p. 53), quanto na “transformação dos processos de arte em sensações de vida (...) que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver” (FAVARETTO, 2011, p. 108), uma das estratégias poéticas encontradas por certos artistas contemporâneos para ativação do estético oriundo da arte realizada na vida – ou seja, da vida feita arte – foi a de estabelecer, de modo colaborativo, menos pretencioso e mais flexível, a inserção pragmática de signos no cotidiano vivido, tencionando a produção de alteridades possíveis (BOURRIAUD, 2009; 2011).

conceito de estética relacional, no intento de aferir as especificidades das operações artísticas compartilhadas pelos artistas a partir dos anos de 1990. Para o crítico, as disputas no tabuleiro da arte na contemporaneidade permanecem se desenvolvendo em “função de noções interativas, conviviais e relacionais” (BOURRIAUD, 2009, p. 11). Entretanto, ao contrário do investimento da arte de vanguarda dos anos de 1910 a 1930, ou dos anos 1960 a 1970 na transformação utópica da realidade, as praticas artísticas na atualidade, ao tomarem como horizonte prático e teórico de intervenção a esfera das relações humanas, procuram “aprender a habitar melhor o mundo”, constituindo “modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (Ibid., p. 18).

Ainda segundo Bourriaud, “o substrato da forma da arte de nossa época tem como centro o encontro, o estar-juntos, a relação entre o espectador e a obra, a elaboração coletiva do sentido” (Ibid., p. 21). Nela, toda autoridade técnica seria subvertida, em prol da criação de maneiras de pensar, ver e viver.<sup>25</sup> De acordo com esse prisma, a relação entre arte e vida, segundo a estética relacional de Nicolas Bourriaud, reivindicaria a constituição tópica de um “mundo sensível comum” (RANCIÈRE, 2005; OBRIST, 2006), cabendo ao artista elaborar, a partir do infrafino social,<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> As obras de arte examinadas pelo crítico francês, esboçariam uma espécie de heterotopia cotidiana e flexível da proximidade, voltada à construção de comunidades temporárias, “lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p. 62) cujos significados seriam estabelecidos coletivamente e não numa esfera do consumismo individual. Nota-se que o objeto da estética relacional não seria apenas o convívio em si, mas, sim, a experiência artística estabelecida pela “co-presença dos espectadores diante da obra” (Ibid., p. 80) forma complexa que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição do público, bem como a imagem do mesmo, produto da sensibilidade coletiva favorecida por esse “realismo operatório” (Ibid., p. 95).

<sup>26</sup> Segundo Bourriaud (2009, p. 24), o infrafino social seria “esse minúsculo espaço de gestos cotidianos determinado pela superestrutura constituída pelas ‘grandes’ trocas”. O termo, entretanto, vem de outro, a saber, interstício social. De acordo com Bourriaud (2009, p. 22), o termo interstício “foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.”. O interstício seria, portanto, um espaço de relações humanas que, “mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

as condições de exteriorização da intersubjetividade poética oriunda do engajamento entre um ou vários atores e os elementos da realidade empírica.<sup>27</sup>

Segundo Nicolas Bourriaud, se o artista moderno criava “linguagens a partir de uma reflexão sobre a história de sua própria prática”, o artista de hoje, em contrapartida, “busca seu léxico formal em domínios alheios ao mundo da arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 169). Do inventar modos de vida dentro da arte assumidos pelo artista moderno como “comportamento puramente artístico” (Ibid., p. 170) vê-se, hoje, para ele, a promoção de um realismo operatório que afirma a vida como obra de arte via “construção de objetos mentais que remetem a outras dimensões além da arte e se situam em outras escalas socioprofissionais” (Ibid., p. 172). Deslizando, portanto, por uma espécie de limbo epistemológico,<sup>28</sup> em grande medida, ainda desconhecido, a arte de hoje busca na visibilidade dos mais distintos espaços-temporais, a emergência de novos modos possíveis de criar a si e habitar o mundo existente, distinta do esquema revolucionário da utopia política da arte moderna.

### Considerações finais

Considerada a premência da experiência artística de hoje em incitar modos de vida mais complexos, combinações de existência múltiplas e

---

<sup>27</sup> Aqui é importante registrar que embora esses aspectos levantados por Nicolas Bourriaud tenham sido extraídos de trabalhos de artistas europeus com atuação no período da década de 1990, do ponto de vista conceitual, os parâmetros poéticos utilizados na definição do conceito de estética relacional são muito próximos dos tensionados pelas proposições de Hélio Oiticica.

<sup>28</sup> Segundo Agamben (2013, p. 352), hoje, “a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível. A sua obscuridade não diz respeito apenas ao termo arte, que dois séculos de reflexão estética tornaram problemático, mas também, e acima de tudo, ao termo obra. Até mesmo de um ponto de vista gramatical a expressão obra de arte, que usamos com tanta desenvoltura, não é nada fácil de entender. De fato, não está claro se, por exemplo, trata-se de um genitivo subjetivo, isto é, se a obra é feita da arte, pertence à arte, ou de um genitivo objetivo, no qual o importante é a obra e não a arte. Em outras palavras, se o elemento decisivo é a obra, a arte, ou a não bem definida mistura das duas. Além disso, (...) hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte”.

prolíficas, cuja tendência comum parece partir da prerrogativa de que “criar é criar a si mesmo” (Ibid., p. 14), segundo padrões de intenções poéticas nos quais as práticas artísticas se misturam e se confundem com a própria vida dos que nelas estejam integrados,<sup>29</sup> a arte de hoje caminharia, não sem problemas ou antagonismos (BISHOP, 2008; 2011), em direção à construção de espaços temporários de sociabilidade, cujo enquadramento é sempre social. Nesse domínio expandido de criação de espaços intersubjetivos, do convívio social como forma estética,<sup>30</sup> a estetização da existência, a vida como obra de arte é retomada (e não deflagrada) como principal foco e meio de investigação e experimentação artística na contemporaneidade.

Desse híbrido arte/vida/obra contemporâneo, emerge um saber-fazer artístico polifônico que se faz, refaz e perfaz na antropofagia de outros corpos, de outras paisagens psicossociais, de outros modos de subjetivação, via forças micropolíticas,<sup>31</sup> que escapa, que impossibilita

---

<sup>29</sup> Com argumentos semelhantes a esse, Jean Galard (2003) questiona-se acerca da possibilidade de se conceber uma arte da existência que não leve a nenhuma obra, senão a própria vida. De acordo com o autor, o obstáculo para tal realização residiria não na sua impossibilidade, uma vez que a atividade artística praticaria aí “uma experimentação da qual a reflexão ética tem todo o interesse em se nutrir” (GALARD, 2003, p. 182). Mas, sim, na “descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua atividade criadora” (OITICICA, 1968, p. 26-27). Se hoje, a arte tende a se apresentar como uma atividade sem obra, ou melhor, como uma atividade na qual a própria vida é assumida como obra de arte, isso só pôde acontecer, parafraseando Agamben (2013, p. 352-353), porque “o ser obra da obra de arte” voltou a ser, tal qual na antiguidade, irrevogavelmente e sem reservas, posto em jogo no âmbito do campo de efetuações poéticas do pensar e do fazer artístico contemporâneo.

<sup>30</sup> Para Agamben (2013, p. 361), “artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar e que, um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo uma injunção divina, decide, como o deus dos teólogos, não se sabe como e por quê, executar algo. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são os titulares transcendentais de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso, de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida. A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma forma-de-vida”.

<sup>31</sup> Urdido a quatro mãos, o conceito de micropolítica emerge do encontro do filósofo Gilles Deleuze e do psicanalista Félix Guattari no bojo das reflexões contidas na principal obra desses autores, “Capitalismo e Esquizofrenia”. Dividida em dois tomos, “O Anti-Édipo” (2004) e “Mil Platôs” (2012), o conceito é um dos muitos outros criados pelos autores para se pensar a relação entre subjetividade e sociedade que, por sua vez, é realizada a partir do par esquizofrenia-capitalismo. De modo bastante sumário, trata-se de um conceito-ferramenta capaz de produzir

qualquer tipo de sobrecodificação burocrática, engessada. Um saber-fazer que se experimenta como laboratório ético, estético e político do sensível, tensionando formas de repensar uma política da arte que se afirme na potência de existir. Um modo de pensar e fazer que sintetiza uma atitude tão característica do "corpo sem órgãos"<sup>32</sup> deleuziano, que é o corpo em estado de performance. Um corpo da experiência, do risco, que afeta e se deixa afetar pelas diversas linhas de fuga desse próprio mundo, que o atravessam no obstinado e constante exercício da invenção de si conduzindo à formalização estética da própria existência como obra de arte. Parece ser nas sutilezas com que esse saber-fazer em obra é operado que talvez esteja incutida a efetividade de um tipo de simbolização e de cognição não alienada entre arte e vida, certamente muito mais diversa e complexa em relação ao atual *status quo* em que a lógica espetacular da arte se confunde com a realidade.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: **Revista Princípios**, Natal, v. 20, n. 34, p. 349-361, jul.-dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo:

---

uma crítica social e de si, sob outra perspectiva. Com uma particular atenção dedicada ao pequeno, ao raso e ao cotidiano, a análise micropolítica desvenda as relações entre o binômio saber-poder e desejo. Busca evidenciar como o poder conforma a subjetividade, por meio do seu enraizamento e penetração no cotidiano da vida, no intento de desvelar os processos de subjetivação ao qual estamos sempre submetidos, mesmo que imperceptivelmente. Em suma, a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante (GUATTARI & ROLNIK, 2011).

<sup>32</sup> Embora seja encarado por muitos como um conceito que apareceu, primeiramente, na obra de Antonin Artaud, sendo reativado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, nas obras "O Anti-Édipo" (1972) e "Mil Platôs" (1980) corpo sem órgãos, para esses filósofos, não seria uma noção, tampouco um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas que levariam à produção de um corpo mais pleno, mais vivo, mais intenso, um corpo de resistência para o desejo e para a própria vida, o que só é possível se desconstruirmos o corpo criado para servir docilmente aos poderes do campo social. Nesse sentido, criar um corpo sem órgãos para si é já fazer parte de um devir nômade libertário, que é, antes de tudo, criador de novos modos de ser, de existir, de viver.

Martins Fontes, 2001.

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

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BASTOS, Fernando. **Panorama das ideias estéticas no ocidente: de Platão a Kant**. Brasília: EUB, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

\_\_\_\_. Antagonismo e estética relacional. In: **Tatuí**, Recife, n.12, p. 109-132, out. 2011. Disponível em: <<http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUENO, Maria Lucia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. In: **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 41, p. 27-47, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CATALANI, Felipe. Arte e conhecimento: autonomização da obra de arte e verdade estética. In: **Revista Humanidades em diálogo**, v. 7, p. 171-181, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/113346>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (5 volumes)**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUARTE, Rodrigo Antônio de Paiva. Arte e modernidade. In: **Revista Psicologia – Ciência & Profissão**, Brasília, v. 14, p. 10-13, jun. 1994. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-989319940001000003&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-989319940001000003&script=sci_arttext)>. Acesso em: 29 jan. 2019.

DUVE, Thierry De. **La Nouvelle donne: Remarques sur quelques qualifications**

du mot "art". In: **Revue d'études esthétiques**, PUP, p. 83-95, 2005.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, IV., 2012, São Paulo. **Anais IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e rupturas**. São Paulo: Fapesp/ECA – USP, 2012, p. 31-47. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

\_\_\_\_. A altermodernidade de Nicolas Bourriaud. In: **Revista Tran/Form/Ação**, Marília, n. 3, v. 35, p. 259-266, set.-dez. 2012a. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732012000300014](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732012000300014)>. Acesso em: 07 abr. 2019.

\_\_\_\_. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. In: **Revista Poliética**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 167-183, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/PoliEtica/article/view/15213>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FAVARETTO, Celso Fernando. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **Revista ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/%20view/52788>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_. **História da sexualidade, vol. III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 253-278.

\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Coleção Ditos & Escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-287.

GALARD, Jean. L'art sans oeuvre. In: GALARD, Jean et al (org.). **L'oeuvre d'art totale**. Paris: Gallimard/Musée du Louvre, 2003.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

KANT, Immanuel. **Análítica do belo**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2019.

LACOSTE, Jean. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2006.
- OBRIST, Hans-Ulrich. **Arte agora: entrevistas**. São Paulo: Alameda, 2006.
- OITICICA, Hélio. Objeto – Instâncias do problema do objeto. In: **Revista GAM**, Rio de Janeiro, n. 15. p. 26-27, 1968. Disponível em: <<https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=149&tipo=2>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo: Cutrix, 1974.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PLATÃO. **A República**. Belém: Edufpa, 1988.
- RAMME, Noéli. A arte e a vida: interseções. In: **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n.17, p. 04-12, dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/502>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005a.
- SAMPAIO, Valzeli. **Arte e vida – desatando os nós: estudos e levantamentos de relações nas mídias locativas**. 2012. 101 f. Relatório do Estágio Pós-Doutoral (Pós-Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/VSF.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- SILVA, Nayse Ribeiro Ferreira. **Fabricações em Andy Warhol: vida, arte e linhas de fuga**. 2016. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/6587/1/nayseribeiroferreirasilva.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- VARES, Sidnei Ferreira de. O problema da arte no pensamento de Platão. In: **Revista Prometeus**, Aracaju, ano 3, n. 6, p. 91-106, jul.-dez. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/759>>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. **La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations**. Paris: Bordas, 2006.

# A FOTOGRAFIA DE LUIZ BRAGA COMO ENCANTARIA DA IMAGEM

*A photograph of Luiz Braga how he would love the image*

Thiago Guimarães Azevedo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo visa apresentar o fotógrafo paraense Luiz Braga dentro de uma perspectiva que reflete sua imagem a partir do imaginário amazônico, construído por sua relação com o espaço. Por meio de diversas referências, abre ao espectador uma relação memorial entre o fotógrafo e seus fotografados. Sua produção extrapola o visual, pois ora são percebidas como documento etnográfico do cotidiano, ora estão num universo mítico e encantado de uma Amazônia que existe no discurso do imaginário de seu povo. Como método trabalhou-se de forma documental e com realização entrevistas realizadas com o artista.

**Palavras chaves:** Luiz Braga; Imaginário; Cultura Amazônica.

**Abstract:** *The present article aims to present the photographer from Paraense Luiz Braga within a perspective that reflects his image from the Amazonian imaginary, built by his relation with space. Through several references, the viewer opens a memorial relationship between the photographer and his photographers. His production extrapolates the visual, because now they are perceived as an ethnographic document of daily life, now they are in a mythical and enchanted universe of an Amazon that exists in the discourse of the imaginary of its people. As method was worked in documentary form and with realized interviews realized with the artist.*

**Keywords:** *Luiz Braga; Imaginary; Amazonian Culture.*

---

<sup>1</sup> Professor Auxiliar no curso de Design da Universidade do Estado do Pará Doutorando em Artes pelo PPGARTES/UFPA, Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - UFPA, possui MBA em Marketing pela Universidade da Amazônia - UNAMA e graduação em Bacharel em Design com Habilitação em Produtos pela Universidade do Estado do Pará (2006). Membro do grupo de pesquisa: Desenvolvimento de Produtos com Materiais Amazônicos - DEPRONA. Tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Desenho de Produto, atuando principalmente nos seguintes temas: design, educação do design, arte, artesanato, marketing, imagem e cibercultura. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1449970976174710> E-mail: [azevedothiago81@gmail.com](mailto:azevedothiago81@gmail.com)

### **Biografia como percurso**

Biografar uma vida ou uma obra vai muito além do que a simples descrição de acontecimentos dentro de uma linha de tempo. Tem-se mostrado uma importante ferramenta não apenas conceitual, mas metodológica para compreensão de contextos, ideias e também, no caso da arte, compreensão do processo criativo do artista, o percurso de como passa a desenvolver sua percepção sobre a construção de seus temas e metodologia de criação.

Nesse sentido, biografar artistas como Luiz Braga, significa buscar compreender singularidades da visualidade amazônica em torno de seus personagens através da percepção do artista. Dessa forma, para o biógrafo é importante verificar a construção da narrativa que se desenvolverá para narrar a vida do artista, bem como os recortes que considera importante a serem evidenciados, a fim de compreender quem é o personagem a ser biografado.

Assim, para essa construção biográfica, optou-se em compreender o olhar de Luiz Braga sobre a Amazônia, levando em conta suas referências e seus percursos artísticos e profissionais para definir suas escolhas e técnicas. Para isso a construção da pesquisa leva em consideração: O tipo de biografia que será desenvolvida

Dosse (2015) define as tipologias de acordo com o tempo histórico em que essa modalidade foi construída, entretanto, elas apresentam características que são utilizadas até o presente. Como o caso da Idade Heroica, que se ocupa em hierarquizar e estabelecer um retrato das qualidades principais do biografado, apontando como uma espécie de herói de um tempo.

Uma tipologia similar é a Hagiografia, que se detinha em descrever a vida de pessoas que se colocam como encarnações sagradas e com isso, são apontadas como modelos para a humanidade. Não foi objetivo dessa pesquisa, focar nesse tipo de biografia, visto que o autor acima indica

que “A valorização do herói leva ao extremo a tensão entre o particular e o universal. Até que ponto o herói é a mera encarnação de suas qualidades específicas e de que maneira exprime uma dimensão mais geral, que o ultrapassa e o transcende?” (DOSSE, 2015, p. 151).

Dessa forma, verificou-se, na biografia heroica, a construção de um mito, cristalizando qualidades e criando, assim, um imaginário sobre o artista. Não é objetivo, aqui, transformar Luiz Braga em herói da Amazônia ou da fotografia contemporânea. O que se pretendeu com essa biografia foi a compreensão do percurso traçado por Luiz Braga e compreender como se dá a construção de sua percepção sobre essa visualidade popular da Amazônia, presente em suas fotografias; visto que esse olhar se tornou uma marca singular em sua atividade e que esta forma de desenvolver seu trabalho influenciou e influencia outros artistas na região a buscar aprofundar sobre esse imaginário.

Um elemento de importante análise é a biografia artística que, para Dosse (2015), é oriunda de Giorgio Vasari, como grande responsável pelo desenvolvimento da história da arte. Com o percurso da narrativa historiográfica e da história da arte, vê-se a construção de novas perspectivas sobre as biografias dos artistas, dialogando com seu contexto histórico e social, a partir da interação com as ciências humanas. Usando o caso de Vincent Van Gogh, ainda sobre a biografia heroica:

Nathalie Heinich distingue dois princípios opostos de imputação da grandeza artística, conforme fazemos uma leitura personalista, atribuindo o ato criativo à pessoa, ou uma leitura mais “operacionalista”, isolando o ato criativo de seu autor. No primeiro caso, temos o enaltecimento de uma linhagem heroica de celebridades e, em se tratando de Van Gogh, enfatizam-se a orelha cortada, o rosto de artista maldito e o sofrimento inseparável da obra, mas sempre nos limites das categorias corriqueiras de uma sensibilidade comum. Já na leitura “operacionalista”, acentuam-se o caráter extraordinário do ato criativo, a genialidade fora dos parâmetros normais: “É essa a forma praticada pelos

especialistas quando, alheios aos acidentes biográficos e às qualidades morais da pessoa, procuram realçar a sublimidade de um ato". Nathalie Heinich vê aí uma oposição entre hermenêutica estética e hagiografia artística, que esboça entre a pessoa e a obra. (DOSSE, 2015, p. 187).

Destaque para o final da citação, na relação entre a hermenêutica estética e a hagiografia artística, o objetivo não é criar uma tensão entre esses dois campos, visto que não é foco concentrar na vida do artista, apesar de que não há dissociação entre vida e obra, pois muito do que Luiz Braga entende sobre a percepção sobre a visualidade amazônica por meio da fotografia se deve ao seu percurso pessoal. Mas as escolhas sobre seu dimensionamento pessoal estão no sentido de buscar a compreensão dessa hermenêutica estética de sua obra que culminará na exposição Retumbante Natureza Humanizada.

Assim, o contexto representa um aspecto importante para compreender esse percurso. Levi (1998) ao desenvolver seu pensamento sobre biografia e contexto, aponta que o ambiente e o tempo em que se desenvolve a narrativa biográfica, são importantes para explicar as singularidades da trajetória. Segundo o autor, o contexto se dá em duas perspectivas, da reconstituição do tempo histórico e do preenchimento das lacunas documentais. Sobre a biografia de Diderot, falando sobre sua juventude, escrita por Franco Venturi, destaca-se que:

Para tornar interessante uma tentativa de reconstituição da biografia de seus primeiros anos, é indispensável ampliar tanto quanto possível em torno dele o número de pessoas e de movimentos com os quais ele entrou então em contato, reconstituir em torno dele o seu meio, multiplicar os exemplos de outras vidas que tenham algum paralelo com a sua, fazer reviver em torno dele outras pessoas jovens. (LEVI, 1998, p. 176).

A partir dessa reflexão, tem-se o contexto de Luiz Braga um elemento significativo para o desenvolvimento de sua biografia, visto que é um

fotógrafo que nasceu, mora e atua na região. Dessa forma, ele é embebido pelo imaginário Amazônico e isso reflete na forma como produz sua obra artística. Para tanto, os tópicos abaixo se deterão nessa relação desse espaço como poética para o artista e a exposição Retumbante Natureza Humanizada como representação dessa perspectiva biográfica do artista.

### **Amazônia como poética do espaço**

Luiz Braga é um fotógrafo paraense que nasceu em 1956, na cidade de Belém do Pará. Filho do médico Dr. Durvalino Braga,<sup>1</sup> foi socializado por meio de fotografias e obras de artes das quais, segundo o artista, sua família se cercava. Por conta da profissão do pai – de acordo com os relatos orais – o fotógrafo passou parte de sua infância frequentando o Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, que seu pai dirigia, dessa forma, convivia com seus internos e participava das práticas de socialização, principalmente jogando futebol e indo aos passeios no Igarapé.

[...] por outro lado, eu cresci aos 11 anos em um hospício, porque meu pai era o diretor, onde estavam os agregados e eu circulava, jogava bola, fotografava, ia às festas, eu circulava livremente e tranquilamente dentro do hospício. Com isso, convivi com os diferentes e aprendi essa questão da fraternidade, de se importar com o outro. Na medida do possível eu tento exercer isso no meu trabalho, mas no fundo, tudo era afeto. (Entrevista realizada 15 de março de 2018)

O fotógrafo aponta o pai como um pioneiro na região em relação ao tratamento psiquiátrico. Ele havia implementado, no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, a metodologia da Dra. Nise da Silveira em relação a tratamento humanístico, adequando-a às

---

<sup>1</sup> O pai de Luiz Braga havia trabalhado com a Dra. Nise da Silveira e quando retornou à Belém dirigiu o Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira e com isso desenvolveu trabalhos de socialização dos internos com atividades artísticas e esportivas e segundo o fotógrafo, havia passeios nos igarapés da cidade.

peculiaridades da região, com atividades de música, futebol, boi Bumbá, passeio nos igarapés.

De acordo com Chiarelli (2005) e confirmado em entrevista com o autor, aos 11 anos, Luiz ganha sua primeira câmera 6x6 de um amigo do pai, Raul Aguilera. Luiz não recorda ao certo o que o levou a se encantar com a fotografia, se foi antes ou depois da câmera, mas, segundo sua mãe, ele não utilizava o equipamento. Luiz compreende que esse fato foi um precursor importante para iniciar sua trajetória na fotografia. Outro fato significativo é o de que ele lia muitas histórias em quadrinhos e se recorda de que, no meio das revistas, havia formulários do Instituto Brasileiro Universal.<sup>2</sup> Ele havia pedido um curso de rádio, mas foi mal sucedido na empreitada, havia se queimado com a solda e abandonou o projeto.

Com a primeira câmera, Luiz monta seu primeiro laboratório no porão de sua casa, um sobrado antigo. A partir disso, ele começa um curso por correspondência realizado pelo Instituto Brasileiro Universal, que lhe mandou um kit de revelação. Em entrevista já citada, ele confessa que: "Até hoje não esqueço quão mágico é ver a imagem surgir no papel. Nessa época basicamente fazia fotos da família. A primeira foi um retrato do meu pai lendo, sentado numa daquelas famosas "cadeira do papai" dos anos 60".

Essa sua vivência marca o seu início como fotógrafo. Por conta disso, seu pai o convida para registrar as atividades de socialização no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, para desenvolvimento dos relatórios. Dentre as imagens registradas, a fotografia dentro do ônibus com os internos que seguiam para o passeio no igarapé se destacam entre

---

<sup>2</sup> O Instituto Brasileiro foi fundado em 1941 e foi a segunda escola a distância a ser fundada no Brasil. Com o tempo, veio a se tornar a maior escola do gênero no país durante os anos 60 até 80.

outras.<sup>3</sup> Naquele momento, Luiz ainda não tinha dimensão da potência que existia naquela cena retratada, mas que, no futuro, seria uma marca estética em seu trabalho: o cotidiano e o ser humano como foco epistemológico da imagem.



Figura 1. "Dentro do ônibus". Pacientes do Hospital Juliano Moreira, fotografados por Luiz Braga aos 11 anos. Belém-PA, 1969. Fonte: BRAGA, 2016, n.p.

No decorrer de 40 anos de atividade como fotógrafo,<sup>4</sup> Luiz Braga desenvolve uma narrativa visual da Amazônia-Ribeirinha-Paraense, como ele mesmo afirma, destacando o cotidiano de uma cultura

<sup>3</sup> Essa imagem é emblemática para Luiz Braga e já dá mostra de um trabalho que viria desenvolver em sua maturidade. Ela tem ilustrado sua biografia apresentada em catálogos de exposições individuais e em livros que apresentam sua obra.

<sup>4</sup> Nesse percurso de atividade profissional, Luiz Braga alterna entre várias frentes de trabalho que dialogam entre si num tipo de influência simbiótica. O fotógrafo autoral, o fotógrafo de estúdio e o fotógrafo publicitário. Essas três dimensões, entre outras, influenciarão mutuamente sua forma de fotografar a Amazônia.

caracterizada como periférica, como construção de sua poética do espaço. Essa manifestação do olhar percorre singularidades desse cotidiano como a gestualidade e a cor que sofrem a interferência do ser humano, que está presente, principalmente, nos barcos e na arquitetura popular,<sup>5</sup> bem como as manifestações da cultura, em seus eventos e ritos, que marcam a identidade de um grupo social.

Ao mesmo tempo em que essas imagens pretendem trazer à tona um real sobre esses personagens, também apontam para um diálogo entre o ficcional e o mítico sobre esse mesmo espaço, visto quem diante do olhar do artista, esse espaço se transforma e se torna algo além do físico, daquilo que está no campo do visível. Todavia, encontra-se, também, na imaginação; o que pesquisador e escritor João de Jesus Paes Loureira denomina como "Encantaria da Linguagem", ou seja, segundo o autor é esse estado de imaginação ou devaneio a partir das imagens.

A pertença do espaço cultural é fato importante e não inibidor, na modalidade de análise que aqui se propõe, pois, a esteticidade (e especialmente o objeto estético) é algo "que se encontra na consciência coletiva e funciona como significação". Esta consciência coletiva, lugar de convergência dos diversos sistemas de fenômenos culturais, é, em última análise, a própria cultura. (Loureiro, 2015, p. 40).

Compreensão semelhante se encontra em Castro (2011, p. 12), pois, para o autor, a Amazônia não se entende dentro de um tempo histórico, ou seja, esse imaginário sobre a região não representa um passado, ou mesmo uma recuperação de essência. É uma invenção do presente no presente. Continua afirmando que "[...] Ela é aesthesis, é sentir coletivo, é refluxo de intersubjetividade, é alegoria do mundo - marcada pela aurificação inusitada de seu objeto obsedante, de maneiras de ser, modos de pensar e estilos de comportamento".

---

<sup>5</sup> O sentido de popular aqui, está no âmbito do vernacular, ou seja, relacionado a forma de representações do povo de determinada cultura.

A partir disso, pode-se compreender que o percurso estético de Luiz Braga sobre a Amazônia<sup>6</sup> é marcado por suas experiências pessoais numa relação com o imaginário coletivo, existente a partir dessa região e, posteriormente, essa percepção se ampliará, quando ele passa a adotar a ilha do Marajó como espaço de suas experimentações visuais.

Essa experiência de Luiz Braga através do espaço pelo qual passa a transitar ao se debruçar sobre a experiência estética da Belém-Ribeirinha, que encontrou na Estrada Nova<sup>7</sup>, no encontro com o que compreende como Visualidade Popular da Amazônia – a arquitetura das casas sobre o rio, o colorido das portas e barcos e a dinâmica social existente ali, fez com que sua produção artística habitasse numa região de encantaria da imagem, se deslocando do aspecto documental da fotografia e assumindo um papel ficcional, que se estende até sua atuação no arquipélago do Marajó (região que tem se debruçado na atualidade). Sobre essa relação de Luiz com o espaço e a construção de sua imagem, Loureiro (2007, p. 168) ainda afirma:

[...] a fotografia de Luiz Braga implica numa suspensão contemplativa do real. Não se trata da eliminação da realidade. Mas da transfiguração desse real em um imaginário visível à semelhança das epifanias e encantarias, cuja tensão estética decorre paradoxalmente da alma em repouso, no puro prazer de contemplar.

Assim, a trajetória da construção de uma estética visual da Amazônia-paraense pode ser percebida através da exposição Retumbante Natureza

---

<sup>6</sup> Mais especificamente a Amazônia Ribeirinha Periférica, que se encontra mais, inicialmente, na Estrada Nova. Pois, em sua história, ele pontua seu percurso até o curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, através da Estrada Nova em Belém do Pará, região periférica do município, marcada por casas em palafitas (casas de madeira em percurso de pontes sobre o rio). Nesse caminho ele percebe uma estética que se diferenciava dos grandes centros urbanos de Belém.

<sup>7</sup> Bacia Hidrográfica da Estrada Nova que se estende do bairro do Jurunas ao bairro do Guamá

Humanizada,<sup>8</sup> que trouxe imagens ainda não exibidas do artista, mostrando a consistência dessa percepção da Amazônia. Assim, através das fotografias da exposição, percebe-se uma organização visual na forma como Luiz detalha suas imagens, não apenas na escolha da luz ou da cor, mas está no tratamento que existe entre ele e seus fotografados, numa valorização do indivíduo ou, como pontuado pelo professor doutor Ernani Chaves,<sup>9</sup> na valorização dos "Sem Nome".<sup>10</sup>

Pensar Luiz Braga a partir da exposição Retumbante Natureza Humanizada, é mergulhar na perspectiva apontada por Loureiro (2015), que aponta, em quatro pontos, o seu desenvolvimento do escopo teórico e metodológico sobre a relação entre arte e cultura: a) a noção de imaginário; b) o de dominante vinculado ao de função; c) o de *sfumato* e por fim, d) o de distanciamento. A partir dessas perspectivas, temos, diante das imagens de Luiz Braga, a manifestação de um traço visual da Amazônia como poética desse imaginário "encantado", presente em seus personagens.

Como o próprio artista aponta, ao relatar sobre sua preocupação ao fotografar, ele atenta não para uma realidade pautada no sofrimento e na pobreza, mas na relação desses indivíduos com seu espaço, suas experiências de vida, memórias e conseqüentemente com o imaginário criado em torno do espaço no qual é construído seu cotidiano coletivo.

Essa forma de perceber e retratar esse mundo amazônico de Luiz Braga pode ser associada ao que foi vivido na infância, na experiência com os internos do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, na forma como via seu

---

<sup>8</sup> Essa exposição abrange 40 anos de atividade de Luiz Braga, por meio de imagens inéditas do artista, o curador Diógenes Moura, constrói uma narrativa visual por meio de espaços que interagem com o universo da cor que está presente na obra do fotógrafo e com uma sala que possui uma espécie de biografia documental do artista, chamada Sala dos Afetos. Nela, podiam ser encontrados fotografias, documentos, livros, LPs e outros objetos que marcam a trajetória de Luiz Braga nesses 40 anos.

<sup>9</sup> Escritor, pesquisador e professor da Universidade Federal do Pará.

<sup>10</sup> Em preleção durante a exposição em Belém do Pará, o professor Ernani Chaves pontua sobre um paralelismo existente entre os fotógrafos August Sander e Eugène Atget na forma como eles interagem com o espaço e as pessoas comuns como centralidade de seus trabalhos.

pai desenvolver seu trabalho de humanização por meio da arte, da sociabilidade e do esporte. A partir dessa relação de Luiz Braga com seu campo de atuação, pode-se entender que o diálogo com o homem amazônico, por meio de suas fotografias, pode ser compreendido através da seguinte reflexão: “Flanar pela cultura amazônica, deter-se aqui e ali, recorrer ao passado, reenviar-se ao presente, distrair-se minuciosamente num lugar, apressar-se atentamente noutra, em suma, caminhar sem obrigação imediata de um fim.” (Loureiro, 2015, p. 38).

Assim, o que se percebe nas imagens de Luiz Braga é a manifestação dessa Amazônia que representa uma faceta desse imaginário, pois não está unicamente no factual, visto que o diálogo entre indivíduos e natureza se dá de forma amalgamada, tal como na teoria do *sfumato* apresentada por Loureiro (2015), que visa romper as delimitações e seus contornos, fundindo-o com a paisagem, tal como acontece nas imagens do artista. Mesmo que haja uma evidência do indivíduo como centralidade da ação, ele perde seus contornos em sua relação com a paisagem, mas esta só se torna tal nessa relação poética com o espaço.

### **Retumbante natureza humanizada**

A exposição Retumbante Natureza Humanizada ocorreu no ano de 2014, no Sesc Pinheiro, em São Paulo e, em 2016, no Museu de Artes do Pará na cidade de Belém-PA. Em São Paulo, foram exibidas cerca de 120 fotografias inéditas, enquanto em Belém foram cerca de 110. Para compreender a exposição, não foi foco deste trabalho efetuar uma perspectiva de análise das fotografias nos seus aspectos técnicos, como composição, cor, luz e outros. Também não se buscou suas significâncias por parte do artista quanto a sua intencionalidade ou a sua recepção, mas o processo de imersão por toda sua construção na relação entre imagem e seus espaços. Iluminação, cores e cenas, tudo está conectado tal qual a teoria do *sfumato*, explanada por Loureiro (2015), ao ponto de

nos fazer imergir no tempo da imagem. Outro ponto de singularidade na exposição, é que não há uma linearidade temporal na disposição das imagens, o que deixa tudo com um ar uniforme, deixando as imagens de Luiz num “não-tempo”. Pondo o expectador no lugar do retratado, ora numa troca de olhares sedutora em seus retratos, ora num posicionamento em primeira pessoa, compartilhando o olhar do fotógrafo e do fotografado para a cena evidenciada.

A exposição se propôs a abordar 40 anos de atividade de Luiz Braga. Essa temporalidade em que se percebe não somente a construção técnica,<sup>11</sup> mas o percurso de um artista que trabalha sua sensibilidade em seus registros para além do clique. Focando o desenvolvimento de um olhar sobre a Amazônia que se encontra na sua história de vida, na relação com seu contexto, das referências e experiências.

Assim, Retumbante Natureza Humanizada se coloca não apenas como uma exposição fotográfica, mas uma espécie de biografia do olhar, que deixa em suspenso a temporalidade do artista, mas apresenta o que há de mais sensível no ser humano, naquilo que há de mais banal e cotidiano no cenário amazônico e como isso se torna a fundamental fonte da sensibilidade de Luiz Braga.

O artista pontua que não desenvolve uma fotografia com cenas grandiosas, mas essa natureza humanizada está nos pequenos detalhes da vida. Uma mulher que toma banho no rio, um pescador que coloca seu barco nas águas, um jogo de futebol, um olhar sedutor, singelo, afetuoso, essa é a Amazônia que se revela ao olhar de Luiz Braga e é percebido na Retumbante Natureza Humanizada. Para ele, as grandes cenas criam um afastamento, numa relação surda com o objeto fotografado. Sua fotografia é de aproximação, criando uma sinergia entre fotógrafo e fotografado e com isso, há uma relação afetiva e singular na

---

<sup>11</sup> O uso das fotografias em cores, preto e branco e em Night Vision, além do fotorretratismo e outras técnicas utilizadas por Luiz Braga.

relação entre pessoas, fotógrafo e espaço. Sobre isso Paes Loureiro enfatiza:

Pela fotografia, Luiz Braga faz da vida não algo que já foi vivido, mas algo que continua vivendo. Porque nela há o agora que já foi antes e não está destituído de um depois. Sua fotografia é um tempo presente que contém todos os tempos. O passado ali esteve e o futuro nela estará. Como toda fotografia, reinventa o tempo no espaço. (Loureiro, 2007, p. 169)

Em conversas, entrevistas e escritos sobre o Luiz Braga, percebe-se que, nos 40 anos de sua produtividade artística, o olhar do artista é construído a partir de referências que se entrecruzam em sua atividade (profissional e artística) e sua história de vida, que está na sua relação familiar, a forma como fora socializado, suas influências a partir das artes plásticas, do cinema, da publicidade, de sua atividade como retratista, de suas conversas com o poeta/pesquisador/escritor João de Jesus Paes Loureiro, de sua participação no projeto “Visualidade Popular na Amazônia”, coordenado pelo artista e professor Osmar Pinheiro (FUNARTE, 1982) e de sua relação com os curadores de seu trabalho, como Rosely Nakagawa, Tadeu Chiarelli, Eder Chiodetto, Herkenhoff e, atualmente na parceria com Diógenes Moura.<sup>12</sup> Com isso, a técnica é evidenciada como diferencial artístico, principalmente em relação ao uso da cor e do “erro”<sup>13</sup> como constituição estética, todavia, a forma como percebe o imaginário amazônico através de seus entes e os torna tema central de sua obra por meio de um entrelaçamento de afeto/memória/imaginário. Nesse sentido, a exposição Retumbante Natureza Humanizada é apontada por ele e pelo curador Diógenes Moura como uma das mais importantes exposições na carreira do artista<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Curador da Retumbante Natureza Humanizada

<sup>13</sup> O uso da saturação, subversão da utilização do filme e de recursos da câmera a fim de explorar novas possibilidades visuais em sua fotografia.

<sup>14</sup> Ela foi premiada no ano de 2014 como a melhor exposição de fotografia segundo a Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA

Pode-se afirmar que ela representa um panorama na sua produção visual através de 40 anos de atividade, por meio de imagens ainda não apresentadas e a forma como elas são organizadas no espaço expositivo, deixam em suspenso a temporalidade de sua visualidade, ao mesmo tempo em que evidenciam a consistência da construção do olhar do artista sobre o imaginário amazônico.

Efetuar um olhar sobre a trajetória do artista por meio dessa exposição faz refletir sobre a construção do seu olhar por meio das relações que estabelece por meio de sua biografia e como isso se reflete em sua obra. Com isso, vê-se que o artista não está deslocado do tempo e nem do seu contexto e tudo contribui para que ele perceba o mundo de determinada forma e consiga extrair dele as referências para a construção de sua poética.

Ou seja, o olhar não está atrelado aos aspectos fisiológicos da visão, mas está relacionado a forma como percebemos o mundo e a nossa relação com ele a partir da cultura. Dessa forma, foi relevante compreender as percepções do artista e como isso refletiu em sua produção, mais ainda, como é constituído esse olhar, visto que ele representa uma construção no tempo e no espaço em que está inserido. Ou seja, sua biografia simboliza um percurso de relações que estabelece para chegar a firmar as características de sua poética ou suas manifestações estéticas.

### **Luiz Braga e a convergência da imagem**

Outra questão importante a ser pontuada na relação entre Luiz Braga e a fotografia, é sua relação entre fotografia e arte. Roullié (2009) aponta uma diferença entre fotografia de fotógrafo e fotografia de artista, pois, para o autor, a foto produzida pelo artista não visa reproduzir o visível, mas trazer ao mundo algo do mundo ao qual ele se coloca. Com isso, a imagem não está apenas no campo da fotografia como técnica, mas da arte. Todavia, a fotografia do fotógrafo, segundo o autor acima, está no

campo da reprodução do visível, para produção de memória e do arquivo. Assim, a relação de construção da imagem se detém no tempo e no espaço da captura, a fim de estabelecer um estado contemplativo e, ao mesmo tempo, de acúmulo.

Dessa forma, Luiz Braga não se concentra apenas num campo de atuação, visto que sua história de vida apresenta uma trajetória que atravessa vários campos. Netto (2013) afirma que há um entrelaçamento das imagens do artista com as artes plásticas, em virtude da forma como ele dialoga com a visualidade amazônica, que rompe com a representação de uma realidade. Luiz Braga aponta que essa formação fez parte de seu repertório em virtude de ter sido educado nas artes por sua família, mas não ignora o fato de que sua formação como fotógrafo perpassa por diversas construções, do retratismo à fotografia autoral. Dessa forma, ele transcende a afirmação de Roullié (2009), visto que sua fotografia pode ser compreendida tanto como fotografia de artista, como fotografia de fotógrafo. Pois, ao mesmo tempo em que está no campo do representativo, há algo de ficcional que transcende o documental. Para essa compreensão, podemos refletir a partir do conceito de conversão semiótica, apontado por Loureiro (2007, p. 11):

A diversidade dinâmica real e simbólica de suas relações com a realidade exige uma compreensão também dinâmica e diversa dessas relações. Diferentemente da modelagem da matéria às necessidades de uso, que exige uma ação prática e material, o ajustamento dos objetos a novas necessidades de fruição intelectual obriga a resignificação desses objetos no ato de sua recepção, por um movimento não visível, mas mental. Esse ajustamento se dá pela re-hierarquização de seu significado simbólico, quando ocorre uma alteração na hierarquia das funções neles contidas, modificando a posição dominante.

Assim, esse deslocamento da hierarquização do significado simbólico em Luiz Braga, pode ser entendido no momento em que ele desloca a fotografia de seu estado documental e cria uma nova atmosfera visual,

por meio da relação entre personagem e espaço, ruído entre luz e cor e, com isso, faz uso de um *sfumato* de luz que funde personagem e paisagem, tornando, assim, sua imagem em uma espécie de encantaria visual, que procura traduzir uma espécie de poética do imaginário Amazônico, ao mesmo tempo real e dentro de um espectro mitológico.

Essa transcendência entre o ficcional e o documental, segundo Roullière (2009), não está apenas na intencionalidade do artista como produtor de significação, mas numa tríade entre artista, imagem ou obra artística e espectador. Assim, pode-se compreender a fotografia como arte nesse percurso que vai do ato do artista, no momento em que seleciona a cena, à cadeia de significações, a partir do espectador, numa relação entre afeto e memória.

Na construção da narrativa visual por meio da fotografia, tem-se a busca incessante da imagem, mas não somente dela como visualidade, mas algo que possa se construir como uma poética em torno da relação entre a visualidade e discurso. Para isso, o fotógrafo dialoga com sua temática, passando a atuar numa fronteira entre a ciência e a arte, visto que, no caso de Luiz Braga e outros que possuem uma construção estética semelhante, passam a interagir de forma participativa com a cultura ou grupo ao qual encontram como seu motivo fotográfico.

Dessa forma, passam a construir composições visuais que dialogam de forma mais intensa entre o documental e o ficcional, visto que, selecionam signos e os amplificam para dentro do espectro artístico. Isso não é necessariamente com a intenção de apresentar uma cultura específica, mas, no caso de Luiz Braga, tornar esses personagens paraense-amazônicos, os heróis de sua narrativa.

Esses personagens extrapolam a relação documental e se funde a uma dinâmica estética criada pelo artista que se utiliza de recursos da pintura clássica, como apontado por Netto (2013) para construir uma visualidade que não está mais ligada a uma realidade, mas a constrói como uma

percepção da forma como o artista enxerga essa cultura paraense-amazônica.

Para Luiz Braga, a interação com o público é um fator determinante para o processo de educação sobre esse imaginário mítico-amazônico através de sua imagem,<sup>15</sup> visto que, em entrevistas, aponta que, em termos numéricos, a exposição Arraial da Luz<sup>16</sup> possui um alcance mais expressivo em sua biografia do que a própria Retumbante Natureza Humanizada. Porém, em termos de significação, a Retumbante se apresenta de forma mais intimista, pois atua como uma espécie de exposição biográfica do olhar do fotógrafo.

Essa composição, na exposição, se constrói no que Soulages (2010) chama de teatralização fotográfica, que discute a relação entre o real e o ficcional fotográfico, colocando o fotógrafo não como alguém que busca construir um real fotográfico, mas de estabelecer uma narrativa que extrapola o objeto fotografado e que cria a relação visual que produz o fotográfico a partir da forma como se fotografa.

O autor afirma que há um aspecto de encenação na construção da fotografia. Na verdade a fotografia não representa de fato a realidade, mas uma contrarrealidade que se desenvolve por meio de uma história encenada, pois, "o autor não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante um certo tempo". (SOULAGE, 2010, p. 79).

A obra de Luiz Braga chamou a atenção do curador Diógenes Moura pela profundidade com a qual o fotógrafo se envolve com seu tema. Luiz Braga optou em transformar sua cultura, a partir do espaço geográfico

---

<sup>15</sup> Quando Luiz Braga aponta o público visitante, não representa o público de arte, mas da população em geral. Ele acredita no seu trabalho como algo que cria pontes entre as pessoas. Suas exposições individuais procuram estabelecer uma programação dinâmica que auxilie o acesso das pessoas a uma exposição de fotografia.

<sup>16</sup> Exposição que celebra 30 anos de atividade do artista. Foi montada ao ar livre ao lado da Basílica de N. Sa. De Nazaré em 2005, segundo o fotógrafo, foi a maior exposição em termos de público visitante, cerca de 35 mil pessoas a visitaram.

que viveu e vive, em seu laboratório não apenas fotográfico, mas de percepção e sensibilidades. Nesse sentido, João de Jesus Paes Loureiro escreve sobre a obra de Luiz Braga:

Uma imagem pregnant que atrai o olhar inocentado de conceitos, no livre jogo da contemplação estética. Olhar acumulado de memória, reconhecimento, vidência e afeto. Uma intuição visível. Imagem na glória de si mesma, sem outra mediação que não seja o que ela mesma é.<sup>17</sup>

Paes Loureiro ainda ressalta a importância da obra de Luiz Braga, visto que, segundo o autor, foi o primeiro de uma linhagem de captação fotográfica a partir da cultura paraense-amazônica. Ele estrutura um diálogo entre parâmetros estéticos e antropológicos, tornando o imaginário paraense-amazônico, principalmente através de sua periferia, onde o personagem amazônico está integrado com o meio-ambiente, num cotidiano sensível para a arte, onde o rio marcado pela floresta e seus igarapés e numa dicotômica “harmonia” entre o urbano e o bucólico fazem parte de sua narrativa visual.

---

<sup>17</sup> Disponível em <<http://experienciamazonia.org/site/artistas/luiz-braga/EPIFANIAS-E-ENCANTARIAS-NA-FOTOGRAFIA-DE-LUIZ-BRAGA-Joao%20de-Jesus-Paes-Loureiro.pdf>>. Acesso em 27 de setembro de 2018

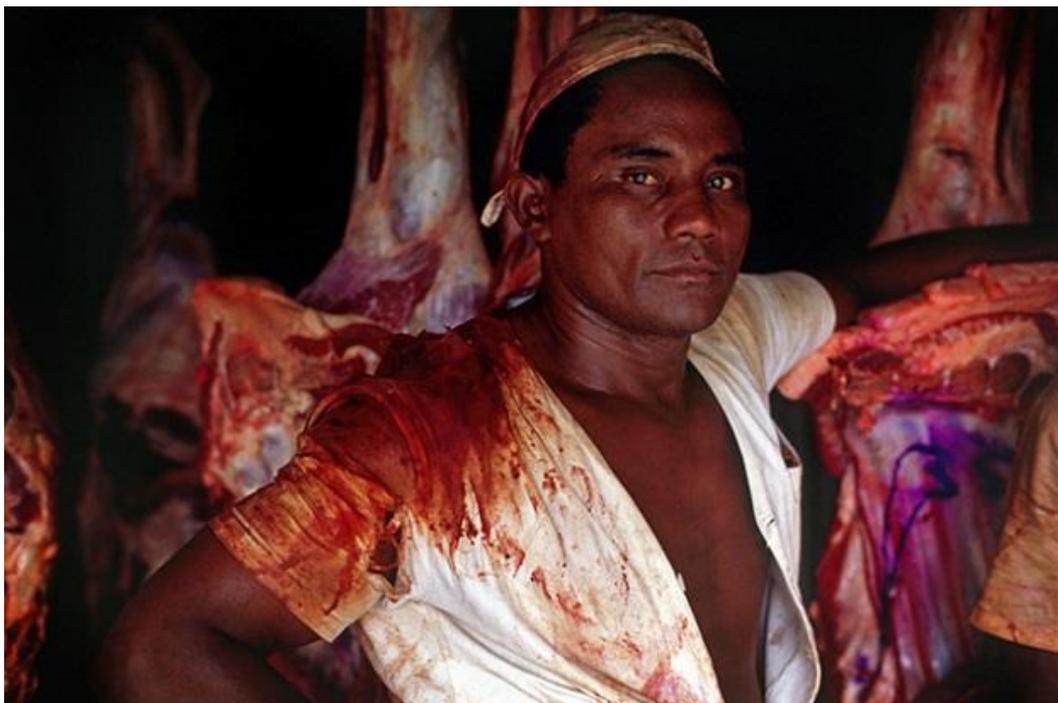


Figura 2. Açougueiro encarnado, 1983. Fonte: Braga, 2016, n.p.



Figura 3 Asas encarnadas, 2014. Fonte: Braga, 2016, n.p.

Há um rompimento espaço-temporal em suas imagens no espaço expositivo e que podem ser representadas nessas duas fotografias que compuseram a sala vermelha. A primeira foi feita em 1983, quando “flanava” pelo mercado de carne do Ver-o-peso e fotografou o açougueiro em seu ambiente de trabalho. Um detalhe significativo da imagem está nas costas cobertas de sangue do modelo.

A segunda, realizada em 2014, quando, junto com Diógenes Moura e o grupo “Cesbixo”, fizeram uma incursão ao Marajó para a gravação do curta “O Sem nome e o Nada”.<sup>18</sup> Durante o processo de gravação do vídeo, de acordo com o relato de Diógenes Moura, o curador observa em um açougue, a disposição de um tipo de carne que se assemelhava a um par de asas e isso lhe remeteu a imagem do açougueiro que faria parte da exposição. Luiz Braga se dirigiu ao lugar no dia seguinte para ver se o tipo de imagem ainda estava presente e efetuou o registro.

Durante o período de exibição da Retumbante Natureza Humanizada em Belém, em entrevista, Luiz Braga apontou a importância da percepção das crianças na exposição. Principalmente nessas duas imagens, algumas lhe indagaram “Quem tirou a asa do anjo?”. No catálogo da RNH em Belém, há uma frase de uma criança de 6 anos que diz: “Essa aqui é uma asa de borboleta. Aquele ali é o criador de borboletas. Ele cria asas de borboletas”.

Esse exemplo mostra a potência dessas imagens dentro da exposição para além da relação tempo-espço e da relação entre realidade e ficção fotográfica, visto que foram registradas em momentos e lugares distintos, entretanto, sua leitura foi como se as duas tivessem ocorrido no mesmo lugar e período e a forma como elas foram captadas pelos expectadores explorou algo que se encontra no âmbito do mítico e do encantado.

Nesse sentido, essa construção entre o documental e o ficcional na obra

---

<sup>18</sup> Curta metragem desenvolvido para a exposição e em entrevista com um dos integrantes do coletivo, o vídeo visava apresentar uma versão em movimento e sonora das fotografias de Luiz.

de Luiz Braga se evidencia por meio de um aspecto teatral da composição artística em suas fotografias, pautado no que foi afirmado por Soulage (2010), que apresenta mais que uma identidade, mas uma encenação visual. Entretanto, segundo Luiz Braga, não faz isso ignorando o contexto cultural, mas busca "escolher, e que o mais importante não é o objeto a ser fotografado, mas sim a maneira fotográfica de gravar suas aparências visuais para produzir o fotográfico". (SOULAGE, 2010, p. 74).

### Considerações finais

A partir da exposição Retumbante Natureza Humanizada, o que se percebe é a relação de Luiz Braga com a cultura e como ele utiliza seus aspectos simbólicos através de seus personagens para desenvolver uma narrativa visual, ao mesmo tempo em que extrapola a fotografia como um registro documental dessa cultura. Ou seja, ao mesmo tempo em que desenvolve um registro documental, há uma manifestação da encantaria da imagem, que dá um tom mítico sobre os personagens envolvidos, mas que não possuem aspectos folclóricos ou exóticos. Todavia, percebe-se uma construção de imaginários, utilizando o cotidiano amazônico como referência.

A exposição Retumbante Natureza Humanizada se apresenta como um elemento importante dessa compreensão, visto que, nela, verifica-se um percurso temporal do artista, que corresponde a 40 anos de atividade na Amazônia. Suas imagens transcendem o tempo e espaço, ao mesmo tempo em que apresentam uma perspectiva estética que se dá por meio de sua biografia.

Suas imagens atuam num campo contido de observação, pois ele não aponta sua câmera para cenas grandiosas e sempre buscou uma relação mais afetiva com seu tema. Essa busca faz parte da forma como Luiz Braga fora socializado em sua história de vida e como entende seu espaço como esse lugar que não é folclórico ou paisagístico, mas da

manifestação da vida na sua forma mais singela e cotidiana.

## Referências

- Barthes, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: **Revista Concinnitas** n. 8. Rio de Janeiro, 2005, p. 65-78.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Braga, Luiz. **Luiz Braga**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Retumbante Natureza Humanizada**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2014
- \_\_\_\_\_. **Retumbante Natureza Humanizada**. Belém: Secult, 2016.
- Castro, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.
- Chiodetto, Eder. **Luiz Braga**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- Dosse, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma vida**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- ECO, Umberto. **Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Levi, Giovanni. Usos da Biografia. In: Amado, Janaína e Ferreira, Moraes (orgs). **Usos & Abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1998.
- Melleiro, Marta Maria e Gualda, Dulce Maria Rosa. **O método biográfico interpretativo na compreensão de experiências e expressões de gestantes usuárias de um serviço de saúde**. In: Rev. Esc. Enferm USP, 2003, vol 37, ano 4, 2003. p. 69-76. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/reeusp/v37n4/08.pdf>>. Acesso em 18 de agosto de 2018.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. Fontes do Olhar. In Herkenhoff, Paulo. **Amazônia Ciclos de Modernidade**, 2012. p. 81. Disponível em <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>>. Acesso em 01 de julho de 2018.
- \_\_\_\_\_. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cultural Brasil, 2015.
- \_\_\_\_\_. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007.
- \_\_\_\_\_. Epifanias e Encantarias na Fotografia de Luiz Braga. In: Claudia Kahwage; Sandro Ruggeri. (Org.). **Imagem e Pesquisa na Amazônia: Ferramentas de Compreensão da Realidade**. 1 ed. Belém: Alves Gráfica E Editora, 2007, V. 1, P. 168-183.
- Persichetti, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**, volume I. São Paulo:

Estação Liberdade: Editora SENAC São Paulo, 2000.

Rouillé, André. A fotografia entre o documento e a arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Soulages, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

# “WHEN IN RIO”: QUESTÕES MIDIÁTICAS DE FOLIÕES CARIOCAS

*“When in Rio”: media issues from Rio revelers*

Luiza Cunha Barata<sup>1</sup>

Francisco Lemos dos Santos Alves Gonzaga<sup>2</sup>

**Resumo:** A relação entre o carnaval de rua do Rio de Janeiro e o poder público passou por significativas mudanças nos últimos anos. Se entre as novas regras, há maior rigor para a execução dos cortejos, há também mais criatividade de foliões para driblar decretos oficiais e colocar o “bloco na rua”. Este artigo traz uma análise de territórios midiáticos alternativos que participantes encontram para divulgar e integrar o megaevento. Serão analisadas experiências dos chamados blocos não oficiais e mensagens do grupo de Telegram “When in Rio”.

**Palavras-chave:** carnaval; comunicação e cidade; megaeventos.

**Abstract:** *The relationship between the street carnival in Rio de Janeiro and the government has undergone significant changes in recent years. If there is more rigor to the procession, there is also more creativity of revelers to circumvent official decrees and put the “block on the street”. This article presents an analysis of alternative media territories that participants find to publicize and integrate the mega event. For this, experiences of the so-called unofficial blocks and messages from the Telegram group “When in Rio” will be analyzed.*

**Keywords:** *Carnival; communication and city; mega events.*

---

<sup>1</sup> Mestre em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolveu, durante o mestrado, projeto sobre impactos do megaevento olímpico para grupos favelados, com foco no Morro da Providência, intitulado “A busca por territórios midiáticos depois das remoções: perspectivas de moradores da Providência sobre a Cidade Olímpica”. Acompanhou por aproximadamente dois anos (2016-2018) usos de mídia de moradores da região por meio da pesquisa etnografia. É jornalista com formação pela mesma universidade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7396494405394858> e-mail: [luizacunhabarata@gmail.com](mailto:luizacunhabarata@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É formado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a monografia “Carnaval de Rua do Rio: Controle do Estado e Espontaneidade da Festa”. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4862876950329627> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1168-8934>

## Introdução

Para Massimo Canevacci (1993), o processo de se conhecer uma cidade envolve os atos de perder-se nela, em si mesmo e caminhar por percursos até então desconhecidos. É preciso saber ouvi-la: a cidade é polifônica e é narrada por um coro, "no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas" (p. 15).

Essa análise é resultante de caminhadas feitas durante a primeira vez que o antropólogo italiano visitou São Paulo, enquanto figura "estrangeira, desenraizada e isolada" (p.15), em busca da construção de uma nova identidade metropolitana. Por tal lógica, se é verdade que a paisagem urbana fala, grandes eventos podem fazer com que a cidade grite. Durante o carnaval, cidades inteiras escancaram suas particularidades e códigos, e parecem não comunicar outra coisa, senão a folia. Embarcar em blocos sem saber o trajeto e destino final conhecidos torna-se a grande aventura para qualquer folião.

Nos últimos quinze anos, a festa de rua vem tomando proporções exponenciais na cidade do Rio de Janeiro. A partir da retomada durante o governo de Eduardo Paes, o carnaval de rua teve o número de blocos multiplicado, a entrada de patrocinadores e também maior atenção do poder público sobre a festa, ora como potencializador, ora como agente repressor do evento.

De maneira bastante resumida, o atual cenário folião pode ser dividido entre os blocos oficiais e os não oficiais, que desfilam sem autorização prévia emitida pela Prefeitura e outros órgãos. A festa, considerada como "suspensão da vida cotidiana", também vem tomando novos contornos quanto à divulgação que é feita. É bem verdade que muitas das páginas dos noticiários tradicionais continuam tomadas por imagens de blocos – antes, durante e depois do período tido oficialmente como "de carnaval".

Mas há de serem notados também os novos espaços midiáticos que vêm surgindo para tentar dar conta da anunciação dos cortejos carnavalescos. Motivados pela “necessidade” de realizar a festa, independentemente dos trâmites legais, e movidos pelo ideal da espontaneidade, os foliões passaram a se organizar por conta própria para legitimar os blocos e sua divulgação.

Dentro deste contexto, este artigo tem como objetivo apresentar e analisar exemplos de territórios midiáticos por onde tais participantes da festa para além da oficial anunciam e recebem informações necessárias para organizar e engrossar o corpo animado dos cortejos. Além de contribuir com estudos que tentam analisar novas formas da comunicação social a partir da propagação de ferramentas tecnológicas. Foram analisadas mensagens enviadas em um grupo de Telegram com mais de 1.550 membros, que, por pelo menos quinze dias, teve como principal foco a divulgação de blocos não regulamentados.

Para tentar compreender este processo da comunicação foi feita uma pesquisa com inspiração etnográfica em blocos não oficiais do carnaval de 2020 e em um grupo do aplicativo Telegram, onde pessoas que vão a este tipo de cortejo, se organizam. O grupo analisado se chama *When in Rio* e teve origem a partir de uma página do Instagram com o mesmo nome, que dá dicas do quê fazer na cidade do Rio de Janeiro durante o ano todo. Já a análise feita nos blocos tem como base a nossa própria experiência pessoal durante os blocos citados.

Na primeira parte do artigo, será contextualizada a construção histórica do carnaval e o cenário carioca mais recente. Em seguida, na segunda seção, será exposta a questão midiática da festa, o conceito de territórios midiáticos relacionado com os espaços de mídia que foliões adeptos ao carnaval não oficial costumam percorrer. Na terceira etapa, serão expostas algumas das mensagens do grupo *When in Rio*, entre os dias 14 de fevereiro de 2020 e 2 de março de 2020, portanto, os sete dias que

antecedem o final de semana oficial do carnaval e os sete dias que se sucedem por meio da inspiração etnográfica.

### Questões carnavalescas e a folia carioca

Na Idade Média, o carnaval celebrava a despedida dos desejos da carne, antecedendo um período de grandes restrições, impostas, sobretudo, pela Igreja Católica. Originalmente, os festejos duravam os três dias anteriores à Quaresma. Mas, tanto no passado distante como no presente, cada vez mais esse período é alargado, ficando difícil medir de fato quanto tempo dura o carnaval.

Em "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento", Mikhail Bakhtin pontua que o carnaval é o tempo da suspensão da realidade, em que o povo é transportado para uma outra dinâmica de leis e códigos, que proporcionam uma vivência transformadora para quem dele participa e a qual não há como ficar alheio. O carnaval mais do que se participa, se vive:

Enquanto durar o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval. E os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 2013, p. 6).

A partir de uma análise antropológica do carnaval do Rio de Janeiro da década de 1970, Roberto DaMatta identifica ritos e comportamentos característicos da vivência carnavalesca da cidade e que, de certa forma, dialogam com uma essência do carnaval apontada por Bakhtin.

Marcando a oposição entre cotidiano e o tempo da festa, Da Matta aponta, em "Carnavais, Malandros e Heróis", que o carnaval é uma festa

de inversão. “No Carnaval, (...) a festa enfatiza uma dissolução de papéis e posições sociais, já que os inverte no seu decorrer, havendo, contudo, uma retomada desses papéis e sistema de posição no final do rito, quando se mergulha novamente no mundo cotidiano” (DAMATTA, 1981, p. 54). É através da fantasia que ocorre essa inversão, é com ela que o pobre vira rei, o homem vira mulher e o novo vira velho.

Como uma festa de inversão e com a potência de subverter provisoriamente as normas sociais, o carnaval tem como grande protagonista o povo. É o povo – sempre relegado a segundo plano durante o ano inteiro – se apresenta com o condutor da festa. O carnaval dá voz e lugar para as classes populares serem vistas e ouvidas. A hierarquia social é então totalmente invertida, mesmo que apenas enquanto durar a festa.

O carnaval carioca, especificamente, passou por uma série de transformações ao longo dos últimos séculos, até chegarmos ao cenário atual. Foi na década de 1980 que surgiram os blocos que dariam uma guinada na folia de rua carioca que ganharia corpo nas décadas seguintes com cada vez mais adesão e passando por mais uma série de transformações até chegar ao cenário que temos atualmente.

Ofuscados pelo protagonismo das escolas de samba e abafados pelo regime ditatorial, os blocos iniciariam sua retomada das ruas justamente no período da redemocratização. Aproveitando o momento de maior liberdade e abertura política e num contexto de luta pelas Diretas Já, jovens da zona sul da cidade resolveram fundar seus blocos de carnaval (SAPIA; ESTEVÃO, 2012). Simpatia É Quase Amor, Suvaco e Barbas foram os primeiros de muitos outros blocos pela cidade, no final da década de 80 e nos anos 90, como Bloco de Segunda, em Botafogo, Meu Bem Volto Já, no Leme, Carmelitas, em Santa Teresa, Imprensa que Eu Gamo, em Laranjeiras, Que Merda é essa?!, em Ipanema, Escravos da Mauá, no Centro.

Esse movimento de retomada do carnaval proporcionou certa consolidação do carnaval de rua da cidade, que por sua vez gerou uma onda de novos blocos, no fim da década de 1990 e virada dos anos 2000, quando foi criada a Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

A associação tinha como objetivo representar blocos e (re) pensar no próprio carnaval da cidade, na defesa de um modelo de folia para a cidade (PIMENTEL, 2002) e que inspiraria a criação de novas ligas e associações, como os Amigos do Zé Pereira e a Liga dos Blocos da Zona Portuária. Tais organizações exercem um papel de negociação entre o poder público e os blocos de forma oficial. Os anos 2000 vieram com mais uma onda de novos blocos, com mais inovações no repertório e na forma de se fazer carnaval. Analisando crescimento do carnaval de rua, Micael Herschmann aponta que: “na segunda metade da década inicial do século 21, que veio se somar ao movimento sociocultural existente, e que colocaram no epicentro os blocos temáticos, os blocos das fanfarras, os cortejos de rua que incorporam outros ritmos” (HERSCHMANN, 2013, p. 277).

Os blocos temáticos e as fanfarras são personagens importantes nesse novo momento do carnaval, atraindo grande número de foliões e alargando as possibilidades musicais, estéticas e estruturais do carnaval de rua carioca. Os blocos temáticos, chamados dessa forma por ter como mote um músico ou gênero musical específico, vão se apresentar, de forma geral, com uma estrutura maior, com palco, som amplificado e trios.

Já as os blocos de fanfarra vão se caracterizar por uma estrutura menor, com os músicos tocando no chão, geralmente sem amplificação. Esse movimento vai ser muito importante na consolidação do carnaval dos blocos não oficiais que surgem de forma cada vez mais frequente.

Herschmann aponta que um dos fatores que influenciaram para esse boom, ocorrido nos anos 2000, é um “processo de retroalimentação. Ou seja, o próprio Carnaval de rua (e os desfiles de Carnaval) do passado, enquanto uma tradição que “deveria ser resgatada”, também foi uma fonte de inspiração”. Além disso, “o emprego das redes sociais da web para mobilizar os fãs, frequentadores e músicos combinado a uma ampliação do espaço oferecido pela mídia tradicional para divulgação dos blocos de rua” também foram fundamentais (HERSCHMANN, 2013).

O crescimento do carnaval de rua ano a ano, aumentou também a atenção do poder público, que precisava conciliar as demandas dos blocos com as reclamações de moradores com a falta de estrutura para atender o grande número de foliões – o que resultava em um cenário de abandono e destruição na visão desses grupos.

Uma das ações mais marcantes foi o decreto N° 30.453, de 9 de fevereiro de 2009, que determina que os blocos e bandas carnavalescos deveriam entrar com um requerimento para a autorização do desfile, onde deveria constar uma série de informações como local da concentração, trajeto, horário de início e término, público estimado. O pedido de autorização deveria ser entregue às subprefeituras da região junto com uma série de outras exigências.

Em novo decreto de maio de 2009, a Prefeitura determinou que “as autorizações para a realização dos desfiles de blocos, bandas e ensaios de escolas de samba competem à SETUR/RIOTUR, condicionadas ao parecer da CET RIO e ao Nada a Opor das Coordenadorias das Áreas de Planejamento (Subprefeituras)” (Decreto No 30.659). São estes ainda os órgãos responsáveis pela autorização dos desfiles.

A partir do decreto, há também a entrada da patrocinadora na festa. Entre as várias contrapartidas exigidas pela prefeitura, estava a instalação de banheiros químicos. Em 2010, a Antártica, cerveja produzida pela Ambev, ganhou a concorrência para patrocinar o carnaval de rua – por

intermédio da empresa Dream Factory – e continua patrocinando a festa ainda hoje. “A Ambev irá investir cerca de R\$ 5 milhões na infraestrutura dos desfiles, em troca da exibição de sua logomarca nos blocos de rua, que devem reunir 2,5 milhões de pessoas” (O GLOBO, 2010).

O jornal destaca que “a empresa ofereceu quatro mil banheiros públicos, 800 a mais do que o pedido e quatro vezes mais do que o colocado no carnaval passado”. Podemos destacar, também, entre os encargos da patrocinadora, “a publicação de 600 mil exemplares de um guia com o roteiro dos blocos, que serão distribuídos em hotéis, restaurantes e aeroportos”. Essa maior divulgação seria fundamental para a mudança sofrida por vários blocos como veremos.

Em relação às mudanças propostas pela prefeitura, Teresa Guilhon aponta um estudo feito pela Riotur e a ESPM que:

os dados mostram que no carnaval de 2010, 465 blocos levaram quase 5 milhões de pessoas às ruas da cidade e que a infraestrutura do carnaval de rua foi aprovada pelos foliões. Para as autoridades, esse resultado significou a legitimação do investimento realizado numa área que hoje se tornou uma importante cadeia produtiva (GUILHON, 2012, p. 9).

### **O acessório que completa qualquer fantasia: o celular**

Uma vez que o carnaval de rua do Rio de Janeiro ganha ares oficiais de megaeventos, aumenta também o caráter midiático sobre a festa. Para Strangio (2008), de forma simplificada, megaeventos seriam encontros que podem ser de vários tipos (de religião, culturais, esportivos etc), que se tornam eventos quando ocorrem em determinados espaços de tempo e, do ponto de vista de tamanho, devem atrair um amplo público, real e virtual.

Na maioria das vezes, grandes eventos são introduzidos na vida das pessoas sem que elas optem por fazer parte daquilo ou não. No caso do

carnaval do Rio, não é difícil notar algumas das mudanças. As alterações no trânsito para que o entorno do Sambódromo receba carros alegóricos é um destes casos. Há, ainda, os desdobramentos espontâneos que surgem de maneira inesperada, como no caso dos blocos não oficiais, que podem ocasionar o fechamento temporário de algumas ruas sem que houvesse autorização da Prefeitura para tal, por exemplo.

Ricardo Freitas, Flávio Lins e Maria Helena Carmo (2016) consideram que todo megaevento precisa ser divulgado em escalas mundiais. Torná-lo um evento midiático demanda esforços. Há a transformação do espaço da cidade em suporte comunicacional para que a ideia de que tudo conspira a favor da realização do grande evento seja transmitida. É de se destacar, neste sentido, a cobertura jornalística que se dedica, na maior parte do tempo, a selecionar vozes que fazem ecoar o lado positivo dos grandes.

Os três pesquisadores alegam que a principal característica dos eventos contemporâneos é o impacto massivo na mídia, “ou seja, um megaevento não se restringe ao tempo de sua duração. Começa muito antes do seu início e termina muito após o seu encerramento” (FREITAS; LINS; CARMO, 2016, p. 26). O megaevento gera uma atração da mídia que repercute os diferentes momentos da sua realização – antes, durante e depois.

Ao mesmo tempo, tal modelo de grande evento e a burocracia gerenciados pelo poder público também promovem reações de vários grupos que entendiam que as medidas engessavam uma festa tipicamente espontânea.

Em contrapartida a uma série de trâmites burocráticos para poder desfilar, há também o aumento no número de blocos que vão para as ruas sem qualquer tipo de autorização. Passa a existir, ainda, o crescimento deste tipo de bloco, com centenas de milhares pelas ruas, por horas do dia. Afinal, se a ideia é ocupar a cidade com a massa

carnavalesca, ela deve se esparramar pelas ruas – sejam elas quais forem, por quanto tempo durar. Geralmente, as concentrações se dão pelos bairros da Zona Sul e do Centro. Locais onde, mesmo que não haja programação previamente anunciada, são tomadas pela expectativa dos blocos não oficiais.

Como Canevacci (1993) propõe sobre a relação com a cidade, todos no bloco são estrangeiros e integram o corpo dançante da cidade polifônica. E da experiência, cada integrante fará sua leitura e construirá um mapa único sobre o território urbano.

“Após 12 horas de desfile, o Cordão do Boi Tolo, o mais conhecido bloco não oficial da cidade, atravessou o túnel Novo, que liga Botafogo e Copacabana por volta das 21h deste domingo. O desfile do bloco começou por volta das 9h, quando cinco grupos partiram de pontos diferentes do Centro e até de Niterói (...)”. O trecho retirado do Jornal O Globo conta como uma verdadeira multidão atravessou a cidade do Rio de Janeiro no domingo de carnaval de 2017, seguindo o estandarte do bloco.

Não há dados oficiais que dêem conta deste tipo de desfile, por razões evidentes. Mas certamente o Boi Tolo se tornou um dos principais neste formato e vem inspirando outros tantos. Tais blocos ficaram conhecidos como não oficiais, clandestinos ou piratas, e desfilam na maioria das vezes sem programar local, dia e horário, sem ter trajetos definidos e sem ter hora para acabar.

No dia 22 de março de 2020, em pleno domingo de carnaval, o bloco CPF do Crivella que, até então não tinha sequer o nome conhecido por foliões, reuniu centenas de pessoas no Mirante do Pasmado. Para reuni-las, bastou um disparo de mensagens pelo WhatsApp poucos minutos antes do alegre cortejo sair pelo bairro de Botafogo (nota de campo, 22 de março de 2020).

A comunicação mediada pelo celular é uma das principais e mais eficazes formas de divulgação dos cortejos inesperados. Enquanto se está na rua, à procura da atração que virá a seguir, grupos formados por músicos e entusiastas – conhecidos entre si ou não – trocam informações sobre blocos já programados, os que vão surgindo e sobre os que já terminaram, evitando o deslocamento em vão pela cidade.

Em 2008, Alessandro Aurigi e Fiorella De Cindio analisaram o impacto do uso do celular sob a perspectiva que chamam de “pequenos usos”, que seriam os usos tecnológicos rotineiros em comunidades, pequenos grupos e individualmente. É verdade que, há doze anos, o uso da internet através do celular não era tão recorrente quanto é atualmente, levando em consideração grandes centros urbanos como é a cidade do Rio de Janeiro. No entanto, há relevantes questões trazidas pelos autores que serão utilizadas aqui para elaborarmos o contexto sobre usos de tecnologia.

A reconfiguração dos limites físicos no espaço urbano a partir das novas ferramentas é uma delas. A inserção da tecnologia em espaços urbanos faz com que os espaços se tornem “aumentados” (AURIGI; DE CINDIO, 2008), alterando completamente as noções de fronteiras. Onde antes havia um limite físico real, passa a existir uma variedade de limites que varia proporcionalmente em relação ao que cada indivíduo tem acesso em termos de mídia. Para Aurigi e De Cindio (2008), o celular é a primeira das ferramentas tecnológicas que rompe significativamente com a ideia de que não é possível estar em dois lugares ao mesmo tempo.

O celular inaugura a possibilidade “comum” de se estar (fisicamente) em um determinado local, mas fazer-se ouvir em outro, fazendo com que cada vez mais a ferramenta possa ser considerada uma extensão do próprio corpo, que seriam os “*bodies-with-mobiles*” (AURIGI; DE CINDIO, 2008, p. 45). O celular passa a ser artefato cotidiano que traz

novas possibilidades às formas de presença humana por diferentes espaços. Como se fosse algo praticamente naturalizado não só enquanto ferramenta da comunicação, o que traz uma noção ainda bastante técnica e mecanizada, mas mais enquanto meio de continuidade do poder de comunicação entre seres humanos. Tal lógica é ainda mais acentuada no caso que tratamos aqui, do uso dos *smartphones*.

No caso da organização dos blocos não oficiais, o aparelho é item essencial de qualquer fantasia: surge como fator decisivo para garantir presença do grupo de foliões,<sup>1</sup> em alguns casos até mesmo dos músicos que levam as músicas ao longo dos trajetos. Muito provavelmente, quem segue o cortejo surpresa foi avisado previamente através da troca instantânea de mensagens ou por conhece alguém que recebeu o informativo.

Não há campo virtual ou campo real. Tudo acontece dentro da única realidade existente que comporta a velocidade das trocas *on-line* de mensagens e a realização do bloco, de fato, pelas ruas. Os espaços passam a ser incorporados, dando origem a novos termos que buscam compreender tais mudanças. André Lemos (2009) propõe o conceito dos territórios informacionais, que seriam “uma zona de controle informacional cercado por bordas e fronteiras que emergem dos lugares oferecendo possibilidades de acesso, produção e distribuição de informação” (LEMOS, 2009, p. 93).

Em uma imagem muito simples, basta imaginar qualquer um dos foliões “sacando” o próprio celular da doleira para conferir o próximo destino. Lá está o território informacional, fora do espaço físico e também fora do espaço de dados, mas presente exatamente na fronteira imaginária comum que os une.

---

<sup>1</sup> Não buscamos dizer, com isso que o uso do celular esteja restrito aos blocos secretos. Como se sabe, é possível observar o uso da ferramenta em qualquer lugar, em qualquer tempo, nas grandes cidades.

Em estudos mais recentes, Christine Hine (2016) afirma – e não é difícil percebermos – que as mídias digitais se tornam parte intrínseca do nosso cotidiano, e não uma esfera separada de nossa existência social. A autora apresenta três qualidades que considera como principais para a definição da internet como a experimentamos hoje: incorporada, corporificada e cotidiana.

A primeira qualidade fala sobre a internet ser um componente do nosso dia a dia. Isso acontece em um contexto onde a conexão é, cada vez mais, realizada a partir de dispositivos móveis de interação, o que gera uma fusão complexa entre espaços *online* e *offline*, além de ofuscar cada vez mais as fronteiras entre ambos. A internet corporificada diz respeito ao fato de uma experiência *online* não ser mais vista como uma forma distinta de experiência. Hine qualifica a internet como cotidiana pelo fato de a mesma já ser algo dado e um aspecto comum de nossas vidas, borrando cada vez mais os limites entre espaços físicos e digitais.

Dentro deste contexto, surgem novas possibilidades midiáticas para que atores sociais relatem suas próprias experiências sobre a disputa pelo espaço da cidade. Simone Tosoni e Matteo Tarantino (2013) propõem, então, análises menos "midiacentradas", mais voltadas para ação dos indivíduos em meio ao conflito urbano e a interação com a mídia.

Os territórios midiáticos (TOSONI; TARANTINO, 2013) são processos interpretativos e de tomada de sentido, a partir da produção de mídia, conteúdo e negociação de significados. São conjuntos heterogêneos de plataformas midiáticas, conteúdos e dispositivos mobilizados pelos atores sociais para dar sentido ao conflito urbano e impor suas próprias representações do eu, dos concorrentes e do espaço da cidade.

Tosoni e Tarantino (2013) partem do princípio de que, nos grandes centros urbanos, a audiência da mídia não é mais estática a ponto de ser apenas receptora, nem meramente participativa. A nova audiência das grandes cidades é formada também por pessoas que dispõem de

ferramentas tecnológicas com potencial de promover impactos significativos sobre o que se produz de mídia (TOSONI; TARANTINO, 2013, p. 575).

### **A divulgação (quase) oficial dos não oficiais**

Os territórios midiáticos para um “bom” folião freqüentador dos festejos inesperados incluem passeios que têm início no WhatsApp, pelo Telegram ou pelo Instagram, algumas das principais ferramentas usadas para a divulgação dos cortejos. Espaços de mídia mais independentes, que ora escapam, ora fogem do controle e/ou do interesse da grande mídia, para se chegar, enfim, à rua.

Os graus de envolvimento dos blocos com a divulgação midiática variam muito. Há casos em que os blocos, mesmo não oficiais, têm canais de comunicação com os foliões, como é o caso do Bloco 442. Por meio da página que têm no Instagram, os organizadores chegaram a desmentir a informação que circulava que o cortejo sairia na sexta-feira de carnaval (nota de campo, 18 de março de 2020). Este é um dos riscos que os foliões de blocos piratas se propõem a passar. Como nem sempre há um meio “oficial” para se descobrir horário e local dos cortejos, é necessário acreditar no “boca a boca” e embarcar na aventura de descobrir somente na hora se o bloco existiria, de fato.

O fator *hype* foge às expectativas do próprio bloco. E em muitos momentos é adotado um outro meio extremo para a divulgação do bloco para tentar evitar superlotações, além de possíveis problemas com a polícia e a Guarda Municipal. Como foi o caso do Bloco Desculpe O Transtorno que, depois de um cortejo superlotado no carnaval de 2019, decidiu restringir ao máximo a divulgação do seu horário e local de desfile.

O bloco desfilou na terça-feira de carnaval pela manhã e a divulgação foi feita apenas pelo boca a boca do Whatsapp (nota de campo, 10 de março de 2020). A preocupação com a possibilidade de repressão pelo poder público fez com que o bloco mudasse a concentração para um local próximo ao inicialmente previsto, ambos no Centro da cidade, horas antes da saída combinada.

A pouca informação afetou não só foliões, mas até mesmo alguns músicos e o próprio mestre de bateria do bloco que tentavam descobrir o lugar de saída do cortejo. As medidas utilizadas pelo bloco de fato reduziram o número de foliões em comparação aos anos anteriores e o cortejo seguiu pelas ruas do Centro sem problemas com a polícia, como ocorrido com outros grupos durante o carnaval de 2020.

"Se você tem um bloco e quer estar na Agenda, fala com a gente! Podemos combinar uma divulgação por etapas e deixar a localização em aberto, para divulgar só mais perto do desfile." Esta é a proposta de Manuela Hollós, criadora da página do Instagram e do grupo de Telegram de mesmo nome *When in Rio*. Durante os dias de folia, o grupo de troca de mensagens chegou a ter mais de 1.500 foliões interessados em conhecer os horários e trajetos dos cordões não oficiais.

Há quatro carnavais, existe tal mobilização midiática, o que já gera certa rede de confiança entre os membros. Com o nome de usuária *When in Rio*, Manu, como é conhecida pelos que acompanham o grupo há mais tempo, justifica na troca de mensagens que não é "onipresente e aceita sugestões", incentivando a participação dos entusiastas da festa.

Dependesse da divulgação nos jornais, por exemplo, ainda que estivéssemos tratando de publicações *on-line*, a organização do bloco não seria independente, nem mesmo tão ágil e poderia até ter o efeito reverso: levar ao cancelamento do evento, já que este tipo de cortejo tem chamado cada vez mais a atenção de órgãos da Prefeitura, que tentam

coibi-los.<sup>2</sup> Além disso, o bloco poderia não ter o mesmo alcance ou até mesmo não reservaria o mesmo *hype* que os blocos tidos como inesperados guardam. O próprio formato que o bloco não-oficial conserva e se estrutura parece ser incompatível à grande mídia.

Para analisar a troca de mensagens, foi utilizada a inspiração etnográfica como metodologia. Considera-se que a etnografia combina o engajamento de pessoas com determinados fenômenos e é uma forma de mapear e ajudar a compreender determinada cultura ou ambiente social. Não existe caminho pré-estabelecido a ser percorrido durante a pesquisa etnográfica, mas há uma combinação de métodos, como entrevistas, análise visual e observações, que podem ser participativas, que podem levar a diferentes tipos de resultados e percepções sobre grupos sociais.

Tivemos acesso aos *prints* das trocas de mensagens a partir de uma das 1.550 membros do grupo. Como não há qualquer tipo de controle sobre quem entra e quem sai do *When in Rio*, este não foi considerado um problema ético da pesquisa. Mesmo assim, o nome e foto pessoal serão preservados para serem incluídos neste trabalho.

Para Robert Kozinets (2014), a etnografia, por si só, varia de acordo com as necessidades que cada contexto de pesquisa pode exigir:

A pesquisa etnográfica permite que o pesquisador adquira uma compreensão detalhada e sutil de um fenômeno social, e depois capte e comunique suas qualidades culturais. Ela fornece um senso da experiência vivida pelos membros da cultura, assim como uma análise fundamentada da estrutura do seu grupo, como ele funciona e como ele se compara a outros grupos. (KOZINETS, 2014, p. 58).

---

<sup>2</sup> Há notícias sobre o tema, como esta: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/blocos-nao-oficiais-ignoram-ameaca-de-multa-brincam-carnaval-pelas-ruas-24251365>

“Galera, não sei se já receberam, mas vou repassar. LOUCALISTA AÍ: evite colocar informação FAKE, ajudem a completar com informações corretas, se perceber alguma informação incorreta, sintam-se à vontade para acertar”, informa uma foliã participante do grupo.

Como mostra o pesquisador Guimarães Júnior (2004), o ciberespaço não inaugura práticas que não têm a ver com nossas relações cotidianas, mas traz inúmeras possibilidades de reformular e ressignificar formas já conhecidas de sociabilidade. Assim, tipos de conexões como as do grupo em questão são potencializadas. Para entrar no grupo, basta acessar um link e não há qualquer garantia de que os blocos, efetivamente, existem e vão desfilar em determinado horário ou local.

Por isso, é possível notar no grupo constantes apelos para que ninguém caia em “furadas”. E mesmo assim há um nível de confiabilidade imaginário que se forma, com base em experiências anteriores. Novos membros geralmente mais observam que interagem e, à medida que interagem, passam a enviar algumas sugestões de blocos.

Mesmo que a organização seja feita de forma espontânea, a criadora do grupo tem maior respaldo de autoridade do que os demais membros e faz questão de reforçá-la: há uma hierarquia evidente. Em 20 de fevereiro, ao notar que membros estavam montando a agenda que seria tida como a “oficial” do grupo, Manuela faz o aviso: “Achei melhor intervir quando vi vcs se autoorganizando, quando é exatamente o que eu passo HORAS e HORAS fazendo. Kkkkk”. E é bem aceita pelos membros, que alegam que, ao seguir as sugestões de blocos que ela publica, nunca se decepcionaram. “Manu, confio a você meu carnaval de olhos fechados hahaha”, diz outra participante.



Figura 4. Print sobre bloco Filhos de Gandhi, 2020, Telegram

Outra estratégia usada é pedir para que membros do grupo mandem fotos, vídeos ou façam relatos de como está a situação no bloco onde estão. “Mas tá rolando Filhos de Gandhi”, conta uma das integrantes, em 25 de fevereiro. Logo em seguida, envia uma foto do cortejo para que outros membros vejam que a informação é real e, a partir disso, avaliem se vale a pena ou não participar dele.

Uma observação a ser feita neste caso é que o bloco em questão, Filhos de Gandhi, é um bloco oficial. Tem horário e trajeto previamente divulgados e, portanto, pertence a autorização da Prefeitura para desfilar, tradicionalmente, pelo Centro do Rio. Mas quase tudo relacionado ao carnaval que circula no grupo de Telegram parece ter sido absorvido pela lógica de que tudo é tão real, quanto alguém puder confirmar (ou não). Caso contrário, pode ser uma *fake news* para dispersar qualquer outro cortejo – seja ele oficial ou não.

O grupo tem como objetivo principal fazer com que as ruas da cidade sejam ocupadas durante o carnaval, mas o convite se estende para o restante do ano. Nos outros meses para além da folia, há a divulgação de eventos gratuitos, como sambas e feiras realizados no Rio de Janeiro, principalmente pelas ruas do Centro da cidade.

A existência deste tipo de território informacional e o percurso dos foliões por outros territórios midiáticos, como páginas de blocos no Instagram, Facebook e as indicações feitas em encontros nas ruas, são muito baseadas nas experiências dos participantes.

Como se fosse formada uma rede de afeto, uma vez que têm a paixão pelo carnaval como ponto central em comum. Tal rede se estende em movimento para que as pessoas se encontrem, se conheçam e convivam, o que é confirmado muitas vezes também pelo grupo com o envio de fotos em que aparecem reunidas.

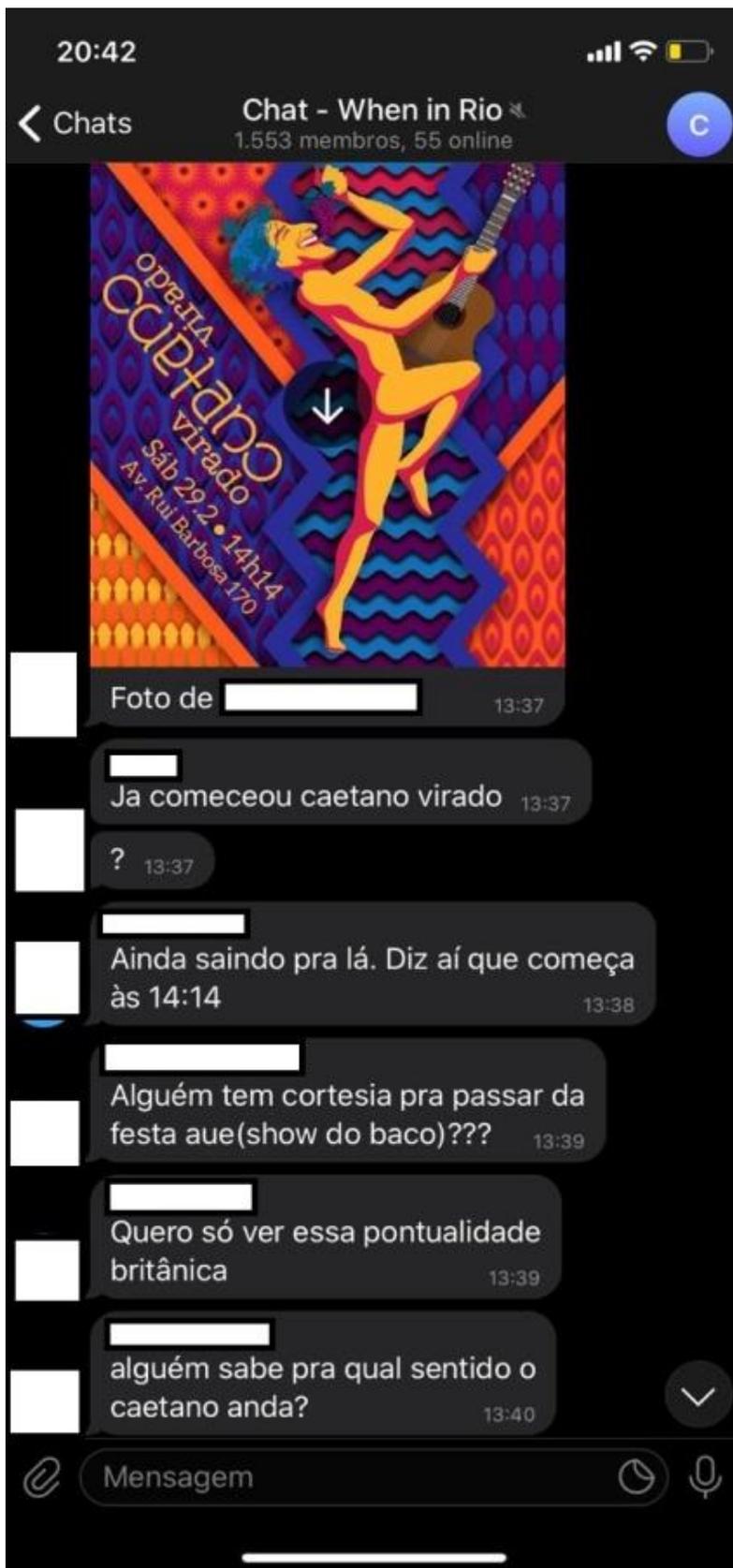


Figura 2. Foliões em busca de dicas, 2020, Telegram

Mas este tipo de comunicação para divulgar os blocos também acaba por levantar alguns questionamentos. Como em muitos momentos a divulgação dos eventos é feita em cima da hora, pressupõe-se que os foliões estariam em localizações próximas ao epicentro do carnaval. Mas não seria essa uma decisão, de alguma maneira, restritiva da festa? Quem são os primeiros “convidados” que recebem as informações antecipadamente e podem, de fato, garantir a presença?

### Considerações finais

A multiplicação e divulgação dos blocos não oficiais também são formas de tentativa de tomada de controle, de certa forma, por parte dos foliões que tentam fazer a festa ao próprio modo. Não tão restritivas quanto as do poder público, afinal, não há aparatos legais para isso e nem é o objetivo final deste tipo de organização comunicacional. Tais manobras são feitas com a finalidade principal de garantir a realização do bloco de uma certa maneira de enxergar e fazer o carnaval sem grande estrutura, o que poderia atrair a presença ou atenção de representantes da ordem pública que poderiam inviabilizar o desfile.

Essas escolhas que, por um lado, garantem a existência desses blocos, acabam por restringir a participação de pessoas na festa. Se você não é integrante de alguns grupos ou não tem contato com pessoas que sejam, as chances de você não saber do desfile de determinado bloco são grandes, ainda que você procure se informar sobre isso. Portanto, as táticas adotadas por esses blocos não oficiais para resistir e se contrapor ao modelo de festa produzido pela Prefeitura, também reduzem o alcance desses blocos durante o carnaval.

A ideia do carnaval como festa espontânea parece ser um constante ideal a ser buscado, mas nem sempre viável de ser concretizado. E parece ainda mais inviável de ser mantido em um território com tantas disputas pelo espaço urbano, como é o Rio de Janeiro. Onde o poder

público poderia interferir de maneira abrupta, com base em decretos, para interromper blocos secretos que fossem divulgados de maneira ampla.

Essa constante tensão entre iniciativas que rompem com aquilo que é "previsto" por autoridades e o papel dos órgãos da Prefeitura também virou uma marca do carnaval de rua. O desejo de se ocupar a cidade vem se fortalecendo, principalmente, nos últimos cinco anos. Quando houve o endurecimento por parte da Prefeitura das medidas para a autorização dos blocos e a rejeição por parte da população, como um todo, de figuras que ocupam cargos políticos. Sejam elas dos âmbitos municipais, estaduais ou federais.

## Referências

- AURIGI, A. Andamp; DE CINDIO, F. (Eds.). **Augmented Urban Spaces: articulating the physical and electronic city.** Hampshire e Burlington: Ashgate, 2008.
- BARROS, Carla. Na Internet Todo Mundo é Feliz: Sociabilidade e Familiaridade no Universo das Camadas Populares. In: **EMA – Encontro de Marketing da ANPAD, 2008**, Curitiba. Encontro de Marketing da ANPAD – EMA 2008. Rio de Janeiro: ANPAD, 2008.
- BARROS, Maria Teresa Guilhon M.. **Blocos: vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro.** Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais – 7ª edição.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.** São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os Cronistas de Momo: imprensa e carnaval na Primeira República.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia de dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FREITAS, Ricardo F; LINS, Flávio; CARMO, Maria H. Megaevento: uma lógica de transformação social. In: \_\_\_\_\_. **Megaeventos, comunicação e cidade.** Rio de Janeiro: CRV, 2016, cap. 1.

GUIMARÃES JÚNIOR, Mário José Lopes. **A Cibercultura e o Surgimento de Novas Formas de Sociabilidade**. Nuevos mapas culturales: Cyber espacio y tecnologia de La virtualidade”. Disponível em <<http://cfh.ufsc.br/~guima/ciber.html>>, visitado em 20 de janeiro de 2017.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no Início do século 21. **Intercom – RBCC**. São Paulo, v.36, n.2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

HINE, Christine. **Virtual Ethnography**. London: Sage, 2000.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online**. São Paulo: Penso, 2013.

LEMOS, André. "Arte e mídia locativa no Brasil". In: LEMOS, André; JOSGRILBERG, Fabio. **Comunicação e mobilidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

PIMENTEL, João. **Blocos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

STRANGIO, Donatella. Uma questão de definição: literatura e estratégias variáveis para megaeventos. In: FREITAS, Ricardo F; LINS, Flávio; CARMO, Maria H. (Org.). **Megaeventos, comunicação e cidade**. Rio de Janeiro: CRV, 2016, cap. 2.

SAPIA, Jorge E; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. **Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 201-220, mai. 2012.

TOSONI, SIMONE; TARANTINO, Matteo. Media territories and urban conflict: exploring symbolic tactics and audience activities in the conflict over Paolo Sarpi, Milan. **International Communication Gazette**, 2013. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1028.856&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2017.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ. 1995.

#### Notícias Jornalísticas

Depois de 12 horas de desfile, Boi Tolo chega a Copacabana. In: O Globo, 26 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/depois-de-12-horas-de-desfile-boi-tolo-chega-copacabana-20986186>. Acesso em 05 de novembro de 2018.

# DOCUMENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM LIVROS DE ARTISTA

*Artistic experiences documentation in artist's books*

Bárbara Tavares Schiavon Machado<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo investiga experiências artísticas singulares e circunstanciais, registradas por documentação em livros, através da escrita em forma de relato, como preparo para a ação e/ou digressão subsequente. Apresenta, como estudo, trabalhos de Flávio de Carvalho e da dupla de artistas André Severo e Maria Helena Bernardes, tão bem circunscritos na série Documento Areal, livros fisicamente comuns que alcançam o *status* de obra de arte enquanto documentam o processo artístico.

**Palavras-chave:** relato, escrita de artista, documentação, livro de artista, experiência.

**Abstract:** *This article investigates single and circumstantial artistic experiences registered by documentation in books, through the writing in report way, as preparation for the action and/or for subsequent digression. Presents as study Flávio de Carvalho's and the duo André Severo & Maria Helena Bernardes's works, so well circumscribed on the serie Documento Areal, books physically ordinary that reach the work of art state while document the artistic process.*

**Keywords:** *report way, artist's writing, documentation, artist's books, experience.*

---

<sup>1</sup> Bárbara T. S. Machado nasceu no município de Ubá, na zona da mata mineira. É artista visual, com habilitação em artes gráficas (2013) e mestre em artes (2017) pela Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisadora do Acervo de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da UFMG, arteterapeuta, professora e escritora. Hoje vive em uma pequena comunidade no interior de Minas Gerais, onde desenha, escreve, cria livros e vídeos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6944060043383741> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7973-1233> E-mail: [barbarabija@gmail.com](mailto:barbarabija@gmail.com)

Em uma tarde de domingo de 1931, o artista Flávio de Carvalho rompeu o fluxo natural de uma procissão de Corpus Christi ao penetrar na massa de fiéis com um chapéu na cabeça. Pouco tempo depois, a multidão atacou o corpo estranho em uma perseguição violenta com ameaças de linchamento. O trabalho resultou no famoso livro "Experiência Número 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi – Uma possível teoria e uma experiência". Nesse documento, publicado três meses após a intervenção, Flávio relata detalhadamente o ocorrido e analisa as sensações, emoções e reações que o tomaram enquanto tentava escapar de uma tragédia, bem como o comportamento da multidão enfurecida. Além do relato, o livro também traz alguns desenhos e um estudo psicológico-filosófico sobre questões como totemização, rivalidade, agressividade, astúcia, fetichismo, complexo de onipotência, a ideia de Deus e de Pátria etc.

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. (CARVALHO, 2001, p. 16)

O artista reconhece que seu estado de consciência altamente exaltado, na ocasião, levou a um processo de raciocínio tão veloz que não deixou resíduo suficiente para ser apreciado no momento da escrita (Ibidem, 2001, p. 30). Admite, também, que a narrativa está sujeita a quatro influências deformadoras: 1ª) perda dos acontecimentos no momento de observar; 2ª) deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal; 3ª) perda de acontecimentos durante o processo de recordar para escrever; 4ª) deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados (Ibidem, 2001, p. 32-33).

Essas quatro deformações constituem os quatro movimentos do processo arqueológico que estou seguindo, e que terá como resultado um panorama desconexo, cheio de vazios, representando o que aparentemente aconteceu. Estes vazios não podem ser preenchidos pela imaginação porque a imaginação elaborando sempre numa linha fictícia colocaria peças relacionadas à sua linha de conduta e provavelmente alheia ao mecanismo dos acontecimentos. Os vazios não podem ser preenchidos e devem permanecer como vazios, mas o processo psicológico funcionará como uma espécie de gaze contínua sobre o panorama arqueológico. Não creio que ele jamais será suficientemente exato para poder encher os vazios mas de qualquer maneira ele nos dará uma base hipotética bastante útil nas subseqüentes meditações. (Ibidem, 2001, p. 33)

Assim como Flávio de Carvalho, muitos artistas escrevem sobre suas experiências artísticas. A reflexão sobre a própria obra, aliada ao exercício da escrita, assume a complexidade de um objeto ao mesmo tempo familiar e estranho. Nessa contigüidade entre a arte a vida, a experiência de um artista pode ser documentada.

Antes e ao longo do processo, é possível tomar notas, coletar relatos e dados, fotografar, gravar, filmar, desenhar, elaborar diagramas, etc. Depois o artista pode, ainda, escrever, já levando em conta uma reflexão mais aprofundada sobre as questões envolvidas, dando continuidade ao fluxo dos acontecimentos. Cláudia França (2014) fala que esboços e anotações ocupam um lugar intermediário entre pensamentos não registrados e arte pública acabada.

No viés de uma sucessão lógica dos fatos, o ápice de um processo de criação seria o trabalho de arte. Finalização de um processo, ele consubstanciaria o impacto estético e social de uma obra no mundo. Isso criaria uma hierarquia entre as diversas etapas de seu vir a ser, em que os termos – início (ideia, motivação) e fim (concretização, a "obra") – compõem um jogo cujos agenciamentos com o contexto podem alterar a velocidade de formatividade da obra e a consciência do artista sobre suas escolhas, decisões e ações no âmbito dessa formatividade. (FRANÇA, 2014, p. 75)

Da experiência artística à escrita, há algumas lacunas (ou, como diria Flávio de Carvalho, vazios): algo se perde, como algo se cria. Da mesma forma, entre a documentação de um processo e a finalização de um livro cujo destino é um público amplo, todo o conjunto é transfigurado, ganhando novas significações.

Além disso, no devir dos acontecimentos, muitas vezes, tais ações são sincrônicas e se retroalimentam. A escrita de artista nunca deixa de ser criadora, ao mesmo tempo que reflexiona e critica. É próxima, ao nível de uma experiência de vida, e distante, porque quer alcançar um público, quer comunicar e ganhar espaço de fruição.

A metáfora de Flávio de Carvalho é perfeita: cada reagente adicionado ao conjunto desencadeia uma série de novas reações. Além disso, quando a obra de arte é suficientemente aberta, aquilo que escapa pode muito bem residir no espaço invisível que habita a leitura ou a fruição de uma obra, processo que, por sua vez, continua a reverberar a multiplicidade das ações do artista. Ou seja, o público seria ainda um último reagente, capaz de alterar o estado das etapas anteriores, instigando uma cascata de novas respostas e proposições.

Flávio de Carvalho nunca teve a intenção de fazer um livro-obra, apenas tentou registrar, com textos e alguns desenhos, suas experiências. Como vimos, além da documentação, o artista também propôs uma aprofundada reflexão, principalmente pelo viés da psicologia e da filosofia, sobre questões que, para ele, cercavam o problema.

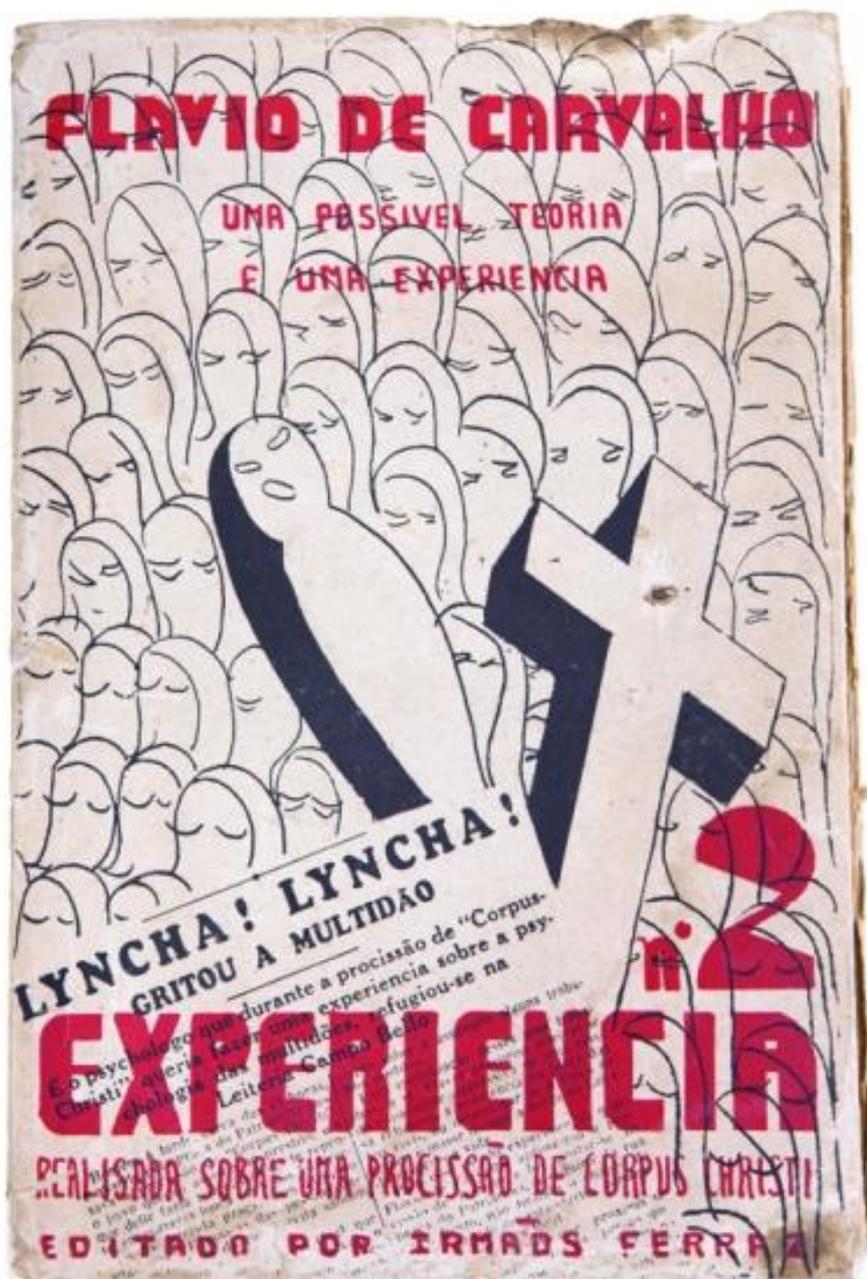


Figura 5. Capa da 2ª edição (1931) de "Experiência Número 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi – Uma possível teoria e uma experiência", do artista Flávio de Carvalho. Fonte: acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP)

Muitos poderiam dizer, com certa razão, que o livro de Flávio não passa de um livro comum. Realmente, sua obra reside, acima de tudo, na própria experiência viva, que não se repete. Mas não seria a documentação, e a conseqüente publicação do livro, uma extensão da

ação primária? A obra não continua a reverberar ainda hoje, mais de oito décadas depois, em todos nós, leitores? Além disso, em qual outro veículo ou suporte, senão o livro, Flávio poderia descrever e discutir sobre um acontecimento tão rico?

A documentação artística, mesmo em outras mídias, tem causado polêmica nos debates mais recentes. Para Boris Groys (2010), na arte contemporânea, essa documentação não aparece como um produto, mas é o próprio trabalho criativo, a única possibilidade de uma atividade que não pode se manifestar de qualquer outra maneira. A vida por si só já é uma atividade que não tem resultado final. Mais do que a discussão sobre a validade ou a autonomia de um livro, interessa as possibilidades e implicações entre a vida, a documentação e a obra de um artista, porque tais instâncias funcionam e trabalham juntas.

Mas os artistas gostam de mentir. Se um livro é a única possibilidade de apresentação de experiências artísticas que já aconteceram, quem estará lá para cobrar e atestar a verdade? E quem precisará dela? Por hora, é bom lembrar que relatos e registros também podem ser forjados. Boris Groys (2010) fala que nós, artistas contemporâneos, trabalhamos com a possibilidade de fazer arte documental e ficcional ao mesmo tempo, mas uma obra de arte paradoxal exige uma perfeita reação paradoxal e contraditória de seu público.

Logo, a documentação de um processo não tem necessariamente relação com a verdade, até porque a verdade pode ser uma ilusão ou produção de um olhar, de um ponto de vista sobre o mundo. A arte em si já não tem essa função ou necessidade de retratar as coisas como elas são. Ainda de acordo com Groys, a documentação registra a existência de um objeto na história, dá um tempo de vida a essa existência e dá ao objeto vida como tal. E a vida não é algo que se tem "dentro de si". É, ao invés disso, a inscrição de certo ser num contexto de vida.

A diferença entre vivo e artificial é, portanto, uma diferença exclusivamente narrativa. Ela não pode ser observada, mas somente dita, documentada: um objeto pode receber uma pré-história, uma gênese, uma origem por meio da narrativa. A documentação técnica, incidentalmente, jamais é construída como história, mas sempre como sistema de instruções para produzir objetos específicos, em dadas circunstâncias. A documentação de arte, seja ela real ou fictícia, é, ao contrário, primeiramente narrativa e, portanto, evoca a irrepetibilidade do tempo da vida. O artificial pode, assim, tornar-se vivo, natural, por meio da documentação de arte, ao narrar a história de sua origem, de sua "feitura". A documentação de arte é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir da técnica: é uma bioarte que é, simultaneamente, biopolítica. (GROYS, 2015, p. 78)

O projeto Areal, criado em 2000 pela dupla de artistas gaúchos André Severo e Maria Helena Bernardes, tem como objetivos trazer a público trabalhos artísticos, filmes e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional, evidenciar a reflexão do artista sobre a própria produção, estendendo o exercício de autoria às etapas de documentação, publicação e diálogo sobre as obras e/ou experiências e interceptar o processo artístico em um momento anterior à situação de exposição, buscando um ponto de intersecção entre a arte e a vida.

Como de hábito em nossas falas, em meu texto também partirei do ponto em que André Severo e eu tomamos a decisão de criar Areal – momento de crise em relação à perspectiva de viver nossas vidas na condição de "artistas de exposição" e que nos levou a empreender uma mudança abrupta de direção; momento marcado por sentimentos conflitivos, entre a urgência de inaugurar uma nova forma de vida na condição de artistas e o temor de mergulhar em um processo que talvez nos levasse ao isolamento e à incomunicabilidade. (BERNARDES; SEVERO, 2011, p. 19)

Como o fazer artístico não se separa da produção reflexiva, sendo ambos geradores e formadores de conhecimento, os artistas reconhecem que a

arte pode ser muito mais que obras com início, meio e fim. Assim, os chamados “estados de trânsito” acabaram por definir um modo de pensar, agir e estar no mundo.

Hoje, definimos o projeto simplesmente como uma plataforma de trabalho, vida e encontros entre pessoas e pensamentos. Como uma aposta na abertura de uma espécie de transfixação da experiência artística, do raciocínio fragmentário e do entrelaçamento de situações heteróclitas na realidade cotidiana, o que nossa associação no projeto Areal pretende salientar é a convicção que nutrimos de que, seja no campo da arte ou no terreno das diligências ordinárias, a intensidade da experiência e do pensamento não pode ser sedentarizada. (Ibidem, 2011, p. 70)

A série de livros Documento Areal tem, até o momento, treze volumes publicados. Aqui, diferente de Flávio, os artistas documentaram e escreveram ao longo de suas experiências. A seguir, apresento quatro livros da série, uma tentativa de fazer o leitor se perguntar “mas isso é arte?” e, se sim, “por quê?”.

“Consciência Errante”, quinto volume da série, é resultado do trabalho “Migração”, de André Severo. O artista viajou e caminhou por paisagens da metade sul do Rio Grande do Sul, ao longo de um ano, escavando parcelas de solo de diferentes pontos, partindo de seu ateliê em Porto Alegre.

Processo sem culminância e sem resultado expositivo, da longa e árdua ação de André Severo resta o volume ora publicado, seu braço público e canal de compartilhamento. Além da reprodução parcial de registro fotográfico da ação, o livro se compõe de textos redigidos durante Migração, ciclo de intervenções de caráter bruto e braçal (escavação, enterro e transporte de resíduos), intercaladas por profundos mergulhos reflexivos, fundadores destes ensaios, sorte de arqueologia inexata em torno da ideia de erradicação. (Ibidem, 2011, orelha do livro)

O último capítulo, "Tanto de areia em meus ouvidos", é um ensaio de Maria Helena sobre as variadas circunstâncias em que ela e André Severo estiveram juntos, caminhando em areais, planícies litorâneas ou em leitos de rios.

Naquela tarde, em meio ao Dilúvio, ele declarava finalmente sentir-se alheio a condições excêntricas aos estados de trânsito e, frente a tal inabilidade para a fixidez, decidira retomar a estrada em busca das condições necessárias para o projeto que tinha em mente, uma deambulação prolongada para a qual havia reunido alguns elementos móveis e compatíveis com a capacidade de seu corpo: ferramentas para escavar e enterrar doze sacos de algodão fornidos com porções do solo de Porto Alegre e outros tantos vazios, com os quais partiria, preparando-se para enterrar alguns e preencher outros, sempre mantendo a medida de doze sacos com mostras de terra extraídas de cada ponto de um itinerário ainda por definir. Isso era tudo o que sabíamos, até ali, do que ele viria a fazer e, de fato, não se pode dizer que ele tenha feito outra coisa além disso, repetindo e interrompendo ciclicamente a mesma ação ao longo de um ano, detendo-se somente para mergulhar em reflexões e escritos espiralados em torno de uma mesma ideia, buscando esmiuçar o tema que o inquietava, o assunto que ele retomava agora, em meio à corrente fraca do Dilúvio, ao cair da tarde de inverno, antecipando ali o rodopio de uma centena de páginas que emergiriam da deambulação anunciada pela qual ele daria vazão, em gesto e escrita, à sua atração pelos estados de trânsito, à sua pulsão por derivar. (SEVERO, 2004, p. 157)

Ainda de acordo com Maria Helena, o livro escapa ao teor conclusivo que as palavras "trabalho" e "obra" projetam sobre a ação de um artista. A escrita é tomada pelo mesmo impulso migratório que motiva os deslocamentos em "Migração", muito além do relato de experiência ou do registro documental. A ação encontra eco na escrita e vice-versa: o artista escreve como quem caminha, caminha como quem escava e escava como quem escreve, um "texto gerado e, ao mesmo tempo, gerador de uma experiência deambulatoria" (Ibidem, 2011, orelha do livro).

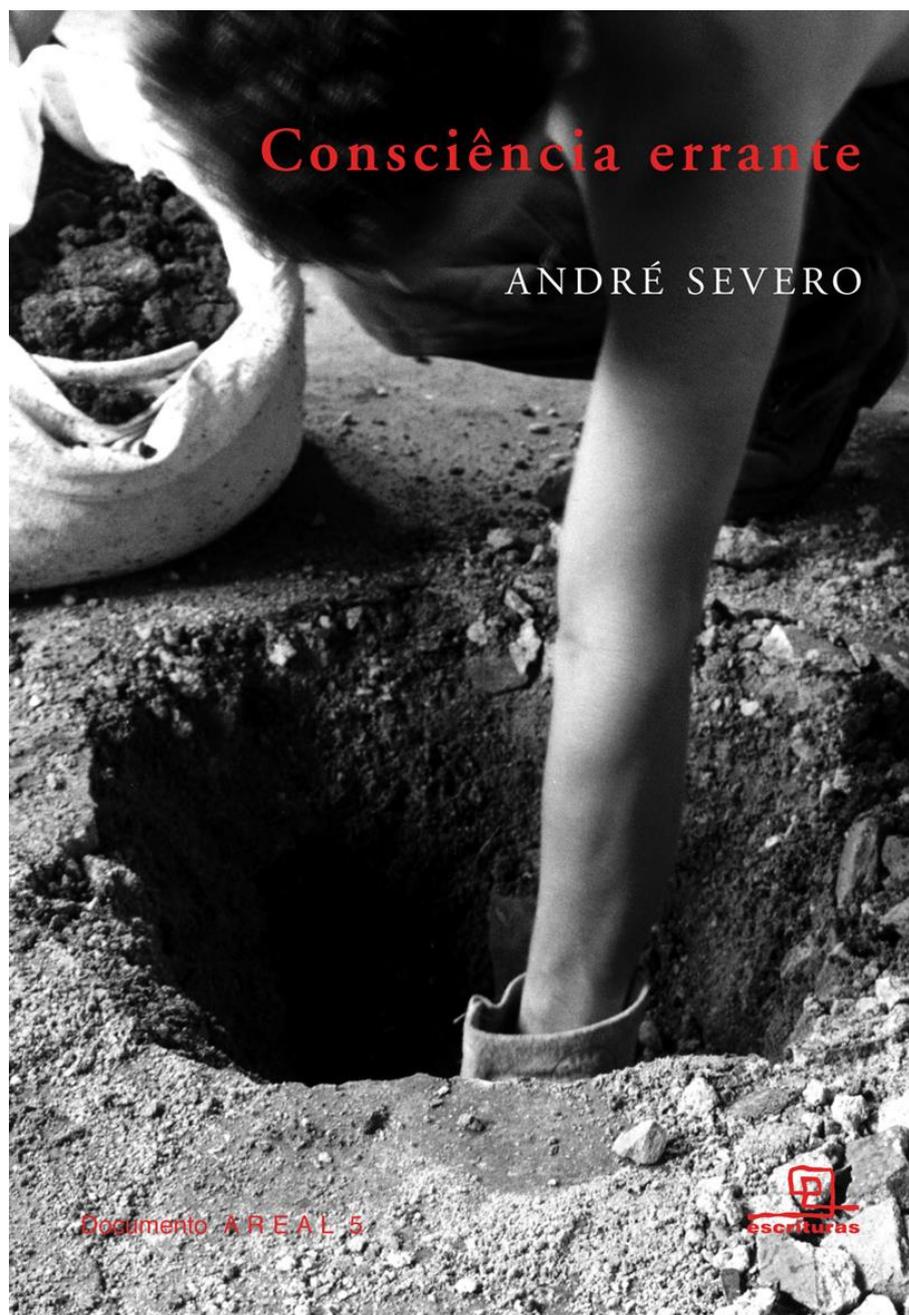


Figura 6. Capa de "Consciência errante" (Documento Areal 5), de André Severo. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

Para André Severo, a escrita também é um acontecimento não acabado e inconcluso, matéria bruta para a investigação artística. A dupla de artistas afirma, assim, que é preciso deixar espaço para o trânsito, para a

caminhada, para o acaso, para a efemeridade, para a subjetividade, para a emoção e para a ausência de razão.

Entretanto, como não é minha intenção esclarecer as ficções aqui inculcadas e tampouco me desculpar pelos enganos fundamentais que foram, por mim, involuntária ou deliberadamente cometidos, resta afligir que se existisse, realmente, um palco onde fosse possível defrontarmo-nos com nossa interioridade e olhar profundamente e sem medo para o caos de nossa própria alma, para o espelho no qual temos a necessidade tão amarga de nos vermos refletidos, e – como um salto que intentamos no e para o abismo do desconhecido – chegar a um consenso do que seria a consciência de nós mesmos, este lugar certamente afigurar-se-ia como um deserto. (SEVERO, 2004, p. 111)

Após um ano de “entrega aos raciocínios transversais e sinuosamente orientados”, movimentos e impulsos migratórios, o artista, peregrino existencial, retorna a Porto Alegre para enterrar os doze sacos de terra em seu ateliê. A partir daí, fica evidente, os deslocamentos definiriam suas condições de trabalho.

Em Tapes, ao cobrir o último buraco com a areia molhada por marolas aportadas pelo vento da lagoa, ele decretaria a interrupção do movimento que começara há um ano e que poderia ter tido, como final, um ponto qualquer, ou ainda, não ter tido fim, uma vez que a automaticidade era a única mola a impeli-lo neste itinerário, pois o que ele deveria fazer – cavar, enterrar e transportar -- já havia sido feito desde o primeiro momento daquela viagem, desde a primeira escala de um percurso continuado com base exclusivamente na paridade entre mover-se e restar quieto, equivalência tão bem sugerida pelo movimento das dunas que, segundo pesquisadores, percorrem cinco quilômetros por dia ou cento e cinquenta quilômetros por mês e, assim, sucessivamente, sem jamais lograr sair de seu areal.

Ele retomaria, por fim, o caminho de casa, enterrando em Porto Alegre as doze porções de solo, cada qual provinda de um lugar por onde havia passado, em buracos que haviam permanecido abertos desde a primeira escavação e que, durante um ano, estiveram à espera das porções heteróclitas recém chegadas, o que

não resultava, necessariamente, em alteração factual, pois, afinal, não passavam de terra de um mesmo planeta, de modo que, tudo o que ali se misturava, e que em pouco tempo se desintegraria, era o mesmo que já existia antes – e pensamentos como esse são cansativos, porém inevitáveis após tanto esforço e peregrinação para se ter, ao final, o piso refeito, a sala em ordem, as luzes apagadas e as chaves entregues. (BERNARDES apud SEVERO, 2004, p. 158)

Entre setembro de 2001 e janeiro de 2002, Maria Helena Bernardes se deslocou, uma vez por semana, de Porto Alegre a Arroio dos Ratos, município distante apenas uma hora de ônibus da capital, apesar de parecer, nas palavras da artista, uma cidade vazia, “como se algum fenômeno distraísse a urbanização” (BERNARDES, 2003, p. 11). A contracapa do livro “Vaga em campo de rejeito”, segundo volume da série Documento Areal, traz a descrição da experiência:

O que move um grupo aleatoriamente formado por passantes, colegiais, ex-mineiros, administradores, comerciantes, operários e uma artista a concentrar-se sobre a existência de uma “vaga”, ou seja, um intervalo sem função, um “nada” em meio à cidade, engajando-se na peculiar missão de reconstruí-lo sobre outro espaço, igualmente inerte? “Vaga em campo de rejeito” traz a experiência compartilhada por Maria Helena Bernardes e um grupo de moradores de Arroio dos Ratos, no Rio Grande do Sul, que viveram em conjunto o processo de identificar uma vaga e reproduzi-la na área de um antigo depósito de rejeito de carvão, materializando, aí, o desejo da artista de ver, finalmente, “um vazio construído sobre o outro”. (BERNARDES, 2003)

A princípio, a artista sabia apenas que queria reproduzir uma vaga já existente em Arroio dos Ratos sobre outro lugar vazio, mas não tinha ideia de como se daria o processo, deixando-se levar pelo fluxo dos acontecimentos. Entre idas e vindas, ela elegeu, primeiro, um campo de refugo de carvão como o espaço depositário da vaga, já que parecia não haver uma função específica para o local depois que as mineradoras se

retiraram da cidade. Depois, ela escolheu uma vaga, entre a rodoviária e a câmara de vereadores, como o protótipo a ser reproduzido.

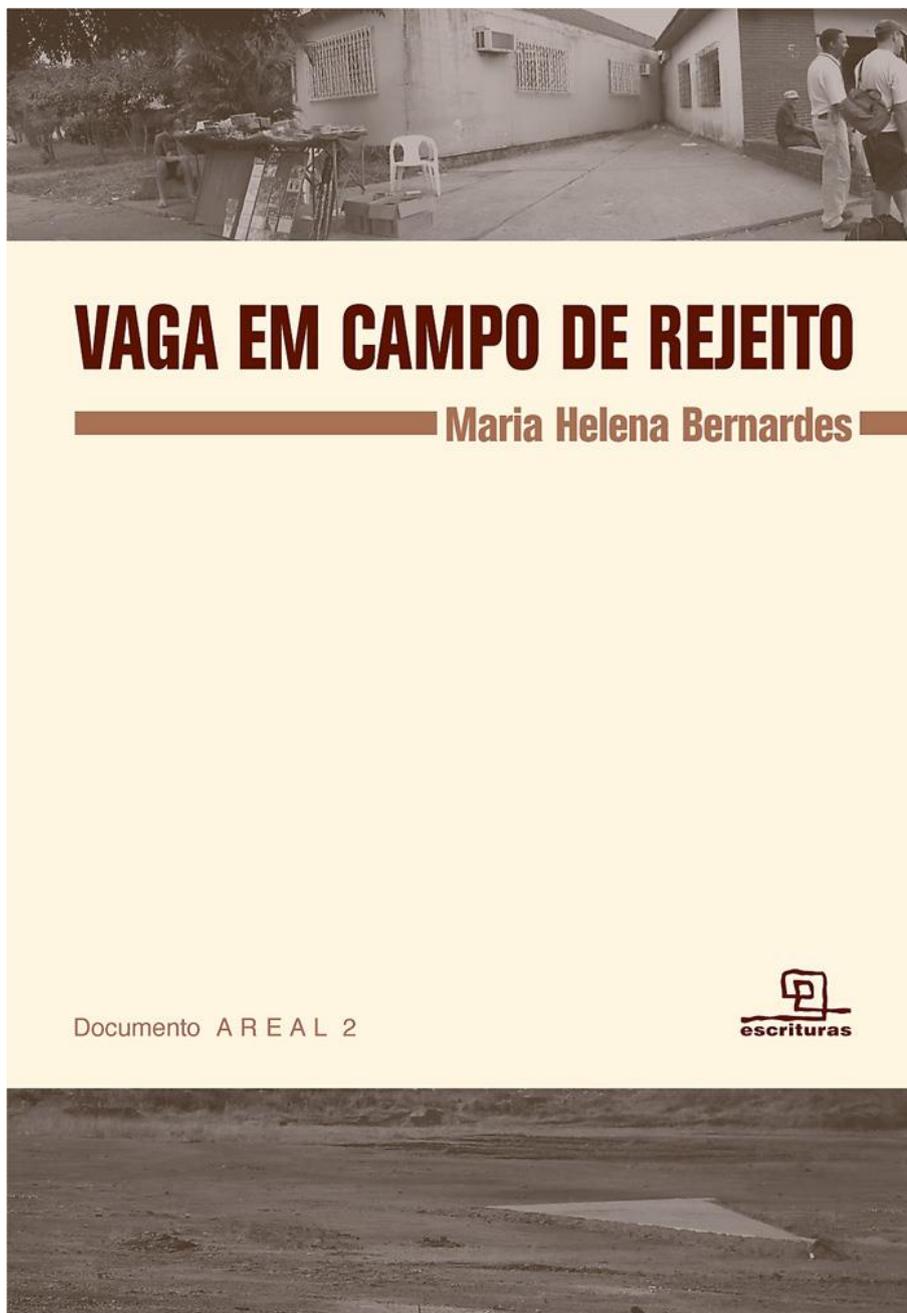


Figura 7. Capa de "Vaga em campo de rejeito" (Documento Areal 2), de Maria Helena Bernardes. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

Para André Severo, os elementos essenciais da investigação plástica de Maria Helena são a mudança de contexto e o abandono das certezas instituídas. Seus movimentos são experimentações que não negam o embate, o confronto e o intercâmbio de conhecimento, uma poética com o objetivo de trazer à tona uma inquietação, liberar algo para potencializar a discussão que a artista acredita relevante. É, portanto, um trabalho que não se esforça para ser objetivo, impulsionando o raciocínio desarticulado. A obra parece não poder ser apreendida em sua totalidade, pois é a soma das várias ações e visitas da artista ao local de trabalho e das ações e colocações de todos os que se envolveram em sua construção. De acordo com Paulo Silveira,

A vida e a colaboração que sustentaram o empreendimento viabilizaram o cumprimento da proposta. Quanto à apresentação gráfica, o livro resultante fica no limite entre um livro-obra e apenas um livro. Por isso, alguns pesquisadores não o aceitariam como livro de artista, o que é uma divertida consequência de se apostar na vida na fronteira. (SILVEIRA, 2008, p. 84)

O livro "Histórias de Península e Praia Grande", Documento Areal 7, de Maria Helena Bernardes, vem com um DVD encartado do filme "Arranco", de André Severo. Os dois artistas viajaram juntos e caminharam por cidades e praias que não conheciam muito bem, mas que também estavam ligadas à paisagem sul do Rio Grande do Sul, com seus campos amplos, planos e vazios, além da região litorânea dos areais e da "praia de dentro" (a planície da Lagoa dos Patos).

Tanto o livro quanto o DVD espelham o encontro dos dois indivíduos, movidos pelo único impulso da deriva, com histórias e impressões da paisagem natural e humana - campo da experimentação interativa. Os relatos datam de "carnaval, 1995", "fevereiro, 2000", "julho, 2009", "junho, 2000", "agosto, 2000", "outubro, 2009", "natal, 1998", "novembro, 2009",

"há cem anos", "sempre", "há mais ou menos dez anos", "há duzentos anos" e "dez anos depois", fora de uma sequência lógica ou linear.

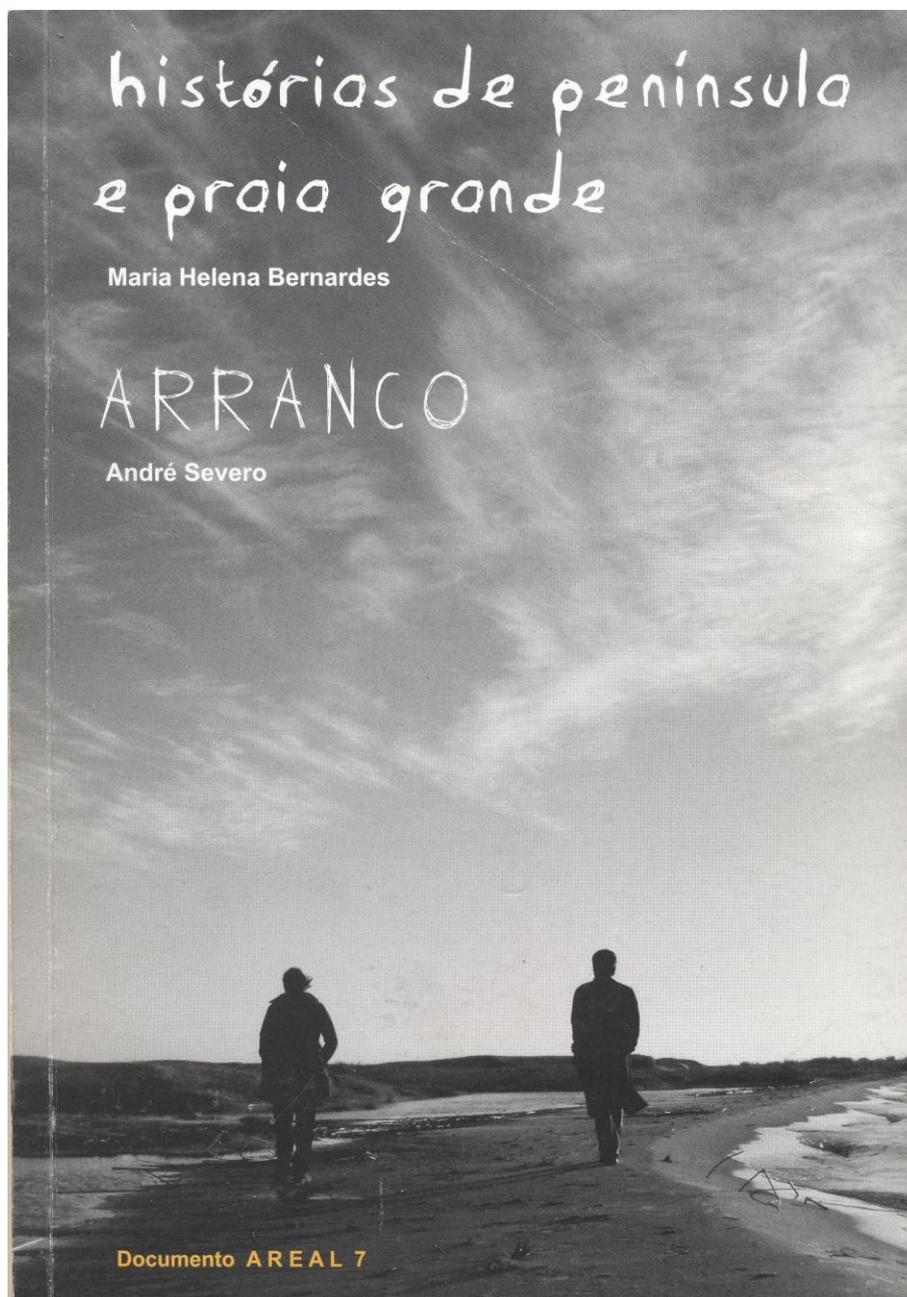


Figura 8. Capa de "Histórias de Península e Praia Grande" (Documento Areal 7), de Maria Helena Bernardes. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

As viagens foram realizadas entre julho e novembro de 2009, mas a combinação de tempos múltiplos dos relatos e do vídeo traduzem a amplidão do vazio e do imaginário que compreendem as impressões subjetivas dos artistas. E não poderia ser de outra forma: para Maria Helena, “ao tocar a realidade, o domínio da arte será vazado por forte estranheza” (BERNARDES; SEVERO, 2011, p. 102).

Por último, “Dilúvio”, décimo livro da série, que marca também os dez anos do Projeto Areal, traz um texto, um ensaio visual e um filme encartado que documentam as caminhadas realizadas pela dupla nas águas do Arroio Dilúvio, em Porto Alegre, e do Arroio Duro, em Camaquã, entre os anos de 2002 e 2003, além de uma reflexão atualizada sobre os trabalhos desenvolvidos ao longo de uma década.

Sem que tivéssemos consciência na época, a ação potencializaria o “estado de trânsito” inaugurado com Areal e transformaria os deslocamentos – que também incluíam as viagens – no único elemento constante de nossas ações. A partir dali, tornou-se claro que os deslocamentos tinham um papel central para que nosso pensamento não se apegasse a estratégias e conceitos preestabelecidos que formulávamos para tentar compreender o que fazíamos, e por quê.

Assim, em agosto de 2002, realizamos o primeiro de nossos “encontros no intervalo”, nas águas poluídas do Arroio Dilúvio, um riacho canalizado que corta Porto Alegre no sentido Leste-Oeste, correndo meio a uma grande avenida. Certamente, quase toda a capital brasileira tem o seu Dilúvio e nós precisávamos pisar com os próprios pés o leito do nosso. (*Ibidem*, 2011, p. 32)

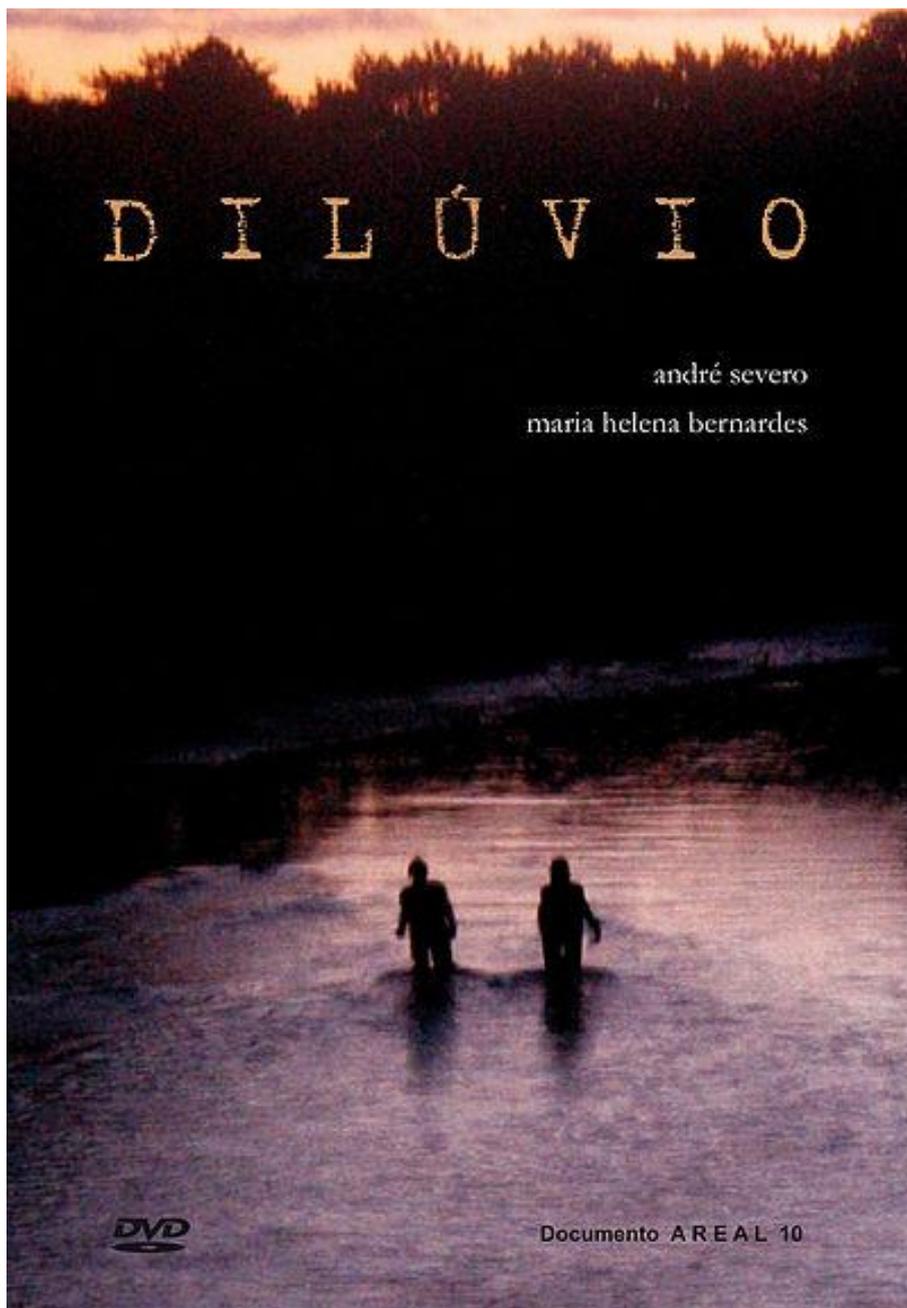


Figura 9. Capa de "Dilúvio" (Documento Areal 10), de André Severo e Maria Helena Bernardes. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

André Severo e Maria Helena Bernardes são artistas independentes que geram e administram as próprias condições de criação e circulação de seus trabalhos e ideias. De acordo com André Severo, os livros, as fotografias ou os filmes de Areal não têm a função de documentar ou refletir sobre as ações físicas desenvolvidas pelos artistas na paisagem,

mas constituem um corpo de situações interrelacionadas sem qualquer grau de subordinação entre ação, texto e imagem. No entanto, há sim uma preocupação com a formalização dos livros:

Desde a experiência de publicar o livro “Consciência Errante” e de palestrar sobre a ação “Migração” – ambas desenvolvidas dentro do contexto do projeto Areal – tornou-se, para mim, de grande valor e importância a consideração da existência de um entrelaçamento potencial entre palavra escrita e a imagem impressa, entre a voz pronunciada e a representação imagética exposta – o que, não somente me levou a ter uma maior atenção no que se refere à composição de texto e imagem fotográfica nos livros que realizo, como também me conduziu a agregar, definitivamente, a apresentação oral como instância de exposição dos fragmentos incoadunáveis deste trabalho (ação, texto, fala, fotos, filme, livro). (*Ibidem*, 2011, p. 41)

Todos os livros da série têm tamanho, formatação e encadernação do tipo comercial. Para Paulo Silveira, os livros de Documento Areal são “fisicamente comuns, mas conceitualmente incomuns” (SILVEIRA, 2008, p. 281).

Chegados a este momento em que estamos, vemos a narração oriunda das artes se assumir com desenvoltura em livros que são tão comuns quanto incomuns. Ou seja, são comuns porque tendem à forma dos códices convencionais, com texto e imagem ou apenas texto, impressos com técnicas automatizadas e eficientes, e por fim disponibilizados para distribuição comercial. E incomuns por causa da indefinição, em maior ou menor grau, de seu “conteúdo” legível. A legibilidade em si não é questionada, mas sim a proposição narrativa do “produto”. Onde, em que prateleira de sua loja o livreiro vai colocar esses relatos? Podem ser (ou não ser) obras de ficção, depoimentos documentais, etc, mas não são claros em seu “gênero literário” ou “tipicidade artística”. (*Ibidem*, 2008, p. 274-275)

Maria Helena chama esse tipo de extensão do campo artístico de “puxadinho”. A relação artista-público é dada no sentido colaborativo, na vontade de compartilhamento, porque o embate é direto no espaço da

informalidade da vida. "Essa informalidade, tentamos mantê-la quando preparamos alguma publicação, quando desenvolvemos uma ação, quando produzimos algum filme ou mesmo quando atuamos nos espaços institucionais – onde as identidades e os papéis sociais estão mais demarcados" (BERNARDES; SEVERO, 2011, p. 28).

Como tudo em Areal, a intuição de um "sistema ampliado" emergiu de nossa experiência de criar meios para trabalhar e compartilhar publicamente ações e ideias. (...)

Pensávamos que o que se entende normalmente como "sistema de arte" é apenas uma parte de algo maior, de um sistema ampliado de trocas artísticas, um campo estendido para além das instituições e dos eventos culturais urbanos; um terreno móvel que alcança qualquer ponto da sociedade onde uma ação artística possa ocorrer, ser comunicada ou debatida. Onde quer que a arte reverbere, onde suas ações e pensamentos forem compartilhados, transformados ou apropriados, onde se produza uma troca humana em nome da arte, esse lugar integrará seus sistemas de produção, comunicação e circulação, será parte de seu sistema. (*Ibidem*, 2011, p. 28-29)

Boris Groys (2002) entende a documentação em arte como uma alternativa para as formas artísticas que não objetivam um resultado ou um produto de suas experiências, um modo de alcançar um espaço no presente que admite tanto as falhas quanto o sucesso do projeto. A falta de um plano de qualquer tipo inevitavelmente nos coloca a mercê do fluxo geral dos eventos do mundo, do destino universal global, obrigando-nos a manter comunicação constante com as imediações. Os artistas reconhecem a natureza processual de seus movimentos: "Dávamos tempo ao tempo, trabalhando sem projeto, deixando as situações virem ao nosso encontro e imprimirem uma direção às experiências, modelando sua duração" (*Ibidem*, 2011, p. 28).

Portanto, as publicações do projeto Areal procuram conservar certo grau de frescor, intensidade e inquietação característicos de suas experiências vivas, mesmo que os livros, de uma forma geral, já anunciem que está

tudo resolvido e fechado. A poética da dupla opera na diluição das fronteiras entre a experiência artística e outras experiências possíveis. "Afinal, o que é ser artista, senão viver uma, entre tantas e incontáveis formas de vida?" (Ibidem, 2011, p. 20).

## Referências

FRANÇA, Cláudia. Cadernos de Notas (Des) Folhamentos de Tempo. **Revista Farol**, n. 12. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11266>. Acesso em: 08 mai. 2020.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_. Camaradas do tempo. **Caderno Sesc Videobrasil** – Turista motorista. São Paulo: Edições SESC-SP, Associação Cultural Videobrasil, 2010. v. 6, n. 6, p. 119-127

\_\_\_\_. **The Loneliness of the Project**. New York Magazine of Contemporary Art and Theory, 2002. Disponível em: [institutiselp.wordpress.com/2016/11/11/boris-groys-the-loneliness-of-the-project-excerpt/](http://institutiselp.wordpress.com/2016/11/11/boris-groys-the-loneliness-of-the-project-excerpt/). Acesso em: 08 mai. 2020.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

### Livros de artista

BERNARDES, Maria Helena; SEVERO, André. **Dilúvio**. Belo Horizonte: JA.CA, 2011. 113 p. + 1 DVD e 4 postais. (Documento Areal; 10).

\_\_\_\_. **Histórias de península e praia grande** / Arranco. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. 77 p. + 1 DVD. (Documento AREAL; 7).

\_\_\_\_. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003. 89 p. (Documento Areal; 2).

CARVALHO, Flávio de. **Experiência N. 2**: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. 2ª Ed. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931. Disponível em: [digital.bbm.usp.br/view/?45000008060&bbm/2116#page/1/mode/2up](http://digital.bbm.usp.br/view/?45000008060&bbm/2116#page/1/mode/2up). Acesso em: 08 mai. 2020.

SEVERO, André. **Consciência errante**. São Paulo: Escrituras, 2004. 166 p. + 1 cartão postal. (Documento Areal; 5).

# ENTRE LINHAS: OS DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS ENTRE AMARELO-VERMELHO-AZUL, DE WASSILY KANDINSKY E CAMINHO DAS ÁGUAS, DE PIATAN LUBE

*Between lines: the interartist dialogues between Yellow-Red-Blue, by  
Wassily Kandinsky and the Water Way, by Piatan Lube*

Douglas Gomes Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo aborda os diálogos interartísticos entre a pintura “Amarelo-Vermelho-Azul” (1925) de Wassily Kandinsky e a intervenção urbana “Caminho das Águas” (2008/2009), de Piatan Lube. Para proporcionar o entendimento sobre o tema apresentado e tecer os elos entre as obras, o trabalho se dará reunindo estudos de Giulio Carlo Argan (2005), Nelson Brissac Peixoto (2012) e Alexandre Siqueira de Freitas (2012), buscando criar respectivamente uma leitura poética do que o campo da arte entende sobre cidade, intervenção urbana e ressonâncias. Nesse sentido, de natureza ensaística, busca-se criar através de intracódigos novas ferramentas de análises e leituras das obras.

**Palavras-chave:** Arte; Cidade; Interartes; Ressonâncias; Intracódigos.

**Abstract:** This article discusses the interartist dialogues between Wassily Kandinsky Yellow-Red-Blue painting (1925) and Piatan Lube urban intervention Water Way (2008). At the level of providing understanding on the theme presented and weaving the links between the works, the work will be brought together by studies by Giulio Carlo Argan (2005), Nelson Brissac Peixoto (2012) and Alexandre Siqueira de Freitas (2012), seeking to create respectively a poetic reading of what the field of art understands about city, urban intervention and resonances. In this sense, of an essayistic nature, it seeks to create through intracodes new tools for analysis and reading of the works.

**Keywords:** Art; City; Interparts; Resonances; Intracodes.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria e História da Arte, na linha de pesquisa Nexos entre Artes, Espaço e Pensamento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA UFES. Bolsista FAPES. Pós-Graduando em Práticas Pedagógicas para Professores pelo Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Colatina. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Colatina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1034573664733040> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2498-1777>

### **Da moldura à cidade**

A obra de arte como expressão humana e a cidade como espaço de expressividade estão essencialmente interligadas. Os significados de uma obra ou ação artística são construídos no encontro entre a subjetividade daquele que a propõe e a subjetividade de cada um daqueles que, ativamente, a tomaram para si, não descartando o campo comum de interação que se dá na dimensão da cultura, naquilo que cimenta as subjetividades, aquilo que é determinado e determinante do que entendemos como práticas humanas.

Corroborando com essa discussão, Freitas (2012, p. 31) afirma que, “[...] cada arte tem seus próprios meios, suas técnicas, suas matérias, enfim, uma independência. Cada artista caminha, soberano, em seu domínio. Cada qual com seu conteúdo, com sua forma”. Corroborando com esta ideia, de acordo com Argan (2005, p. 15), “[...] cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo[...]”.

Nessa abertura à perspectividade interpretativa, no que concerne às obras artísticas, seus significados e suas relações na contemporaneidade, o presente artigo aborda as aproximações entre a pintura “Amarelo-Vermelho-Azul”, 1925, de Wassily Kandinsky, e a intervenção urbana “Caminho das Águas”, 2008, de Piatan Lube.

Kandinsky, considerado pela história da arte como o precursor do abstracionismo, apresenta, na obra “Amarelo-Vermelho-Azul” (1925) uma explosão de cores e formas, traduzindo conceitos, intuições e sentimentos, provocando e permitindo diferentes interpretações ao observador, por não representar nada da realidade que nos cerca e não narrar figurativamente alguma cena. Porém, nos permite, através da pintura, compreender a arte da época em que viveu, assim como sua tendência artística. Essa não figuratividade, essa fuga da estética da

representação em favor de uma reflexão mais sintética e simbólica, aproximamos de conceitos que ligam e justificam a aproximação dessa obra de Kandinsky com a obra de Lube.

Seguindo a linha de raciocínio de que nenhuma obra existe fora de sua história, e que “as relações com o lugar se tornam um componente indissociável da obra de arte” (PEIXOTO, 2012, p. 20), temos as intervenções urbanas. As mesmas, consistem em manifestações artísticas realizadas em áreas da cidade, no espaço urbano (público ou privado), visando colocar em questão as percepções acerca do objeto artístico, produzindo novas maneiras de perceber o cenário urbano e criando relações com a cidade e seus transeuntes, que não a da objetividade funcional contemporânea e que se afasta da tradição escultórica do monumento clássico, que ocupa a paisagem e a memória das cidades.

Piatan, ao realizar a intervenção urbana Caminho das Águas (2008), que consistia em uma faixa de tinta PVA azul traçada por entre calçadas e ruas do Centro de Vitória/ES, evocando o antigo percurso da linha do mar, ocupada nos subsequentes aterros que buscavam ampliar o território urbano, mostra que obra e cidade integram-se em um sistema híbrido, crítico e complexo, refletindo uma possibilidade comunicativa. Dando continuidade a esse pensamento, temos Argan (2005), que classifica a cidade como um espaço visual, podendo a mesma ser considerada ao mesmo tempo mensagem e canal de comunicação. Assim, através das intervenções urbanas, como a de Piatan, percebemos “[...] a transformação da cidade no local de exibição, o mapa substitui a obra de arte, a cidade substitui o museu” (PEIXOTO, 2012, p. 21) e, ao mesmo tempo, a obra questiona o próprio processo formativo da cidade, uma relação intersemiótica que revela tendências e intencionalidades do fenômeno artístico em interconexão com a cidade.

Podemos acrescentar, ainda, de acordo com Cirillo (2009), que a arte e o espaço urbano se mesclam numa relação simbiótica, na qual um objeto sensível (obra ou cidade) somente pode ser percebido por um olhar sensível (do sujeito). Assim, a obra, a cidade e o sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo. Nessa sensibilidade de perceber o espaço e tudo que está inserido nele, podemos nos tornar, aos poucos, mais conscientes da perspectividade das leituras visuais, interpretativas e imaginárias, nas quais, de acordo com Freitas (2016, p. 170) “[...] as semelhanças, que antes queriam definir um objeto classificando-o e qualificando-o com certa rigidez, revelam-se como território de interpretações possíveis”.

Seguindo esse viés de interpretações possíveis, veremos, um certo número de alusões às aproximações das obras “Amarelo-Vermelho-Azul” e “Caminho das Águas”, mesmo ambas pertencendo a artistas, técnicas, movimentos, tendências artísticas e, cronologicamente distantes.

Em acordo com a natureza ensaística deste artigo, a partir da observação, cria-se um jogo de diálogos interartísticos entre as obras estudadas, revelando similaridades (percebidas e construídas) através de ressonâncias. Tais ressonâncias são evocadas quando “o encontro é proposto pelo receptor/analista. É ele quem aproxima obras autônomas e tece elos entre elas, independente da intenção do artista. Predomina a similitude simpatia” (FREITAS, 2012, p. 26).

Nesse contexto, veremos, de maneira geral, que moldura, no seu sentido tradicional, e cidade, são apenas suportes das obras, estratégias de emolduração do objeto a ser entendido como artístico, nas quais as mesmas se conectam por meio de intracódigos, entendidos como diagramas conceituais que podem expressar elos entre ambas as produções artísticas, o que cria novas possibilidades e ferramentas de análises e leituras das obras.

### Da linha geométrica à linha d'água

Para compreender as aproximações entre as duas produções artísticas que compõem esse estudo, temos a linha, seja ela entendida como expressão geométrica ou como vestígios do limite d'água, que sempre, em seu traço, traduzem o pensamento proposto pelo artista.

Segundo Kandinsky (1970, p. 61) “[...] A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto”. De acordo com Lube (2009, p. 32.) “A linha azul apresenta toda uma série de eventos históricos que envolveram Vitória, no que tange à sua paisagem, essa que traduz toda a ação do homem no espaço. Tal linha é um código e impõe uma leitura que está claramente inscrita na cidade [...]”.

A arte perpassa a transmissão de ideias, pensamentos e emoções, através de um objeto artístico, adquirido da experiência humana e que possui seu valor; no entanto, para entendê-la, é necessário aprender sobre ela, seu histórico, seu contexto, para assim, fundamentado em argumentos, poder observá-la, analisa-la e interpreta-la. Apresento, a seguir, em um breve relato, os conceitos das obras que compõem esse trabalho.

#### a) “Amarelo-Vermelho-Azul” (1925)

A arte abstrata de Kandinsky rompe com o tradicionalismo, que buscava a representação realista da vida e das coisas, tentando imitar com perfeição a natureza e a paisagem (KANDISNSKY, 1970.). Podemos perceber isso na obra “Amarelo-Vermelho-Azul” (Figura 1), uma pintura que utiliza a técnica de óleo sobre tela e litografia, realizada por Kandinsky em 1925, na qual o artista tende a suprimir toda a relação figurativa entre a realidade e o quadro, entre as linhas e os planos, as cores e a significação que esses elementos podem sugerir. A obra não é a simulação do real, não se dispõe a uma existência no campo mimético da representação.

A proposta do artista, ao realizar a pintura em uma tela de 127 centímetros de altura por 200 centímetros de comprimento, parece realmente provocar o espectador, na qual inclui as cores primárias: amarelo, vermelho, azul, verde, preto e branco, tal como formas geométricas como triângulos, retângulos, quadrados e círculos, além de elementos abstratos, mostrando que não se tratava mais de contar uma história através das figuras, mas sim, aguçar todos os sentidos mediante a utilização de cores, linhas e formas, como regia a pintura abstracionista. Essa pintura não representa, ela apresenta aos sentidos um novo fenômeno sensível que parece provocar a percepção viciada pela mimese da realidade.



Figura 10. Wassily Kandinsky. Amarelo-vermelho-azul, 1925. Óleo sobre tela, litografia, 127 cm x 200 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris, França.

#### b) "Caminho das Águas" (2008)

A Obra de Lube foi apresentada a primeira vez<sup>1</sup> no Salão Bienal do Mar, um desdobramento do antigo "Salão Capixaba do Mar", surgido em 1999,

---

<sup>1</sup> O projeto original da obra centrava-se em três capitais brasileira que são ilhas: Vitória (ES), Florianópolis (SC) e São Luiz (MA). O projeto se realizou com recursos da FUNARTE em Vitória e Florianópolis.

como resultado de uma parceria entre a Capitania dos Portos e a Secretaria Municipal de Cultura de Vitória (SEMC), tendo como característica a formalidade artística que um típico salão de arte traz em sua concepção. As primeiras seis edições desse Salão de Arte ocorreram em um espaço tradicional que compartilhava do conceito do cubo branco (cf. O'DOHERTY, 2002): um espaço expositivo centrado na neutralidade modernista da galeria da Casa Porto das Artes, um prédio antigo que era sede da Capitania dos Portos do Espírito Santo e Minas Gerais. Já em sua sétima edição (2006), a mostra sofreu alterações curatoriais no que diz respeito à sua organização, apresentação e ao seu espaço expositivo. O salão deslocou-se do cubo branco para um dos armazéns do Porto de Vitória/ES, com o intuito de interagir com a paisagem da cidade, escondida pela barreira dos armazéns, e de revigorar a imagem de prédios iconográficos do casco antigo da cidade de Vitória. Porém, foi em sua oitava edição que a mostra concretizou, de fato, essa ligação com o meio urbano, com a missão de ser no espaço público, explorar os limites da cidade e se afastar do cubo branco.

O "8º Salão Bienal do Mar", aconteceu na região do Centro de Vitória/ES, entre os dias 20 de dezembro de 2008 e 05 de fevereiro de 2009. Os 13 projetos selecionados para compor a mostra foram interventivos na cidade, de caráter efêmero, temporário ou permanente, executados em uma área delimitada entre o Centro Histórico de Vitória e a Avenida Beira Mar, em direção ao norte da ilha. Esse percurso não era aleatório, esse era o movimento de expansão da cidade capixaba ao longo de seu crescimento urbano dos anos de 1960 a 1990 (GONZALEZ, 2015). O roteiro da mostra, o seu mapa de ocupação, acompanhou os aterros que se deram ao longo da orla em direção ao norte da ilha, o que ficou demarcado por uma grande avenida, a avenida Nossa Senhora dos Navegantes, uma espécie de contorno marítimo da ilha de Vitória.

O projeto curatorial tinha a hipótese de que as intervenções propostas seriam capazes de ativar as memórias da cidade, que funcionariam como

documentos de processos do pertencimento urbano, signos deixados pela malha urbana no decorrer de seu desenvolvimento, que constituem uma extensão da própria memória e corpo da/na cidade, sendo o Centro um território construído por sobreposições de vestígios de épocas diversas. Isso mostra que as cidades são os resultados das ações do homem no espaço, um conjunto de transformações e apropriações, que constituem objetos sociais, que formam paisagens urbanas e que expressam a relação com o tempo através das constantes modificações”.

O território da intervenção curatorial na cidade parece ter buscado ser capaz de acionar estados sinestésicos esquecidos naqueles que cortavam esse elo entre a cidade nova e seu centro histórico, afastado não apenas fisicamente do centro administrativo e financeiro da “nova” Vitória. Como descreve Cirillo (2011, p. 537), “[...] Vitória, ao longo do tempo passou por diversas modificações, através de inúmeros projetos e planos de urbanização, que alteraram seu tecido urbano”, e foi justamente isso que Piatan Lube parece tentar resgatar por meio da arte, ao realizar a intervenção urbana Caminho das Águas (2008) durante o “8º Salão Biental do Mar: ondas, pontes e intervenções navegáveis”. Aquela foi uma intervenção que redesenhou uma paisagem afetiva e memorial que se contrapõe à visualidade que a cidade atual coloca para seus convivas. Lube contrapôs a paisagem natural com a paisagem construída.

De acordo com Klug (2009), a adição da paisagem natural à paisagem construída está relacionada com a identidade local, com a memória coletiva e a imagem da cidade, pois o homem cria suas referências, constrói a memória coletiva a partir da percepção dos elementos naturais e construídos da paisagem da cidade, com suas particularidades e especificidades.

Para Peixoto (2012, p. 14) “Toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística”. Assim como tantas outras obras que se apropriam do contexto urbano,

“Caminho das Águas” fala em relações sociais, paisagem, pertencimento e processo histórico. Neste trabalho, Piatan deu à memória a forma simples e discreta de uma linha contínua de um azul claro bem vivo, cor dos barcos populares de pesca na baía de Vitória; linha azul pintada sobre o chão, com 30 centímetros de largura e cerca de 300.000 centímetros de comprimento (Figura 2), que marcou os limites originais da cidade, as beiras naturais da terra e do mar e lembrou como a cidade tomou o território do mar para se fazer cidade.

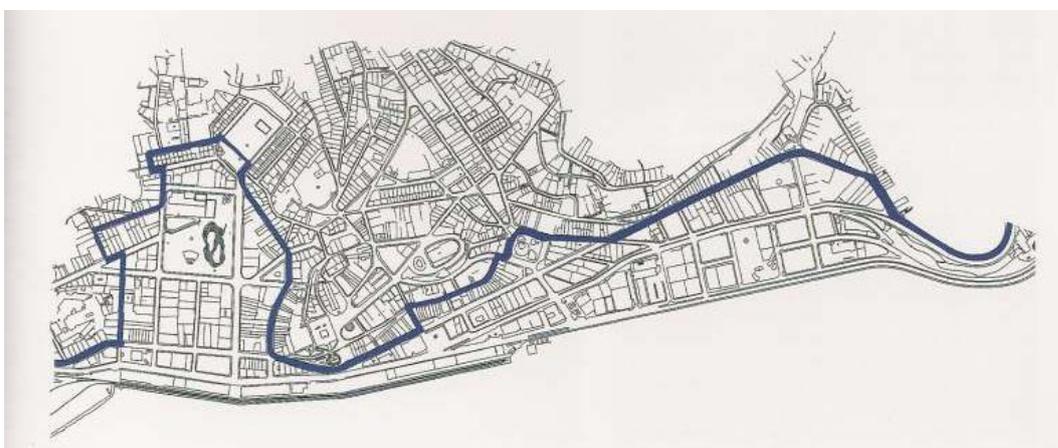


Figura 11. Piatan Lube. Projeto da obra Caminho das Águas, 2008. Intervenção Urbana, 30 cm x 300.000 cm. Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fonte: Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES).

A linha simbólica traçada no concreto, sobre calçadas, ruas e avenidas (Figura 3) sugere um caminho a ser percorrido no espaço urbano, traz a arte à superfície e para a realidade visual dos transeuntes e nos mostra que “a intervenção não deve submeter-se aos princípios do desenho urbano: ela opõe-se aos espaços em que é criada” ( PEIXOTO, 2012, p. 24).

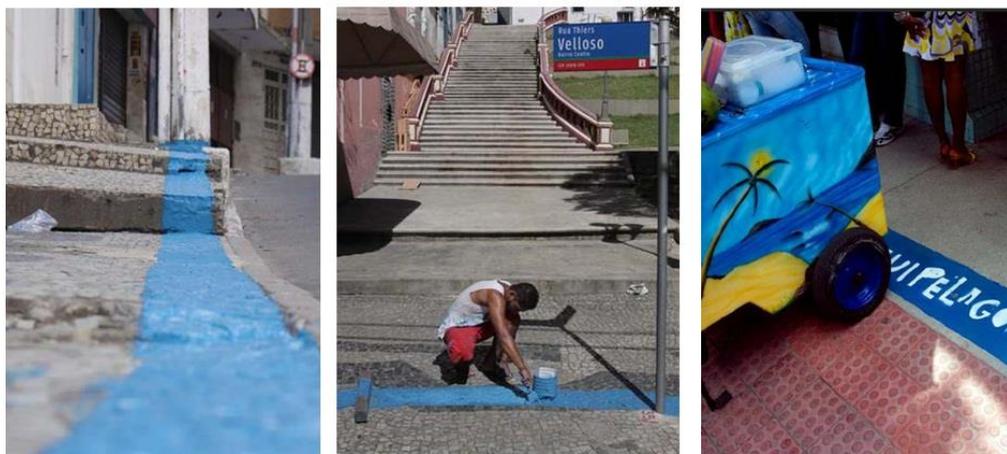


Figura 12. Mosaico com imagens da obra Caminho das Águas, 2008/2009. Intervenção Urbana, 30 cm x 300.000 cm. Centro de Vitória, Espírito Santo, Brasil. Fonte: Arquivo do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes (LEENA/UFES).

“Caminho das Águas” parece nos mostrar tempos que foram sobrepostos, um passado que nunca deixou de existir, apenas foi soterrado, apagado, o que fez esquecer que a cidade de Vitória eram várias e não apenas uma ilha. Nesse sentido, a obra colabora para não perdermos de vistas nossas raízes geosociais (GONZALEZ, 2015). “Caminho das Águas” redesenha a memória urbana e foge da lógica mimética da representação. Ela apresenta o passado revivido e resignificado e constrói um outro campo simbólico, no qual aquela linha passa a existir para além de sua materialidade física como tinta expandida no solo: ela passa a ser memória resgatada como lembrança. Ocupações violentas da paisagem construída sobre a paisagem natural. Possível retrato de uma ocupação daninha da natureza.

### Diálogos interartísticos

A aproximação interartística como uma possibilidade de colocar obras em contato pode se dar de diversas maneiras. Freitas (2012, p. 104) discorre que “a singularidade das obras e/ou dos encontros entre elas construirão a singularidade dos métodos para abordá-los”, completa o pensamento dizendo que “a busca por semelhanças, secretas ou não,

dependerá da aplicação de um método que respeite a identidade das obras, mas que não negligencie novos entendimentos da própria noção de semelhança”.

Com o intuito de direcionar e orientar os caminhos para apontar alguns traços de semelhanças e criar aproximações entre a pintura “Amarelo-Vermelho-Azul” (1925) e a intervenção urbana “Caminho das Águas” (2008), optou-se como método para tecer esses diálogos interartísticos entre as obras, a criação de intracódigos (Figura 4), que são diagramas que expressam elos entre ambas as produções artísticas, sendo realizados à partir da observação virtual de imagens.

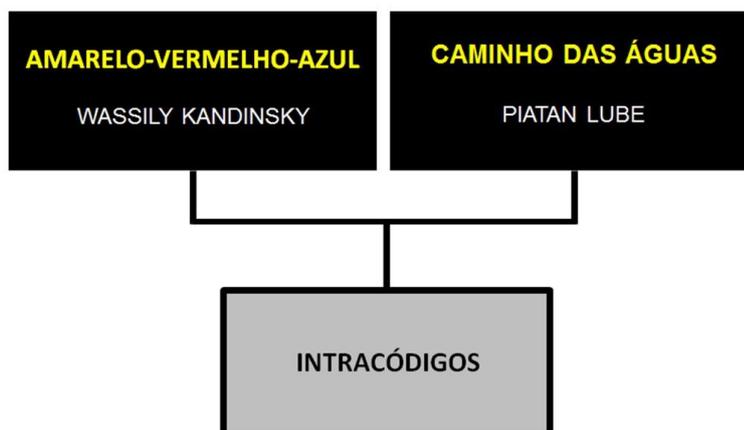


Figura 13. Organograma conceitual. Elaboração do autor, 2019

Como resultado desse exercício de aproximação, originou-se, nesse estudo interartístico, 9 intracódigos, sendo eles nomeados como: Cheio e Vazio; Formas Geométricas; Locação e Escoamento; Sobreposição; Texturas; Linhas; Repetição e Movimento; Divisão e por fim, Ordem e Desordem.

Na construção dos diálogos interartísticos, pintura e intervenção urbana se mesclam. Porém, faz-se necessário salientar que, para que houvesse a aproximação de ambas e a criação dos intracódigos, utilizou-se,

especificamente, a pintura e, no que diz respeito a intervenção urbana, o projeto de execução da obra, bem como a cidade de Vitória/ES, e não apenas a produção artística em si. A seguir, os intracódigos são apresentados individualmente, bem como os seus conceitos norteadores.

O intracódigo Cheio e Vazio (Figura 5) aborda os espaços e seu preenchimento, tanto na pintura como na cidade (a malha das ruas que se entrecruzam e que podem claramente serem vistas no projeto da obra). Na pintura, tem-se a presença de malhas quadriculares que variam de tamanho, coloração e preenchimento, assim como observa-se círculos totalmente cheios ou apenas demarcados através de seu contorno, na qual, ao comparar com os demais, tem-se a alusão de estar vazio. Ao aproximar essas interpretações da cidade, podemos comparar as malhas quadriculares com as malhas urbanas e sua divisão em lotes, através do traçado quadricular/retangular; a variação de coloração pode ser dada pelo uso do espaço, podendo ser grama, concreto, construção, dentre outros; e a ocupação desses lotes, referencia-se no cheio e vazio dos círculos, na qual o lote com edificação seria o círculo cheio e o lote sem edificação o círculo vazio que apresenta apenas a borda.

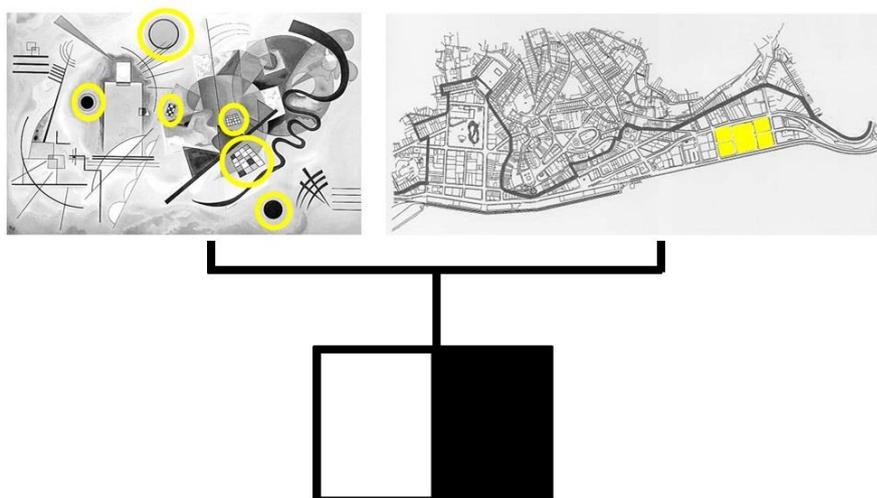


Figura 14. Intracódigo Cheio e vazio. Elaboração do autor, 2019.

Para a criação do intracódigo Formas Geométricas (Figura 6) tomou-se como base a marcante presença de quadrados, retângulos, triângulos e círculos na pintura abstrata de Kandinsky, assim como as formas visíveis a partir do projeto urbanístico do Centro de Vitória/ES, na qual os quadrados aparecem nos lotes, os quadrângulos nas quadras e os círculos e triângulos em praças e rotatórias.



Figura 15. Intracódigo Formas geométricas. Elaboração do autor, 2019

No que diz respeito ao intracódigo Localização e escoamento (Figura 7), o mesmo deu-se a partir da observação da junção de formas geométricas (retângulos e quadrados) e linhas retas e alinhadas presentes na pintura "Amarelo-Vermelho-Azul", na qual se observadas em conjunto isoladamente do restante da pintura, se aproximam com o que é chamado no âmbito da arquitetura e urbanismo como Planta de Localização, que corresponde ao desenho do lote, a projeção da cobertura da edificação e as ruas/avenidas de acesso à residência e escoamento do trânsito, o que pode ser facilmente visualizado ao observar o projeto urbanístico da cidade de Vitória, que é composto por quadras, lotes, residências, calçadas, ruas e avenidas de escoamento e circulação de transportes e pessoas.

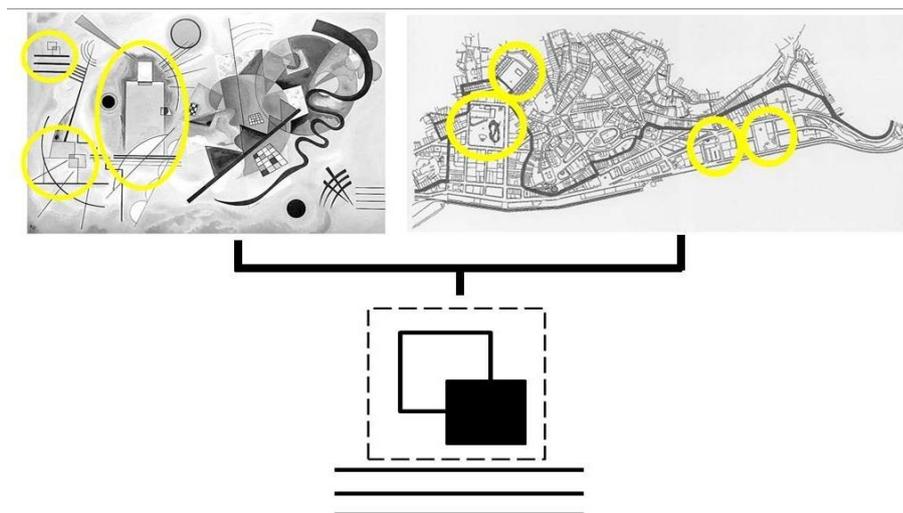


Figura 16. Intracódigo Locação e escoamento. Elaboração do autor, 2019.

O intracódigo Sobreposição (Figura 8), pauta-se nas inúmeras sobreposições de formas geométricas, linhas e cores apresentadas na pintura de Kandinsky, assim como nas diversas sobreposições estabelecidas no espaço urbano, que podem ser observados na contemporaneidade, como a sobreposição de construções, de telhados de edificações, de materiais, de árvores sobre praças, dentre outras. Além disso, temos a sobreposição da cidade, sobreposição de tempos e memórias dos aterros sobre o mar, na qual a intervenção vem (re)lembrar por meio da linha azul, proposta pelo artista Piatan Lube.

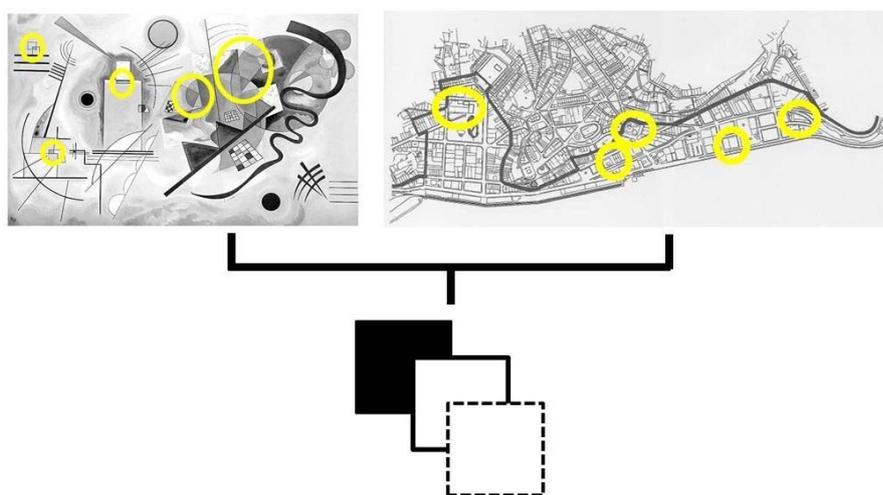


Figura 17. Intracódigo Sobreposição. Elaboração do autor, 2019.

A realização do intracódigo Texturas (Figura 9), originou-se por meio da observação das diferentes tonalidades de cores primárias puras ou sobrepostas, encontradas na pintura de Kandinsky, o que faz alusão a diferentes texturas e apresenta espaços com uma pintura mais rígida e sólida, outrora com tons mais claros e diluídos, como aquarelas. Na intervenção “Caminho das Águas”, por mais que se utilize apenas a cor primária azul, a linha pintada sobre o chão passa por diferentes texturas urbanas, como asfalto, calçadas de pedra portuguesa, cerâmicas e concreto, que alteram os modos como a cor é apreendida e lida, e dá tons e intensidades diferentes ao mesmo azul.

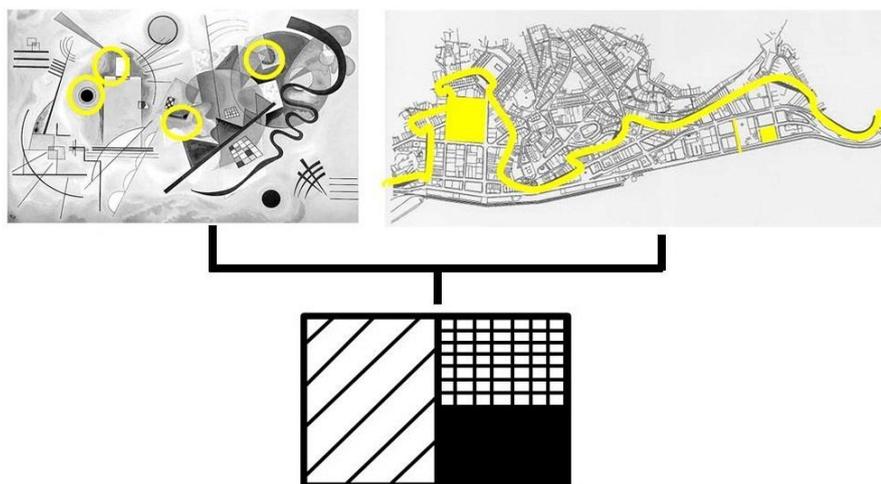


Figura 18. Intracódigo Texturas. Elaboração do autor, 2019.

O intracódigo Linhas (Figura 10), como mencionado no decorrer do artigo, pauta-se sobretudo nas linhas geométricas impostas por Kandinsky, bem como na sinuosidade da grossa linha cinza que percorre a lateral direita da obra, redesenha o campo perceptivo e contrapõe-se à dureza geométrica das demais linhas; há uma recorrência na linha apresentada pela pintura da faixa azul na cidade, que serpenteia pela malha urbana. Ressalta-se, ainda, as diversas linhas curvas e retas encontradas em eixos e cruzamentos, tanto na pintura, por entre cores e formas, quanto na cidade, por meio das ruas, avenidas, becos e vielas, presentes no Centro de Vitória/ES.

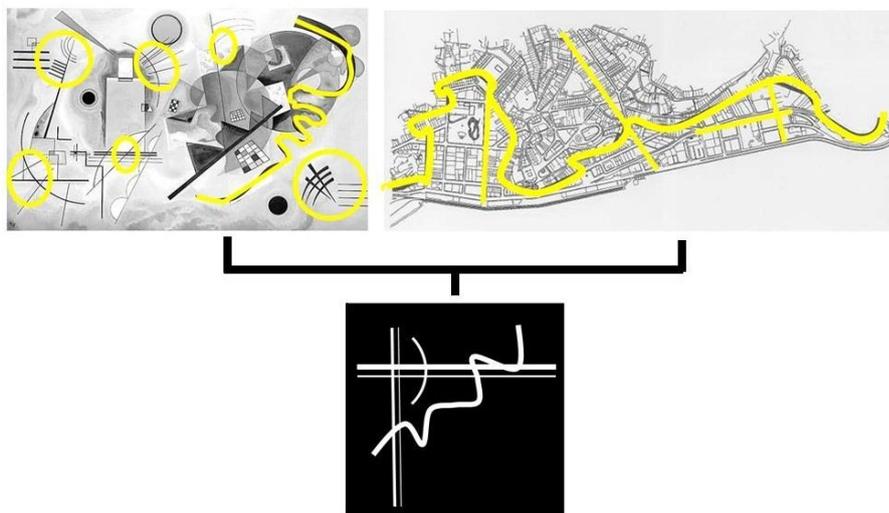


Figura 19. Intracódigo Linhas. Elaboração do autor, 2019.

Para o desenvolvimento do intracódigo Repetição e Movimento (Figura 11), observou-se que, na obra abstrata de Kandinsky, aparecem, em diferentes partes, sequências repetidas em grupos de 3 e 4 unidades, ora como figuras geométricas, ora como linhas, com variação de tamanhos e proporções, o que dá sensação de movimento. No projeto da intervenção, esse intracódigo pode ser visualizado por meio do desenho da cidade, na qual ela apresenta sequências de quadras e ruas com aparentemente as mesmas dimensões, em grupos de 3 e 4 unidades, semelhantes à pintura. Sobre essa malha mais dura, desenha-se a linha sinuosa azul que percorre a grade.

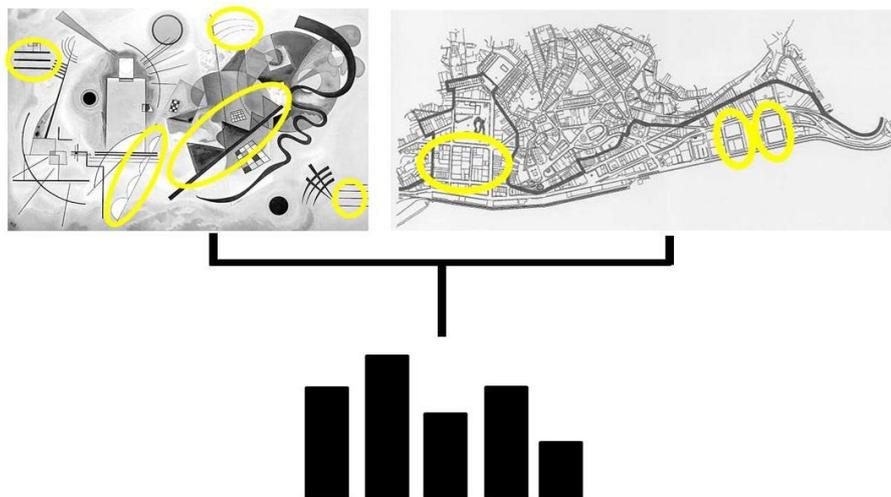


Figura 20. Intracódigo Repetição e movimento. Elaboração do autor, 2019.

O intracódigo Divisão (Figura 12), é perceptível na pintura ao observar que o artista, no lado esquerdo, projeta sobre a tela cores vivas e formas geométricas e, no lado direito, cores mais fechadas e formas abstratas. Já na intervenção urbana, a própria linha azul, pintada sobre o chão, demarca a divisão do que foi aterrado, do que é natural, sobre o qual se redesenha a cidade em sua forma e cores.

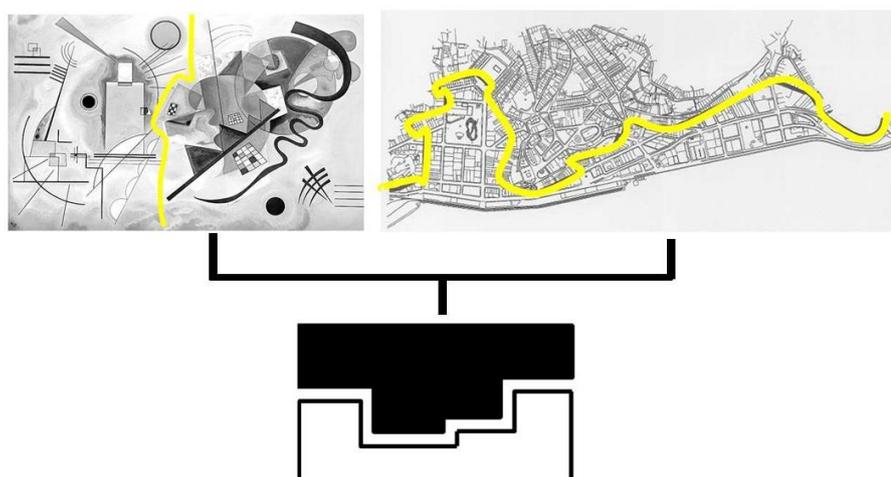


Figura 21. Intracódigo Divisão. Elaboração do autor, 2019.

Por fim, no intracódigo Ordem e Desordem (Figura 13), pode-se observar por meio da pintura, que, visualmente, o lado esquerdo apresenta-se mais organizado, em ordem, por ter uma área formada por traços mais retos e pensados, com poucas sobreposições. Já o lado direito apresenta características mais abstratas, com traços mais sinuosos e inúmeras sobreposições de forma, texturas e linhas, o que causa uma desordem visual no observador. No que diz respeito a cidade, a própria intervenção urbana demarca as áreas, sendo possível perceber, por meio da malha urbana, a área não planejada, que cresceu desordenadamente em torno do mar e dos morros, e a área planejada em virtude dos aterros, dos projetos urbanísticos e do Porto de Vitória/ES.

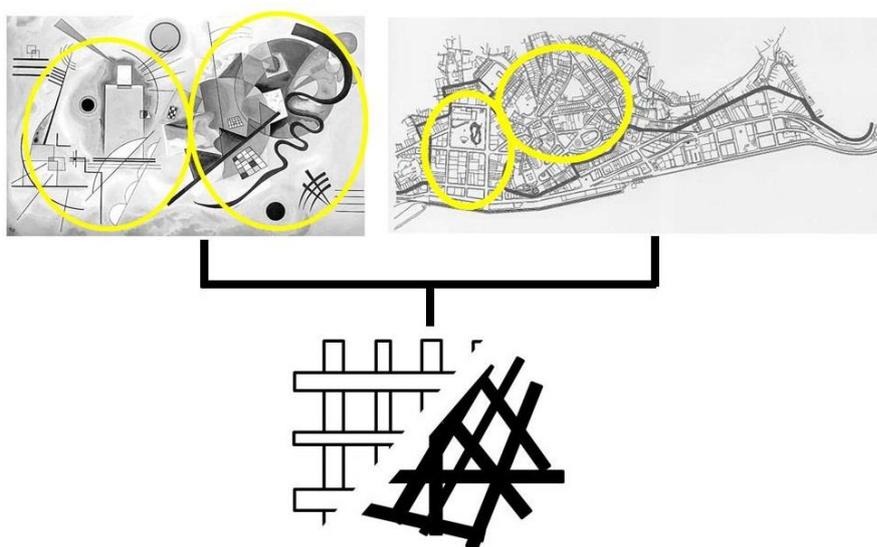


Figura 22. Intracódigo Ordem e desordem. Elaboração do autor, 2019.

### Da pintura à intervenção, um olhar basta

Para Freitas (2012, p. 111) “do objeto, as semelhanças migram para o olhar, e seu reconhecimento se insere na experiência”. Pelo termo interartes, constata-se que o mesmo refere-se aos diálogos interartísticos entre duas ou demais obras de artes pertencentes à estilos diferentes, e que

ressonâncias, a primeira diretriz metodológica proposta para se abordar o encontro das obras desse estudo, e gerida pelo autor, na qual discorre sobre os paralelos das artes e faz com que os objetos se assemelhem, emergindo uma série de similaridades.

No que diz respeito à pintura "Amarelo-Vermelho-Azul" e à intervenção urbana "Caminho das Águas", constata-se que coexiste, no cerne de ambas, um desejo dos autores de buscar por dimensões primordiais a interpretação do homem, pela imagem e pela memória. Apesar de serem de artistas, manifestações e períodos históricos distintos, apresentam, visualmente, aproximações e traços de semelhanças que são constatados, neste trabalho, por meio dos 9 intracódigos. Porém, a depender do olhar e da interpretação do leitor ou observador, novas similaridades podem surgir, o que dá possibilidades à criação de outros intracódigos.

Além disso, percebeu-se que a apresentação das aproximações entre as artes a partir dos intracódigos, pode ser capaz de instigar o contato do público com as obras, assim como enriquecer a leitura e facilitar a interpretação das mesmas, sendo esses diagramas novas ferramentas de linguagens e códigos para entender estudos interartísticos.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIRILLO, José Aparecido; MENDES, Neuza (Org.). *Atenção arte: doze obras efêmeras e uma permanente* (Obra não publicada, organizada em 2009a).

\_\_\_\_\_. COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. A CIDADE COMO ORGANISMO VIVO: as alterações na paisagem de Vitória do século XIX a 1950. In: VENEGAS, Carolina; RODRIGUEZ, Teresa Espantoso. *Público y espacios políticos: interacciones y fractures en las ciudades latinoamericanas* Belo Horizonte: C/Arte, 2011. p. 537.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), 2012, São Paulo.

\_\_\_\_. Choque Entre Formas: Aproximações Intra e Interartísticas. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Minas Gerais, v.6, n.12, p.164-176, nov. 2016. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 3 nov 2019.

GONZALEZ, Vinicius Martins. **Entre pontes e cidades**: um estudo sobre arte, memória e paisagem urbana a partir da obra "Caminho das Águas", de Piatan Lube. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, p.1-121.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Edições 70, 1970.

KLUG, Letícia Becalli. **Vitória**: sítio físico e paisagem. Vitória: EDUFES, 2009.

LUBE, Piatan. Caminho das águas. In: RUFINONI, Priscila R. MARGOTTO, Samira. **8º Salão Bienal do Mar**: ondas, pontes e intervenções navegáveis: 20 de dezembro de 2008 a 5 de fevereiro de 2009. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, Casa Porto das Artes Plásticas, 2009.

O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções urbanas**: Arte/Cidade. 2 ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

# RELATOS DE EXPERIÊNCIA

# desencapados

"desencapados"

Felipe Marcondes da Costa<sup>1</sup>

**Resumo:** A pesquisa em *desencapados* consiste na exploração da tensão entre texto verbal e suporte para escrita, que deixa de ser a folha ou a tela em branco e passa a uma série de documentos que dizem respeito ao autor. Assim, coloca-se em primeiro plano a relação entre o suporte preexistente e o discurso poético que penetra e se inscreve "sobre" ele, a fim de instaurar tensões entre os enunciados formais e os enunciados temáticos. É a contradição o que torna o organismo vivo. Nesse caso, a presença de poemas de outras autorias, escritos à mão, em papéis protocolares, numa ação performática, opera como deslocamento irônico.

**Palavras-chave:** artes híbridas; artes visuais; poesia contemporânea; projeto interdisciplinar; arte da performance.

**Abstract:** *The research of "Desencapados" consists of exploring the tension between verbal text and writing support, which is no longer a blank sheet or a canvas and turns into a series of documents that concern the author. Thus, the relationship between the pre-existing support and the poetic discourse that is written above is placed at the foreground, in order to establish tensions between formal statements and thematic statements. It is the contradiction that makes the organism alive. In this case, the presence of poems by other authors written by hand in protocol papers, in a performance action, operates as an ironic displacement.*

**Keywords:** *hybrid arts; visual arts; contemporary poetry; interdisciplinary project; art of performance.*

---

<sup>1</sup> Tem formação em Letras na FFLCH-USP e Dramaturgia na SP Escola de Teatro. Atualmente, cursa o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, com pesquisa sobre o corpo, sob um viés da performance, na obra *Antropofagias* de Herberto Helder. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2412526775408599> E-mail: [gumpfelipe@gmail.com](mailto:gumpfelipe@gmail.com)

## Gênese

No início de 2016, participei de dois assaltos num período menor que trinta dias. Em ambos, estive como vítima. No primeiro, como me foi permitido recolher meus documentos, levaram “apenas” o celular e o dinheiro. Nem acionei a polícia, afinal, qual a chance de reaver os objetos? Já no segundo, tomaram não só o que tinha me restado, como documentos e bilhete único, mas, por não acreditarem que eu não tinha celular, que já havia sido roubado, levaram a bolsa toda, incluindo a chave de casa e “Ou o poema contínuo”, do Herberto Helder, livro repleto de anotações para o meu mestrado. A burocracia me exigiu um BO para tirar todos os documentos de novo, então, dessa vez, fui obrigado a recorrer à polícia. Curioso que, não fosse meu questionamento, nem haveria a preocupação de anotarem um endereço para devolução de meus pertences, caso fossem recuperados.

O BO permaneceu em minha mesa enquanto precisei dele para tirar novos documentos. E tirei os documentos todos novamente. O BO foi lá ficando por meses sem ter por quê. Até encontrar outra utilização.

Após o roubo, passei anos sem celular. Do que senti mais falta foi de fazer anotações no bloco de notas do aparelho – anotações jamais recuperáveis, uma vez perdido o aparelho. Também me fez falta o livro de Herberto Helder, que estudaria no mestrado, mas não desanimei e segui fichando textos para o projeto.

Quando fichava um livro teórico para o mestrado, enquanto esperava no cabeleireiro, o papel que utilizava para tomar notas acabou. Como o fichamento fluía bem, não quis parar. O BO, que, do abandono na mesa, tomara para si a digna função de marca página e estava me acompanhando, foi útil, na falta de suporte mais apropriado, para que eu seguisse com as anotações. Só quando fui passar as notas a limpo, foi que me dei conta da interação entre minhas anotações e o texto preexistente naquela folha. Notei uma forma manifestando-se: surgiu uma dialética instigante entre aquele suporte preexistente e a caligrafia

escrita “sobre” ele. Na mesma hora, recordei o poema do Sean Bonney, com o qual tinha tido contato dias antes. Assim, desde o início, o processo se deu de modo indissociável da autobiografia.

### **Suportes**

Feita a experiência referida, percebi que havia criado um dispositivo. O caso, no entanto, era extraordinário: um poema violento contra a polícia, escrito num BO de um assalto que eu próprio havia sofrido. Uma experiência interessante, mas de ocasião, já que se dera em circunstâncias excepcionais.

Interessado nas possibilidades daquele procedimento, fiz mais dois experimentos: sobre o mapa “Portugal não é um país pequeno”, lançado em 1934 pelo regime de Salazar como propaganda ideológica pró-colonização, escrevi “Portugal é mar”, nome de um mapa de 2014, que reforça o complexo de país pequeno ao propor uma expansão do território português mar adentro. Além disso, no oceano, grafei “Os sonhos são desertos / Com navios encalhados”, versos de Ana Paula Tavares, poeta angolana, e no continente, escrevi um texto de Alberto Pimenta, poeta português autoexilado do salazarismo por opor-se à campanha colonialista. Utilizei um trecho de seu poema “Discurso do Filho da Puta” – o nome já oferece ideia de seu teor. O outro suporte trabalhado foi a carta de rejeição do MoMA para Andy Warhol, de 1956 – o MoMA, nas décadas seguintes, viria a ser o maior detentor de obras de Warhol. Na carta, escrevi um poema de minha autoria.

O processo rendeu propostas promissoras, porém demasiado intelectualizadas, que aos meus olhos não alcançavam a potência da primeira experiência. Faltava corpo. Esses resultados exigiam certo esforço para que os elementos coexistissem, as propostas exigiam demasiadas explicações, diferentemente daquela do BO, em que tudo explodia a partir do material. Como aspectos mantidos nas três

experiências, a provocação e a alta ironia instaurada na tensão estabelecida entre os enunciados formais e os conteúdos temáticos.

### Série

Até então, a relação entre suporte e poema era pensada de modo praticamente intrínseco, já que ambos aconteciam quase simultaneamente – incluindo a carta de Warhol, em que o poema foi composto especificamente para ser escrito sobre a reprodução da carta. Foi já pesquisando por outros suportes, que me deparei com uma receita guardada, recebida após uma intervenção cirúrgica de caráter emergencial, que realizei em 2014. Imediatamente, me ocorreu o poema de Charlotte Delbo. Mais uma vez, a explosão da primeira tentativa.

Quais os aspectos em comum que me faziam conferir maior valor às experiências com o receituário e com o BO? Percebi que se tratava do teor autobiográfico. Tanto com o mapa de Portugal quanto com a carta de Warhol, por mais que houvesse identificação, não havia implicação direta: minha relação era distanciada e, por isso, mais intelectual. Será que as duas primeiras peças só reverberariam em mim por ser minha intimidade em jogo? Concluí que o caráter performático do trabalho, com a utilização de documentos verdadeiros, mais que fechar o foco e ceifar o alcance, pelo contrário, instaura uma tensão entre a dimensão ficcional e o real – nessa dicotomia que é sempre de se desconfiar. A escrita é uma prática que prescindem do outro, na medida em que pode ser apreendida de modo solitário, sem nenhuma mediação, configurando uma espécie de anestesia da alteridade. Portanto, apesar de dizerem respeito a mim, resolvi apostar que, junto da apropriação de poemas alheios, os suportes teriam força para transcender do geral ao particular, partindo de uma subjetividade individual para alcançar uma realidade social.

Oração aos vivos para que sejam perdoados  
por estarem vivos  
Eu suplico-vos

Hospital Universitário  
**HU**  
USP

Parar de fumar é uma  
batalha diária.  
Vença esta guerra!

RECEITUÁRIO

Av. Prof. Lineu Prestes, 2565 - São Paulo - Fone: 3039-9200

Nome Felipe Marques de Gó Idade \_\_\_\_\_

fazei qualquer coisa  
aprendei um passo  
do fim

formo um coa a de Golem o 330 me  
uma dança  
alguma coisa que vos justifique  
que vos dê o direito  
de vestir a vossa pele o vosso pêlo  
aprendei a andar e a rir  
porque será completamente estúpido  
no fim  
que tantos tenham sido mortos  
e que nós vivos  
sem nada fazer da vossa vida.

Dr. Paulo Sérgio M. de Alcântara  
CRM 59.417  
CNS 207269972470006  
Nº USP 1.611.960 - HU-USP

São Paulo, 31/14 \_\_\_\_\_  
assinatura / carimbo

É importante trazer este receituário na próxima consulta. Cód. 7.005.3388/4

Figura 1. "Oração aos vivos para que sejam perdoados por estarem vivos", poema de Charlotte Delbo, em tradução de Luís Filipe Parrado com adaptação nossa. O suporte é um receituário pós-cirúrgico. 2016. Caneta sobre sulfite. 15.0 x 21.0 cm. Fonte: acervo do autor.

Só então me dei conta de que estava compondo uma série, dentro disso que se desdobrou numa pesquisa com escrituras sobre suportes que não a folha ou a tela em branco. Essa dimensão do suporte, comumente neutralizada na literatura pela naturalização da tipografia na página limpa e clara do livro, possibilita ampla exploração dos interstícios que se abrem entre aspectos utilitaristas – o fim primeiro da elaboração daquele documento –, estéticos – o ato de escrever um poema sobre aquele suporte – e éticos – o ponto cego em que, fatalmente, se cruzam ambos os discursos.

## **Unidade**

Creio que a força maior das peças reside nos poemas, pois têm interesse em si mesmos, ao passo que os documentos isolados despertariam, no máximo, certa curiosidade voyerística. O objetivo, contudo, é não conceber a poesia como algo dissociado da vida, fora de qualquer esfera ordinária do cotidiano, mas justamente como expressão capaz de ressignificar a própria vida. Contar é sempre recontar, portanto sempre que se acessa o passado, ele é atravessado pelo presente e é modificado. Assim, por meio do poema escrito sobre um suporte não destinado a esse fim, o passado é ressignificado, já que se forja uma abertura de possibilidades. Esses outros campos de enunciação instauram modos de subjetivação outros: ao forçar os limites da identidade para além de si, o que se movimenta é a própria noção de identidade. Ao extravasar limites, o "retorno" à identidade já se dá a uma identidade transformada. Não tenho a ingênua pretensão de totalidade, mas de integridade desses rasgões que trafegam entre alteridade e subjetividade. Claro que isto é representação, contudo a ficção, como sabemos, confunde-se com a realidade a ponto de se interpenetrarem e se modificarem mutuamente. É assim que a história abre caminhos para as interpretações, ao passo que os intérpretes transformam a história.

## **Alteridade**

A criação e a recriação, aspiradas aqui, não se dão por meio do que escrevo, mas sim pelo que me leva a escrever: as leituras. A partir das duas primeiras peças construídas, resolvi seguir trabalhando poemas alheios e apresentá-los integralmente. Além disso, optei por não trabalhar com poemas concebidos diretamente em português, a fim de conservar o deslocamento próprio ao estrangeirismo. Eu me faço presente na seleção e nos suportes, além de estar no próprio gesto da escrita, refletido na caligrafia. Nem todos os poemas selecionados são os

poemas da minha vida, mas os poemas do momento da vida em que concebi essa representação: se a fizesse em outro momento, por certo, a seleção seria outra. Contudo, foi essa seleção que forjou a representação que transformou minha identidade nos anos posteriores, já que, a partir deste trabalho, fui reconhecido como artista visual, tendo a oportunidade de participar de publicações e exposições. Dessa maneira inopinada, a intervenção que operei no meu passado modificou o modo como fui visto no futuro.

Sobre os autores, desconfio que não os incomodaria a utilização de seus poemas para esse fim, mas não há como garantir. Ademais, acho que é para isso mesmo que um poema é esculpido no mundo: para levar à reações, relações e revelações. O poema diz o que não pode ser dito. Se um poema disser só o que seu autor quiser que ele diga, então é melhor que o próprio autor diga em lugar de escrever um poema. Nesse sentido, apropriações são mais do que justas. É uma honra para Boccaccio ter um verso copiado, quase que integralmente, por Camões, já que a cópia indica que o poeta é reconhecido a ponto de tornar-se um modelo. Não há ideia de plágio. O modelo serve para que cada um crie e recrie sobre ele. Rimbaud, com seu desregramento de todos os sentidos, foi o poeta do século XX. Lautréamont, com "a poesia deve ser feita por todos", já é o poeta do XXI.

Na série, optei por poemas somente do século XX e XXI, afinal, se Borges dizia ironicamente ser um homem do século XIX – nascera em 1899 – lançado no século XX, de minha parte, sou um homem do século XX, jogado no século XXI.

### **Cenas**

Uso a terminologia "cena" para as peças, porque cada uma guarda em si mesma a ação dramática, sendo capaz de operar autonomamente. A ironia, presente desde o gesto inaugural, imagina-se que ainda esteja aqui. É a contradição o que torna o organismo vivo e, nesse caso, a

presença de poemas escritos à mão, em papéis protocolares, já é por si só um deslocamento irônico.

Caso o texto aparecesse fora, como legenda, o documento se tornaria apenas elucidativo: é justamente o texto escrito “no” documento que o amplia. Nessa semântica da forma, não me interessava escrever apenas comentários sobre o material. Por isso, o poema estabelece diferentes relações com o sugerido pelo suporte: por vezes adere, por vezes critica, por vezes caminha em paralelo. A tentativa é de articular esses elementos como deslocamentos de forças, processo que, evidentemente, não pode ocorrer harmonicamente.

Essas forças, que puxam para lados diversos, nos fazem questionar a lógica utilitarista que predomina em nosso cotidiano e o que de fato permanece. O que diz mais sobre nós: os papéis que nos são dados ao longo da vida ou a poética que buscamos estabelecer na relação com eles?

### **Trajetória**

Já na relação com o todo, são os suportes que dão testemunho maior da unidade que a montagem das cenas compõe, formando uma ideia de trajetória. Assim, os próprios conteúdos documentais ganham importância, já que não se configuram como meros rascunhos sobre os quais se rabisca despreocupadamente. Nesse caso, são os panos de fundo que vão um a um fornecendo indícios dessa narrativa fragmentada e não linear, quase reduzida ao documental. A rememoração não segue ordem cronológica, também por isso, importa mais o caminho do que onde se chega. O fim é uma contingência, bem como o início, já que não há destino: todo o processo é como uma ordenação de acasos. É desse modo que se cria sentido.

O velho e o novo coexistem, para o bem e também para o mal. É a isso que se deve a escolha por certidões, certificados, comprovantes, contas, notas, históricos, recibos; em suma, rastros concretos da burocracia, nos

quais é quase inevitável que o sujeito contemporâneo se reconheça como cativo. São temporalidades diversas que se cruzam: a da emissão do documento, a da publicação do poema por seus autores, a do meu gesto de escrever o poema sobre o documento e a do leitor, ao travar contato com o material.

Os suportes selecionados, índices que vão nos sendo conferidos ao longo da existência, visando homogeneização, mostram o quão nossa vida ainda é – e muito – mediada por papéis, não obstante o avanço do digital. Esses papéis visam nos conferir realidade. Mesmo atuando como representação, a ficção é um meio de imbricar-se e alterar significativamente aquilo que se costuma chamar realidade. Se concebo um universo outro não é para negar este, mas para transformá-lo.

### **Gênero**

Diário? Autorretrato? Autobiografia? Antologia? Modo de organizar documentos? Tchékov diz que ao artista não cabe a resposta, mas formular bem a pergunta. Busco seguir o preceito tchekoviano. A indeterminação de gênero e a desorientação de fronteiras põem em questão também a identidade: trata-se de um estado liminar, em que se habita o entre. Nesse interstício, não se trata de ser definitivamente uma coisa *ou* outra, mas de estar temporariamente entre uma coisa e outra. Ou seja, habitar a transformação.

Historicamente, nas letras, o gênero épico é destinado a cantar os grandes feitos e, na pintura, o mais elevado dos gêneros é, tradicionalmente, o da pintura histórica. Evidentemente, em nossos tempos, o gênero mais apreciado não é nem prosaico nem poético, mas numérico: o extrato bancário. Ele marca presença nesta seleção, porém, especificamente neste caso, os modestos dígitos não narram grandes feitos ou elevação. Talvez em argumento que seja em minha defesa, devo dizer que os valores em jogo, aqui, não podem ser expressos apenas por numerais.



“Poemasemdinheiro”, projeto concebido em 2016, no contexto de uma disciplina de práticas performativas, que consiste em escrever versos em cédulas do real e fotografá-las antes de colocá-las em circulação;

“Em transe tu”, texto de 2015, escrito para ser performado por uma determinada atriz, que inclui, em sua *assemblage*, elementos autobiográficos da própria performer e uma série de materiais preexistentes, como orações, bulas de remédio e receitas de psicotrópicos.

### **Lembrete**

Não perder de vista que continuam sendo pedaços de papel. Somos muito mais que os papéis que representamos e que nos representam.

Busco constituir uma realidade não em negação desta, mas para sua transformação: achar um outro modo de habitar o espaço é forjar um outro espaço.

### **Links com trabalhos da série *desencapados* publicados:**

<<http://www.abacana.com/oficial/alguns-trabalhos-da-serie-desencapados-de-felipe-marcondes-da-costa>>

[verificar imagens em anexo]

### **Sobre o autor (mais ainda)**

Ao precisarmos comprovar que nós somos nós, é comum que somente nosso corpo e nossa palavra não sejam suficientes. Mesmo diante de nossa presença, a burocracia nos exige, ao menos, um documento com foto para que nós sejamos reconhecidos como nós. Ou seja, sem um documento com foto e CPF, não só não somos nós: nós não somos ninguém.

Anexos



Antes do assalto (à esquerda). Depois do assalto (à direita).

O irmão do meu bisavô tinha um passatempo peculiar:  
Costumava colecionar penas  
de diferentes pássaros  
de diferentes cores, de diferentes lugares.

FELIPE M DA COSTA  
R REGO FREITAS 459 AP 406  
REPUBLICA  
01220010 SAO PAULO SP



763612811BR

0000002

O seu quarto, o corredor, a escada  
Estavam cheios de milhares de penas coloridas e descoloridas.  
No dia da sua morte

Um pouco antes do sol nascer, de madrugada,  
O irmão do meu bisavô

FELIPE M DA COSTA

1



subiu ao telhado de sua casa  
E lançou as penas para o ar da manhã.  
As penas flutuaram nos raios dourados  
do sol nascente.

O limite de crédito do seu cartão  
estará disponível para utilização  
somente após o desbloqueio.

Algumas caíram por perto.  
Outras foram para longe.

Outras ainda voaram até a eternidade, pelo céu.

**Itaucard** Itaú

**Seu cartão de crédito chegou.**

Acesse um dos canais Itaú 30 horas  
disponíveis para desbloquear seu cartão.

**30** horas Consulte suas compras, saldo  
e limite através da internet ou  
pelos caixas eletrônicos do Itaú.



## Canais Itaú 30 horas disponíveis para desbloquear seu cartão:

### Se você é correntista:



**Internet:** acesse o site itau.com.br, digite sua agência e conta-corrente e vá até menu Cartões > Outras funções > Desbloqueio do cartão. Para acessar esse serviço, é necessário ter a senha eletrônica e o Cartão de Segurança Itaú ou iTOKEN à mão.



**Caixas eletrônicos do Itaú:** com o seu cartão de conta-corrente (cartão de débito ou múltiplo), acesse o menu Cartão de Crédito > Desbloqueio > Selecione o cartão > realize a confirmação positiva cadastral (ex.: dia e mês do nascimento do titular) > confirme com a senha da conta-corrente de 6 números.



**Atendimento eletrônico:** ligue para o número informado no verso do cartão e/ou no verso deste material, digite a opção de desbloqueio e tenha à mão o número do cartão e a senha que você recebeu via correio.

### Se você não é correntista:



**Atendimento eletrônico:** ligue para o número informado no verso do cartão e/ou no verso deste material, digite a opção de desbloqueio e tenha à mão o número do cartão e a senha que você recebeu via correio.

Não, não é possível escrever uma história  
sobre este assunto

Mas algumas dessas penas continuam a voar  
pelo céu.

para "eu te amo" diga foda-se a polícia / para "os fogos celestiais" diga foda-se a polícia, não diga "recrutamento" não diga

**Objeto Outros Objetos**

Proprietário: "krotky" diga foda-se a polícia para "despertador" diga Felipe Marcondes da Costa

Modo: foda-se a polícia para Unidade: "minha ida e trabalho" Quantidade: "pela manhã" SUBTRAÍDO Unidade 1

Descrição: para "sistema eleitoral" para Observação (Ex. Marca, Modelo, Cor...) "vento solar contínuo" Livro de Herberto Helder

diga foda-se a polícia não diga "perdi a noção das minhas ações" não diga

**Objeto Outros Objetos**

Proprietário: "essa faculdade humana tão vilipendiada" não diga "specidade da sociedade" Felipe Marcondes da Costa diga foda-se a polícia / para "o movimento das esferas celestes"

Modo: diga foda-se a polícia / Unidade: para "o globo luzente" Quantidade: "da lua" SUBTRAÍDO Unidade 1

Descrição: para a "rainha mab" diga Observação (Ex. Marca, Modelo, Cor...) foda-se a polícia / Bolsa pequena preta e branca

não diga "delito direto" não diga "entre na festa" diga "você está"

**Objeto Carteira de Estudante-Documentos**

Proprietário: dedicando seu sono ao patrão" e depois diga foda-se a polícia Felipe Marcondes da Costa não diga "horário de pico" diga foda-se a polícia /

Modo: não diga "eis os passos" Unidade: que dei para arranzar emprego" Quantidade: 1 SUBTRAÍDO Unidade

Órgão Emissor diga foda-se a polícia Número não diga "um caffè latte" SP Escola de Teatro

diga foda-se a polícia / para "a força gravitacional da terra" diga

**Detalhes da Ocorrência**

Detalhes da Ocorrência: foda-se a polícia / para "fuz o novo" diga foda-se a polícia

Dois homens que, segundo relatos, atuam há tempos e com frequência na região, subiram rapidamente a rua em uma moto, vindos da Corifeu de Azevedo Marques, e nos abordaram na esquina da Rua Padre José Giomini com a Barbosa Machado. O carona, armado e de capacete vermelho, desceu da moto e levou minha bolsa e minha carteira, além da bolsa de minha namorada - estávamos em dois -, nos ameaçando com a arma caso tentássemos reagir; enquanto o motorista permaneceu também armado atendo a qualquer aproximação. Após a ação, aceleraram pela Rua Barbosa Machado e desceram rumo à Corifeu de Azevedo Marques | Tipo de Abordagem: de moto

Todas as outras palavras estão entocadas aí todas as outras palavras estão ditas aí / não diga "uma brecha" diga foda-se a polícia /

**Informações do Atendimento**

Data da Comunicação: 29/04/2016 15:20 Autorizado por: Fernando P "feliz ano novo" diga foda-se a polícia Data de Atendimento: 29/04/2016 15:38 a polícia

Delegacia Circunscriçional diga talvez "reservar o calendário" Obs. Natureza 93º D.P. JAGUARÉ mos depois disso, imediatamente depois disso diga foda-se a polícia / TRANSEUNTE

Detalhes do Atendimento:

A redação do presente Boletim Eletrônico de Ocorrência foi elaborada pelo(a) Declarante e as informações nele constantes são de sua exclusiva responsabilidade. Este B.E.O. não substitui os documentos originais. IMPORTANTE - Caso RG emitido no Estado de São Paulo mencionado acima, tenha sido roubado, este ficará bloqueado em caráter irreversível e nova via deverá ser providenciada. - Mesmo que os documentos sejam recuperados, não haverá possibilidade de cancelamento deste B.E.O.. VÍTIMA FICA ORIENTADA A COMPARECER NA UNIDADE POLICIAL INDICADA NESTE BEO, NO PRAZO DE 5 (CINCO) DIAS ÚTEIS, A FIM DE CONFIRMAR OS DADOS FORNECIDOS E, ASSIM, POSSIBILITAR O PROSSEGUIMENTO DAS PROVIDÊNCIAS POLICIAIS PERTINENTES.

para "pedra filosofal" para "exame real" para "o trabalho da transmutação" para "amor à beleza" diga foda-se a polícia / não diga "aqui está meu novo poema" diga foda-se a polícia VÍTIMA ORIENTADA A COMPARECER NA UNIDADE POLICIAL INDICADA NESTE BEO, NO PRAZO DE 5 DIAS ÚTEIS, A FIM DE CONFIRMAR OS DADOS FORNECIDOS E, ASSIM, POSSIBILITAR O PROSSEGUIMENTO DAS PROVIDÊNCIAS POLICIAIS PERTINENTES. diga sem justiça não há paz e então diga foda-se a polícia

*Ali de onde venho ninguém me retinha.*

- aerofagia;
- borborigmo;
- meteorismo;
- eructação.

*Dei que ninguém me espera aí para onde vou.*

#### CONTRAINDICAÇÕES

NÃO APRESENTA CONTRAINDICAÇÕES.

#### PRECAUÇÕES E ADVERTÊNCIAS:

"Siga a orientação do seu médico, respeitando sempre os horários, as doses e a duração do tratamento".

#### REAÇÕES ADVERSAS

simeticona é fisiologicamente inerte e desprovido de toxicidade. Após administração oral, é eliminada pelas fezes de forma inalterada.

#### POSOLOGIA

Gotas: Crianças, lactentes 4 a 6 gotas, 3 vezes ao dia.  
Até 12 anos 6 a 12 gotas, 3 vezes ao dia.  
Acima de 12 anos e Adultos 16 gotas, 3 vezes ao dia.

As gotas podem ser administradas diretamente na boca, ou diluídas em um pouco de água ou outro alimento. As doses poderão ser aumentadas a critério médico.

"Siga corretamente o modo de usar. Não desaparecendo os sintomas, procure orientação médica".

#### AGITE ANTES DE USAR

UTILIZAR O FRASCO CONTA-GOTAS CONFORME ABAIXO:

1. Romper o lacre da tampa



*lugar nenhum.*

*Permanecer assim:*

2. Virar o frasco até a posição indicada para iniciar o gotejamento.



*viajando de um lugar que já não existe*

#### SUPERDOSE

Em caso de superdose acidental, consultar o médico imediatamente.

#### PACIENTES IDOSOS

Não há restrições quanto ao uso de simeticona gotas em pacientes idosos (acima de 60 anos).

*para outro que nunca existirá!*

Registro M.S. nº 1.5584.0310

Farm. Responsável: Dr Marco Aurélio Limirio G. Filho - CRF-GO nº 3524.

Nº do Lote, Data de Fabricação e Prazo de Validade: VIDE CARTUCHO.

Prezado Cliente:

Você acaba de receber um produto Brainfarma Ind. Quím. e Farm. S.A.  
Em caso de alguma dúvida quanto ao produto, lote, data de fabricação,  
ligue para nosso SAC - Serviço de Atendimento ao Consumidor.

 **SAC**  
0800 97 99 900

 **neo  
química**

Brainfarma Ind. Quím. e Farm. S.A.  
VPR 1 - Quadra 2-A - Módulo 4 - DAIA  
Anápolis - GO - CEP 75132-020

[www.neoquimica.com.br](http://www.neoquimica.com.br)

CNPJ: 05.161.069/0001-10 - Indústria Brasileira

66748  
*Faberprint*

374 - 00202  
430225 - 03/2013

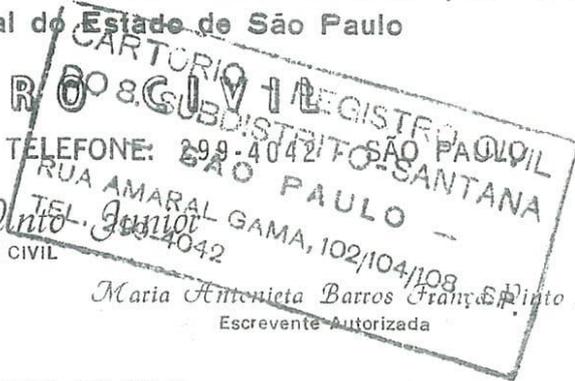


# República Federativa do Brasil

8.º Subdistrito - Santana - do Distrito de São Paulo, do Município, Termo e Comarca da Capital do Estado de São Paulo

## REGISTRO CIVIL

Bel. Ernesto França Pinto  
ESCRIVÃO DO REGISTRO CIVIL



REGISTRO CIVIL - 8.º SUBDISTRITO - SANTANA - SÃO PAULO - RUA AMARAL GAMA, 104/108 - TELEFONE: 299-4042  
Angela Cristina Antunes de Souza  
Oficial Maior

Maria Antonieta Barros França Pinto  
Escrivente Autorizada

### CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Certifico que, revendo em meu cartório, à pedido verbal de pessoa interessada, os livros de Registro de nascimentos, nele existentes, no de N.º A - 103 *Em um campo*  
a fls. 167 *sou a ausência de campo.* e sob n.º 64.518 *Isto é sempre assim.* verifiquei constar o assento de FELIPE MARCONDES DA COSTA *Unde quer que esteja*  
sexo masculino *sou aquilo que falta.*  
natural desta Capital, no Hospital e Maternidade Amico Saude  
nascido(a) no dia dezoito de dezembro de mil novecentos e noventa às 16.33 horas.

filho(a) de EDSON JOSE DA COSTA E MARIA DE FATIMA MARCONDES DE MOURA DA COSTA *Quando eu tinha*  
naturais ele desta Capital e ela deste Estado. - *e toda vez*  
São avós paternos JOSE PAULO DA COSTA E MARIA DO CARMO DA COSTA, *o ar se move*  
e maternos ADOLFO MARCONDES DE SOUSA E ISaura NICOLAU DE MOURA. *para ocupar os espaços onde meu corpo esteve*  
Registro feito hoje, declarante o pai. Registro feito conforme Lei 6015/73 art. 46. -

*Todos temos motivos para nos movermos.*

**ESTA CERTIDÃO NÃO CONTÉM EMENDAS - NEM RASURAS**

Cr\$	
Desta	166,00
C. S.	33,00
Total	199,00

11/90  
Selos Taxas de Aposentadoria dos servidores pagos p/verba  
SIMONE

*Eu me movo para manter as coisas inteiras.*  
O referido deu a verdade e dou fé.  
8.º Subdistrito - Santana - São Paulo, 03 de  janeiro de 19 91  
O ESCRIVÃO *[Assinatura]*

ANGELA CRISTINA ANTUNES DE SOUZA

Com cuidado examinamos



Banco Itaú S/A

BCO ITAL EXTRATO CTA CORRENTE

AGENCIA 8857 DATA 08/13/2016 HORA 20.52.30

CONTA 01165-7 FELIPE COSTA

TIPO INDIVIDUAL

*Meu plano: ele é*

DIA	HISTORICO	CXCG	VALOR
04	SALDO ANTERIOR	04/10	977,97
05	SDO CTA/APL AUTOMATICAS		977,97
----- OUTUBRO/2016 -----			
06	CXE 002121 SAQUE	0470	20,00
06	SDO CTA/APL AUTOMATICAS		957,97
07	SDO CTA/APL AUTOMATICAS		957,97

POSICAO EM 08/10/2016

*Grande, ele é*

(+) SDO PROV CTA + APL AUTOM	957,97
(+) REND PROV APL AUTOMATICAS	0,01
(=) SALDO DISPONIVEL P/ SAQUE	957,98
(+) LIS (SUJEITO A ENCARGOS)	750,00
(=) VALOR TOTAL DISP P/ SAQUE	1.707,98
SDO DISP P/APLIC HOJE	957,98

INFORMACOES LIS/LIS ADICIONAL

DATA DE VENCIMENTO 10/10/2016  
TAXA JUROS MENSAL 12,95% PRE ANUAL 331,15%  
CET MENSAL 13,57% ANUAL 370,300%  
JUROS ACUMULADOS ATE 08/10

JUROS DO LIMITE R\$ 0,00

OS SALDOS ACIMA SAO BASEADOS NAS INFORMACOES DISPONIVEIS ATE ESTE INSTANTE E PODERAO SER ALTERADOS A QUALQUER MOMENTO EM FUNCAO DE NOVOS LANÇAMENTOS.

*Irrealizável.*

NOVIDADE NO EXTRATO:

O LANÇAMENTO "SALDO A LIBERAR" NAO SE TRATA DE UM DEBITO EM SUA CONTA, E SEM UM CREDITO AINDA NAO LIBERADO PARA UTILIZACAO NAQUELE DIA

Em meu atestado de óbito, peço que exerçam - já que eu próprio não poderei fazê-lo, por motivos óbvios - um poema de Borges.

Os justos

Um homem que cultiva seu jardim, como queria Voltaire.

O que agradece que na terra haja música.

O que descobre com prazer uma etimologia.

Dois empregados que num café do Sur jogam um silencioso xadrez.

O ceramista que promedita uma cor e uma forma.

O tipógrafo que compõe bem esta página, que talvez não lhe agrade.

Uma mulher e um homem que leem os textos finais de certo canto.

O que acaricia um animal adormecido.

O que justifica ou quer justificar um mal que lhe fizeram.

O que agradece que na terra haja Borges.

O que prefere que os outros tenham razão.

Essas pessoas, que não se conhecem, estão salvando a música.

# HISTÓRIA DE TRONCOS E CASCAS

*History of trunks and barks*

Maria Angélica Pedroni<sup>1</sup>

**Resumo:** Este relato de experiência parte da pergunta “Quando você se tornou artista?” para falar da relação entre arte e vida, entre natural e artificial. Dessas tensões de discurso, surge a urgência de um pensamento político como um dos possíveis alcances da Arte. De uma potencialidade política, os sujeitos se entrelaçam em camadas, entre troncos e cascas, para nos mostrar como interferimos no mundo e como não podemos ser neutros.

**Palavras-chave:** Relato de experiência; Natureza; Processo de criação; Formação artística.

**Abstract:** *This experience report begins with the question “When did you become an artist?” to talk about the relationship between art and life, between natural and artificial. From these tensions of discourse, the urgency of a political thought emerges as one of the possible reaches of Art. From a political potentiality, the subjects intertwine in layers, between trunks and barks, to show us how we interfere in the world and how we cannot be neutral.*

**Keywords:** *Experience report; Nature; Creation process; Artistic formation.*

---

<sup>1</sup> Graduanda em Arte Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo; colaboradora no grupo Coletivo Monográfico e no site [notamanuscrita.com](http://notamanuscrita.com); tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, elabora pesquisas poéticas sobre a dicotomia Natural/Artificial e atua principalmente nos seguintes temas: Instalação, Colaboração e Processos de Criação.

## Respirar artístico

Sempre me irritou a falácia da inspiração e do gênio criador. Quando inspiramos, consumimos principalmente oxigênio e produzimos gás carbônico; acontecem trocas no corpo. Por que a inspiração no campo artístico seria tão passiva e romantizada? Vivemos num mundo cheio de conflitos, tensões e trocas. É delas que inspiramos experiências e produzimos arte. Por isso, se alguém me pergunta "Quando você se tornou artista?", não tenho outra resposta a não ser "Quando comecei a respirar".

E isso não está atrelado à ideia de gênio criador, inspiração ou "eu desenho desde pequena", para pegarmos um dos grandes estereótipos de formação artística. O avançar do tempo tem me mostrado de forma mais clara um quebra-cabeça de meu caminho artístico que se cruza com o caminho cotidiano, porque não há uma separação dualista dentro do sujeito artista.

A constatação do binômio arte/vida pertence conceitualmente a uma época, mas não vive apenas nela. Todas as trocas, os encontros, as experiências, os tombos, os registros, todos fazem parte de uma vivência que é palco para a produção artística.

Alguns artistas vão tornar a vida seu tema, outros seu suporte, outros, ainda, manterão a vida no bastidor do processo criativo. Mas nós não conseguimos nos tornar neutros, artistas não são neutros, historiadores não são neutros, cachorros não são neutros. Sempre marcamos um posicionamento, somos formados por escolhas e ações que falam sobre como vivemos e no que acreditamos.

Não seria diferente em minha formação artística. A junção de várias experiências construiu uma atuação em que no mundo artístico chamamos de artista, mas que na vida chamamos de viver. Há marcos, claramente. Momentos ápicos em que uma experiência se torna mais

clara como um marcar o sujeito em seu modo de se atentar ao mundo, de viver e construir.

Para minha filha, o marco de minha experiência para adentrar no campo artístico foi no dia em que o vidro da varanda de uns andares acima do meu apartamento caiu na minha varanda. Espatifou-se em diferentes formatos. Além do susto, veio um encantamento. No amanhecer, os raios de sol que refletiam no chão-vidro, inundavam a sala. Ao me aproximar da varanda, um mundo diferente se abria de uma paisagem que eu não conhecia senão pelos cacos. Deixei os cacos de vidro no chão até minha filha vir me visitar. Isso foi em 2013, quando ela morava em São Paulo. Foram algumas semanas de espera. Naquele dia, ela, graduada em Artes Visuais e mestranda em História Social, me disse “você precisa fazer o curso de artes, não tem mais jeito”. Para ela, foi naquele dia. Para mim, foi muito antes. Foi em meio à troncos.



Figura 23. Tronco gente-bicho. Década de 1970.

Quando penso sobre essas marcas de vivência estética que ficam na gente, lembro-me de um tronco em formato de gente-bicho, que encontrei quando criança. Em uma viagem para Linhares, lugar que eu nasci, perto da Lagoa Juraparanã, nós posamos ao lado de um barranco,

parados junto daquele tronco, papai, eu, meu irmão, primos e o tio. Ali eu reconheci uma produção de arte.

No decorrer da vida vamos adquirindo essas experiências. Quantas vezes meus pais brigaram comigo, porque eu amava tanto o piso de taco que tirava alguns para poder entalhar. Papai, pedreiro, tinha um formão enorme, que eu usava para entalhar, junto de facas da casa. O plano era mudar o piso, e eu fazia isso aos poucos.

Aquilo que aconteceu lá atrás persistiu. Não ficou esquecido, em muitos momentos voltou para me marcar novamente. Por mais que reconheça que há um lapso grande entre estas experiências de infância e adolescência e o momento em que entrei no curso de artes, em 2014. Casei-me muito cedo, com 19 anos, e, de um tempo em que a maioria das mulheres viviam uma vida dedicada exclusivamente à família, o pensar artístico mudou-se e se misturou com tarefas diárias que, na época, aparentemente, nada tinham a ver com o campo artístico. Mas é preciso chegar a um ponto mais distante para perceber que as peças do quebra-cabeça se juntam e que essa persistência das experiências se adapta às exigências da vida. Foi preciso me conhecer um pouco mais, me descobrir um pouco mais, para compreender que não há uma inspiração ou um nascer do sujeito artista. A gente produz, sempre produz, e chega um momento em que pode ser que você se encontre em um meio acadêmico de produção artística e isso reconheça de modo mais direto aquilo que você faz.

A graduação em Artes fez isso por mim. Me deu a oportunidade de me concentrar nessa descoberta de mim e do montar do quebra-cabeça. Os tacos riscados viraram matrizes de gravura, a fotografia de tronco-bicho virou objeto artístico, virou pintura, virou performance, virou toda forma de produção que brinca com a memória e com o fazer. Virar naquele sentido de trocas internas e produção, como inspirar e expirar.

## Troncos políticos

Depois de sair de Linhares e vir para a capital, o encontro com a Arte foi cercado não só de obras de arte pública, mas, também da Galeria Homero Massena. Eu ia sempre na Vila Rubim levar marmita para meu irmão, saía da Glória, onde morava, e, nesse trajeto, encontrava um refúgio na Galeria. Depois a vida adulta me engoliu e só fui voltar à Homero Massena quando minha filha expos lá e eu fui a produtora da exposição Chronologia Kairológica. Fiz a montagem, me envolvi em todo o processo, me aproximei das pessoas do ambiente artístico. E um ano depois eu estava no curso de artes.

Mas, como eu disse, não somos sujeitos neutros. Não poderia entalhar matriz de gravura sem me atentar para o piso de taco. O formato das matrizes, a vontade do detalhe, tudo passa por outras experiências. E, mesmo agora, na reta final da graduação, retorno todo mês ao sítio que morei durante décadas, quando sai com meus filhos e marido da capital, em 1992.

Foi no sítio que, próximo à Pedra Azul, no interior do ES, que encontrei outras madeiras e outros troncos.

Se em minha juventude, encontrava troncos que se abraçavam, e que eu me abraçava, foi no interior que encontrei uma árvore-mãe, e aprendi a lida com a natureza.

Mas não vamos romantizar essa experiência como aqueles que romantizam o respirar artístico. Naquele tempo, eu não tinha a noção que tenho hoje de impacto do ser humano na natureza. Não compreendia que botar fogo em um terreno, mesmo com acero, poderia ser prejudicial para a terra, por mais que momentaneamente, ela produzisse com mais força. Não compreendia que as braúnas deveriam ser preservadas como hoje são. Madeiras tortas, resistente, que trazem uma história antiga que é nossa história.

A madeira da braúna era usada para construir a fundação das casas, não apodrece, é resistente à umidade. Nós a usamos para fazer cerca no início dos anos 1990, como mourão, nome das peças de madeira fincadas no solo que sustentam os arames na horizontal. A Braúna é resistente à umidade, mas ela lasca muito, é preciso cautela. O grampo, colocado para segurar arame da cerca, tinha que ser colocado não na vertical, paralelo ao mourão, mas levemente deitado. Bastava um grampo colocado errado, muito em pé, que o mourão trincava, ficava frágil. Depois de quase 30 anos, as trincas deixadas por esses grampos se tornaram aberturas encantadoras.



Figura 24. Abraço, 1979. Maria Angélica Pedroni.



Figura 25. Lascas de braúna. Detalhe de três mourões da antiga cerca, da década de 1990, retirada em 2020.

Toda a articulação para se construir uma cerca, a composição, a escolha dos materiais, a compreensão de que as peças de canto da cerca

precisam ser mais firmes e resistentes que o meio, tudo isso, somou-se ao fazer artístico, não foi esquecido.

É o tronco que lasca, que trinca, que carrega 30 anos ou mais de memórias, que vira cerca, vira canteiro, vira lenha para fogueira de São João quando já não consegue parar de pé, é esse tronco, que me constrói como ser consciente da proteção ambiental. É esse tronco, hoje protegido, que me lembra das queimadas da Amazônia, ou não tão distante, a queimada do vizinho, que por mais que eu avise, alerte, não compreende que precisa proteger a camada mais externa do solo. Ou que não entende que aquilo que fizemos no passado, não estava certo, não deu certo e não continuará dando certo.

É esse tronco, é esse taco, é essa matriz, é esse discurso do fazer, que me coloca no discurso artístico-político. O transformar da matéria em algo novo, o reaproveitar, o reciclar, fazem parte de uma postura que questiona o modo como vivemos. As madeiras tiradas da mata, com a devida autorização dos órgãos de proteção ambiental, foram retiradas seguindo as instruções dos pomeranos que construíram nossa casa. Era preciso tirar a madeira na lua certa, para que não desse broca, deixar secar por mais de mês, para depois ser cortada. Algumas madeiras não foram abandonadas, viraram prateleiras, as prateleiras, viraram lenha para cozinhar o prato do dia, e viraram cinza para jogar na horta.

Mas, como era a proteção ambiental na época para me permitir retirar uma braúna da mata sem retribuir de alguma forma? O quanto a proteção hoje é eficiente? Estar na mesma terra por décadas me mostrou o impacto que geramos, como decisões erradas secaram a terra, como o não-saber era prejudicial, e como a persistência ignorante hoje é arrasadora. Não me é possível produzir artisticamente sem pensar em todas estas questões que atravessam a vida.

### Cascas: camadas de sujeitos

Degradamos a natureza e ela dá a volta. Retire as árvores, seque as nascentes, espante os animais, torne tudo inabitado e nós não sobreviveremos. Nossa capacidade de adaptação é pequena. Há muitos animais que vivem no deserto, em condições extremas, mas, há poucos seres humanos capazes dessa sobrevivência. Estou isolada do mundo por causa de um vírus, o mundo se abalou com o covid-19. Isso é natureza. Sua resposta é mais rápida que qualquer resposta/solução tecnológica.

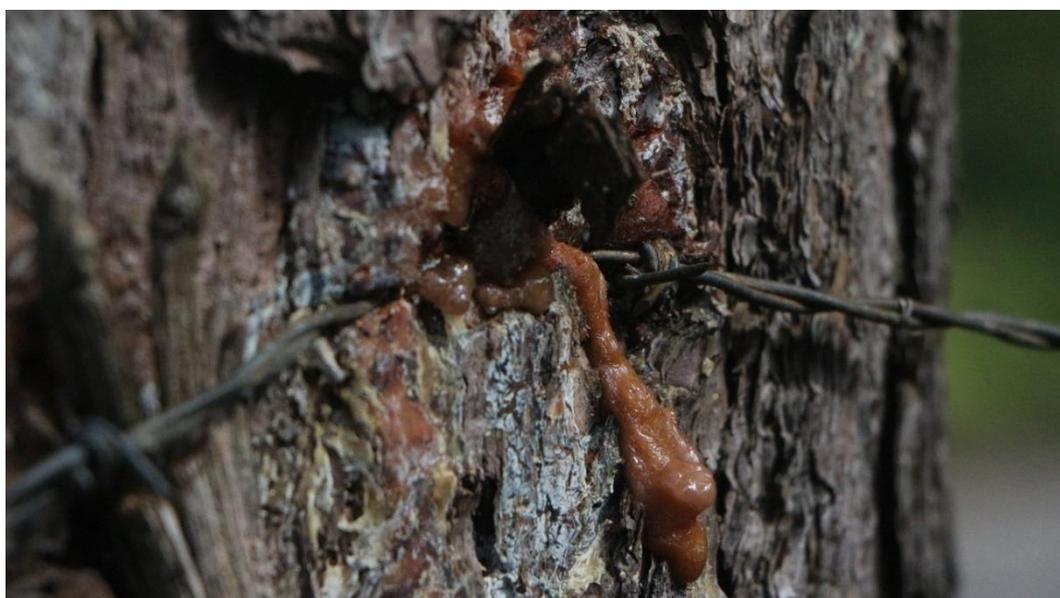


Figura 26. Tronco de pinheiro com arame farpado pregado com grampo engolido, 2015. Imagem utilizada no ensaio visual "Entre crescer e cair: processos iniciais", 2015.<sup>1</sup>

Se levo esta compreensão para o observar cotidiano, encontro um pé de ameixa que engoliu uma enxada. Criou camadas de cascas a envolver cada vez mais um elemento artificial, até torná-lo natural. O pinheiro, cortado pelo arame farpado de uma cerca, reagiu a engoliu, aos poucos o mesmo fio. A modernidade nos separou da natureza e nos tornou

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2015/07/19/entre-crescer-e-cair-processos-iniciais/>> Acesso em: 12 junho 2020.

artificiais. Mas quantas cascas a natureza criou para nos sobrepor e engolir?

Cada vez mais tenho pensado nas cascas. Há dois anos, comecei a fazer desenhos e pinturas de rostos. Em desenho III, iniciei este processo, mas foi em Desenho IV, depois de fazer também gravura, que estes rostos ganharam uma forma de sobreposição. Uma camada se sobrepõe a outra, e forma um povo, de origem diversa que se encontra. As vivências do interior, do plantar e colher do café, o sofrimento de meus pais no plantio de milho, os deslocamentos para encontrar trabalho, por tantas famílias, aqueles que lutavam pela vida na cidade, todos estes se encontram num só.

Essas cascas arranhadas, lascadas, que engolem, reagem são matéria que diz o que somos. Não ao acaso, não mostrei aqui nenhum de meus trabalhos artísticos. O que trago neste relato de experiência são camadas de pensamento que nos dizem que sujeitos se formam pela história e pela memória. Vivemos no presente atentos ao passado, para sabermos o que podemos fazer de melhor hoje. Para isso, é preciso de empatia. Mamãe dizia "coloque-se no lugar do outro", porque se fizermos isso, cometemos menos erros, sofremos mais, mas criamos um mundo melhor. Foi isso o que entendi nestes meus 58 anos de troncos e cascas.

# ENSAIO VISUAL

# OS CARAS DO GRINDR

Benedito Ferreira<sup>1</sup>

Trata-se de uma coleção iniciada em 2016 de textos que usuários do aplicativo grindr fazem em seus perfis públicos<sup>2</sup>. A ferramenta abrange o público gay, bi, trans e corpos *queer* interessados em marcar encontros ou apenas trocar mensagens. Ativado por geolocalização, mostra na tela inicial os nomes e imagens de outros usuários que estão nas proximidades. Interessado em discutir as relações negociadas e disputadas no uso do aplicativo, recorto os textos de apresentação dos usuários e os sobreponho a fundos monocromáticos ou estampas coloridas, pensando o *screenshot* como material fotográfico capaz de replicar uma narrativa.

---

<sup>1</sup> Benedito Ferreira é artista visual. Mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Cursa doutorado em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4287550497603284> E-mail: [benedito@beneditoferreira.com](mailto:benedito@beneditoferreira.com)

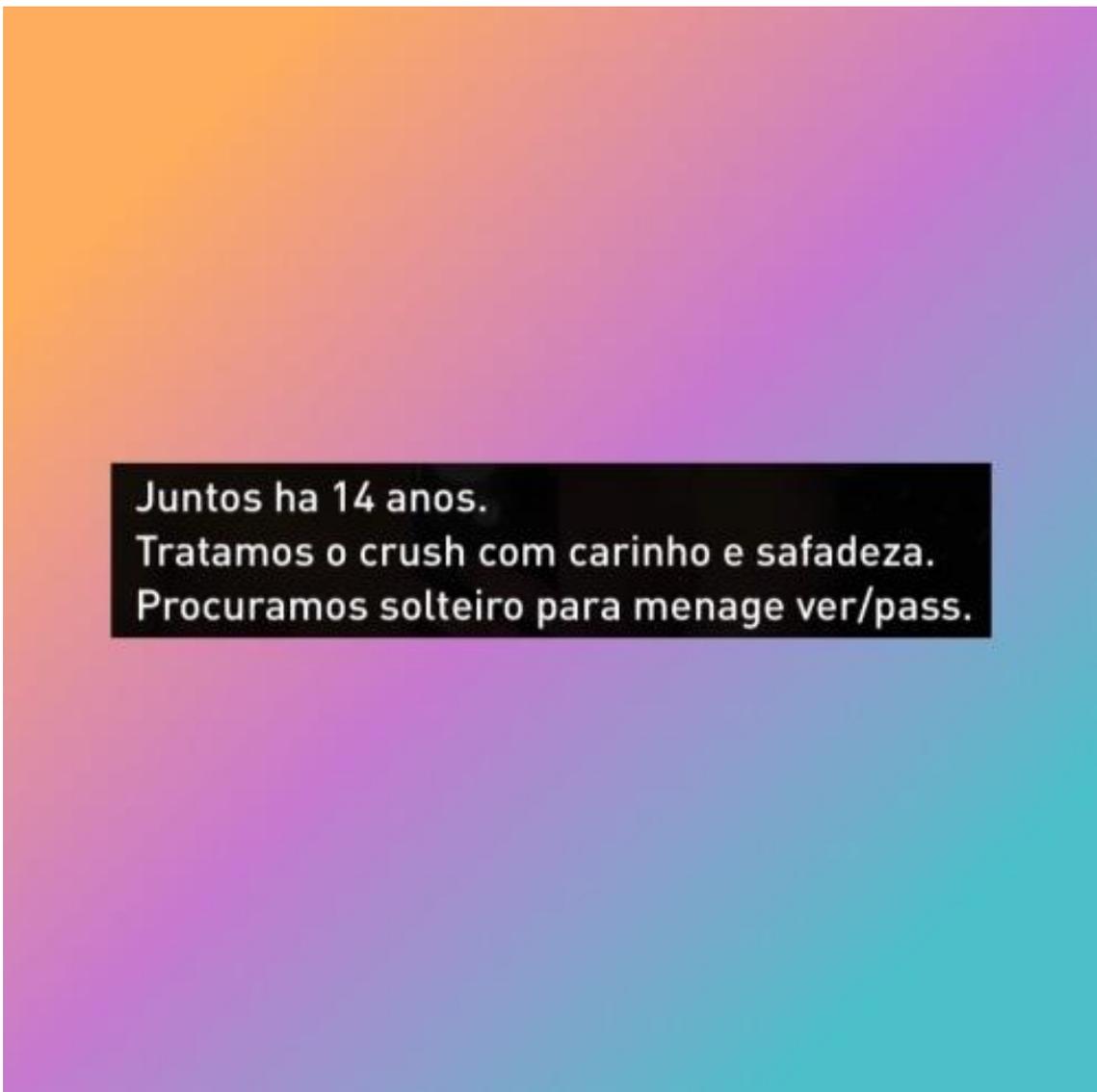
<sup>2</sup> O projeto é contínuo e as imagens são inventariadas nos endereços [instagram.com/oscarasdogrindr](https://www.instagram.com/oscarasdogrindr) e [oscarasdogrindr.tumblr.com](https://www.tumblr.com/oscarasdogrindr).

2020, e você aí, patético, achando que ser arrogante é legal. Que deprimente. Vamos ser mais que "só bonitos", é raso demais confiar só nisso. Aqui: bom papo, boa companhia e bom nível para gente do bem. English - Portuguese - Spanish

correndo pelas ruas ao som de modern love



**Sexo não é tudo!  
A intenção é excluir o app.**



**Juntos ha 14 anos.  
Tratamos o crush com carinho e safadeza.  
Procuramos solteiro para menage ver/pass.**



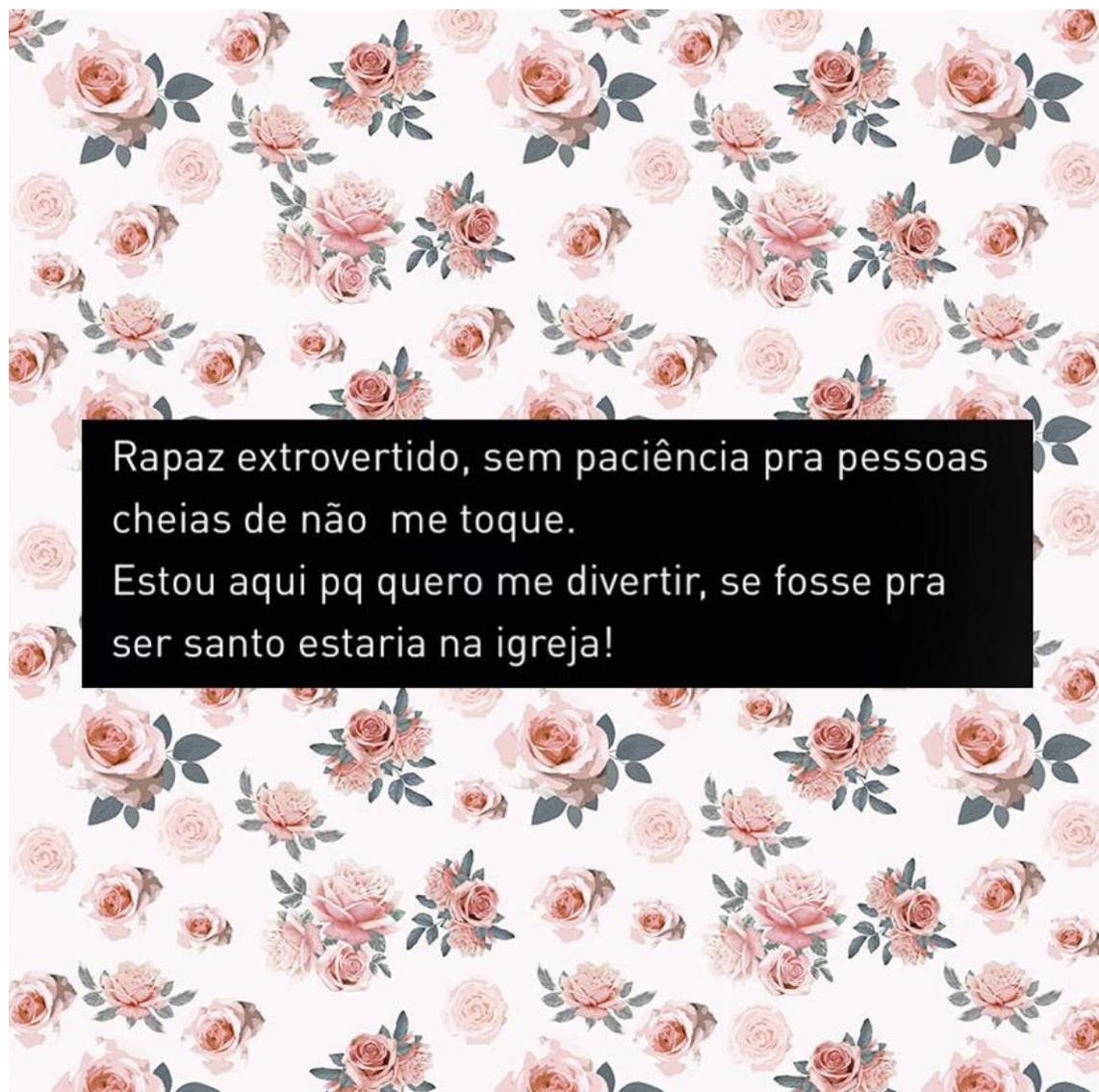
**CURTO DILDOS GIGANTES ISSO É UM FATO!!!  
SE NAO CURTE ENTAO NEM FALA COMIGO. E  
SE N GOSTAR N JULGUE!!**

**Pra mim quanto maior melhor 🥰🥰  
curto me exibir**

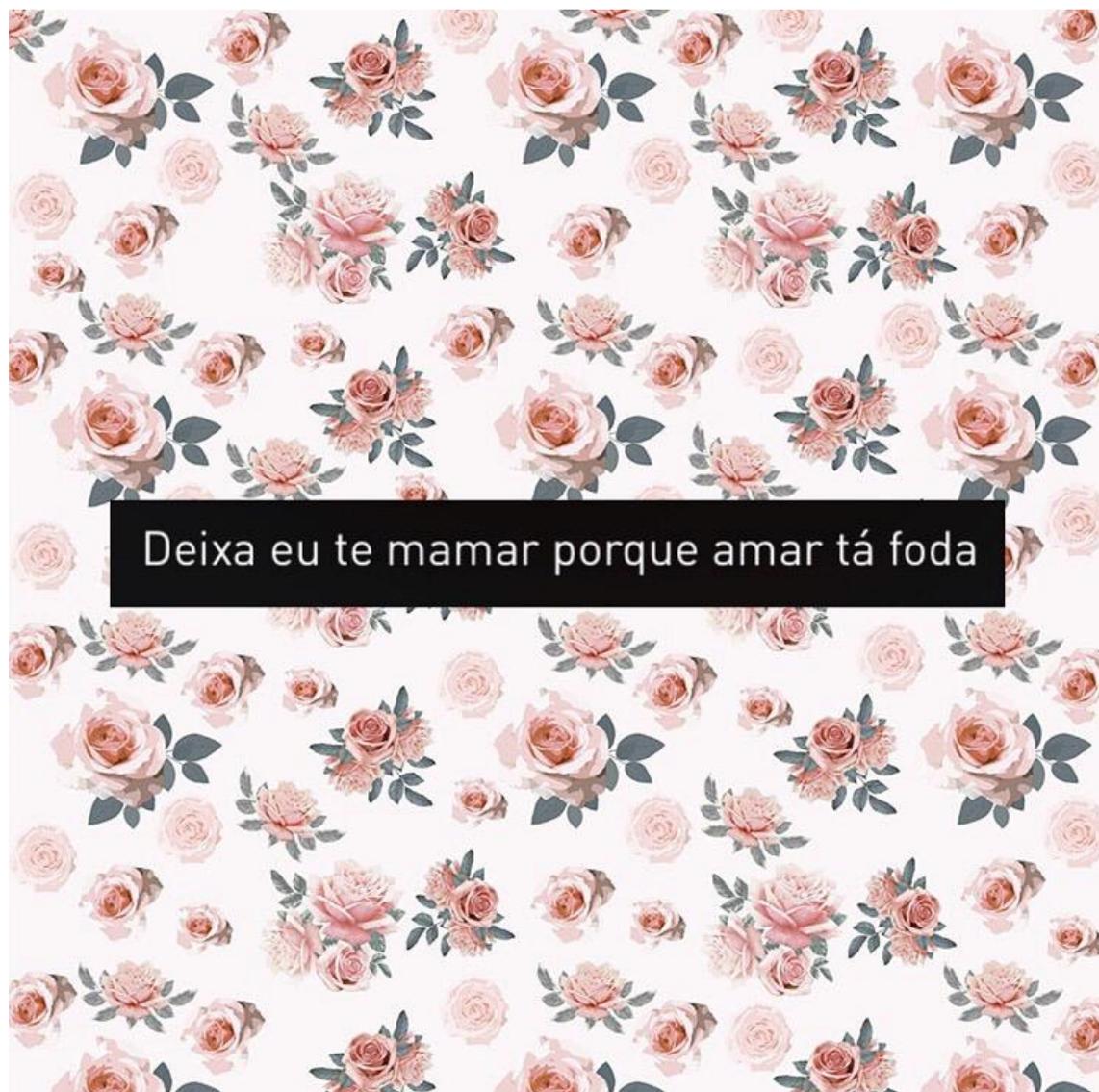
**“Não existe falta de tempo, existe falta de interesse. Porque quando a gente quer mesmo, a madrugada vira dia. Quarta-feira vira sábado e um momento vira oportunidade.” Pedro Bial**

Quero só acariciar seu pênis. Bater uma  
punheta pra ti.

**“Desabote o cérebro tantas vezes quanto a  
braguilha”**



**ALUGO QUARTO NO MEU AP NO CENTRO CM  
GARAGEM, PARA ESTUDANTE OU  
TRABALHADOR, N PARA OS USUÁRIOS NEM  
GAROTOS DE PROGRAMAS...**



# DIRETRIZES PARA AUTORES

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão, acarretará a recusa do material.

Serão aceitas submissões de propostas de estudantes de graduação, pós-graduação, professores mestres e doutores, pesquisadores independentes e artistas.

A Revista do Colóquio recebe propostas em três modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência e (iii) ensaio visual.

As propostas podem ser compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês ou (iv) inglês. Nos casos de trabalhos em inglês ou espanhol, a Revista do Colóquio poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

A Comissão Editorial reserva-se o direito de redefinir a seção das submissões. As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam aceitas, permanecerão arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de um mesmo proponente.

Não serão aceitas submissões para mais de uma modalidade com o mesmo título ou conteúdo.

Os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

As propostas enviadas devem seguir as normas para cada categoria, como listadas abaixo:

**Artigos:**

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12, e deverá conter: Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples, seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; corpo do texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt; Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção; Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos; Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...); A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda; As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente; O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

**- Relato de Experiência:**

O Relato de experiência deve seguir as mesmas especificações do Artigo, porém, limita-se a 10 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

**- Ensaio Visual:**

O Ensaio Visual deve conter: Título em negrito, centralizado; apresentação da proposta em até 1000 palavras, justificadas; conteúdo de até 12 imagens;

Deve ser enviado em formato doc ou docx, A4, com margens superior e esquerda de 3cm e inferior e direita de 2cm;

Todo o texto deve ser composto em Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, parágrafo em 0 pt;

As imagens devem estar em formato jpg, em 300dpi, obedecendo o tamanho limite das margens;

As medidas das imagens poderão sofrer alterações no processo de diagramação para publicação;

As imagens devem ser também anexadas como documentos suplementares, separadas do arquivo de texto;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados aqui um [documento modelo](#).

- **Importante:**

- **Não** usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

- Durante o preenchimento do cadastro, é **obrigatória** a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.