

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES
ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011).
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .
Ano 910 n. 19 (dezembro. 2020).

Andréa Lúcia Sério Bertoldi
Patrícia Natividade de Pinho Machado
Daniel Frickmann
Carlos Eduardo Felix da Costa
Thaís Fernanda Rocha Magalhães
Maria Thereza Azevedo
Nicole Palucci Marziale
Deborah Moreira de Oliveira
Thaynã Silva Targa
Thays Alves Costa
Luana Hauptman Cardoso de Oliveira
Doriedison Coutinho de Sant'Ana
Janete Santos da Silva Monteiro de Camargo
Maria Isabel
Brentani Roncolato
Douglas Gomes Silva
Rubens Venâncio

COL19

Revista do Colóquio, ano 10, n. 19, verão de 2020
Quando a Arte Afeta a Vida: os objetos com os quais dividimos o mundo

N.19

Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi . Patrícia Natividade de Pinho Machado .
Daniel Frickmann . Carlos Eduardo Felix da Costa . Thaís Fernanda
Rocha Magalhães . Maria Thereza Azevedo . Nicole Palucci Marziale .
Deborah Moreira de Oliveira . Thaynã Silva Targa . Thays Alves Costa .
Luana Hauptman Cardoso de Oliveira . Doriedison Coutinho de
Sant'Ana . Janete Santos da Silva Monteiro de Camargo . Maria Isabel .
Brentani Roncolato . Douglas Gomes Silva . Rubens Venâncio

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Paula Sergio de Paula Vergas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Vice-diretora

Larissa Fabricio Zanin

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

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

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

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 Grando Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-

UFMG

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

UFES

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

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

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

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

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

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.19, Quando a Arte Afeta a Vida: os objetos com os quais dividimos o mundo

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

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

Ano 10, n. 19, (dezembro. 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

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

SUMÁRIO

ARTIGOS

Visita Guiada: procedimentos de escuta performativa de si.....	6
Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi.....	
Patrícia Natividade de Pinho Machado.....	
A noção de arquivo na obra de arte moderna.....	25
Daniel Frickmann.....	
Carlos Eduardo Felix da Costa.....	
Fios da Vida: micropolítica e macropolítica na proposição “Caminhando” de Lygia Clark.....	42
Thaís Fernanda Rocha Magalhães.....	
Maria Thereza Azevedo.....	
O projeto <i>In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra</i> como estratégia de descolonização epistêmica.....	61
Nicole Palucci Marziale.....	
A arte resiste à censura?: reflexões contemporâneas.....	81
Deborah Moreira de Oliveira.....	
Thayná Silva Targa.....	
Thays Alves Costa.....	
A “validade” da “arte paranaense” na crítica de Adalice Araújo.....	100
Luana Hauptman Cardoso de Oliveira.....	
O gesto melódico: corpo e melodia, contrapontos possíveis.....	119
Doriedison Coutinho de Sant’Ana.....	

RELATO DE EXPERIÊNCIA

A arte e o brincar: uma inter-relação necessária em tempos de pandemia... 136	
Janete Santos da Silva Monteiro de Camargo.....	

ENSAIOS VISUAIS

Ninho.....	147
Maria Isabel Brentani Roncolatto.....	
Respiro urbano artístico.....	159
Douglas Gomes Silva.....	
Arte do arquivo, objetos fotográficos e poéticas visuais.....	169
Rubens Venâncio.....	
DIRETRIZES PARA AUTORES.....	180

APRESENTAÇÃO

Sob o título **“Quando a Arte Afeta a Vida: os objetos com os quais dividimos o mundo”**, o décimo nono número da Revista do Colóquio traz onze propostas entre teoria, crítica, história e prática das Artes. São artigos, ensaios visuais e um relato de experiência que se debruçam tanto sobre objetos do passado, que reverberam em nosso presente, quando sobre o fazer de hoje, com nossos corpos, atritos, vidas e ações.

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 do 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 expõem 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 dessas suas instituições? O que acontece quando trabalhos de arte expandem os “mundos da arte”? Como podemos pensar os exemplos desses ultrapassar e desse expandir.

Proposta de arte que respondem 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.

Editores.

ARTIGOS

Visita Guiada: procedimentos de escuta performativa de si

Guided tour: procedures for performative listening to oneself

Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi¹

Patrícia Natividade de Pinho Machado²

Resumo: O artigo propõe compartilhar processos poéticos da performance de dança “Visita Guiada”, desenvolvidos durante o período de oito anos (2012–2020), com artistas integrantes de três companhias profissionais de dança do Brasil. São apresentados os processos que deram origem ao procedimento denominado escuta performativa de si, os quais são contextualizados em articulação teórica com a noção de vontade performativa, proposta por Eleonora Fabião, e com o conceito de escuta, na abordagem de Hubert Godard, de modo a friccionar sentidos de individuação e coletividade na experiência performativa dos corpos, potencialmente transformadora de hábitos culturalmente estabelecidos naqueles ambientes de criação em dança.

Palavras-chave: criação; corpo; performance; dança.

Abstract: *The article proposes to share poetic processes of the Guided Tour dance performance developed during the eight-year period (2012–2020) with artists from three professional dance companies in Brazil. The processes that gave rise to the procedure named: performative listening to oneself are presented, which are contextualized in theoretical articulation with the notion of performative will, proposed by Eleonora Fabião and with the concept of listening, in the approach of Hubert Godard, to rub meanings of individuation and collectivity in the performative experience of bodies, potentially transforming culturally established habits in those environments of dance creation.*

Keywords: *creation; body; performance; dance.*

¹ Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3471-404X> E-mail: andrea.serio@unespar.edu.br

² Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6448-4997> E-mail: patriciamachadomove@gmail.com

Introdução: motivações e desejos iniciais da visita

“Visita Guiada” é uma performance de dança criada em 2012 como uma intervenção artística urbana motivada pelo interesse no questionamento sobre a espetacularização da arte, em especial, o corpo do artista que atua no contexto de companhias profissionais de dança, no Brasil. O ponto de partida da performance surgiu do desejo de investigar como os processos de criação artística e seus modos de compartilhamento friccionam hábitos estabelecidos historicamente nesse contexto de produção da dança.

Em nossa experiência de atuação em companhias profissionais de dança no Brasil e exterior, vivenciamos a ênfase dada à interpretação de obras coreográficas que carregam, no seu fazer, noções de corpo, movimento, espaço e relação com o público, culturalmente apoiadas em visões de estabilidade e normatização dos corpos que, por vezes, não validam a potência de individuação (SIMODON, 1989) dos dançarinos e do público.

Outro fator motivador para o desenvolvimento da performance “Visita Guiada” com artistas que atuam nesse contexto de produção em dança, foi a observação da supremacia de relações de distanciamento entre artistas e público, tanto no campo objetivo do espaço físico, predominantemente o modelo palco-plateia, como na construção cultural do imaginário popular sobre esses corpos, frequentemente desconsiderados da vulnerabilidade inerente à sua condição humana. A performance “Visita Guiada” propõe mobilizar essas fronteiras para provocar instabilidades instauradoras de outras experiências de presença poética.

Ao longo de oito anos, processos de criação da performance “Visita Guiada” tem sido testados com dançarinos de diferentes

companhias profissionais de dança do Brasil. A cartografia dos modos de criação desses processos possibilitou o desenvolvimento de um procedimento denominado por nós de escuta performativa de si, fundamentado em estratégias de evocação de memórias e previsões de realidades que friccionam a experiência de criação, a partir do risco do encontro entre artistas e o público.

A noção de escuta adotada neste estudo é entendida como um fenômeno provocador de empatia cinestésica, isto é, um tipo de relação na qual a comunicação é capaz de gerar uma nova organização tônico-gravitacional nos corpos (GODARD, 2006), em sua potência de afeto (ESPINOSA, 1992). Este entendimento de escuta dialoga com a noção de vontade performativa (FABIÃO, 2010, 2013), aqui apropriada como um desejo encarnado de perturbação de estados de ordem e estabilidade, ressoando com perspectivas sistêmicas de produção de conhecimento artístico em sua invenção de possibilidades do real (VIEIRA, 2006).

Diante do exposto, este estudo propõe compartilhar estratégias de criação que compõem o procedimento de escuta performativa de si, desenvolvido na experiência de mediação de processos poéticos da performance “Visita Guiada”, ao longo de 8 anos (2012-2020), com artistas das companhias profissionais de dança: Balé Teatro Guaíra (PR), Companhia de Dança Mario Nascimento (MG) e Curitiba Cia. de Dança (PR), tecendo possíveis relações entre esses processos de criação e a mobilização de hábitos institucionalmente estabelecidos, com desejos de que outros nexos de sentidos de individuação e coletividade sejam encarnados na experiência performativa dos corpos, potencialmente transformadores do que nos cerca.

Mediando afetos: estratégias para construir campos de escuta performativa de si



Figura 1. “Visita Guiada”, Salvador, BA, Brasil, 2016. Fonte: Acervo pessoal das autoras.

“Visita Guiada” é uma obra presencial, dependente da interlocução entre público e artista, no aqui e agora, para o seu acontecimento. No ato da performance, os dançarinos se colocam a dois metros de distância de uma pessoa, ou de um grupo pequeno de pessoas, com as quais constroem, em tempo real, uma relação de compartilhamento de subjetividades individuais, a partir de suas corporeidades.

A proposição performativa cria uma alusão à ideia utilitária de dispositivos auditivos — *audio guides* — comumente usados para possibilitar descrições sonoras sobre obras de arte em museus, os quais são disponibilizados para o público no momento da performance. Por meio desses dispositivos, é possível entrar em contato com a sonoridade da voz do dançarino, compartilhando um recorte poético de memórias e/ou invenções de si mesmo. Para além da metáfora criada na literalidade da escuta, vinculada ao sentido da audição, e/ou de sua tradução em Libras, a performance propõe uma experiência de escuta dos corpos,

estabelecida no desejo de relação entre artista e público, em sua decisão de mover, tocar, distanciar, ou simplesmente abandonar a proposição. Ela convida o público a compor a cena com o artista, por meio de acessos multissensoriais, – cinestesia, audição, olfato, tato, memória, cognição – aguçados na provocação de sentimentos e emoções, estabelecidos na relação entre os corpos e o ambiente (DAMÁSIO, 2011).

A interação artista-público-ambiente redesenha, em tempo real, um estado de escuta empática dos corpos em interação (GODARD, 2006). A escuta, neste contexto, se caracteriza pela ativação da disposição dos corpos para desestabilizarem certezas sobre si mesmos e provocarem faculdades de cognição/sensação que emergem da proximidade e imprevisibilidade do encontro. É nesse sentido que o conceito de escuta de si cria diálogo conceitual com a abordagem de afeto (*affectus*), na concepção de Espinosa (1992), em sua variação contínua das forças de existir em estado permanente de passagem, entre um grau de realidade de experiência sensorial a outro.

A ação performativa de escuta de si, proposta no fazer da performance “Visita Guiada”, provoca a subjetivação dos corpos em criação compartilhada, friccionada pela proximidade física e emocional entre artista e público. Este modo de relação desafia proteções culturalmente estabelecidas neste contexto de produção de dança, frequentemente marcado pela hegemonia do distanciamento entre palco e plateia, predominante na arquitetura de grandes auditórios de teatros, bem como na epistemologia que sustenta fronteiras imaginárias sobre o papel de artistas dançarinos e de seus modos de produzir arte, em atendimento a ideais de estabilidade de hierarquias historicamente construídas.

A desestabilização dos lugares de conforto de corpos em estado de escuta, se articula com a noção de vontade performativa (FABIÃO, 2010), considerando que a performance é, aqui, apropriada como um sistema em constante mutação em seu caráter subversivo de estruturas de dominação (FABIÃO, 2010; COHEN, 2011). Nos estudos do corpo em relação à

performance, Fabião (2008, 2010, 2013) enfatiza que o corpo não pode ser compreendido em termos de forma, mas como forças interativas. A autora considera que a performance desenvolve zonas de desconforto que colocam em evidência a potência da vulnerabilidade dos corpos. Considerando o caráter desafiador da performance a princípios classificatórios, a artista propõe a ideia de vontade performativa como um processo de “[...] desnaturalização dos *habitats* e de seus habitantes, das relações entre gente, meio, coisa e tradição” (FABIÃO, 2013, p.8).

O corpo em estado de escuta, afetado em sua vulnerabilidade no fazer da performance, instaura uma relação de forças que extrapola o campo informacional e dinamiza trocas simbólicas e sensoriais, na presença do dançarino e da pulsão dos corpos que estão a sua volta. Nesse sentido, a performance está ligada ao corpo, ao espaço e ao ritual coletivo que dela surge (ZUMTHOR, 2014). Ela possibilita o reconhecimento daquilo que se é, na relação com o outro em suas diferenças e, portanto, na construção poética da ação artística em alteridade. Greiner (2017) discute o conceito de alteridade em arte, apresentando-o como um estado de exposição às diferenças, no qual instâncias individuais e coletivas são continuamente borradas em um o fluxo inerente à precariedade da vida. Para a autora, o encontro dos corpos em sua diferença evidencia o inacabamento do que se entende por eu, no contato com o outro. Estes aspectos de inacabamento e precariedade, instauradores da experiência de alteridade, reforçam a potência de afeto de corpos em estado de escuta performativa de si para a transformação daquilo que nos cerca.

A relação entre escuta e vontade performativa, em sua interdependência com o afeto e alteridade dos corpos, fez surgir inúmeras provocações para a mediação de processo poéticos da performance “Visita Guiada”. Entre elas, destacamos, neste estudo, as seguintes questões: quais condições facilitam a permeabilidade dos corpos dos dançarinos, considerando o contexto em que estão inseridos? Como possibilitar campos de criação suficientemente instáveis e afetivos, capazes de evocar memórias e

desejos de invenção de si, na manufatura da performance? Como provocar disponibilidades de estados corporais vulneráveis a encontros desprotegidos de distâncias físicas e afetivas entre artista e público?

Em nossa experiência de mediação dessa performance ao longo do tempo, observamos a emergência de um procedimento que articula as especificidades inerentes a uma criação manufaturada, pautada nas necessidades de cada artista, e às estratégias comuns que insistem em recorrer nos processos de criação. Essas estratégias são aqui apresentadas em um conjunto de quatro estados de corpo, quais sejam: corpo em estado de permeabilidade e improviso; corpo em estado de comprometimento distraído de si; corpo em estado de voz e corpo em estado de escuta performativa de si. Esses estados corporais não devem ser compreendidos como estruturas estanques de organicidade no modo em que são aqui dispostos, mas, em um conjunto de provocações que vibra, de modo interdependente, no desejo de produzir experiências de escuta performativa de si.

Corpo em estado de permeabilidade e improviso

O primeiro ponto a ser partilhado surge da observação de estratégias que tem criado um campo de aproximação do contexto em que a performance é mediada. Em nossa experiência de criação com artistas das companhias profissionais de dança, participantes deste estudo, procuramos favorecer um ambiente permeável às mudanças de hábitos, considerando a complementariedade entre instabilidade e estabilidade, em acordo com perspectivas sistêmicas de produção de conhecimentos complexos, nos quais a coexistência entre ordem e desordem é uma condição de existência (PRIGOGINE, 1996; VIEIRA, 2006).

Nesse processo de aproximação, a tentativa de provocar estados corporais permeáveis tem evidenciado aspectos importantes sobre a necessidade de perceber e considerar as subjetividades dos comportamentos inscritos nas estratégias de afirmação da presença dos corpos nos espaços sociais

que tradicionalmente ocupam. A qualidade da aproximação dessas especificidades e singularidades, coletivamente construídas, produz pistas valiosas para uma mediação intuitiva, pautada pelo reconhecimento da modulação das tensões entre estabilidade e instabilidade, no exercício delicado de provocar zonas de desconforto em hábitos de comportamentos, para predispor os corpos à permeabilidade de seus modos de organização. “(...) a qualidade da performance (o performativo) é a capacidade que ela tem de nos mostrar a transformação como fator essencial da ação humana: na performance fazemos alguma coisa que nos permite refazermos a nós mesmos” (ICLE, 2017, p.9).

É a partir do mapeamento desses possíveis campos de aproximação, que prosseguimos buscando estratégias de dilatação das fissuras de acesso às subjetividades individuais e coletivas, por meio de práticas de improvisação de movimentos. Essas práticas são reconhecidamente provocadoras de atenção sensorial para disponibilizar a imprevisibilidade dos corpos, ao mesmo tempo em que são potencialmente reveladoras dos padrões dos discursos preferenciais de cada corpo (ZAMBRANO; TOMPKINS; NELSON, 2000).

Importante notar que, embora inúmeras práticas de improvisação proponham diferentes graus de ruptura de estados de organização e equilíbrio dos corpos/pensamentos, em nossa experiência de mediação deste processo de criação, percebemos uma maior permeabilidade dos corpos dos dançarinos participantes a novos estados de organização de movimentos, quando as rupturas propostas não desconsideram o lugar de ancoramento desses artistas em seu ambiente cultural. Essa observação corrobora a ideia de que a disponibilidade dos corpos para mudanças está relacionada aos limiares de instabilidade ou às perturbações provocadoras dessas mudanças (GLEICK, 1990).

De acordo com Lorenz (1996), diante de uma pequena perturbação, não há exposição a riscos, o que limita a possibilidade de alteração dos padrões estabelecidos. Por outro lado, quando se trata de uma perturbação muito

grande, o limiar suportável pode ser ultrapassado, gerando um colapso sistêmico. A sensibilidade no processo de produzir perturbação é condição para que haja não apenas o rompimento com os padrões dominantes, mas, para que ele promova níveis mais complexos de organização dos corpos.

Nessa perspectiva, iniciamos o processo tateando o exercício sensível de acolher, reconhecer, provocar e expandir a estabilidade de hábitos de criação de movimentos, revelados na poética e estética dos discursos corporais. No decorrer da mediação da prática de improvisação, provocamos estados de corpo no limite do caos, na eminência de sua desestruturação (LASZLO, 1972), caracterizando, desse modo, a experiência dos corpos em estado de improviso. Este é o estado no qual surgem acordos internos, desejosos de correr algum risco genuíno de alterar padrões preferenciais de movimento/pensamento, sem que seja necessário recorrer à estabilidade de discursos corporais habituais, como, por exemplo, o uso frequente de estereótipos de movimentos de técnicas específicas de dança, ou padrões de representação de movimentos como única alternativa para equilibrar a experiência de instabilidade vivenciada em processos de improvisação.

Outro ponto importante na provocação de estados corporais de improviso é a escolha de não revelar, *a priori*, informações sobre a performance, tampouco recorrer a referências de registros de criação de “Visita Guiada” com outros artistas. Percebemos que esse tipo de abordagem, embora bastante comum em ambientes de criação dessas companhias de dança, não favorece a vulnerabilidade dos corpos, uma vez que a familiaridade com a interpretação de obras artísticas tende a evocar uma espécie de submissão dos corpos ao modelo dado, prejudicando o devir da escuta performativa.

Ao invés de ater-se a um lugar de chegada, a mediação do processo convoca o comprometimento dos artistas com o ponto de partida e com a volição de afeto durante o fazer. No momento em que os artistas

percebem essas condições processuais da criação em que estão inseridos, a urgência em definir, entender ou controlar a si mesmos, naturalmente cede espaço a um tipo de comprometimento que se fortalece no sabor do risco da experiência. É nesse momento que temos maiores chances de produção de subjetividades de escuta para inventar novas realidades. Como afirma Saramago (2002, p. 255), “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”.

Corpo em estado de comprometimento distraído de si

A invenção de realidades demanda estratégias de reconhecimento de modos de percepção e de expansão da mente humana (VIEIRA, 2006). Partindo deste pressuposto, os corpos em estado de improviso passam a ser provocados com a ativação de memórias. Damásio (2011) descreve o que nomeou de arquitetura da memória como a capacidade do nosso cérebro fazer registros e criar mapas sensoriais para informar a si mesmo. Esse mapeamento incessante e dinâmico do cérebro quando interagimos com o mundo é propriamente o que se compreende por mente (DAMÁSIO, 2011; 2012).

De acordo com o autor, os padrões mapeados de memória que articulam a criação da mente humana – constituídos de sons, visões, sensações táteis, sensações proprioceptivas, gostos, odores, dores, prazeres – emergem como imagens de mapas momentâneos, criados na interação relacional dos corpos. A memória, portanto, seria uma percepção do corpo estabelecida na maneira particular como o organismo interage com o mundo, em um processo contínuo de invenção norteada pela interdependência entre razão-emoção.

O que memorizamos do nosso encontro com determinado objeto não é só sua estrutura visual mapeada nas imagens ópticas da retina. Os aspectos a seguir também são necessários: primeiro, os padrões sensitivo-motores associados à visão do objeto (como os movimentos dos olhos e pescoço ou o movimento do corpo inteiro, quando for o caso); segundo, o padrão

sensitivo-motor associado a tocar e manipular o objeto (se for o caso); terceiro, o padrão sensitivo-motor resultante da evocação de memórias previamente adquiridas relacionadas ao objeto; quarto, os padrões sensitivo-motores relacionados ao desencadeamento de emoções e sentimentos associados ao objeto. O que normalmente denominamos memória de um objeto é a memória composta das atividades sensitivas e motoras relacionadas à interação entre o organismo e o objeto durante dado tempo (DAMÁSIO, 2011, p. 169).

É interessante notar que Damásio (2011), ao abordar a relação da memória com o corpo, chama atenção para o fato dela ser desencadeada a partir da interação orgânica com um evento qualquer. Dessa forma, eventos aparentemente simples podem gerar mapeamentos sensoriais com graus de complexidade imprevisíveis na mente humana. Considerando esse pressuposto, no processo de criação de “Visita Guiada”, temos procurado estimular campos sensoriais de conhecimento racional/emocional para articular novos mapeamentos sensoriais, provocando distratores de comportamentos preferenciais da arquitetura da memória, por meio de um conjunto de questões apresentadas aos artistas participantes da performance para que sejam expandidas, reconfiguradas, reinventadas, respondidas.

Questões simples funcionam como pretextos para adentrar à imprevisibilidade das sensações, evocando mapeamentos de memórias e desejos de invenção que caracterizam a escuta performativa de si. Dessa forma, os artistas são convidados a recriar, pensar, escrever, falar, mover, brincar com questões que abordam sensações prediletas, palavras preferidas, coisas que gostam de fazer aos domingos, coisas que irritam, cheiros adoráveis, dúvidas pertinentes, fatos que mudaram seu mundo particular, observações financeiras, gostos, ódios, medos maiores, perguntas latentes, coisas para fazer quando sobra um minuto, prazeres absolutos, vícios, coisas que te sobram, coisas que queria ser quando crescer, desculpas esfarrapadas, pedido ao apagar a vela do aniversário, desejos de todo ano novo.

O compartilhamento de questões como essas é feito por meio da construção conjunta de um questionário e/ou entrevista semiestruturada. Importante ressaltar nesse processo, a atenção em criar uma atmosfera propícia ao encontro com as questões, a fim de provocar zonas de desconforto poético em memórias mapeadas e reinventadas. A aparente simplicidade dos questionamentos alimenta uma relação menos comprometida com o acerto, com verdades, e mais comprometida com a distração, com o riso de si, evocando a natural interação entre razão-emoção, implícita em estados mentais desprotegidos, distraídos, de programas ou mapas neurais preferenciais de comportamento (DAMÁSIO, 2011). É justamente na distração da emergência dos discursos primeiros de interesse, que mapas imagéticos e biográficos são levantados em formato de texto, voz, movimentos, contaminados de permissão para errar e aprender a inventar escutas possíveis de si.

Corpo em estado de voz de si

Olha, eu vou logo avisando que sou uma obra de arte inacabada, sou uma obra de arte contemporânea. Sabe aquelas obras de arte que todo mundo olha, olha, olha e não entende nada? Pois é, eu sou essa aí, confusa, profunda, sem regras. Por que eu não grito? Se eu pular você me segura? Comigo é tudo muito, eu não nasci para ser rasa. Eu não choro, eu escorro. Eu não caio, eu despenco. Eu não salto, eu me atiro. E já me apaixonei para sempre algumas vezes. Por que eu não gritei? Sabe aquele instante, aquele exato instante em que você se apaixona? Que parece que explode uma coisa que toma conta do seu lado dentro e do seu lado de fora e toma conta até das coisas que você não sabe que são você? Nesses instante parece que você pode tudo. Num instante desse eu tentei voar em uma aula de ballet. Não consegui, despenquei. Medo, dor, desligou alguma coisa dentro de mim e eu sabia. Ganhei uma cesárea no pé e não nasceu ninguém. Eu voo muito melhor de olhos fechados. Hummmmm, açúcar nos pés. Vento no rosto, água de cachoeira. Gente que mora gente dentro. Olha!! Para que tantos sapatos? Para mudar o ponto de vista. Para deixar uma pista. Por que eu não gritei? Eu gritei sim, mas a voz

não saiu. Medo de esquecer, de lembrar, de desistir, de ficar plantada. Medo de morrer e continuar viva. Não contei nem para mim mesma, mas resolvi contar para você. Você gritaria comigo? Você gritaria por mim? Você gritaria por todas as mulheres que viveram isso? Se sim, me dá a sua mão: 1, 2, 3. Para mim existem três tipos de pessoa no mundo, as que me emocionam, as que me assustam e as que eu não vi passar. Então se você não quiser que a minha memória se distraia e eu te esqueça, interfira no meu corpo. Por favor, com menos altivez e mais poesia.³

O modo como cada artista faz escolhas para os desdobramentos das questões cria encadeamentos, atribui ênfases a sensorialidades, evidencia novas possibilidades de mapas perceptivos transformados em textos e gravados em áudio com a voz do próprio artista. A entonação da voz, o ritmo da fala, a respiração, o tempo do anúncio da resposta, o olhar, o timbre, o volume, enfim, as subjetividades ali contidas, incorporam o conteúdo do discurso corporal. Assim, a escuta literal da própria voz dá vazão ao diálogo entre os movimentos das sonoridades inscritas no corpo que encarnam a noção de escuta performativa como predisposição de afeto dos corpos (ESPINOSA, 1992; GODARD, 2006).

Percebemos que o exercício de compartilhamento de escuta da própria voz, em pequenos grupos, tem potencializado a experiência de vulnerabilidade de escolhas individuais dos dançarinos no coletivo, reafirmando a alteridade como um campo dilatado de pensamento e invenção dos ritos cotidianos. Para Vázquez (2001), ao evocarmos uma memória, existe uma ação de elaboração do passado e de construção social presente, em que aparecem os elementos aos quais aquele sujeito quer dar vida, de modo que implica em se fazer ouvido. Nesse sentido, a memória, como constructo de estados de escuta de si, é um fator gerador da percepção de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em seu exercício de autorreconhecimento (POLLAK, 1992).

³ Fala de artista participante da performance “Visita Guiada”, 2018.

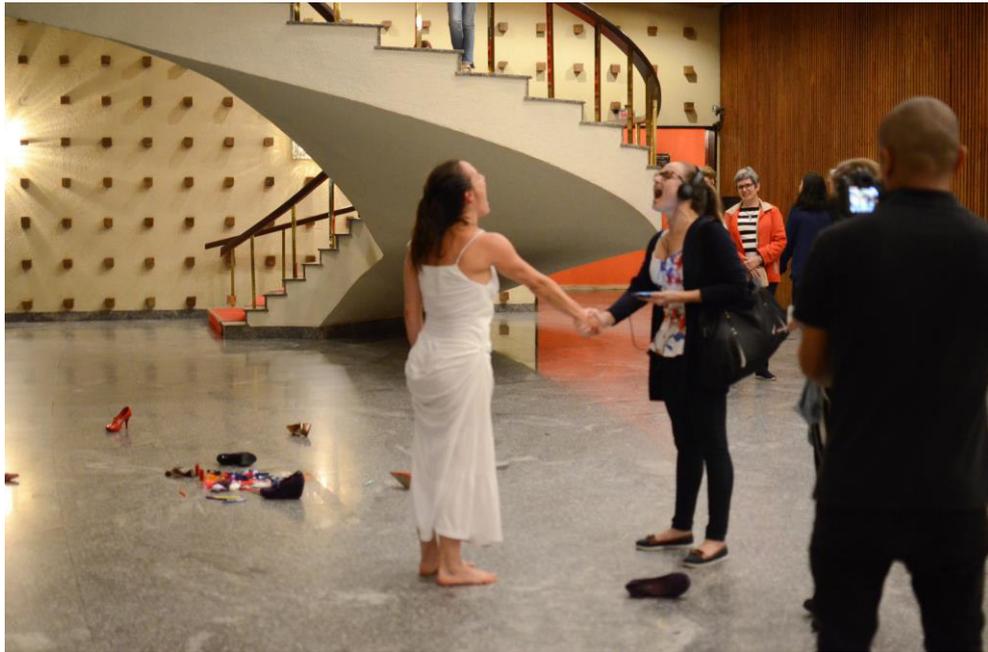


Figura 2. “Visita Guiada”, Curitiba, PR, Brasil, 2019. Fonte: acervo das autoras.

No processo de criação de “Visita Guiada”, emoções e sentimentos relacionados à memória ganham textura corpórea – lugar de onde sempre se originam. Ao ouvir as subjetividades da própria voz em movimento, os artistas criam dispositivos para desvendar espaços em seu universo onírico pessoal. As biografias pessoais são então ressignificadas, expondo-se à experiência imprevisível da fruição artística, na ação de escuta performativa de si.

Corpo em estado de escuta performativa de si

Como abordado anteriormente, a performance “Visita Guiada” tem como premissa encurtar distâncias, não apenas físicas, uma vez que artista e plateia se encontram a dois metros entre si, mas, a distância de desejos, percepções e produção de sentidos. É um tipo de relação que não se dá de forma preestabelecida, pois a constante mudança nos estados de corpo diante dos encontros pode aumentar ou diminuir a capacidade de agir tanto do artista como do público.

Ao se deparar com um corpo vulnerável, compartilhando o que lhe é profundamente genuíno, o público é convidado a perceber que a performance não é sobre algo, ela é algo (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013). Ela também não é sobre a biografia do dançarino, ela é a própria biografia. A forma de representação figurativa e o anseio por gerar significados cede lugar para a experiência que se apresenta no encontro de escuta performativa. Dessa forma, não há um discurso que se fecha em si mesmo, mas uma criação aberta que oferece possibilidades de identificação. São corpos gerindo realidades subjetivas ao assumirem o risco do encontro desprotegido. “O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor” (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 134).

O espectador traz, consigo, suas experiências e histórias de vida, providas de sentidos na co-criação da obra. É nesse lugar que mora o efeito catártico e prazeroso do compartilhamento de “Visita Guiada”. Na experiência da performance, a condição de proximidade entre artista e público contribui para a partilha de vulnerabilidades, entendendo os indivíduos como um emaranhado de linhas e forças em relação. É nessa operação dinâmica que são tensionados processos de individuação na performance.

Simodon (1989) discute a individuação contrariando o modelo hilemórfico, sugerido por Aristóteles, que defende a gênese dos seres individuados como resultante da relação entre matéria e forma, onde a matéria seria modelada por uma forma pré-determinada, submetendo e assumindo seus contornos. No lugar da modelação, o autor defende a modulação, afirmando que modular é modelar de forma contínua e perpetuamente variável, enquanto moldar é modular de maneira definitiva, constante e finita.



Figura 3. “Visita Guiada”, Curitiba, PR, Brasil, 2019. Fonte: acervo das autoras.

No processo de criação da performance de “Visita Guiada”, em sua relação com o afeto e a alteridade, não há espaço para o modelo hilemórfico, pois, em estados corporais de escuta performativa o que se quer criar é uma relação de forças com um grande contingente de imprevisibilidade. “Essa suspensão do hábito liga-se à necessidade de prolongar o desconhecido e nele permanecer. Não pelo prazer da incerteza, mas, porque, quando não sabemos, estamos mais atentos ao que se passa” (FIADEIRO; BIGÉ, 2017, p.179). O desafio é lidar com o risco, não apenas com a perspectiva de controlá-lo, mas de vibrar com ele na invenção de si.

Considerações finais: pistas para próximas visitas

A experiência de criação da performance “Visita Guiada” com dançarinos das três companhias de dança profissionais participantes deste estudo, ao longo de oito anos, possibilitou o desenvolvimento de um procedimento de medição composto de estratégias de subjetivação dos processos poéticos inerentes ao fazer performativo, construídos no tensionamento

de uma criação pautada pela escuta de si, em território não convencional para esses dançarinos. Esta experiência de criação tem possibilitado a produção de realidades e outros nexos de sentidos para os corpos, movimentos, espaços e relacionamentos entre artista e público, expandindo hábitos tradicionalmente estabelecidos.

A proposição performativa de sentidos e realidades tem sido exercitada por esses dançarinos em contextos diversos, como no Projeto de Ocupação Diálogos da FUNARTE, de Belo Horizonte, na Mostra Brasileira de Dança, em Recife, no Festival Internacional MOVA-SE, em Manaus, na virada Cultural de Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer e no Festival de Curitiba, bem como em locais públicos de grandes cidades, praças, parques, saguões de teatros, escolas e comunidades distanciadas dos grandes centros no Brasil e em outros países, como nas cidades de Barcelona, Paris, Londres, Los Angeles, Dubai, Genebra, Porto Príncipe e Atenas. Essas experiências de criação e compartilhamento performativo têm interferido nos cotidianos dos corpos/contextos em que são criadas, na presença de corpos em estado de escuta performativa, em sua proposição empática de inacabamento e afeto.

Ao acompanhar este processo de criação ao longo do tempo, temos observado possibilidades de desdobramentos para investigações futuras. Entre os caminhos possíveis para novas visitas, destacamos a verticalização do estudo sobre os relatos de artistas e do público participante das experiências da performance. A riqueza desses relatos tem impulsionado nosso desejo de cartografar processos de mediação da performance “Visita Guiada” com pessoas em diferentes situações de vulnerabilidade, como com crianças em situação de extrema pobreza, com as quais tivemos a oportunidade de trabalhar no Haiti, em 2017 e 2018, artistas com deficiência, com os quais trabalhamos em Curitiba, em 2018, ou com crianças e adolescentes em situação de refúgio, com quem testamos o procedimento em abrigos na Grécia, em 2019.

Pensamos nesse caminho para futuras investigações como uma argila na mão de um artista visual. Um processo refinado e manufaturado no fazer, enquanto modulamos provocações de estados de corpo que evocam espaços de escuta. Assumir a experiência de criação de uma performance como uma modulação de escuta performativa de si, que possibilita reflexões sobre a Arte em sua potência de produção de afeto. No encontro dos corpos em performance, artistas e público constroem a própria complexidade, enquanto fortalecem suas relações na criação de novos estados de escuta, realidades de si mesmos.

Referências

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- ESPINOSA, Bento. **Ética**. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O Jogo das perguntas**. Lisboa: Ghost, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contraponto**, Itajaí, SC, (UNIVALI), v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v.28, n.8, p. 235-246, nov. 2008.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, Campinas, SP, n.4, p.1-10, dez. 2013.
- FIADIERO, João; BIGÉ, Romain. Se não sabe por que é que pergunta? **Revista Científica da FAP**. Curitiba, UNESPAR, v.17, n. 2, p.172-198, jul./dez. 2017.
- GLEIK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. Tradução: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 11-35.
- GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006a. p. 73-80.
- GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Concept**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10-21, jul./dez. 2017.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores performers e estudantes performers. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, jan./abr. 2017.

LASZLO, Ervin. **Introduction to systems philosophy**. New York: Harper Torch Books, 1972.

LORENZ, Eduard Norton. **A essência do caos**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PROGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMODON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Albier, 1989.

TURLE Licko; TRINDADE Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

VÁZQUEZ, Félix. **La memória como acción social**: relaciones, significados e imaginário. Barcelona: Paidós, 2001.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento - Arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

ZAMBRANO, David; TOMPKINS, Mark; NELSON, Lisa. Need to know - a conversation about improvisational performance. **Contact Quarterly**. v. 25 n.1, p. 29-41, Inverno, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, linguagem e recepção**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Texto recebido em: 06 de novembro de 2020

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

BERTOLDI, A. L. S.; MACHADO, P. N. de P. Visita Guiada: procedimentos de escuta performativa de si. **Revista Do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33088>

A NOÇÃO DE ARQUIVO NA OBRA DE ARTE MODERNA

The idea of archive in the modern work of art

Daniel Frickmann⁴

Carlos Eduardo Felix da Costa⁵

Resumo: Baseado em textos que apresentam os métodos e princípios conceituais de um artista moderno, o artigo procura compreender as condições para registrar uma obra de arte e a criação de uma obra como um registro de si. Sendo o artista moderno um criador de obras com potencial estético situado na sociedade industrial entre os séculos XIX e XX, o objetivo desta reflexão é conceber uma ideia de arquivo dentro das perspectivas e decisões processuais da arte moderna. A razão para isso é entender como a arte é usada como produção de arquivo e arquivada.

Palavras-chave: arte, desenho, modernidade, arquivo, impressão

Abstract: *Based on texts that present the methods and conceptual principles of a modern artist, the article seeks to understand the conditions for registering a work of art and the creation of art as a record of ourselves. Being the modern artist a creator of works with aesthetic potential located in industrial society between the 19th and 20th centuries, the purpose of this reflection is to conceive an idea of archive within the perspectives and procedural decisions of modern art. The reason for this is to understand how art is used as archival production and is archived.*

Keywords: *art, drawing, modernity, archive, impression*

⁴ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4654247770627973> E-mail: danielfrickmann@gmail.com

⁵ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-4430> E-mail: eduardo.felix.costa@gmail.com

O papel de arquivo do artista moderno

Vivemos em um regime onde a representação do sujeito se reduz à concretude que ele deixa no mundo. Objetivamente, produções materiais e declarações documentadas tornam-se as grandes premissas para a definição de um indivíduo perante a sociedade, em especial depois que ele pereceu. No campo da arte contemporânea, tal fenômeno se faz ainda mais presente, uma vez que as potencialidades arquivísticas do criador podem possuir um viés mercadológico – a produção material é o principal índice de sua passagem. A vida de um artista se confunde frequentemente com a da obra, e suas intimidades podem estar sujeitas a ser item de aquisição para os colecionadores mais fascinados.

Há muito o que se discutir a respeito da lógica do mercado e do meio da arte, ou a fronteira e diferenciação entre esses dois campos. Mas o objetivo desta reflexão está em investigar um elemento particular desta questão, que é a noção de arquivo. Mais especificamente a definição arquivística de uma obra de arte na modernidade, e a maneira como o ato de criar pode ser um pressuposto de arquivo na cronologia criativa da vida de um artista. O próprio conceito de modernidade também será apresentado adiante, para situarmos a perspectiva do artigo a partir do uso de tal nomenclatura.

Ao introduzir o assunto, é preciso primeiramente reconhecer a existência de um mercado ou circuito comercial da arte. Compreender a prática profissional artística como proveniente de um tipo de comércio próprio é, possivelmente, o primeiro passo para se avançar com tal discussão, e isso porque a configuração arquivística de uma obra depende de fatores que vão além das próprias intenções iniciais do artista. Há uma discussão típica da arte contemporânea que contempla uma possibilidade de arte não mercantil, e que busca valorizar a relevância da prática de um autor a partir de uma suposta influência que não associada ao mercado das obras de arte.

Para o artigo aqui apresentado, defende-se o entendimento de artista como indivíduo inserido dentro do sistema capitalista, e que faz da sua

criação uma materialização de artefatos vendáveis e assim consciente do potencial mercadológico de suas próprias invenções. O artista “profissional” que existe em nosso mundo é não menos distante de qualquer outro cidadão, destinado a atribuir valor simbólico (e viés de lucro) ao resultado do que produz. Como declara a autora Janet Wolff em “Produção Social da Arte”, de 1982, “[...] não há utilidade em se considerar o trabalho artístico como essencialmente diferente de outros tipos de trabalho, e que, portanto, a questão de atividade prática [...] de qualquer agente se apresenta da mesma maneira em todas as áreas da vida social e pessoal” (WOLFF, 1982, p. 14). A criação no circuito e mercado de arte é sobretudo tratada como um artigo de luxo, capaz de ser valorizado com o passar dos anos, dependendo do reconhecimento *a posteriori* de seu criador. Quem compra ou adquire uma obra legitimada por essa lógica está corroborando com um investimento da mentalidade especulativa do capitalismo, ainda que inicialmente não tenha sido essa a razão da produção da peça feita pelo artista consignado. A arte, sendo um produto social, é influenciada pelas particularidades do capitalismo tal qual qualquer outra atividade. Importante destacar também que a noção de “arte” que aqui citamos é a da profissão moderna situada na sociedade industrial contemporânea, a do meio e do mercado da arte como aponta Janet Wolff.

As particularidades do arquivo no sistema da arte são provenientes da própria estrutura de mercado e dos valores defendidos pelos membros artistas. A noção especulativa de obra que conquista um preço maior e mais impactante com o tempo, justifica uma parte da mentalidade do artista individual que preserva a memória física de seus pertences. Tudo na vida do artista pode ser arte. Portanto, tudo pode ter algum valor de troca simbólico. O esforço do artista em realizar a permanência de sua produção pós vida se encontra logo na decisão de reservar as minúcias do processo de criação, como desenhos, gravações, textos e fotografias de estudo, estipulando assim um arquivo próprio. Esses itens serão mais

tarde, como de praxe, absorvidos e desejados pelo mercado, que dará continuidade aos arquivos sob nova configuração.

Uma evidência de potencial arquivístico da produção artística pode ser encontrada nos textos do poeta francês Charles Baudelaire, na década de 60 do século XIX. Como é sabido, Baudelaire é compreendido como um dos autores essenciais para a crítica de arte e a definição da consolidada arte Moderna (usa-se aqui o “M” em maiúscula para apontar uma tipificação, um “estilo” artístico típico de um tempo histórico). O tempo de Baudelaire é o início de uma vida especialmente urbana, proveniente de uma sociedade estratificada por um regime econômico industrial, em que o mecenato e consumo das resultantes criativas – obras literárias, música e artes visuais –, agora são provenientes não mais das castas aristocratas ou religiosas, mas burguesas. O capitalismo deste período é categoricamente patriarcal e eurocêntrico, como bem visto na própria narrativa da arte moderna. Os relatos dos intelectuais desse período nos apresentam origens ontológicas da produção social da arte e de sua dimensão de arquivo, como veremos a seguir.

No ensaio “O Pintor da Vida Moderna”, originalmente publicado para o jornal francês *Le Figaro*, em 1863, Charles Baudelaire descreve um significado para a prática profissional artística de seu tempo através do exemplo elogioso que faz do artista Constantin Guys (1802-1892), citado no texto como “C.G”. Em uma tradução do original presente na coletânea “Poesia e prosa” de 2006, vemos o modo como a produção da arte moderna é reconhecida já naquele tempo como registro arquivístico de uma memória capturada, tendo o desenho como uma impressão veloz da observação *in loco*. Em seus escritos o poeta determina a condição da obra de arte e das premissas do desenho enquanto fruto de uma investigação pouco ortodoxa de seu conterrâneo, que apesar de mais idoso, não se limitava aos trejeitos da arte institucional de seu período. Baudelaire indica que alguém com os dotes e intenções de C.G. seria um artista por inteiro, caracterizado como um “cidadão do mundo”. A descrição dada pelo autor

ao estado de equilíbrio entre o fascínio inquietante e a disciplina da razão, que o priva de ser completamente infantil. Mas há sim, segundo o autor, uma espécie de infância redescoberta que se concretiza através de seu gênio criativo. Há um resquício de ingenuidade de onde a criação ganha espaço, e que para Baudelaire, torna este homem o chamado “cidadão do mundo”. A visão universalista e totalizante da arte burguesa do fim do século XIX se mostra evidente nas declarações do ensaio, que nos aponta para o sentimento documentarista do artista dessa vida urbanizada e moderna. Um artista desse tipo promoveria a intenção declarada de fazer de sua obra um registro imagético da vida, a fim de participar, futuramente, dos arquivos da história de sua sociedade. Isso é posto de modo evidente na representação do cortejo em Bolonha do Mar, que é por si só a captura de um evento oficialmente histórico, registrado com comentários do autor e ares jornalísticos.

A natureza artística de C.G. é a de um sujeito dinâmico, alguém que se infiltra e participa das multidões, e que com suas andanças extrai o que for necessário para retornar à casa e transpor através do lápis uma “fantasmagoria” das impressões pessoais do mundo que observou. Baudelaire, entretanto, define que este homem “[...] tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur* [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). O termo *flâneur* é de grande importância no glossário do poeta, uma vez que ele o emprega para ilustrar o hábito recorrente de seus pares artísticos da vida urbana de Paris no século XIX: alguém que divaga e caminha livremente pela cidade, flanando como um homem despreocupado. Seu propósito fundamental seria o de capturar uma experiência visual e encapsular o instante da vida em movimento com o mesmo frescor de quem a viu de relance. Diferentemente do que ocorre, segundo o próprio autor, com os demais artistas de sua geração, C.G. não estaria ocupado em reproduzir as figurações folclóricas, cristãs ou mitológicas da arte consagrada nos museus e demais galerias da cidade. A tendência apontada por seu trabalho é a de uma obra que representa os trejeitos e particularidades da vida que considera “comum”. Uma visão que pode,

obviamente, ser tendenciosa e generalizada sobre o que *de facto* representa esse mundo em todo o seu esplendor. Na imagem apresentada anteriormente também temos uma boa ideia disso.

O ensaio é precioso porque descreve com exatidão o conceito de modernidade apontado por Charles Baudelaire e que se replica na arte institucional das décadas seguintes. Sobre o significado do termo “modernidade” o próprio poeta nos responde: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). A postura do pintor e artista moderno parece assim propor uma estratégia de superação do passado, uma vez que o mesmo seria impossível de ser acessado por inteiro. Caberia a esse novo homem de seu tempo capinar a selva da história e abrir espaço para a exibição das crônicas dos novos modos de vida em sociedade, onde ele próprio é obviamente o protagonista ou personagem participante. O homem retratista da arte moderna é detentor da própria narrativa visual e também herdeiro cultural e histórico das representações feitas no seu continente de origem.

Curioso notarmos que, conforme as próprias pistas que Charles Baudelaire nos oferece em seu relato, o olhar apaixonado pelo presente não ocorreria sem o acesso aos arquivos do passado histórico da arte ocidental europeia. É o contato destes senhores com os arquivos da representação que eles repensam a produção, os signos e a finalidade da pintura de seu tempo. Em suma, a produção da arte moderna é uma continuidade cronológica dos arquivos institucionais da arte do ocidente, que relata a vida de seus próprios representantes e a de outros povos sobre a ótica universalista da razão eurocêntrica. Para ilustrar esse raciocínio, pensemos que um elemento desenhado como uma árvore se refere, historicamente, a todas as outras árvores já representadas na história dessa atividade, pois é pela imitação das convenções que novos estados de representação surgem. Tanto afirmando, quando rompendo com as anteriores.

Mais adiante, o mesmo Baudelaire especifica em seu ensaio as características descritivas do desenho de C.G., tratando de sua habilidade em desenhar a partir da memória e nem sempre recorrendo ao uso da observação *in loco*. Supostamente, em nome de sua busca pela captura do fugidio, C.G. dispensaria o tradicional modelo-vivo pois ele atrapalharia na sua execução da obra, como um aglomerado de detalhes que o impedisse de alcançar um olhar sintético e conclusivo das imagens que registra só com o pensamento:

C.G. começa por leves indicações a lápis, apenas indicando a posição que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados em seguida por tons em aguada, massas de início coloridas vagamente, levemente, porém retomadas mais tarde e carregadas sucessivamente com cores mais intensas (BAUDELAIRE, 2006, p. 863).

Concluindo, o artista ideal descrito por Baudelaire possui um ímpeto arquivístico típico da mentalidade moderna de seu tempo. Agindo como um jornalista, C.G. foi capaz de retratar cenas vivenciadas em expedições e guerras ocorridas no estreito de Bósforo (Turquia) e na Criméia (atual Rússia). Seu propósito impulsivo de um quase antropólogo demonstra o interesse típico da arte moderna de produzir a sua obra em uma lógica de observação presencial, dada uma folga para as validações pessoais do artista de “expressar” o que há de si ao longo da composição. C.G. foi inclusive comissionado, como apontou o próprio Baudelaire, a publicar seus desenhos em um jornal inglês da época, chamado *Illustrated London News*. Esse fato evidencia ainda mais o perfil arquivista do criador que desenha com a consciência de que suas reproduções são registros documentais catalogáveis, com o potencial histórico de se incluir na cronologia do tempo histórico modernista. Essa é uma tendência cujas consequências observamos no mercado de arte até hoje. E o legado de tal tipo de criação já se faz notável nas primeiras décadas do século XX. Uma complementação sobre o perfil arquivístico no uso e produção da arte está na figura de nomes posteriores como o fotógrafo Eugène Atget, cuja obra

foi realizada na França entre 1888 e 1927, portanto algumas décadas após o relato de Baudelaire sobre Constantin Guys. Sendo um ator de formação, Atget tornou-se artista visual a partir dos 30 anos com seu extenso arquivo fotográfico, fruto da popularização da máquina e dos procedimentos de revelação da época. Atget era um profissional comissionado por artistas e arquitetos, e não presenciou a repercussão de sua obra, historicamente falando, ainda em vida. A condição de *flâneur* em sua rotina foi a continuidade da perspectiva modernista sobre a imersão do próprio autor em seu mundo particular, de onde foi protagonista de um registro narrativo que exibiu as cenas da vida comum de Paris, cidade em que se instalou em 1878. No livro “Eugène Atget” (1989) publicado pela coletânea Photo Poche, encontramos o conjunto onde está a seguinte imagem:



Figura 2. “Rua Mondétour, entre as ruas Grande Truanderie e Pirouette”, de Eugène Atget, 1908. Fonte: REYNAUD, Françoise. Eugène Atget – Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.

Atget foi certamente um arquivista obsessivo e que muito contribuiu para a maneira de olhar a metrópole e os objetos que a compõe. Ele concebeu uma coleção de imagens da vida urbana parisiense, que foi capaz de sobreviver aos projetos de urbanização, mas que aos poucos desapareceria com o avanço da modernidade. Hoje, a existência de alguns bordéis, fachadas de edifícios e vendedores ambulantes só se faz conhecida porque Atget as fotografou. Ao mesmo tempo, o modo singular e despojado dos registros do artista influenciou uma noção de captura íntima e descentralizada da imagem, que exhibe reflexos, distorções e figuras pitorescas fora de foco, vagando e trabalhando pelo ambiente urbano representado. A metrópole é veloz e diáfana.

O trabalho do artista francês foi fundamental para a constituição da fotografia contemporânea, influenciando o olhar arquivístico das imagens que hoje carregamos em todo o tipo de aparelho móvel. Sendo antes um ator de formação e pintor, sua obra possuiu um evidente apelo comercial, fruto de uma prática profissional voltada ao público, que guiou seu olhar quando fotógrafo por comissão. Seu legado ofereceu uma notável fonte de referência às vanguardas do movimento Surrealista, através das descobertas da fotógrafa americana Berenice Abbott. Como é possível observar na imagem anterior, os instantâneos de Atget se comportam como um relato pessoal de cidadão de Paris. E assim como no caso de C.G., podemos supor que há uma dedicação ímpar do indivíduo por permanecer de pé perante uma cena projetada: no caso de C.G. para esquematizar e desenhar à mão os *croquis*, e no caso de Atget para montar, ajustar o foco e analisar o tempo de exposição da fotografia desejada. As máquinas desenvolvidas até aquele tempo demandavam um domínio digno de muito estudo.

Poupando-nos das demais divagações do poeta Baudelaire em relação às minúcias e qualidade dos personagens desenhados por C.G., constatamos que o ensaio foi uma das muitas reflexões definitivas do escritor em situar,

para o bem ou para o mal, a ótica romantizada do artista desses novos tempos da vida em grandes cidades. C.G. seria um artista versátil para compor as paisagens da guerra imperialista e da vida próspera dos homens e mulheres da elite metropolitana, sem omitir figuras subalternas da sociedade como escravos e serviçais. Curiosamente, no fim, Charles Baudelaire aposta que “[...] dentro de alguns anos, os desenhos de C.G. se tornarão arquivos preciosos da vida civilizada” (BAUDELAIRE, 2006, p. 881). Essa constatação poderia ser feita também a Eugène Atget, cujo legado definiu o arquivamento da fotografia de arte para os próximos anos. A categorização da obra de arte moderna enquanto artefato histórico parece ser imprescindível. Posicionar o artista enquanto produtor de objetos arquivísticos é crucial para a legitimação de seu trabalho e a especulação financeira do mesmo. Importante defender, contudo, que o papel de arconte não é do artista, mas sim dos agentes externos que detêm dos meios de produção e dos espaços institucionais para validar a sua obra. Apresenta-se com mais profundidade o significado deste argumento (e do termo “arconte”) logo adiante.

As contradições do papel de um arquivo na arte

Há dois termos significativos a respeito desse tema que precisam ser indicados. Conforme já foi notado, o primeiro deles é a palavra arquivo (do grego *arkhé*, de origem ou comando) e sua variação para o que chamamos de “arquivístico” (de dotes ou características provenientes de um arquivo). A segunda delas é a palavra arconte, empregada especialmente por autores como Jacques Derrida para definir uma posição específica de alguém em relação ao arquivo. O arconte é o sujeito que impera sobre o arquivo, como um guardião ou possuidor das catalogações e da origem do conteúdo arquivado, sendo assim o responsável legal e oficial da narrativa que aquele tipo de arquivo representa. Quando falamos de alguém que controla e exerce poder sobre um arquivo, tratamos de uma figura que de algum modo filtra a informação e o acesso dela para o restante do mundo.

O arconte pode ser tanto um indivíduo quanto um grupo social ou instituição, que coleciona os vestígios da criação de arte.

O livro “Mal de arquivo: uma impressão freudiana” (2001), do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, é uma forte referência para elaborar melhor esse assunto. O autor, ao ser convidado para participar de um colóquio sobre a vida e obra do psicanalista Sigmund Freud no recém-inaugurado museu feito à sua homenagem em Londres, desenvolveu uma minuciosa indagação das primazias arquivais de Freud e das reflexões arquivísticas que o intelectual deixou registradas em vida: as impressões que ele fez sobre os autos da vida pública e privada, a dimensão histórica de seus próprios relatos e os documentos pessoais descobertos com o passar dos anos. A respeito da religião judaica, por exemplo, Derrida fala de como o impacto de certas liturgias e tradições da comunidade possuem em si um valor arquivístico enquanto aplicação física de memória, como a circuncisão (uma imposição de memória viva no corpo de um homem, que carrega a “marca” para a vida).

Derrida aponta em suas especulações sobre uma noção de arquivo em que os registros arquivados da memória são mantidos sempre por um tipo de suporte, que deixa assim uma impressão. A mesma palavra “impressão” é valiosa para o desdobramento do assunto pela sua condição etimológica e atribuições à produção da imagem. Segundo Derrida, o verbo imprimir (marcar, ser marcado sobre algo, aplicar por meio de pressão) condiciona um registro de imposição material ou ação sobre uma superfície, uma ação de produção de memória. A impressão pode ou não ser dada de forma consciente pelo impressor, mas seu meio receberá eternamente uma alteração depois que algo foi aplicado (voltando ao conceito de “fantasmagoria”). Nem toda memória é arquivada. Mas todo arquivo contém uma seleção política e organizada de memórias, e toda impressão é uma ação produtiva de memória.

Derrida também tenciona a questão complementando que o arconte não detém apenas da materialidade do arquivo, mas dos sistemas de

interpretação. Como o próprio título da obra indica, o chamado “mal de arquivo” residiria no anátema ou circunstância paradoxal do processo de arquivamento do sujeito ao conceito de “pulsão de morte”, um termo freudiano da psicanálise. A pulsão de morte seria uma condição atribuída à psique humana sobre um conjunto de sentimentos ou comportamentos que levam à destruição. Para Jacques Derrida todo arquivo tem um impulso destrutivo porque se vê obrigado a selecionar e assim exterminar ou apagar as minúcias da memória que não forem a ele interessante. Evita-se aqui aprofundar o conhecimento no campo da psicologia de Freud, cuja ciência não é empregada. Entretanto, há uma constatação preciosa do estudioso e também de Derrida que nos auxilia a justificar o desejo nos modos de execução de um arquivo na arte moderna. Essa constatação é da própria ordem da atividade de impressão. Para Derrida, “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2006, p. 22). Seguindo a mesma linha de raciocínio também não há arquivo sem haver destruição de dados arquiváveis, capazes de eliminar as informações problemáticas para manter a fidelidade do conjunto e sua interpretação. Arquivos parecem ser narrativas, mais do que inventários fiéis da totalidade de assuntos. Logicamente, todo arquivo será tendencioso.

É viável concluir que os arcontes da arte europeia dos séculos XVIII organizavam e interpretavam as mesmas figuras que se mantinham nas galerias e museus dos séculos XIX e XX. Os institutos públicos voltados ao arquivamento da pintura e escultura já existiam desde a inauguração das primeiras academias ou liceus de educação, ancestrais das faculdades de ensino superior que hoje conhecemos. Considerando a data de fundação da Academia de Belas Artes de Paris em 1816 e a publicação do texto “O Pintor da Vida Moderna” em 1863 encontramos um espaço de ao menos 47 anos entre os dois, sem considerar as instituições monárquicas voltadas ao gosto estético que antecederam a escola. Mas a preservação obviamente selecionada das obras de tempos anteriores à arte moderna nos indica um certo vazio. Não é possível, pela própria finalidade

arquivística de conservação da memória, descobrir o que foi propositalmente escolhido para ser esquecido, a não ser que haja outro arquivo alternativo cujos cânones jamais foram ditos, gerenciados às escuras por arcontes secretos que nunca conhecemos. Pela própria violência da repetição e extermínio de nuances do processo de composição de uma narrativa arquivística, estamos condenados a saber de um único tipo de observação e interpretação do mundo, conjecturado por uma única classe social que durante séculos foi capaz de revisar seus métodos e agir em nome de novas representações, dirigindo as mesmas instituições do saber. Essa classe elegeu a si própria como a protagonista dos modelos de representação e subversão. É também a mesma classe que inventou o próprio conceito moderno e contemporâneo de arte que partilhamos, então conclui-se que é um exercício árduo imaginá-la fora do papel de arconte durante algum evento histórico da arte.

A pulsão de morte durante esse processo muito possivelmente colaborou com a destruição de outras narrativas que jamais saberemos sua existência. Se a arte enquanto produto social não for arquivada, ela é condenada a não existir. E voltando às afirmações do texto de Baudelaire, por que C.G. seria o artista mais indicado para representar as crônicas da vida? E qual será a fonte utilizada futuramente para os arquivos de sua produção? Estará seu trabalho sujeito a uma interpretação de obra autêntica do fenômeno humano ou caricatura tendenciosa de sua classe social? Derrida prosseguiu com uma reflexão desse tipo ao discutir os questionamentos do estudioso Freud em seu próprio campo, alegando que tal indagação foi ao menos feita por e para ele mesmo. Para quê alguém deve registrar e consumir materiais em nome do arquivo da escrita? Curioso notarmos que no caso de Baudelaire e C.G. essa reflexão possivelmente não ocorre. A perspectiva universalista da arte moderna se indispõe a problematizar ou desconstruir as próprias narrativas feitas a seus criadores. Nem sequer uma pergunta retórica aparece no horizonte. A excelência de artista genioso dos séculos XIX e XX é irrevogável e justificaria de antemão a simples existência ou função para os desenhos

arquivísticos da vida comum, ou para os registros da vida pública como no caso de Eugène Atget. Sobre isso, a arte moderna parece se comportar de maneira arrogante.

O desafio das múltiplas narrativas artísticas

Há uma situação paradoxal na arte contemporânea em relação à natureza do arquivo. Com a produção crescente de projetos que dependem do registro posterior em vídeo e demais plataformas digitais, a catalogação da obra em si acaba por se tornar a essência dela mesma. Derrida define as peculiaridades do arquivo do seguinte modo: “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2006, p. 29). Essa contradição ou dualidade se exhibe de modo constante no processo criativo de artistas atuais, em que fotografias ou reproduções documentadas são a própria obra artística em sua totalidade, ou ao menos uma fantasmagoria dela (novamente, o retorno ao conceito de impressão). As fronteiras de término da produção artística contemporânea acabam sendo nebulosas, tendo em vista que seus desdobramentos por meio da captura da imagem a colocam em um estado estendido de acesso e visualização.

A apresentação dos diferentes formatos de arquivo demonstra as distintas dinâmicas processuais de um autor em relação à sua própria obra. Entretanto, é importante constar que nem todo artista está pessoalmente dedicado ao arquivamento de sua própria produção. É frequente o uso de galerias e instituições culturais externas como sendo as responsáveis *a posteriori* do arquivamento das obras do artista representado, em especial quando este ganha o *status* comercial de figura “histórica”. O arquivo que recebemos da trajetória do artista é uma coletânea: uma edição realizada por inúmeras outras pessoas que podem ou não ter consultado os desejos do próprio criador na seleção do conteúdo. E ainda que tenhamos um certo grau de acessibilidade à crítica do sistema e da prática profissional da arte, estamos sendo documentados, catalogados e arquivados pela grande narrativa das instituições detidas pelos arcontes. Tudo que é

sabido na arte contemporânea é legitimado pelos mesmos institutos e exames arquivísticos do saber que legitimaram a arte moderna. Os gerenciadores desse grande arquivo são também os indicadores da especulação financeira das obras, que orbitam para funcionar dentro das leis impressas pelo mercado.

A perspectiva tradicional do arquivista moderno propõe um combate à visão anacrônica em nome de uma imagem que respeita o suposto estado de pureza. Sob tal égide, compreender uma obra seria obedecer ao historiador e os arquivos de sua própria época, para assim enxergar sua produção através das lentes dos “geniosos” homens vividos em seu tempo. Como é de se imaginar, tal possibilidade é inviável pelas próprias condições sociais que nos moldam individualmente e a consequente tendência que construímos quanto às percepções que carregamos do mundo. A própria prática profissional da arte sofreu mutações profundas quanto aos modelos de representação e a origem de seus autores nas últimas décadas do século XX, o que já nos indica uma evidência de que o nosso imaginário jamais será capaz de compreender, de modo absoluto, a experiência de um artista moderno anterior à segunda metade do último século. O estado de pureza perante a interpretação é mentiroso e ilusório, ainda que se reconheça os códigos de interpretação do arquivo da arte acessado.

A proposta da crítica de arte hoje reside na revisão do conceito moderno de arquivo. Todo arquivo é um sistema conservador e institucional de informações inicialmente em movimento. A reflexão mais difundida hoje pela arte contemporânea é a de assumir o anacronismo pela descrente visão do estado de pureza na interpretação, tipicamente moderno. A tendência se estende também para as demais ciências humanas e estudos de caráter sociológico, onde se abre um espaço cada vez maior às narrativas de criações periféricas, com ênfase na tentativa de obstrução da própria lógica de um registro arquivístico, institucional e cronológico. O debate hoje está para uma crítica ao valor de uso do arquivamento como

consulta primária das informações "oficiais". Se tivermos uma intenção objetiva em democratizar e amplificar as possibilidades da arte enquanto produção arquivística, é necessário situar o modo como essa arte irá se relacionar com o futuro. Os arquivos serão acessados somente pelas mesmas classes sociais? A potencialidade arquivística da arte será de uso estritamente comercial? A quem esta arte representará? Essas são as perguntas necessárias para as próximas gerações do campo da arte e dos detentores do arquivo de sua mesma produção.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- REYNAUD, Françoise. **Eugène Atget – Photo Poche**. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.
- WOLFF, Janet. **A Produção Social da Arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1982.
- THE VISIT OF NAPOLEON III TO BOULOGNE-SUR-MER. **Obra do artista Constantin Guys**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337280>. Acesso em 18 ago. 2020.

Artigo recebido em: 28 de outubro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

FRICKMANN, D.; FELIX DA COSTA, C. E. A noção de arquivo na obra de arte moderna. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33012>

Fios da Vida: micropolítica e macropolítica na proposição “Caminhando” de Lygia Clark

Threads of Life: micropolitics and macropolitics in Lygia Clark's “Caminhando” proposition

Thaís Fernanda Rocha Magalhães⁶

Maria Thereza Azevedo⁷

Resumo: A proposta deste artigo é abordar o trabalho “Caminhando” (1963), de Lygia Clark (1920 - 1988), tecendo diálogos com autoras como Suely Rolnik (2019), Félix Guattari e Gilles Deleuze (1996). Rolnik nos oferece uma leitura que atualiza o “Caminhando”, a partir dos conceitos de micropolítica e macropolítica, chamando a atenção para a urgência em reconhecer a articulação entre tais esferas sociais na produção de subjetividade. O “Caminhando” nos auxilia a fazer um recorte nas Artes Visuais brasileiras, através do qual é possível observarmos alguns processos embrionários da arte contemporânea: participação e conceitualismo. Ambos os quais nos conduzem pelos emaranhados fios da vida, quando experimentamos realizar o gesto de cortar uma fita feita de papel, objeto cotidiano que, em nossa leitura, sustenta o paradoxo entre direito e avesso, dentro e fora, como nas bandas de Moebius.

Palavras-chave: Micropolítica, Macropolítica, Lygia Clark, Caminhando.

Abstract: The purpose of this article is to approach the work *Caminhando* (1963) by Brazilian artist Lygia Clark (1920 - 1988) weaving dialogues with authors such as Suely Rolnik (2019), Félix Guattari and Giles Deleuze (1996). Rolnik, offers us a reading that updates *Caminhando* based on the concepts of micropolitics and macropolitics, calling attention to the urgency in recognizing the articulation between such social spheres in the production of subjectivity. *Caminhando* helps us to make a cut in the Brazilian Visual Arts where it is possible to observe some embryonic processes of contemporary art: participation and conceptualism. Both of which lead us through the tangled threads of life when we try to make the gesture of cutting a ribbon made of paper, a daily object that in our reading supports the paradox between right and inside out, inside, and outside as in Moebius's bands.

Keywords: Micropolitics, Macropolitics, Lygia Clark, *Caminhando*.

⁶ Universidade Federal de Mato Grosso. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0410-7991> E-mail: thaisrochama@gmail.com

⁷ Universidade Federal de Mato Grosso. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3337-2180> E-mail: maritheaz@gmail.com

Para iniciarmos nossa reflexão, pretendemos nos concentrar em um objeto muito simples, uma tira de papel. Essa tira de papel esteve presente em investigações de diferentes artistas, psicanalistas e matemáticos. Nos referimos a conhecida fita de Moebius,⁸ objeto de reflexões estéticas, psicanalíticas e matemáticas. Aqui, buscaremos nos ater ao desdobramento clínico-político proposto pela psicanalista Suely Rolnik (2019) para o trabalho criado pela artista brasileira Lygia Clark batizado como “Caminhando” (1963). Clark descobriu o “Caminhando” em seus estudos com a fita de Moebius para uma posterior escultura. Segundo Rolnik, Clark fazia um experimento prévio, mas, ao longo do estudo, a propositora se deu conta de que havia a possibilidade de realizar um exercício conceitual naquele objeto feito de papel. Ao cortar a fita, a artista percebeu que “o extremo de um dos lados continua no avesso do outro” (ROLNIK, 2019, p. 41). Essa constatação deu origem a conceitualizações sintetizadas na experiência com a tira de papel, desde a radicalização ao acesso às obras de arte, ao transbordamento da experiência estética para fora das instituições e à ativação do corpo do espectador, que passaria apreender a proposta artística pela via do ato.

Lygia Clark foi cofundadora do movimento Neoconcreto, pintora, escultora, propositora, escritora, professora, terapeuta e artista-não-artista. Ela realizou um trabalho muito extenso, incluindo séries de pinturas, desenhos, esculturas, maquetes, poemas, objetos relacionais, proposições participativas, um livro de ficção, inúmeros textos sobre formulações estéticas, cartas e a sistematização de um método terapêutico. Lygia acreditava que, “quanto mais diversas forem as vivências, *mais aberta é a proposição* e então é mais importante” (CLARK,

⁸ “*Caminhando* é uma apropriação da fita de Moebius (Max Bill a utilizou na Unidade Tripar-tite). Lacan também utilizou essa fita para ilustrar o conceito de imanência entre o eu e o outro na psicanálise, operando a abolição entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, o que ele chamou de quarta dimensão da psicanálise, isto é, a possibilidade de pensar duas superfícies que se atravessam sem se cortarem. O significante é uma estrutura moebisante, isto é, não apresenta nem direito nem avesso.” (JUSTINO, 2011, p. 100) Cornelis Escher também realizou estudos para desenho em suas investigações sobre a fita de Moebius a respeito das estruturas que correspondem o que está dentro e o que está fora construído nos mundos imaginários do artista (ERNST, 2007, p. 103).

1996, p. 85). Seus trabalhos deveriam ser intensamente modificados, na medida em que o desejo inerente a cada corpo reorganizasse a criação de espaços vazios, moldes a serem preenchidos pelo singular conteúdo interno de cada corpo participante.

Clark subverteu códigos canônicos e desenvolveu uma série de formulações estéticas – nostalgia do corpo, vazio pleno, corpo coletivo, pulmão cósmico, linha orgânica – que foram experimentados tanto no plano bidimensional da pintura, tridimensional da escultura, e sua radicalização, que a artista denominou como o “estado singular da arte sem arte” (CLARK, 1965), formulada a partir do experimento “Caminhando”. A partir o “Caminhando”, Clark inicia suas investigações sobre o corpo, a sensorialidade e a poética na relação.

Através do *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. Escrevo sem parar, acho a ligação da poética transferente da arte com a religião, escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência de que o *Caminhando* é a primeira passagem do meu eu para o mundo, percebendo a totalidade do ritmo desde o futebol de praia até Mozart. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado, como o “gênio” e a “obra”, o individualismo (CLARK, 2006, p. 352).

Clark tomou consciência de que havia uma crise geral dos gêneros artísticos e literários. A partir disso, pulsava a necessidade de abrir espaços para que houvesse terreno fértil para o nascimento de uma poética correspondente à sua real passagem para o mundo, como ela relatara. Era necessário desterritorializar sua imagem como artista, a ideia de obra de arte, assim como o individualismo que alimenta a centralização, em uma

figura dotada de um dom sobrenatural, que seria a figura decaída do gênio. Após “Caminhando”, Clark gestou, durante três anos, seu primeiro trabalho sobre o corpo. A partir do colapso das palavras, da dificuldade em pronunciar um novo código, Clark trazia ao mundo o embrião do que seria seu campo de pesquisa.

Segundo a curadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez (1999), a emergência do conceitualismo na América Latina surge como uma resposta à uma série de circunstâncias sócio-ético-políticas sendo que no contexto do Brasil, Lygia Clark é uma das referências a respeito da Arte Conceitual (RAMÍREZ, 1999, p. 62). Esse tipo de objeto que nos leva a elaboração textual, além de ser compreendido como uma chave para identificarmos a virada da arte moderna para a arte contemporânea na própria trajetória de Lygia Clark, é também um trabalho que condensa o espírito de um contexto, este que pode reconfigurar cada experiência com o “Caminhando”, nos possibilitando reflexões a respeito dos acontecimentos do presente.

É possível identificarmos uma busca estética, em diálogo com um contexto específico e por meio de uma investigação material que começou na pintura, passou pelo metal, pela borracha, papel, plástico, água e por aí em diante, na busca de um corpo para esse dizer. É interessante que, observando o trajeto do trabalho de Lygia Clark, podemos compreender que houve uma ruptura com o sistema da arte, mas que houve um intenso diálogo com uma busca artística, como Lygia Clark relata em sua “carta ao pintor Piet Mondrian”, relatando a necessidade de continuar o problema proposto pelo artista. (CLARK, 2006, p. 48).

Por essa direção, propomos aos leitores deste artigo, caso desejem se sensibilizar pela proposta referenciada, o exercício do “Caminhando”, levando em conta o que a crítica de arte Susan Sontag (1987, p. 20) comenta a respeito da arte: “Considere-se a correlação entre a ordem de uma redução de meios e efeitos na arte, cujo horizonte é o silêncio, e a

faculdade da atenção. Em um de seus aspectos, a arte é uma técnica para a concentração da atenção, para o aprendizado de habilidades de atenção”. Logo, para ser possível dispersarmos nossa atenção nesta superfície topológica, é necessário, além da concentração, o uso de objetos cotidianos: fita de papel, tesoura e cola.

A propositora nos recomendou, primeiramente, construir uma fita de Moebius de papel. Para tanto, deve-se tomar uma faixa de papel de cerca de 40 cm por 3 cm e torcer a faixa de papel, colando o lado de uma ponta ao avesso desta. Em seguida, deve-se fazer um pequeno orifício, em algum ponto da fita de papel e começar um corte longitudinal, iniciando sua deriva pelo “Caminhando”. Rolnik (2019, p. 42) sugere que façamos o exercício de imaginar a “superfície-topológico-relacional do mundo”, projetada sobre a fita. Outra ressalva é, quando o caminho se deparar com o trecho já cortado, que se faça um desvio buscando seguir a deriva nos outros espaços ainda não cortados. Lygia Clark dizia o seguinte sobre o ato do Caminhando:

Eu dava um par de tesouras para a pessoa lhe dizia: “faça você mesmo seu próprio caminhando”; e aí ela cortava, cortava, cortava. Então autoria era dela, eu já não era mais autora, ela ficava no meu lugar. A estrutura matemática e portanto também não é minha. Acho que foi o momento em que eu mais me despojei da minha individualidade; era só uma proposta o que eu apresentava. Várias pessoas fizeram isso durante todo o período, sempre na minha casa. (CLARK, 1982, p. 59)

Para Rolnik (2019, p. 40), a função ética da arte seria dar corpo ao que a vida anuncia. O “Caminhando” surgiu num fluxo de processos de recriação das décadas de 1970 e 1960 que buscava desvincular a arte da esterilidade das instituições e trazê-la para a vida cotidiana. Rolnik diz o seguinte sobre a dimensão micropolítica do “Caminhando”: “Sua criação é uma resposta singular a um dos desafios que impulsionaram o movimento das práticas artísticas nos anos 1960 e 1970: ativar a potência clínico política da arte, sua potência micropolítica, então debilitada pelo sistema da arte”.

O trabalho da Lygia Clark operou, segundo o crítico de arte Paulo Herkenhoff (2005, p. 86) como um diagrama de resgate da subjetividade, da valorização do outro, levando em conta o contexto de sua criação. Em 1963, Lygia Clark inicia a proposição “Caminhando”, oferecendo a arte como um processo de escolha, participação, decisão e subjetivação. Isso vai ser coletivizado no contexto da ditadura, que “é a negação de que cada indivíduo possa decidir como sujeito.” (HERKENHOFF, 2005, p. 86). Portanto, a noção de escolha e de continuidade no momento do ato são centrais no Caminhando.

É importante compreender quando a fita de Moebius se transforma em uma possibilidade de discussão em Lacan em Deleuze, Lygia Clark cria a sua fita de Moebius em 1963, e toma essa forma que é entre o dentro e o fora, essa inexistência do direito e avesso (que em alguns momentos da psicanálise é a questão do contínuo entre o eu e o outro) e propõe que cada um de nós faça sua própria fita de Moebius. (HERKENHOFF, 2005, p. 86).

Desse modo, o “Caminhando” pode ser lido como uma ação em consonância com os anseios que nasciam no contexto em que a proposta foi criada. O aguçamento da articulação micropolítica e macropolítica da arte foi feito através da ativação do receptor, que, para conhecer o “Caminhando”, deveria agenciar seu pensamento ao corpo em movimento. Somente assim seria possível experienciar – corporificado através da imanência do corte contínuo – o surgimento do “Caminhando”, dando origem a um emaranhado de faces e bandas, sugerindo a possibilidade de outros caminhos, pois, ao cortar uma fita que é ao mesmo tempo dentro e fora, temos a chance de nos deparar com a inseparabilidade de partes aparentemente opostas, pois o “Caminhando” parte de uma percepção do binário para que na caminhada possa emergir a lógica do paradoxo, a figura de um “entre” revelada pelo movimento que percorre do íntimo ao coletivo, do dentro ao fora, da micropolítica à macropolítica, e vice-versa. Em cada banda das fitas se estabelecem relações de polaridade, não contrárias umas às outras, mas localizadas em

diferentes planos. As bandas da fita, ao mesmo tempo que não se encontram, estão sempre interligadas.

Ao cartografar a formação do desejo no campo social, Rolnik lança mão dos conceitos de micropolítica e macropolítica. Estas noções não se referem a uma grande e uma pequena política, correspondente ao Estado e a pequenos grupos sociais, mas sim a algo mais próximo do conteúdo e da forma, pois não se trata de proporções distintas, mas de naturezas distintas. Assim ocorre com as diferentes faces da proposição “Caminhando”, que são interligadas e inseparáveis, mas, ao mesmo tempo, localizadas em diferentes bandas da fita. Segundo Suely Rolnik e o analista Félix Guattari (1996), estes conceitos atuam em dois aspectos distintos: molar e molecular. Um que atua na subjetividade individual e outro que atua no plano da produção de subjetividade coletiva e, portanto, no campo social. No entanto, não há separação entre os campos, mas uma linha processual que desencadeia as formações do desejo.

A questão micropolítica - ou seja, a questão de uma analítica das formações do desejo no campo social - diz respeito ao modo como se cruza o nível das diferenças sociais mais amplas (que chamei de "molar"), com aquele que chamei de "molecular". Entre esses tais níveis, não há uma oposição distintiva, que dependa de um princípio lógico de contradição. Parece difícil, mas é preciso simplesmente mudar de lógica. Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 127).

Através desta leitura, percebemos a possibilidade de realizarmos um exercício de abstração, imaginando a existência de linhas entrecruzadas (o “Caminhando”) que atuam na esfera molecular e molar: a micropolítica e macropolítica. Enquanto a micropolítica é captável ao olho vibrátil, inerente ao “corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21) e localizada no “campo molecular das intensidades” (ROLNIK, 2006, p. 59), a

macropolítica é relacionada ao “campo molar da representação”, ao “olho-do-visível” (Idem, p. 59).

A macropolítica está ligada ao plano dos territórios, é captável pelo olho retina, pode ser o previsível e identificável como numa biografia. É a linha que recorta sujeitos, como, por exemplo, quando, em 1968, Clark passa a denominar-se propositora e territorializa um lugar social, cria uma nomeação. Organiza-se um discurso que, anteriormente ao “Caminhando”, era desterritorializado e anunciava-se uma nova gramática no campo da experiência, cujos termos não-artista, estado da arte sem arte, propositora e participante, operam na tentativa de organizar o território singular que surge naquela travessia.

Já a micropolítica é composta de intensidades como devires e processos, aos movimentos do desejo, em direção a um real social (ROLNIK, 2016, p. 63). Na micropolítica, se encontra o campo das sensações, aquilo que germina no corpo, a partir de alguma relação entre alteridades. Os movimentos que se deslocam como raízes no interior subterrâneo da terra são, segundo Rolnik, os movimentos do desejo, aqueles que alteram a paisagem invisivelmente e imprevisivelmente, captados somente pelo corpo vibrátil, ou olho vibrátil (Rolnik, 2016). O que Rolnik denomina como corpo vibrátil consiste na dimensão em que uma alteridade se depara com outra e ambas as afetam mutuamente, são forças vivas que atuam escapando do domínio da representação. Logo, trata-se de um aspecto sensorial, possibilidade orgânica da vibratibilidade dos corpos, que emerge da potência de criação de novas realidades como territórios e biografias movidas pela fricção entre o dizível e indizível.

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Assim movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva” (ROLNIK, 2016, p. 13).

Rolnik (2019) reforça a agenda de articulação macropolítica e micropolítica: a tensão no paradoxo do sentir e perceber, escolha e elaboração. A psicanalista formula a proposta, refletindo sobre “Caminhando” como um fio material, temporal, atemporal que nos mostra essa articulação. O espaço-linha surge do corte, espaço vazio, que estabelece um entre lugar. O pensamento se põe a pensar pelo ato. O paradoxo pode sustentar a transformação da paisagem.

A importância da macropolítica está presente nas causas contra opressão política, exploração econômica, exclusão social, contra o patriarcado. Para Rolnik (2019, p. 132), a macropolítica faz o movimento de tirar os sujeitos do silenciamento para ocupar um lócus de enunciação, um lugar de digno como cidadã. Seria a linha molar para Deleuze e Guattari, ligada com a percepção da realidade, enquanto a Micropolítica, para Rolnik, atua na força vital em sua potência criadora. Se trata da relação de interioridade entre o corpo e o mundo, não somente interior, mas em constante circulação entre o dentro e o fora.

Para Deleuze e Guattari (1966, p. 63), é a linha molecular que atua “em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários de percepção. Entretanto, não se dirá que ela seja necessariamente melhor.” (DELEUZE; GUATTARI, 1966, p. 63). A micropolítica está ligada ao sentir a realidade, mas não paramos de percebê-la ou tentar nomeá-la, portanto: “É certo que as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir, cada uma na outra, uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez.” (Idem, p. 63). É neste sentido que “Caminhando” oferece a projeção dessa imagem em constante permeabilidade e interconexão. Talvez seja uma característica que merece chamarmos a atenção para produções artísticas como as de Lygia Clark, nas quais o leitor, participante ou experimentador, é inquirido a “entrar” na obra, cortando o “Caminhando”.

Rolnik (2016), em diálogo com Deleuze & Guattari (1996), estabelece a existência das três linhas abstratas do desejo, que se movimentam nos processos da formação da subjetividade e sua relação no campo social. As linhas são denominadas como linha dos afetos, linha das simulações e linha das formações de território. São linhas que se encontram em constante movimento no campo intersubjetivo das relações sociais.

A respeito da primeira linha – a linha dos afetos – invisível e inconsciente, é aquela que nasce nos corpos a partir de seu encontro com a alteridade. Ela se constitui através de movimentos como de atração ou repulsa, quando afetam ou são afetados: “mais do que linha, ela é um fluxo que nasce ‘entre’ os corpos” (ROLNIK, 2016, p. 49). Um fluxo que se dilui e segue como linhas, em direção ao campo social, produzindo rupturas ou variações, transvalorações invisíveis, é uma intensidade, desterritorializada, desestabilizada pela presença da alteridade, um elemento novo – humano, objeto, obra de arte - que surge diante do encontro, engendrando um processo de reinvenção dessa relação.

Já a segunda linha, a linha ambígua da simulação, é a linha do “entre” e do angustiante nascimento de realidades, seria uma linha de gestação. Ela se constrói como um percurso que parte da “invisível e inconsciente produção de afetos, para a visível e consciente composição de territórios” (ROLNIK, 2016, p. 50). Constitui-se uma processualidade na formação desse território, pois ela é o movimento e o élan, o que liga, mas que também oferece espaço, ela pode ser também compreendida como o vazio. Neste exercício de pensar o “Caminhando” a partir da articulação entre micropolítica e macropolítica, percebemos uma face que se desloca e pode ser interpretada como a intensidade: invisível, inconsciente e ilimitada, enquanto a outra face é o movimento da expressão: visível, consciente e finita. Essa linha de dupla face é a linha do trânsito entre a perda de sentido, ou estranhamento em direção a territorialização, aquilo que faz sentido e que causa familiaridade (ROLNIK, 2016). Quando consideramos que a linha da simulação é a passagem entre os afetos e os

territórios, o corte do “Caminhando” nos revela o “entre” da Linha Orgânica de Lygia Clark e a possibilidade de revelar a linha da simulação através da proposição. É na linha da simulação que outros repertórios podem ser formados para libertar nossa imaginação criadora, e com isto ser possível a composição da terceira linha.

Territorializada, finita, visível e consciente, a terceira linha é a linha da organização dos territórios. É esta linha que permite o último processo da formação do desejo no campo social. Nessa linha existe uma estabilidade provisória que pode ser modificada a qualquer momento em que o corpo vibrátil se depara com outro corpo (alteridade) que lhe causa estranhamento. O gesto de cortar a fita do “Caminhando”, sem repetir os mesmos caminhos, pode ser um meio de instigar o questionamento em relação ao modo como territorializam os afetos que nos desestabilizam. Lygia Clark, comenta sobre o processo para a abertura para as palavras ao longo dos experimentos que ela conduzirá e pesquisará ao longo de anos: “Então, houve no grupo uma transformação pessoal muito intensa e regressões de tal ordem – tanto nas mulheres como os homens que eu pude ouvir a palavra nascendo, o que eu não posso explicar a vocês...” (CLARK, 1982, p. 59)

O desejo, como força propulsora da criação de mundos, movimenta os sujeitos na constituição da realidade. Entre a concretização desta, as linhas se integram nos movimentos de perda de sentido e desterritorialização, recompondo linhas de fuga que simulam, se integram e estabelecem modos de subjetivação. Segundo Rolnik (2016, p. 58), “o desejo em seus movimentos corresponde às estratégias de formação de cristalizações existenciais que vêm a ser, exatamente, o desenho de novas configurações no campo social”. Neste sentido, a constituição do “real social” se dá pela composição de tais linhas abstratas através dos movimentos do desejo em direção às esferas sociais.

Logo, quando nos referimos às proposições de Clark, estamos considerando que elas são possibilidades de infiltração do paradigma da

arte na produção de subjetividades. Portanto, considerar a formação do desejo no campo social no sentido de que “toda e qualquer formação do desejo no campo social se dá através do exercício ativo dessas três linhas – sempre emaranhadas, sempre imanentes umas às outras” (ROLNIK, 2006, p. 52), nos leva a notar como a arte e seus modos de fazer e propor podem oferecer possibilidades de experimentarmos a vida em desvio ao consenso dominante. No caso da dialética de Clark com seus interlocutores, se tornou possível a abertura de um espaço-tempo para que fosse possível a percepção da linha da simulação num estado de criação, estado este que revela a tomada de consciência dos processos invisíveis da micropolítica: “consciência de um espaço próprio do seu corpo que vai além dele, forma, para preencher todo um espaço ao redor dele mesmo” (CLARK, 1975, p. 85). No paradoxo do dentro e do fora, é possível elaborar, através do vazio e da temporalidade, um elo entre os primeiros movimentos do desejo e sua semiotização, através da criação de novas cartografias.

Ao cortar um “Caminhando”, nos perguntamos: é a mesma fita? É o mesmo lado? Não. São dois lados, duas superfícies uniface, mas como isso é possível? Transformações na subjetividade impulsionam novas e desconhecidas maneiras de expressão que nos permeiam sensorialmente e psicologicamente. O que nos é dito, vendido ou exigido, está incidindo na produção da nossa subjetividade. Ela é um território de grande importância nas disputas políticas e é importante que dediquemos atenção para esse aspecto da existência e produção de realidade.

Rolnik (2019) trata da captura, pelo regime colonial-capitalístico, da energia vital, energia pulsional ou pulsão vital dos seres humanos e as possibilidades de insurgência diante desse tipo de regime. A autora propõe chamar de inconsciente colonial-capitalístico a apropriação da pulsão vital pelo inconsciente dominante. A busca de Rolnik em diagnosticar a patologia do presente e propor formas de profilaxia (ROLNIK, 2019, p. 36) foi atravessada pela possibilidade da criação artística

como um trabalho sensorial e clínico-político, no qual podemos destacar sua aproximação com as proposições de Lygia Clark. Rolnik também acompanhou a prática clínica de Guattari, autor que tem nos auxiliado a tecer possibilidades, da perspectiva estético-processual (GUATTARI, 2012, p. 122) de projetos artísticos.

Segundo Rolnik, no Brasil, tem ocorrido uma violenta captura da força vital de criação “no nascedouro do seu impulso germinador de mundos” (ROLNIK, 2019, p. 37) pelo “inconsciente colonial-capitalístico”⁹ que tem encontrado terreno fértil na expansão de grupos políticos neoliberais e conservadores. A psicanalista recorre ao trabalho de Lygia Clark, na investigação das possibilidades de criar vias de acesso, entradas, linhas de fuga, na busca pela potência da criação para novas modalidades de resistência.

Compreendendo o “Caminhando” como um dispositivo clínico-político-estético, para que seja possível concentrar atenção, Rolnik apresenta duas possibilidades no corte. A primeira seguindo a recomendação de Clark de não recortar qualquer ponto já cortado, e a outra possibilidade, que é cortar a fita, fechando os pontos. O resultado desta última ação são várias fitas de Moebius serializadas. Desse modo, a autora comenta a respeito da micropolítica ativa, relacionada com a forma que se origina quando se segue a recomendação de Clark. Todavia, ela salienta que, ao seguir a segunda opção, é possível perceber a cristalização da mesma forma, que pode ser associada a uma política do desejo submissa ao inconsciente colonial-capitalístico.

Aqui o convido, leitor, a retomar seu exercício de fabulação. Primeiro projete na superfície topológico-relacional do mundo a ação de recortar. Em seguida, considerando que o desejo é o que age em nós, imagine aqueles dois tipos de corte como correspondendo a duas políticas das ações do desejo frente à interrogação que o colocou em movimento – já sabendo, pelo que vimos em *Caminhando*, que a escolha de onde e como cortar a fita

⁹ A ideia de Inconsciente Colonial Capitalístico (ROLNIK, 2019) tem referência no pensamento de dois autores: o Inconsciente Colonial de Franz Fanon. Inconsciente Capitalístico de Félix Guattari.

não é neutra. Imagine então que as duas políticas do desejo em questão, ocupariam os extremos opostos no vasto e complexo espectro de micropolíticas que orientam suas ações no atual regime de cujo embate resultam os destinos da realidade - da posição do desejo mais submissa ao regime de inconsciente colonial-capitalístico, na qual se daria uma entrega total à expropriação da força de criação, à mais desviante, na qual se daria sua total reapropriação (ROLNIK, 2019, p. 58).

As duas bandas do “Caminhando” nos levam às metáforas das formas e forças que nos atravessam quando a subjetividade se vê tensionada pelas sensações desestabilizadoras. Quando o nosso corpo se desterritorializa pela primeira linha dos afetos da vida, ele passa a buscar modos de elaborar o sentido dessa desterritorialização. Somos levados a colocar o desejo em movimento, sendo o movimento compreendido como a linha da simulação. Essa tensão, que é colocada por uma interrogação (desterritorialização), é chamada por Rolnik como “inconsciente pulsional” (ROLNIK, 2019, p. 56). Portanto, o gesto do corte da fita pode ser entendido como esse tensionamento que implica movimento e, sobretudo, a ação, em contraposição à passividade diante das interrogações nascidas nas relações.

O ato de cortar a fita, nesta leitura, corresponde a ação do desejo diante da desterritorialização. Quando um corpo – humano ou não – é afetado por outro corpo, o desejo se desloca na busca em recompor as sensações vibráteis, resultantes do encontro intersubjetivo. Nesse caminho, o sentimento de mal-estar ou vulnerabilidade da desterritorialização move o inconsciente pulsional, acionando a linha da simulação. Desse modo, a materialidade do “Caminhando” pode nos oferecer esta abstração no Objeto Relacional¹⁰ em movimento.

Ao longo do corte da superfície, percebemos um ponto fundamental da fita, “o extremo de um dos lados continua no avesso do outro, o que os

¹⁰ Objeto Relacional foi o nome dado por Lygia Clark a uma série de objetos simples feitos de materiais acessíveis que ela utilizava como dispositivo para suas propostas relacionais e posteriormente para o processo terapêutico chamado Estruturação do Self.

torna indiscerníveis e a superfície, uniface” (ROLNIK, 2019, p. 41). Este é um paradoxo que se mantém, desde o Pulmão Cósmico ou Vazio Pleno, no pensamento de Clark, pois o antes é o depois, o dentro é o fora, o vazio pode ser preenchido. Pois bem, ao longo do corte, a fita passa a se tornar um emaranhado, interconectada e resultando em movimentos imprevistos, pois o “Caminhando”, como um corpo-objeto, nos revela a imprevisibilidade da forma. Esta imagem aproxima a arte das linhas da vida.

Para Clark, o “religamento do espaço metafísico com o imanente” (CLARK, 2006, p. 335) estava inscrito no paradoxo em que o espaço de suas proposições era ao mesmo tempo interior e exterior à memória do corpo. Por esse motivo, a dimensão do corpo-objeto como uma fita de Moebius, que é, ao mesmo tempo, dentro e fora, nos leva à reflexão de que um corpo muitas vezes é afetado por um estímulo externo a ele: “o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmenes de outros mundos em estado virtual” (ROLNIK, 2019, p. 54 e 55). O corpo é afetado pelas tecnologias que têm estado atreladas a ele pelos sistemas políticos que impõem regras e normas e pelos gestos que produzem ao longo dos anos, modificando e criando outros corpos.

Falar que o dentro é o fora significa dizer que os fios da vida afetam o corpo relacional que Rolnik (2016), num primeiro momento, chamou de “corpo-vibrátil”, e que, na recente publicação, passou a chamar de “corpulsional” (ROLNIK, 2019). Este está em constante ação e construção dele mesmo, em constantes trocas, passagens e fluxos entre o que reverbera interiormente e exteriormente aos organismos vivos. Como exercício de pensamento ou prática expressiva, perceber a existência de um corpo pulsional entre os organismos vivos, pensantes e criadores, talvez consista na possibilidade da elaboração de novos valores, da criação de outras formas de realidade e na fertilização da vida.

Da perspectiva ética do exercício do pensamento, a qual rege as ações do desejo no polo ativo, pensar consiste em “escutar” os afetos, efeitos que as forças da atmosfera

ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo; “implicar-se” no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e essa implicação, “criar” uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto. Os efeitos do pensamento exercido dessa perspectiva tendem a ser: o “contágio potencializador” das subjetividades que o encontram, ou mais precisamente, sua “polinização”; a “transfiguração” da superfície-topológico relacional de um mundo em sua forma vigente pela irrupção desse corpo estranho em seu contorno familiar; a “transvaloração” dos valores que nele predominam (ROLNIK, 2019, p. 91).

Por isso, também nos referimos ao pensamento de Clark, na medida em o Objeto Relacional afeta corpo e corpo afeta o pensamento, o que forma um triângulo objeto-corpo-pensamento. Um corpo que corta a fita – esta que também é um corpo e que responde ao corte. O pensamento, aqui, atua como ato criador que, em consonância com os ares do tempo e com o espaço para a composição da linha da simulação, pode impulsionar a criação de embriões que precisam de um corpo para existir. A ressalva de não permitir que os cortes se encontrem, separando a fita em outras repetidas fitas Moebius, iguais e serializadas, metaforiza a busca por uma existência não retificada, contrapondo a repetição da mesma forma, a cristalização de um repertório, a fixação em uma identidade, a incapacidade de propor o germen de outras existências de vida e do surgimento de outros corpos. Clark reitera, no texto “A Magia do Objeto”, de 1965:

Mesmo se essa proposição não é considerada uma obra de arte, e mesmo que se permaneça cético em relação ao que ela implica, é preciso fazê-la. Através dela, o homem se transforma e se aprofunda, mesmo se ele não o quer ou não o sabe. É certo que assim o artista abdica um pouco de sua personalidade, mas pelo menos ajuda o participante a criar sua própria imagem e a atingir, através dessa imagem, um novo conceito de mundo. (Clark, 1965, p. 3)

Portanto, se o dentro é o fora; a memória, a relação com o próprio corpo, a fusão de processos materiais com fluidos hormonais, transcorre em direção aos modos como cada individualidade se comporta nos espaços do mundo. Desse modo, a maneira como a subjetividade se forma pode estar intimamente ligada às relações constituídas e à condição política em que cada corpo está circunscrito.

Lygia Clark não estaria mais preocupada com o estatuto da arte, mas com a transformação e o aprofundamento do ser humano. Ela chamou a experiência com o “Caminhando” de o “Estado singular da arte sem arte” (CLARK, 1965), propondo a experiência com a arte em aproximação com o que Rolnik formularia, posteriormente, como dimensão clínico-política, pois atua como um modo de dar expressão aos afectos, às percepções vividas em diferentes aspectos das realidades sob o regime estético, ou seja, um sistema de pensamento, um campo que abrange modos de fazer e propor, dentro de um sistema relacional. Acreditamos que a pesquisa de Lygia Clark deixou significativas contribuições e novas abordagens materiais e imateriais de leitura e recepção da arte para continuarmos a perceber o surgimento de novos territórios subjetivos na esfera dos objetos e das relações.

Referências

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos Com Claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, Vida Como Arte**. São Paulo: Editora Imaginário FAPESP, 2004

CLARK, Lygia. **Breviário sobre o corpo**. concinnitas | ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20119> Acesso em: 13 de novembro de 2020

____. **Carta a Mondrian [1959]**, In: **Escritos de artistas: 60/70**. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CLARK, Lygia. **Conversa de Lygia Clark com Psicoterapeutas [1982]**. In: **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra**. Orgs. Suely Rolnik e Corine DISERENS. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

- HERKENHOFF, Paulo. **Diagrama da Vida [2005]**. In: **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. Orgs. Suely Rolnik e Corine DISERENS. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- _____. **Da supressão do objeto (anotações) [1975]** In: **Escritos de artistas: anos 60/70 I**. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. **Meu Doce Rio**. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.
- _____.; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, [1964-1974]**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- _____. **A propósito da Magia do Objeto [1965]**, in Lygia Clark. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: https://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-a-proposito-da-magia-do-objeto_p Acesso em: 13 de novembro de 2020
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, V. 3**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.
- ERNST, Bruno, **O Espelho Mágico de Escher**. [1978]. Trad. Maria Odete Gonçalves Koller. Colônia, 2007
- GUATARRI, Felix. **Caosmose: Um novo paradigma estético [1992]**. Trad. Ana Lucia Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias Do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 20 dez.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. De.; COUTO, Maria De Fátima Morethy (Orgs.). **Instituições da arte**. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2012.
- OSÓRIO, Camilo. **ARTE, Não-ARTE E A PARTIR DA ARTE**. In: Prêmio PIPA. 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/01/arte-nao-arte-e-a-partir-da-arte-texto-critico-de-luis-camillo-osorio/> Acesso em: 11 de fevereiro de 2020
- RAMÍREZ, Mari Carmen. **Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980**. in: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s*. Queens Museu of Art. New York, 1999.
- ROLNIK, Suely. **Breve descrição dos Objetos Relacionais**. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf>. Acesso em: 18 out. 2017.
- _____. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.
- _____. **Um singular estado de arte**. Folha de S. Paulo, 4 de dezembro de 1994, Seção 6, p.16.
- _____. DISERENS, Corine (Orgs). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

____. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo, Editora N-1, 2019.

SONTAG, Susan. **A vontade Radical: estilos.** Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo. Editora Companhia das Letras 1987.

Trabalho recebido em: 13 de novembro de 2020

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

MAGALHÃES, T. F. R.; AZEVEDO, M. T. de O. Fios da Vida: micropolítica e macropolítica na proposição Caminhando de Lygia Clark. **Revista Do Colóquio.** Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33224>

O projeto *In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra* como estratégia de descolonização epistêmica

The project In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra as an epistemic decolonization strategy

Nicole Palucci Marziale¹¹

Resumo: Este artigo parte do estudo do projeto *In Tlilli in Tlapalli – Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la conquista*, da pesquisadora Diana Magaloni Kerpel e da artista visual Mariana Castillo Deball, que resultou na realização de uma exposição no Museu Amparo, em Puebla, no México. A exposição buscou apresentar a perspectiva indígena da conquista do México pelos espanhóis, no contexto Mesoamericano, além das subjetividades e cosmovisões desses povos, ao trabalhar com cópias históricas e fac-símiles de códices coloniais, bem como mapas-pintura. Objetivava-se abordar as propostas da exposição, junto a alguns dos documentos mostrados, relacionando-as às propostas de descolonização epistêmica, que defendem a necessidade de se evidenciar, na contemporaneidade, os conhecimentos, cosmovisões e subjetividades sobrepujadas pelo conhecimento ocidental e a razão moderna/colonial.

Palavras-chave: descolonização epistêmica, códices Mesoamericanos, aesthesis decolonial.

Abstract: *This paper starts from the study of the project In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la conquista, developed by researcher Diana Magaloni Kerpel and visual artist Mariana Castillo Deball, which resulted in the organization of an exhibition at the Amparo Museum, in Puebla, México. The exhibition had the purpose of presenting the indigenous perspective of the Spanish conquest of México, in the Mesoamerican context, as well as the subjectivities and cosmovision of these peoples, by working with historical copies and facsimiles of the colonial codices, as well as "maps-paintings". We intend to approach the exhibition's proposals, along with some of the documents that were displayed, relating them with epistemic decolonization propositions, which defend the need of evidencing, contemporarily, the knowledges supplanted by western knowledge and the modern/colonial reason.*

Keywords: *epistemic decolonization, Mesoamerican codices, decolonial aesthesis.*

¹¹ Universidade de São Paulo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6497-5964> E-mail: nicolemarziale@usp.br

Este artigo visa evidenciar a importância do projeto *In Tlilli in Tlapalli Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la conquista*, da pesquisadora Diana Magaloni Kerpel e da artista visual Mariana Castillo Deball, como uma estratégia de descolonização epistêmica, questão discutida por teóricos como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, entre vários outros.

Trata-se, em primeiro lugar, de compreender como o colonialismo europeu, além de promover um sistema de dominação baseado na ideia de raça e controle do trabalho, operou também a dominação das formas de subjetividade e produção do conhecimento, ao impor a razão eurocêntrica sobre o modo de vida dos povos originários.

O projeto de Kerpel e Deball buscou, em contrapartida, trazer a público, por meio de uma exposição realizada no Museu Amparo, em Puebla, tanto a perspectiva indígena da conquista, no contexto territorial Mesoamericano, como as subjetividades, sensibilidades e cosmovisões desses povos, ao trabalhar em torno de cópias históricas e reproduções fac-similares de códices coloniais da Biblioteca Nacional de Antropologia e História do México, e do projeto enciclopédico conhecido como Códice Florentino, abrigado na Biblioteca Medicea Laurenziana, em Florença, Itália, além de mapas-pintura do Arquivo Geral da Nação.

Cabe contextualizar que o conceito de Mesoamérica diz respeito a uma área geográfica onde se desenvolveu uma civilização originária, com formas complexas de organização social, política, religiosa e econômica, em que foram realizadas criações monumentais, diversas formas de cálculos calendários e escrituras. A civilização mesoamericana foi iniciada pelos olmecas, e difundiu-se em direção a cinco grandes áreas culturais: as costas do Golfo do México, as zonas: Maia, de Oaxaca e do Altiplano Central e, com menor intensidade, o ocidente do México (LEÓN-PORTILLA, 2010). Entre as civilizações que se estabeleceram na região, na época pré-hispânica, estão: Maia, Olmeca, Totonaca, Zapoteca, Mexica ou Asteca, Huasteca e Tolteca. Quando da chegada dos espanhóis, a

Mesoamérica era dominada pelo Império Asteca, cuja capital era Tenochtitlán. De acordo com Soustelle (2002):

Sua língua e sua religião tinham-se imposto sobre imensas extensões de terra desde o Atlântico até o Pacífico e das regiões áridas setentrionais até a Guatemala [...] Seus funcionários recebiam impostos de todos os lados. Nas fronteiras, as guarnições astecas mantinham a distância as populações insubmissas (p. 7).

A propósito dos diversos documentos apresentados em *In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra*, abordaremos o contexto de criação do Códice Florentino, o sistema semasiográfico de escrita em que ele está inserido, as formas de produção e os significados das cores nele utilizadas, o sistema calendário de 260 dias, bem como o conceito de *altepetl*, presente nos mapas-pinturas, a fim de melhor compreendermos os modos de vida e as visões de mundo dos povos mesoamericanos.

A construção do novo padrão de poder mundial

Quijano (2005) descreve como o processo de construção histórica da América se constituiu, durante o colonialismo europeu, a partir de dois processos que convergiram para a formação do primeiro espaço-tempo de um novo padrão de poder e da “primeira *id-entidade* da modernidade” (p. 117). Em primeiro lugar, destaca-se a classificação dos conquistados sob a ideia de raça, que serviu para situá-los em um patamar de inferioridade com relação aos conquistadores, e atuou como elemento fundacional das “relações de dominação que a conquista exigia” (p. 117). Assim, as relações sociais passaram a ser baseadas nessa ideia, que acabou por produzir identidades historicamente novas, como *índios*, *negros* e *mestiços*. De acordo com Quijano (2005): a “raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade” (p. 118).

Em segundo lugar, Quijano (2005) enfatiza a organização de um novo padrão global de controle do trabalho, recursos e produtos, estabelecido e organizado para produzir mercadorias para o mercado mundial: trata-se de “uma nova, original e singular estrutura de relações de produção na experiência histórica do mundo: o capitalismo mundial” (p. 118). Nesse processo, o elemento “raça” foi associado à divisão do trabalho, de modo que se instituiu uma sistemática divisão racial do trabalho, em um mundo capitalista cujo centro era a Europa.

Quijano (2005) destaca como esse processo de dominação implicou, também, na incorporação das diversas e heterogêneas histórias culturais dos povos dominados sob uma única ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ocidental. Desse modo,

como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 121).

Isso significa que os colonizadores tentaram reprimir ao máximo “as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” (QUIJANO, 2005, p. 121).

Assim, de acordo com Mignolo (2018), desde a Renascença, a retórica da modernidade foi e continua a ser construída sobre a lógica da colonialidade: a negação e a recusa dos tempos, espaços e modos de vida não europeus. A retórica da modernidade foi construída sobre a oposição entre cristãos e não-cristãos, masculino e feminino, branco e não-branco, progresso e estagnação, desenvolvido e subdesenvolvido, Primeiro e Segundo/Terceiro Mundo (p. 155).

Mignolo (2018) denomina tal fenômeno como “colonialidade do conhecimento”, a partir da qual a concepção e imagem Europeia e Cristã do mundo são entendidas como únicas, e não como representações de

uma ontologia geo-histórica do mundo. O autor nota como, obviamente, os europeus cristãos ocidentais tinham o direito de construir sua própria imagem do mundo, como quaisquer outros povos haviam feito antes deles. No entanto, a aberração estava em agir como se sua imagem específica do mundo e seu senso próprio de totalidade fosse o mesmo para todos os outros povos do planeta. Desse modo, sua crença de que seu conhecimento representava uma totalidade, levou os europeus a desvalorizar, diminuir e tentar pôr fim a qualquer outra totalidade que pudesse colocar em perigo a edificação de um totalitarismo epistêmico (MIGNOLO, 2018, p.195).

Diante desse quadro, Mignolo (2008) propõe a opção descolonial, que é necessariamente epistêmica, e diz respeito à uma geopolítica do conhecimento, no sentido de uma evidenciação de conhecimentos, cosmologias e subjetividades sobrepujadas pelo conhecimento ocidental e a razão imperial/colonial. Trata-se, então, de buscar alternativas à modernidade eurocêntrica, tanto em seu projeto de civilização como em suas propostas epistemológicas (SOTO, 2008, p. 10).

Antes de avançarmos, é importante destacar que, mesmo diante da imposição de uma concepção europeia de mundo sobre as culturas indígenas, não houve, de acordo com López (2013), a eliminação de suas formas de conhecimento ou a ausência de movimentos de resistência por parte desses povos, de modo que não existiu uma colonização completa de seu imaginário, já que, se assim fosse, a cultura indígena não teria sobrevivido após séculos de dominação, nem seria possível reivindicar um conhecimento subalterno a partir da diferença colonial.¹² Como exemplos de estratégias de descolonização epistêmica, temos o caso da *aesthesis* decolonial, conceito que, basicamente, visa propor alternativas à

¹² Assim define Mignolo (2003) o conceito de diferença colonial: "A diferença colonial é o espaço onde emerge a colonialidade do poder. A diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta" (p. 10).

normatividade ocidental, no que tange à maneira como se apreciar, avaliar e interagir com a arte. A *aesthesis* decolonial propõe evidenciar diferentes narrativas, temporalidades, percepções e cosmologias, a partir dos povos silenciados, inferiorizados e obliterados pelo projeto hegemônico moderno/colonial.

Um exemplo desse tipo de proposta é o projeto *In Tlilli in Tlapalli Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la conquista*, de Kerpel e Deball. O projeto consistiu em uma extensa pesquisa que se desdobrou em uma exposição realizada em 2018 no Museu Amparo, em Puebla, México, que reuniu cópias históricas, bem como reproduções fac-similares impressas e projetadas de códices coloniais da Biblioteca Nacional de Antropologia e História e mapas-pintura do Arquivo Geral da Nação, junto ao projeto enciclopédico conhecido como Códice Florentino, abrigado na Biblioteca Medicea Laurenziana, em Florença, Itália (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 2). Diante da dificuldade de acesso e popularização desses documentos, Kerpel e Deball buscaram materializar a pergunta: *a quem pertenece o pasado?* (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 2).

Em conjunto, os documentos examinam o ponto de vista dos povos originários do México sobre a conquista e os processos de sobrevivência, negação e criação de uma nova terra. Desse modo, Kerpel e Deball apresentam interpretações/intervenções sobre as origens da história do México, em que a experiência dos povos indígenas interpreta e recria o momento da conquista e a transformação da terra para criar uma realidade cultural, que ainda marca sua forma de ser e de ver o mundo (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 2).

Os códices mesoamericanos

Libura (2009) explica que, na época pré-hispânica, a escritura cumpria múltiplas funções, as quais resultavam em diversos tipos de livros: alguns, tal como anais medievais, guardavam o registro dos acontecimentos ano após ano; outros, de caráter histórico genealógico, registravam as histórias

dinásticas e a continuidade das linhagens reais; havia também os livros calendário-astronômicos, que revelavam as particularidades do tempo, e livros nos quais eram registrados minuciosamente os tributos. A autora assinala que são esses diferentes tipos de livros mesoamericanos os atualmente denominados códices.

Musiño (2015) nota como, antes da chegada dos espanhóis ao continente americano, e particularmente na região da Mesoamérica, os códices eram manufaturados basicamente por três elementos: pele de cervo, papel amate e papel de maguey. A partir do período colonial, os materiais se diversificaram, tendo sido acrescentados a tela e o papel europeu.

Boone (1994) inclui os registros mesoamericanos dentro dos sistemas semasiográficos, com base em Sampson e Gelb (apud BOONE, 1994): sistemas de comunicação que expressam ideias independentemente da linguagem e ao mesmo nível lógico da linguagem falada. A autora explica que se trata de sistemas supralinguísticos, pois podem funcionar fora da linguagem (BOONE, 1994).

Tais sistemas de registro são altamente pictóricos, e podem ser classificados como sistemas icônicos no contexto de uma categoria semasiográfica mais ampla. Desse modo, nos sistemas semasiográficos Mixtecas e Aztecas, as figuras “são” os textos, de modo que não existe distinção entre palavra e imagem (BOONE, 1994).

Com base nessas práticas, Boone (1994) confronta a definição comum de escrita sustentada por diversos teóricos que consideram a escrita alfabética como mais “evoluída” que outros tipos, como figuras, símbolos pictóricos, sinais verbais e silábicos. Para a autora, a recusa em considerar a escrita pictográfica como uma “escrita real” vem geralmente acompanhada por um tom insidiosamente pejorativo, o que revela uma inabilidade e uma relutância em se compreender outros sistemas. Assim, ela assinala a necessidade de expandirmos nossas visões a respeito de sistemas visuais e táteis de registro de informações, a fim de se atingir uma definição mais ampla de escrita (BOONE, 1994), motivo pelo qual um

projeto como *In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra* se faz tão importante.

Como veremos, diante da destruição da maior parte dos códices pré-hispânicos pelos invasores europeus, os povos indígenas dedicaram-se a voltar a pintar e a escrever sua história, ao mesmo tempo que missionários interessados em compreender melhor a cultura e o pensamento dos povos indígenas, a fim de facilitar sua evangelização, lançaram-se, junto aos escritores-pintores, na empreitada de reconstruir essas narrativas. Esse é o caso do Códice Florentino, um dos destaques da exposição *In Tlilli in Tlapalli: Imágenes de la nueva tierra*, o qual será detalhado a seguir.

O Códice Florentino

O documento foi assim denominado por conservar-se na Biblioteca Medicea-Laureniana, em Florença, e consiste em uma das peças-chave para o conhecimento da cultura mexicana: *La Historia General de las cosas de la Nueva España* (RICHART, 1997). A elaboração do códice foi liderada pelo Frei Bernardino de Sahagún, a partir de 1547, junto a um grupo de coautores nahuas integrado por sábios (*tlamatinime*) e *tlacuiloque* (KERPEL, 2020), a partir da recompilação de testemunhos daqueles que presenciaram a invasão de seus territórios, em 1521.

Por trás da elaboração do códice, destacam-se, além de interesses linguísticos, filológicos e evangelizadores, a intenção de Sahagún em resgatar e mostrar a visão indígena da conquista. Para Portilla (1999), trata-se do texto mais amplo e de maior força em que os vencidos falam por si mesmos e dão a conhecer seu enfrentamento e seu ponto de vista do processo de conquista (p. 108).

Richart (1997) destaca como as tarefas de recompilação se iniciaram no Colégio Santa Cruz de Tlatelolco, em 1547, em que Sahagún havia lecionado, e onde recrutou como ajudantes antigos alunos conhecedores do espanhol, do náhuatl e do latim. A investigação continua em Tepepulco,

entre 1558 e 1561, onde Sahagún elabora um questionário para ser aplicado a um grupo escolhido de dez ou doze anciães, todos experimentados em assuntos curiais, bélicos, políticos e idolátricos (RICHART, 1997, p. 351). Em 1561, o frei se estabeleceu no Convento de San Francisco de México, permanecendo ali até 1565, onde reviu e ordenou todas as suas escrituras, as quais concluiu em 1577 (BARISONE, 2016, p. 76).

O Códice Florentino foi concebido como uma enciclopédia de 12 volumes, ou livros, que abarcam todos os aspectos da vida e da cultura dos antigos povos do Centro do México. Os 12 livros foram escritos em duas colunas paralelas: a original, em náhuatl, à direita, e a tradução resumida em espanhol, à esquerda. Todos os volumes são acompanhados por pinturas, algumas com cores brilhantes, e outras em preto e branco (KERPEL, 2020). Destaca-se, ainda, que o texto em castelhano não é uma tradução *ipsis litteris* do náhuatl, mas sim uma versão resumida, às vezes comentada e simplificada por Sahagún (BARISONE, 2016, p. 77).

Kerpel (2020) explica que o formato do Códice Florentino traz diferenças com relação à tradição Mesoamericana de escrever com pinturas. Nos livros pré-hispânicos, tanto mixtecos como nahuas do Altiplano Central, as figuras, por si só, conforme destacou Boone (1994), contêm a narração e os significados. Os sábios traduzem as pinturas em palavras sábias e com poder chamadas *tlahtolli*. Quando a escrita alfabética é introduzida pelos europeus, a relação significativa entre palavras, textos e pinturas é alterada. Assim, para Kerpel (2020), o status conceitual das pinturas é diferente se vistas desde a tradição europeia ou mesoamericana.

Desse modo, cabe destacar como, para Sahagún, as pinturas são simples ilustrações que servem para embelezar as páginas e dotá-las de atrativos. Já para os *tlacuiloque* e *tlamatinime*, as pinturas eram os meios para expressar o conhecimento íntimo,¹³ para refletir sobre o que faz com que

¹³ Conceito cunhado pelo antropólogo colombiano Marin von Hildebrand (apud Kerpel, 2020) para explicar o conhecimento indígena, gerado desde a profundidade do ser, em convivência com aquilo que o rodeia (KERPEL, 2020).

o mundo seja como é; são uma definição da realidade e a constituem (KERPEL, 2020).

Kerpel (2020) explica como, por essa razão, em náhuatl, o conhecimento se define como *in tllili in tlapalli*, que significa “a tinta negra, as cores” ou “a tinta negra, a tinta vermelha”. Assim, *in tllili in tlapalli*, termo que dá nome ao projeto de Kerpel e Deball, consiste na junção de duas palavras para criar um conceito que descreve as imagens: *in tllili*, o negro, que é a linha perimetral de todas as figuras desenhadas, e *in tlapalli*, as cores, o interior das figuras iluminadas em suas distintas partes.

Para organizar os manuscritos no Códice Florentino, Sahagún seguiu a tipologia de trabalhos medievais anteriores, como Etimologias, de Isidoro de Sevilla e *Opera Omnia*, de Alberto Magno, as quais, por sua vez, foram herdadas de obras da Antiguidade Clássica, como a História Natural, de Plínio. Assim, além das divisões em livros e capítulos, o conteúdo se ordenava hierarquicamente em três categorias: “coisas divinas, humanas e naturais” da Nova Espanha (GÓMEZ, 2012, p. 75).

O relato em náhuatl dos indígenas se inicia com a invocação de sinais e presságios que teriam lhes aparecido antes da chegada dos espanhóis e termina com a rendição dos mexicanos após oitenta dias de ataques, a prisão do príncipe Cuauhtémoc e uma reprimenda de Cortés aos senhores de México, Tetzoco e Tlacopan, requerendo-lhes a entrega do ouro que eles supostamente haviam escondido (PORTILLA, 1999, p. 108).

Tendo em vista que estamos abordando a questão da descolonização do conhecimento, há que se indagar se, por um lado, a empreitada de Sahagún com relação à organização do Códice Florentino pode ser enquadrada sob o que Mignolo (1992) chamou de colonização da linguagem: as ações realizadas e estratégias empregadas por missionários e “homens letrados”, a fim de reorganizar o discurso, sistema de escrita e memórias Ameríndias ao, respectivamente, escrever gramáticas, introduzir o alfabeto latino e implantar gêneros discursivos renascentistas

concebidos a partir da experiência de escrita alfabética¹⁴ (MIGNOLO, 1992, p. 304).

Para Barisone (2016), é evidente que Sahagún praticou uma operação de “ocidentalização” ao organizar os testemunhos indígenas de acordo com modelos europeus, utilizando-se da tecnologia de escrita alfabética, alheia ao universo mesoamericano. Entretanto, para o autor, se considerarmos essa questão dentro dos marcos filosóficos e epistemológicos do século XVI, a História Geral das coisas da Nova Espanha configura-se como um documento genuíno e extremamente completo sobre o México Antigo. Consiste também em uma expressão plurilinguística, multicultural e pluriétnica, graças ao testemunho dos anciães e à consulta a livros pintados tradicionais empregados em sua elaboração, bem como à participação dos alunos indígenas do frei, que atuaram como assistentes, o que faz com que o discurso monológico do colonizador europeu divida espaço com o discurso dos povos nativos, em sua própria língua (BARISONE, 2016, p. 89).

O significado das cores no Códice Florentino

No projeto *In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra*, foi realizado um estudo químico das cores do Códice Florentino, em que Kerpel analisou e recriou a paleta de cores utilizadas no documento, comprovando que as cores não são apenas elementos empregados para sua pintura, mas cuja composição e origem definem o significado das imagens (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 2). A pesquisadora relaciona as imagens dos códices ao conceito nahua de *ixiptla*, que significa substituto, representante, e deriva da partícula *xip*, que corresponde à pele, cobertura, o que, por sua vez, outorga identidade e realidade física às

¹⁴ “[...] by colonization of language I mean the actions taken and strategies employed by missionaries and men of letters to (re)organize Amerindian speech by writing grammars, Amerindian writing systems by introducing the Latin alphabet, and Amerindian memories by implanting Renaissance discursive genres conceived in the experience of alphabetic writing” (MIGNOLO, 1992, p. 304).

essências (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 2). Sendo assim, Kerpel considera os pigmentos como “a pele das imagens”, de modo que as cores as convertem não em representações, como vimos, mas sim em presenças reconhecíveis e com poder. Dessa forma, as pinturas dos códices e dos mapas pelos povos indígenas foram uma forma de voltar a pintar/“fazer aparecer” o mundo após a conquista (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 2).

O capítulo XI do livro XI do Códice Florentino trata especificamente da maneira como eram obtidas e manufaturadas os *tlapalli*, as preciosas cores usadas pelos *tlacuiloque* para representar suas visões de mundo. Apesar de breve, Kerpel (2020) considera o capítulo como um verdadeiro tratado nahua sobre a arte da pintura.

De acordo com esse tratado, as cores dividem-se, no que diz respeito à materialidade, entre aquelas obtidas de plantas e insetos, e as que se encontram em minerais. Quanto a seus modos de aplicação, as cores são divididas entre os tons saturados, que são vivos e claros, e os diluídos, opacos e escuros (KERPEL, 2020). A autora ainda destaca que, no tratado, as 20 pinturas que mostram as cores sendo manufaturadas pelos pintores são na verdade retratos, possivelmente de cada um dos artistas que realizaram o Códice Florentino (KERPEL, 2020). Assim, cada cor do Livro XI associa-se ao retrato particular de um pintor, estratégia utilizada pelos *tlacuiloque* do Códice para se auto representarem como coautores do livro (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 14).

Uma das salas da exposição contou com mesas sobre as quais se encontravam pigmentos preparados à maneira dos ensinamentos do livro XI, obtidos tanto com base em plantas, como em minerais. Em suas paredes, encontravam-se pinturas realizadas por Deball em homenagem aos *tlacuiloque*, representados enquanto desenvolviam suas atividades.



Figura 1: Vista da sala de exposição: pigmentos preparados à maneira do tratado nahua de pintura e murais em homenagem aos *tlacuiloque*. Foto: Museu Amparo.

As cosmovisões indígenas

Quando tratamos da necessidade de uma descolonização epistêmica, esta diz necessariamente respeito a compreendermos e aprendermos com a visão de mundo dos povos indígenas, que em diversos aspectos difere da cosmologia ocidental moderna. Grosfoguel e Castro-Gómez (2007) assinalam como a superioridade atribuída ao conhecimento europeu foi um aspecto importante da colonialidade do poder no sistema-mundo. Assim, os conhecimentos subalternos foram excluídos, silenciados e ignorados. Os autores acrescentam que, desde o Iluminismo, no século XVIII, esse silenciamento foi legitimado por meio da ideia de que os conhecimentos subalternos representavam uma etapa mítica, pré-moderna e pré-científica do conhecimento humano (GROSFOGUEL; CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 20)

Entre as mudanças operadas pelo sistema de dominação ocidental, Mignolo (2018) destaca a separação entre natureza e cultura, que considera como ficções ocidentais, já que, para as antigas civilizações Mesoamericanas e Andinas, tal oposição binária não fazia sentido.

Em *In Tlilli in Tlapalli- Imágenes de la nueva tierra*, é apresentado, por meio da exibição dos mapas-pinturas, o conceito de *altepetl*, que configura um eixo central da vida local dos distintos grupos indígenas do vasto território Mesoamericano, tendo desempenhado um papel preponderante na organização social e política indígena anterior à conquista (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 18).

De acordo com Lina (2012, p. 107), ao invadir os territórios Mesoamericanos, os espanhóis não encontraram “cidades” ou “reinos”, mas sim *altepeme*, plural de *altepetl*, termo náhuatl que os habitantes do Altiplano Central mexicano usavam para designar macroestruturas de organização territorial e comunitária, e por meio do qual realizavam-se as divisões do território. O autor explica que a palavra *altepetl* é resultado da junção de dois vocábulos nahuas: *atl*, que significa água e *tepetl*, que significa cerro, montanha, de modo que a tradição literal da palavra seria “cerro-água” (LINA, 2012, p. 107). Segundo Lina (2012, p. 108), os assentamentos humanos mesoamericanos levavam em conta o meio ambiente circundante como elemento fundamental dos territórios habitados.

Desse modo, ao pintar os *altepeme*, os artistas pintam o território, o espaço sagrado que os sustenta, neles plasmando sua história (o tempo) e seus laços ancestrais (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 18). As autoras assinalam como os europeus não entenderam que os *altepeme* não eram cidades ou povoados, mas sim territórios, porque, na visão espanhola, o rural e o urbano sempre estiveram separados, enquanto, na Mesoamérica, relacionavam-se. Os mapas-pintura dos *altepeme* serviram, então, como uma forma de negociação entre os povos indígenas e as autoridades coloniais, atuando como uma maneira criativa de repintar o mundo, de fazê-lo voltar a existir (KERPEL; DEBALL, 2018, p. 18).

Outra parte integrante da exposição, o Pátio Colonial do museu foi transformado por Deball, em colaboração com Tatiana Falcón, em um jardim composto por plantas e minerais utilizados para a elaboração dos

pigmentos e tintas naturais inseridos no tratado nahua de pintura do Códice Florentino.



Figura 2: Pátio Colonial do Museu Amparo, transformado em jardim de plantas e minerais utilizados na elaboração de pigmentos naturais, com base no tratado nahua de pintura do Códice Florentino. Foto: Museu Amparo.

O ordenamento do jardim teve como referência a lâmina 1 do Códice Fejérváry-Mayer, um dos raros manuscritos pré-hispânicos que sobreviveu à conquista, e que faz parte do acervo do Museu de Liverpool. Nessa lâmina, está representado, de acordo com Kerpel (2003), um *quincuncen*: uma cruz com braços do mesmo tamanho e quatro ligações curvas em cada canto, que se encontram em um espaço central quadrado. A cruz representa a superfície da terra, com os quatro pontos cardeais: na parte superior, o Leste, à esquerda, o norte, abaixo o oeste e, à direita, o sul. As ligações nos cantos representam os solstícios de verão e inverno, em ambos os horizontes (p. 7).

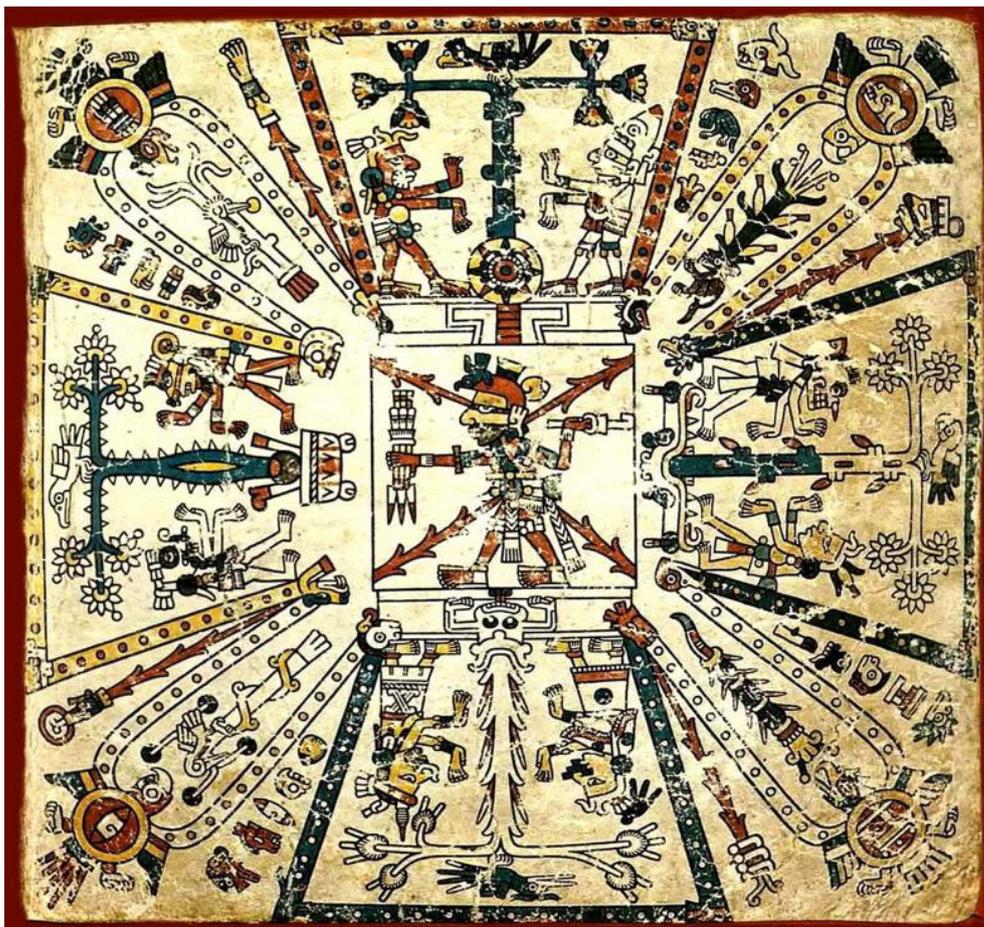


Figura 3: Lâmina 1 do Códice Fejérváry-Mayer. Fonte: Wikimedia Commons.

A respeito desse códice, León-Portilla (2005, p. 6) destaca como seu nome nada tem a ver com sua origem ou conteúdo. Em 1831, foi-lhe atribuído, pelo Lorde Kingsborough, o nome de Códice Fejérváry, por ter pertencido ao colecionador húngaro Gabriel Fejérváry. Já em 1901, o pesquisador Eduard Seler adiciona ao códice o sobrenome Mayer, em referência a outro colecionador, da Inglaterra. Contrariando tal denominação, León-Portilla refere-se ao códice como *Tonalámatl de los Pochtecas*, conservando “*Fejérváry-Mayer*” em parênteses.

León-Portilla (2005) explica que a palavra nahua *Tonalámatl* é composta de *tonalli*, que significa *ardor, calor do sol e tempo de estio*, e era empregada como sinônimo de dia (SANTOS, 2009, p. 131, grifo do autor) e *ámatl*, que corresponde a papel ou livro. Sendo assim, *Tonalámatl* é um

livro que realiza o registro da conta calendária de 260 dias. Já o ciclo completo de 260 dias chamava-se *tonalpohualli*, termo formado também por *tonalli*, acrescido de *tlapohualli*, que significa *coisa contada, numerada ou relatada*. Quanto ao termo *Pochtecas*, refere-se aos mercadores, os quais integravam espécies de grêmios ou conjuntos de pessoas dedicadas ao comércio, e seguiam diversas rotas até lugares distantes. Os *pochtecas* consultavam o códice, por exemplo, para saber em quais dias partir ou regressar de uma viagem, bem como celebrar festas, oferendas e banquetes (LEÓN-PORTILLA, 2005, p. 6).

De acordo com Santos (2009), a base do sistema calendário “era a conta dos dias, realizada por meio da combinação de um conjunto de vinte signos [...], com um conjunto de treze números” (p. 131). O conjunto dos signos “era composto por animais, plantas, artefatos humanos, fenômenos naturais e conceitos abstratos” (SANTOS, 2009, p. 131).

Segundo León-Portilla (2005, p. 9), a procedência exata do códice não pode ser afirmada, entretanto, nele convergem elementos dos âmbitos culturais nahua do Altiplano, nahua-cholulteca, mixteca e maya. Isso se deve às rotas realizadas pelos *pochtecas*, que partiam de Tlatelolco/Tenochtitlan ou algum outro ponto da região central do território da Mesoamérica, cruzavam parte de Oaxaca e Veracruz, até chegar a Xicalanco, estabelecendo, assim, relações com o mundo maia, conforme indicam vestígios desses contatos comerciais no próprio códice.

É importante destacar, de acordo com Santos (2009), o papel medular do sistema calendário na visão de mundo mesoamericana, de modo que, além de servir para contabilizar o tempo, o sistema

funcionava como uma espécie de base epistemológica que emoldurava, influenciava e, em parte, determinava as explicações sobre o passado e as ações cerimoniais nahuas, constituindo-se assim como um elemento indispensável para a compreensão das especificidades dessas explicações e ações (SANTOS, 2009, p. 129).

Considerações finais

O presente trabalho buscou destacar a importância do projeto de Kerpel e Deball para a difusão de conhecimento a respeito da perspectiva indígena da conquista espanhola do território Mesoamericano, no que podemos considerar como uma iniciativa de descolonização epistêmica. Os visitantes da exposição puderam explorar reproduções de códices, documentos e mapas-pintura constantemente ocultos em arquivos, para fins de conservação, e de difícil acesso, muitas vezes localizados fora do México. Sendo assim, puderam conhecer ou ampliar seu conhecimento sobre as histórias, subjetividades, práticas e cosmovisões indígenas, que foram sobrepujadas pela dominação colonial e a imposição de um regime epistêmico eurocêntrico, que se pretendeu absoluto e universal, vilipendiando outras formas de ver, sentir e pensar o mundo.

Referências

- BARISONE, J. A. La conquista de México en la versión de Sahagún. Telar. **Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos**, Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional de Tucumán, n. 6, p. 75-92, 2016.
- BOONE, E. H. Introduction: Writing and Recording Knowledge. In: BOONE, E. H; MIGNOLO, W (Eds.). **Writing without words**. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- KERPEL, D. M. El Códice Florentino y la creación del Nuevo mundo. **Revista Antropología Mexicana**, edição especial, n. 90, fev. 2020.
- _____. Imágenes de la conquista de México en los códices del siglo XVI. Una lectura de su contenido simbólico. **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas**, n. 82, p. 5-45, 2003.
- KERPEL, D. M.; DEBALL, M. C. *In Tlilli in Tlapalli Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la conquista*. **Museu Amparo**, México, 2018.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Bernardino de Sahagún. Pionero de La Antropología**. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, El Colegio Nacional, 1999.
- _____. El Tonamátl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer). **Revista Antropología Mexicana**, edição especial, n. 18, fev. 2005.

- ____. Orígenes y desarrollo de Mesoamérica. In: WOBESER, Gisela von (coord.). **História de México**, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, p. 45-71, 2010.
- LIBURA, K.M. Los códices mesoamericanos. Legados del pasado em la era de la globalización. **Educación y Biblioteca**, n. 171, mai-jun. 2009.
- LINA, Ivan. Altepetl. Una organización territorial comunitaria de Mesoamérica. In: HERNÁNDEZ, A.R.F.; RIANCHO, A.M.; GONZÁLEZ, O.; LINA, I. (coords). **Mesoamérica Una mirada a través del tiempo**. Cidade do México: Palavra de Clío, 2012.
- LÓPEZ, P. G. Pueblos indígenas y decolonialidad. Sobre la colonización epistemológica occidental. Andamios. **Revista de Investigación Social**, Universidade Autônoma da Cidade do México, v. 10, n. 22, mai-ago, p. 305-331, 2013.
- MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de letras da Universidade Federal Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.
- ____. **Histórias Locais, Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ____. On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Tradition. **Comparative Studies in Society and History**, v. 34, n. 2, p. 301-330, abr. 1992.
- ____. The Fictional Ontology of Nature: Classifying and Shattering the Whole Diversity of the Living. In: MIGNOLO, W.D; WALSH, C. E. **On Decoloniality. Concepts, Analytics, Practices**. Duke University Press: Durham and London, 2018.
- MUSIÑO, C. M. Los códices prehispánicos y novohispanos en mesoamérica como objetos de la escritura. **Bibliotecas. Anales de Investigación (Cuba)**, n. 11, p. 32-49, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)**. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires, p. 117-142, 2005.
- RICHART, M.B. Códices Etnográficos: el Códice Florentino. **EHSEA**, n.14, p. 349-379, jan-jun. 1997.
- SANTOS, E. N. **Tempo, espaço e passado na mesoamérica. O calendário, a cosmografia e a cosmogonia nos códices e textos nahuas**. São Paulo: Alameda, 2009.
- SOTO, D. P. Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad. **Revista Ciência Política**, Universidade Nacional da Colômbia, Faculdade de Direito e Ciências Políticas e Sociais, Bogotá, n. 5, p. 8-35, jun. 2008.
- SOUSTELLE, Jacques. **A civilização asteca**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

Trabalho recebido em: 17 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

MARZIALE, N. P. O projeto In Tlilli in Tlapalli - Imágenes de la nueva tierra como estratégia de descolonização epistêmica. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33411>

A arte resiste à censura?: reflexões contemporâneas

Does art resist censorship?: contemporary reflections

Deborah Moreira de Oliveira¹⁵
Thaynã Silva Targa¹⁶
Thays Alves Costa¹⁷

Resumo: Este estudo tem como objetivo refletir sobre os casos de censura e proibição nas artes, sobretudo na contemporaneidade. Recentemente, sofremos ataques no campo artístico e cultural, motivados pela ideia de moral e pelo extremismo religioso. Seleccionamos casos em âmbito nacional que envolvem as obras de arte. Trata-se de produções como: a exposição Queermuseu (2018), fechada após boicote e a propagação de *fakenews* a respeito das obras; a história em quadrinhos Vingadores - A Cruzada das Crianças, da Marvel, que retratava o beijo de um casal homoafetivo, exposta na Bienal do Livro (2019), a qual o prefeito do Rio de Janeiro, Crivella, solicitou que fosse censurada, por acreditar que o conteúdo era impróprio para crianças; a performance *Freedom Kick* (2020), do coletivo Indecline, que simulou um jogo de futebol cuja bola era uma representação da cabeça do presidente Jair Bolsonaro. Os casos de intolerância e de violência crescem no Brasil, inclusive contra as expressões artísticas, por isso, nossa intenção está em expor e refletir sobre eles.

Palavras-chave: Arte; Arte contemporânea; Política; Censura; Violência.

Abstract: This article aims to investigate censorship and prohibition cases in the art field, especially in the contemporaneity. Recently, we suffer attacks in the cultural and artistic field motivated by the idea of moral and religious extremism. Thus, we select cases in the national scope that involved works of art. This happened in productions like Queermuseu (2018) exposition - closed after a boycott and the propagation of fakenews about the works; Other production is the HQ Vingadores - A cruzada das Crianças by Marvel, exposed in the Bienal do Livro (2019) - which portrayed a kiss from a homoaffective couple - that in January, the mayor Crivella requested censorship for believing that the content was improper for childs; So as the performance Freedom kick (2020) from the Indecline collective, that simulated a football game which the ball was the representation of the president Jair Bolsonaro head. The cases of intolerance and violence seems to grow in Brazil, including against the artistic expressions, therefore, our intention is to expose and reflects about it.

Keywords: Art; Contemporary art; Politics; Censorship; Violence.

¹⁵ Atua como artista, pesquisadora e professora. Tem experiência em curadoria. É mestra em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (2018) e possui licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2016). Desenvolve pesquisa sobre arte e política na América latina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765147747567141> E-mail: deborah.mo93@gmail.com

¹⁶ Mestra em Teoria e História da Arte - PPGA - UFES. Possui bacharelado em Artes Plásticas pela mesma instituição. Participou do Coletivo LARANJA (2016-2019) em que desenvolveu pesquisas poéticas através de problemáticas urbanas, além disso, já trabalhou em diversos campos multidisciplinares da arte. Atualmente, desenvolve consultoria independente e se dedica à pesquisa da arte contemporânea e das novas tecnologias. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4060004488892263> E-mail: targathayna@gmail.com

¹⁷ Doutoranda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Mestrado em Artes pela Ufes (2018). Licenciatura em Artes Visuais pela Ufes (2015). Desenvolve pesquisa sobre Arte Bruta. Integra o grupo de pesquisa Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim e o projeto Vida e obra de Gerd Bornheim: correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2761-8532> E-mail: tizepeixe@gmail.com

Introdução

As disparidades entre meios comunicativos e produções artísticas são constantes nos campos moderno e contemporâneo da arte. Com os canais informativos mais ativos, principalmente em meados da década de 1960, vimos a potencialização de uma arte que se apropriara desses meios, rememorando as estratégias das vanguardas artísticas (sobretudo o dadaísmo), como uma espécie de subversão para expor outras visões. Nesses atritos, percebemos a incidência de um conceito de censura. O pensador Jacques Rancière, em a “Partilha do sensível” (2000), refletiu sobre a divisão do estético, analisando a distribuição das formas da arte no âmbito do comum. No entanto, essa partilha do sensível não atuaria somente em relação à propagação da experiência artística, mas também teria que ver com a delimitação dos espaços e dos tempos da arte, recortando-a em um determinado contexto e grupo social, atuando como uma espécie de censura.

As práticas estéticas são formas de criar visibilidades no comum, pois possuem lugares de ocupação e funções nesse mesmo quadro. Elas podem ser utilizadas pelo poder de forma consensuada para manter uma ordem. Nesse sentido, as práticas artísticas que operam com a disruptura e possibilitam a visualidade do não visível no comum, são frequentemente censuradas, essas operariam no âmbito do dissenso.

Na ditadura militar brasileira (1964 -1985), por exemplo, podemos ver o controle do comum sendo reiterado pelo jogo censurador. A censura foi o dispositivo utilizado pelo governo para impedir que os artistas expressassem seus posicionamentos contrários aos absurdos e a extrema violência provocada pelos militares. Podemos perceber que os regimes autoritários sempre buscam estabelecer o controle através do domínio dos meios de comunicação como forma de legitimar o poder e reprimir os avanços da oposição. Desse modo, “a informação é exatamente o sistema do controle”¹⁸

¹⁸ No Brasil, a palestra proferida por Gilles Deleuze, em 17 de maio de 1987, aos estudantes da FEMIS, dentro do programa “Mardis de la Fondation”, filmada e transmitida em 18 de maio de 1989, sob o

(DELEUZE, 1987, p. 292), no sentido que é manipulada a favor de um governo ou instituição, por exemplo.

Nesse período, as leis de censura prévia foram criadas para impedir a circulação de informações contrárias ao regime, como o controle da imprensa, através da Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. A partir de critérios morais, políticos e religiosos, essas leis ou dispositivos de controle eram inseridos, de modo que determinadas informações não chegassem à população. Existiam equipes ou grupos responsáveis por selecionar e/ou censurar determinadas obras, principalmente, no que diz respeito ao acesso ao material produzido pela imprensa e os jornais de oposição. Podemos afirmar que a informação era exatamente “um conjunto de palavras de ordem [...] nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer” (Idem), por isso, o acesso à informação é algo valioso, podendo ser decisivo em diversas situações em que a democracia está em risco.

Na contemporaneidade, o Brasil regressa ao inóculo deixado pela ditadura em tempos passados. Liderado por Jair Bolsonaro, presidente eleito sob apoio de grupos religiosos através do bordão “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, manifestando a sua afeição pela moral e bons costumes, assim como manda o “patriotismo” ou as estratégias de alcance popular, por meio da crença religiosa. Percebemos uma “retomada” das práticas bem comuns na ditadura militar brasileira, como: a utilização da bandeira de modo ufanista; a ideia de uma superioridade de um grupo social perante outros; a noção de uma suposta opressão e degeneração de um grupo minoritário em relação a um grupo patriota. Como consequência, os detentores do poder retaliaram as manifestações contrárias ou os pensamentos que vão contra a palavra hegemônica.

Na última década, tais episódios foram reforçados de forma opressora por grupos nacionalistas e conservadores que, em sua maioria, apoiam o atual presidente. O antropólogo Ronaldo de Almeida (2019) trata esse fenômeno

título *Qu'est-ce que l'acte de création?*, foi publicada no livro “O Belo Autônomo”, de Rodrigo Duarte (DELEUZE, on: DUARTE, , 1997, p. 387-398).

como “onda conservadora”.¹⁹ A censura é reforçada, nesses grupos, como uma forma de erradicação de pensamentos contestadores das premissas conservadoras, como é demonstrado ao longo deste artigo. Essas ações ameaçam a democracia e a liberdade de expressão, pois instauram, em um campo discursivo, uma ideia de dissolução de um debate político. Algo interessante e que pode ser usado como associação a este pensamento, é a ausência do próprio presidente Jair Bolsonaro nos debates políticos, durante a disputa eleitoral, nas mídias comunicativas. Tal posicionamento reforça a noção de inutilidade de um campo de ideias contrárias, que devem ser discutidas e relacionadas em um debate, como um jogo democrático. Isso auxilia o extremismo de uma corrente de pensamento em detrimento da outra, já que acentua a ideia do outro como um suposto inimigo, cujas ideias deveriam ser aniquiladas.²⁰

Do “Queermuseu” (2017) à exposição “Todxs xs santxs - renomeado - #eunãosoudespesa” (2020): as questões relativas à sexualidade incomodam

Um evento extremamente importante para percebermos a retomada da censura, de forma explícita, foi o fechamento da exposição “Queermuseu”.²¹ A exposição ocorreu no Santander Cultural, em Porto Alegre, em meados de 2017. Ela reuniu 270 obras, em um longo debate acerca da temática LGBTQIA+. A exposição fora acusada de apologia à zoofilia, à pedofilia, de vilipêndio religioso, etc. por grupos conservadores e religiosos, sobretudo provenientes de sites utilizados pelo MBL – Movimento Brasil Livre. Entre as

¹⁹ Para compreender melhor acerca dessas organizações do público político comentado aqui: Cf. ALMEIDA, 2019.

²⁰ A teórica belga Chantal Mouffe (2007) em seu livro “*Práticas artísticas y democracia agonística*”, ressalta que a supressão da diferença da relação NÓS-OUTROS faz com que essa relação se torne antagônica, assim se tornando AMIGOS-INIMIGOS, em que as diferenças não deviam ser discutidas, mas sim aniquiladas.

²¹ A exposição “Queermuseu” apresentava uma reflexão atual sobre a diversidade sexual e questões de gênero, entre as obras expostas estavam dos artistas brasileiros renomados como Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Alair Gomes, Candido Portinari, Flávio de Carvalho e Lygia Clark. A mostra reunia obras de 85 artistas que se expressavam em diversas linguagens artísticas, como pintura, escultura, instalação e objetos de arte. O banco Santander (responsável pela exposição) decidiu se sujeitar as opiniões preconceituosas que eram movidas pela ignorância de grupos religiosos e do MBL, a respeito das artes, fechando a exposição antes da data prevista. A exposição foi reaberta no Parque Lage, meses após o fechamento. Fonte: <https://www.bbc.com/>.

obras que provocaram as manifestações, estavam: “Cena de Interior II”, de Adriana Varejão; “Travesti da lambada e deusa das águas” (Figura 1), de Bia Leite; “Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva”, de Fernando Baril.

A “Queermuseu” foi uma fagulha de censura que demonstraria um jogo censuratório intenso sobrecaido o campo das artes. Ainda em 2017, fora censurada a performance “La Bête”²² de Wagner Schwartz, no Museu de Arte de São Paulo. No mesmo ano, um projeto de lei²³ que proíbe a exposição de nudez nas obras de arte no Espírito Santo foi aprovado. Essas práticas artísticas foram tratadas com muito sensacionalismo pela mídia e pela própria produção de *fake news* de grupos conservadores.

Nesse aspecto, percebemos que o que mais incomoda é o conteúdo relativo à sexualidade e à nudez. Afinal, as exposições tratavam de temáticas que se afastam da moral e ética cristã. A efetivação de discursos a partir de mídias computacionais, como fóruns, sites e redes sociais demonstra não só uma suposta liberdade pela quantidade de informação, que podemos adquirir e proliferar, mas uma manipulação que reforça a índole do discurso hegemônico.

Como utilizar dessas mídias sem ser capturado por uma manipulação discursiva? Foucault, no subcapítulo “A incitação dos discursos”²⁴, discorreu que, para dominar o sexo, seria preciso “primeiro, reduzi-lo ao nível da

²² “La Bête” (2015-Atual) é uma performance na qual o artista se apresenta nú manipulando uma escultura de plástico, como uma referência aos Bichos (1960) de Lygia Clark. Em seguida, o corpo do artista se torna o próprio bicho, podendo ser manipulado pelo público. Em 26 de setembro de 2017, após uma criança tocar o pé do artista durante a ação ocorrida no Museu de Arte de São Paulo, o trabalho se tornou alvo de críticas e perseguições. Quatro dias após o ocorrido, o Ministério Público abriu um inquérito para investigar as denúncias feitas sobre a performance. Segundo o jornal online El País, Wagner Schwartz diz ter recebido 150 ameaças de morte após as mais variadas acusações impulsionadas por grupos da extrema esquerda, inclusive a acusação de pedofilia. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html

²³ O projeto de Lei 383/2017 movido por Euclério Sampaio (PDT) tinha como intuito a proibição da nudez nos espaços expositivos. A proposta definia como “teor pornográfico” as expressões artísticas ou culturais que continham fotografia, textos, desenhos, pinturas, filmes e vídeos que expunham o ato sexual e a nudez humana. Em 19 de fevereiro de 2018, deputados do Espírito Santo vetaram o projeto através de votação que ocorreu na Assembleia Legislativa de Vitória. Disponível em: <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/deputados-vetam-projeto-que-proibe-representacao-de-ato-sexual-e-nudez-em-mostras-de-arte-no-es.ghtml>

²⁴ O autor inicia a discussão com uma reflexão sobre o sexo na sociedade burguesa do século XVII, apontando as transformações nos três séculos seguintes, enfatizando as questões relativas à repressão e ao silenciamento do discurso a respeito do sexo. (FOUCAULT1999).

linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (FOUCAULT, 1999, p. 20). Podemos fazer uma aproximação com o objetivo das sociedades conservadoras na atualidade. A interdição parece uma forma de silenciamento dos discursos, privando a sociedade da liberdade de expressão e do debate sobre a sexualidade, principalmente, nas questões relativas ao corpo da mulher e à homoafetividade. Dessa maneira, as instâncias que controlam os discursos tentam “por intermédios de proibições” (FOUCAULT, 1999, p. 20) impor o silêncio, como vimos na exposição “Queermuseu”.



Figura 1. Bia Leite. *Travesti da lambada e deusa das águas*, 2017. Foto de Leticia Heffer. Fonte: <<https://agenciauva.net/2018/09/11/ultimos-dias-para-ver-a-polemica-exposicao-queermuseu/>>. Acesso em: 14 novembro de 2020.

As questões relativas à sexualidade acessam tabus que podem incomodar as pessoas que defendem ideais religiosos e pregam padrões de relacionamentos baseados na heteronormatividade, um exemplo disso

aconteceu na Bienal do Livro no Rio de Janeiro (2019), que é o maior evento literário brasileiro. Ao se escandalizar com a história em quadrinhos “Vingadores - A Cruzada das Crianças” (Figura 2), da Marvel, que ilustrava um beijo gay, Crivella, prefeito da capital carioca, ordenou que agentes retirassem o livro de circulação do evento. A tentativa de censura foi informada por vários canais de comunicação e teve sua revanche através das redes sociais, com o compartilhamento da imagem como forma de protesto. O caso teve intervenção do Supremo Tribunal Federal, por meio do pedido da procuradora Raquel Dodge. A decisão de Crivella foi derrubada. Mesmo que os episódios de tentativas de censura estejam se popularizando, Dias Toffoli afirmou que “o regime democrático pressupõe um ambiente de livre trânsito de ideias”,²⁵ em oposição ao discurso de controle de Crivella.



Figura 2. Allan Heisenberg e Jim Chueng. *Vingadores: a Cruzada das Crianças*, sd. Fonte: <<https://veja.abril.com.br/cultura/acao-da-prefeitura-na-bienal-revela-censura-dizem-oab-rj-e-iab/>>. Acesso em: 14 novembro de 2020.

²⁵ O presidente do STF, Dias Toffoli, derrubou a decisão do Tribunal de Justiça do Rio, que permitia confisco da obra com temática LGBT. Toffoli reforçou o “livre trânsito de ideias” no regime democrático e destacou em sua peça judicial a decisão tomada pelo STF em 2011, quando foi reconhecido, pelo Supremo, o direito à união civil para casais formados por pessoas do mesmo sexo. Disse Toffoli que “Graças a esse ambiente pleno de liberdade, temos assistido ao contínuo avanço das instituições democráticas do país. Por tudo isso, a liberdade e os direitos dela decorrentes devem ser defendidos e reafirmados firmemente”. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/09/08/toffoli-suspende-decisao-judicial-que-permitia-apreensao-de-livros-na-bienal-do-rio.ghtml>

Da mesma maneira que “Queermuseu” e a HQ da Marvel incitaram a fúria religiosa, “Todxs xs santxs - renomeado - #eunãosoudespesa” (2020), de Órion Lalli, foi censurada após a intensa campanha online de deputados filiados ao PSL (Partido Social Liberal). A obra que causou mais comoção foi uma fotomontagem (Figura 3), em que a cabeça da figura humana era a representação de uma santa com órgãos masculinos e femininos, com a frase “Deus acima de tudo, gozando acima de todos”. Sobre o episódio, o artista se pronunciou nas redes sociais: “Quero apenas deixar uma reflexão imagética sobre ícones, falar dessas imagens que povoam e atravessam o nosso imaginário e que de certa forma moldam a nossa maneira de pensar”.²⁶

Apesar da classificação para maiores de 18 anos, a exposição, que estava localizada no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, foi suspensa por ordem da Secretária Municipal do Rio de Janeiro. Sobre o caso de censura, o artista se manifestou, concedendo entrevista a *Veja Rio*, afirmando que “Estão dizendo que é a imagem de uma santa cristã, mas não é. É a minha santa. É o meu oratório. Precisamos falar sobre meu corpo que vive com HIV, [...] querem me acusar de algo, de um crime, que não cometi”.²⁷ Pode-se enxergar a interferência na liberdade de expressão sob influência dos fundamentos religiosos nas instituições, que deveriam ser laicas. A cada nova circunstância que ocorre nesse sentido, reforça-se o questionamento sobre a consistência de nossa democracia nos parâmetros atuais de governo.

²⁶ Pronunciamento do artista Orión Lalli em suas redes sociais, segundo o jornal online *Veja Rio*. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/>

²⁷ Entrevista concedida ao jornal online *Extra Globo*, publicado em 29 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://extra.globo.com/>.



Figura 3. Órion Lalli. *Sem título*, 2020. Fonte: <<https://oglobo.globo.com>>. Acesso em: 14 novembro de 2020.

Outra situação que indica que os casos citados acima não são isolados, foi o ocorrido com o especial de Natal de 2019, do grupo Porta dos Fundos, “A Primeira Tentação de Cristo”. Ao trazer, de forma cômica, a figura de Jesus Cristo como homoafetivo, o episódio causou mais uma revolta nos grupos conservadores e religiosos, gerando manifestações nas redes sociais. Diante da circunstância, o desembargador Benedicto Abicair, do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, solicitou a retirada do filme da plataforma de streaming Netflix, atendendo a uma ação movida pela Associação Centro Dom Bosco de Fé e Cultura. Podemos observar, mais uma vez, a influência de fundamentalismos religiosos na justiça.²⁸

As charges de Latuff e a performance “Freedom Kick” (2020): não podemos criticar o atual governo?

Para Deleuze, a informação era um sistema de controle, uma forma das classes dominantes exercerem o domínio do povo. Por isso, as críticas de

²⁸Após ter sido suspensa pelo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, em 08 de janeiro de 2020, a exibição do Especial de Natal “A Primeira Tentação de Cristo”, teve sua exibição autorizada através da unanimidade de votação realizada pela Segunda Turma do Supremo Tribunal Federal no dia 3 de novembro de 2020.

oposição aos governos totalitários são silenciadas. Desde que o atual presidente assumiu o poder e até antes disso, a censura esteve presente como uma tentativa de silenciamento, no que diz respeito às artes e ao exercício da imprensa. Um exemplo anterior à eleição presidencial são as fotografias de Janaína Reis, que foram retiradas a pedido Gustavo Henric Costa, prefeito da cidade de Guarulhos, atualmente filiado ao PSD (Partido Social Democrático). As cinco fotografias faziam parte da exposição “Universo Feminino - Singular e Plural” (2019), que registravam o ato “Ele não” realizado em São Paulo, contra a candidatura de Bolsonaro. Será que podemos criticar o atual governo? Parece que não, os casos de censura e tentativa de silenciamento crescem, enquanto parte da população e a categoria dos artistas buscam o ato de resistência.



Figura 4. Janaína Reis. Sem título, 2020. Fonte: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 14 novembro de 2020.

O ato de resistência é “também um ato de arte” (DELEUZE, 1987, p. 294), como forma de uma luta entre as pessoas ou classes, ainda como luta política. Podemos identificar essas lutas quando nos deparamos com casos como da exposição “Independência em Risco”.

O cartunista Latuff é conhecido no contexto nacional por apresentar críticas severas aos governos neoliberais e às mazelas causadas pelo capitalismo. Desde a eleição de Jair Bolsonaro, o artista apresentou uma série de produções artísticas, que demonstravam seu descontentamento com o atual governo e a relação com o governo de Donald Trump. Em 2019, a exposição “Independência em Risco” foi interrompida por expor sua opinião a respeito do presidente brasileiro. Uma das obras consideradas ofensivas mostrava Bolsonaro lambendo os sapatos do presidente dos Estados Unidos, Trump, enquanto servia, em uma bandeja, uma representação do mapa do Brasil. Em entrevista, Latuff afirmou que “o tema da exposição Independência em Risco parece que foi realmente um título muito apropriado para os tempos que estamos vivendo. Não só a nossa independência, a nossa soberania que está em risco, como também algo muito caro às democracias que é a liberdade de expressão”.²⁹



Figura 5. Carlos Latuff. *Sem título*, 2019. Fonte: <<https://g1.globo.com/>>. Acesso em: 14 novembro de 2020.

²⁹ Entrevista concedida ao jornal online Sul 21, publicado em 3 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/>.

O ato de resistência deleuziano gera uma “contrainformação”,³⁰ visto que a informação diz respeito ao dispositivo de controle exercido pelos regimes totalitários ou classes dominantes. A obra de arte seria capaz de criar a “contrainformação”, uma espécie de resistência, que tem como objetivo provocar o pensamento crítico da população. Como não se submeter aos discursos absurdos de Bolsonaro e à circulação de *fake news* utilizadas por integrantes do governo e seus aliados, como fez o coletivo “Indecline”, com sua performance/videoarte de resistência. O “Indecline” afirmou ter recebido ameaças após “*Freedom Kick*”,³¹ obra em que pessoas jogam futebol com a réplica da cabeça do presidente Bolsonaro.

A performance/videoarte tem início com uma mulher negra que assiste algo no celular, no qual podemos ouvir trechos de falas de Bolsonaro, demonstrando seu ponto de vista sobre diversos assuntos, como a homoafetividade, a mulher no mercado de trabalho, a cultura como algo pejorativo. Em um momento, o áudio da “*Freedom Kick*” reproduz o presidente ironizando com a seguinte frase: “mas tem muita mulher que é competente”,³² a fala se refere a entrevista cedida ao programa Superpop, da Rede Tv. Na entrevista, ele defende a redução da maioria penal de 18 anos para 16 anos e opina sobre os salários das mulheres no Brasil, afirmando que “nunca empregaria com o mesmo salário” se estivesse na posição de dar emprego a uma mulher.

Ainda sobre a “*Freedom Kick*”, a performance/videoarte mostra a mulher transitando pela cidade de São Paulo. A performer chega ao cemitério, tira do túmulo um saco e leva para a quadra. Quando a mulher tira do saco a bola

³⁰ A “contrainformação” deleuziana apresenta questões relativas à criação no âmbito da arte e, diz respeito à capacidade da arte de se opor aos sistemas de controle e à criação de resistências através da relação obra de arte e público. Desse modo, a obra de arte carrega em sua “essência” a “contrainformação”, servindo de oposição à ideia de comunicação, visto que transcende/supera esse conceito de circulação de informação. Levando o público ao pensamento crítico e ao impulso de revolta.

³¹ As informações utilizadas neste artigo sobre a obra “*Freedom Kick*” podem ser encontradas no Instagram do coletivo @Indecline.

³² Trecho da entrevista de Bolsonaro ao programa da Rede Tv. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lZZisKgrtWY>>

para o jogo, temos uma réplica da cabeça do Bolsonaro e pessoas de diversas idades e raças jogam futebol com a cabeça dele. São tocadas duas músicas em “*Freedom Kick*”, a saber: “Da lama ao caos”, da banda Nação Zumbi, e “Quando o morcego doar sangue”, de Bezerra da Silva. Em relação a música de Bezerra, enfatizamos as frases que acreditamos serem necessárias para uma reflexão atual sobre a situação da política brasileira e a idealização da “Promessa de um Brasil novo” do cantor, com:

Para tirar meu Brasil dessa baderna

Só quando o morcego doar sangue
E o saci cruzar as pernas [...]

Toda nossa esperança é somente lembrança do passado
A alta cúpula vive contagiada pelo micróbio da corrupção
O povo nunca tem razão, estando bom ou ruim o clima [...]

Já não há alegria de noite e de dia a tristeza não para
A vida custando os olhos da cara
E não temos dinheiro para comprar
Quem governa o país é muito feliz, não se preocupa
Tem tudo de graça, não esquenta a cuca
E o custo de vida só sabe aumentar

“*Freedom Kick*” finaliza com as pessoas que participaram do jogo em pose de foto com a cabeça de Bolsonaro. No texto escrito pelo coletivo “Indecline” na rede Instagram, eles expõem que “a América Latina tem uma história de ditadores. Em particular, a Quinta República Brasileira era conhecida por matar dissidentes. E Jair Bolsonaro é conhecido por seus discursos masturbatórios que esboçam seus sonhos molhados de restabelecer essa política”. O coletivo afirma, ainda, que o presidente ofende os homoafetivos, as mulheres e as pessoas que defendem posicionamento político de esquerda. Os integrantes do “Indecline” terminam a explanação declarando que os oponentes do atual governo, “trazem alegria e movimento à sua resistência que fez de brasileiros como Pelé um ícone em todo o mundo”.

O coletivo faz uma analogia ao futebol, afirmando que “na democracia, a liberdade de expressão é a força esclarecedora que impede os tiranos de escaparem impunes do assassinato [...] déspotas usam o medo para manter suas populações sob controle”. Para eles, assim como no futebol, é possível corrigir erros, reiniciar jogadas e trazer a disputa de um modo que todos tenham oportunidade de participar dos diálogos. A partir de um esforço coletivo, a população unida pode lutar/jogar contra os políticos opressores e “nosso trabalho é chutá-los sem piedade até encontrarmos uma maneira de transformar cada um de nossos esforços individuais em uma vitória da equipe”.



Figura 6. Indecline. *Freedom Kick*, 2020. Fonte: <<https://fotografia.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 14 novembro de 2020.

Na música, temos o caso de tentativa de censura e repressão à liberdade de opinião a respeito da política brasileira, com a letra de “Micheque”, do grupo Detonautas, em parceria com o humorista Marcelo Adnet. Trata-se de uma exposição bem-humorada dos casos de corrupção do presidente Bolsonaro e sua família, em especial, o episódio envolvendo Michelle Bolsonaro e o

depósito de 89 mil reais em sua conta feito por Fabrício Queiroz, ex-assessor de Flávio Bolsonaro. Em trecho da música, temos os questionamentos em tom de indignação, com:

Hey, Michelle!
Conta aqui pra nós
A grana que entrou na sua conta é do Queiroz
Hey, Capitão!
Como isso aconteceu?
Levante a mão pro alto
E agradeça muito a Deus

Dessa forma, a música transforma o “ato da fala em um ato de resistência”³³ (DELEUZE, 1987, p. 294), esse episódio pode nos conectar a situações similares que ocorreram no período institucional da ditadura e outras composições censuradas, por exporem situações que os políticos gostariam que fossem ocultadas. Nos serve também, como mais uma fresta de análise sobre a nossa democracia e seus atuais dispositivos de controle.

Considerações finais: o acesso à educação e à “contrainformação”

Afinal, o que faz com que essas práticas de conceitos antagônicos ao regime atual de poder tenham um espaço prévio em algumas instituições artísticas? Como podemos ver, a “Queermuseu” aconteceu no Santander Cultural – uma exposição que tratou de diversas problemáticas em relação a ideias e grupos dissidentes no campo social. Não é de hoje que práticas, pensamentos e ações que expressam outros grupos em ordens de gênero, etnia, classe, sexualidade, etc. são expostas em instituições de arte fomentadas por uma economia bancária. Entretanto, cabe a reflexão de uma suposta inserção da autocrítica no campo artístico. Isso é algo muito explorado pela artista

³³ Para Deleuze, o ato de resistência apresenta duas faces, primeiramente, é o ato da arte, conseqüentemente, é humano com toda sua capacidade de criação e de falha. O “ato de resistência resiste à morte”, estabelecendo a relação com a durabilidade da obra de arte, que resiste ao tempo, quando se torna história da humanidade. Atingindo seu potencial político quando se torna uma “forma de uma luta dos homens”, o discurso impregnado na obra arte (DELEUZE, 1997, p. 294).

Andrea Fraser, em seus escritos (Cf. FRASER, 2008) e em suas intervenções artísticas nos espaços museológicos. A inserção da autocrítica dentro do capital é um bem igualmente lucrativo. A teórica Chantal Mouffe (MOUFFE, 2007, p.59). relata que: “Na atualidade, a produção artística e cultural desempenha um papel fundamental no processo de valorização do capital e mediante a <<novagestão>>, a crítica artística tem sido um elemento importante a produtividade capitalista”

Nesse sentido, qualquer crítica ao capital poderia ser automaticamente recuperada e neutralizada pelo capitalismo. Isso é algo corrente na contemporaneidade, em que muitas instituições bancárias e privadas fomentam a produção de arte com características que tendem a contrainformar o discurso da ordem hegemônica estabelecida.

A autocrítica, apesar de ser analisada muitas vezes como necessária ao funcionamento do capitalismo como uma própria reinvenção de seu conceito (FOSTER, 1996), toca também fronteiras muito instáveis. Em períodos de uma extremidade política marcada, a autocrítica pode sair da bolha de grupos que se identificam normalmente com suas ideias e cair num contexto social geral, em que ela pode ser amplamente massacrada.

Essas obras reuniram aspectos críticos de um âmbito fora do pensamento hegemônico, o que as fez serem censuradas. Elas possuem um potencial tal que fez com que elas saíssem de um grupo habitual na qual essas mensagens comumente reverberam (normalmente, no próprio âmbito da arte contemporânea, em que o público muitas vezes já está habituado com esses tipos de trabalhos) e atingissem um novo patamar discursivo, assim, alcançando outros públicos, que discordavam das ideias colocadas e garantiriam um processo violento de censura.

Todavia, isso foi extremamente interessante ao pensar que esse processo de censura não fora unilateral, pois em muitos casos ele gerou um debate político e uma reação a essa censura. Em meios comunicativos, principalmente na internet, percebemos inúmeras manifestações contrárias em relação a uma volta da censura. Assim, nesse período, podemos ver várias

ações, postulados e reverberações desses atos de censura, em que alguns grupos se posicionam em relação a esse excesso de poder, e criam mais identidades políticas.

A internet, neste sentido, utilizada como um espaço outro, gerou proposições interessantes a essas investidas. A censura dos quadrinhos “Vingadores – A Cruzada das Crianças” gerou prontamente uma reação adversa a esse ato, e essa intervenção lançou no campo discursivo um claro posicionamento de enfrentamento a censura, e uma visão negativa em relação a essa mesma, o que confere um outro efeito ao ato de censurar. O jogo censurador é dúbio e instável, e esse quando não devidamente silenciado, pode criar o efeito contrário, fazendo com que as pessoas se rebelem e se posicionem prontamente em relação ao ato de censura.

Além dessas tentativas de censura nas artes, o governo tentou usar o sistema escolar como forma de oprimir os educadores que buscam uma reflexão honesta e diálogo com os alunos sobre os problemas sociais e as questões políticas. Bolsonaro e seus aliados tentam moldar a sociedade brasileira ao seu modelo ultraconservador, não foi por acaso que ele pediu que os alunos das escolas brasileiras filmassem e denunciasses seus professores, pelo que chamou de “doutrinação ideológica”. Esse episódio deu ainda mais visibilidade ao projeto “Escola sem partido”³⁴, em que o objetivo está na proibição do diálogo sobre questões de gênero, política e religião, indo de oposição ao propósito da escola como local democrático e de construção de conhecimento, um lugar de debate e convivência com as diferenças. Afinal, “seria na verdade uma atitude ingênua esperar que as classes dominantes

³⁴ Os projetos de lei do Programa Escola sem partido têm a intenção de impor limites na atuação dos professores, de modo que determinados assuntos não sejam discutidos em sala de aula, como temas relativos à política, gênero e religião, por exemplo. Além disso, o movimento Escola sem partido visa expor e denunciar profissionais da área de educação que não sigam as proposições do programa, através da organização com pais e adeptos responsáveis pelo julgamento moral. Notícias sobre o Escola sem partido: o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu a inconstitucionalidade de se proibir o diálogo sobre as questões de gênero nas escolas, em Novo Gama em Goiás (abril de 2020); em Alagoas a Lei 7.800/2016 da Escola Livre que seguia as ideias do Escola sem partido que aguardava julgamento definitivo pelo STF, foi retirada de pauta em 2018; o projeto de Lei Escola sem Partido (2019) foi aprovado em uma primeira votação na cidade de Belo Horizonte e, passará por avaliação de emendas em 2020; em julho de 2019, o fundador do movimento Escola sem partido, Miguel Nagib anunciou o fim das atividades com a justificativa de falta de apoio de Bolsonaro. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/>

desenvolvessem uma forma de educação que proporcionasse às classes dominadas perceberem as injustiças sociais de maneira crítica” (FREIRE, 1984, p. 89), assim como perceberem a manipulação de informação feita pelos representantes do governo e das próprias classes dominantes. Para Paulo Freire, a educação deveria ser libertadora de modo que o oprimido compreendesse e encontrasse formas de sair do estado de submissão, com isso mudando sua própria realidade. Acreditamos na educação como uma das maneiras de resistir aos excessos de violência simbólica³⁵ causados pelas instâncias que dominam o Estado, como menciona Bourdieu em seus escritos, do mesmo jeito que o acesso à “contrainformação” pode libertar da condição de ignorância.

Referências

ALMEIDA, Ronaldo de. Bolsonaro Presidente – Conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos estudos CEBRAP**, v. 38, n. 1, p. 185-213, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/handle/bdtse/5615>>. Acesso em: 13 de novembro 2020.

BECK, Mateus. Exposição com charges sobre Bolsonaro é retirada da Câmara de Vereadores de Porto Alegre. **G1**, Porto Alegre, 03 setembro de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/>>. Acesso em: 14 novembro 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAPOBIANCO, Marcela. Secretaria de Cultura suspende exposição perseguida por deputados do PSL. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 28 fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/>>. Acesso em: 08 novembro de 2020.

CARNEIRO, Júlia Dias. "Queermuseu", a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 16 agosto de 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/>>. Acesso em: 08 novembro de 2020.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação. In: DUARTE, Rodrigo. Org. **O Belo Autônomo, textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

³⁵ O conceito de violência simbólica desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu, diz respeito a violência de ordem emocional, moral e psicológica, sofrida pelo indivíduo e causada por instâncias legitimadas por hierarquias que foram determinadas através de relações de poder. Desse modo, nos espaços sociais (campo) existem configurações que determinam a atuação e o comportamento de cada indivíduo, estabelecendo limites e pode ser manifestada de forma opressiva, como por exemplo, no sistema escolar incorporadas no discurso dos professores. Para Bourdieu, a “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. (BOURDIEU, 1999, p. 7-8).

FOSTER, Hal. **Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural**, São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1999.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica (2005). In: **Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ**. Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro de 2008.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GOMES, Luís Eduardo. Mônica Leal encerra exposição na Câmara com cartuns sobre Bolsonaro: artistas denunciam censura. **Sul 21**, Porto Alegre, 03 setembro de 2019. Disponível em: <www.sul21.com.br/>. Acesso em: 14 novembro 2020.

JIMÉNEZ, Carla. STF proíbe censura de livros no Rio e dá recado contra discriminação. **El País**, São Paulo, 09 setembro de 2019. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/>>. Acesso em: 8 novembro de 2020.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**, São Paulo, 13 setembro de 2017. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/>>. Acesso em: 8 novembro de 2020.

MENON, Isabella. Prefeito de Guarulhos manda tirar fotos com 'menção a questões políticas' de mostra. **Uol**, São Paulo, 20 outubro 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 14 novembro 2020.

MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

MOURÃO, Giovanni. Após ação do PSL, prefeitura suspende exposição que traz Virgem Maria com órgão masculino. **Extra globo**, Rio de Janeiro, 29 fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://extra.globo.com/>>. Acesso em: 8 novembro de 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34, 2005.

VIVAS, Fernanda. STF mantém decisão que autorizou exibição de especial de Natal do Porta dos Fundos. **TV Globo**, Brasília, 03 de novembro de 2020. Disponível em <<https://g1.globo.com/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

Artigo recebido em: 17 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, D. M. de; TARGA, T. S.; COSTA, T. A. A arte resiste à censura? reflexões contemporâneas. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33402>

A “VALIDADE” DA “ARTE PARANAENSE” NA CRÍTICA DE ADALICE ARAÚJO

The “Arte Paranaense” “validity” in Adalice Araújo art critic

Luana Hauptman Cardoso de Oliveira ³⁶

RESUMO: Adalice Araújo (1931 – 2012) foi a principal crítica de arte do Paraná. Durante sua trajetória uma de suas principais preocupações foi a de que a arte e os artistas paranaenses fossem entendidos como parte de um sistema de arte nacional e não classificados como regionais. Para alcançar esse objetivo Adalice atuou em várias frentes, mas foi como crítica de arte vinculada aos jornais de Curitiba que suas ideias tiveram maior repercussão. Assim, tendo em vista o que Roland Barthes chamou de “validades”, este artigo tem como objetivo analisar o sentido do uso do termo “arte paranaense” por Adalice Araújo. A hipótese é de que ao se referir à arte do Paraná em uma chave que leva a interpretações “regionalistas” e ao mesmo tempo aproximar a produção desses artistas de discussões sobre vanguarda e “Geração 80”, Adalice Araújo cria um recurso para destacar o que, apesar de respaldado em discussões nacionais, era específico do campo paranaense, sem, no entanto, defender algum tipo de regionalismo.

Palavras-chave: Adalice Araújo. Crítica de arte. Arte do Paraná.

Abstract: Adalice Araújo (1931 - 2012) was the main art critic of Paraná. During her career, one of her main concerns was that art and artists from Paraná would be understood as part of a national art system and not classified as regional. To achieve this goal Adalice acted on several fronts, but it was as an art critic linked to the newspapers in Curitiba that her ideas had the greatest repercussion. Thus, in view of what Roland Barthes called “validities”, this article aims to analyze the meaning of the use of the term “arte paranaense” by Adalice Araújo. The hypothesis is that when referring to the art of Paraná in a key that leads to “regionalist” interpretations and at the same time bringing the production of these artists closer to discussions about avant-garde and “Geração 80”, Adalice Araújo creates a resource to highlight what , although supported by national discussions, it was specific to the Paraná field, without, however, defending any type of regionalism.

Keywords: Adalice Araújo. Art critic. Paraná art.

³⁶ Universidade Federal do Paraná. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9530680369855764> E-mail: luana_hdeoliveira@yahoo.com.br

A “validade” da crítica

A crítica de arte Adalice Araújo³⁷ teve uma carreira muito profícua no campo da arte do Paraná. Sua atuação múltipla seja como educadora, pesquisadora, diretora de museu, agitadora cultural e crítica de arte faz com que todo o material produzido por ela e a influência que ela exerceu no campo cultural de Curitiba se confundam com o próprio campo artístico do Paraná.

O início de sua atuação como crítica, a partir de 1969, representa um processo de profissionalização na crítica de arte do estado. Em um momento em que esta atividade, anteriormente concentrada em intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo, passa a se tornar muito mais disseminada em periódicos de várias regiões do país, seu lugar como a crítica de arte do Paraná logo é reconhecido fazendo com que essa atividade se torne, pela primeira vez, relevante na imprensa curitibana.

Durante os anos em que Adalice Araújo atuou como crítica de arte (1969 – 1995) sua aproximação com as ideias de vários críticos de sua época aconteceu sempre no sentido de afirmar a produção paranaense a partir de uma discussão artística nacional e, às vezes, internacional. Assim, ao noticiar todo o tipo de acontecimento relacionado ao cenário artístico do estado, variando sua escrita entre agenda cultural e análises críticas, Adalice dialogava com o pensamento e a atuação de vários outros críticos de destaque nacional. Frederico Morais, Roberto Pontual, Walmir Ayala, Mário Barata, foram alguns dos nomes que tiveram seus caminhos compartilhados com Adalice, seja ideologicamente ou através de parcerias profissionais. Desta forma, tendo como campo teórico as discussões sobre crítica apresentadas por Roland Barthes (2007), interessa-nos neste texto levantar alguns pontos que apoiados em um discurso “nacional” sobre arte

³⁷ A crítica de arte Adalice Araújo (1931-2012) nasceu em Ponta Grossa-PR, mas foi em Curitiba-PR que ela se tornou a principal crítica de arte do Paraná, escrevendo semanalmente de 1969 a 1974, no jornal Diário do Paraná e depois, de 1974 a 1995 no jornal Gazeta do Povo. Além disso, atuou em paralelo como professora universitária na Escola de Música e Belas Arte do Paraná e na Universidade Federal do Paraná, além de responder pela direção do Museu de Arte Contemporânea do Paraná entre 1986 a 1988.

foram utilizados por Adalice Araújo em suas análises da produção paranaense.

Hoje quase inexistente para o grande público de arte no Brasil, a crítica de arte esteve por muito tempo vinculada a jornais de grande circulação e seu exercício no Brasil iniciou-se no final do século XIX. Apesar de não haver uma pesquisa voltada à recepção³⁸ destes textos ou ao alcance deles junto aos leitores de jornais, é bastante plausível imaginar que, mesmo acessível a quem soubesse ler – dado que já deixa bastante relativo ao alcance dos jornais no Brasil – a crítica conversava com seus pares. Neste sentido, “a crítica é escrita para o público, mas a serviço da arte” (OSÓRIO, 2005, p.17) e um de seus papéis é gerar debate entre os atores do meio, discutindo a relevância das práticas que, ao longo do tempo, vão sendo propostas. Assim, o alcance das ideias e a influência do crítico dentro do campo está estritamente relacionado com o tipo de relação estabelecida com seus pares e desta forma, para Adalice Araújo era muito mais interessante ser “nacional” do que “regional”. No entanto, a singularidade de cada meio servirá para que os tantos artistas e críticos não se transformem em uma massa homogênea e tenham suas vozes abafadas e, neste sentido, é melhor ser “regional” do que “nacional”, sendo o “regional” aqui visto como elemento de distinção.

Assim, sendo o crítico interprete de uma produção artística ativa e viva e ao mesmo tempo o veículo que tornará público as práticas internas ao campo, devemos evidenciar que se “o eu do crítico e a realidade do mundo são elementos indissociáveis no trabalho literário e crítico” (AVANCINI, 1998, p.28), seu discurso corresponde a uma perspectiva histórica e nunca a uma verdade.

A partir disto e segundo Roland Barthes a crítica “é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias (sic), das paixões intelectuais, ela é uma necessidade (...) a construção da inteligência

³⁸ Levantamento realizado online a partir das palavras chaves: recepção/leitura de crítica de arte; recepção de crítica de arte no Brasil; leitura de crítica de arte.

de nosso tempo” (BARTHES, 2007, p. 162). Além de sua função como mediadora entre arte e público é reveladora das ideias de um determinado momento. Isto quer dizer que o discurso crítico está sujeito a regras referentes a um determinado sistema de signos e isso não traz em si uma verdade, mas uma interpretação daquela cena a partir de critérios artísticos e referências pessoais. No caso da arte estas regras pertencem ao estético, ao formal, ao imagético. Assim, as questões que definem, por exemplo, um artista, pintor, da década de 1980 no Brasil como “Geração 80” não é simplesmente o fato dele fazer pinturas ou de produzir durante a década de 1980, mas sim que as suas pinturas trazem um determinado conjunto de características – temáticas e formais – que o aproximam de um debate que levou a caracterizar vários artistas daquele momento como Geração 80.

É nesse sentido que Barthes vai afirmar que a função da crítica não está relacionada à produção de verdades, mas sim à de “validades”. Para ele, “uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos” (BARTHES, 2007, p. 160), próprio da estrutura daquele campo do saber. Caberia a crítica então, aproximar, a partir dos argumentos que ela mobiliza, os discursos que lhe são ofertados em sua época do formalismo em obra, ou seja, da produção artística.

Barthes fala a partir da literatura, mas acredito que seu raciocínio seja plenamente transponível à arte. Diz ele que o propósito da crítica não deve ser:

(...) o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido; com a condição de admitir imediatamente que a obra literária é um sistema semântico muito particular, cujo fim é dar “sentido” ao mundo, mas não “um sentido”; a obra, pelo menos a que chega geralmente ao olhar do crítico, e talvez seja essa uma definição possível de “boa” literatura, a obra nunca é completamente insignificante (misteriosa ou “inspirada”) nem jamais completamente clara; ela é, se se quiser, sentido *suspenso* (...). (BARTHES, 2007, p.161)

Assim, alimentado por esse sistema de significados e por todas as demais informações disponíveis para além deste, o crítico fará sua leitura desse “sentido suspenso” da obra.

Desta forma, não cabe na aproximação de Adalice Araújo com seus pares buscar verdades em seus discursos ou tentar mostrar qual grupo de artistas e suas respectivas produções estariam “mais certos” do que o outro, mas sim, buscar “validades”, ou seja, entender os sentidos dos discursos, os signos e como eles se estabeleceram no campo. Por exemplo, não discutiremos neste artigo se houve ou não vanguarda no Paraná ou se a “Geração 80” se constituiu aqui da mesma forma e com os mesmos dilemas que no Rio de Janeiro, mas sim em que medida existe coerência entre as ideias e as práticas, se há uma validade de raciocínio que permitiu à Adalice Araújo apresentar a produção artística do Paraná a partir de debates nacionais e ao mesmo tempo destacar a “regionalidade” da arte do Paraná sem diminuir seu valor.

Os debates “nacionais” ou as mudanças na crítica entre os anos 1960 e 1980

A partir da segunda metade dos anos 1960 artistas com propostas inovadoras como a abstração informal (tachismo) e a abstração geométrica criaram um campo próprio, relativamente autônomo e ampliado não só para as linguagens artísticas, mas para todo o sistema da arte. Críticos como Ferreira Gullar, no entanto, questionavam essa autonomia, entendendo que essas experimentações eram o contraponto de uma arte verdadeiramente nacional, por que, de acordo com ele, essas movimentações “não eram colocadas numa história própria, ao contrário do que acontecia na Europa e nos Estados Unidos, constituindo-se assim como uma ruptura negativa nas trajetórias artísticas locais (REIS, 2006, p.18).

Em partes, a historiadora Maria de Fátima Morethy Couto (2012) confirma esse panorama ao dizer que a insatisfação de parte da classe artística com o

juízo da crítica que se baseava em antigos ismos – expressionismo, abstracionismo, surrealismo etc. – era internacional. Jasper Johns e Robert Rauschenberg nos Estados Unidos, promoviam “o fim da “ditadura dos expressionistas abstratos”” e na Europa, um grupo de artistas liderados pelo crítico Pierry Restany pedia a definição de uma nova expressividade através da “apropriação de fragmentos do real para fins poéticos” (COUTO, 2012, p.73). No entanto, ao contrário de Gullar, Couto também insere o Brasil nesse panorama ao dizer que os artistas brasileiros tentavam promover “um diálogo crítico com a realidade nacional, com a tensa situação política do país, e ao mesmo tempo pretendiam suscitar a integração entre prática artística e reflexão teórica por meio de debates e da publicação de textos diversos” (COUTO, 2012, p.72). Assim, apesar de beber em fontes internacionais, o contexto (instável) político brasileiro criava para a produção daqui condições singulares e por isso, os resultados não se aproximavam formalmente da produção da Europa ou dos Estados Unidos. Isso ficou tão evidente que o próprio Ferreira Gullar reavaliou sua posição mais tarde, passando a entender a vanguarda não como simples ruptura da arte nacional, mas como operação de absorção crítica ligadas às experimentações artísticas internacionais (REIS, 2006, p.19).

Assim, tanto Couto (2012) quanto Reis (2006) apontam vários eventos que foram, em alguma medida, representativos das mudanças pela qual o campo da arte passava naquele momento. A primeira exposição neste sentido foi *Opnião 65*. Realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de agosto a setembro de 1965, teve a presença de 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros, representando, segundo Paulo Reis “o momento privilegiado no qual as discussões sobre a volta da figuração tomaram corpo pela primeira vez e de forma variada” (2006, p.31). Foi nesta exposição que Hélio Oiticica apresentou seus *Parangolés* ao mundo e, a partir deles, questionamentos sobre as estruturas da arte e das instituições foram levantados, mostrando que o objeto de arte não dependia do “cavelete” ou do cubo branco para ser entendido como tal.

Depois disso *Proposta 65, Opinião 66 e Proposta 66* propuseram novas problematizações, como: debates públicos sobre a vanguarda no Brasil, abrindo “as portas para a constituição de um projeto de arte experimental nos anos 60 ao unir as pesquisas de figuração de vertente pop com as pesquisas derivadas do concretismo e neoconcretismo dos anos 50” (REIS, 2006, p.39); debates entre críticos e artistas e a necessidade de reformulação da vanguarda brasileira em relação ao que estava acontecendo fora do Brasil; e, a tentativa de definição a partir do termo *nova objetividade brasileira* de todas as experiências que estavam preocupadas com a tomada de posições políticas, a superação do quadro de cavalete e a participação corporal, tátil e visual do espectador naquele momento.

Para além disso é importante lembrar que também havia os artistas que não se aproximaram dessas discussões e continuavam ligados, por exemplo, ao movimento concretista dos anos 1950, com uma produção que, apoiada por *marchands*, não tinha sofrido grandes abalos e continuava a ser vendida, exposta e premiada.

Integrando-se às linguagens contemporâneas apenas na década de 1960, o Paraná passou a estar mais conectado com as discussões nacionais e, mesmo afastado fisicamente do epicentro desses debates o Salão Paranaense passou a ser visado não só por artistas locais, mas por artistas do eixo Rio-São Paulo, ganhando reconhecimento nacional.

O Salão Paranaense de 1968 abriu suas portas já sob a vigência do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro. Nos próximos anos, o AI-5 restringiria ainda mais a liberdade de expressão de todos através de várias medidas radicais como censura prévia, prisão sem habeas corpus, violência policial e tortura, entre outros.

Foi neste momento que começaram a aparecer no Salão os primeiros artistas dispostos a reavaliar a relação entre arte e vida social. Essas novas propostas, mesmo a partir de obras de artistas de fora do estado, pois “entre os artistas paranaenses dos anos 1960, o silêncio, em obra, diante

dos problemas específicos da ditadura militar é um fato concreto” (FREITAS, 2013, p.113), encontraram no Paraná um terreno fértil e receptível. Acontecia assim um intercâmbio de ideias através de críticos e artistas que participaram do evento: Anna Bella Geiger (1963), Antônio Dias (1963), Rubens Gerchman (1964), Frederico Nasser (1965 e 1967), Antônio Manuel (1966 e 1968), Ivan Serpa (artista em 1961 e júri, 1968), Mário Pedrosa (júri, 1961), Frederico de Moraes (júri, 1961), foram alguns dos nomes que propiciaram essa aproximação das cenas.

Apesar dos artistas do Paraná ainda não terem articulado as questões de arte e vida em suas poéticas, não em relação a uma temática, mas no sentido da apropriação do que caracterizou essa tendência, como o uso de elementos cotidianos, a incorporação da dinâmica social da cidade, a introdução do debate político, uma participação efetiva do público na obra ou ainda, a criação de uma atmosfera de troca onde artista e observador compartilhavam o mesmo status, o sentimento de que este era o caminho estava presente ideologicamente e se confirmou com a premiação do Salão de 1968 para Antônio Manuel com a obra Movimento estudantil. A afirmação de sintonia para a arte daquele momento e contra o regime militar se deu não apenas pela premiação bastante representativa, mas pela forma com que esta aconteceu:

Como ocorria até 1976, as premiações de 1968 foram majoritariamente concedidas pelo Governo do Estado do Paraná, através de diversos de seus órgãos. De um total de NCr\$ 16.100,00 em dinheiro, mais da metade – NCr\$ 8.500,00 – veio dos cofres públicos estaduais. Curiosamente, talvez por alguma lúdica e inteligente sutileza da comissão julgadora – que era afinal, quem decidia qual prêmio de qual instituição iria para qual obra –, o único prêmio federal coube à Antônio Manuel. A premiação? Uma ironia: ao garantir NCr\$ 1.000,00 para o bolso do artista, Movimento Estudantil foi laureada com o “prêmio Universidade Federal do Paraná” – justamente o maior palco da movimentação estudantil paranaense em 1968. (FREITAS, 2013, p.143)

Essa efervescência entre política e arte está inserida no que ficou caracterizado como a longa década de 1970. O ano de 1968 e a instituição

do AI-5, juntamente com os movimentos de maio pelo mundo, são o marco inicial de um período que, segundo Maria Librandi Rocha (2005, p.244) se estenderá até 1984 com o início da redemocratização. Nesse momento, para Marcos Napolitano (apud LIBRANDI, 2005, p.244), três grandes circuitos coexistiram e influenciaram a cultura e a arte: “1) o nacional-popular engajado, ligado à esquerda ortodoxa; 2) o circuito alternativo, das vanguardas e subculturas jovens pós-68 e; 3) o circuito da indústria cultural (editorial, fonográfica e televisual)”, que caracterizou um confronto entre anti-arte e sociedade do espetáculo. Assim, a experimentação da vanguarda e as novas discussões trazidas a partir da tecnologia, por exemplo, passarão a coexistir, mas, já na década seguinte as discussões em arte tomarão outro caminho e as ideias do crítico de arte italiano Achille Bonito de Oliva terão uma recepção positiva entre alguns críticos no Brasil.

Frederico Morais, por exemplo, será um de seus divulgadores. No texto “A transvanguarda, o último grito vital vive entre a comédia e o drama”, publicado no Jornal O Globo, em 1982, diz que:

Esta nova pintura, que parece indicar finalmente, o tão esperado estilo dos anos 80 (...). O termo transvanguarda é o que parece falado a maior fortuna crítica. Foi cunhado pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva (...) – nas décadas anteriores, a arte era experimental e continha dentro de si uma idéia (sic) otimista de seu desenvolvimento. No fundo existia uma espécie de euforia criativa, ligada à idéia (sic) de que para atualizar a arte bastava experimentar novas temáticas, novos materiais. Hoje, o presente está atravessado por instâncias do passado e por dúvidas, problemáticas e atitudes que põem em discussão essa euforia que a vanguarda praticou com excessivo otimismo.” (MORAIS, 1982)

Em seu manifesto *Avanguardia, Transvanguardia*, Achille Bonito celebrou a criatividade trazida pela pintura na década de oitenta, entendendo a obra de arte como objeto encarnado, coexistente entre pensamento e materialidade, onde o artista era o sujeito criador. Portanto, o experimentalismo das décadas de 1960-70, teria se transmutado e se

aproximado das emoções individuais, sendo transportado para a pintura através de procedimentos e desenvolvimentos próprios da linguagem. A pesquisa particular, individual, em detrimento de um grupo ou homologação internacional se tornou um elemento importante neste momento, uma vez que houve um retorno para uma produção voltada para o próprio campo da arte. Serão esses os critérios que identificarão a produção de toda uma geração como “Geração 80”.

Assim, a partir dos debates divulgados por diversos críticos na imprensa nacional durante as transformações que a arte viveu nos períodos de 1960 a 1980 a arte produzida no Paraná será divulgada por Adalice Araújo a partir de problemas análogos aos nacionais, mas sem deixar de lado as particularidades “paranaenses”. Desta forma, assim como os artistas da década de 1970 serão classificados por Adalice Araújo como vanguarda, a década seguinte será identificada como “Geração 80”. No entanto, esses termos sempre estarão seguidos do adjetivo “paranaense” e é nesse sentido que acreditamos que ao aproximar a produção do Paraná dessas discussões “nacionais” Adalice dá a produção local um sentido global ao mesmo tempo que destaca as qualidades locais.

Aproximações críticas ou a “validade” da “arte paranaense”

Em 1969, a partir do diretório estudantil da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Adalice Araújo promoveu o I Encontro de Arte Moderna, evento que acontecerá anualmente até 1980. “Centrados na discussão sobre as promessas e os impasses da vanguarda no país, os eventos aproximaram-se do horizonte contracultural (...)” (FREITAS, 2017, p.87). Associando-se às propostas entre arte e vida, onde as situações eram as mais banais e colocavam artista, crítico e público no mesmo patamar de criação, os Encontros promoveram ações emblemáticas como: “Sábado de Criação”, “Expedição Poética ao Centro Politécnico”, “Gravura conceitual de Anna Bella Geiger”, “Gincana ambiental de Josely Carvalho” (FREITAS, 2017), entre outras. Os III e IV EAM, por exemplo, que contaram

com a presença do crítico Frederico Morais, se aproximaram muito de sua proposta dos “Domingos de Criação”³⁹, realizadas em 1971 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No todo, essas ações apontavam para uma preocupação por parte de Adalice, de uma “uma forma de democratização, de acesso à cultura para muita gente, e da introdução da arte contemporânea” (ARAÚJO, 2005) no Paraná, uma equivalência da cena local a partir de pessoas e diálogos que estavam em voga no cenário nacional.

Contando com a presença de artistas como Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Frederico Nasser, Jocy de Oliveira, José Rezende, Josely Carvalho, Paulo Leminski, Pedro Escosteguy e Pietrina Checcacci, além de críticos como Frederico Morais, Mário Barata, Roberto Pontual e Walmir Ayala, os Encontros comportaram palestras, lançamentos de livros, cursos práticos e manifestações artísticas radicais. Centrados na discussão sobre os eventuais limites estéticos e políticos da vanguarda brasileira, os eventos aproximaram-se do imaginário contracultural, e com ele viabilizaram as primeiras ações performáticas realizadas no Paraná. No entendimento da própria Adalice, os Encontros de Arte Moderna “introduziram a contemporaneidade na arte paranaense”. (FREITAS, 2017, p.10)

Sobre o II Encontro de Arte Moderna, Adalice relata o seguinte:

A sua característica principal é a integração da arte paranaense na realidade nacional; visto que uma das principais propostas é não só valorizar como divulgar o que é nosso. Existindo ao mesmo tempo o sentido de dinamizar e pesquisar a contemporaneidade brasileira. Entre outros, participará como convidado especial o crítico de arte Roberto Pontual (...) [que] pretende não só fazer uma pesquisa “in loco” sobre arte paranaense, como também organizar uma seleção dos artistas que julgar mais representativos para uma “Mostra de Arte Paranaense Contemporânea” a ser realizada numa das principais galerias do Rio de Janeiro. (ARAÚJO, 1970)

³⁹ Os temas dos Domingo de criação foram, em ordem cronológica: 24 de janeiro, "Um domingo de papel"; 17 de março, "O tecido do domingo"; 29 de março, "O domingo por um fio"; 25 de abril, "Domingo terra a terra"; 28 de maio, "O corpo e o domingo"; e 29 de julho, "O som do domingo"

Na sequência do texto, Adalice destaca os trabalhos de Pietrina Checacci, Fernando Calderari, João Osório Brzezinski, José Altino, Inácio Rodrigues e Vicente Sgreccia como possíveis nomes para figurarem na exposição de Pontual, revelando que os Encontros não tinham apenas uma intenção de reconhecimento da produção dos artistas do Paraná, no Paraná, mas uma tentativa de “integração” da arte daqui com a “realidade nacional”. Além disso, os EAM também proporcionavam, a partir da atuação de atores externos ao Paraná, como é o caso de Roberto Pontual, certa “validação nacional” desses artistas. No entanto, para além dessa “dependência” do “nacional”, o texto enfatiza a necessidade de “não só valorizar como divulgar o que é nosso”, explicando o porquê do uso “arte paranaense”.

Em outro texto, Adalice nomeia mais alguns artistas do Paraná como “vanguarda paranaense” (ARAÚJO, 1972). Para ela Ivens Fontoura, Carlos Zimmermann, Bia Wouk e Tereza Bakker, participantes do Salão Paranaense de 1972 representavam a vanguarda paranaense e em relação à vanguarda nacional, ao menos no Salão de 1972, “a vanguarda paranaense leva vantagem” em relação ao aceite do público. Neste mesmo texto, Adalice traz a opinião de outro crítico que valida sua análise a respeito da vanguarda em relação aqueles artistas:

Antonio Bento de Araújo Lima, um dos pioneiros da moderna crítica de arte no território nacional, autor de “Manet no Brasil” e “A crítica de vanguarda”, voltou recentemente de Paris, onde representou o Brasil como presidente da Associação de críticos de Arte. Manifestou-se surpreso com Curitiba declarando: Eu tive de sua terra a melhor impressão possível, sobretudo porque neste salão apareceram trabalhos que eu considero de vanguarda não só nacional como internacional. Eu cito o caso dos cartomas de Aluísio Magalhães que estão em plena atualidade na Europa, sendo apresentados inclusive na Documenta de Kassel que é a exposição de maior gabarito no mundo atual. Considero a proposta de Ivens Fontoura como uma obra importante para o Brasil – uma proposta ecológica e ambiental da maior contemporaneidade. Há outros artistas jovens no Paraná que estão perfeitamente atualizados / cuja participação dá dignidade e um interesse nacional a este salão. (ARAÚJO, 1972)

Existe, portanto, um diálogo que legitima a análise de Adalice, mas é interessante notar que ao contrário do crítico Antônio Bento que depõe sobre as obras dos artistas paranaenses em um sentido de vanguarda nacional mesmo, Adalice prefere a designação “vanguarda paranaense”.

Essa tendência de (re)valorização ⁴⁰ do “regional” passa a ficar mais evidente a partir da segunda metade da década de 1970, quando a arte brasileira passa a viver o que a crítica de arte Aracy Amaral chamou de “estado de espera” (OLIVA, 2017, p.64). Neste momento a pauta da importância de uma identidade da arte nacional, da busca das raízes da arte brasileira, ganham mais espaço na crítica. Para Frederico Moraes essa preocupação foi marcada por uma aproximação com artistas de fora do Rio de Janeiro como, por exemplo, Humberto Espíndola (MS), Juraci Dórea (BA), João Câmara (PB), entre outros (OLIVA, 2017, p.62) e ainda, a retomada da importância do Núcleo Bernardelli ⁴¹ em oposição aos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Já Adalice Araújo aproxima-se da arte catarinense, sendo convidada a participar dos simpósios da I Bienal Latino-Americana de São Paulo ⁴² que aconteceu em 1978 sob a coordenação do crítico peruano Juan Acha. O tema central da Bienal, Mitos e Magia, coincidia com o tema de sua tese livre docência: Mito e Magia na Arte Catarinense ⁴³ publicada no ano anterior e estava inserida nessa retomada das discussões sobre identidade da arte brasileira.

O eixo central da pesquisa de Adalice Araújo sobre a arte de Santa Catarina analisava aquela produção a partir de uma relação mítica do artista com a natureza e com a necessidade humana de acreditar em algo que está além

⁴⁰ A escolha do uso do termo revalorização desta forma: “(re)valorização”, busca ressaltar que a valorização do regional como identidade da arte brasileira já aconteceu no modernismo, no entanto, o ressurgimento desta proposta traz novos elementos e acontece de uma forma mais ampla, inserida em um contexto de América Latina.

⁴¹ Fundado em 1931, o Núcleo Bernardelli era composto por um grupo de pintores modernistas influenciados pelos movimentos vanguardistas da Europa. Participaram do Núcleo nomes como Milton Dacosta, Bruno Lechowsky, Eugenio Proença Sigaud, Braulio Poiava, Quirino Campofiorito, Joaquim Tenreiro, entre outros.

⁴² PONTUAL, Roberto. Hay que hablar. Jornal do Brasil, Caderno B, 12 de novembro de 1978. Os simpósios do evento contam com a participação de Nestor Canclini, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, entre outros.

⁴³ A tese “Mito e Magia na Arte Catarinense” foi apresentada por Adalice Araújo em 1977 por ocasião do concurso para a disciplina de História da Arte na Universidade Federal do Paraná.

do mundo físico. Ela sugere que o folclore e as tradições locais poderiam ser a chave de leitura da poética de alguns artistas que relacionavam o imaginário e o mundo mito-mágico com um universo de símbolos e crenças.

O estado Santa Catarina, mais especificamente a ilha de Florianópolis que é conhecida como “Ilha da magia”, é cercada por inúmeras histórias de bruxas e lendas que fazem parte do folclore daquela região. Assim, a correlação feita por Adalice Araujo entre essa temática popular e a produção poética dos artistas de lá advém da necessidade de defender a identidade cultural catarinense a partir de uma construção própria daquele lugar e não com reducionismos que classificam todo o sul do país como uma Europa abrazeirada. Desta forma, através da análise das obras de artistas que estavam em produção naquele momento, Adalice apresenta uma arte catarinense a partir desta linha “mitológica” que não separa qualitativamente o que era fantasia, mito, religião ou contemporaneidade.

Sendo assim, o debate de questões identitárias a partir de uma produção da qual ela não fazia parte deixa claro um incomodo que Adalice tinha em relação a classificações “regionalistas” que, obviamente, eram dadas por aqueles que se classificavam como “centro”. Para ela, a contemporaneidade era uma questão temporal e sincrônica. O fato de estar fora do eixo Rio/São Paulo não significava uma desqualificação da produção, mas sim, a possibilidade de se construir local e nacionalmente.

Essas discussões que buscavam definir um novo tipo de arte que pudesse ser identificada como “arte brasileira” e que ainda traziam traços da vanguarda passam a dividir espaço, no final da década de 1970, com um novo contexto que surgia a partir da redemocratização do Brasil e mudava novamente a posição de artistas e críticos. O ensaio “Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?” publicado em 1979 por Frederico Moraes marcava não só uma nova fase do crítico, mas a ruptura com os ideais da vanguarda e uma aproximação com novos horizontes.

Para alguns artistas, a sensação é quase de alívio: a vanguarda acabou. Libertos da camisa de força da vanguarda, que os obrigava a estar sempre na linha de frente, na guerra diária da arte, e que nos anos 60 transformou-se em autêntica guerrilha artística, sentem-se, hoje, livres para fazer o que bem entendem, por exemplo, pintar e desenhar. E redescobrem, com indisfarçável alegria, a importância do gesto, da cor e do traço e sentem outra vez o prazer de realizar um trabalho simples, direto, comunicativo e, naturalmente, mais modesto em seus objetivos, mas quem sabe, socialmente mais eficaz, e menos egocêntrico no seu conteúdo. (MORAIS, 1985)

Esse momento estava ligado a um cenário internacional de “retorno à pintura” que mesmo não consensual entre os críticos e artistas do período, rotularia a produção daquele momento como “Geração 80”. Junto com essa pintura de cunho mais experimental, concebida a partir de novos pressupostos como uso abusivo das cores, grandes formatos, uso de objetos do cotidiano, gestualidade, figurativismo e expressionismo, existia uma sensação de que a autonomia da arte enquanto construtora de significado perdia sentido junto aos jovens artistas, marcando essa tendência, para alguns críticos, como reacionária.

Quando a exposição “Opinião 65”, uma das principais exposições para a vanguarda no Brasil, foi remontada em 1985, Moraes não deixou de reafirmar sua visão de que a pintura passava a ditar as regras:

A remontagem de Opinião 65, na aurora da Nova República, quando, no Brasil e no Mundo, a pintura retoma o filão figurativo, ganha um significado preciso. Afinal, estamos todos nós, brasileiros, os artistas inclusive, nos esforçando por criar uma nova imagem do país, depois de um longo período de dificuldades. E um país não se constrói sem a contribuição imaginativa do artista. (MORAIS, 1985)

O crítico via nesse cenário o peso do mercado, entendido como baliza de reordenamento da arte: “Ora, o filé do mercado sempre foi a pintura e é ela, portanto, que volta a dominar, se é que já o deixou alguma vez” (MORAIS, 1979, p.44-45). Entretanto, não parece que a economia do

período apontava para um crescimento desse tipo de venda. “Com uma inflação anual de 100%, o quadro precisava pelo menos dobrar de preço de um ano para outro, sob pena de corroer o investimento feito” (MARANCA, 1981), portanto, a afirmação de Moraes, talvez não aponte para um mercado de arte aquecido, mas, sim, usa esse filão para justificar um tipo de produção que mudava completamente seus preceitos.

Já Adalice Araújo recusava a influência do mercado apesar de também ver que seria “na pintura que a Geração 80, no Paraná, encontrará um de seus mais fortes veículos de expressão” (ARAÚJO, 1987, p.25) do período.

A Geração 80, no Paraná, vem conseguindo manter uma postura de total independência face à política cultural, não se deixando, por outro lado, corromper pela merchandise local. É impossível explicar o fenômeno desta geração como uma simples releitura do que se passa no eixo Rio/São Paulo ou na jovem pintura italiana ou alemã. (ARAÚJO, 1995, p.25-26)

Esse trecho do texto “Paraná e Santa Catarina” de Adalice Araújo reafirma mais uma vez nossa hipótese. Ao utilizar o termo “Geração 80, no Paraná” Adalice especifica que mesmo se tratando da “Geração 80”, parte do contexto nacional, no Paraná, essa geração é diferente. Apesar de conectada com Rio/São Paulo, ela é independente e não uma simples releitura de contextos distintos, ou seja, estamos conectados, mas temos nossas preocupações locais.

Em outro texto, Adalice Araújo identifica a “Geração 80” em três artistas paranaenses a partir do que ela chamou de “experiência existencial curitibana”.

Obras de três dos mais representativos artistas paranaenses da Geração 80 – Geraldo Leão, Mohamed e Rossana Guimarães – estão sendo mostrados desde a última 5ª feira, 05 de fev., no Paço das Artes, Av. Europa, 158, em São Paulo. (...) Cada qual com uma personalidade muito definida, mas representando a experiência existencial curitibana da Geração 80, que tem no questionamento um de seus traços mais característicos. (ARAÚJO, 1987)

Percebe-se então, que as aproximações de Adalice Araújo com o debate nacional se construíam a partir de uma sincronicidade, uma “evolução” própria das dinâmicas da produção artística que se refletia na produção do Paraná.

Assim, se no Paraná a arte dos anos 1960-70 não defendeu, em linhas gerais, um discurso político-combativo, a aproximação com o contexto nacional aconteceu em uma chave mais formal, a partir da percepção da introdução de novos materiais e propostas mais aberta pelos artistas paranaenses. Nesse sentido, a ruptura aqui, não assumiu um caráter de separação que deixava para trás uma “arte de guerrilha”. Houve sim, uma mudança de leitura que via a vanguarda como um momento vencido e que, na década de 1980, voltará a ver a pintura como a grande representante da arte.

Desta forma, a partir dessa breve análise podemos levantar alguns pontos que caracterizam a aproximação da crítica de Adalice Araújo com o debate nacional a partir do que Barthes chamou de “validades”: 1) no período de 1960, apesar da produção artística “nacional” assumir questões mais políticas, a busca de uma aproximação entre arte e vida que justificavam aquelas propostas também apareceram na crítica e na produção paranaense, seja no acolhimento das obras cariocas em nosso circuito, como foi o caso da premiação de Antônio Manoel no Salão Paranaense, seja na proposição dos Encontros de Arte Moderna como “aproximador” dessas ideias ou incentivador de práticas abertas; 2) na década de 1970 a produção artística de vanguarda continuou, mas junto dela preocupações “nacionais” de retorno ao regional como resgate da “arte brasileira” aparecem na crítica nacional e também em Adalice Araújo. Sua aproximação com a arte catarinense lhe permitiu falar sobre questões de “identidade” a partir de outra produção e ainda assim continuar defendendo como contemporânea questões regionais da arte, e, 3) finalmente, na década de 1980 discurso e prática pareceram assumir um caráter mais homogêneo, para além das particularidades de cada lugar. O

crítico Frederico Moraes, por exemplo, passou a ver na pintura a verdadeira liberdade artística que os artistas de vanguarda tinham sido privados, aproximando esse novo cenário das questões de mercado, já Adalice, apesar da recusa da influência do mercado, vê nessa geração o momento em que o Paraná entra em sincronia com o cenário nacional.

Desta forma, a designação “arte paranaense” nos textos de Adalice Araújo deve ser lida como afirmação de uma produção que ao estar conectada com o mundo, considerava e conversava com a sua realidade e que nem por isso, deveria ser considerada uma arte menor, regional, pois para Adalice Araújo havia um “inconsciente coletivo” (ARAÚJO, 1987) que gerava nos artistas do mundo inteiro preocupações análogas e que também se fazia sentir entre os jovens artistas curitibanos, de uma produção que ao “dar “sentido” [ao seu] mundo”, também fazia parte do mundo.

Referências

- AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1998.
- ARAÚJO, Adalice. **A participação de Roberto Pontual no II Encontro de Arte Contemporânea**. Diário do Paraná, 20 de setembro de 1970.
- _____. **Arte – é hoje pró-texto**. Diário do Paraná, Curitiba, 27 ago. 1972.
- _____. **Salão da Jovem Arte Paranaense**. Diário do Paraná, 19 de novembro de 1972.
- _____. **Arte paranaense/geração 80**. Jornal Gazeta do Povo, fev. 1987.
- _____. **Raul Cruz artista símbolo da Geração 80**. Curitiba: Revista Galerie, ano I, n.º. 9, 1987, p. 25.
- _____. Paraná e Santa Catarina. In: **BR80: pintura Brasil década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 25-26.
- _____. **Paranismo e a Arte Pós-Moderna**. Gazeta do Povo, 26 de julho de 1987. Acervo MAC.
- _____. **Entrevista concedida a Lilian Hollanda Gassen**. Curitiba, 27 jun. 2005, p. 2.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 157-164.
- CORREIO BRAZILIENSE. **Arte moderna consagra porco empalhado**. 9 de janeiro de 1968.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Estud. hist. (Rio J.)* vol.25 no.49 Rio de Janeiro Jan./June 2012.

FREITAS, Artur. *Arte e Contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

_____. *Festa no vazio: Performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna*. São Paulo: Intermeios, 2017.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. **“A Nova crítica” que nasce da crise: crítica no Brasil nos anos 1960-70**. Anais do II Colóquio de Teoria Crítica e História da Arte, 2015.

MARANCA, Paulo. **As medidas para superar a crise**. Folha da tarde, São Paulo, 28 de agosto de 1981.

MORAIS, Frederico. **Arte brasileira, anos 70: o fim da vanguarda?** Revista Módulo, Rio de Janeiro, n. 55, p. 50-60, set. 1979.

_____. **A Transvanguarda, último grito vital, vive entre a comédia e o drama**. O Globo, 02 de janeiro de 1982.

_____. **Opinião 65: ontem, hoje**. In: **Opinião 65**. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985.

PONTUAL, Roberto. **Hay que hablar**. Jornal do Brasil, Carderno B, 12 de novembro de 1978.

OLIVA, Fernando Augusto. **Um crítico em mutação: Frederico Moraes e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)**. Tese Doutorado, ECA-USP, 2017.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005, p. 17.

REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ROCHA, Maria Librandi. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

Trabalho recebido em: 01 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

OLIVEIRA, L. H. C. de. A “validade” da “arte paranaense” na crítica de Adalice Araújo. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33055>

O GESTO MELÓDICO: CORPO E MELODIA, CONTRAPONTO POSSÍVEIS

The melodic gesture: body and melody, possible counterpoints

Doriedison Coutinho de Sant'Ana⁴⁴

Resumo: Este artigo propõe um “olhar” sobre o gesto do movimento corporal e “enxergá-lo” na imanência da composição musical, por meio da melodia, composta como ato poético específico, intelectual e cultural. O ser humano, por meio do corpo, compreende variações de intensidades, agudos, graves, velocidades e variações rítmicas; entende níveis de expressividade, dimensões e texturas, que exprimem intencionalidades e gestos. Por este senso, o corpo que cria, impõe e imprime na sua música as intensidades, diferenças de altura e nuances de tempo que compreendeu *a priori*. O objetivo é mostrar que a melodia apresenta nas suas linhas, como potência, a reprodução do movimento. O propósito também é perceber no fluxo da melodia características humanas de intencionalidade, ações, direcionalidades, que nos fazem perceber a sua estrutura como um gesto melódico.

Palavras-chave: movimento, melodia, corpo, gesto

Abstract: *This article proposes a “look” at the gesture of body movement and “seeing it” in the immanence of musical composition, through the melody, composed as a specific, intellectual, and cultural poetic act. The human being, through the body, comprises variations in intensities, treble, bass, speeds, and rhythmic variations; understands levels of expressiveness, dimensions, and textures, which express intentions and gestures. For this reason, the body that creates, imposes, and prints in its music the intensities, differences in height and nuances of time that it understood a priori. The objective is to show that the melody presents in its lines, as a power, the reproduction of the movement. The purpose is also to perceive in the flow of the melody human characteristics of intentionality, actions, directionality, which make us perceive its structure as a melodic gesture.*

Keywords: *movement, melody, body, gesture*

⁴⁴ Faculdade de Música do Espírito Santo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1891-9299> E-mail: dori.santana.mus@gmail.com

Introdução

O movimento não é uma habilidade dada apenas ao ser humano, os animais também a possuem. As peças robóticas construídas com utilidade laboral ou caseira também são habilitadas a realizar movimentos. Entretanto, no caso ser humano, e apenas nesse caso, o movimento acontece repleto de conteúdos emocionais, psicológicos, sociais, e motivado pelas necessidades, desejos e vontades.

O ser humano apresenta disposição para a escolha e tomada de decisões, anseia e seleciona, move-se em constante devir, por uma vontade de potência⁴⁵, transforma-se por questões de liberdade, paradigmas sociais, moral, filosóficas, religião. Bertazzo (1998, p. 14) afirma que “é equivocado imaginar o homem como um ser com qualidades motoras menos desenvolvidas que certas espécies animais”, pois estes, não possuem ações refinadas pelo gesto. Diferencia-se ser humano de outros seres vivos por sua capacidade de decidir sobre algo e de mimetizar, ou seja, imitar seus modelos. O ser humano movimenta-se demonstrando capacidade de criação, ressignificando eventos externos em novas ações e gestos, produzindo um ciclo evolutivo em causalidade. Para Laban,

Enquanto que os movimentos dos animais são instintivos e basicamente realizados em resposta à estimulação exterior, os do homem encontram-se caracterizados por qualidades humanas; por intermédio deles, o homem se expressa e comunica algo de seu ser interior. Tem ele a faculdade de tomar consciência dos padrões que seus impulsos criam e de aprender a desenvolvê-los, remodelá-los e usá-los. (LABAN, 1978, p. 112)

A verticalidade anatômica é uma pequena mostra do desenvolvimento de alguns padrões corporais no humano. Apesar de aparentemente

⁴⁵ “Vontade de Potência” é um conceito trabalhado pelo filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900). Segundo ele, a vontade de potência se apresenta no ser humano como um desejo para a vida. Ele afirma que “temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós”. E “viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo.” (NIETZSCHE, 2001, p.13). Para Nietzsche “o corpo é o fio condutor do prodigioso fenômeno da vida como expressão singular da vontade de potência.” (NETO, 2017, p. 13).

natural, para o corpo se manter em pé, é necessário “um processo contínuo de reequilibração”, construído, “na verdade, de constantes e intermitentes oscilações” (BERTAZZO, 1998, p. 14). Para que o movimento aconteça da forma “humana” e se concretize em ações, existem certas ordenações de padrões específicos e peculiares. “Para tudo isso, no entanto, é preciso que ele [o homem] estabeleça contato consciente com o gesto [movimento] e estimule sua percepção do movimento” (BERTAZZO, 1998, p. 14, grifos meus). Somente o homem, entre os seres vivos, possui a habilidade de complexificar a organização dos movimentos à medida que toma consciência deles. Na evolução do corpo humano, de acordo com Bertazzo (1998), existe um jogo entre a ação, o movimento e a consciência adquirida do gesto próprio. Em seguida, outros gestos se formam e estimulam novas tomadas de consciência, ações novas e movimentos inovados, fazendo surgir um novo corpo, diferente e não-idêntico ao corpo *a priori*. Tudo isso acontece em constante devir, num processo evolutivo, contínuo e intercambiante.

Até aqui é possível resumidamente afirmar que existe: 1) existe uma consciência humana modeladora de movimento; 3) existe uma capacidade de complexificar, de imitar, de decidir, que diferencia e destaca o ser humano entre os seres vivos; 4) há instintos no ser humano, e estes, colaboram para o processo de transmutação dos conteúdos internos, externos e cotidianos em potência de arte; 5) a capacidade de provocar em outros, por meio dos movimentos, ações e gestos, certas emoções; 6) por meio da cognição, a capacidade de elaborar grupos de ações que provoquem um senso dialético nos participantes da ação que são importantes para quem faz a ação, para o espectador da ação, para a sociedade e para a identidade na coletividade.

*Gestus*⁴⁶

Bertazzo (1998) refere-se ao conceito de gesto da ação da mesma maneira que é empregado por Laban (1978): como elemento constituído pelo sujeito a partir do movimento conferindo-lhe *status* de humano. Bertazzo (1998) diz que “o gesto é uma ferramenta que vem atender à evolução dos nossos estados de consciência, promovendo modificações em nossas articulações e um refinamento de nossas estruturas musculares” (BERTAZZO, 1998, p. 20). Ainda que parado, o movimento traz consigo a potência da ação e do gesto. Nesse sentido, o gesto se encontra na imanência do próprio movimento. Brecht (2005, p. 237), referindo-se às ações artísticas e possivelmente cotidianas, afirma que “por ‘gesto’ não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou começar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais”. Movimentos imbuídos de intenções, que buscam alcançar sentidos específicos, estão carregados de gestos.

O termo “gesto” possuía, por volta do século XV, “o sentido de uma ação voluntária, do ‘fazer’” (ZAGONEL, 1992, p. 11). Encontramos mais uma definição de gesto, no dicionário Michaelis (2001, p. 591) como “movimento do corpo para exprimir ideias ou sentimentos”. E ainda, extraído de um dicionário etimológico francês, descrito por Zagonel (1992, p. 11), encontramos como definição: “família do latim *gegere, gestus*, ‘trazer sobre si’ e, em sentido figurado, ‘tomar sobre si, se encarregar voluntariamente de’, de onde ‘executar, fazer’”. Por estas acepções conjuntas, entendemos que gesto não se restringe simploriamente à execução de um movimento de corpo, mecanicamente, está na sua imanência. O conteúdo do gesto é maior e o seu sentido, mais profundo. O gesto acontece como um impulso de potência para ações. Por causa

⁴⁶ *Gestus* é um termo da língua latina que corresponde aquilo que comumente chamamos de “gesto”, ou seja, uma postura física que materializa e exprime alguma ideia ou sentimento. Bertolt Brecht (1898-1956), um importante pensador e inovador do Teatro no século XX. Dramaturgo e encenador alemão, buscou a formulação de um Teatro dialético, que desempenhasse um papel social, político em prol da classe operária, proletária e do poder das diferenças na luta de classes. Num ensaio escrito, de data incerta e atribuída a 1932, Brecht sugere que *gestus* não deve ser pensado como mera gesticulação.

dele, os movimentos têm sentido, pois há uma intencionalidade por trás do acontecimento. E depois da intenção, vem o ato, estimulado, impellido a ser realizado. O gesto, traz na sua imanência, a potência da expressão de conteúdos psicossociais. “O gesto revela e exprime. Vê-se nele não só uma ação física, mas uma intenção” (ZAGONEL, 1992, p.12).

E Bertolt Brecht (2005), referindo-se ao papel dialético do gesto no Teatro, acrescenta:

Chamamos *esfera do gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto social* (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT, 2005, p. 61-62)

A linguagem do gesto

Observado por intermédio da matriz visual da linguagem, o gesto vai expressar a qualidade e os significados dos signos dentro da forma. Por meio dele é possível perceber a potencialização da linguagem na formação de sentido, tanto nas formas “puras” quanto nas “figurativas” (as obras de arte). Existem “formas visuais estruturadas como linguagem [...] [elas] são produzidas pelo homem e, por isso mesmo, evidentemente organizadas como linguagem” (SANTAELLA, 2005, p. 186, grifo meu). As formas visuais estão relacionadas com as modalidades do visual, que segundo Santaella (2005, 209 - 210), classificam-se em “formas não-representativas”⁴⁷; “formas figurativas”; e “formas representativas”. O gesto, de acordo com a autora, deixa a sua marca nas “formas não-

⁴⁷ As “formas não-representativas dizem respeito à redução da declaração visual a elementos puros como tons, cores, manchas, brilhos, etc.” Elas “não indicam nada, não representam nada. São o que são e não outra coisa”. Possuem “preponderância de qualidades intrínsecas” (SANTAELLA, 2005, p. 211).

representativas” da linguagem, formas que possuem talidade⁴⁸. Em certas qualidades de objetos que não possuem “nenhum poder de referencialidade” (SANTAELLA, 2005, p. 216), a marca do gesto humano aparece impressa, deixando o seu estilo “inscrito” na forma. Como exemplo, Santaella (2005) ilustra:

Um artista oriental passeia pela natureza, contemplando a miríade multiluzcor de suas qualidades. Em um dado momento, com olhos de lince, abaixa-se, recolhe uma pedra, observa-a com cuidado. Leva-a para casa e nela assina seu nome. O gesto da escolha, o acontecimento singular desse gesto, puro gesto, é arte. A assinatura do nome na pedra fica como marca do gesto invisível. (SANTAELLA, 2005, p.218 – 219)

“O gesto da escolha” apresenta o sentido da ação, realizada por meio do ato de escrever o nome na pedra. Existe um estímulo que moveu o artista a pegar a pedra. O gesto foi concretizado no ato de pegar. A intencionalidade (não claramente explicitada), que condiciona o passeio contemplativo do artista, impulsiona a escolha pela pedra em meio a tantos estímulos visuais. Ainda que não saibamos as motivações que levaram o artista à escolha da pedra, é nítido o seu ato de recolhê-la, que revela alguma intenção que o impele a escolher. O gesto se revela no ato, no momento que fruidor aprecia o movimento corporal – ou até mesmo da inércia –, e percebe a intenção através da ação.

Na alegoria acima, nota-se que o gesto e o ato estão em posições distintas. Para o gesto existir nem seria necessário o acontecimento do ato, porém, o gesto somente será revelado por meio do ato. O gesto, demonstrado como qualidade, foi apresentado por meio do ato de pegar a pedra e de assinar, fixando, dessa forma, a sua marca no objeto (o nome).

⁴⁸ “Talidade (suchness) quer dizer qualidade tal qual é, em si mesma, sem relação com nenhuma outra coisa” (SANTAELLA, 2005, p. 211).

A conduta e o gesto

Outra atividade deve ser destacada como uma característica expressiva e peculiar do ser humano: a conduta, que se constitui como a maneira de alguém comportar-se, de proceder e manifestar o seu comportamento. O Ato e o Gesto são elementos importantes para o campo da análise da conduta. A conduta e o gesto se relacionam desse modo:

O caráter perceptível de algumas sequências de signos manifesta-se no âmbito da conduta, assim como no da linguagem. [...] os gestos que eles codificam constituem a visibilidade da conduta, como as figuras tornam possível a da linguagem. (GALARD, 2008, p. 26)

Após destacar a relação existente entre ato e gesto é importante enaltecer as funções de ambos dentro da conduta humana. Para tanto, uma atenção especial deve ser dada à reabilitação do ato, “que é frequentemente depreciado por ser considerado exterior e secundário em relação à verdade das intenções” ((GALARD, 2008, p. 27). Será analisado aqui a sua condição junto ao gesto e a relação de ambos na formação da conduta.

O nível de importância, tanto do gesto quanto do ato, dentro da conduta, é o mesmo. De acordo com Galard (2008), é possível perceber funções distintas atribuídas a cada um desses elementos e como, através dessas funções, eles se tornam fundamentais para a visibilidade das intenções na conduta. O autor diz que “a intenção verdadeira é aquela que se concretiza em atos”. Porém, “a intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos” (GALARD, 2008, p. 27). Ele nos diz que em prol da intenção – característica da ação –, o ato e o gesto realizam suas funções para que ela seja percebida na sua integridade. O ato é o resultado de um movimento sem descrição alguma, é o remanescente do gesto e este, por sua vez, apresenta-se como o movimento que desperta a atenção. Galard (2008) relaciona e define o gesto e o ato dizendo que

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os

resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptivo de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p. 27)

É nesta relação de correspondência, tão fortemente arraigada na conduta, que se encontra o equilíbrio entre ato e gesto. Lançando um olhar mais atento sobre tal relação é possível notar que não somente o gesto encontra a sua expressão no ato, mas que, em contrapartida, um ato se transforma num gesto. Assim, o ato convertido em gesto transpõe o terreno da simples movimentação dos membros do corpo e passa a ser visto também pelo sentido que provoca num fruidor atento. Galard (2008), sobre isso, afirma:

Todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros. É impossível, até na solidão ou na inação, impedir que a conduta tenha sentido (que signifique, por exemplo, o isolamento, o recolhimento, por vezes a demissão, a deserção), portanto, que seja, como uma conduta expressiva. (GALARD, 2008, p. 27)

O autor nos mostra que na conduta existe mais outro elemento: o sentido. A existência do sentido não está relacionada somente com o gesto, mas também com o ato que o revela. E dessa maneira, o ato transmuta-se em gesto pelo sentido que lhe é atribuído por quem o assiste numa relação proxêmica⁴⁹.

O gesto nas artes da cena

Nas formas de arte que utilizam o movimento (corporal ou não) como matéria prima, vemos como o sentido do movimento é fundamental para a compreensão das ações. Nas Artes da cena, por exemplo, as

⁴⁹ **Proxêmica** é o estudo das relações de proximidade e distância entre pessoas e objetos durante as interações e a presença ou ausência de contato físico. O conceito também estabelece os distanciamentos emocionais entre as pessoas que interagem.

movimentações não são meros atos de mexer o corpo e sim a revelação de um gesto. São condutas com sentido. Por meio dos atos no movimento, signos e estilos são percebidos pelo espectador e transferidos para a sua particularidade como ressignificações.

Para tanto, o artista cênico necessita escolher bem os seus atos e manter-se atento aos detalhes dos movimentos, e quais conteúdos psicológicos, emocionais e sociais eles podem revelar. É necessário que modele o seu corpo para o trabalho da cena e que treine por meio da técnica até alcançar vitalidade, o tônus adequado e a energia suficiente para realizar um movimento preciso e orgânico nas cenas. Coordenados com os conteúdos psíquicos produzirão sentido para quem assiste. O artista cênico deve exercitar a análise e autoanálise do corpo e da voz, e a melhor maneira de utilizá-los. É fundamental estudar o corpo, por meio de técnicas já existentes e inovações advindas da experimentação.

O gesto da melodia

E na música⁵⁰? Como perceber sentido nas linhas da melodia? Existe? No corpo enxergamos, mas na música, que não vemos, também é possível notar um gesto? Fazendo uso de uma profunda percepção sobre os movimentos horizontais das notas musicais, Schoenberg (2001, p. 578), define a melodia como “sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento”. Sob essa ótica, o autor desenvolveu uma maneira de elaborar um discurso sonoro horizontal de combinatória de timbres no lugar de notas determinadas por uma escala musical. A melodia, nesse caso, é percebida por meio das sintaxes linear e simultânea, construída por linhas horizontais e complexos sonoros verticais ao mesmo tempo, movendo-se como uma *klangfarbenmelodien* (melodia de timbres).

⁵⁰ Importante dizer que nos referimos aqui à música instrumental, que não possui texto, pois a canção encontra-se em outra situação na produção de sentido. O texto, associado à melodia, irá protagonizar o discurso musical, e será o principal responsável pelo efeito causado no fruidor.

Com a elaboração da *klangfarbenmelodien* Schoenberg demonstrou que os conceitos podem ser flexíveis, que as formas podem ser plásticas, que a composição das estruturas musicais são fruto do pensamento do compositor. Um ser criativo, que imprime a sua humanidade nos eventos que produz, recoloca os gestos do corpo nas obras que produz. E é por isso que, ao entendermos o ato da composição, percebemos a possibilidade de aproximar características de meliosidade, ordenação e sentido frásico encontradas no discurso melódico de um pensamento humano. Nessas duas dimensões se criam imagens e estímulos que servem para o movimento. A linguagem verbal, por exemplo, é a forma literal da expressão do pensamento. O ser humano se constrói por meio de linhas de pensamento que fazem algum sentido quando são expressas. A melodia, da mesma maneira. Tanto uma quanto a outra manifestam semelhantemente sintaxes lineares. A linha melódica também é inventada por meio de combinações dos seus elementos mínimos até formarem frases formam algum sentido quando expressas. Existe, tanto em um quanto em outro – pensamento e melodia – um sentido discursivo que revela as intenções do pensador e do compositor. Um discurso musical elaborado com eficiência é capaz de influenciar a percepção do apreciador do mesmo modo que um pensamento coerentemente construído faz quando é explanado de maneira consistente e inteligível. Aqui se apresenta uma semelhança entre melodia e pensamento.

Desde a antiguidade, na Grécia, a melodia esteve de alguma maneira vinculada a um texto. Mesmo com o apogeu da música instrumental, no século XVI, o canto coral teve seu destaque com o canto litúrgico e esteve vinculado aos textos. Nos dias atuais, a canção se destaca com certa importância dentro de algumas culturas – no Brasil ela está fundamentalmente impregnada nas manifestações regionais e populares de todo país. A proximidade da linha melódica com o texto pode produzir sensações psicológicas e emocionais claras estimuladas pelas combinações entre sons musicais e palavras. Os gregos utilizavam a melopéia – termo criado por Aristóteles, segundo Leandro (2011) – como

um recurso para dar as suas poesias um caráter melodioso, uma musicalidade, criando contornos cantinelantes a partir dos sons das próprias palavras. Marlene Fortuna (2000) diz como Ezra Pound utilizou o conceito de “meloquia” de forma concisa em relação ao conceito da antiguidade clássica. Segundo a autora, “o teórico referencia este conceito como o ato de reproduzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala” (FORTUNA, 2000, p. 156).

É realmente estimulante notar como a linha discursiva de uma melodia musical pode ser correspondente à ideia de pensamento verbal. Nas palavras existem sons – signo elementar na música. Esses mesmos sons combinados, sozinhos já podem produzir música estimulando o surgimento de algum sentido emocional quando se forma a melodia. Fato que a aproxima muito do pensamento verbal, e de ser “verbalizável”, ou seja, de “dizer” algo. A relação entre a melodia e o discurso da palavra é íntima. O pensamento melódico e o pensamento literário estão paralelamente relacionados e correlacionados pelo canto e pela poesia. Schoenberg (1996) reforça a conexão entre a melodia e o texto dizendo que

É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo – a voz – determina aquilo que pode ser entoado. O *cantabile* da música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal. (SCHOENBERG, 1996, p. 125)

De acordo com Stravinski (1996), a melodia “implica a entonação do *melos*, o que significa um fragmento, parte de uma frase” (STRAVINSKI, 1996, p. 43). Ele se refere, assim como Schoenberg (1996), Magnani (1996) e Santaella (2009), a algo que é montado a partir da intenção de exprimir alguma ideia, ou ideias que se conjugam em frases e criam sentido inteligível a partir das progressões de sons ordenados. Assim fazem surgir na linha discursiva das linhas melódicas algo semelhante ao pensamento. Por essa concepção,

a melodia adquiriria o mérito de ser considerada uma estrutura fundamental. O pensamento é fundamental para a existência do ser e a melodia é fundamental para a existência da inteligibilidade da música. Por isso, ela pode ser considerada uma estrutura autônoma dentro da música, assim como o pensamento é no ser humano.

É necessário esclarecer a relação do termo “autonomia” aqui associado à estrutura melódica. A aplicação literal da palavra “autonomia” refere-se à “qualidade ou estado de autônomo” e este, por seu turno, diz daquele “que se governa por leis próprias” (MORA, 2000, p. 234). Isso quer dizer que o termo se aplica a uma condição humana de estado independente. Entretanto, podemos também referir a utilização do termo em situações que não refletem exatamente um estado humano de independência.

Como exemplo, Beth Brait (2005), ao falar da “polifonia” como o conceito-chave do romance de Dostoiévski, afirma que

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que elas se manifestem com **autonomia** e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (BRAIT, 2005, p.194, grifo meu)

A autora refere-se a pontos e conceitos fundamentais do romance dostoiévskiano, tais como “polifonia” e “dialogismo” – estes, por hora, não serão discutidos – e “autonomia das vozes”. Interessante é a outorga de uma condição literalmente humana a uma estrutura literária do romance, que é a personagem. O estudo não aponta a capacidade da personagem se transformar em um ser humano, mas de ser dotado de sentidos diversos dados pelo autor. Por meio de uma escrita peculiar o autor cria a ilusão de que a personagem possui realmente características humanas a ponto de iludir o leitor. Essa capacidade revela nas personagens um caráter de plenivalência e de autonomia. As personagens do romance são, portanto, “sujeitos de seu próprio discurso” (BRAIT, 2005, p. 195). De acordo com a autora, é possível visualizar dentro do romance de Dostoiévski a

individualidade da voz de uma personagem: ele não mostra a consciência do autor, tem “forte grau de autonomia e vida própria” (BRAIT, 2005, p. 195), além de interagir com a consciência do leitor.

O que se pode ver surgir a partir dessa autonomia de criação do próprio sentido discursivo é a formação de um “gesto” nas personagens. Pode-se admitir então que a linha melódica traz nas combinações, na melodiosidade, no arco das suas linhas frásicas, a condição de ser desenvolvida com o mesmo “grau de autonomia” das personagens de um romance dostoiévskiano. A plenivalência e independência também proporcionam à melodia um caráter de personagem, cujo movimento e ações estão carregados de gesto melódico.

Tais características de personagem podem ser observadas também nas melodias criadas dentro do contraponto musical quando é utilizado na polifonia. Nele, as linhas melódicas, podendo assim serem chamadas de vozes – como no romance dostoiévskiano –, são desenvolvidas com objetivos claros de interdependência e de autonomia. A estrutura da voz melódica é composta, nesse contexto, para ser reconhecida sem o auxílio de outra ou de um acompanhamento. É dessa maneira que a melodia apresenta o caráter de autônoma. Na polifonia, como frisa Brait (2005) na citação acima sobre o romance, todas as vozes devem possuir o mesmo potencial e assemelhem-se em força e autossuficiência, e isso também acontece na música. Porém, as vozes precisam se relacionar entre si. É necessário que se conectem umas com as outras para darem origem a uma terceira estrutura: a música. Isso quer dizer que, não basta a autonomia para surgir a forma da música, é necessário o compartilhamento. Para a interrelação funcionar, as vozes precisam estar em condições de poderes semelhantes, ou seja, elas necessitam estabelecer diálogos, com contradições e semelhanças, provocando conflitos e acordos. Isso é o equilíbrio no drama musical, que cria ações distintas nas vozes, necessárias para o funcionamento da conexão. São elas as ações: o protagonismo e a sincronicidade.

Disso extraímos alguns pontos interessantes sobre o potencial da melodia para provocar emoções no ouvinte; as relações estabelecidas entre os seus elementos básicos para dar origem à frase resultam em uma estrutura que carrega as intenções de seu compositor. Tais intenções escondem-se por detrás das formas melódicas, das suas linhas e nuances sintáticas. E essas intenções, por sua vez, imbuem as linhas da melodia de sentido, provocando sensações de tristeza, alegria, raiva, poder, fraqueza, medo, coragem etc. Elas aparecem como resultado das combinações dos elementos mínimos, somadas ao caráter dinâmico empregado em seus contornos. Está aí o gesto melódico, delineado nas ondas da melodia, impregnado nos acontecimentos das suas linhas; seus graves e agudos, fortes e fracos, fluxos em continuidades e descontinuidades, alargamento e encurtamento dos tempos de duração. Todo o processo se desenvolve por meio do ser humano, que com seu corpo, imprime na sua obra todos os seus conteúdos internos. Por essa razão, não é possível definir quais são as estruturas internas que provocam essa ou outra sensação no fruitor.

A-Final

Uma reflexão sobre essa ideia de gesto na melodia nos leva a pensar sobre o acontecimento da arte, que segundo os estudos de Heidegger, desvela a verdade do ser, na sua origem. E origem, para ele, não quer dizer um evento temporal, mas algo na essência, “aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é”. (HEIDEGGER, 2004, p. 11). E para encontrar a arte é necessário recorrer à obra, pois é nela que está a origem da arte. A obra de arte – aqui tratada como música –, como feito do compositor, portanto, é o que junta a criação ao criador.

Sendo assim, o que nos torna realmente compositores de movimentos, em qualquer forma de arte – e neste caso específico da arte musical – e não de estruturas vazias é o compromisso que assumimos com a verdade pela obra de arte, a ponto de recriamos a nós mesmos como arte. E assim fazemos, ao imprimir na obra os conteúdos psicomotores e psicossociais

dos gestos que carregamos conosco. Tal processo, ao desembocar na obra de arte, como produção final, apresenta univocamente criador e a obra, ambos como um único. Dessa forma, finalmente, apresenta-se a obra de arte, resultado do confronto entre os eventos existentes no ser, impelidos pela vontade de potência, através da construção dos gestos, num devir constante na realização da criação artística.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Beneditti. 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRECHT, Bertold. **Estudos Sobre Teatro**. 2ª edição. Tradução de Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. Brecht no teatro: o desenvolvimento de uma estética. Parte II, 1933-1947. (Exílio: Escandinávia, EUA). Tomo 26 – Sobre a Música Gestus. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/ano/teatro/26.htm>. Acesso em: 09/11/2020.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão Corpo: identidade e autonomia do movimento**. São Paulo: Summus, 1998.
- _____. **Espaço e Corpo**. São Paulo: SESC, 2004.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos chave**. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2005.
- BRIKMAN, Lola. **A Linguagem do Movimento Corporal**. 3º ed. – São Paulo: Summus, 1989.
- CAZNÓK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GALARD, Jean. **A beleza do Gesto: uma estética das condutas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. 1. ed., 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2004.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachin. **Introdução à estética e à composição a contemporânea**. Organizado por Bernadete Zagonel e Salete M. Chiamullera. Segunda edição. Porto Alegre – RS: Ed. Movimento, 1987.
- MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

MORA, José Ferrater et. al. "Autonomia". In: **Dicionário de filosofia**: tomo I. São Paulo: Loyola, 2000. Disponível em URL: http://books.google.com.br/books?id=Tm38cSpH1vAC&printsec=frontcover&dq=intitle:dicion%C3%A1rio+intitle:Filosofia&hl=ptBR&sa=X&ei=JXMqThkxIeFB9y_oN8K&ved=0CD4Q6AEwAA#v=onepage&q=autonomia&f=false64. Acesso em: 09/11/2020.

NETO, Euclides Silvestre Pereira. **Nietzsche: Corpo como Expressão da Vida como Fio Condutor da Vontade de Poder**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 85. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Póstumo. 1906. Disponível em: <http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 09/11/2020.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal**. Terceira Ed. São Paulo: ILumnuras: FAPESP, 2005.

SCHOENBERG Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

____. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman – terceira edição – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

STRAVINSKI, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. Coleção primeiros passos. São Paulo: editora Brasiliense, 1992.

Trabalho recebido em: 14 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

SANT'ANA, D. C. de. O gesto melódico: corpo e melodia, contrapontos possíveis. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33220>

RELATO DE EXPERIÊNCIA

A arte e o brincar: uma inter-relação necessária em tempos de pandemia

Art and play: a necessary inter-relationship in pandemic times

Janete Santos da Silva Monteiro de Camargo⁵¹

Resumo: O tema da presente pesquisa surgiu a partir de vivências pedagógicas realizadas remotamente. Esta investigação pretende ressaltar a importância do brincar e sua inter-relação com a Arte e analisar dados coletados sobre as brincadeiras favoritas dos responsáveis e das crianças pesquisadas. A práxis ocorreu na disciplina de Arte, com cento e oitenta estudantes, do sétimo ano, do ensino fundamental II, de um colégio da rede pública. Nos utilizamos dos métodos de revisão bibliográfica e pesquisa qualitativa. Nos resultados, verificamos que algumas brincadeiras perpassaram gerações, enquanto outras não perduraram. Conclui-se que a inter-relação entre a arte e a brincadeira é importante e necessária, principalmente no contexto atual.

Palavras-chave: arte, brincar, inter-relação, pandemia.

Abstract: *The theme of this research arose from pedagogical experiences carried out remotely. This investigation intends to emphasize the importance of playing and its interrelation with Art and also to analyze data collected on the favorite games of the responsible and of the children researched. The praxis took place in the discipline of Art, with one hundred and eighty students, from the seventh year, from elementary school II, from a public school. We use the methods of literature review and qualitative and quantitative research. In the results we verified that some games passed through generations, while others did not last. We conclude that the interrelationship between art and play is important and necessary, especially in the context we are living in thus promoting relaxation and interaction between families.*

Keywords: *art, play, interrelationship, pandemic.*

⁵¹ Universidade Estadual de Maringá. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3673-3639> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5640008806550863> E-mail: janetessmc@gmail.com

Introdução

A presente pesquisa é o resultado de várias aulas remotas com o tema brincadeiras relacionadas à Arte. Os educandos envolvidos nesta investigação, estão cursando o sétimo ano, do Ensino Fundamental II, têm em média onze anos e de acordo com o Estatuto da criança e adolescente, ainda são crianças.

Destacamos e analisamos, nesta investigação, uma pesquisa qualitativa acerca das brincadeiras favoritas na infância dos responsáveis e na infância atual. Ressaltamos a necessidade de brincar, mesmo em tempos de pandemia. A práxis relatada foi desenvolvida através de conteúdos acerca das linguagens visual e teatral, com análises de obras de Arte que promovesse um diálogo entre as linguagens artísticas e as brincadeiras, enfatizando a necessidade de brincar, mesmo diante do cenário contemporâneo.

A importância do brincar

De acordo com Florentino et al (2013) a palavra brincar origina-se do latim *vinculum* e quer dizer união, laço, sendo uma atividade fundamental entre as crianças. Assim, praticar a brincadeira proporciona aspectos diversos na criança, ajudando no seu desenvolvimento biopsicossocial, sendo essencial para uma formação sólida e completa.

A BNCC (Base Nacional Comum Curricular), documento que norteia o processo de ensino aprendizagem do Ensino Fundamental, ressalta a importância do brincar.

A interação durante o brincar caracteriza o cotidiano da infância, trazendo consigo muitas aprendizagens e potenciais para o desenvolvimento integral das crianças. Ao observar as interações e brincadeiras entre as crianças e delas com os adultos, é possível identificar, por exemplo, a expressão dos afetos, a mediação das frustrações, a resolução de conflitos e a regulação das emoções (BNCC, 2017, p.37)

Desta forma, fica evidente a importância das brincadeiras, pois auxiliam no desenvolvimento integral da criança, através delas é possível identificar afetos, mediar frustrações, resolver os conflitos e regular as emoções.

Os brinquedos e brincadeiras se modificam com a história

Kishimoto (2017) afirma que povos distintos e antigos brincavam de amarelinha, empinar papagaios, jogar pedrinhas e, até hoje, as crianças fazem quase da mesma forma. Muitas brincadeiras permanecem na sua estrutura inicial, enquanto outras se modificaram. A força de tais brincadeiras explica-se pelo poder da expressão oral. Como manifestação livre da cultura popular, a brincadeira tradicional tem a função de perpetuar a cultura infantil, desenvolver formas de convivência social e permitir o prazer de brincar.

Percebemos, então, que algumas brincadeiras mudam com o tempo, enquanto outras, consideradas tradicionais, se perpetuam e, através delas, há uma convivência social que desperta o prazer de brincar. Nesta pesquisa, promovemos essa interação social entre os integrantes da própria família, fortalecendo assim os laços afetivos.

A criação de uma situação imaginária não é algo fortuito na vida da criança; pelo contrário, é a primeira manifestação da emancipação da criança em relação às restrições situacionais. O primeiro paradoxo contido no brinquedo é que a criança opera com um significado alienado numa situação real. O segundo é que, no brinquedo, a criança segue o caminho do menor esforço - ela faz o que mais gosta de fazer, porque o brinquedo está unido ao prazer - e, ao mesmo tempo, ela aprende a seguir os caminhos mais difíceis, subordinando-se a regras e, por conseguinte, renunciando ao que ela quer, uma vez que a sujeição a regras e a renúncia à ação impulsiva constitui o caminho para o prazer no brinquedo. (VYGOTSKI, 1991, p. 66)

Vygotski enfatiza as regras das brincadeiras e argumenta que, com a absorção delas, há, conseqüentemente, um desenvolvimento infantil e, na sujeição e a renúncia à ação impulsiva, se constitui um caminho para o prazer no brinquedo. Assim, entende-se que a absorção das regras da brincadeira leva ao prazer. O autor também comenta sobre a imaginação

da criança, entendida como emancipação. Na arte, a imaginação é sempre aguçada através de debates, leitura de imagens e, principalmente, em produções artísticas.

A relação existente entre a Arte e o brincar

De acordo com Corsino (2006), a Arte, nas suas mais diferentes manifestações, – desenho, pintura, escultura, cinema, música, teatro, literatura, dança, etc – traz a riqueza como indivíduo e como parte de um contexto sociocultural, pois a obra de arte tem um caráter particular e universal, contém o todo e a parte, ao mesmo tempo que é uma criação individual, também é um ponto de vista frente à realidade e uma produção cultural de uma determinada época e grupo social. Além de um conhecimento de mundo e autoconhecimento, a obra provoca descoberta e transformação de ideias, emoções e formas de reagir e agir, ao e no mundo, pelos sentidos construídos. Uma educação humanista não pode prescindir da construção de um olhar sensível sobre a realidade, um olhar que inclua as pessoas, as produções artísticas e culturais e os elementos da natureza.

A Arte, sem dúvida, perpassa diversas formas de manifestações e, em cada uma delas, há o particular e o universal. A arte provoca descobertas, emoções e reações. Podemos perceber o ponto de vista dos artistas frente a uma realidade e desenvolver nosso ponto de vista sobre a realidade mostrada na obra de Arte.

Na BNCC, encontramos respaldo científico para o brincar, mesmo no Ensino Fundamental II:

Nessa nova etapa da educação básica, o ensino de arte deve assegurar aos alunos a possibilidade de se expressar criativamente em seu fazer investigativo, por meio da ludicidade, propiciando uma experiência de continuidade em relação à educação infantil. Dessa maneira, é importante que, nas quatro linguagens da Arte, integrada pelas seis dimensões do conhecimento artístico – as experiências e vivências artísticas estejam centradas nos interesses das crianças e das culturas infantis. (BRASIL, 2017, p.199)

Desta forma, a pesquisa apresentada corrobora o documento mais atual que norteia o processo de ensino e aprendizagem, ressaltando a importância do brincar, pois, por meio da ludicidade, é possível desenvolver a criatividade e o fazer investigativo. As brincadeiras inter-relacionadas com a Arte, nas mais diversas formas de manifestações, sem dúvida proporcionam um grande potencial criador e, com isso, é possível haver um grande desenvolvimento pessoal e interpessoal.

A BNCC (2017) nos diz que as linguagens artísticas como a música, dança, teatro e artes visuais constituem uma unidade temática que reúne objeto de conhecimento e habilidades articulados, conectados às seis dimensões artísticas trabalhadas no documento. Também há uma última unidade temática, denominada Artes integradas, a qual explora as relações e articulações entre as diferentes linguagens e suas práticas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação. (BRASIL, 2020, p.197).

As seis dimensões artísticas que devem estar conectadas com as linguagens artísticas destacadas acima são: criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão. O trabalho com essas dimensões facilita o processo de ensino e aprendizagem em Arte, uma vez que os conhecimentos e as experiências artísticas são constituídos pelas materialidades verbais e não-verbais, sensíveis, corporais, visuais, plásticas e sonoras, levando em conta sempre a vivência, a experiência e a subjetividade. (BRASIL, 2017, pp.194-195).

Desta forma, nesta experiência, há destaque para as linguagens das artes visuais e artes cênicas, não deixando de lado de forma alguma as linguagens musicais e da dança.

A primeira obra de Arte que trabalhamos foi a “Polytope”, de Ludimila Rodrigues. De acordo com Palma (2018) “Polytope é uma estrutura leve e articulada que chama o público para uma experiência espaço-corporal e dá liberdade à forma de se mover e, através desses movimentos, há uma ação performática. A obra foi exposta no Festival Internacional de

Linguagem Eletrônica, o FILE, que ocorreu em São Paulo, no ano de 2018. O título do festival foi “O Corpo é mensagem”.

Nesse sentido, a mensagem é transmitida pelo corpo que dá vida à obra de arte e, assim, há uma brincadeira performática. Para aproximar a obra de arte da realidade das crianças, associamos a obra “Polytope” com o jogo cama-de-gato. Bonetto (2017, p. 08), no subtítulo do seu artigo “Brincadeiras de povos indígenas”, aponta que a brincadeira cama-de-gato se origina da *ketinho mitselü*, brincada pelos indígenas Yudjas. Trata-se de uma brincadeira realizada em duplas, na qual um dos participantes entrelaça o barbante nos dez dedos das mãos e um outro participante vai retirando o barbante. Com relação à arte, nesta brincadeira, foi possível trabalhar com os elementos formais das artes visuais: linha, ponto, cor, forma, textura, simetria. É uma brincadeira simples, divertida e que proporciona muita aprendizagem.

O brincar também está presente na produção artística do Grupo Trupe olho da rua, que é um grupo teatral de São Paulo, formado no ano de 2002, que explora sua arte nas ruas. No Brasil, é realizada, em geral, por coletivos que se identificam com essa prática, ou seja, que buscam investigar formas de criação cênica e modos de convívio social. (CAMPOS; SANTOS, 2018, p.122).

Através da leitura da obra de arte “*A Terrible fate*” (Um destino terrível), da americana Sita Navas, percebemos a brincadeira presente na imagem visual da tela do videogame e nas máscaras da civilização maia. Na obra, há uma mistura de brincadeira e história da arte. (FERRARI et al, 2018, p.94). Percebemos, na obra de Sita Navas, a mistura do “novo”, com o videogame, e o antigo, que são as máscaras da civilização Maia, havendo uma interação entre a arte e o jogo, um tipo de brincadeira contemporânea.

Na escultura de Belíria Boni, da qual realizamos leitura, aparece a representação de dois adultos batendo corda e uma criança, ao centro, pulando, contempla a arte do brincar e a interação dos adultos na brincadeira. Para a confecção desta obra, a artista usou materiais sustentáveis e por meio da utilização de objetos e materiais descartados,

nas mãos da artista, esses materiais passam por um processo de metamorfose e renasce com um novo significado, rompe o tempo e nos traz lembranças e o convite para que cada um à sua maneira faça uma apreciação estética. (ÁVILA, 2018).

Procedimentos metodológicos e resultados

Os métodos utilizados para a presente pesquisa foram a revisão bibliográfica e uma pesquisa quali-quantitativa, importante para a obtenção e tabulação dos dados coletados.

Tabela 01 - Brincadeiras preferidas pelos estudantes

Nome das brincadeiras preferidas	Quantidade de votos
Esconde-esconde	34
pega-pega	24
jogar bola/futebol	20
soltar pipa, queima	08
jogar videogame	05
pular corda	04
basquete, amarelinha, andar de bicicleta	02
stop, corrida, barata no ar, pingue-pongue, vôlei,	02

Fonte: Elaborada pela autora, com base em pesquisa, 2020.

Tabela 02-brincadeiras preferidas dos responsáveis

Nome das brincadeiras preferidas	Quantidade de votos
bets	20
esconde-esconde	20
pega-pega	17
pular elástico	13
jogar bola/futebol	12
pular corda	10
boneca	08
bolinha de gude	07
mãe da rua, carrinho de rolemã, volei	04
caí no poço, balança caixão, queima, soltar pipa, passar anel,	03
peteca, pião, andar de bicicleta, salva	02
polícia e ladrão, pé na lata	01

Fonte: Elaborada pela autora com base em pesquisa, 2020

Na tabela 01, verificamos que as brincadeiras favoritas dos estudantes foram: esconde-esconde, pega-pega, jogar bola/ futebol e soltar pipa. Não

aparecem na pesquisa as brincadeiras que foram votadas somente uma vez que são: uma palavra uma música, dois toques é bobo, jogos de tabuleiro, jogar *Gta*, lutinha, rouba bandeira, polícia e ladrão, pique esconde, vela, alerta, balanço, brincar com o cachorro, uno, mamãe e filhinha, lutinha, boneca, mexer no celular.

Ao observarmos a tabela 02, verificamos que as brincadeiras mais votadas foram: bets, esconde-esconde, jogar bola/futebol e pega-pega. Salientamos que não apareceram na tabela as brincadeiras que tiveram apenas um voto que são: pular tábua, cinco marias, garrafão, escolinha, rouba bandeira, ciranda cirandinha, stop, cabra-cega, carro, pula sela, casinha, escolinha, videogame, mãe do disco, elefante colorido, batata quente.

Desta maneira, constatamos, nitidamente, que as brincadeiras esconde-esconde, jogar bola/futebol e pega-pega foram as preferidas dos responsáveis e dos estudantes, infere-se que as mesmas resistiram ao tempo e continuam sendo brincadas e favoritas pelas crianças na contemporaneidade, enquanto a brincadeira bets, foi a mais brincada pelos responsáveis na infância, porém não resistiu ao tempo.

Verificamos que uma infinidade de brincadeiras antigas deixaram de ser brincadas e uma outra variedade surgiram ou foram modificadas na atualidade, e isso é inevitável, uma vez que a sociedade está sempre aberta a mudanças e com isso as transformações são constantes. Também é interessante perceber o quanto a criatividade está explícita nestas brincadeiras.

Dois dados levantados, alguns pontos chamaram bastante a atenção, o primeiro deles é que apenas cinco crianças responderam que a brincadeira favorita delas é jogar videogame e uma apenas respondeu que a brincadeira favorita é mexer no celular, nos surpreendemos com isso porque estas crianças já nasceram na era tecnológica, mas o fato é justificado porque as crianças pesquisadas moram e estudam na periferia da cidade e a maioria das famílias apresentam pouco poder aquisitivo.

O outro dado que chamou bastante atenção foi que algumas crianças responderam que não gostam de brincar e os responsáveis de uma criança responderam que não tiveram infância. O não gostar de brincar, com certeza está relacionado a idade das crianças pesquisadas, com isso inferimos que algumas crianças estão deixando a infância de lado muito cedo. Acredita-se que o fato de os responsáveis responderem que não tiveram infância o fato de terem que trabalhar muito cedo. Dois fatos lamentáveis, mas presente no contexto da infância.

No entanto, nesta experiência pedagógica os objetivos foram alcançados com muito sucesso, houve envolvimento dos estudantes e dos pais nas atividades, os estudantes perceberam que a inter-relação da Arte com as brincadeiras é possível e necessária, principalmente em tempos de pandemia. Também puderam apreciar a presença das brincadeiras em diferentes linguagens artísticas.

Considerações

É importante ressaltar que as atividades foram trabalhadas remotamente, via *classroom*, e atividades impressas.

Com a presente pesquisa foi importante perceber a relação que a disciplina de Arte tem com as brincadeiras e a importância de resgatá-las, embora estejamos em isolamento social, o brincar não pode parar.

A pesquisa realizada com as famílias norteou o levantamento de dados importantes que revelaram que algumas crianças já não querem brincar, nos fazendo acreditar que elas estão deixando de brincar cada vez mais cedo. Com a coleta de dados houve uma maior interação entre os familiares, reafirmando laços afetivos, promovendo assim um desenvolvimento socioemocional.

A arte e o brincar, desempenham um papel social muito importante e estão presentes nas diversas linguagens artísticas, possibilitando assim um desenvolvendo integral do educando.

Referências

- ÁVILA, Mia. **A imaginação é o nome da exposição de Berília Boni no MAB.** Disponível em: <https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/imaginaacao-ae-o-nome-da-exposiacao-de-belairia-boni-que-chega-ao-mab76#:~:text=Artista%20blumenauense%20%C3%A9%20uma%20das,de%20objetos%20e%20materiais%20descartados,2018>. Acesso em 07 set.2020.
- BONETTO, Pedro Xavier Russo. **Brincadeiras de Todo “mundo”, mas “todo mundo” Quem?**, USP, 2017.
- BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular: Educação Infantil e Ensino Fundamental.** Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2017.
- CAMPOS, Cecília Lauritzen Jácome; SANTOS, Vera Lucia Bertoni dos. **Teatro de Grupo no Brasil e suas relações com práticas pedagógicas de formação, manutenção e fomento.** CANTIERO, Lucineia; SANTOS, Fernando Freitas dos; FERNANDES, Matheus Vinícius de S. *Pedagogia do teatro prática, teoria e trajetórias de formação docente.* Natal: EDUFRN,2018, p.120-135.
- CORSINO, Patrícia. **O Cotidiano na Educação Infantil.** O Cotidiano na Educação Infantil, Mec, 2006, p.3-13.
- FERRARI, Solange dos Santos Utari. **Por Toda Parte: 7º ano: ensino fundamental.** 2. ed. São Paulo: Ftd, 2018. 208 p.
- FLORENTINO, Márcia et all. **A importância do brincar associado à arte.** Centro de Ciências da Saúde/Departamento de Morfologia/PROBEX, 2013.
- KISHIMOTO, Tizuco Morchida. **O jogo e a educação infantil. Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação.** Tizuco M. Kishimoto - organizadora. São Paulo:Cortez, 2017.
- PALMA, Isabela. **Na arte interativa, o corpo é a mensagem.** Comunica Uem, 2018. Disponível em: <http://www.dfe.uem.br/comunicauem/2018/08/07/na-arte-interativa-o-corpo-e-a-mensagem/>. Acesso em: 29 out.2020.
- VYGOTSKI, L. S. **A formação social da Mente.** trad. Grupo de Desenvolvimento e Ritmos Biológicos - Departamento de Ciências Biomédias USP, 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes,1991.

Trabalho recebido em: 13 de novembro de 2020.

Aprovado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este relato de experiência:

CAMARGO, J. S. da S. M. de. A arte e o brincar: uma inter-relação necessária em tempos de pandemia. **Revista do Colóquio.** Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33223>

ENSAIOS VISUAIS

NINHO

Maria Isabel Brentani Roncolato⁵²

Frente à crise sanitária, a distância social de um metro e meio impôs-se como nova realidade no ano de 2020. Tomada tal distância como raio, pode-se dizer que a circunferência de um metro e meio passou a ser unidade mínima individual de segurança contra o vírus. No entanto, apesar dessa medida ter sido determinada por e para seres humanos, poderia um corpo humano desenhar, a partir de suas próprias proporções, tal circunferência? A depender das medidas corporais e das partes do corpo utilizadas como parâmetro, o círculo de um metro e meio poderia ser deformado ou até mesmo não chegar a ser delineado. De qualquer maneira, antes poderia se pensar quais as possibilidades e as limitações que a área e o formato de uma circunferência apresentam para um corpo que se encontra circunscrito à mesma – ou seja; como é estar sempre dentro de uma circunferência? Fixar o ser humano no centro de um círculo seria o mesmo que dizer que o corpo é estática e não movimento. Nesse sentido, então o que acontece com a circunferência quando o corpo circunscrito se move, afastando-se do centro do círculo? A antiga circunferência se deforma e, assim, um novo círculo é gerado? E, portanto, quando nos movimentamos as circunferências se multiplicam, aproximando-se e, por vezes, fundindo-se?

Diante tantos questionamentos, optou-se por não pensar e, sim, jogar com as proposições feitas. Assim, “Ninho” foi um jogo criado para que se pudesse jogar com as questões tangentes à circunferência de um metro e meio. A escolha pelo jogo se deu ao passo que ele possibilita uma experiência mais livre para refletir sobre o real, uma vez que é preciso ater-se às regras e atentar à experiência proposta como um todo.

⁵² Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) – IA (Instituto de Artes). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8659-0475> E-mail: mariabroncolato@gmail.com

Em suma, o jogo elaborado trata-se de um(a) jogador(a) que, valendo-se de seu próprio corpo e de um espaço no chão, descreve círculos utilizando giz de lousa colorido e suas medidas corporais como raio. Ademais, existem regras – cuja elaboração foi norteada por aquilo que se buscava experimentar com o jogo – que devem ser respeitadas pelo(a) jogador(a). A ideia nasceu, primeiro, do desejo de usar o corpo; colocá-lo em ação, em movimento. Por algumas horas, tocar o espaço sem medo do vírus. Com efeito, procurou-se com “Ninho” experimentar e explorar os alcances, os limites e os formatos que as medidas do meu corpo tomadas como raio de uma possível circunferência oferecem. Além disso, determinou-se como objetivo do jogo a construção do maior número de círculos possíveis, pois desejava-se explorar ao máximo o corpo em movimento associado à circunferência. E, através do jogo, também objetivou-se investigar se os círculos e as intersecções entre eles seriam habitáveis. Isto é, coube ao (à) jogador(a) pensar e tentar encontrar os espaços que pudessem ser habitados por seu corpo e os movimentos dele.

Experimentei “Ninho” no dia 8 de novembro, 2020. O jogo durou cinco horas e teve como palco minha garagem residencial (25,5 m²). A ação foi documentada e os fotogramas apresentados aqui são o registro desta experiência. No penúltimo fotograma, uma pergunta é exposta: como se daria o jogo caso houvesse mais jogadores? Tal questionamento foi levantado para se pensar o novo normal; ou seja: como lidar com as infinitas circunferências de segurança atreladas aos múltiplos corpos em movimento na vida real.

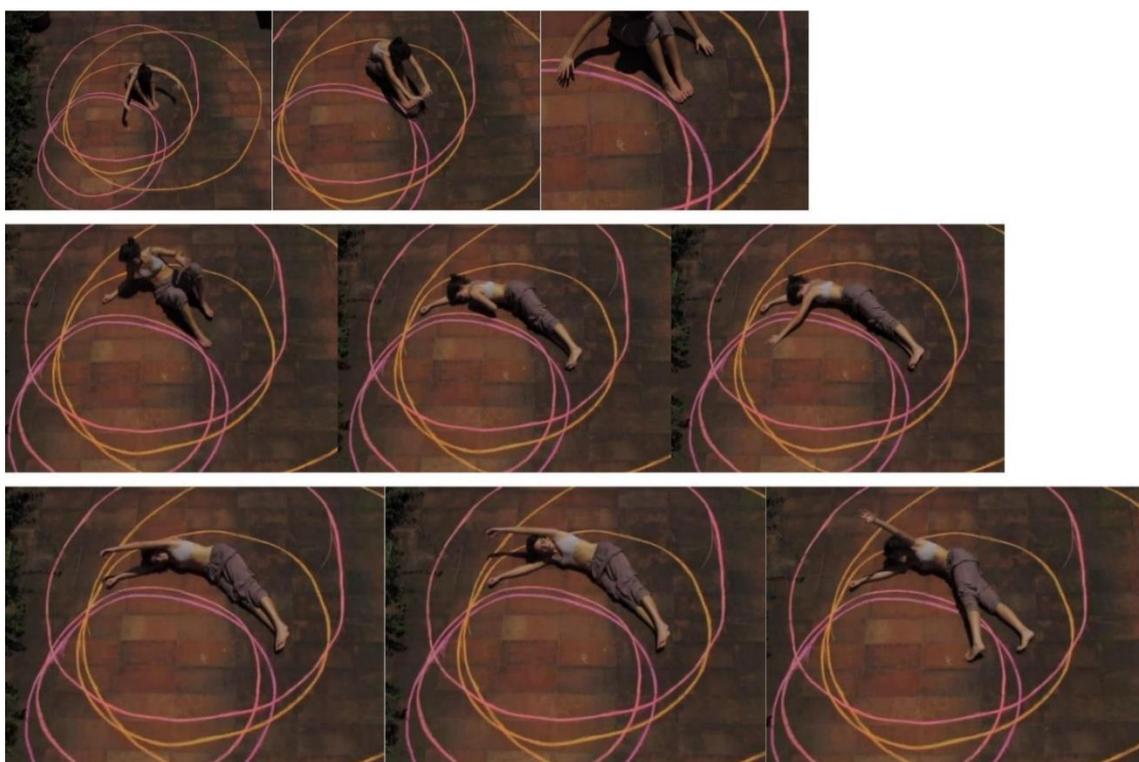
REGRAS DO JOGO

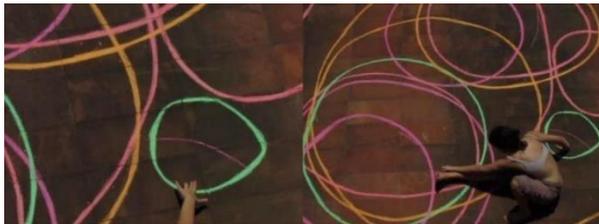
O objetivo do jogo "Ninho" é construir o maior número de circunferências possíveis.

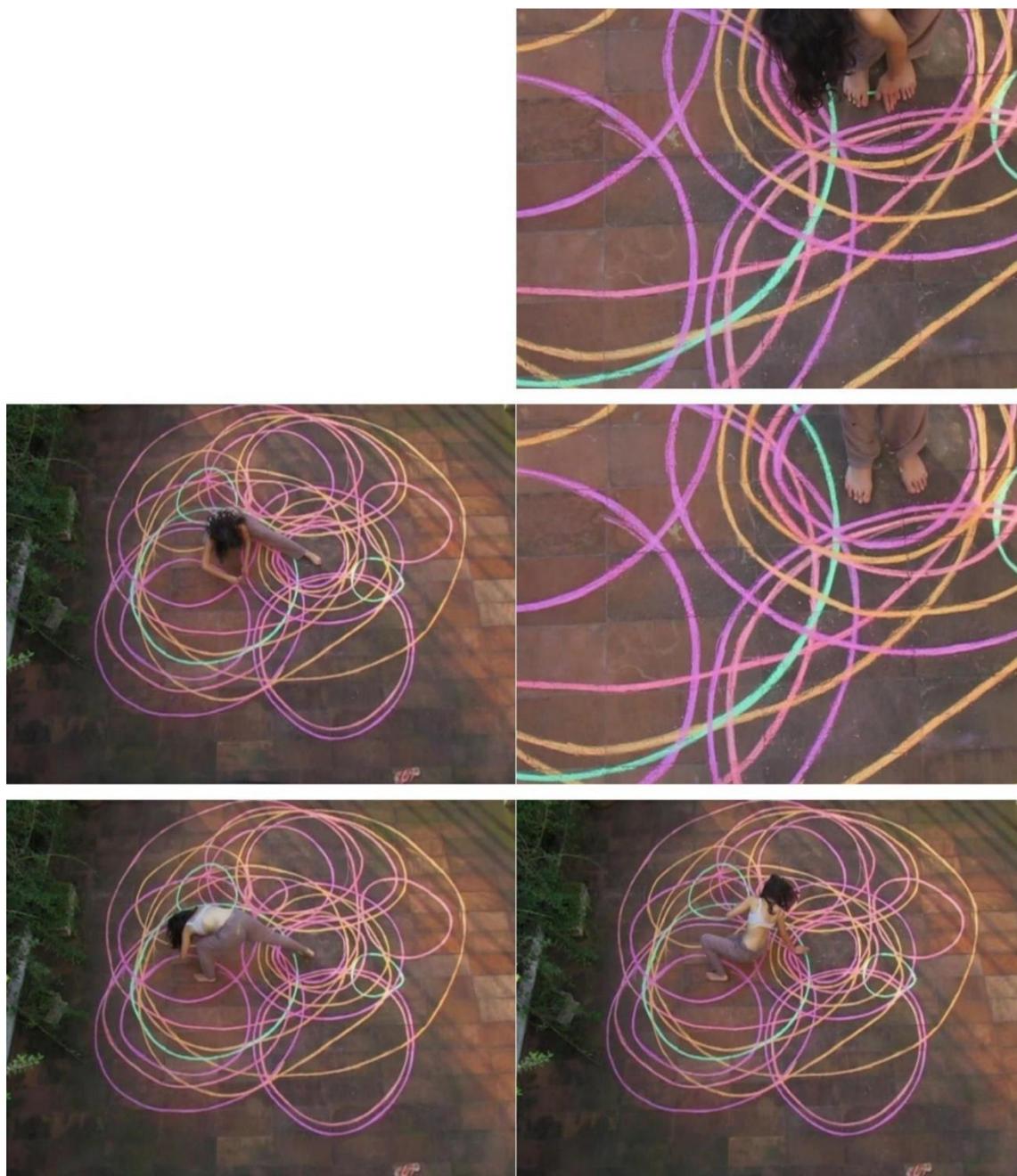
1. Para o jogo será necessário: um espaço no chão (o maior possível e que possa ser rabiscado); giz de lousa colorido; e o próprio corpo do(a) jogador(a).
2. Uma circunferência deve ser delineada de cada vez; sendo que o raio do círculo deve corresponder a uma medida corporal do(a) jogador(a). Por isso, é preciso que a cada jogada, antes de delinear a circunferência, o(a) jogador(a) determine qual ponto do seu corpo equivale ao início do raio e qual ponto, ao limite.
3. O(A) jogador(a) não pode estar em nenhum momento completamente fora de uma circunferência.
4. Uma vez terminado o desenho do círculo da vez, dentro do mesmo o(a) jogador(a) pode se movimentar livremente. Porém, ao sair da circunferência mais recente, deve-se automaticamente elaborar um novo círculo. Para tanto, uma parte do corpo do(a) jogador(a), seja qual for, deve estar dentro da circunferência mais recente.
5. Não é permitido pisar nas linhas.

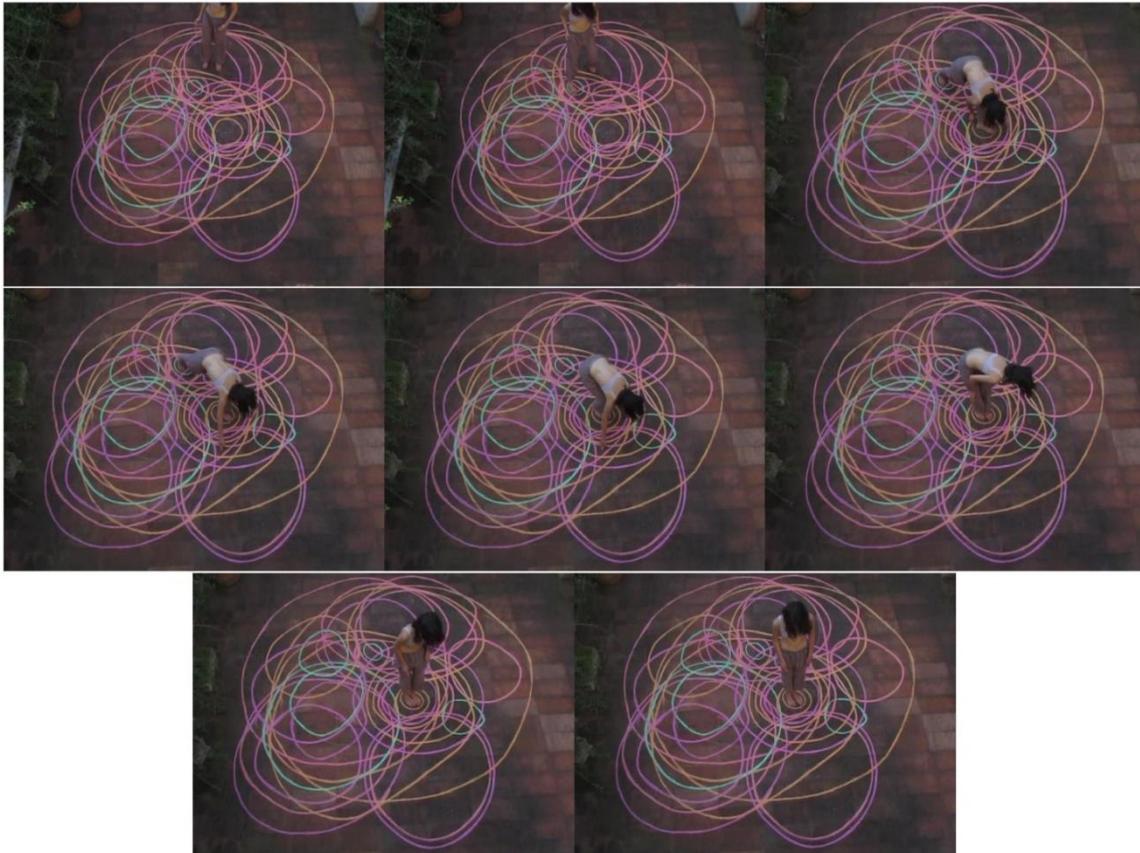


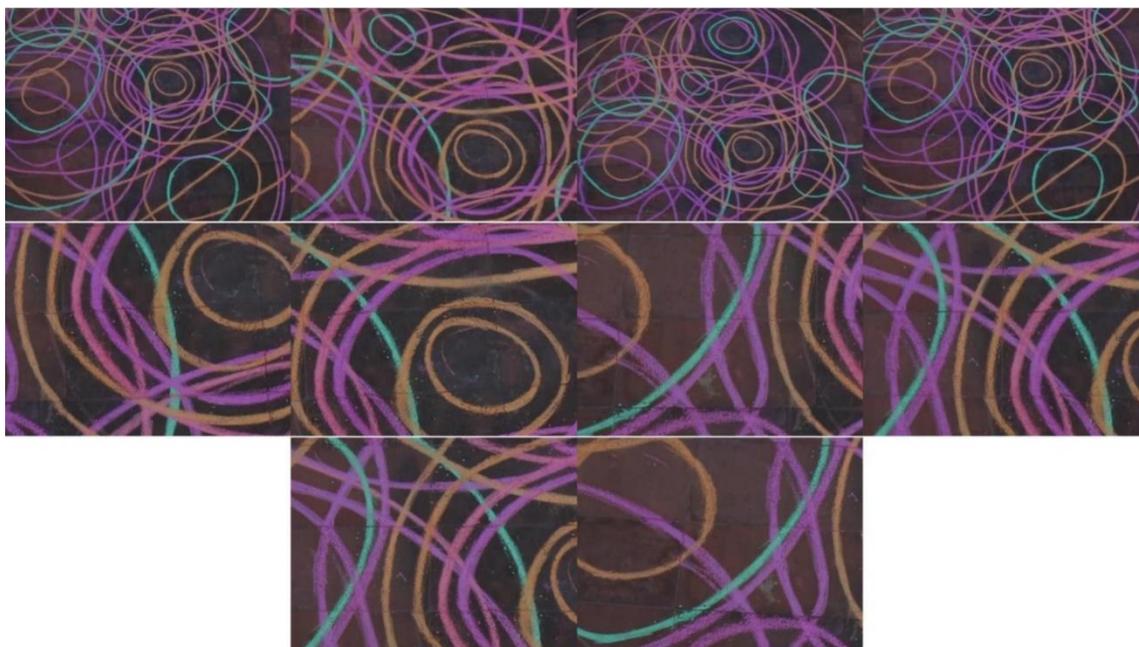


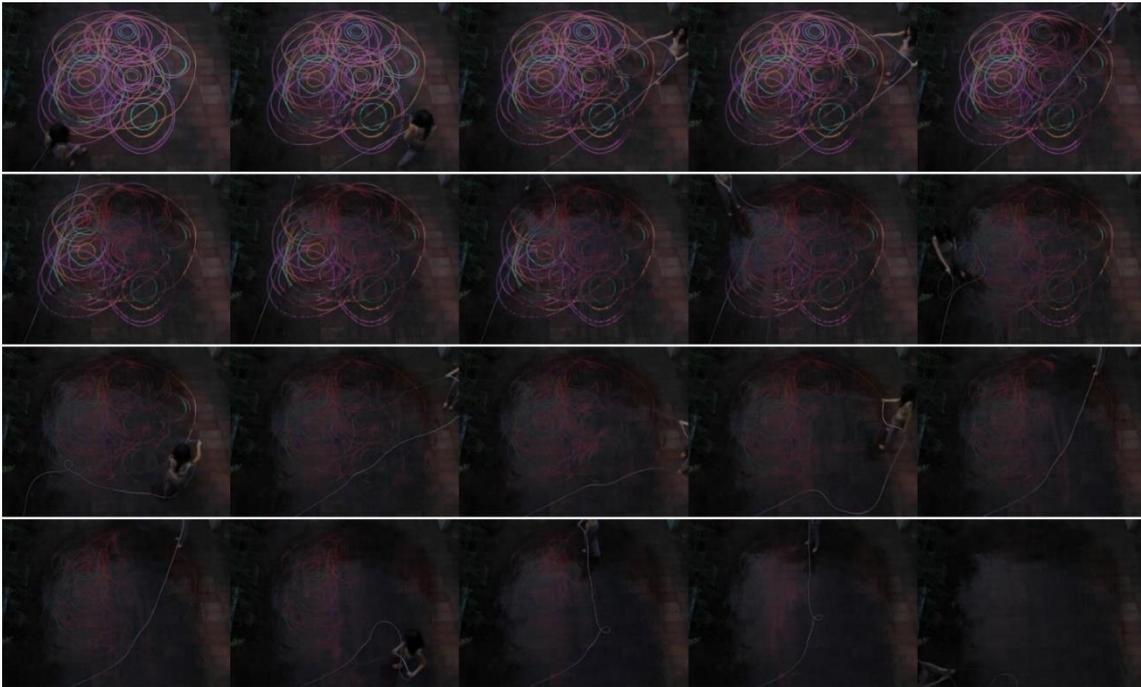












Trabalho recebido em: 16 de novembro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este ensaio visual:

RONCOLATTO, M. I. B. Ninho. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33400>

RESPIRO URBANO ARTÍSTICO

Douglas Gomes Silva⁵³

Respiro Urbano Artístico é uma série desenvolvida no decorrer do isolamento social, em virtude da pandemia do novo coronavírus, desdobrando-se, da ausência do contato físico, da não ocupação do espaço urbano e dos objetos com os quais dividimos o mundo. A série discute o distancialmento social, os modos de fazer tradicionais e a geração de resíduos, na qual aplica-se individualmente por meio de estêncil “seres” inusitados em caixas de papel, posteriormente, sobre as cabeças são dispostas ou não tampas plásticas transparentes, questionando posicionamentos e ressignificando materiais.

⁵³ PPGA-UFES. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2498-1777> E-mail: arqui_douglas@hotmail.com



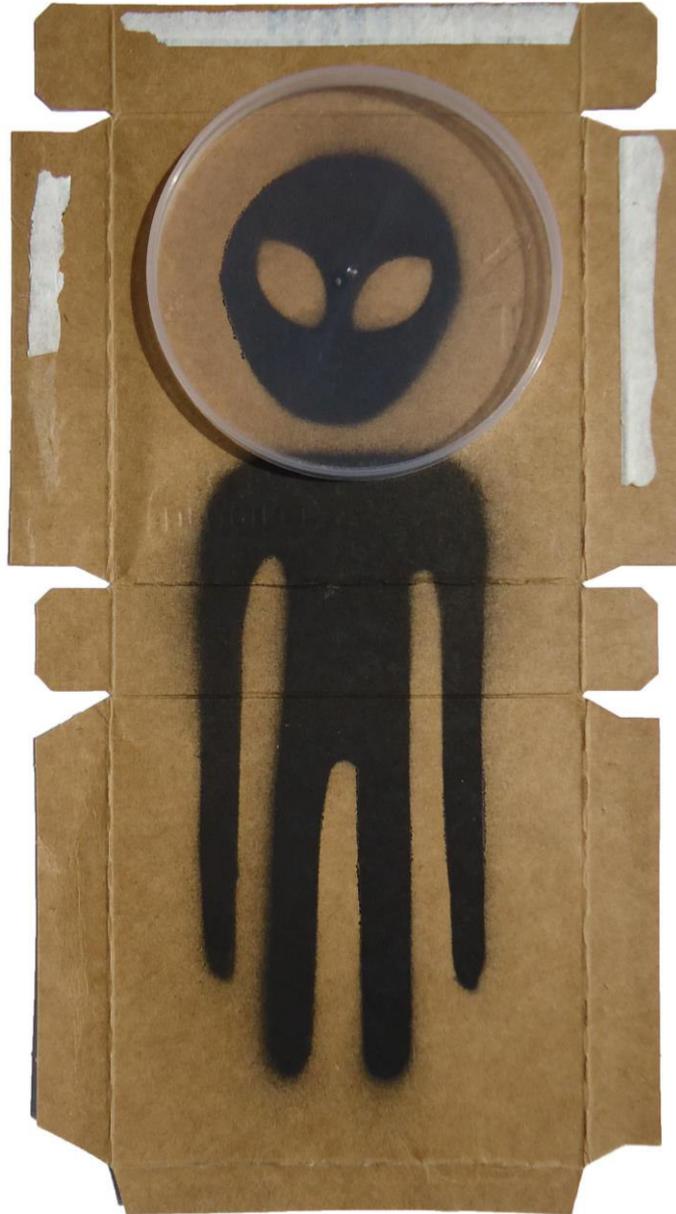
SER nuvem. 21,5 cm x 12,0 cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil, 2020.



SER veado. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil, 2020.



SER dejetto. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil,
2020



SER intergalático. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil, 2020



SER gado. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel e estêncil, 2020.



SER sereio. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil, 2020.



SER fluido. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil, 2020.



SER casa. 21,5 cm x 12,0cm. Caixa de papel, tampa plástica e estêncil, 2020.

Trabalho recebido em: 16 de novembro de 2020

Publicado em: 30 de dezembro de 2020

Como citar este ensaio visual:

SILVA, D. G. Respiro Urbano Artístico. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33404>

ARTE DO ARQUIVO, OBJETOS FOTOGRAFÍCOS E POÉTICAS VISUAIS

Archive art, photographic objects, and visual poetics

Rubens Venâncio⁵⁴

“Os afetos se ligam. Os parentes se reencontram. O tempo atravessa os olhares. Ou os olhares atravessam o tempo na simetria da fotografia” (parente do autor)

O presente ensaio visual parte da obra “gicélia, socorro, valderez”, concebida como uma investigação artística/visual/conceitual em torno da ancestralidade, do esquecimento e da memória. Tem como ponto de partida o álbum de fotografias de minha família e experiências visuais em cianotipia. O trabalho é constituído por uma série de imagens produzidas a partir do processo da cianotipia, objetos familiares, o diário de Valderez e o filme “Um cotidiano perdido no tempo” (Nirton Venâncio, 1988), sobre a vida dessas mulheres no interior do Ceará – em sua finalização o trabalho será concretizado enquanto instalação e publicação de artista.

O título da obra alude às mulheres de minha família, respectivamente: minha tia-bisavó, mãe e avó, todas nascidas em Cratêus-CE, Sertão dos Inhamuns. Gicélia, a idealizadora do álbum: em um cenário de tradições familiares, ela e Letícia (outra tia-avó) tiveram que cuidar da outra irmã, Maria (minha bisavó), que enviuvou e, como rezava os costumes, teve que passar cinco anos enlutada, vestida de preto. Com essa vida imposta, Gicélia descobriu o prazer de montar álbuns: ela os adquiria, pedia fotos aos parentes, passou décadas inscrevendo acontecimentos familiares. A

⁵⁴ Universidade Regional do Cariri. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9344004074720141> E-mail: rubensvnc@yahoo.com.br

fotografia foi fundamental para uma mulher do sertão que não constituiu a própria família e seguiu com os registros da vida, construído foto a foto, como em um ritual sobre a ancestralidade.

Socorro, foi uma das narradoras do álbum: além de ter visto Gicélia fazer esse álbum, por ela fui levado a conhecer os personagens e as histórias por trás de cada foto. Na primeira conversa sobre as fotos com minha mãe, esses e outros trechos mostraram-se como impulsos que me influenciam na condução dessa investigação visual.

Os álbuns eram comprados na papelaria do seu Ferreirinha. Naquela época era comum dar álbum de presente para os outros, era muito respeitoso, luxo, foto era caro em Crateús. Gicélia ganhava muito álbum de presente da família, madrinha Celsa deu um desses. Era um prazer para ela mostrar as fotos, fazia na sala de costura, no horário de lazer se satisfazia em mostrar as fotos. Pessoas indo embora, casando, ela ficava muito só, o álbum era a alegria dela. Gicélia pregava as fotos, fazia grude (com goma) na cozinha com fogão a lenha, quando juntava um tanto (cinco, dez) ela colava porque era muito caro. (Relato de Socorro em 2017 para o autor).

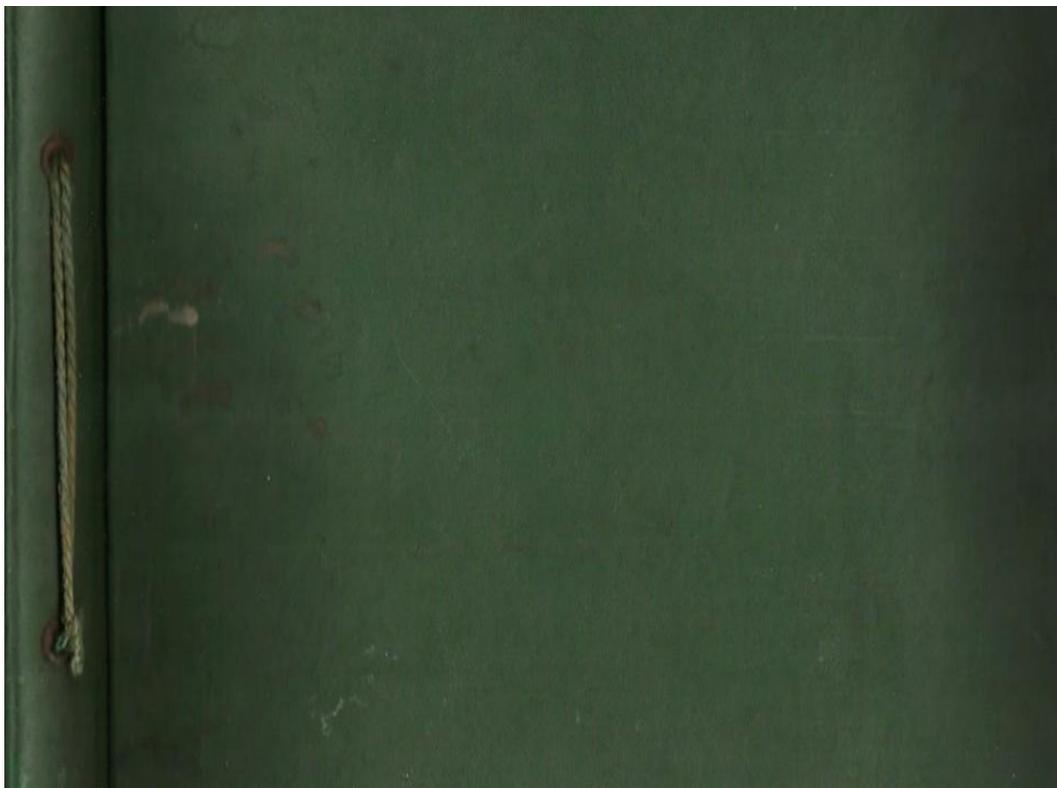
Valderez: da geração dessas mulheres, minha avó foi a última habitante da casa da família em Crateús – antiga edificação da cidade que foi vendida pelos parentes. Acometida por uma doença que gradativamente lhe tirou a lucidez e a memória, era em conversas sobre o álbum que ela afastava o esquecimento – entre lampejos de lucidez e senilidade as lembranças iam aparecendo, ora nítidas, ora borradas.

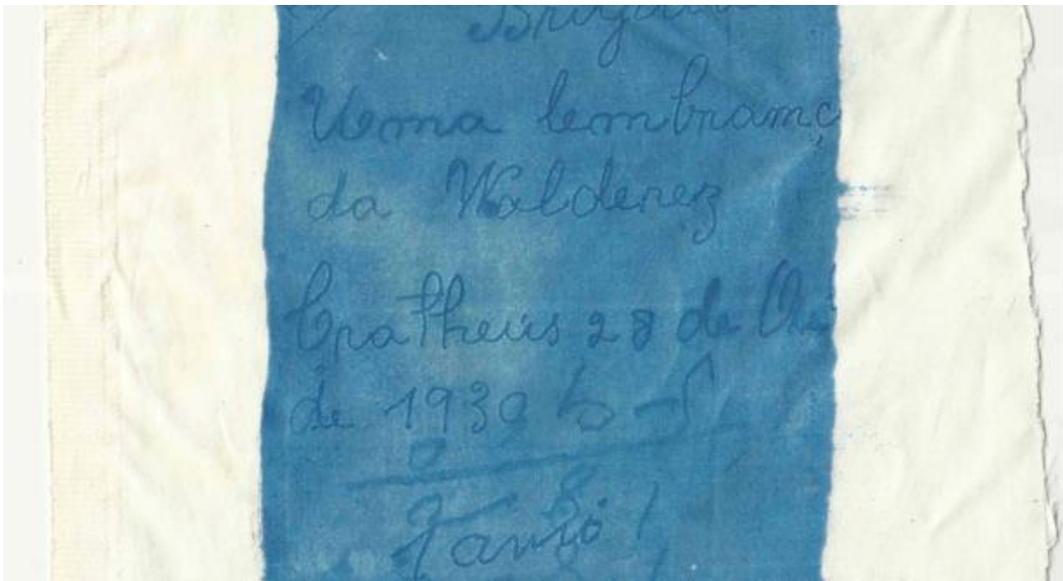
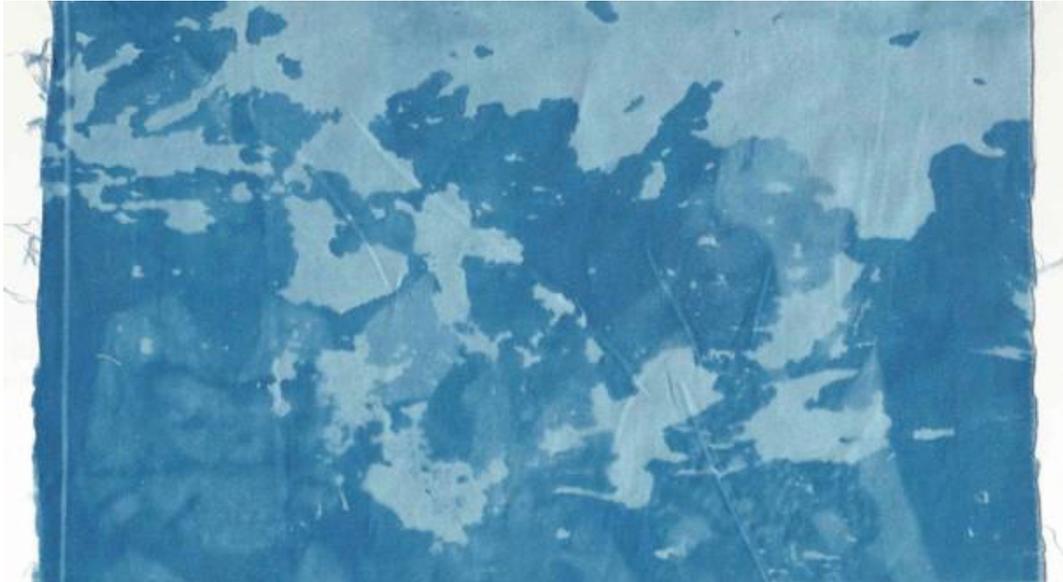
Os relatos de ambas foram uma forma de mergulhar nas fotografias: Socorro sobre o hábito de Gicélia e sobre cada página do álbum; Valderez, com sua forma de recordação, exibiu uma maneira de contar em que lembranças e esquecimentos se misturavam, e optei por deslocar essa forma de recordação para o processo criativo, assim, interferindo em minhas estratégias, produção das imagens, na edição e na forma como interpretar as memórias.

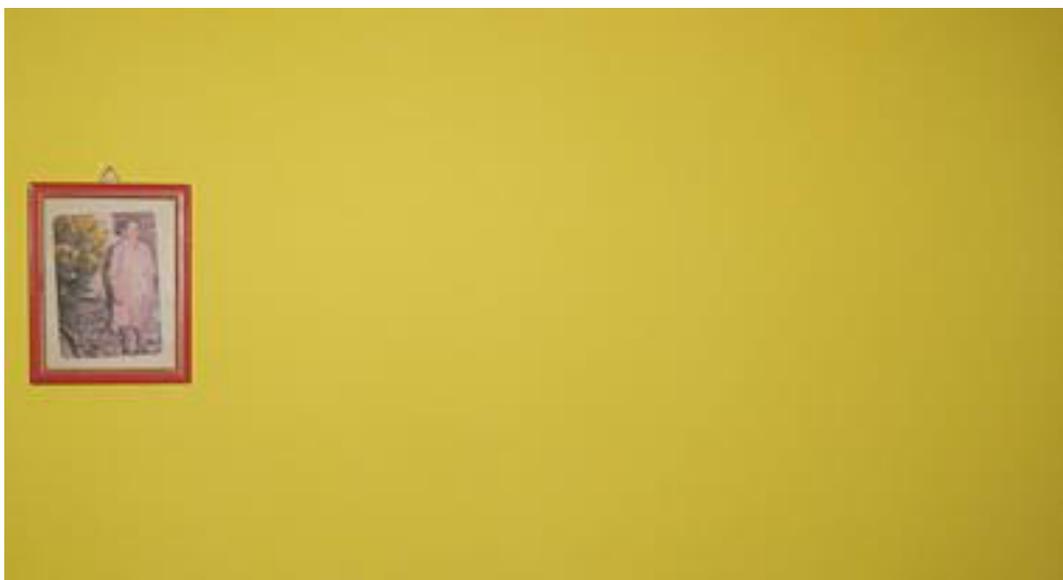
“Ler” o álbum, interpretá-lo enquanto objeto familiar e subjetivo, foi o

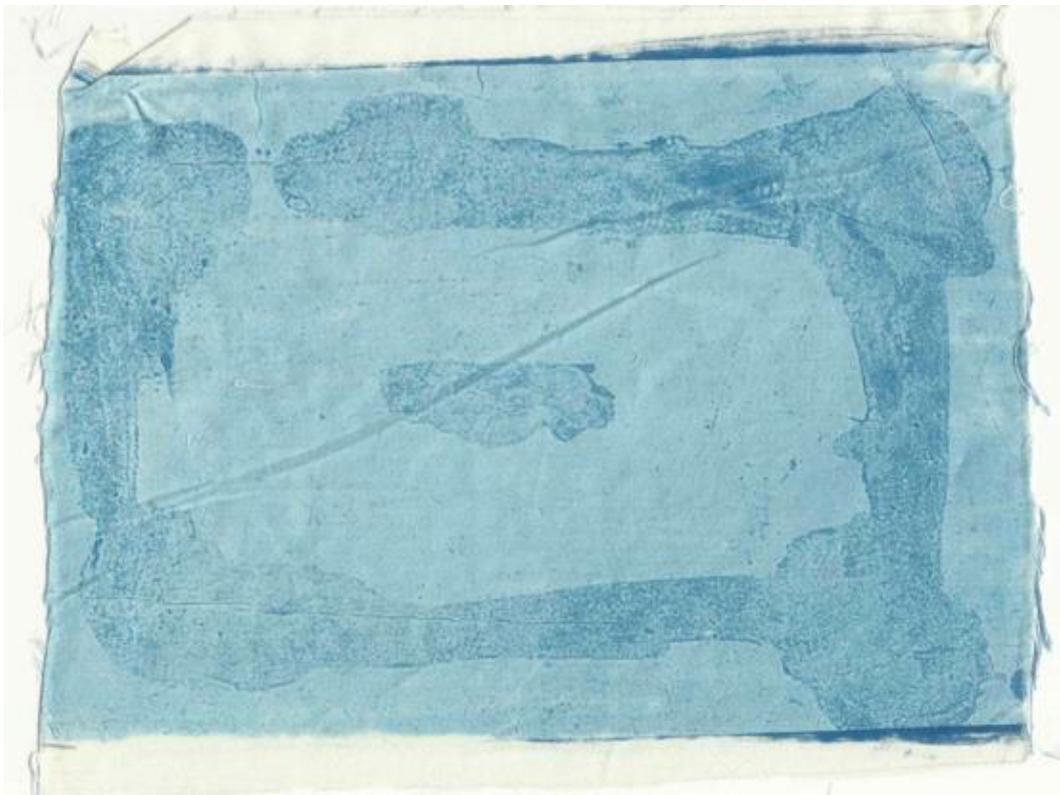
primeiro ato desse trabalho: fundamental para descobrir os caminhos apontados por aquelas imagens cuja disposição era invisível; entender as dinâmicas de cada foto com aquela superfície já amarelada do típico papel que abrigava tantas histórias; olhar minha mão passando por cada página e sentir a textura das fotos, das páginas, o resto de cola já seca, o papel manteiga que teima em dividir esse folhear; imaginar as marcas da ausência de fotos que lá não estão.

As reflexões que me guiaram nesse artigo seguem o esteio de outras visadas conceituais e artísticas voltadas, sobretudo, para o trabalho com formas poéticas da memória a partir da fotografia.

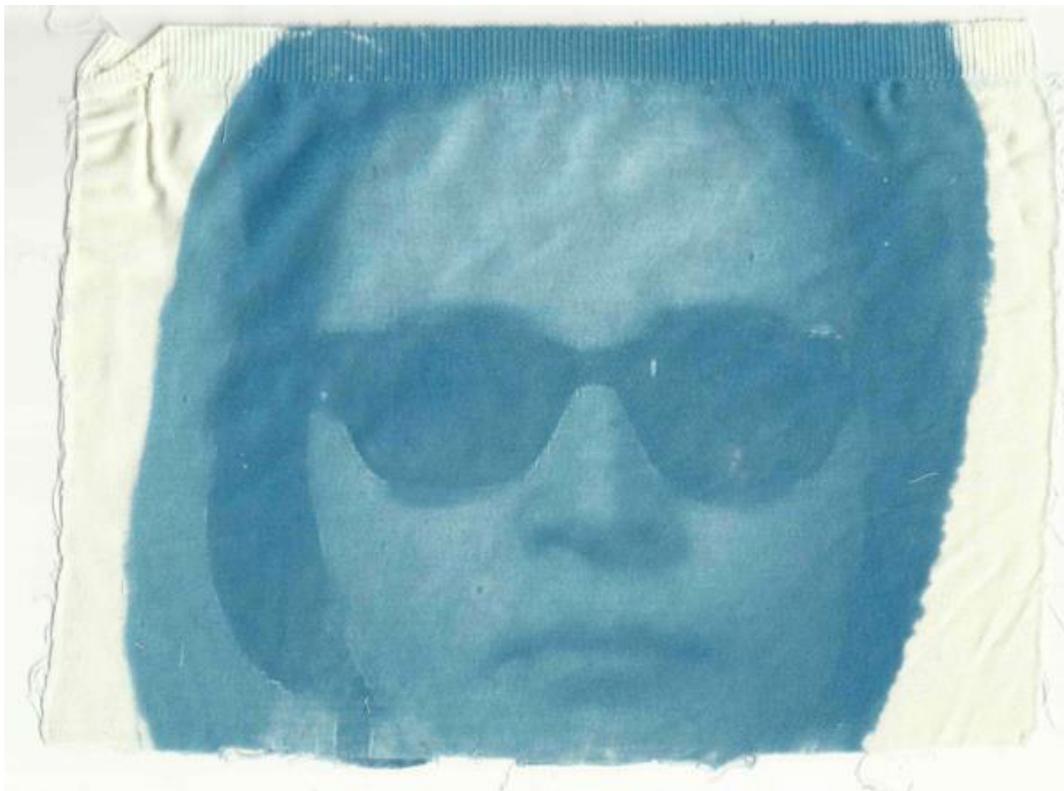








O Vagor de A e E
o fentro Lopez
aqui, Ande e a k
Joz Joz Anara
e Vell ande e k
Juz





Trabalho recebido em: 29 de outubro de 2020.
Publicado em: 30 de dezembro de 2020

Como citar este ensaio visual:
VENÂNCIO, R. Arte do arquivo, objetos fotográficos e poéticas visuais. **Revista do Colóquio**. Recuperado de
<https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33020>

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 um documento modelo no site da revista.

- 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 possuem originalmente caixa-alta.

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

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