

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 11 n. 20 (inverno. 2021).

Andrea Aparecida Della Valentina
Ivana Mattos
André Luiz Rigatti
Lucas Benatti
Paula Borgui
Tânia Carvalho
Carlos Eduardo Ferreira Paula
Erika Mariano
Lília Márcia de Sousa Pessanha
Doriedison Coutinho de Sant'Ana
Alex Alonso
Camila Calolinda da Silva
Eluiza Bortolotto Ghizzi
Rosemery Casoli
Maicom Souza e Silva
Gabriela Moriondo

COL20

Revista do Colóquio, ano 11, n. 20, inverno de 2021
Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos

N.20

Andrea Aparecida Della Valentina . Ivana Mattos . André Luiz Rigatti .
Lucas Benatti . Paula Borgui . Tânia Carvalho . Carlos Eduardo Ferreira
Paula . Erika Mariano . Lília Márcia de Sousa Pessanha . Doriedison
Coutinho de Sant'Ana . Alex Alonso . Camila Calolinda da Silva . Eluiza
Bortolotto Ghizzi . Rosemery Casoli . Maicom Souza e Silva . Gabriela
Moriondo

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vergas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Secretária

Fátima Canal

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

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

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

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

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

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

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

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

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

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

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira, PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

Editoração N.20, Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos

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 11, n. 20, (inverno. 2021).

Semestral. Com publicações em junho/julho e dezembro/janeiro.

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 das autorias.**

SUMÁRIO

ARTIGOS

Apresentação	7
Articulações do Instituto Tomie Ohtake em tempo de pandemia: visita virtual à exposição Lumina, guiada pela artista Mariana Palma: tessituras com a educação remota na aula de arte.....	9
Andrea Aparecida Della Valentina	9
Ivana Mattos	9
Habitar mundos ou como construir paisagens como espaços de pertencimento	26
André Luiz Rigatti	26
Deambulações (criativas) na cidade: o caminhar como experiência poética ..	46
Lucas Benatti.....	46
Exotismo na arte contemporânea: dois trabalhos de arte	60
Paula Borgui	60
O desenvolvimento da iconografia veneziana da Vênus: do idealismo de Giorgione ao realismo de Ticiano.....	72
Tânia Carvalho	72
Ensaio sobre a chuva: procedimento e liquidez.....	91
Carlos Eduardo Ferreira Paula	91
Fotopintura: fontes iconográficas, imagem e memória em esquecimento	104
Erika Mariano	104
Do que essa foto é imagem: as séries fotográficas “Plano de voo” e “Úmido”, de Cao Guimarães	121
Lília Márcia de Sousa Pessanha	121
Dramaturgia da harmonia: uma encenação musical por Arnold Schoenberg	138
Doriedison Coutinho de Sant’Ana	138
Arte e paisagem: tempo e espaço na obra monumento à deriva continental de Thiago Pitta	151
Alex Alonso	151
Camila Calolinda da Silva	151
Eluiza Bortolotto Ghizzi	151
Corpo transgressor feminino: a arte criada como denúncia de violências praticadas contra a mulher num diálogo com Artemísia Gentilesch	169
Rosemery Casoli	169
ENSAIOS VISUAIS	
Cyber: entre a tradição histórica do ser e a tradição digital.....	187
Maicom Souza e Silva	187
Gabriela Moriondo.....	187
Diretrizes para autores	199

APRESENTAÇÃO

Sob o título “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”, o vigésimo número da Revista do Colóquio traz doze propostas entre teoria, crítica, história e prática das Artes. São trabalhos que nos falam de processos criativos e de pesquisa em contextos diversos.

O que passa a fazer parte da história da arte como corpo estranho? O que pode dar sobrevida aos seus habitantes mais antigos? O que está prestes a atravessar a fronteira entre o processo de criação e a paisagem histórica?

Os processos de pesquisa podem ser comparados com os da criação, com pitadas de descoberta. Na medida em que organizamos os elementos sobre a aridez do tempo e do espaço vazios, a memória e o ambiente se tornam habitáveis. Os passeios pelas estruturas socioculturais do tempo dependem dos pontos de referência que organizamos. Isso também é válido para a geografia de nossas memórias e dos fenômenos do presente.

A história da arte é um mundo vivo e cada vez mais povoado. A cada geração de pesquisas, novos habitantes encontram suas moradas, ainda que jamais fixas. Cada novo corpo que se desloca pelas casas recém-construídas ou descobertas, é um estranho em vias de se habituar. Quando a existência se faz hábito, o estranhamento se torna rotina.

Na fronteira desse mundo que se alastra no tempo, o agora da criação trabalha com desconforto e desejo se ser integrado. Nada será novo, até que atravesse a barreira e caminhe como alienígena na paisagem.

Editores.

ARTIGOS

ARTICULAÇÕES DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE EM TEMPO DE PANDEMIA: VISITA VIRTUAL À EXPOSIÇÃO LUMINA, GUIADA PELA ARTISTA MARIANA PALMA: TESSITURAS COM A EDUCAÇÃO REMOTA NA AULA DE ARTE

*Articulations of the Tomie Ohtake Institute during the pandemic time:
Lumina Exhibition Virtual visit, guided by artist Mariana Palma: links
to Art class remote education*

Andrea Aparecida Della Valentina ¹
Ivana Mattos ²

Resumo: Este artigo tem como escopo revisitar investigações realizadas por pesquisadores nas áreas da arte e da educação com ênfase no estudo das ações educativas em museus, galerias ou institutos de arte, em consonância com a escola, a exemplo de Suano (1987), Grinspum (2000), Barbosa (2009) e Rebouças (2013). Alicerçado na definição de museu e no papel educativo de visitas guiadas presenciais às exposições de arte, estuda a relação entre os espaços expositivos e a escola a partir da modificação e da adaptação para o ambiente virtual expositivo ocorrida com a chegada da pandemia do Covid-19 no Brasil que causou o fechamento dos espaços expositivos. Destaca as ações do Instituto Tomie Ohtake que disponibilizou a exposição Lumina em ambiente virtual e as orientações de acesso de estudantes em aulas de Arte como propulsoras de experiências e de aprendizagem.

Palavras-chave: Instituto Tomie Ohtake; museu de arte e escola; ambiente virtual expositivo

Abstract. *This article aims to revisit investigations carried out by researchers in both art and education fields with an emphasis on the study of the alignment of educational actions in museums, galleries, or art institutes, to schools, such as Suano (1987), Grinspum (2000), Barbosa (2009) and Rebouças (2013). The study is based on what museums are*

¹ Doutoranda em Educação e Linguagem Visual – PPGE/UFES, desde 2017. Mestre em Artes pelo CAR/UFES (2009). Graduação em Educação Artística, licenciatura plena em Artes Plásticas (1999). Professora de Arte da Rede Municipal de Educação da Prefeitura de Vitória-ES, desde 2002. Integrante do grupo de pesquisa GEPEL/Cnpq – PPGE – UFES. Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/7096301955460670> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7351-7911>

² Doutoranda em Educação (PPGE/UFES – 2017/2020), Mestre em Educação (PPGE) na linha de pesquisa Educação e Linguagens na UFES (2015). Especialista em Abordagens Contemporâneas em Arte-Educação (2001), Bacharel em Artes Plásticas (1997) e Licenciada Plena em Educação Artística - Artes Plásticas (2001) todos realizados pela Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1802574587899359> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5065-3323>

for and their educational role of guided tours in person to art exhibitions to approach the relationship between the exhibition spaces and the school, based on virtual learning environment modification and adaptation caused by Covid pandemic. -19 in Brazil, forcing exhibition spaces closure. It highlights Tomie Ohtake Institute actions, which allowed Lumina exhibition virtually available, with guidelines for high school students in Art classes as propellers of a unique experience and learning.

Keywords: *Tomie Ohtake Institute; art museum and school; virtual environment exhibition*

Introdução

Este artigo discute, inicialmente, questões relativas às ações educativas presenciais em espaços musealizados de arte, com ênfase em trabalhos que relacionam esses espaços com a escola e que revelam contribuições para pesquisadores, no âmbito acadêmico, e para as instituições museológicas, no âmbito educativo.

No setor educativo dos museus, galerias ou em institutos de arte, a partir das exposições realizadas, emergem ações por meio da mediação entre as obras exposta e o visitante, facilitando o encontro entre a arte e o fruidor. Martins (2012) destaca que o termo mediação significa o ato ou efeito de mediar, sendo uma intervenção que gera encontros e reflexões, ampliam repertórios e, por vezes, trazem (des)encontros e distanciamentos.

Nessa perspectiva, compreendemos que, ao adentrar espaços expositivos, os visitantes (alunos, observadores informados sobre arte ou não) vivem uma experiência estética, pois experimentam uma relação de diálogo com a obra de arte, atribuindo-lhe sentidos e adquirindo, com prazer e curiosidade, novos conhecimentos.

Tendo em vista que, no início do ano de 2020, fomos surpreendidos pela pandemia do Covid-19, que assolou o Brasil e o mundo, os espaços expositivos de arte fecharam e passaram a criar meios de comunicação para disponibilizarem ao público seus acervos e exposições temporárias. Algumas instituições museais já podiam, anteriormente, ser acessadas, por meio do aplicativo *Google Arts & Culture*, pelos *sites* e redes sociais e, com o novo cenário, essa prática foi intensificada com programação especial,

de modo a atrair o público que precisava manter o distanciamento social. Não diferente a isso, os espaços escolares também não puderam mais atender aos estudantes presencialmente e as atividades escolares tiveram que ser reinventadas, passando a ser ofertadas totalmente de forma virtual.

Nesse contexto, o Instituto Tomie Ohtake, após 25 dias da abertura da exposição Lumina, da artista Mariana Palma, por medida de segurança, obedecendo ao protocolo sanitário vigente, fechou as portas para o público no dia 16 de março de 2020. O fechamento da porta física do Instituto possibilitou, no entanto, outra forma de acesso à exposição, ou seja, manteve-a acessível por meio digital, na própria página de internet do Instituto.

A ação do Instituto, frente à exposição de Palma, no contexto pandêmico, vai ao encontro da pontuação de Studart (2020), ao destacar que existe uma enorme demanda por ações digitais e que várias instituições estão apostando nas mídias sociais (Instagram, Facebook, YouTube), preparando novos conteúdos para os seus *sites* institucionais, para a realização de exposições virtuais e visitas remotas aos espaços expositivos e investido em pesquisas, tanto para o planejamento de exposições futuras, com estudos de percepção sobre a pandemia, como para a organização de novas atividades remotas para diferentes públicos.

Cientes dessas ações, muitas escolas e professores passaram a investir em planejamentos e atividades voltadas para o acesso ao conteúdo de exposições virtuais, explorando o contexto expositivo, a leitura das obras e a relação do artista com suas produções. No Instituto Tomie Ohtake, o fato de a visita guiada virtual ser conduzida e mediada pela própria artista expositora, Mariana Palma, enriqueceu as atividades de aulas remotas de estudantes que, orientados por seus professores, passaram a interagir com a exposição.

Nessa perspectiva, este artigo objetivou, inicialmente, descrever o sentido dos espaços expositivos de arte, como museus, galerias ou institutos de

arte. Em seguida, apresentar a exposição Lumina e, por fim, expor como foi realizada a mediação da visita virtual feita para alunos do ensino médio de duas escolas da rede privada de ensino de Vitória-ES.

Espaços museais expositivos: por dentro de galerias, de museus ou de institutos de Arte

Os museus não valem como depósitos de cultura ou experiências acumuladas, mas como instrumentos geradores de novas experiências.

Carlos Drummond de Andrade

Museu é uma palavra que deriva do grego *mouseion*, lugar ou templo das Musas, as divindades na mitologia grega que inspiravam as artes liberais; filhas de Zeus, criador supremo, deus dos deuses e Mnemosine, deusa da memória. Esse templo consistia em uma mistura de templo e instituição de pesquisa, voltada, sobretudo, ao saber filosófico. Do culto dessas deusas, no templo das musas, surgiu o termo museu (vocábulo grego *mouseione*, no latim *museum*), que também significa gabinete de literatos, homens de letras e de ciências.

Marlene Suano (1987) salienta que

O mouseion era então o local privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências. As obras de arte expostas no mouseion existiam mais em função de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem (SUANO, 1987, p. 10).

Frutos da imaginação humana e resultado das relações sociais, essas instituições estão em constante processo de transformação e acompanham, em graus diferenciados, as alterações na forma como a sociedade opera com as dimensões da cultura, da memória e do patrimônio, ao longo do tempo. O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) apresenta os museus de forma poética, em sua página de internet, e os

destaca como “[...] casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos”.³

Atualmente, o Icom (*The International Council of Museum*), que é uma organização não governamental internacional que mantém relações formais com a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), e o Departamento de Museus e Centros Culturais, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) vinculado ao Ibram, estão em parceria desde 2009, promovendo debates para as definições de “museu”, que se estenderam até 2019, ainda sem uma definição para a atualização do termo. Por isso, de acordo com o Icom (2012), o museu é “[...] uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais do povo e seu meio ambiente”.⁴

Às responsabilidades de preservação e de salvaguarda de um espaço museal somam-se, hoje, o compromisso com a comunicação e com a divulgação. Além da coleta, da preservação e da pesquisa de bens, de artefatos e de objetos realizados por esses espaços, também são consideradas suas atividades, a comunicação e/ou a divulgação de seus acervos e/ou de suas coleções. As instituições musealizadas tornaram-se locais favorecedores de acesso à informação e à educação de pessoas de distintas classes sociais.

Nesse sentido, museus, galerias ou institutos de artes são considerados como lugares de promoção da cultura, da preservação e da conservação de obras ou artefatos de arte, salvaguardando-os. Além de serem espaços de promoção humana e cultural, são recintos facilitadores do diálogo

³ Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2010/01/instituto-brasileiro-de-museus-apoia-trabalho-das-instituicoes/aceso>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

⁴ Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2019.

entre diversificados códigos culturais e podem ser definidos como lugar de memória, de identidade e de educação.

A importância do papel educativo nos museus, galerias e institutos de Arte

Os espaços musealizados de Arte, por serem constituídos pelo patrimônio cultural que reflete uma cultura sempre viva na atualidade, advinda da memória do objeto artístico ou daquele que o observa, são, por essência, portadores de significados que traduzem a importância artística e histórica de um povo. São espaços que apresentam manifestações e produções artístico-culturais materializadas nas diversas linguagens, desde as visuais às sonoras, às gestuais, às tridimensionais ou cênicas, apresentadas separadamente ou sincretizadas, individuais ou em grupo. Desse modo, o acesso a tais espaços passou a ser visto, principalmente no ambiente escolar, como uma forma de oferecer uma experiência singular, que potencializa a percepção estética e reflexiva dos sujeitos.

Leite (2005) destaca que, especificamente desde 1951, o Icom e a Unesco têm empreendido grandes esforços para a valorização desse papel educativo dos museus, das galerias e dos institutos de arte, partindo do pressuposto de que o direito à educação permanente é universal, inclusive no que diz respeito às dimensões culturais e artística e à dimensão crítica do conhecimento.

A autora ainda ressalta que, por sua especificidade, por ter uma associação direta à elite e pela aura de que se revestem as obras de arte, os museus de Arte, dentre os outros, foram os mais resistentes a se prepararem para receber o público leigo. Uma das formas de fazê-lo abrir para todos os públicos foi instigar a população a conhecer melhor a pessoa do artista. As exposições passaram a ser complementadas com atividades paralelas, pelos chamados setores educativos, que possuíam variadas dinâmicas, tais

como: oficinas de criação, vídeos informativos, dramatizações, experimentação direta, atividades lúdicas, dentre outras ações (LEITE, 2005).

Outros autores expressaram suas impressões sobre a relevância desses espaços expositivos de Arte. Sob o ponto de vista de Robert Ott (1997), em sua reflexão intitulada “Ensinando crítica nos museus”, no momento em que se expõem obras de arte no original a estudantes, elas desafiam o poder de observação e oferecem conhecimentos que habilitam sujeitos a esforços criativos posteriores. Nas palavras do autor, “O mundo orientado visualmente torna-se um elemento ativo na sala de aula por meio da percepção, da análise, da imaginação e da expressão, da produção ou do fazer arte na classe” (OTT apud BARBOSA, 1997, p.121). O autor ainda ressalta que o ensino de arte em museus se constitui como um componente fundamental para a arte-educação, por possibilitar a descoberta de que a arte é conhecimento. A prática educativa em museus, galerias e institutos de arte, tem significativa e relevante contribuição para a cultura e para a sociedade que o acessa (OTT apud BARBOSA, 1997).

Concordamos que o projeto educativo de uma instituição museal relaciona-se às ações, à prática educativa proporcionada pelos museus, galerias e institutos de arte, tanto a partir de exposições permanentes quanto na realização de exposições temporárias. Tais espaços tornam-se espaços educativos não escolares, ao contrário das escolas, que são institucionalizadas como espaços de ensino e de aprendizagem do ensino formal.

Conforme destacam Rizzi e Anjos (2013), trabalhar com obras e com objetos expostos é trabalhar diretamente com fontes primárias de pesquisa e conhecimento. Não é ler somente sobre algo, mas é estar face a face com o original, o que transforma a experiência. Portanto, para que esse processo de educação não formal seja efetivo, é preciso considerar que não basta inaugurar a exposição em questão e abrir as portas dos espaços expositivos, torna-se necessário gerenciá-los com constância,

promover ações educativas permanentes para os diversos públicos, com visitas guiadas qualificadas para enriquecer a experiência do visitante/expectador com o lugar e com as obras.

A título de exemplo, salientamos que, historicamente, no modernismo, segundo Barbosa (2011), a educação em museus trabalhou com ateliês no âmbito da livre-expressão. O primeiro museu no Brasil a ter um ateliê com crianças foi o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948, criado por Susana Rodrigues. O MASP foi seguido pelo Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), que movimentou a cidade com os “Domingos da Criação” e com o ateliê para adolescentes, coordenado por Ivan Serpa. A Pinacoteca de São Paulo e o Centro Cultural São Paulo tiveram, posteriormente, ateliês livres muito bem orientados. No Brasil, na década de 1950, foram organizados os primeiros serviços educativos por Ecylla Castanheira e Sigríd Porto, no Rio de Janeiro.

Rizzi e Anjos (2013) destacam que, na década de 1980, mais setores educativos foram implementados no setor artístico e consolidaram os museus brasileiros como um importante espaço de arte-educação, pois sua imagem se vinculava à ideia de museus como instituições de acesso a todos. Nesse contexto, vários espaços museais criaram seus setores voltados para a ação educativa, como o Museu Lasar Segall e o Museu de Arte Contemporânea da USP. As autoras ainda reiteram que, embora a educação acompanhe os museus desde o século XIX, somente a partir de 1970 percebe-se a importância da formação de equipes educativas em diferentes museus.

A transformação ocorrida no âmbito dos espaços musealizados impulsionou e subsidiou as mudanças relacionadas ao ensino da arte, ocorridas nas escolas, no período correspondente. No período de estruturação e de desenvolvimento de ações educativas em museus, o conceito de educação permanente também passou a ter importância, pois ele possibilitou operar com o público além dos anos escolares. A discussão e a ampliação conceitual expressas por Grinspum (1991) revelam o processo de

construção de uma área de conhecimento e de atuação, bem como a construção de uma identidade.

Ao considerar a importância do papel educativo nos museus, galerias e institutos de arte e que, no contexto pandêmico, esses espaços, bem como as escolas, passaram a viver momentos de adaptações, apresentaremos como o Instituto Tomie Ohtake, a fim de manter e ampliar o relacionamento com seu público, dispôs gratuitamente, para qualquer navegador na internet, o acesso virtual à exposição. Em seguida, mostraremos duas práticas mediadas em aulas de Arte para o ensino médio de escolas particulares de Vitória-ES que buscaram dar continuidade ao aprendizado, mantendo o isolamento social, e que vislumbraram a visita virtual como propulsora de uma experiência e de uma aprendizagem singular.

O Instituto Tomie Ohtake e o acesso virtual à exposição Lumina em tempos de pandemia

O Instituto Tomie Ohtake⁵ criou o projeto #juntosdistantes e ofertou uma programação especial *on-line*, de modo a partilhar diversos conteúdos referentes ao Instituto e ao momento de pandemia da Covid-19. A cada semana, um tema relacionado à ideia de estar #juntosdistantes foi lançado nas redes virtuais da Instituição, dentre elas: ensaios, depoimentos, publicações, palestras e vídeos. A figura a seguir exemplifica como uma publicação foi feita no *site* do Instituto.

⁵ O Instituto Tomie Ohtake, aberto no ano 2001, localiza-se em São Paulo e realiza exposições nacionais e internacionais de artes plásticas, arquitetura e design. Sobre o Instituto Tomie Ohtake, acesse: https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/sobre.



Figura 1. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes>. Acesso em: 3 jul. 2020. Captura de tela da página do Instituto Tomie Ohtake, com menu cinza sobre fundo branco acima, fotografia da fachada do prédio do Instituto em tons de azul e rosa, sobre a qual lê-se “Temporariamente fechado. Continuamos ativos em nossas redes. Confira nossa programação online. Medidas de prevenção ante o coronavírus”.

Studart (2020) destaca que

Com a imposição do isolamento/distanciamento social, a comunicação virtual – que já existia e já era bastante utilizada por uma grande parte da população – tomou um novo significado e um lugar central na vida de todos. As mídias sociais, as plataformas de conversa por vídeo, as notícias online, as palestras e cursos pela internet, a interação com “lives” diversas passaram a ser os principais meios de comunicação e de conexão humanas.

No início do mês de fevereiro de 2020, com curadoria de Priscyla Gomes, o Instituto realizou a mostra retrospectiva de Mariana Palma com a exposição intitulada Lumina, a qual reuniu 50 trabalhos, entre desenhos, pinturas, fotografias e vídeos, que representam o percurso de quase vinte anos da carreira dessa artista paulistana. De acordo com a curadora, “[...] o conjunto de obras demonstra a recorrência com que a artista se refere à ideia de integração de partes e de superfícies que se tocam e atritam dando

forma a um novo corpo [...]” (GOMES, 2020), fazendo uso intenso de cores, a artista promove a ilusão de sensações táteis, atraindo o olhar do espectador.

Na exposição, como uma série de *atos*, tal qual uma ópera adaptada, o *visitante percorre* diversos momentos do trabalho de Palma. Explorando elementos provenientes da botânica, de estampas, organismos marítimos e fragmentos arquitetônicos, Palma aborda a interpenetração de corpos, destaca alternâncias entre instantes de tensão e expansão, e compõe infindáveis universos frutos da exploração de luz e sombra (GOMES, 2020, grifo nosso).⁶

O visitante, ao adentrar no espaço expositivo, inicia seu encontro com as obras a partir de “atos”. Primeiramente, encontra-se com uma série de aquarelas, depois, se depara com pinturas. Em seguida, alcança as fotografias. No conjunto, são obras que se intercalam com pinturas de formatos maiores. O visitante, ao percorrer a exposição, se depara “com os diversos momentos do trabalho de Palma,” conforme nos relata a curadora.

No Catálogo da exposição, os “atos” são descritos pela artista como ações que perpassaram seu processo criativo para a exposição. O primeiro ato é o enamoramento e a domesticidade, o segundo ato é a primeira morte e o caminho à terra de Hades e o terceiro ato é a fusão e a perda. Lumina, que dá nome à mostra, refere-se ao mito de Orfeu, explicitado nesses atos, e sintetiza o instante em que ele fica cara a cara com Eurídice e a luz dos seus olhos emite um raio em sua direção. Orfeu foi buscar a amada no mundo dos mortos e conseguiu libertá-la com a promessa de não olhar para trás, mas sucumbiu (CATÁLOGO LUMINA, 2020).

Vale explicar que as divisões, ou seja, as passagens pelas sessões de Lumina foram chamadas de “atos” por fazerem alusão a um espetáculo teatral e que, nesse caso, remetem ao mito grego de Orfeu e Eurídice.

⁶ Disponível em: < <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/mariana-palma-lumina> > Acesso em: 20 set. 2020.

Ressaltamos que a origem da palavra ato, vem do latim *actus*: algo feito, parte de uma obra, impulso; e de *agere*: levar a, guiar, colocar em movimento. Ato pode, ainda, significar ação, atividade, atuação, movimento e prática.

Esse percurso foi pensado e programado para ser feito ao vivo, o que aconteceu na abertura da exposição, em 19 de fevereiro de 2020, e perdurou até o dia 16 de março do mesmo ano, porquanto ela pôde ser apreciada presencialmente, assim como foi idealizada. Entretanto, a partir de 17 de março de 2020, o visitante presencial passou a ser identificado como “usuário”, pois somente foi possível visitar Lumina por meio do acesso ao ambiente virtual. O *website* do Instituto manteve a visitação e a exploração dos elementos expressos nas obras em exposição em relação ao que era proveniente da botânica, de estampas, de organismos marítimos e de fragmentos arquitetônicos.

Identificada a imobilidade, a falta de ação causada pela pandemia no país, inesperadamente, nos deparamos com os “atos” da Exposição Lumina, que objetivava estimular o movimento, a ação e o colocar-se em atuação, não importando o local em que o usuário estivesse. Nessa contradição, a solução encontrada pelo Tomie Ohtake foi de mudar de ambiência e fazer com que os “atos” acontecessem na prática, mesmo a distância.

O modo como ficou essa materialização e a distribuição das obras no ambiente virtual foi explorado pelos estudantes e demais usuários ao navegarem pelo *website* e assistirem ao vídeo disponível no link <<https://youtu.be/pBslx6-7-FE>>, com duração de 18:25min, pois exhibe a visita guiada e a mediação da artista, que explica como se deu o contexto de produção das obras, a escolha do tema, o uso das formas e das cores, sempre dialogando sobre todo o contexto expositivo.



Figura 2. Disponível em:

<https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/mariana-palma-lumina>.
Captura de tela do vídeo “Visita guiada por Mariana Palma na exposição Lumina”, no qual a artista aparece de corpo inteiro, ao lado esquerdo da imagem, dentro de uma das salas da exposição, de frente para uma das imagens da mostra, pendurada em parede branca.

É possível saber mais sobre a artista e a exposição na mesma página virtual do Instituto, acessando o Catálogo o qual recebe o nome da exposição e que contém as obras e uma entrevista realizada com Mariana Palma.

Sentidos e significações da visita mediada na escola em aulas remotas: transformando a crise em oportunidade

Por meio de aulas *online* da disciplina de arte, estudantes de seis turmas do ensino médio de duas escolas da rede privada de ensino de Vitória-ES foram conduzidos à visita guiada pela artista Mariana Palma. Após a mediação da artista, foram propostas pesquisas e discussões sobre a poética da produção, o processo criativo, o uso dos diferentes tipos de materiais, a distribuição das cores, a utilização das formas e a montagem da composição. De forma mais acurada, orientou-se o estudo da temática empreendida na exposição por meio da análise do plano de expressão e

do plano de conteúdo, objetivando ampliar a significação artística pelos educandos.

O fazer artístico que habitualmente aconteceria em uma sala ambientada, com a disponibilidade de recursos e materiais artísticos diversificados, precisou ser adaptado à realidade vivida por cada estudante, em sua residência. Passou-se a investir no reaproveitamento de objetos plásticos, de alumínio e de isopor, reaproveitamento de papéis e embalagens descartadas pelos próprios familiares, a fim de facilitar a execução dos exercícios propostos. Foi possível fazer uso da tecnologia, por meio de aplicativos e de recursos digitais acessíveis para elaborar criações artísticas a partir da observação e do estudo das obras de arte da artista Mariana Palma, de maneira que tais criações ficaram armazenadas em ambiente virtual de aprendizagem e puderam ser acessados por qualquer pessoa, independente da sua localização geográfica, como pode ser visto na Figura 03.

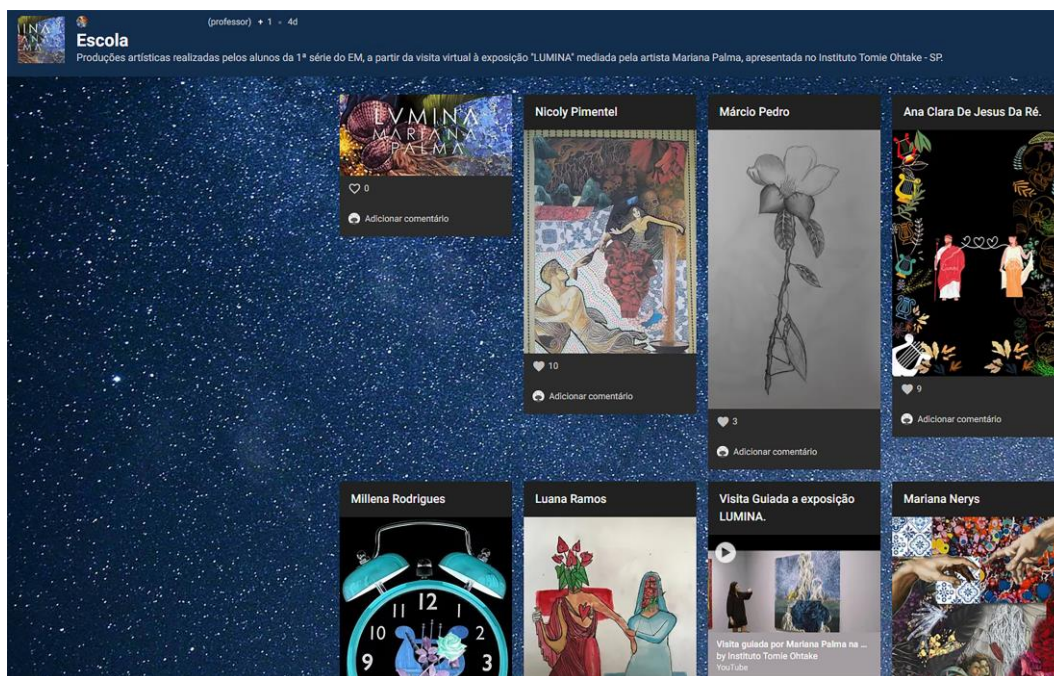


Figura 3. Disponível em: <<https://padlet.com/orpoam7ogfot5u22>>. Captura de tela da página de ambiente virtual de aprendizagem, que mostra um cabeçalho de fundo azul, sobre o qual lê-se "Escola. Produções artísticas realizadas pelos alunos da 1ª série do EM, a partir da visita virtual à exposição "LUMINA" mediada pela artista Mariana Palma, apresentada no Instituto Tomie Ohtake - SP.

apresentada no Instituto Tomie Ohtake, SP”. O restante da página tem fundo de céu noturno estrelado, com diversos trabalhos executados pelos alunos, organizados em janelas retangulares.

O uso da tecnologia nos propiciou a criação de uma página virtual na plataforma Padlet⁷, para que os próprios estudantes, acessando-a através do *link*, fizessem a inserção de suas produções artísticas, alimentando esse ambiente virtual. Para maior divulgação dos resultados dos trabalhos feitos pelos estudantes, todo material foi disponibilizado na rede social da sua respectiva instituição educativa, com acesso ilimitado de visitantes, como pode ser observado na Figura 04.



Figura 4. Disponível em: <https://www.facebook.com/>. Captura de tela de postagem de divulgação de perfil nomeado Colégio, com imagem da plataforma Padlet e o seguinte texto: “Nossos alunos da 2ª série do Ensino Médio capricharam nas produções artísticas inspiradas nas obras da artista plástica Mariana Palma. As artes foram criadas após visita virtual à exposição Lumina, apresentada no Instituto Tomei Ohtake”.

⁷ O Padlet é uma ferramenta que permite criar quadros virtuais para organizar a rotina de trabalho, estudos ou de projetos pessoais. Na área da educação, os quadros do Padlet podem ser criados e utilizados para armazenar materiais e atribuir atividades aos alunos.

Considerações Finais

Diante dos apontamentos deste estudo, podemos observar que as ações educativas desenvolvidas em museus, galerias e instituições de Arte, possibilitam proposições pedagógicas que aproximam estudantes, inseridos num contexto de isolamento social, do universo artístico.

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas em meio a pandemia da Covid-19, concordamos com Sparks (2020) que as circunstâncias têm provocado uma rápida mudança de comportamento em muitos aspectos das instituições culturais, contribuindo para o fomento de ações que revelam empatia, engenhosidade, solidariedade e criatividade. Na esteira dessa dinâmica, as instituições escolares, por meio da mediação educativa virtual e remota, também buscam manter viva a rede de afetos, tão necessária às relações nesse tempo de isolamento social.

Portanto, é preciso destacar que "Museu e escola, como instituições de natureza distintas, têm muito a aprender uma da outra para que o equilíbrio do saber e de troca se explicita de modo que os professores possam ensinar aos educadores do museu e vice-versa" (IAVELBERG, 2013, p. 214).

Referências

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Ensino da arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Educação para as Artes Visuais. Do MAC ao Balanço das Águas. In: Aranha, C. e Kanton, K. **Espaços da Mediação**. São Paulo: PGEHA/ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2011, p.63-83.

_____. Mediação Cultural e Social. In: BARBOSA, A e COUTINHO, R. (Orgs.). **Arte educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.13-22.

GRINSPUM, Denise. **Discussão para uma proposta de poética educacional da divisão de ação educativo-cultural do Museu Lasar Segall**, 1991. Dissertação de

Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

IABELBERG, Rosa. O museu como espaço de formação. In: ARANHA, Carmen; KANTON, Kátia (org.). **Espaços da mediação: a arte e seus públicos**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, p.19-38.

ICOM - **Conselho Internacional de Museus**. Disponível em <https://www.icom.org.br/>. Acesso em: 17 ago. 2020.

LEITE, M. I. Museus de arte: espaços de educação e cultura. In: **Museu, educação e cultura: encontro com crianças e professores com a arte**. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005, p. 19-54.

MARTINS, Mirian Celeste. **Expedições Instigantes**. In MARTINS, Mirian Celeste; LUGAR, EDITORA, ANO.

OTT, Robert Wilian. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: leituras no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.

PALMA, Mariana. **Catálogo da exposição Lumina**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. 2020. Disponível em: <<https://www.flipsnack.com/institutotomieohtake/lumina-marianapalma.html>>. Acesso em 1 out. 2020.

REBOUÇAS, Moema Martins. Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Projectos com Escolas. **Palíndromo** N° 10, 2013, CEART/UDESC. SP, 2013.

RIZZI, M. C. S. L & ANJOS, Ana Cristina Chagas dos. **Museologia, curadoria e ação educativa**. Material da ação Educacional Claretiana - Centro Universitário Claretiano de Batatais. SP, 2013.

SPARKS, G. **Coronavirus and Connection to Each Other**. Informal Learning Review. A Publication of Informal Learning Experiences. ILR Special Issue 2020.

STUDART, Denise. **Pandemia global de Covid-19 e Impactos para os Museus: Crise ou Oportunidade?** Disponível em <<https://revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2020/8539-pandemia-global-de-covid-19-e-impactos-para-os-museus-crise-ou-oportunidade.html>>. Acesso em 31 jul. 2020.

SUANO, M. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Texto recebido em: 15 mai. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021

Como citar este artigo: Della Valentina, A. A. ., & Mattos, I. de M. . Articulações do Instituto Tomie Ohtake em tempo de pandemia: Visita virtual à Exposição Lumina, guiada pela artista Mariana Palma: Tessituras com a educação remota na aula de Arte. *Revista Do Colóquio*, (20), 9-25. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35524>

HABITAR MUNDOS OU COMO CONSTRUIR PAISAGENS COMO ESPAÇOS DE PERTENCIMENTO

Inhabiting Worlds or How to build landscapes as spaces of belonging

André Luiz Rigatti¹

Resumo: Este ensaio busca construir uma reflexão a respeito do processo de criação deste artista/pesquisador em torno da prática da pintura, sua problematização e respectivos desdobramentos poéticos e conceituais. Objetiva, também, investigar criticamente o andamento do fazer artístico como investigação acadêmica, em que a problemática em torno da espacialidade é um dos guias, tanto para a reflexão teórica, quanto para seu desenvolvimento prático. Habitar mundos significaria, por esta óptica, considerar como a pintura se desenvolve, questionando seu espaço de materialização, assim como um sentido específico de espaço para sua existência. Como ponto de partida, considera-se seu estado abstrato de espacialidade, que evoca sentidos de paisagem para sua configuração e possíveis transformações ao longo do processo. Isso constrói uma reflexão sobre como a pintura é geradora de espaços de pertencimento, uma metáfora de um espaço a ser habitado.

Palavras-chave: Processo de Criação, pintura, espacialidade.

Abstract: *This essay seeks to build a reflection about the creation process of this artist / researcher around the practice of painting, its problematization and respective poetic and conceptual developments. It also aims to critically investigate the progress of artistic making as an academic investigation, in which the issue surrounding spatiality is one of the guides for both theoretical reflection and practical development. To inhabit worlds would mean, from this perspective, to consider how painting develops by questioning its space of materialization, as well as a specific sense of space for its existence. As a starting point, its abstract state of spatiality is considered, which evokes meanings of landscape for its configuration and possible transformations throughout the process. Thus, building a reflection where painting generates spaces of belonging, a metaphor for a space to be inhabited.*

Keywords: *Creation process, painting, spatiality.*

¹ Artista plástico e professor. Doutorando em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto FBAUP, Portugal. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2012). Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná (2005). Professor efetivo no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia - UNIR em Porto Velho desde 2014. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6033404427169836> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8079-7045>

Com a prática da pintura, desde seu início, em meados de 2005, ativar espaços através da cor sempre foi um dos maiores meus interesses. Inicialmente, o que mais importava era certa tentativa de compromisso com a natureza espacial do suporte da pintura, distinto de diversas práticas notórias de outros artistas próximos aquele momento, que se preocupavam com a densidade da cor, sua materialidade, sua comunicabilidade, sua aplicabilidade como intenção ou, até mesmo, seu possível caráter sensível ou transcendental. Não que estas preocupações avistadas em outros processos não tenham composto, com o passar do tempo, partes integrantes desta investigação, com maior ou menor importância. Mas, adentrar a um plano rígido, asséptico e carregado de imagens mentais, que se formulavam ao se encarar o branco do suporte soava, naquele momento, algo muito mais instigante e, de facto, também perturbador, algo como um incentivo a desbravar os próprios e íntimos espaços, de modo a atingir uma descoberta, um porquê.

Colocar-se frente a um espaço vazio a ser ativado era, em certa medida, desconcertante. Exigia-se um estruturado projeto, claras ideias e firmes intenções. O branco do suporte poderia abrigar qualquer coisa, suportar qualquer carga, fortificar qualquer expressão. Mas, estas genéricas possibilidades, quando tudo pode caber, tudo pode ser ou a qualquer lugar se pode chegar, não compreendiam razões para se prosseguir. A intenção não era sobrepor, depositar ou acomodar algo sobre este suporte, mas uma tentativa de se perceber o que poderia ser este suporte, sua natureza, sua essência como elemento e parte integrante da expressão artística.

O branco da folha de papel ou da tela de algodão preparada já possuía uma plasticidade muito inerente e inebriante e já abria diversos possíveis significados, pois não era encarado como mero campo para configuração de imagens. Depositar algo genérico sobre ele seria anular suas reais potencialidades. Este branco nato passou a ser compreendido como uma primeira natureza a ser respeitada. Qualquer traço, qualquer figura, qualquer representação não caberiam sobre ele. O que se percebeu, ao

longo do tempo, sobretudo nas experiências sobre papel, é que este branco composto por fibras porosas, poderia ser tanto um espaço, num sentido de uma superfície plana, com dimensões delimitadas, no mundo concreto, quanto um corpo, num sentido metafórico, em que o branco corresponderia a uma pele, suas fibras e materiais aos estratos dessa pele, atingindo toda uma possível compreensão de uma estrutura corporal e, talvez, viva e pulsante.

Uma intenção em transformar este espaço e fazê-lo compor o impulso inicial da criação era o que movia a investigação. O branco se apresentava como elemento plástico, carregado de dualidade e que necessitava de uma explanação quanto à sua possível natureza, assim como de sua espacialidade, pois se tratava de uma urgência àquela altura do processo. Posteriormente, esta questão passou a instigar outras possibilidades de compreensão do trabalho, tais como suas possíveis propriedades dialéticas, corporais e matéricas, o que gerou um determinado aspecto de dúvida quanto ao seu estado de ponto zero ou de vazio.

Este estado de dúvida passou a integrar as diversas questões que assolavam o impulso criativo, pois se acreditava estar perante um espaço plano e vazio, representado pelo branco a ser preenchido, a ser ativado por ações que o preencheriam. Este branco imaculado, metaforicamente, se assemelhava a um deserto, um vácuo espacial, um infinito. Estas sensações de semelhanças criavam imagens mentais sobre sua natureza, ascendendo de facto este caráter dubitável de sua essência.

Estas imagens mentais sugeriam certo desdobramento do trabalho, apontavam caminhos e soluções. Mas, nenhuma delas era capaz de tratar o papel ou a tela como elementos plásticos e expressivos, a não ser enquadrá-los como meros apoios, meros repositórios. A intenção se baseava numa tentativa de metaforizar o suporte e integrá-lo plasticamente ao discurso do trabalho. Tanto o papel quanto a tela não poderiam ser meros suportes para a pintura, antes disso, almejava-se que compusessem o trabalho por conta de suas propriedades expressivas e

não apenas funcionais. Para se atingir estas possibilidades, havia uma intrínseca necessidade de não ceder a tais imagens narrativas que, figurativamente, assombravam o ponto de partida da investigação.

Durante as primeiras reflexões deste estudo, surgiram apontamentos de Gilles Deleuze (2011, p.151) que, de certa maneira, ampliam uma visualidade acerca destes dilemas da natureza do suporte e da presença destes impulsos mentais em forma de imagens. Nestes apontamentos, o autor nos diz que seria um erro acreditar que o pintor, antes de qualquer coisa, se encontraria perante uma superfície branca, pois ele possui muitas coisas em sua cabeça, à sua mão e à sua volta, e que, por conseguinte, já se encontrariam em sua tela. No campo da virtualidade, este espaço já estaria preenchido antes mesmo da primeira pincelada. E continua:

(...) o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela, cujo funcionamento vai dismantelar as relações entre modelo e cópia. (Deleuze, 2011, p.151).

Este argumento de Deleuze afronta alguns aspectos de dúvida que rondavam este processo e, acima de tudo, afirmações e expectativas em relação à forma com que se encarava o processo de trabalho. Quando o autor avança em seu discurso, esclarece que, na verdade, diz que o pintor sempre enfrenta dados mentais que são figurativos, por conta das inúmeras imagens e fotografias que circulam nas mídias comunicativas, no cinema ou na televisão, assim como no espaço social circundante que se habita. Essas imagens são fantasmas (num sentido espectral) que passam a habitar espaços brancos. Mesmo que nada se tenha feito sobre o suporte, ele contém imagens *a priori*. É o que Deleuze vai nomear de “*cliché*”. No entanto, estes *clichés*, segundo o autor, devem a todo tempo ser confrontados e colocados a prova pelo artista.

Deleuze (2011, p.152) cita o exemplo de Cézanne e nos diz que, se o artista tivesse aceitado seu *cliché* intrínseco, produziria um desenho perfeitamente aceitável. Cézanne sempre evitou seguir tais fantasmas, tais *clichés*, travando uma verdadeira batalha para derrubá-los e não produzir desenhos que fossem “aceitáveis”. Nesse sentido, a fala do autor ressoa no chamado aspecto de dúvida que se tinha na fase inicial desta investigação e as alternativas lançadas para uma resolução de problemas desta natureza já compunham partes integrantes de questionamentos no interior deste processo de trabalho, antes mesmo de conhecê-las. Quando se pensava em enfrentar o branco do suporte, neste rápido momento que acompanha o pensamento, mesmo virtualmente, ele já se transformava num sentido de espaço figurativo, assumindo uma imagem de si. Já existiria um sentido de lugar, mesmo que vazio. O *cliché* surge como figuração, uma paisagem mental, uma planície com luz cegante como um lusco-fusco. Por outras, um oceano pálido, gélido, leitoso, infinito e sem cor, ou um deserto. Aparece como um propósito abstrato, como num infinito branco, puro e intenso, enevoadado, cortina de fumaça.

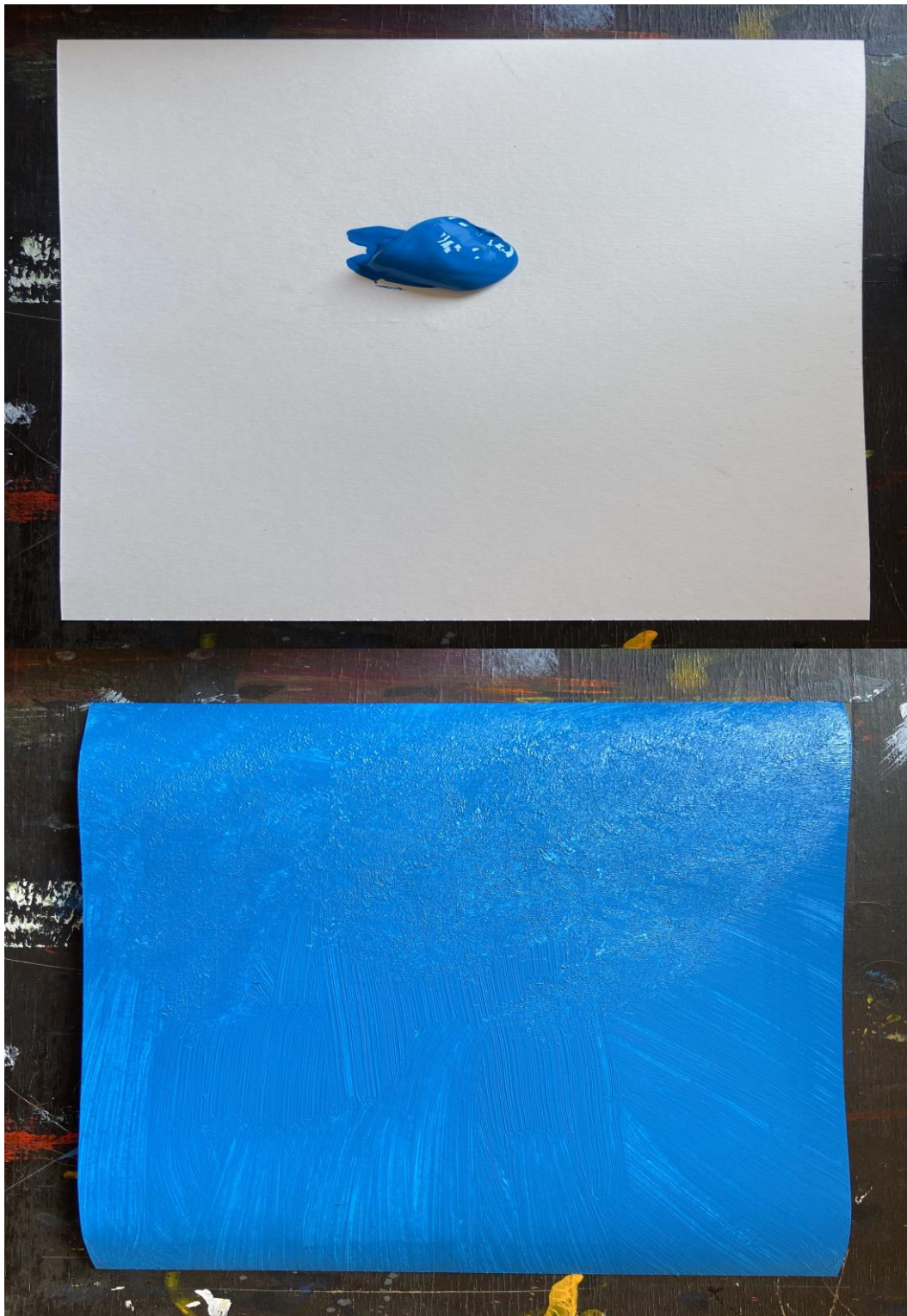
Apesar de sentir-me atraído por estes *clichés* e de os alimentar, em pensamentos, eles foram apagados no decorrer da reflexão, esvaziados e limpos, a partir de uma ação pictórica, com sua intuição. Para que, no andamento do trabalho, surgisse uma tentativa de se perceber até que ponto eles se esvaíram ou se apenas induziu-se um encontro ilusório, gerado pela própria tautologia do suporte. Mas, no caso destes trabalhos, o próprio vazio do vazio poderia ser o *cliché* que intensifica a ação e faz perpetrar um desejo em transformá-lo.

O *cliché*, como elemento pré-existencial, induz a determinadas escolhas, ações ou gestos expressivos. Segundo Deleuze (2011), em muitos aspectos, isso diminui as qualidades plásticas da tomada de posição por parte do artista e que a este caberia buscar alternativas de desmantelamento dos *clichés*.

O autor cita o caso de Francis Bacon, que buscava livrar-se de tais *clichés*. O artista iniciava uma série de golpes com o pincel sobre o plano, de modo a construir traços e linhas aleatórias que povoariam o espaço vazio do suporte, realizadas com o intuito de afastar fantasmas mentais ou imagens pré-existentes que poderiam influenciar o desenvolvimento da pintura. A construção do trabalho partiria destas ações e não dos fantasmas mentais que povoavam o branco da tela. A esta ação de golpear a tela com gestos impensados, rápidos e desprovidos de outras intenções, Deleuze nomeou “diagrama”. A aplicação do “diagrama”, construído como primeira ação, seria capaz de impulsionar a expressão artística de forma liberta de possíveis influências midiáticas ou ambientais, limpando a tela destes *clichés* como fragmentos pré-existentes. “O diagrama exprime de uma só vez toda a pintura, ou seja, a catástrofe óptica e o ritmo manual” (Idem, 2011, p.179).

Ao compreender as colocações do autor a partir da obra de Bacon, percebi que meus trabalhos continham e contém tanto esta relação de *cliché* quanto de “diagrama”, que foram amplamente desenvolvidos com a construção da primeira série de pinturas sobre papel e que imputam diretamente a produção atual em processo.

Atualmente, percebo que os primeiros impulsos cromáticos que surgiram sobre o papel, para a construção da primeira série de pinturas, eram construções em forma de “diagramas”, para limpar o suporte destes possíveis *clichés*. Ao surgir a ideia de vazio espacial e, com necessidade de ativar este espaço e incorporá-lo como elemento central da discussão poética, surgiu a intenção de tingi-lo, de fazer com que a cor penetrasse em toda a porosidade do papel, de modo a transformá-lo numa propriedade cromática. A cor, nesse caso, não estaria apenas sobre ele, mas em sua estrutura material (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2. Processo deste investigador. imagens de pigmentação do plano. 2009. Fonte: arquivo pessoal. Duas fotografias de folhas de papel. À esquerda, papel branco com volume de tinta azul ao centro. À direita, mesmo papel, com a tinta espalhada em cobertura fina.

Estas primeiras ações ou experiências de tingir o espaço, de esvaziá-lo com o uso da cor, fizeram com que a atenção se dirigisse para artistas que se dedicavam a construção de campos de cor, livre de narrativas ou de relações exteriores à própria natureza da pintura, como Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein, Kenneth Noland, Morris Louis, entre outros.

Este entendimento a respeito do impacto do abstracionismo no processo, muda com o passar do tempo, não ligando-se mais à puras relações, mas dribla a realidade e o mundo, distanciando-se de tais referências. É inevitável refletir que, com estas primeiras influências, foram encontrados cruciais problemas de investigação que nutriram este processo de trabalho, sobretudo um entendimento de que pintura se dá entre diversas construções de camadas, estruturas ópticas e matéricas, com a cor como elemento central de atuação do jogo pictórico.

A materialização destes trabalhos se deu por uma investigação em torno da transformação da natureza do suporte, de seu estado cromático e de sua materialidade, instigando a criação da sobreposição de inúmeras camadas de cor, com o intuito de se perceber qual seriam as reais potencialidades cromáticas e materiais destas ações. Mas, o sentido de que se estava atuando sobre um determinado espaço figurativo, não se esvaziava por completo. Permaneciam resquícios dessas ideias, mesmo assumindo o terreno da abstração. A aplicação da tinta óleo sobre o papel foi escolhida para o desenvolvimento desta investigação e, com ela, nasceu o interesse pela plasticidade da própria tinta ao envolver-se com o suporte. As primeiras camadas, muito ralas e líquidas, que tingiam o papel, eram gradativamente recobertas por outras cada vez mais densas e pastosas e estas diferenças materiais entre cada camada começaram a impulsionar o processo de trabalho.

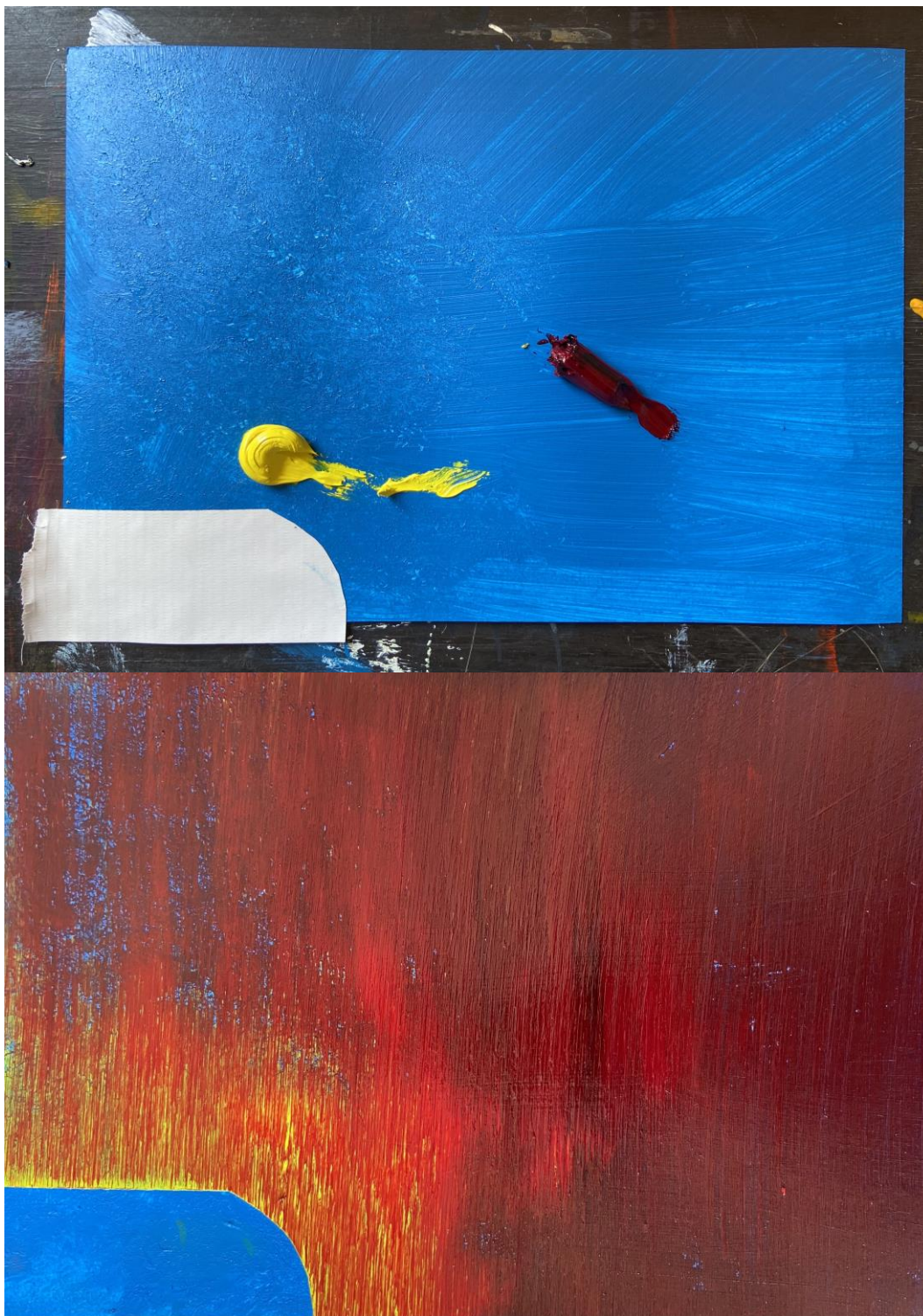


Figura 3. Processo de aplicação de máscara. Figura 4: Sem título, óleo sobre sobreposição de camadas. papel, 21x30cm, 2009. Fonte: arquivo pessoal. Fotografias de pintura sobre papel. À esquerda, revestimento azul sobre papel, como nas imagens anteriores. À direita, trabalho resultante, com área menor em azul, no canto inferior esquerda, e grande extensão de revestimento com tons quentes.

No decorrer destas ações, percebeu-se que ocorria um seguido apagamento de ações anteriores, em um processo de recobrir o que antes se tinha feito. Cada nova camada apagava a anterior e, em algumas situações, valiosos detalhes eram perdidos. Ao perceber que muitas perdas estavam a ocorrer, surgiu a intenção em resguardar alguns destes detalhes com a aplicação de máscaras adesivas entre uma camada e outra. Ao serem retiradas, as máscaras revelavam resquícios das ações anteriores. Essas aberturas, que começaram a surgir entre as camadas, próximas às bordas do suporte, alteraram a percepção que se tinha do trabalho e se tornaram uma obsessão a ser praticada.

Encarava-se essa possibilidade de criar aberturas entre as camadas de forma sutil, delicada e atenta. As máscaras eram recortes de vinil adesivo, feitos com um bisturi cirúrgico, que possuíam formas arredondadas ou ovais, o que mostrava organicidade de suas formas e estruturas. Cor, forma e espaço foram tensionadas com a aplicação das máscaras.

Repetidamente essa ação se desenvolveu e essa aplicação de máscaras ganhou complexidade e alterou a relação que se tinha com a imagem final. De pequenos trabalhos, passou-se a construir grandes pinturas sobre papel, com até um metro de largura, em que as máscaras ganharam maiores dimensões, impactando diretamente a um novo entendimento destas relações.



Figura 5. Vista da Exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, USP, São Paulo, Brasil. 2012. Fonte: arquivo pessoal. Fotografia de sala de galeria com pinturas sobre papel expostas nas paredes brancas.

Em 2012, foi realizada uma exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, com seleção de trabalhos com diferentes dimensões e explanações dos problemas entre cor, forma e espaço. Nessa exposição, o crítico de arte Carlos Eduardo Riccioppo (2012) indagou a respeito da função dessas aberturas entre camadas, geradas pela aplicação das máscaras adesivas. Pois a ele aparentavam ser figuras que se sobrepunham ao campo cromático, mas que revelavam sua função de resguardar e revelar o fundo histórico da pintura. Seriam figuras sobre um fundo ou o próprio fundo que se tornaria figura? Essa questão o levou a considerar a pintura ligada ao espaço real. Sobretudo, relacionando-a com a paisagem, pois este dado já estava lançado na horizontalidade dos trabalhos expostos, por estar a nova pintura paulista a comentar a respeito de um retorno da figuração e da espacialidade que evocavam um renascer da paisagem por si só.

Em seu texto para a exposição, Riccioppo relaciona a imagem criada pelos recortes das máscaras às silhuetas de topos de prédios e a grande área

cromática a céus com seus efeitos nebulosos, o que determinava uma analogia com um *skyline* de uma grande cidade, um olhar para o céu em pôr do sol, que emudece os topos de prédios e ascende efeitos cromáticos e luminosos, o que determinaria uma criação paisagística.



Figura 6. Vista da Exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, USP, São Paulo, Brasil. 2012. Fonte: arquivo pessoal. Fotografia de sala branca de galeria com pinturas sobre papel expostas nas paredes.

A interpretação do crítico contribuiu para que se pudesse compreender uma saída do campo da abstração pura. Entretanto, sem necessitar abordar caminhos contrários, como optar pela figuração, pois tornou-se perceptível àquela altura, que a abstração poderia resguardar aspectos de ambiguidade quanto à sua natureza ou função para o processo, o que reverberava nos interesses da continuação do trabalho por um campo de indefinição, um espaço-entre, abstrato ou figurativo.

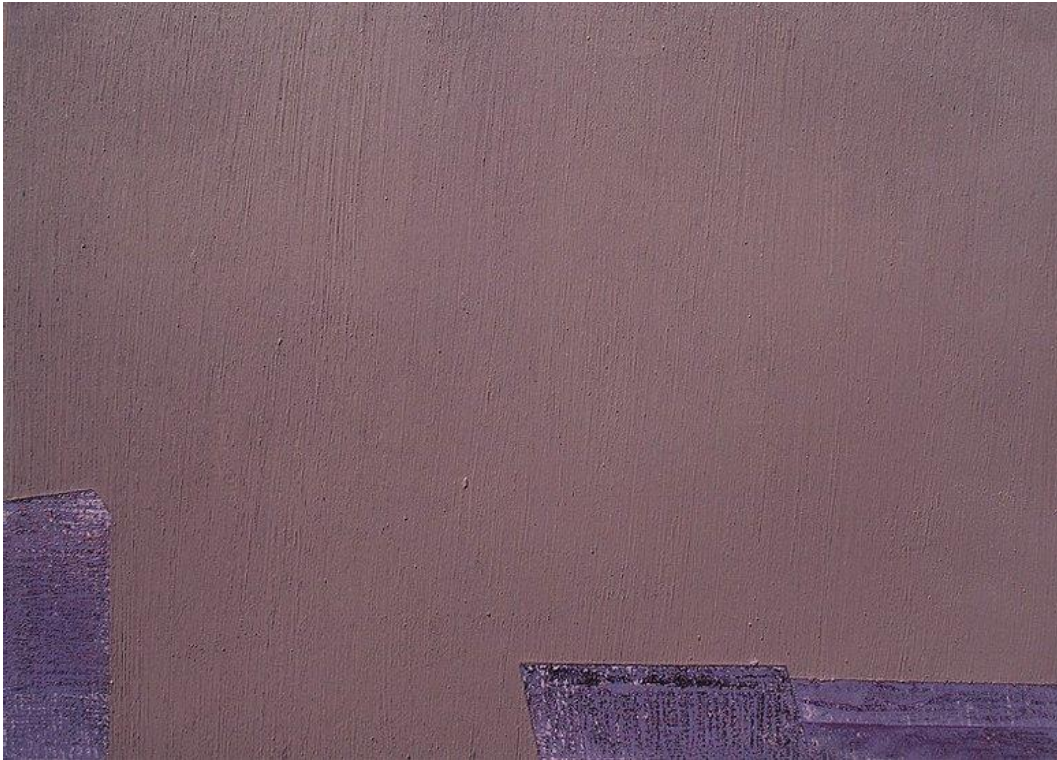


Figura 7. Sem título, óleo sobre papel, 32x24cm, 2011. Fonte: arquivo pessoal. Pintura em tons arroxeadados sobre papel, com grande cobertura clara e recortes escuros nos cantos inferiores.

Atualmente, torna-se perceptível que os primeiros passos em direção à construção de “diagramas” que esvaziavam os *clichés* do espaço branco foram de pontuais, pois livraram o processo de criação por tomadas de posição que escolheriam, talvez objetivamente, por espaços figurativos ou puramente abstratos. Com eles, pode-se deixar adentrar a este território de indefinição que se desvelou com a exposição no Centro Universitário Maria Antonia. Disso, construiu-se grande parte da complexidade que se almeja com o fazer pictórico, o de questionar a própria natureza da imagem da pintura e, ao mesmo tempo, a imagem do mundo que se moldaria a partir desta relação com a pintura.

Estar entre a abstração e a figuração possibilitou um crescimento lento, repetitivo e compenetrado. Necessitou-se refletir sobre como se poderia criar uma imagem abstrata e mantê-la nesse terreno de indefinição, possibilitando ao espectador construir inúmeras leituras que fossem

capazes de transitar entre a mancha cromática de uma abstração e uma paisagem luminosa, definida e hipoteticamente possível de ser atingida.

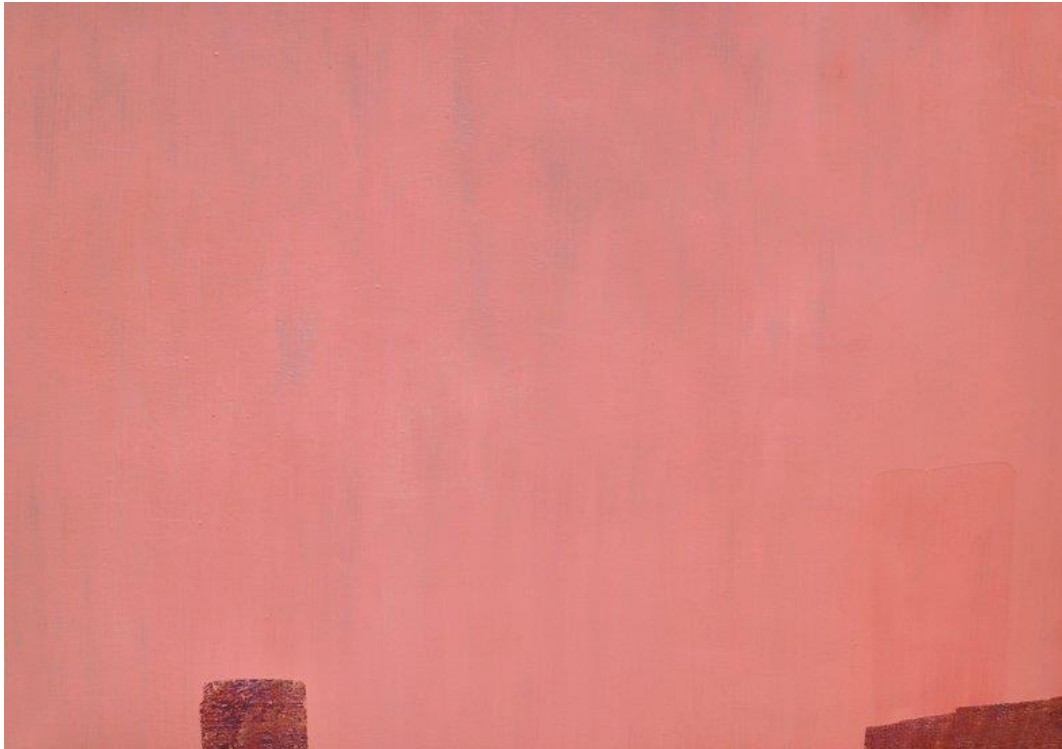


Figura 8. Sem título, óleo sobre papel, 70x105cm, 2012. Fonte: arquivo pessoal. Pintura em tons rosados sobre papel, com maior parte da superfície em tons claros e pequenas partes em tons escuros na base da imagem.

Essa intenção conduziu a uma investigação sobre como seria este entendimento a respeito da paisagem, ou melhor, sua possível entrada na concepção do trabalho em processo. Já que seria possível se estar, tanto de um lado quanto de outro, o da paisagem acenava diretamente para a possibilidade de romper com a especificidade da pintura, relacioná-la com a representação ou trazer resquícios de um suposto mundo real para o interior da pintura sem assumir posição.

O que seria esta relação com a paisagem? Como ela se estende abstratamente no processo de criação? Qual o entendimento a respeito do conceito de paisagem que se pode ter para avançar? Anne Cauquelin (2007) nos diz que a paisagem não existe por si, ela é uma construção cultural. A

paisagem é um ideal. É uma imagem que construímos para nos informar e nos localizar na natureza ou numa dada realidade em que pretendamos adentrar.

A definição lançada por Cauquelin é encontrada pela reflexão que se tenta construir com o ideal de paisagem. Esse ideal, presente nestes processos pictóricos em investigação, não é de todo perceptível ou identificável. Ele também se dá por um processo de construção mental, de analogia ou divagação, tal qual a autora define o conceito de paisagem. Cauquelin nos diz que a paisagem se dá como um entendimento de imagem construída, principalmente pelo advento da pintura em sua história, que se encarregou de naturalizar um conceito muito firme do que seria um desejo de paisagem e de como sua configuração existiria no mundo.

Notadamente, através de certa autonomia, que pinturas desta categoria atingiram a partir do século XVI, sobretudo pelas contribuições de mestres como Albert Dürer, na Alemanha, e Giorgione, na Itália. Capturando da visão e da percepção espacial elementos que reforçariam utopias urbanas e naturais do imaginário da época, ou que continuariam aprimorando aprendizados e influências de pinturas anteriores a estes feitos. Haja vista a existência dos murais e afrescos paisagísticos, encontrados no sítio arqueológico de Pompéia, anteriores a 79 d.c., apenas para ilustrar um dos muitos possíveis exemplos da historicidade desta concepção pictórica da paisagem. Partindo do pressuposto de que a paisagem é formada pela captura da visão, e que nos vêm para mostrar o que se vê, implicitamente inculcada no que seria uma lógica da pintura, Anne Cauquelin nos diz que:

(...) mostrar o que se vê faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istória* e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de “planos”, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva”. (Cauquelin, 2007, p.81).

Nem sempre o que o olho percebe deve dobrar-se a uma verossimilhança. Quando não agimos pela lógica, consideramos a intuição nossa ferramenta. A paisagem idealizada e reproduzida como equivalente da natureza inaugura uma prática pictórica que influencia nossa cognição e nossas definições acerca do espaço. Pensar a paisagem, aqui, seguindo esses apontamentos, significaria reconhecer um suposto estado de crise no espaço que se está a tentar construir. Um espaço dúbio, incerto e que não se define como imagem reconhecível. Por certo, esse suposto conceito de paisagem que se tenta atribuir a estas pinturas parte tanto de analogias quanto da percepção gerada a partir da relação de existência espacial que nos permeia. A forma com que se percebe esse espaço circundante faz com que sejam atribuídos significados.



Figura 9. Sem título, óleo sobre papel, 70x105cm, 2012. Fonte: arquivo pessoal. Imagem de pintura em tom violeta claro sobre a maior parte do papel, com detalhe azul escuro na base da imagem, à direita.

A paisagem não existe. Mas podemos construí-la.

Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de artificial. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de facto a natureza. (Cauquelin, 2007, p.38).

Anne Cauquelin coloca que a construção de um ideal de paisagem se dá pelos contributos do aparecimento de pinturas desse género. A influência da perspectiva ilusionista construiu esse ideal de natureza e transformou uma imagem carregada de ideais como sinónimo do que seria uma paisagem. Se partirmos do pressuposto que a perspectiva é geradora de projeto, mas também de ilusão, não seria a paisagem um próprio projeto ilusionista que povoou nossa imaginação desde sempre? Desta forma, nossa experiência passa a ser consolidada pela imagem, sendo a representação um espelho da realidade.

Pensar estas pinturas tanto como abstrações quanto como possíveis paisagens é situá-las como possíveis construções espaciais. Espaços oblíquos e indefinidos. Mas, de onde viriam tais aspirações para se perceber o espaço desta forma? Como essa percepção afeta a construção e reflexão dessas pinturas? Merleau-Ponty (1999) elucida alguns aspectos destas indagações:

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior, e acredito engendrar a perspectiva percebida pela projeção dos objetos em minha retina. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo

universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (Merleau-Ponty, 1999, p.108).

Aquele que percebe um mundo ao seu redor se sente parte dele, age e atua como integrante do todo, superando uma gama de propostas que considerariam uma dimensão espacial geométrica, que parte de um fora material (exterioridade) versus um eu existencial (interioridade), presumindo um espaço como imagem do ser, um espaço em que a existência é espacial.

Deste ponto de vista, em que o espaço criado seria uma imagem do ser, ou seja, do artista, poderia esse apreço pela paisagem, que é identificado neste processo de trabalho, ser uma ponte para uma necessidade de criar um espaço para se habitar, para sentir-se acolhido e inserido? Talvez, por este caminho, surgiria uma concepção de paisagem que se revela como um habitat, que espelha “meu ponto de vista sobre o tempo”, como afirma Merleau-Ponty (1999). O olhar que capta e constrói a paisagem seria como um veículo para estabelecer um espaço que guarda e assegura um auto pertencimento no interior desse lugar.

Nos trabalhos iniciais, assim como nos que estão em andamento, a orientação do suporte rompe um sentido horizontal que deflagraria uma paisagem, talvez como forma de apontar a existência de um olhar particular que configura uma singular percepção de um mundo habitável, reflexo e influência da paisagem urbana.

Por esta via, torna-se perceptível que a opção tomada pela verticalização do suporte a partir de 2012, ocorre a intenção de romper com propriedades naturais do que seria uma representação tradicional de paisagem, criando singularidades e distanciando-se de generalizações. Desde então, essa verticalidade assume critérios próprios de complexidade, de modo a estabelecer um entendimento de que a paisagem não parte de critérios convencionais, mas surge como construção cultural atravessada por sentidos pessoais, que a depuram e a

devolvem no mundo com características singulares. Foi através de um longo exercício de observação de pinturas de paisagem, desde a infância, que surgiu o desejo em construir as próprias paisagens, de inscrever um sentido de espaço, de habitar um mundo próprio, de ser independente de espaços impostos, de ser artista.



Figura 10. Sem título, óleo sobre papel, 66x56cm, 2012. Fonte: arquivo pessoal. Pintura vertical em tons arroxeados na maior parte do suporte, com detalhe azul, branco e rosa na parte superior, ao centro da imagem.

Referências

- ALAIN-BOIS, Yve. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2018.
- _____. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.
- LANCRI, Jean. **Modestas Proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade**. In: Tesseler, E., & Brites, B. *O Meio como Ponto Zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PASSERON, René. **Pour une Philosophie de la Création**. Paris: Klincksieck, 1989.
- _____. **Da Estética a Poética**. In: Porto Arte. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.
- PASTA, Paulo. **A Educação pela Pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RICCIOPPO, C. E. **Paisagem**, Centro Universitário Maria Antonia. USP: São Paulo, SP, 2012.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Edusp, 1990.
- _____. **L'Idée Fixe**. Paris: Gallimard, 1932.

Texto recebido em: 29 abr. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Rigatti, A. L. Habitar Mundos: Ou como construir paisagens como espaços de pertencimento. *Revista Do Colóquio*, (20), 26-45. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35356>

DEAMBULAÇÕES (CRIATIVAS) NA CIDADE: O CAMINHAR COMO EXPERIÊNCIA POÉTICA

Roam (creative) in the city: walking as a poetic experience

Lucas Benatti¹

Resumo: Essa é uma pesquisa em arte que toma corpo fundamentada no caminhar pelos espaços urbanos da cidade de Maringá. Propõe-se investigar os agenciamentos entre o caminhar, o colocar-se (e um estar) do lado de fora, como uma experiência poética que se utiliza de capturas fotográficas e colagens como materialidade artística. O problema deriva de como pensar a instauração de uma poética artística por meio da experimentação investigativa (criativa) do/no espaço da cidade. Essa questão é abordada pela experiência do artista em investigar os percursos, os deslocamentos que apontam para as possibilidades de manifestações artísticas advindas da apreensão urbana, da reinvenção dos espaços da cidade e da criação de outras realidades pela/com a arte.

Palavras-chave: Arte. Cidade. Percurso. Fotografia. Colagem.

Abstract: *This is a research in art that takes shape based on walking through the urban spaces of the city of Maringá. It is proposed to investigate the assemblages between walking, placing oneself (and being) on the outside, as a poetic experience that uses photographic captures and collages as artistic materiality. The problem stems from how to think about the establishment of artistic poetics through investigative (creative) experimentation in / in the city space. This issue is addressed by the artist's experience in investigating the paths, the displacements that point to the possibilities of artistic manifestations arising from urban apprehension, the reinvention of city spaces and the creation of other realities by / with art.*

Keywords: *Art. City. Route. Photography. Collage.*

¹ Artista, professor e pesquisador. Doutorando e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá e graduando em Pedagogia pelo Centro Universitário Cidade Verde - UniFCV. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes - Faculdade Eficaz. Professor no Ensino Superior e na Educação Básica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3394337296797381> ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1243-9734>

Posições iniciais

Como o efeito da apreensão poética de experiências do/ao caminhar, esta é uma pesquisa que se produz ciente dos atravessamentos da cognição e das interpelações que a constituem como uma linguagem. Ainda que incapaz de existir fora da linguagem, essa investigação também procura uma relação anterior a própria linguagem (mesmo que vinculada a esta). Antes dos domínios da linguagem, o sujeito já era um ser no mundo e já sentia (CRIPPA, 1975). Antes de sermos capazes de dizer, escrever, representar, nosso corpo já era uma máquina de afetos.

O que interessa, nestas considerações, que ligam o corpo à experiência, como algo anterior a própria linguagem, é traçar uma base (inquieta) para investigar os agenciamentos entre o caminhar – colocar-se (e um estar) do lado de fora, que é menos uma técnica do que uma interpretação e significação do espaço – como uma possibilidade poética e artística. Como um investimento temático desta escrita, busco no caminhar pelo espaço, mais especificamente pelos espaços cotidianos da cidade de Maringá, no interior do Paraná, a potência para a criação artística. Uma criação que se faz atravessada pelas instâncias que mediam as conexões da alteridade, dessa ambiência de um estar aí com o corpo, do exterior que se imbrica ao interior, em um processo mútuo de formação.

Trata-se da construção de uma linguagem (escrita) a partir de uma experiência estética levada à criação poética. O caminhar é tomado como uma forma de produzir arte e a arte é tomada como um dispositivo de fazer mover o pensamento e a escrita. São linhas que procuraram um amparo no domínio da estética, como um campo metafísico dos afetos (PASSERON, 1997), para a constituição de uma outra-linguagem e uma outra-pesquisa, estabelecida na relação interpretativa, afetiva, do sujeito com o mundo. É uma pesquisa que diz sobre sua criação, sobre as formas como meu percurso no espaço da cidade de Maringá é experienciado, capturado por registros fotográficos e, posteriormente, deslocados,

rearticulados, dobrados com a colagem, criando outras realidades, utopias, e construindo essas linhas de escrita sobre o próprio caminhar. Tomei essas condicionantes para me colocar para fora, em uma relação entre partes, no entrelugar, mas sem evocar a relação espetacular do “não lugar”, como problematiza Augé (1994), permitindo-me vivenciar um “estar para fora”. Meu corpo configurava-se como uma máquina movente, carregada em sua historicidade constitutiva, afetável e, portanto, subjetiva, que traçava uma trajetória na duração de um tempo-espaço.

Nesta confluência entre-linguagens, do processo poético e criativo da arte para o processo gramatical, aproximo-me da pesquisa em arte, que ganha corpo teórico e prático a medida em que estende, sobre a fisicalidade, as pulsões do espírito, e que contagia o espírito com a fisicalidade da prática, em um complexo e constante jogo de fazer-se. Sabemos que, diante da singularidade da arte pós-moderna, com extrapolação do belo, do comum e dos paradigmas sociais/culturais, as produções artísticas se estabelecem em um ambiente de profunda complexidade, dado seu nível técnico e teórico. A arte pós-moderna, como salienta Rey (2002, p. 125), “[...] levanta a questão da ausência de parâmetros rigidamente estabelecidos” e, nesse aspecto, requisita do artista seu processo e a responsabilidade de criar sua própria forma de fazê-la. O artista contemporâneo, frente a esse campo aberto de possibilidades de caminhos tão diversificados, “[...] passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação” (REY, 2002, p. 125).

A dissolução implicada na pesquisa em arte, entre pesquisador e objeto de pesquisa, a eleva a um plano de intensidades contagiantes, de encontros e experiências que constituem sujeito e obra concomitantemente. “O artista, às voltas com o processo de instauração da obra, acaba por processar-se a si mesmo, coloca-se em processo de descoberta” (REY, 1996, p. 86). Nesses processos de atravessamentos entre sujeito-obra-experiência, delimitamos nosso caminho metodológico nas instâncias da cartografia, ou melhor, nos percursos “[...] de cartografia constituídos pelos

devires das intenções, dos feitos, das aproximações e mais derivas que instauram a poética visual” (MAROSO, 2015, p. 1315).

A questão movente deste trabalho (artístico e acadêmico) deriva de como pensar a instauração de uma poética (que também é percurso) por meio da experimentação investigativa (criativa) do/no espaço da cidade. Na busca por essa potencialidade artística, que instaura um corpo participativo que contesta as formas hegemônicas do sensível, compomos capturas de um percurso, de um movimento, da duração da experiência que aponta para uma possibilidade poética, uma materialidade artística advinda da apreensão urbana, da reinvenção dos espaços da cidade e da criação de outras realidades pela/com a arte.

Movimentos de criação

Formada em condições determinadas, o ímpeto inicial da minha incursão no espaço da cidade buscava capturar e “dobrar” a paisagem percebida e ordinária. Meu corpo, nesse caminho, era a mediação da experiência, dos atravessamentos urbanos, com os gestos de criação artística. Existimos e produzimos o mundo e a arte por meio do nosso corpo, um corpo de trocas, produtor e receptor de afetos, em processo constante de formação. É o corpo em seus processos ativos de produção espacial e temporal que possibilita o percurso. Percurso de vida, no qual o espaço é (re)produzido continuamente, atualizando-se, acontecendo no tempo, em suas relações cíclicas, calcadas naquilo que já foi e na projeção do que pode vir-a-ser. A ativação dessa poética deve, sobretudo, levar e produzir uma nova corporeidade nos espaços da cidade. Como nos lembra Sennett (2011, p. 17)

o viajante, bem como o telespectador, vivencia o mundo como uma experiência narcótica; o corpo se move de maneira passiva, anestesiado no espaço, para destinos

estabelecidos em uma geografia urbana fragmentada e descontínua.

A minha busca poética pelo percurso na cidade amparava-se na composição de um “outro” corpo, em uma criação em movimento de múltiplos mundos e realidades possíveis. Procurava operar em um caminho de reciprocidade (o que não implica uma simetria recíproca) com os corpos envolvidos na cidade, corpos vivos e não-vivos, corpos que afetam e que são afetados, que produzem tempestades, turbulências, transformações irreversíveis. Da produção de encontros de diferenças, poderia começar a pensar na força do encontro entre corpos, na potência do corpo, na produção de corpos que vibram, que saem da dureza e obstrução cotidiana (LIBERMAN, 1997).

A partir da elaboração de arquivos de deslocamentos, envergava a paisagem recortada sobre si mesma, deixando aparente o que se fazia invisível na minha percepção cotidiana. Essa documentação visual projetava-se por meio das interações e afetos do meu corpo com as materialidades urbanas. Era a cidade percebida em seu conjunto de condições sensíveis à realidade que, por hipótese, se inscreveriam em diversos e diferentes graus no meu corpo que a experienciava. Marcas cartográficas instauradas no corpo e resultantes da experiência espaço-temporal. Tudo potencialmente estava presente nas obras: objetos, outros sujeitos, naturezas, etc. O conjunto de toda essa ambiência, presentificava não apenas espaços físicos, mas um campo de processos simbólicos instaurados pela própria ação dos sujeitos integrantes e interativos daqueles ambientes. No contexto urbano de Maringá, experimentei os espaços mais comuns da minha rotina, fomentando uma inquietação poética sobre os hábitos e costumes na/da cidade.

Capturando as imagens dessa vivência atravessada e produzida por meu corpo no espaço da cidade, a “dobra” da realidade (na produção de outras realidades), fundamentava-se pelos procedimentos da colagem. Ligada etimologicamente ao latim *collegare*, *colligare* a colagem aproxima-se

semanticamente dos sentidos de andar juntos, colegas, aqueles que andam lado a lado (FUÃO, 2011). A colagem exorta as relações de conexão entre partes, de agrupamento, reordenamento, de aproximação, encontro de/entre diferentes. A cola, como elemento essencial à colagem, torna-se a ponte do possível e da fixação dessas capturas. “A cola esconde a superfície, ao mesmo tempo em que se esconde por detrás das figuras. Quase nunca é visível, seu espaço tópico é o da superfície oculta da figura” (FUÃO, 2011, p. 87).

A colagem liga as diferenças, estabelece relações com objetos de tempos e espaços antagônicos. A faixa de pedestre próxima da minha casa poderia estar no mesmo lugar que a lixeira de um bairro distante. Um pedaço da calçada do meu bairro poderia juntar-se com as partes de uma rua da região central da cidade. Coisas de lugares distintos e distantes poderiam habitar um mesmo lugar. A captura, o recorte, a cola, me permitiam dobrar a realidade, criar mundos, novos tempos e espaços.

Quando se dobra uma superfície, a matéria é transformada. Elementos antes em oposição são colados um ao outro e assumem nova configuração. Torna-se possível que uma extremidade atinja a outra, de modo que, ao habitar a fronteira desse novo corpo, a obra aconteça no traço entre a poética e o percurso. A imagem criada dobra a realidade da qual provém e, ainda que por hipótese seja reversível, uma dobra sobre o espaço sempre deixará uma marca, um indicativo de transformação e transmutação do já existente. O espaço marcado pela dobra torna-se um lugar, pois um ponto de referência passa a determinar e assumir as características de sua existência.

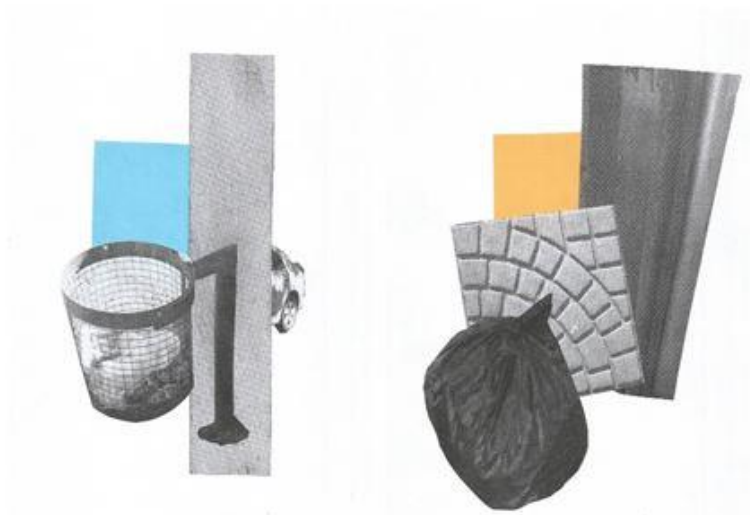


Figura 1. Capturas, 21X29,7cm. 2017. Fonte: Acervo do autor. Duas fotografias com imagens de objetos variados, como lixeira, saco de lixo e placas de concreto, organizadas em colagens.

Meu objetivo era a construção de uma imagem do tempo-espço vivido, na qual o mais profundo se torna superfície, uma imagem que dá visibilidade a invisibilidade de certas presenças. Tomava a mobilidade como experiência de desterritorialização, recolhendo, dessa paisagem, imagens capturadas de maneira informal, sem um compromisso com técnicas fotográficas, mas com a vivência. O ato de registro materializava-se como um modo de olhar fragmentado, um enquadramento que marca, que guarda o instante. Nesse aspecto, “[...] cada foto corta e isola uma porção da extensão; as imagens extraídas do mundo são, então, apenas fragmentos descontínuos do visível” (REY, 2010, p. 113). Em sua capacidade de conter essa porção do espaço e do tempo, a fotografia revela sempre algo parcial e, ao mesmo tempo, pessoal, principalmente sobre a maneira de olhar e revelar narrativas visuais de quem registra.

Por excelência, esse registro fotográfico cria ficções de uma realidade semelhante ao real. Por essa sua particularidade de reproduzir semelhanças, como destaca Soulages (2009), instaurou-se a crença de que o objeto a ser fotografado reconstituía-se por meio da fotografia. Porém, rompia-me uma força contrária a essa concepção: não propunha

reconstituir minha experiência pelo registro, pela captura, mas sim instaurar um novo olhar, uma nova percepção de/para apreensão da realidade da cidade. Na fotografia, se produz, não se reproduz. A fotografia é da ordem do outro e não do mesmo, como gostar-se-ia de acreditar.

O fechamento do obturador determina um corte no próprio instante em que uma foto é feita e qualquer ligação com o real permanece puramente simbólica. É como se uma fina fatia cortasse definitivamente o fio que liga a imagem ao mundo. Em toda foto há sempre uma imagem separada, impregnada por um instante de intimidade com o real, desaparecido para sempre (REY, 2010, p. 117).

Dessas capturas, o jogo de dobra da paisagem e da própria noção de realidade e representação configura-se a partir da substituição da aparência pela aparição. O procedimento da colagem operava por meio da articulação de elementos descontínuos de meu corpo, minha percepção no/do espaço, assumindo o potencial da aparição e ampliando a estrutura de aparência dos registros fotográficos, que facultava um desmonte do olhar sobre a representação do visível.

Por primazia, a técnica da colagem, aplicada às reconfigurações, cortes e montagens da fotografia, busca um desmonte do olhar como um reflexo do real. O espaço capturado não é uma entidade homogênea e unitária, ele é determinado a partir daquilo que o constitui. Com a composição das colagens, das formas em azul, amarelo e rosa, dos recortes e fragmentação dos registros fotográficos, posso explorar outras noções de perspectiva e estrutura.

Apresenta-se, assim, uma dimensão diversa da perspectiva renascentista, a figuração clássica de mundo em superfícies bidimensionais. As imagens produzidas a partir desse sistema de projeção proporcionam a sensação de profundidade no espaço plano, outorgando, ao espectador, a ilusão de realidade pela imagem apresentada, por meio da percepção de uma terceira dimensão no plano bidimensional (REY, 2004).

Concebemos, assim como Paul Klee (2014b), a diluição de fronteiras e planos como um recurso expansivo do tempo e espaço na superfície da obra, possibilitando a construção de uma terceira dimensão diferente da apresentada pela perspectiva renascentista. Uma dimensão que desmonta esse efeito ilusório, tão próprio da noção de representação, enquanto essa operação imaginária do real e que possibilita a desestabilização do olhar que procura pelo acolhimento e reconhecimento.

A percepção fragmentada, dispersa em um espaço fluido, enseja um olhar sem ponto de ancoragem. A percepção visual que proponho busca desorientar e romper com as expectativas construídas previamente pelo olhar. O olhar erra, entra em deriva à medida que questiona sobre a estabilidade de captura do real e seus próprios estados de permanência. Distancio-me, desta maneira, da aparência, de uma crença na arte como uma “[...] pesquisa penosamente minuciosa da aparência” (KLEE, 2014a, p. 5), no qual, em detrimento de uma visão ótica, negligencia-se seu caráter de tornar visível, para acolher a representação.

A aparição amplia a aparência, reconhecendo que a arte vai além do aspecto exterior das coisas e sua mímese. Tomo a célebre frase de Paul Klee (2014b, p.4), “a arte não reproduz o visível, mas torna visível”, enquanto base para estruturação de minha morfologia artística. Instauro um mundo, não imito um mundo. Desestabilizo a realidade aprendida em suas instâncias concretas para dar lugar a uma outra imagem da realidade.

Como destaca Didi-Huberman (2012), seria um equívoco ignorar o tocante da imagem no real, concebendo-a como puramente faculdade de desrealização. As imagens tocam o real pela imaginação: não há imagem sem imaginação, pois essa imaginação apresenta, em si, uma intrínseca potência de realismo. Esse encontro se dá em vias de incêndio, a imagem, como postula Didi-Huberman (2012), arde em contato com o real e, na medida em que revela e engana, coloca-se como uma incógnita, questão latente e complexa.



Figura 2. Capturas, 21X29,7cm. 2017. Fonte: Acervo do autor. Três composições de colagens sobre fundo branco.

Busquei realizar novos cortes na imagem, confrontar a imagem com os signos determinados de uma realidade (da qual ela foi proveniente em seu caráter de registro espaço-temporal), abrindo caminho para novos lugares, novas potencialidades de existir. Expande-se, nessa perspectiva, uma proximidade utópica da arte. Utopia, compreendida em sua origem etimológica, do grego *topos* que significa lugar e do prefixo *u*, que como salienta Chauí (2008), costuma ser empregado com significado negativo. Trata-se, portanto, de uma compreensão da utopia como um não-lugar e de uma raiz metafórica para a percepção da arte que se desloca do lugar comum, encontrando-se com a alteridade absoluta, com a descoberta de um outro possível.

Enquanto essa representação potencial do que se opõe ao já existente, a utopia “[...] propõe uma ruptura com a totalidade da sociedade existente (outra organização, outras instituições, outras relações, outro cotidiano)” (CHAUÍ, 2008, p. 7). Destarte, figura-se uma produção potencial da diferença, noção essencial para a construção de uma poética em/do percurso. Traçada nesse plano potencial, a utopia, ainda que não se formalize concretamente, alcança a prática na medida em que, tomada como uma postura pelo artista, cria lugares, novos espaços de existência e de produção subjetiva do mundo.

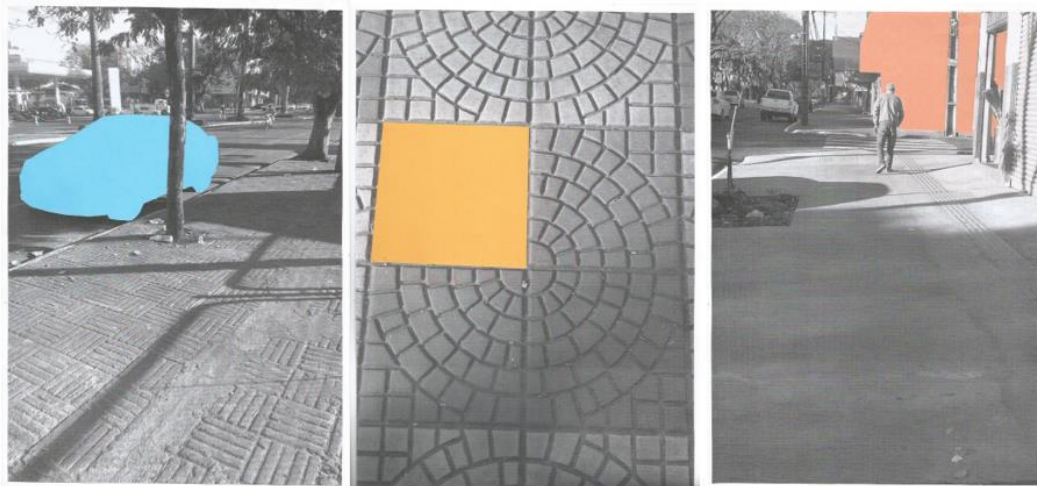


Figura 3. Capturas, 21X29,7cm. 2017. Fonte: Acervo do autor. Três fotografias em preto e branco de espaços públicos, organizadas horizontalmente. A primeira mostra uma calçada com árvore e rua ao fundo, a segunda mostra os ladrilhos da calçada, a terceira mostra uma pessoa que caminha sobre uma calçada de concreto. Em ambas as imagens, há partes recortadas e coloridas: um carro em azul, um ladrilho em laranja, uma parede de prédio rosada.

Insuspeita de seu caráter criativo pela duração (tempo vivido), tenho o desenrolar constante dessa mudança do real. A captura, a (des)montagem pela colagem, levam-me a conceber a possibilidade de uma arte utópica, um não-lugar que produz novos lugares, novos espaços perceptivos capazes de ensinar também um outro sujeito – um outro Eu – e novas realidades.

Pausa

A materialização artística e teórica apresentada, com mais forte razão, é fruto da fixação da atenção em pontos dessa poética em/do percurso, desse corpo movente afetado pelo espaço, transformado e transformador, propositor de lugares e nem de longe é conclusiva. Mesmo as capturas não se fecham propositalmente em diversos aspectos, não há nomeação

específica, não há uma quantidade ou sequer proposição de fim nas séries de colagens. Existem apenas estados pinçados de uma duração, o contínuo progresso do passado, roendo o porvir e inchando o avançar. Há certeza de que somos artífices dos momentos de nossa vida e que cada um deles é uma espécie de criação. Nos constituímos em ordem com as afecções do mundo, enquanto produzimos o mundo. Aquilo que sai de nós, nos modifica, dando nova forma a quem somos.

Caminhar vivenciando plenamente a cidade nos coloca em contato com a multidão, com a alteridade, aquilo que é próprio do outro, mas que também nos constitui. Trata-se de ver a potência do próprio percurso, de se colocar para fora, não na mediação entre partes, mas como um agente que compreende e transforma as dimensões temporais e espaciais da vida, na construção de um tempo-espaço vivido, poético e político por excelência, que se encontra com a memória, com os não-ditos, com as experiências e símbolos, que se constrói artisticamente na fusão do sentir com o agir.

Nos tempos da virtualização digital, estabelecer esse contato material e afetivo com a cidade torna-se quase um ato de resistência à polifobia. A cidade nos conecta com aquilo que é múltiplo: *polis*, palavra grega para cidade, originalmente significava multidão, ajuntamento de pessoas. A colagem, nesse sentido, é empregada como procedimento de conexão e produção das diferenças na/da cidade. Pela colagem, como uma experiência no percurso da alteridade, podemos estabelecer uma relação entre os afetos, as sensações captadas pelos sentidos e transformadas com a criação artística.

As capturas fotográficas, remontadas pelo procedimento das colagens, torna possível a inauguração de outras realidades. O corpo atravessado pela cidade, mas que também atravessa os espaços urbanos, conecta sujeito e produção artística. Pensar nos agenciamentos entre o caminhar e a produção poética é conceber ativamente a construção humana do tempo e do espaço e compreender o caráter transformativo de sua

existência como duração e invenção formativa, criação contínua do absolutamente novo.

Referências

AUGÉ, M. **Não Lugares**: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

CHAUÍ, M. Notas sobre utopia. **Ciência e Cultura**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 60, n.1, 2008. Disponível em: < http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003 >. Acesso em: 15 out. 2017.

CRIPPA, A. **Mito e Cultura**. São Paulo: Editora Convívio, 1975.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, 2012. Disponível em: < <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60> >. Acesso em: 15 out. 2017.

FUÃO, F. F. **A collage como trajetória amorosa**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2011.

KLEE, P. **Caminhos do estudo da natureza**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014a.

_____. **Confissão criadora**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.

LIBERMAN, F. O corpo como produção de subjetividade. **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n.5, 1997. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/login?source=%2Findex.php%2Fcadernossujetividade%2Findex> >. Acesso em: 08 jun. 2017.

MAROSO, E. Planos de ação: sobre a poiética e a cartografia. Em: ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria. **Anais eletrônicos...** Santa Maria: UFSM, 2015, p. 1308-1322. Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elias_maroso.pdf >. Acesso em: 05 jun. 2017.

PASSERON, R. Da estética à poiética. **Porto Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.8, n.15, p. 103-116, nov. 1997. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744> >. Acesso em: 09 abr. 2017.

REY, S. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Porto Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 13, n. 21, 2004. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27887> >. Acesso em: 15 out. 2017.

_____. Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual. **Porto Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 17, n. 29, 2010. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/23329/13403> >. Acesso em: 15 out. 2017.

____. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas Visuais. **Porto Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.7, n. 13, 1996. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713> >. Acesso em: 08 jun. 2017.

____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123-140.

SENNETT, R. **Carne e Pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

SOULAGES, F. A ficção fotográfica. In: CHIODETTO, E.; MONTEROSSO, J. Catálogo: **A invenção de um mundo**. Itaú Cultural: São Paulo, 2009.

Texto recebido em: 29 abr. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Benatti, L. Deambulações (criativas) na cidade: o caminhar como experiência poética. *Revista Do Colóquio*, (20), 46-59. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35359>

EXOTISMO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: DOIS TRABALHOS DE ARTE

Exotism in contemporary art: two artworks

Paula Borgui ¹

Resumo: Cada vez mais, no Brasil, é possível observar que a cosmogonia e os estudos pós-coloniais contribuem para a construção poética e conceitual dos processos artísticos, bem como para o conceito de exotismo e para as relações entre natureza e cultura. Com esse intuito, este artigo (de gênero neutro) visa analisar tal discussão, tomando como referência dois trabalhos de arte de Paulo Nazareth e Zé Carlos Garcia.

Palavras-chave: Exotismo, Arte Contemporânea, Paulo Nazareth, Zé Carlos Garcia

Abstract: *More and more, cosmogony and post-colonial studies contribute to the poetic and conceptual construction of artistic processes in Brazil, as well as to the exoticism concept and to the relationships between nature and culture. With this purpose, this paper (gender neutral) intends to analyze such discussion using two artworks as a reference from Paulo Nazareth e Zé Carlos Garcia.*

Keyword: *Exoticism, Contemporary Art, Paulo Nazareth, Zé Carlos Garcia*

¹ Paula Borghi (São Paulom 1986), mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRJ e Bacharel em Artes Visuais pela FAAP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0047222225476106> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0903-5774>

Introdução



Figura 1. Paulo Nazareth, Penso que é sobre pássaros e gente, 2007-2008. Vídeo de 14'25". Fonte: <<https://vimeo.com/185828057>>. Captura de tela do vídeo descrito no parágrafo anterior, que mostra o artista de frente, em plano americano, com cenário do mercado ao fundo.

Este artigo diz respeito a um estudo desenvolvido no mestrado de História e Crítica da Arte na UFRJ (PPGAV). Procura-se promover uma discussão teórico-crítica do exotismo na arte contemporânea, através de autores que se dedicaram a rever as noções entre natureza e cultura. Neste trabalho, procura-se relacionar os temas abordados com as obras de arte “Penso que é sobre pássaros e gente” (2007-2008), de Paulo Nazareth, e “Ganimedes” (2016), de Zé Carlos Garcia.

Na performance, registrada em vídeo, “Penso que é sobre pássaros e gente”, o artista vestido com um terno, caminha pelo antigo Mercado Público de Belo Horizonte com uma gaiola na cabeça, dividindo-a com um canário. Ao longo da performance, o artista encontra um homem que

imita o som dos pássaros com a boca, algumas pessoas o fotografam e outras o encaram com uma expressão de susto e curiosidade, chegando a dizer coisas como “O que que é isso? Eu sei não.”. O vídeo tem duração de aproximadamente quatorze minutos e meio e apresenta a ação realizada a partir de uma edição com cortes secos e sem manipulação do áudio local.

A obra “Ganimedes” comporta-se como uma espécie de escultura de pássaro gigante, capaz de tocar o piso e o teto do ambiente de um espaço expositivo. A instalação do trabalho na Galeria Zipper (como parte da programação do ZipUp, em 2016) convidava o espectador a caminhar ao seu redor, ao mesmo tempo que o obrigava a passar por debaixo da obra para poder completar uma volta de 360°. A imagem que se tem do trabalho na exposição pode ser lida em associação com a de um pássaro preso em uma gaiola humana, no caso, o “cubo branco”.



Figura 2. Zé Carlos Garcia, Ganimedes, 2016, penas de pássaro, dimensões variáveis. Fonte: <<https://zecarlostgarcia.com.br/obras/ganimedes/>>. Fotografia na obra em espaço de galeria com paredes e teto branco, que mostra grande estrutura feita de plumas escuras, suspensa próximo ao teto, com porta iluminada ao fundo.

Dos artistas referenciados, Paulo Nazareth (Governador Valadares, 1977) vive entre Belo Horizonte e em países do Continente Africano. Ele explora, com frequência, suas raízes africanas e indígenas, a partir de performances e de instalações. Já Zé Carlos Garcia (Aracajú, 1973), vive e trabalha no Rio de Janeiro, e discorre sobre suas heranças coloniais e indígenas através da escultura em campo expandido. Ambos tecem uma produção artística com conceitos e visualidades próprias do exotismo, questionando cada qual, com sua subjetividade, as noções entre natureza e cultura.

Analisando qualitativamente e quantitativamente as pesquisas desses dois artistas e indo além dos trabalhos referenciados neste artigo, as séries “Notícias de América” (2011-2012), de Paulo Nazareth, e “Pássaro” (2009-2018), de Zé Carlos Garcia, constituem parte significativa do corpo de obra de cada um deles. São séries desenvolvidas durante um período extenso e que se desdobraram em um número significativo de trabalhos, que podem ser apresentados de forma independente uns dos outros. Desdobramentos que, bem como em “Penso que é sobre pássaros e gente” e “Ganimedes”, são obras capazes de ressignificar o exotismo através das relações entre natureza e cultura, no encontro entre saberes cosmogônicos e estudos pós-coloniais.

Entretanto, a escolha pontual de “Penso que é sobre pássaros e gente” e “Ganimedes” para este artigo se dá através da visualidade presente em ambas as obras, que confluem tanto nos campos estético e poético, como no campo conceitual. Uma proximidade que se faz evidente através da presença dos pássaros e das plumas em ambos os casos e que são ícones do exotismo brasileiro.

Vale ressaltar que “Penso que é sobre pássaros” e gente e “Ganimedes” são obras que marcaram a produção desses artistas, cada qual à sua maneira. Para Paulo Nazareth, este é um de seus primeiros trabalhos e foi proposto, pela primeira vez, em 2007, dentro das ações do Kaza Vazia. Já para Zé

Carlos Garcia, este trabalho celebra sua primeira individual em São Paulo, uma cidade referência para a cena cultural brasileira.

Exotismo e arte

De forma sucinta, é possível compreender o exotismo através da geografia (em que a distância do outro é dada espacialmente pelas características do meio ambiente e, frequentemente, refletida em diferenças étnicas e comportamentais), do momento histórico (geralmente num passado ou futuro idealizados) e da sexualidade (no que diz respeito à diferença entre sexos).

Considerando esses aspectos relacionados às obras de arte aqui em questão, é possível inferir que a pluma e o pássaro são ícones daquilo que marca a estética do exotismo no Brasil. A diversidade de aves na fauna brasileira se encontra em abundância, porém, cada vez menos colorindo o céu e as indumentárias dos povos originários. O imaginário dos “artistas viajantes”, seja através de palavras ou imagens, dos séculos XVI a XIX, era repleto de pássaros e plumas, compartilhando com o mundo tais imagens e imprimindo-as de tal forma que elas ainda se fazem presentes.

Nas Américas, as indumentárias plumárias são, frequentemente, anunciadas ao longo da história como característica de seus povos originários. Como bem discorre Nicole Pellegrin, no capítulo “*Vetements de peau(x) et de plumes la nudite des indiens et la diversité du monde au xvie siècle*”, do livro “*Voyager a la renaissance*”, o pensamento da superioridade do Velho Continente (Europa) sobre o Novo Mundo (América) se dá, também, através da proclamação das virtudes assimilativas de sua civilização, através da vestimenta. Se na Europa usavam roupas, na América, quando muito, usavam plumas.

Como um exemplo imagético e histórico, parece válido referenciar os

chamados “artistas viajantes”, tal como o holandês Albert Eckhout. A pedido da corte holandesa, entre 1637-1644, Eckhout residiu em Pernambuco, com a tarefa de retratar o Brasil para os europeus, junto aos artistas Frans Post e Georg Marcgraf. Além da legitimidade incontestável de Eckhout na História da Arte, seus desenhos e pinturas, no que dizem respeito a essa expedição, atuam como documentos visuais de uma época. Uma produção artística capaz de contextualizar as impressões do exotismo europeu sobre os povos originários do Brasil no sec. XVII.



Figura 3. Albert Eckhout, Dança dos Tarairiu (Tapuias), sec. XVII, óleo sobre tela, 172 × 295 cm, coleção do Museu Nacional da Dinamarca. Fonte: <<https://samlinger.natmus.dk/search?q=Albert+Eckhout>>. Imagem horizontalizada de dez indígenas com lanças em mãos, em movimentos de dança que retira uns dos pés do chão e ergue as lanças com uma das mãos. A maior parte da imagem é ocupada por corpos masculinos. No canto direito, um dos homens olha na direção de quem observa e, ao fundo, duas mulheres conversam com as mãos sobre as bocas.

Para além das representações humanas e de costumes, em que é possível encontrar a presença de plumas, Eckhout apresenta uma série de pinturas dedicadas, exclusivamente, às aves do Brasil. Seu encanto pela fauna e flora, além de uma demanda da corte holandesa, acentua o olhar da alteridade na construção do exotismo brasileiro.

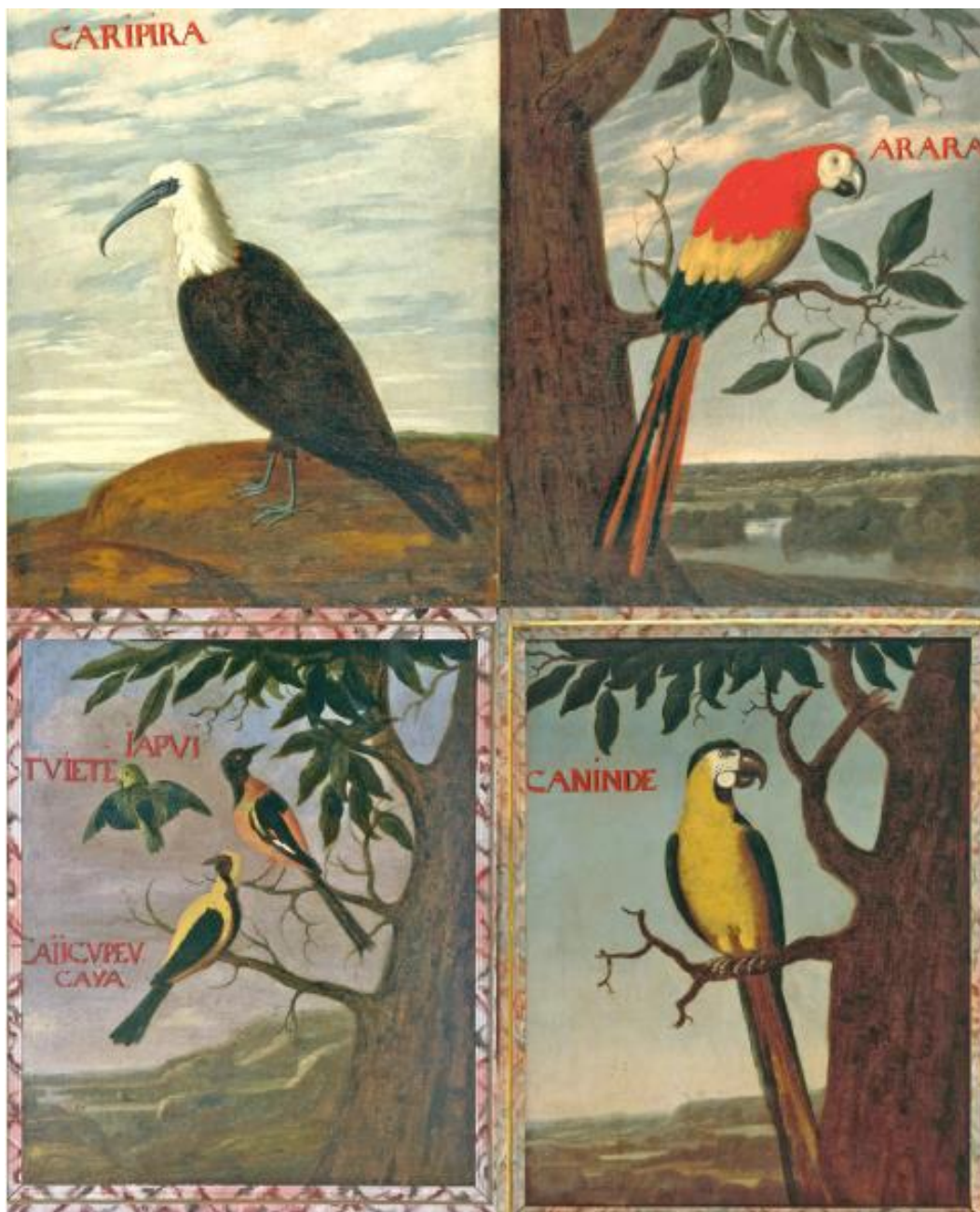


Figura 4. Albert Eckhout, da série aves do Brasil, sec. XVII, óleo sobre tela, dimensões variadas, coleção do Castelo de Hoflössnitz. Fonte: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34640/37378>>. Quatro imagens organizadas em um quadro. As imagens mostram ave inscrições com seus nomes em vermelho. O primeiro quadro mostra caripira, o segundo mostra arara, o terceiro mostra japvi, tvete e caiicvpev caya, e o quarto mostra caninde.

A identificação do pássaro e das plumas como ícones da subjetividade projetada pela alteridade acerca do Brasil é um dado histórico que tem se escrito há mais de cinco séculos. A construção de um Brasil adornado por

plumas e repleto de pássaros é, até os dias de hoje, replicado e celebrado. Entretanto, quanto mais plumas e pássaros são consumidos, absorvidos e propagados pela alteridade, menos exóticos eles são. Isto é, quanto mais o exótico passa a ser conhecido e incorporado pelo outro, mais comum ele se torna.

Nesse sentido, ao longo da História da Arte, é possível compreender a relação entre a criação artística e o exotismo como um caminho capaz de romper com lugares de afirmações e tradições. Uma vez que, por exemplo, é possível reconhecer a transferência cultural e sua contribuição para a desconstrução do exotismo, como cita Eugenio Murillo Fuentes, professor da Escola de Artes Plásticas na Universidade da Costa Rica:

Lo exótico, por desconocido y ajeno, tiende a resultar atractivo, muy especialmente para la creación artística. Al ser lo exótico, por definición, aquello que está en otro sitio o en otro tiempo, el acto creador que recurre a lo exótico se da mediante la apropiación. El modernismo literario, tan latinoamericano, se apropia de lo europeo y encuentra una gran fuente de recursos en la pintura romántica francesa. Por su parte, la pintura romántica francesa ya se había nutrido de elementos africanos, mediorientales y asiáticos. Así, la apropiación creativa e inteligente ha sido, y sigue siendo, fundamental en el arte. (FUENTES, 2005, p. 197).

Frente a isso, por que não pensar que, quanto mais o exotismo for apropriado pela arte contemporânea, menos exótico ele será? Ou seja, pensar o exotismo na arte contemporânea como um meio capaz de romper com pensamentos impostos pela colonialidade e como uma ferramenta para discussões acerca da herança colonial, da alteridade entre a Europa e a América, da perversidade na construção da figura indígena e da capitalização da natureza como “bem natural”, isso é, o exótico como uma constante (re)definição de alteridades e identidades.

Dessa forma, é possível perceber uma visualidade daquilo que é lido como exótico a favor da atualização de seu próprio entendimento, como também observar uma contribuição para a atualização do pensamento

moderno ocidental acerca de cultura e natureza. Pensar o exotismo em confluência com saberes cosmogônicos e os estudos pós-coloniais sobre natureza e cultura parece um processo inevitável para a análise das obras de Paulo Nazareth e Zé Carlos Garcia supracitadas.

Outras perspectivas sobre natureza e cultura

Até pouco tempo, era possível afirmar e aceitar, sem despertar nenhum embate ou constrangimento, que a “natureza” poderia ser definida como tudo aquilo que existe no mundo sem intervenção do gesto humano (oceanos, montanhas, florestas etc.) e a “cultura” como tudo aquilo que o toca (obras de arte, leis, ferramentas, cidades, idiomas etc.). Entretanto, cada vez mais, o pensamento moderno do homem ocidental hegemônico como protagonista da cultura tem sido questionado, problematizado e desconstruído.

Os parâmetros que definem a dicotomia entre “natureza” e “cultura” encontram-se fortemente abalados a partir do conhecimento de diversos saberes dos povos originários e dos estudos pós-coloniais. É notável como que, atualmente, filósofos, historiadores da arte, antropólogos, artistas, curadores, sociólogos entre outros profissionais, incorporam em suas práticas os ensinamentos de diversas cosmogonias.

Vale mencionar o escritor, xamã e líder político Davi Kopenawa e o escritor, filósofo e líder político Ailton Krenak, indígenas contemporâneos de extrema importância para a desconstrução das noções ocidentais que tangem os conceitos de natureza e cultura, bem como os antropólogos brancos Peliphe Descola e Eduardo Viveiros de Castro. São figuras que rompem com a ideia moderna hegemônica ocidental do ser humano como protagonista da cultura e com os parâmetros que definem os humanos (nós) e os não humanos (plantas e animais).

No livro “A queda do céu”, Davi Kopenawa compartilha, na forma de um testemunho poético autobiográfico, parte de seus saberes cosmogônicos. Para além das subjetividades críticas e sensível que suas palavras alcançam, o autor relata a capacidade do povo Yanomami de enxergar a humanidade naquilo que o “povo da mercadoria”, o “homem branco”, é incapaz de perceber. Isto é, entender plantas e animais como pessoas ou sujeitos; uma humanidade através de sua essência e não através de aspectos físicos e biológicos.

De encontro, Ailton Krenak critica ferozmente a ideia de humanidade como algo separado da natureza. Conforme uma de suas parábolas, que há tempos tem despertado não indígenas para a compreensão do mundo através da cosmovisão, o autor alerta sobre a importância de compreender o mundo como parte da humanidade e não como fonte de recursos para esta. Segundo suas palavras:

Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra. (KRENAK, 2015, p. 21).

Como etnógrafo, Philippe Descola trabalhou com o povo indígena Achuar, da Amazônia equatoriana. Como antropólogo, ele comparou povos indígenas de outros territórios para a elaboração de sua pesquisa. Tal como os Yanomamis, ele compreendeu que, para os Cri (indígenas do norte de Quebec, Canadá) a diferença entre os animais e os homens é mera questão de aparência, uma ilusão dos sentidos baseada no fato de que o corpo dos animais é um tipo de fantasia que vestem quando os humanos estão por perto, a fim de enganá-los sobre sua verdadeira natureza.

Pensamentos que vão de encontro com o que Eduardo Viveiros de Castro denomina de “perspectivismo ameríndio”. De forma sintética, a noção se

refere a concepções dos povos originários da América que reconhecem como humanos não apenas aqueles “aparentados” como tal, mas outros seres que se apresentam na forma de animais, espíritos ou modalidades de não humanos. Isto é, a humanidade só se torna visível para quem é capaz de assumir a perspectiva de outros e vê-los como humanos. Logo, a humanidade não se restringe à noção da espécie humana, mas a condição reflexiva de sujeito.

O modo com que são compartilhados os saberes dos povos originários da América, nos levam a pressupostos que são essenciais para a desconstrução da noção hegemônica ocidental dos preceitos modernos e institucionalizados acerca de “natureza” e “cultura”. Enquanto alguns traduzem para a escrita os ensinamentos cosmogônicos, as artes visuais se valem de imagens, objetos, ambientes e situações. Assim como as palavras, uma série de trabalhos de arte despertam o fato de sermos enganados sobre a verdadeira natureza dos animais.

Em “Ganimedes”, é possível observar a condição reflexiva do sujeito sob a perspectiva do animal. Trata-se de um pássaro que ganha dimensões agigantadas e constrói quase que automaticamente a ideia de um homem-pássaro. Como se fosse possível ver o corpo humano através desse corpo coberto por plumas, mesmo que sua representação não estivesse propriamente lá.

Enquanto Zé Carlos Garcia questiona as relações entre homem e animal através da presença humana que este pássaro agigantado evoca, Paulo Nazareth faz o mesmo pelo caminho inverso. Em “Penso que é sobre pássaros e gente”, o artista se coloca na mesma dimensão física do animal, ao dividir uma gaiola com ele, fazendo com que não haja distinções hierárquicas entre eles.

Seja através do estranhamento em se deparar com um homem caminhando com uma gaiola na cabeça, dividindo-a com um pássaro ou através da beleza monumental desse pássaro negro preso no cubo branco, o espectador é convidado a se perceber como parte dessa natureza: o

homem como pássaro, o pássaro como homem. Quando essa equação é consolidada através de uma estética própria do exotismo, as barreiras entre cultura e natureza estremecem. Ou seja, são trabalhos contemporâneos que, a partir do exotismo, despertam outras perspectivas sobre cultura e natureza.

Referências

- DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: N-1, 2015
- PELLEGRIN, Nicole. Vêtements de peaux et de plumes: la nudité des Indiens et la diversité du monde. In: CEARD, Jean; MARGOLIN, Jean-Claude (dir). **Voyager à la Renaissance**. Actes du Colloque de Tours. 30 juin – 13 juillet, 19983. Paris: Éditions Maisonneuve et Larose, 1987. p. 509-530.
- FUENTES, Eugenio Murillo. Exotismo en el arte. **Kañina**, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XXIX (1y2), p. 197-207. 2005.

Texto recebido em: 29 abr. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Borghi, P. Exotismo na arte contemporânea: dois trabalhos de arte . *Revista Do Colóquio*, (20), 60-71. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35360>

O DESENVOLVIMENTO DA ICONOGRAFIA VENEZIANA DA VÊNUS: DO IDEALISMO DE GIORGIONE AO REALISMO DE TICIANO

*The development of the Venetian iconography of Venus: from
Giorgione's idealism to Titian's realism*

Tânia Carvalho ¹

Resumo: Este artigo visa compreender o desenvolvimento e a consolidação da iconografia veneziana da Vênus a partir de comparações e análises sobre a “Vênus Adormecida”, de Giorgione, e a “Vênus de Urbino”, de Ticiano, levando em consideração: as prováveis fontes visuais e textuais; a possível influência dos tratados sobre o amor; além do papel que a cultura veneziana, as preferências dos comitentes e as opiniões de críticos e teóricos da arte podem ter desempenhado na transição da representação de Giorgione, ainda idealizada, apesar do crescente naturalismo, para a de Ticiano; uma beleza puramente material, que definiu um novo padrão de representação e tornou-se referência para artistas até o século XIX.

Palavras-chave: Renascimento Veneziano; iconografia veneziana da Vênus; Giorgione; Ticiano.

Abstract: *This article aims to understand the development and consolidation of the Venetian iconography of Venus from comparisons and analyzes on Giorgione's Sleeping Venus and Titian's Venus of Urbino, taking into account: the probable visual and textual sources; a possible influence of the treatises on love; besides the role that Venetian culture, the patrons' preferences, and the opinions of critics and theorists of art may have had on the transition from Giorgione's representation – still idealized, despite the growing naturalism –, to that of Titian's; a purely material beauty, which defined a new standard of representation and became a reference for artists until the 19th century.*

Keywords: *Venetian Renaissance; venetian iconography of Venus; Giorgione; Ticiano.*

¹ Tânia Kury Carvalho é mestra em História da Arte pela Unifesp (Arte e Tradição Clássica); especialista em Comunicação e Semiótica, pela Universidade Gama Filho; graduada em comunicação social pela Universidade de Taubaté; Designer Gráfica formada pela Escola Panamericana de Arte. Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/9598609163223535> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6687-5235>

Introdução

Este artigo é dedicado ao desenvolvimento e à consolidação da iconografia veneziana da Vênus, caracterizada pela personagem desperta, reclinada, que segue a pose da Vênus Pudica, e está exposta em um ambiente interior privado; uma iconografia que resultou da relação particular que Veneza estabeleceu com a mitologia clássica, cuja difusão pelos humanistas foi intensificada a partir da segunda metade do século XV.

Este artigo ficará concentrado sobre a “Vênus Adormecida, de Giorgione, e a “Vênus de Urbino”, de Ticiano, as quais serão entendidas, no contexto desta argumentação, como dois estágios do processo rumo a um novo modelo: com Giorgione, uma beleza que ainda é idealizada, embora já impressione pelo naturalismo; e com Ticiano, a evolução para uma representação concreta e “viva” da beleza feminina, a qual obedeceu ainda, os preceitos dos tratados de arte da época, que recomendavam à pintura que “imitasse a vida e evitasse conceder à imagem um aspecto escultural” (SÉRIS, 2011).

A argumentação será construída a partir de análises de autores como Bernard Berenson, André Chastel, Kenneth Clark, Rona Goffen, Fritz Saxl, Carlo Ginzburg, Tom Nichols, entre outros, com o objetivo de entender a partir de quais referências, textuais e visuais, e de quais características da cultura veneziana da época, assim como dos gostos de comitentes e críticos, este modelo iconográfico teria se desenvolvido. Também será objetivo deste artigo analisar as possíveis motivações de Ticiano para realizar alterações significativas no modelo inicial, quase vinte e cinco anos depois do artista ter finalizado a paisagem e acrescentado os tecidos à Vênus deixada inacabada por Giorgione (MEISS, 1966). Ao elaborar sua própria versão, a “Vênus de Urbino”, Ticiano criou uma imagem que terminaria por constituir o “padrão definitivo” da iconografia veneziana da Vênus, a qual foi copiada e adaptada por inúmeros artistas até o século XIX (CLARK, 1984).

Contexto histórico

Para Marsilio Ficino, filósofo neoplatônico que teve ampla atuação na corte dos Medici, em Florença, a mitologia ocupava um lugar de destaque como expressão dos poderes celestes e como chave de alegorias morais. A arte de manter, graças à imagem, o pensamento em uma ambiguidade rica em possibilidades permitiu ao filósofo propor variações na interpretação dos mitos de acordo com a forma como pretendia usar os conceitos expressos por suas histórias. A mudança de “status” da Vênus durante a consolidação do neoplatonismo em Florença, que devolveu à deusa seus atributos divinos, foi consequência desta arena de possibilidades. Por meio de novas associações, sobretudo com a ideia da beleza como um meio de transcendência, ela pôde ser transmutada, de objeto do desejo físico a um padrão de excelência espiritual (CHASTEL, 1996). O “Comentário sobre o Banquete”, escrito pelo filósofo a partir do “Banquete” de Platão, havia abordado detalhadamente a questão das duas Vênus e dos dois amores, celeste e natural, sagrado e profano, respectivamente, e havia também, com descrições extremamente conceituais da beleza que vincularam a características físicas como proporção e equilíbrio, valores, como temperança e moderação, estabelecido as bases para as representações extremamente idealizadas das Vênus florentinas, como as de Sandro Botticelli (CHASTEL, 1996).

Em Veneza, diferentemente, a relação estabelecida com a mitologia por patrícios, eruditos e artistas afastou-se da filosofia e aproximou-se da poesia; a mitologia foi considerada, inicialmente, mais um convite à representação da beleza, sobretudo da beleza feminina, e a cidade lagunar reverteu o entendimento florentino, retornando à ideia da Deusa como “objeto de desejo” e símbolo de beleza física. Apesar disso, a iconografia das Vênus vinculadas ao contexto de Veneza também levou em

consideração, ao menos em parte, a noção das duas belezas e dos dois amores presentes no texto do filósofo neoplatônico. As revisões e adaptações dos tratados sobre o amor publicados a partir do de Ficino, no entanto, defenderam um belo cada vez mais concreto e carnal, uma “beleza experimentada sensorialmente”, que se refletiu nas imagens, e terminou por constituir a característica mais marcante da iconografia veneziana da deusa (PANOFSKY,1972).

Em Veneza, o indivíduo, com seus gostos e preferências, estava ficando cada vez mais evidente na vida criativa da cidade, especialmente nas obras de Giorgione (PIGNATTI, 1979). Nesta época, a “incorporação” nas artes, das novas filosofias e das novas inspirações literárias, começou a acontecer de forma mais individualista, respondendo mais a anseios particulares de comitentes e artistas. Os comitentes de Giorgione, por exemplo, tinham interesse em obras que estimulassem o debate, ou propusessem uma relação pessoal com as obras da antiguidade. Um comitente, como Girolamo Marcello teria se empolgado, com uma alusão à gravura do “Sonho de Polífilo”, na sua “Vênus Adormecida” (NICHOLS, 2016).

Quanto à definição da beleza e às associações com a filosofia, nos tratados sobre o amor que circularam em Veneza, estas foram, em sua maioria: ou uma síntese entre abordagens físicas e metafísicas, como nos “Assolanos”, de Pietro Bembo; ou uma abordagem puramente material, que refletiu ideias como as de Agostino Nifo, que estabeleceu as bases de uma teoria naturalista do belo (BOULÉGUE, 2003); ou as de Pietro Aretino, escritor próximo a Ticiano que considerava a verdade e a natureza as principais guias de um artista (SAXL, 1989). Desta forma, na cidade lagunar, a beleza pôde ser representada de forma mais natural, a fim de ser apreendida e fruída por todos os cinco sentidos, e não apenas pelo intelecto, pelos olhos e pelos ouvidos, como defenderam os neoplatônicos (BERENSON, 1894); uma transição identificável também nas pinturas que procuraram reproduzir estímulos táteis, os quais passaram a ser, além de uma

preferência dos comitentes, um critério de avaliação da maestria técnica dos artistas (JACOBS, 2000).

O naturalismo mais realista e palpável, que resultou da adoção destas novas concepções do belo, foi conveniente à expressão mais literal dos gostos de comitentes e críticos de arte, que valorizavam o Eros “profano”, e estimulou uma maior intensidade sensual nas representações. Comentando especificamente a questão da representação dos corpos, Emile S  ris (2011) afirmou que Ludovico Dolce havia frisado que o “[...] efeito pretendido é um brilho natural que imite a vida” (DOLCE apud S  RIS, 2011, p. 216), e recuse cores muito vivas, que transformariam a figura em uma “máscara” e as sombras muito pronunciadas, que confeririam    pintura uma “dureza escultural”. Carlo Ginzburg acrescentou que: “A fantasia erótica do século XVI havia descoberto na mitologia clássica um repositório de temas e formas prontas para usar, as quais seriam instantaneamente compreensíveis por aquela clientela internacional das *poesias* de Ticiano” (GINSZBURG, 1997, p. 26), complementou explicando que as imagens mitológicas haviam constituído, em Veneza, um código “culturalmente elevado e sofisticado” para camuflar as imagens eróticas nos circuitos privados da elite.

A Vênus Adormecida, de Giorgione. Entre o ideal e o natural

Kenneth Clark (1984) defendeu que o nu clássico Veneziano havia sido inventado por Giorgione, e que isto teria sido motivado por um: “[...] grande apetite pela beleza física, mais disposto e mais delicado do que havia sido concedido a qualquer artista, desde o século IV na Grécia” (CLARK, 1984, p. 114).

A *Vênus Adormecida* de Giorgione (Figura 1)    a “evoca  o” de uma beleza    *antiga*, a partir de um tempo e de um local “presentes”, embora sugira os espaços idílicos e bucólicos de “terra firme”, tão valorizados na época, em

Veneza (BERRA,1966). Millard Meiss escreveu que a iconografia da Vênus reclinada se tornou tão popular, que é fácil ignorar a novidade que deve ter representado em seu próprio tempo. Comentando a origem da representação, destacou, no entanto, que:



Figura 1. Vênus Adormecida (detalhe), Giorgione da Castelfrano, c. 1510, Dresden, Gemäldegalerie, Óleo sobre tela, 108 x 175 cm. Imagem da pintura de uma mulher nua, recostada sobre tecidos sobre gramado, com a cabeça sobre o braço direito, virada para quem observa, de olhos fechados, com a mão esquerda sobre o púbis, com paisagem campesina ao fundo.

[...] embora a pintura se apresente, sem dúvida, como um tema mitológico *à antiga*, a Vênus nunca havia sido representada deitada e adormecida na arte greco-romana, e que nenhuma concepção como esta teria sido citada na literatura antiga (MEISS, 1966, p. 348).

Também sobre o aspecto idealizado da beleza “à antiga”, criada por Giorgione, Fritz Saxl escreveu: “[...] ainda que pintada com cor de carne, Vênus aparece como uma espécie de estátua que jaz sobre seus drapeados em uma paisagem com a qual não tem uma relação definida” (SAXL, 1989, p. 150). Destacou também uma nova tendência na arte europeia, que surgiu no início do século XVI, de dar renovada atenção à relação entre o homem e seu entorno. Na opinião de Saxl (1989), quando pintou a “Vênus

Adormecida”, Giorgione buscou o mesmo efeito, de uma figura humana totalmente envolvida e quase “subordinada” à natureza, incorporando este pensamento ao desejo de harmonizá-la com a tendência da tradição latina (dos elementos clássicos “à antiga”), e ainda que sua Vênus seja, inequivocamente, uma Vênus clássica, pela presença do cupido aos seus pés (revelada por raios-X), o resultado, na opinião de Saxl (1989), é bastante anticlássico. Sobre isto, Millard Meiss (1966) defendeu que Giorgione havia se alinhado ao gosto veneziano, ao integrar o tema clássico, representado “à antiga”, com a paisagem moderna; sua Vênus encontra-se cercada pela natureza, que constitui seu elemento e ambiente original.

Sobre uma provável fonte iconográfica, Saxl (1989) propôs uma possível precedência em uma gravura que ilustrou o “Sonho de Polífilo” (Figura 2), um romance arqueológico de Francesco Colonna. Uma hipótese crível uma vez que, ao enumerar os comitentes de Giorgione sobre os quais é possível ter certeza, em função da existência de alguma documentação, Salvatore Settis (2010) destacou Taddeo Contarini proprietário, de acordo com Marcantonio Michiel, de uma escultura da Ariadne adormecida que poderia ter sido vista por Colonna e ter inspirado a representação para a gravura do “Sonho de Polífilo”, a qual pode ter servido, por sua vez, de referência para a “Vênus Adormecida”. Uma possibilidade também comentada e defendida por Millard Meiss (1966). Rona Goffen (1997b) acrescentou que a “Vênus Adormecida” foi elaborada a partir da síntese de dois ou três tipos clássicos antigos; ela mencionou o gesto da “Vênus pudica”, inventada para uma estátua vertical; a postura adormecida de personagens clássicos; e o reclinado com um braço abandonado sobre a cabeça (como a “Ariadne do Vaticano”, que pertenceu a Taddeo Contarini).



Figura 2. Ilustração e detalhe do “Sonho de Polífilo”, atribuída a Benedetto Bordone. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. Duas imagens, à esquerda, imagem completa da obra, figura feminina deitada na mesma posição da imagem anterior, desenhada apenas com linhas, emoldurada por estrutura arquitetônica clássica, com um sátiro próximo e dois ao fundo. À direita, detalhe da imagem apenas com a figura feminina.

Sobre as fontes textuais que poderiam ter colaborado na elaboração da figuração da “Venus Adormecida”, Andrea Bayer (2008) propôs como referências as descrições da Vênus nos Epitalâmios, sobretudo de um escrito por Claudio em 399, que se inicia com a Vênus dormindo ao ar livre, sob o calor do sol. Mariane Koos (2000) defendeu uma relação entre a figuração da deusa e as descrições presentes nos diálogos sobre o amor e a beleza, e as poesias pastorais de Pietro Bembo, mesmo sem ligação com episódios mitológicos, sentidos alegóricos ou didáticos. O que faz sentido. Os elementos abaixo foram extraídos do Capítulo XXII do “Gli Assolani”, de Bembo (1966), e apresentam características desta “beleza ideal”, principalmente físicas, que podem ser observadas na imagem como: uma “fronte serena”, “cílios escuros e lisos”; os lábios pequenos, bem marcados “como dois pequenos rubis” (aquele formato de losango, pontudo) e vermelhos; as bochechas rosadas como “as rosas da manhã”; “os seios pequenos, arredondados e firmes, de cor alvíssima”; o texto menciona também o penteado, a cor dos cabelos etc. Com relação aos cabelos, o trecho cita tranças e mechas soltas, e Bembo fala ainda da “cor do ouro”. É possível especular que este “desvio” na coloração que se observa nos cabelos da Vênus de Giorgione tenha sido motivado por duas razões principais: os cabelos escuros contrastam ainda mais com a pele branca –

em uma das citações, inclusive, o próprio Bembo fala, mais adiante em: “[...] [um] milagre de puro âmbar palpitante em uma fresca camada de neve [...]” (BEMBO, 1966, p. 52) –, referindo-se a mechas soltas de cabelos escuros que caem sobre uma pele branca. Os cabelos castanhos sugerem esta continuidade do monte atrás da cabeça da Vênus, muito melhor do que um tom dourado o faria. A integração entre figuras humanas e a natureza foi uma inovação e uma preocupação constante de Giorgione. A semelhança de tom estabelece uma leitura da imagem de cima para baixo e da esquerda para a direita. A linha descendente, que conduz à paisagem, em direção ao solo, à fonte de toda a fecundidade, remete ao domínio terreno, à ideia de geração, reforçada também pela posição da mão, que mais destaca do que esconde a região do púbis, todas associações adequadas para uma “Vênus natural”. Koos acrescentou ainda que “Bembo estava em contato próximo com praticamente todos os comitentes de Giorgione e, dessa forma, deve ter sido de central importância para a arte de Giorgione” (KOOS, 2000, p. 373).

Sobre a beleza clássica da deusa, Herbert Cook enfatizou o refinamento e a graça, ressaltando a “[...] clássica pureza da forma” (COOK, 1904, l. 502). Na opinião deste autor, a composição se caracteriza por um esforço para evitar qualquer toque de realismo indesejável, sob o ponto de vista de sua natureza sensível. Flavio Caroli e Stefano Zuffi descreveram da seguinte forma a beleza da “Vênus Adormecida”:

[...] doce e perfeita ela [a “Vênus adormecida” de Giorgione] participa intimamente do sentimento de luminosidade sagrada da qual se impregna a natureza, abandonando-se ao Sol, embalada pela sombra das copas das árvores em balanço pela brisa longínqua que toca as colinas (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 149).

Sobre a escolha de representar a deusa durante o sono, Millard Meiss comentou a impressão de “ausência” despertada pela contemplação de uma figura adormecida, destacando que este foi um recurso muito usado durante o Renascimento para criar um distanciamento entre o mundo

pictórico e o real. “O sono é uma forma de idealização, especialmente valiosa na nova e intensa esfera do erótico” (MEISS, 1966, p. 359).

Herbert Cook (1904) defendeu que a “Vênus Adormecida” de Giorgione havia sido o protótipo de todas as outras versões venezianas. “É na pintura, o que a Afrodite de Praxíteles foi na escultura, uma criação perfeita de uma mente mestra” (COOK, 1904, l. 510); uma comparação endossada por Kenneth Clark, que escreveu:

[...] na pintura europeia, a *Vênus de Dresden* [“Vênus Adormecida”] ocupa praticamente o mesmo lugar que o ocupado, na estatuária antiga, pela *Afrodite Cnídia*. Sua pose é tão satisfatória que por mais de quatrocentos anos os maiores pintores do nu, Ticiano, Rubens, Courbet, Renoir, e até Cranach, continuaram a compor variações sobre o mesmo tema (CLARK, 1984, p. 145).

Andrea Bayer (2008b) também mencionou a criação de um novo modelo a partir desta inovação de representar, na horizontal, o “tipo” da Vênus pudica, inaugurando uma forma de representação que seria amplamente repetida e adaptada. É possível defender que a Vênus de Giorgione tenha representado um passo inicial entre a pura idealização (representada pela iconografia florentina da Vênus, observável no “Nascimento de Vênus”, de Botticelli, por exemplo) e o surgimento de uma representação puramente concreta e carnal que será elaborada por Ticiano, ao voltar, quase vinte e cinco anos depois, ao modelo de seu antigo mestre para criar sua “Vênus de Urbino”.

A Vênus de Urbino: a expressão de uma beleza real

Na época em que Ticiano pintou a “Vênus de Urbino” (Figura 3), havia uma relação tradicionalmente estabelecida entre um belo nu de uma mulher com a “bela arte”. Ao representar um belo nu feminino o artista estava,

também, expondo seu próprio gênio (GOFFEN, 1997a), e embora a identificação da função e do sentido original pretendido por Ticiano para a “Vênus de Urbino”, a partir de fontes escritas, seja quase impossível devido à escassez de documentos da época e ao local onde a pintura foi feita, o nu feminino retratado em ambiente interior privado, como o que se vê nesta obra, tornou-se um dos temas de pintura mais apreciados pelos colecionadores particulares.



Figura 3. Vênus de Urbino (detalhe), Ticiano, 1538, Florença, Galeria dos Ofícios, óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm. Figura feminina em postura similar às imagens anteriores, com olhos abertos, olhando para quem observa, com o braço direito apoiado em travesseiro. Ao fundo, duas criadas mexem em um baú. Aos pés da cama sobre a qual a figura se deita, dorme um cachorro.

A possibilidade da existência de uma referência textual, para a cena como um todo, nos poemas de Pietro Bembo, inspirados em passagens da “Arte de Amar”, de Ovídio, é apontada por Émile Seris (2011). O autor destacou um trecho na qual a personagem “[...] é apresentada ao levantar-se da cama e na desordem do quarto após o sono noturno” e, comentando a origem do trecho, Sérís escreveu:

[...] uma passagem da *Arte de Amar* na qual Ovídio descreve Ariadne levantando-se na Ilha do Dia e descobrindo a fuga de Teseu. [...] Pietro Bembo estende a nudez que Ovídio havia confinado ao pé de Ariadne a todo o seu seio [da dama], fonte e sede da feminilidade e da fecundidade (SÉRIS, 2011, p. 215 – acréscimo meu).

O realismo na representação, que exhibe uma beleza totalmente corpórea, sem nenhuma preocupação de remeter a um belo idealizado, considerando-o e valorizando-o pelo que tem de “real”, de “natural” em seu sentido mais literal, está muito alinhado com outro autor e filósofo, que também citou a “Arte de Amar”, de Ovídio em seu tratado sobre o belo, e defendeu, abertamente, e refutando todas as teorias neoplatônicas, uma beleza que fosse *da* natureza, privilegiando “todos os cinco sentidos” em sua fruição: Agostino Nifo. Assim como em Ticiano, em Nifo, as citações de poetas antigos têm o papel de “ilustrar os comportamentos amorosos”, e não de fornecer conteúdos relevantes à construção da argumentação sob um ponto de vista simbólico ou filosófico. Nifo defendeu também a possibilidade de uma beleza física existente, por si só, na natureza, independentemente de “origens” e “finalidades” metafísicas (NIFO, 2003; BOULÉGUE, 2003), circunscrevendo, no “Da Natureza das Coisas”, de Lucrecio, o lugar adequado para a beleza e oferecendo assim, ao sensível, uma legitimidade própria, separada do inteligível (BOULÉGUE, 2003).

Esta postura de Nifo em relação ao belo e a sua representação, defendendo a consideração de todos os órgãos dos sentidos a fim de se aproximar mais da “verdade” da personagem descrita, está plenamente de acordo com o defendido por Pietro Aretino, que recomendava que o artista “fosse guiado pela natureza e pela verdade”, evidenciando também o valor da maestria técnica na representação de um belo corpo (SAXL, 1989). O que faz da influência das ideias de Nifo sobre a figuração da Vênus de Ticiano, uma possibilidade a ser considerada. Também acreditando na influência de Aretino para a representação mais real e carnal, Fritz Saxl (1989) acrescentou que a atitude de Ticiano em relação ao Antigo e à escultura clássica havia sido muito distinta da daqueles que o precederam, o que

justificaria as inovações que o artista incorporou à representação da deusa.

Bruce Cole (1999) também destacou a habilidade de Ticiano de reinterpretar os assuntos atribuindo a eles uma “carnalidade” sem precedentes, referindo-se à apropriação do modelo da “Vênus Adormecida”, de Giorgione. Enfatizou a habilidade de Ticiano de “conferir vida” à imagem, pela nuance das pinceladas, a modulação das cores, e o uso sutil das tintas, dizendo que tudo havia colaborado para criar uma unidade e dar forma a uma sensação de “carne viva e palpável”, frisando tratar-se de um dos corpos mais conscientemente voluptuosos de toda a história da arte ocidental.

Ainda sobre esta beleza “real” da Vênus de Ticiano, David Rosand reproduziu trechos da apreciação da pintura elaborada por Crowe e Cavalcaselle, os dois mais respeitados biógrafos do artista no século XIX:

[...] a pele clara e polida é pintada com brilho esmaltado, e ainda assim, com todas as sombras de modulação que uma carne delicada requer; carne não marmórea ou fria, mas docemente tonificada, infundida pelo sangue da vida, carne que parece subir e desce a cada respiração [...] (CROWE; CAVALCASELLE apud ROSAND, 1997, p. 40).

Com relação às fontes iconográficas para a “Vênus de Urbino”, há uma unanimidade em torno da idéia de que a pintura de Ticiano teria sido uma apropriação do modelo da “Vênus Adormecida”, de Giorgione.

Transportado para este ambiente interno, este nu enfatiza menos sua “origem clássica e poética”, e destaca sua função social contemporânea, a qual Rosand (1997) cogita que teria sido, inicialmente, a de “pintura de casamento”; uma “Vênus nupcial”, a Deusa do amor cercada por seus atributos mais característicos como protetora, especialmente, do amor conjugal. A personagem segura um maço de rosas e, na janela, ao fundo, vê-se um arbusto de murta, planta tradicionalmente associada à fertilidade, o monte sobre o qual a “Vênus Adormecida” de Giorgione aparece reclinada era, também, de acordo com Millard Meiss (1966), um

monte de murta. Estes símbolos florais, então, permitiram a identificação do amor representado por esta Vênus como a “[...] frutífera paixão do amor lícito [...] o vínculo permanente pela afeição conjugal” (ROSAND, 1997, p.41). Goffen (1997b) também fez um longo comentário sobre a possibilidade de a pintura de Ticiano ter sido concebida como uma “pintura de casamento”, apresentando como possibilidade que a pintura pudesse fazer uma referência a:

[...] uma antecipação da esperada consumação do casamento de Giulia Varano com Guidobaldo della Rovere ao representar a noiva emocional e sexualmente madura acolhendo seu marido em seu quarto de dormir. Por volta de 1538, Giulia teria quatorze anos e seria considerada uma adulta para os padrões da época (GOFFEN, 1997b, p. 81).

Goffen acrescentou ainda que pode ser que Guidobaldo tivesse esperança de que a beleza da deusa pudesse aumentar a beleza dos filhos que sua jovem esposa concederia a ele, conforme prometido por muitos médicos da época, que publicavam livros sobre o assunto, os quais incluíam até invocações à Vênus. Nas imagens nupciais renascentistas:

[...] as sutilezas eram preservadas, o decoro, honrado por meio do idioma clássico. Talvez esta disjunção entre a identidade real da deusa renascentista e sua substituta da antiguidade, a deusa do amor, tenha tornado a sexualidade feminina mais segura, ao distanciá-la, ao encobri-la na fantasia clássica [...] (GOFFEN, 1997b, p. 82).

Sobre a frequente recusa de vários autores de verem na imagem uma representação da deusa antiga, Goffen pergunta-se:

[...] identificados todos os elementos ligados ao matrimônio na pintura (os *cassoni* matrimoniais, o cachorrinho aos pés da deusa, o arbusto de murta na janela e as rosas), porque esta teimosia e relutância dos modernos em ver na protagonista de Ticiano uma Vênus nupcial? [pergunta à qual a própria autora responde:] Colocando em termos simples, porque esta mulher parece muito sensual para ser casta (GOFFEN, 1997b, p. 68).

E segue desenvolvendo um ponto interessante de sua análise. Ela justifica essa impressão pelo fato de a heroína da pintura não apresentar – para o público e os críticos atuais – os traços clássicos e o “decoro” esperado de uma deusa. Acrescenta em seguida que, para as pessoas da época, o fato destes seres mitológicos obedecerem às leis comuns da biologia humana não os demovia de suas identidades clássicas (GOFFEN, 1997b), algo já comentado por Turner (2008), que disse que os deuses da antiguidade, embora poderosos, partilhavam dos sentimentos e fraquezas humanas; apresentavam particularidades de caráter e temperamentos; e representavam as paixões em seu aspecto sublime.

Sobre a recusa veemente a qualquer interpretação da imagem a partir da filosofia neoplatônica das duas Vênus, Rosand (1997) argumentou que embora seja possível concordar apenas com o vínculo da obra ao gênero da “pintura de casamento”, só esta associação não é suficiente para entender a imagem, uma vez que tal redução de significado implicaria a negação de sua “ressonância cultural”: “[...] a negação da complexidade e da vitalidade da cultura renascentista, especialmente a apropriação do clássico como uma forma de lidar com o presente” (ROSAND, 1997, p. 50), e Rosand prossegue:

[...] a hierarquia neoplatônica das Vênus articulou todas estas possibilidades. De fato, a utilidade e o apelo deste esquema residem precisamente em sua capacidade de acomodar essa vasta gama de experiências, desde a luxúria baixa e bestial até a mais alta aspiração espiritual de união com o divino (ROSAND, 1997, p. 52).

Não é preciso atribuir a Ticiano nenhum engajamento profundo com a doutrina neoplatônica para reconhecer o quanto o pintor soube aproveitar o potencial hermenêutico deste sistema (ROSAND, 1997).

Flavio Caroli e Stefano Zuffi (1990), comentaram que, com a “Vênus de Urbino”, Ticiano inventou um novo gênero: [...] pela primeira vez na história da arte italiana, um nu feminino é apresentado de forma direta, sem os véus metafóricos de uma significação simbólica ou literária:

alegoria, mitologia, filosofia são deixadas do lado de fora [...] (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 150). Comentando a relação de Ticiano com o antigo, Saxl (1989) afirmou que o artista havia estabelecido uma nova relação entre a Antiguidade e seu próprio mundo, uma vez que, nesta Vênus, a beleza escultural clássica, havia sido “vencida pela realidade”:

Giorgione havia pintado a deusa sagrada como um belo mármore [...] A deusa conservou sua beleza intangível. Na obra de Ticiano, a atitude da deusa de mármore é conservada, mas é uma encantadora jovem moderna a que a assume no ambiente de seu levantar cotidiano (SAXL, 1989, p. 153). [...] O que Ticiano criou em sua Vênus está mais para uma expressão do que, naquela época, se chamava natureza real, quer dizer, realismo elevado pelos ideais da antiguidade. (SAXL, 1989, p. 153).

Considerações finais

Os tratados sobre o amor que circularam na cidade lagunar trouxeram os conceitos de Ficino banalizados e misturados a outras correntes de pensamento, porém as Vênus vinculadas ao contexto de Veneza estiveram também, ao menos em parte, relacionadas ao tema das duas belezas e dos dois amores, algo que a tentativa de classificação como uma ou outra, empreendida por todos os autores pesquisados, às duas Vênus venezianas, parece confirmar.

Na “Vênus Adormecida”, a maestria de Giorgione na representação da beleza física atrai a atenção para a figura da deusa. A “leitura da imagem” de cima para baixo, da esquerda para a direita, em linha descendente, que conduz da cabeça à paisagem, em direção ao solo remete ao domínio terreno, à ideia de geração, reforçada também pela posição da mão; associações adequadas para uma “Vênus natural”. O fato de estar adormecida, no entanto, vela a imagem e remete a um estado de idealização e sonho, criando uma atmosfera de “devaneio”, sugerindo a

possibilidade de um domínio “intermediário” entre o celeste e o terrestre; entre o humano e o divino. Talvez a “Vênus Adormecida” de Giorgione seja a “segunda ‘Vênus terrestre’”, na classificação de Giovanni Pico della Mirandola, uma Vênus terrestre “mais sutil”, mais próxima da capacidade geradora da natureza, porém ainda ligada a um domínio superior; uma síntese entre a beleza física e a beleza espiritual (WIND, 1972). Consistiu em um primeiro estágio da iconografia veneziana da Vênus.

Na “Vênus de Urbino”, Ticiano parece ter atendido à recomendação de Pietro Aretino, de que um artista deveria ser “guiado pela natureza e pela verdade”. Ticiano conferiu vida à “estátua cor de carne” de Giorgione, numa composição na qual tudo colaborou para “criar uma unidade e dar forma a uma sensação de carne viva e palpável”. Embora pelo excesso de realismo Saxl tenha se recusado a ver na personagem uma Vênus, neste texto, será aceito o ponto de vista de David Rosand (1997), que viu na figura feminina, a deusa antiga. Os temas de outras pinturas de Ticiano, e a associação inequívoca do seu modelo iconográfico – A “Vênus Adormecida”, somados ao reconhecimento imediato de Vasari, um autor da época, que imediatamente reconheceu a figura nua como uma Vênus, segundo Goffen (1997b), também autoriza este ponto de vista.

O realismo, que segundo Saxl teria feito da Vênus uma “encantadora jovem moderna”, está de acordo com a postura de Ticiano de trazer as referências para a esfera do real, para que expressassem a “verdade” recomendada por Aretino; para que sugerissem a vida “vívda e experimentada sensorialmente”, característica das preferências venezianas, e “no lugar adequado” – um ambiente privado –, conforme o gosto de seus comitentes. O distanciamento, na representação, das fontes antigas que teriam reconstruído esta beleza a partir dos preceitos de Cícero ou de Alberti, e que partiriam do *disegno* e não da substância, da materialidade, e da “feminilidade” da cor, também foram significativos, principalmente se levarmos em conta a associação do nu feminino com

uma “bela arte” que, pela *Vênus de Urbino* e por todas que vieram na sequência, colocaram Ticiano no mais alto patamar.

Parece viável afirmar que, percorrido todo este caminho de assimilações, sínteses e inovações, a “Vênus de Urbino” de Ticiano estabeleceu e consolidou a iconografia veneziana da Vênus, definindo um novo “modelo” que será assimilado, adaptado e reinterpretado, continuamente, até o século XIX.

Referências

- BAYER, Andrea. From Cassone to poesia: Paintings of love and marriage. In: ____ (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008, p.230-237.
- BEMBO, Pietro. **Gli Asolani**. Curadoria: Carlo Dionisotti. Torino: E-Text, 1966. Disponível em: <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-b/pietro-bembo/gli-asolani/>> acessado em 30 de agosto de 2019.
- BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam's sons, 1894.
- BERRA, Cláudia. **La scrittura degli “Asolani” di Pietro Bembo**. Firenze: dell’Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1996.
- BOULÈGUE, Laurence. Introduction. In: NIFO, Agostino. **Du Beau el de L’Amour**. Le Livre du Beau. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.
- CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.
- CHASTEL, André. **Marsile Ficin et l’art**. Genève: Librairie Droz S.A., 1996. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/315377546/CHASTEL-Andre-Marsile-Ficin-Et-l-Art>> acessado em 23 de março de 2020.
- CLARK, Kenneth. **The Nude**. A Study in ideal form. New Jersey: Princeton University Press, 1984.
- COLE, Bruce. **Titian and Venetian Painting, 1450-1590**. Boulder: Westview Press, 1999.
- COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.
- GINZBURG, Carlo. Titian, Ovid, and the sixteenth century codes for erotic illustration. In: GOFFEN, Rona (Ed.) **Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-36, 1997.
- GOFFEN, Rona. Sex, space and social history in Titian’s Venus of Urbino. In: ____ (Ed.) **Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-90, 1997.

JACOBS, Frederika H. Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia. **The Art Bulletin**, v. 82, n. 1. Art College Association, mar, p. 51-67, 2000.

KOOS, Mariane. Imagination, Identity and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting. **American Imago**, v. 57, n. 4, p. 369-385, winter, 2000.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. **Proceedings in American Philosophical Society**. [s.l]: v.110, no.5, out. 27. 1966.

NICHOLS, Tom. **Renaissance Art in Venice**. From Tradition to Individualism. China: Laurence King Publishing, 2016.

NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour**. Le Livre du Beau. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Studies of Iconology**. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Icon Editions, 1972a.

PIGNATTI, Terisio. **The Golden Century of Venetian Painting**. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1979.

ROSAND, David. So-and-so reclining on her couch. In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37-62, 1997.

SAXL, Fritz. **La vida de las Imágenes**. Estudios Iconográficos sobre el arte occidental. Tradução: Frederico Zaragoza. Madrid: Alianza, 1989.

SÈRIS, Emilie. La renaissance du nu antique à Venise: Pietro Bembo et le Titien. **International Journal of the Classical Tradition**. V. 18, n. 2, p. 201-225, June. 2011

SETTIS, Salvatore. **Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento**. Torino: Giulio Einaudi, 2010.

TURNER, James Gruntham. Profane love: the problem of Sexuality. In: BAYER, Andrea. (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008, p.178-184.

WIND, Edgar. **Los Misterios Paganos del Renacimiento**. Tradução: Jávier Fernández de Castro e Julio Bayón. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Texto recebido em: 29 abr. 2021

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Carvalho, T. O desenvolvimento da iconografia veneziana da Vênus: do idealismo de Giorgione ao realismo de Ticiano . *Revista Do Colóquio*, (20), 72-90. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35361>

ENSAIO SOBRE A CHUVA: PROCEDIMENTO E LIQUIDEZ

Essay on rain: procedure and liquidity

Carlos Eduardo Ferreira Paula ¹

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo refletir a respeito do uso da água como matéria plástica e poética. Utilizando a noção de procedimento do escritor argentino Cesar Aira, busca-se olhar para a água no trabalho de três artistas: Oswaldo Goeldi, Brígida Baltar e Nuno Ramos. A água como elemento da natureza utilizado na cultura como signo do emocional e da fluidez da vida gera reflexões a partir do trabalho dos artistas como: a morte e o sublime passar do tempo. Instigar o procedimento dos artistas ao utilizar a água, contribui para que tenhamos noção da sofisticação do jogo poético.

Palavras-chave: água, procedimento, arte contemporânea, ambientalismo

Abstract: *This work aims to reflect on the use of water as plastic and poetic material. Using the Argentine writer Cesar Aira's notion of procedure, he seeks to look at water in the work of three artists: Oswaldo Goeldi, Brígida Baltar and Nuno Ramos. Water as an element of nature used in culture as a sign of the emotional and the fluidity of life generates reflections from the work of artists such as: death and the sublime passing of time. To instigate the procedure of the artists when using water in some way, contributes for us to have an idea of the sophistication of the poetic game.*

Keywords: *water; procedure, contemporary art, environmentalism*

¹ Mestrando em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina ? UDESC. Graduado em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1494701810603635> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0452-5720>

Introdução / precipitação

Ô chuva vem me dizer
Se posso ir lá em cima pra derramar você
Ô chuva preste atenção
Se o povo lá de cima vive na solidão
Se acabar não acostumando
Se acabar parado calado
Se acabar baixinho chorando
Se acabar meio abandonado
Pode ser lágrimas de São Pedro
Ou talvez um grande amor chorando

Carlinhos Brown, Segue seco, 1994.

Água que cai: chuva. Líquido que ganha velocidade espatifando contra superfícies. Guarda-chuvas, capas de chuva, capôs, telhados, lajes, peles, pelos, veludos, cetins, jeans e não menos difícil pontas das línguas que se esticam na audácia de experimentar pequenas gotas. Gotas que testemunham a gravidade ao se desprenderem das nuvens carregadas, que passam continuando sua jornada. Talvez tenham sido gotas de água que atravessaram a América Latina em cima de nossas cabeças, por meio de Rios Voadores.

Esses Rios Voadores são cursos de água atmosféricos, invisíveis, formados por vapor de água, muitas vezes acompanhados por nuvens, propelidos pelos ventos. O percurso desses rios voadores começa perto da linha do Equador, adentram a Floresta Amazônica, encontrando a Cordilheira dos Andes e, por fim, alcançam a região sul do país, resultando em chuvas. A capacidade de deslocamento, mudança de estado físico e fenômeno poético desses Rios Voadores, instigou e atuou como um disparador de reflexões acerca da água e as Artes Visuais.

Quando promovemos a água como matéria, seja plástica ou poética, ela vai na contramão da atitude tradicional de formalização da matéria.¹

¹ A escultura tradicional teria como objetivo dar forma a uma matéria indefinida, a matéria de certa forma era sublimada e ocultada pela forma escultória, servindo como um suporte neutro

Trata-se de um material fluido, graças a forma informe dos líquidos. A água adequa-se ao recipiente que a contém e sempre se expande, em busca dos níveis topográficos mais baixos. Além da característica disforme dos líquidos, o assunto água é recorrente como elemento poético, como nas pinturas tempestuosas de William Turner, na xilogravura “A Onda” de Katsushika Hokusai, e no destino das imagens da água, em Edgar Alan Poe,² para apontar alguns.



Figura 1. Katsushika Hokusai A onda. 1830. Xilogravura. 26 x 38 cm. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tsunami_by_hokusai_19th_century.jpg>. Ilustração linear com preenchimentos em azul, branco e bege, que mostra uma grande onda a quebrar da esquerda para a direita, a engolir um barco, no centro da imagem, com outro barco em segundo plano e uma montanha nevada ao fundo.

Para esta reflexão sobre a água nas Artes Visuais, faremos um recorte de três artistas: Oswaldo Goeldi, ao gravar guarda-chuvas solitários; Brígida

para a vontade do artista. A dialética forma e matéria é tratada no livro “*Formless*”, de Rosalind Kraus e Yves-Alain Bois.

² Bachelard dedica um capítulo à dimensão da água na obra de Poe. Ver o capítulo II: As águas profundas – As águas dormentes – As águas mortas. “A água pesada” no devaneio de Edgar Poe. Do livro: A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da Matéria.

Baltar, ao coletar neblina, orvalho e maresia; e Nuno Ramos, com a instalação “A morte das casas” e as reflexões sobre chuva e morte. Neste texto, nos atentaremos ao modo como esses artistas visuais utilizaram a água como procedimento em suas proposições poéticas.

A noção de “procedimento” é apontada por Cesar Aira, em seu “Pequeno manual de procedimentos”, como uma ferramenta das vanguardas. Seria a única possibilidade para continuar com a radicalidade construtiva da arte. Para Aira, é essa radicalidade que diferencia a arte autêntica de um mero uso da linguagem. Os procedimentos desses artistas vanguardistas nos deixaram um modo de operá-los e realizar outros trabalhos, como por exemplo os *ready-made*, construtivismo, escrita automática, acaso (AIRA, 2007). Refletir a respeito dos procedimentos nos possibilita entrar em contato com o modo como os artistas constroem as regras dos seus jogos poéticos.

Oswaldo Goeldi: a morte do guarda-chuva

Algumas xilogravuras de Oswaldo Goeldi são sempre antes ou depois da chuva. Muitas vezes, seus personagens expectam a tempestade que está por vir, noutras, adequam-se às consequências do fenômeno pluvial. Seres contaminados pela máxima existencialista, isolados na paisagem, inundados por uma chuva noturna e solitária, que decreta a morte do guarda-chuva vermelho.

Quanto tempo dura uma noite? A escuridão, o preto, a sombra ou as trevas? No habitar da estampa, as personagens, animais e objetos gravados por Goeldi, parecem estar em demasia no agora. O vento anuncia a tempestade, o acontecimento noturno inunda sua paisagem. Gravuras silenciosas, taciturnas. O preto no preto impera, porém, a previsão da mão grava a luz. Os sólidos, as formas de Goeldi, têm uma gravidade de outra

ordem, não se acumulam ou se abalam, estão presenciando o ato, com todo o peso de serem apenas coisas.



Figura 2. Oswaldo Goeldi. Sem título. 1945. Xilogravura. 19,9 x 27,5cm. Coleção Ary Ferreira de Macedo. Fonte:

http://centrovirtualxilogravuras.com/paginas.aspx?Menu=obras_interior&opcao=T&IDItem=291. Três figuras humanas em primeiro plano, todas usam chapéu e correm da chuva. A figura do centro segura um guarda-chuva fechado. Ao fundo, paisagem com rua, casas e postes. Toda a imagem é composta em negativo, com linhas brancas sobre fundo preto.

Fissura aberta, escancarada na superfície de um papel impresso numa matriz de xilogravura. Esse meio gráfico de expressão (o procedimento) se repete, revive a obra gráfica da vanguarda do expressionismo, no qual o corte da goiva é devoto da modernidade que vive. Como comenta Ronaldo Brito, sobre as gravuras de Goeldi:

Figuras e planos interagem e respondem ao mesmo apelo urgente, coincidem em seu vir a ser e garantem o todo denso da obra. Este não é um mundo arcaico, e sim

o lado da sombra do mundo moderno, ali onde a razão iluminista segregou uma inesperada e inédita barbárie. Sem resquícios de populismo, sem denúncias piegas, Goeldi afirma a pária universal como o paradigma humano (BRITO, 2005 p 298).

Carlos Drummond de Andrade também cultivou o desejo primordial do homem de compreender o sentido do estar no mundo, em sua variada complexidade, em sua obra poética, através das palavras. Drummond escreve o poema “A Goeldi”,³ atuando nesse lugar entre a palavra, entre a estampa, entre o tema e entre a chuva. Agora, o texto vem depois da imagem, não é uma breve ilustração, se trata de um ensaio poético sobre esse universo goeldiano.

Estás sempre inspecionando
as nuvens e a direção dos ciclones.
Céu nublado, chuva incessante, atmosfera de chumbo
são elementos de teu reino
onde a morte de guarda-chuva
comanda
poças de solidão, entre urubus.
(ANDRADE, 1973)

Abrigar no guarda-chuva vermelho o universo existencialista. Talvez o procedimento de Goeldi, de um gravador moderno acabe junto com sua morte, numa Quarta-Feira de Cinzas de 1961, recordando a passageira, transitória, efêmera fragilidade da vida humana sujeita à morte.

Brígida Baltar: espaço úmido

Neblina, orvalho e maresia são matérias transitórias, ocupando um lugar muito peculiar enquanto água, as quais dificilmente nos debruçamos como tema/assunto de investigações poéticas. Brígida Baltar, em uma

³ O poema “A Goeldi” foi publicado em *A vida passada a limpo*, livro escrito entre 1954 e 1958 e que se situa na fase madura da poética de Drummond.

série chamada “Projeto umidades”, realizou fotografias e vídeos entre 1994 e 2001, utilizando dessas matérias úmidas, resultando em três séries: coleta da neblina, coleta da maresia, coleta do orvalho.



Figura 03. Brígida Baltar; A coleta da neblina, 1996–1999. Foto-ação. 21 x 32 cm. Fonte: <nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/34/2020_bb_portfolio_pt.pdf>. Fotografia da artista segurando duas garrafas de vidro diante de uma paisagem coberta pela neblina. A paisagem branca ocupa a maior parte da imagem. A cabeça, as mãos e as garrafas aparecem na parte inferior da imagem.

A ação de coletar, realizada pela artista, revelam situações sublimes que acontecem ao nosso redor e das quais não nos damos conta. Talvez a velocidade com que isso ocorre não esteja à altura da instantaneidade das plataformas digitais. Espaço, tempo e matéria, situações tão imperceptíveis aqui, nas coletas de Baltar, são denunciadas, com um gesto de colecionar sutilezas. Colecionar, no ínfimo, por meio de objetos vazios, que são preenchidos por um vasto e delicado sublime imaterial. Em “A poética do espaço”, Bachelard comenta que vasto é uma das palavras mais

baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo (BACHELARD, 2008).



Figura 4. Brígida Baltar. Coleta do orvalho, 2001. Foto-ação. 40 x 60 cm. Fonte: <nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/34/2020_bb_portfolio_pt.pdf>. Fotografia da artista de costas para a câmera, segurando um recipiente de vidro, com um lado aberto sobre a boca e uma ponta aproximada da folha de uma planta. A maior parte da imagem é ocupada pela planta e o fundo gramado. A cabeça da artista e sua mão com o recipiente aparecem à direita.

Essa matéria, dissipada e úmida, atua como indicador do espaço. As ações estendem-se à natureza, num flerte da performance e do cinema, da ordem da ficção científica. Uma vivência sensorial do espaço a partir da umidade, de outros sentidos de tempo e espessas camadas de invisibilidade. Essa dimensão sublime da água, o que o corpo sente não é um fenômeno ótico, sente-se na pele, com o tempo de exposição ao fenômeno.

Aqui, nesses trabalhos, a água não é apenas adereço da imagem da paisagem. Seja na névoa ou nas pequenas gotículas de orvalho, a artista atua no trânsito entre o íntimo e o exterior da paisagem. O modo como o

procedimento de coleta de algo imaterial nos aproxima do mais íntimo do nosso imaginário, colecionar coisas que nem sequer podemos pegar, aí é que o trabalho de Baltar acontece: na incapacidade de aprisionar o efêmero.

Nuno Ramos: banhar a morte

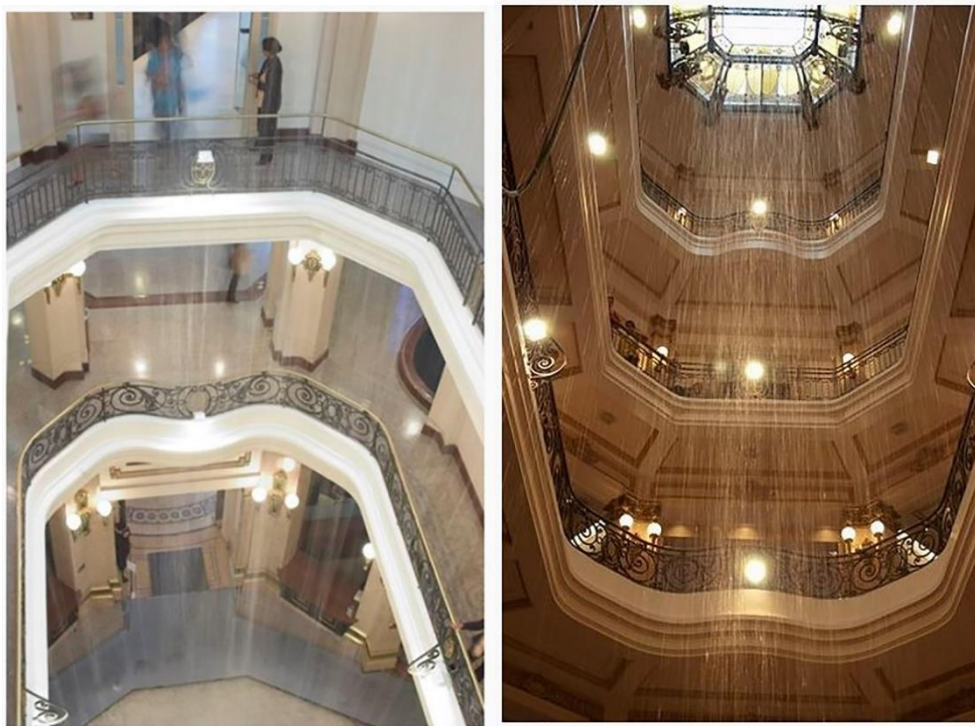


Figura 05. Nuno Ramos. A morte das casas, 2004. Bomba de água, água e alto-falantes. Fonte: site do artista. Duas imagens. À esquerda, vista de cima do átrio do espaço de exposições, com as balaustradas de dois patamares, seus corredores, pilastras e portas e os fios de água que descem do teto. À direita, mesma cena, vista de baixo, com três patamares de balaustradas e a água que desce do teto de vidro transparente e atravessado pela luz do dia.

Nuno Ramos inaugurou a sua exposição “Morte das Casas” num sábado chuvoso, no mês maio de 2004. A chuva inundava São Paulo. Chovia fora e dentro. A chuva caía pelo vão livre do Centro Cultural Banco do Brasil e

atravessava os três andares do prédio. O espaço estava dividido com nove pares de caixas de som, colocadas no teto e no chão, que reproduziam um trecho do poema “Morte das casas de Ouro Preto”, de Carlos Drummond de Andrade, recitado pelos atores em coro.

A partir de um sistema de bombas de água e mangueiras, a chuva artificial acontece, o barulho de chuva reverbera. Além do som da chuva, ecoam das caixas de som encharcadas, num pequeno espelho d’água, em coro, os seguintes versos retirados do poema de Drummond “A morte das casas de Ouro Preto”.

Sobre o tempo, sobre a taipa
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finar-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.

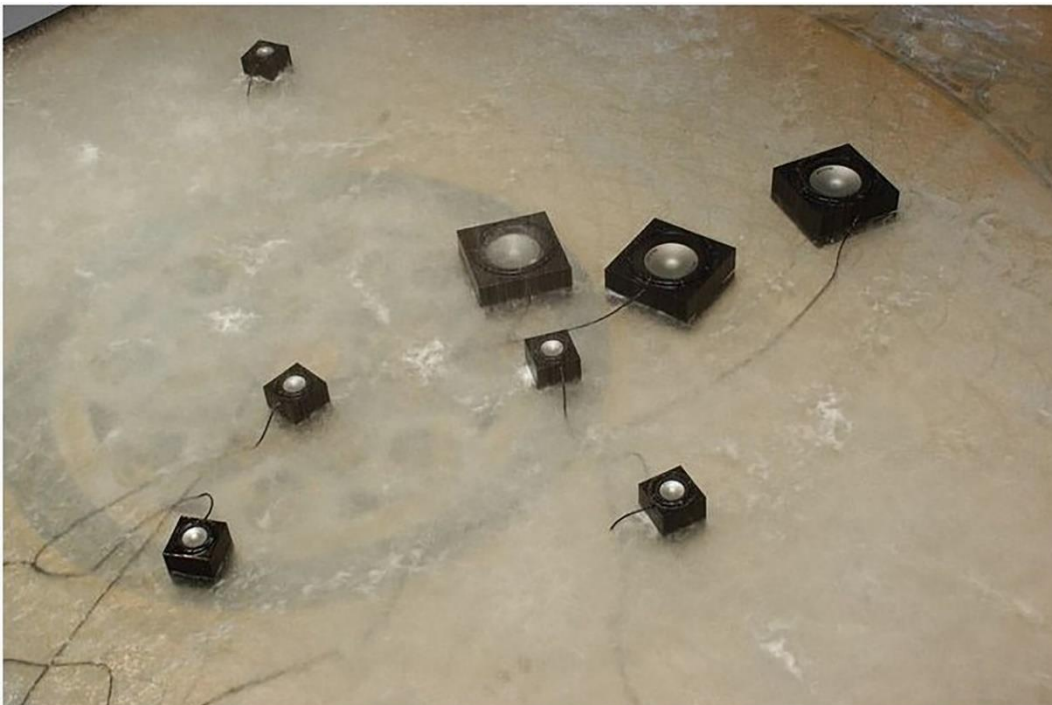


Figura 06. Nuno Ramos. A morte das casas, 2004. Bomba de água, água e alto-falantes. Fonte: site do artista. Fotografia de oito alto-falantes, de variados tamanhos, espalhados sobre o chão e conectados com fios.

Repetindo os versos incessantemente, eles se aproximam de uma ladainha. A prece é um descontentamento com o mistério da morte. Os versos de Drummond falam da memória, dor e morte dessa cidade, através do elemento água. Na última estrofe, a relação com a morte é mais explícita. “(já não é a chuva forte) / me conta por que mistério / o amor se banha na morte” (ANDRADE, 2012).

Ao instalar esse sistema de chuva, Nuno Ramos, ao ler Drummond, utiliza-se de um procedimento que faz com que a chuva obtenha poder humano de fazer ferir e dê às casas o poder de morrer. A chuva perene faz doer e faz rememorar uma água que não esquece de doer. Bachelard escreve sobre a relação entre a morte e a água, em “A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da Matéria”:

O ser voltado a água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1998, p. 07).

Observar o fenômeno sendo conduzido por um estímulo poético e fúnebre, nos causa uma desproteção e introduz certa precariedade ameaçadora ao imponente espaço do Centro Cultural Banco do Brasil. Toda vez que chove, o procedimento se repete: a chuva nostálgica faz doer nossos machucados.

Considerações finais

Nos dias de escrita desta reflexão, a chuva me fez companhia. Garoas e fortes chuvas. Algumas vezes que a não notei, senti seu cheiro, seu som ou seus resquícios, em pequenas quantidades de água que resistiram, no

vidro das janelas, ou em pequenas poças na calçada. Podendo causar preocupações com goteiras, a chuva só é lembrada quando chove. Assim acontece quando esquecemos do guarda-chuva. Lembrar da chuva é algo que às vezes fazemos, olhamos para as nuvens vemos formas lúdicas, nomeamos o que o olho vê. Chuvas constituem uma memória, são narradas, são adjetivadas de inúmeras formas.

O modo como Oswaldo Goeldi, Brígida Baltar e Nuno Ramos incorporaram a chuva em suas propostas está ligado com preocupações formais e poéticas, interessados em um aspecto em particular da chuva, ou melhor, da água em seus trabalhos, seja como uma xilogravura, uma série de foto-ações ou uma chuva artificial.

Procurando observar os procedimentos de trabalhos desses artistas com a chuva, observa-se que, de maneiras diferentes, ao se tratar de linguagem ou de abordagem, a água gera reflexões sublimes: questões existenciais e sobre a fluidez do tempo, sofisticando o jogo poético. O caráter da chuva é passageiro e pode ser uma ação que é catastrófica ou uma delicadeza imersiva. Um “procedimento chuvoso” tem regras que anunciam e denunciam sua passagem. Estar atento a esse momento é uma tentativa de vivenciá-lo em ato, participar da chuva e não apenas esperar sua passagem debaixo de uma marquise.

A partir da água, tudo se nivela. Ela nos cerca em continentes. Nos banha verticalmente. A variedade de modos, locais e situações em que encontramos a água é grande, desde uma neblina matinal, uma chuva de verão, até uma queda de água. Está em abundância na natureza, porém, se faz presente como parte importante para qualquer organismo. Essas são suas naturezas, a água como vida, também pode afogar e, parafraseando Dorival Caymmi, é doce morrer no mar.

Referências

- AIRA, Cesar. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & letra, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da Matéria. Trad Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- _____. **A poética do espaço**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAMONTE, Joedy L. Barros Marins. Paisagens Íntimas na Obra de Brígida Baltar: “Projeto Umidades”. **Revista Estúdio**. Artistas sobre outras Obras. Vol. 4 (8): 125-131. 2013.
- BOIS, Yves-Alan; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user’s guide. New York: Zone Books, 1997.
- BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**: textos selecionados: Ronaldo Brito. Org. Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FORTES, Hugo. **Poéticas Líquidas**: a água na arte contemporânea. São Paulo, 2006.
- NAVES, Rodrigo. **Dois artistas das sombras**: ensaios sobre El Grego e Oswaldo Goeldi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RAMOS, Nuno. **Nuno ramos**. Org Ricardo Sardenberg; texto do crítico de arte Alberto Tassinari. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

Texto recebido em: 07 mai. 2021

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Paula, C. E. F. . Ensaio sobre a chuva: procedimento e liquidez . *Revista Do Colóquio*, (20), 91-103. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35463>

FOTOPINTURA: FONTES ICONOGRÁFICAS, IMAGEM E MEMÓRIA EM ESQUECIMENTO

Photopainting: iconographic sources, image and forgetting memory

Erika Mariano ¹

Resumo: O artigo propõe analisar as representações de um tipo de produção imagética específica, a fotopintura, a partir das produções de sentidos na fotografia, por meio de uma discussão a respeito dos modos de criação, memória e autoria. Essas imagens produzem o contexto de todo um período histórico. Quem fotografou? Quem retocou? Onde foi feita? A relevância de sua fonte iconográfica não é secundária a um documento original redigido. Este é um ofício que faz parte da cultura brasileira, esquecido em um breve e trivial apagamento de memórias históricas.

Palavras-chave: Fotopintura, memória, autoria, iconografia.

Abstract: *The article examines the representations of a specific type of image production, photography. From it, the production of meanings in photography, through a discussion about the modes of creation, memory and authorship. These images require the context of an entire historical period. Who photographed? Who touched up? Where was it done? The example of its iconographic source is not secondary to an original document written. Craft that is part of Brazilian culture, forgotten in a brief and trivial erasure of historical memories.*

Keywords: *Photo-painting, memory, authorship, iconography.*

¹ Erika Mariano - Mestranda em Artes (Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte) pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Graduada em Fotografia pela Universidade de Vila Velha - UVV. Graduada em Letras/ Inglês, pela Universidade Regional do Cariri - URCA. Atua como fotógrafa, produtora cultural e filmmaker. Pesquisadora com temáticas relacionadas à fotografia: fotopintura, reprodução e apropriação de imagens, alteridade e imaginário. Atualmente desenvolve estudo sobre a vida e a obra do filósofo e crítico de arte Gerd Bornheim. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4887789541641901>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6444-9793>

Dos inícios do retrato

O retrato em seu contexto sócio-histórico, se tornou uma tentativa precisa de transformar a identidade do outro em uma imagem visível. Nesse estudo, aplicamos o termo “retrato” para delimitar um tipo de experiência de percepção visual de subjetividades. Ressaltamos desse modo, que a criação fotográfica se situa nesta fronteira entre a descoberta (do que já existe), e a invenção (do novo, do que passa a existir ou se manifestar) de uma imagem derivada de outras imagens construídas.

Enquadrar, retocar, resgatar, ressignificar, transformar imagens em novas imagens, e continuar a pensar a criação fotográfica como experiência de “não autoria”: quem cria é o outro; o autor é o outro. A partir destas considerações propõe-se analisar: como pensar essa junção entre “criação”, “fotografia” e “autoria”?

De acordo com historiadores da arte, os primeiros retratos pintados da história são os retratos de Fayum. Região da Península Itálica, Fayum é uma cidade do Egito, localizada 130 km a sudoeste do Cairo. Esses retratos são registros de imagens de indivíduos nobres egípcios, falecidos com data do século IV ao século II a.C. com propósito de perpetuação de suas almas.

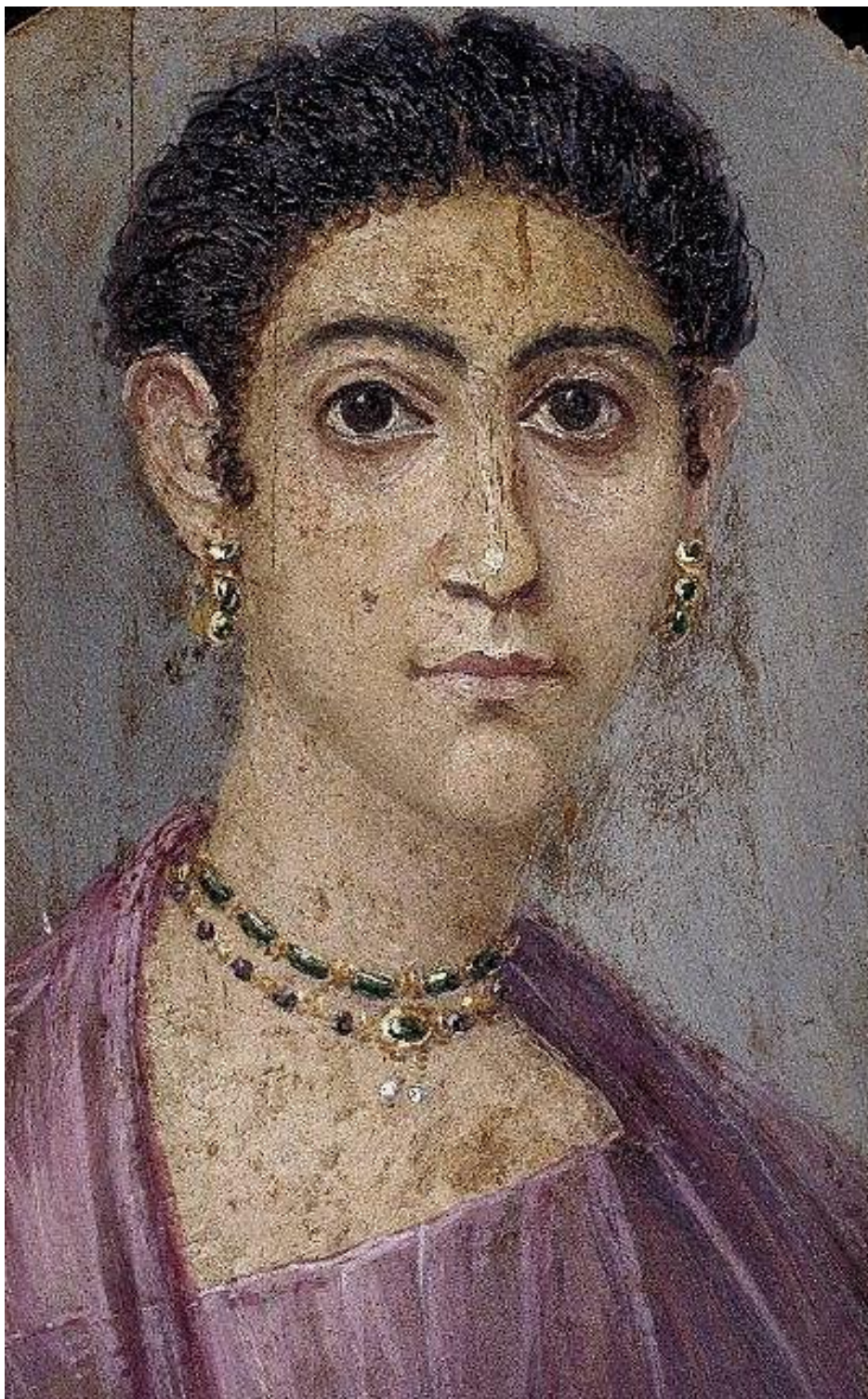


Figura 1. Retrato de Fayum, British Museum, fonte: <https://museoarcheologiconazionaledifirenze.wordpress.com>. Pintura vertical. Retrato de mulher de rosto, nariz e pescoço alongado, cabelo crespo, escuro e curto, com brincos com três pedras escuras e colar de duas voltas com pedras no mesmo tempo, bata arroxeadada, com marcas de dobras de tecido. A figura olha para quem observa, com olhos pretos, grandes e delineados.

As pinturas, feitas com cera pigmentada e corantes naturais, têm como suporte a madeira ou peças de linho. Os retratos foram produzidos por artistas ambulantes, realizados em vida e guardados pelos retratados até o momento de suas mortes. A prática do retrato, desde o início da história da humanidade, é utilizada para fins diversos. Nos retratos pintados de Fayum, o objetivo era alcançar a eternidade, o que era comum na arte funerária de então.

No Renascimento, aproximadamente entre o século XIV e o fim do século XVI, o retrato tem a função de expressar traços da personalidade do retratado, além de testemunhar o desejo de deixar um rastro de sua passagem no transcorrer do tempo, criando uma espécie de “eu” idealizado e imortal. A visão divina da criação em traço usual da idade média, começou a perder espaço para a visão humanística. A Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, é um exemplo do retrato italiano desse período, cuja valorização da figura humana sobressai-se da religião.

Mona Lisa, ou La Gioconda, pintura em óleo sobre madeira, em 77 x 53 cm, criada entre os anos de 1503 e 1506, está exposta no Museu do Louvre, em Paris, é uma das pinturas mais notáveis e valiosas da história da arte. "Ficamos tão habituados a vê-la em postais e até em publicidade, que se torna difícil olhá-la com olhos críticos como a pintura feita por um homem retratando uma mulher de carne e osso". (GOMBRICH, 2012, p.300).

O retrato, até o século XVIII, era privilégio da aristocracia, expressava luxo, extravagância e ostentação. O retratado queria saber como era sua imagem “real”, ou como era visto pelos outros, numa nítida relação de alteridade entre o retratado e o retratista. Na segunda metade do século XIX, a Revolução Industrial levou à massificação da prática e ocasionou a desvalorização progressiva do trabalho do fotógrafo, gerando opiniões divergentes e controversas sobre a sua importância como arte. Dessa forma originou-se o Pictorialismo (1890-1920), e nesse cenário, surge a

necessidade dos fotógrafos se afirmarem como artistas genuínos. A ausência de cor na fotografia, nos períodos que o antecedem, impulsionou as intervenções artísticas e possibilitou o uso de foco suave e pigmentações, sob influência maior do Impressionismo (1871-1914).

As primeiras fotos montagens de que se tem conhecimento datam de meados do século XIX, quando a fotografia era sustentada pela pintura. Oscar Gustav Rejlander foi um pioneiro artista especialista em fotomontagem. Fotógrafo e pintor, nascido na Suécia, em 1813, residiu na Inglaterra, onde ficou conhecido por montagens e intervenções artísticas em seus retratos. Seu trabalho mais conhecido é "*The Two Ways of Life*" - ("*Os dois modos de vida*"), uma imagem de 40,6 x 76,2 cm, composta por uma seleção de 32 diferentes negativos, em tons de cinza, preto e branco, com figuras masculinas e femininas em poses teatrais, com base em cortinas que pendem da parte superior da imagem. Essa alegoria é uma apropriação da representação da pintura acadêmica, das poses das estátuas greco-romanas para o debate da dualidade básica entre opostos; o maniqueísmo da luta entre o bem e o mal, do embate entre o vício e a virtude.

Sua composição foi inspirada no afresco de Rafael Sanzio (1483-1520), "*Escola de Atenas*", pintado entre 1509 e 1510. A pintura em suas dimensões de 5 x 7,7m, apresenta dezenas de figuras como representações de filósofos gregos. Ao centro, Platão segura os diálogos do *Timeu* e aponta para o alto, identificando assim, o ideal, o mundo inteligível. Aristóteles segura a obra *Ética a Nicômaco* e tem a mão na horizontal, representando o mundo sensível. Toda a cena ocorre em meio a estruturas arquitetônicas identificadas com a Grécia clássica, com destaque para duas grandes esculturas de mármore nas laterais, Apolo à esquerda e Atena à direita.

Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, Livro I diz que "o bem soberano é a felicidade, para onde todas as coisas tendem". Segundo o filósofo discípulo de Platão existem prazeres, onde o ser humano se torna refém do que é

desejado, como também há uma vida contemplativa guiada pelo pensamento, a única que detém, a essência da felicidade.

A fotomontagem em “*Os dois modos de vida*”, retrata a dualidade e o conceito filosófico de virtude, variável de acordo com cada indivíduo. Na imagem recriada por Rejlander, percebemos um homem à esquerda indo em direção aos prazeres dissolutos da luxúria, dos vícios, do ócio, do mal; do outro lado, a sua contraparte mais sábia, indo ao encontro do caminho correto da religião, da boa conduta, das boas obras e do bem.



Figura 2. Escola de Atenas, Rafael Sanzio, 1508, 5 x 7,7m, fonte: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello>. Imagem do afresco em que aparecem dezenas de figuras masculinas como representações de filósofos gregos. Ao centro, Platão segura o *Timeu* e aponta para o alto, e Aristóteles segura a *Ética* e tem a mão na horizontal. Toda a cena ocorre em meio a estruturas arquitetônicas identificadas com a Grécia clássica, com destaque para duas grandes esculturas de mármore nas laterais, Apolo à esquerda e Atena à direita.

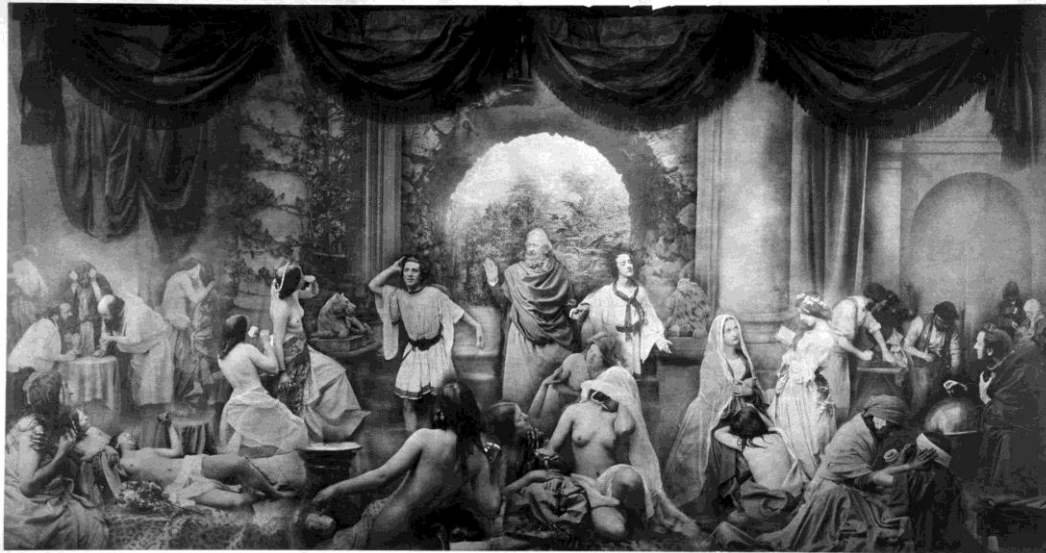


Figura 3. Os Dois Caminhos da Vida, Oscar Rejlander, 1856, 78 x 40 cm. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822>. Imagem em tons de cinza, preto e branco, com dezenas de figuras masculinas e femininas em poses teatrais, com base de cortinas que pendem da parte superior da imagem.

A abordagem fotográfica, assim como o modo de criação e autoria, como forma de arte realizada por Rejlander é relevante para a discussão sobre a manipulação das imagens com o objetivo de reproduzir cenas desprovidas de seu caráter realista. Assim como se desenvolve nos discursos acerca da fofopintura e seus princípios básicos.

Seguindo a cronologia dos fatos, os processos de pigmentação em retratos iniciaram-se na França, por meio de diversos materiais, como pincéis, esponjas, borrachas, pigmentos à base de óleo, guache, pastel, fuligem e lápis. As intervenções nas fotografias eram feitas para controlar sombras e cores, acrescentar ou retirar elementos. Simultâneo a esses experimentos conheceu-se o primeiro processo de fofopintura, datado em 1863, por André Adolphe Eugène Disdèri (1819-1889), que realizou uma série de iniciativas artísticas com intenção de mostrar e realçar qualidades físicas ou morais das pessoas fotografadas.

Disdèri pôs em prática um sistema conhecido como *cartes-de-visite*, o qual tornava as fotografias mais acessíveis em questões de valores. Os “cartões de visita” funcionavam de maneira que uma câmera fotográfica

com quatro lentes reproduzia oito retratos de cerca de 9,5 x 6 cm, em uma só placa de vidro, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, utilizando menos produtos químicos e menos tempo. Em seguida, em 1855, começou a utilizar a cor para retoques, eliminação de cicatrizes e outras imperfeições.

No Brasil, foram descobertas as primeiras fotopinturas com data de 1866, devido a introdução de novos processos e de técnicas fotográficas baseadas no princípio do negativo-positivo e a expansão da atividade do daguerreótipo, trazida pelos pioneiros e itinerantes retratistas, e do alcance de novo público, atraído pelo conseqüente preço menos elevado da produção do retrato fotográfico.

Explica Kossoy, sobre o crescimento do retrato:

A clientela, nesta altura, já teria um perfil diferente daquele dos primeiros tempos da daguerreotipia, quando o retratado era, via de regra, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial. Nas últimas décadas do século avolumava-se o número de estabelecimentos fotográficos em virtude da nova clientela constituída de comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários da administração, entre outros elementos de uma classe que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia. (KOSSOY, 2002, p. 12)

Assim, a prática artística e ofício popular do retrato pintado, ganhou força e destaque em todas as regiões do País, especialmente na região Nordeste. A partir desse período, mais acentuadamente a imagem fotográfica liga-se ao desejo de obter-se o ideal de um desenho mais próximo possível da realidade visível. Em curto período de tempo, muitos pintores de retratos tornaram-se fotógrafos artistas, adaptando-se ao uso da câmera.

Como meio de expressão artística, a fotografia submeteu-se à imitação da pintura, com a cor como objeto de desejo na imagem fotográfica. Desde a invenção do daguerreótipo, inúmeras fórmulas foram desenvolvidas, a fim de colorizar retratos. Assim como os retratos pintados, as imagens

serviam-se de apropriações, retoques, correções e suavizações de defeitos e imperfeições, garantindo o padrão estético da época.

A fotopintura em breve contexto

Em breve contexto histórico do invento da fotografia, observamos a presença do ritual da pose, do status, assim como a manipulação, o retouque e suas mudanças de função na sociedade. A fotografia já foi privilégio de nobres, burgueses, em seguida democratizou-se na Europa e chegou ao Brasil. A princípio, como objeto de luxo, depois como fenômeno popular, tornou-se objeto de culto e memória afetiva. Remetemo-nos às fotopinturas em sua grande maioria produzidas no nordeste brasileiro.

A fotopintura, habilidade técnica e artística frequentemente utilizada no início do século XX, assinalava-se como método acessível e complementar no processo de colorização das imagens em preto e branco, com finalidade de aproximá-las do que seria “real”. Esses retratos pintados brevemente tornaram-se itens indispensáveis em álbuns de família dos anos 1950 e 1960. O baixo custo do retrato pintado em relação à revelação de filmes a cores popularizou a técnica em todo o Nordeste.

Trata-se, originalmente, de um processo de colorização manual, a começar da reprodução e ampliação de uma imagem, geralmente a partir de uma foto em preto e branco, recorte do rosto, pintura do fundo, detalhamento do rosto, inclusão de indumentária e acessórios. No Pictorialismo (1890), movimento proveniente da França, a fotografia assemelhava-se à pintura. Na fotopintura, encontramos o evidente papel da criação, da recriação de uma realidade inventada, de uma aparência alterada.

Esse modo de imagem passou a proporcionar a possibilidade de retoques para melhor aceitação do indivíduo. Detalhes como jóias, óculos, roupas mais sofisticadas, suavização de traços étnicos e imperfeições estéticas eram acrescentados e/ou modificados. A possibilidade de retocar a imagem abriu caminho para nova relação diante da objetividade cruel que a fotografia oferecia. O retrato tornou-se instrumento de memória, deixando de ser objeto de ostentação e passando a ser culto da imagem da pessoa amada, um bem precioso, guardado em álbuns ornamentados ou em molduras destacadas em locais privilegiados de suas residências.

Analisamos e destacamos os retratos pintados produzidos por Mestre Júlio Santos, um dos expoentes na produção da fopintura brasileira, artista que nasceu em 1944 em Fortaleza, onde vive e trabalha. É referência nessa atividade no “*Áureo Estúdio*” desde a sua fundação no início da década de 1970. Seus trabalhos, expostos em todo Brasil e no exterior, resultam de grande conhecimento histórico da fotografia, imensa habilidade manual, técnica e artística para preservação da memória afetiva dos seus retratados. Observamos um paralelo entre o visível, a representação idealizada do sujeito e a interferência técnica do retratista nos modos de criação da imagem.

Não podemos deixar de citar a notável reinvenção de Mestre Júlio como artista, quando houve a necessidade da substituição da técnica artesanal da fopintura pela ferramenta digital. Assim como Oscar Gustav Rejlander em sua época, que fazia do meio fotográfico uma mistura entre verdade e ficção, e inovou com retoques e manipulações, Mestre Júlio renovou o modo tradicional dessa prática artesanal fotográfica, aderindo ao uso de câmeras digitais e software de edição de imagem, tornando-se o pioneiro nessa prática: “Desafiei o quanto pude, trabalhei muito em papel liso para não deixar a arte morrer. Mas teve uma hora que não tive mais como recusar o que a tecnologia estava oferecendo”. (SANTOS, 2016).

Mestre Júlio é porta voz da memória da fopintura, desenvolve e preserva o ofício há mais de cinquenta anos e sua história reluta contra o apagamento do artista, artesão, fopintor.



Figura 4. Mestre Júlio em Áureo Estúdio, frame de vídeo. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DLA1CzUB3Fc>. Fotografia de homem branco, de cabelos curtos brancos, visto de perfil, com camisa polo azul claro, diante de cavalete preto, com imagens de retratos sobre folha branca. A mão do homem estende-se na direção de uma folha para mistura de tintas, que está afixada ao lado da folha com os retratos.

Fotopintura e as fontes iconográficas

As fotografias ajudam a produzir o contexto de todo um período histórico. A importância da fonte iconográfica não é secundária com relação a um documento original redigido. No Brasil, desde o surgimento da fotografia, comumente, as imagens são tratadas apenas como ilustrações, sem créditos ou os mesmos cuidados que são identificados nos documentos escritos. No decorrer dos anos, a fopintura sofreu apagamento gradativo e passou a ser de menor importância em relação aos modos de produção do retrato com novas tecnologias. Com o advento dos laboratórios de

revelação em cores, veio a escassez dos materiais artesanais e, em consequência, a demanda do fotopintor entrou em extinção.

Com o surgimento da fotografia digital, as práticas dos fotógrafos ambulantes e seus retratos pintados entraram em desuso, ocasionando o fechamento e abandono em grande quantidade de seus estúdios. Atualmente, nos deparamos com alguns desses retratos ilustrando as paredes das salas de estar. É mais comum trazermos à memória afetiva de tempos remotos quando encontrávamos com esses retratos pintados de algum ente saudosos. Porém, o que há em comum entre passado e presente nessa representação iconográfica é que, raramente, sabemos a autoria da imagem. Quem fotografou? Quem retocou? Onde foi feita?



Figura 5. Fotopintura, autor desconhecido, sem data, 20x30 cm. Fonte: Acervo particular da autora. À esquerda, retrato de homem de pele escura, cabelo preto, bigode fino, lábios grossos e terno azul esverdeado. À direita, em primeiro plano, retrato de mulher de pele parda, cabelos pretos longos, caídos diante dos ombros, com roupa no mesmo tom que o terno do homem. Ambos olham na direção de quem observa.



Figura 6. Fotopintura, autor desconhecido, sem data. 30x40cm. Fonte: Acervo particular da autora. Fotografia vertical de casal, ambos olhando para frente, em pé e de mãos dadas. À esquerda, mulher de pele escura, cabelos pretos caídos sobre os ombros, em traje de noiva, véu, vestido longo e sapatos de cor branca. À direita, um homem de pele parda, cabelos pretos e bigode fino, terno azul esverdeado, camisa branca, lenço branco no bolso esquerdo do terno, gravata azul e sapatos de cor marrom.

As fotopinturas ganharam destaques e passaram a ser colocadas em molduras nas paredes dos lares brasileiros, como se elas não precisassem de maiores explicações sobre o contexto, época e quem a produziu. Conhecidas apenas como imagens para apreciação, sem questionamentos sobre autoria, data, origem, material utilizado, entre outros dados que fazem parte da descrição desses registros. Não parece muito importante efetuar as referências para essa espécie de retrato documental.

O retrato pintado, por se tratar de prática de baixo custo, que se popularizou principalmente no Nordeste e, em seguida, nos interiores das demais regiões do Brasil, passou a ser considerado como um documento histórico menos sério em relação a outros documentos imagéticos. O fato é desencadeado pela maneira corriqueira de tratar as produções fotográficas apenas como ilustrativas, não creditando todas as referências da mesma forma quando são analisados livros, fontes, cartas, atas e documentos escritos em geral.

A fotografia, no Brasil, surgiu por volta de 1839, pouco tempo após o primeiro processo de fixação permanente de uma imagem em chapa sensível ser reconhecido através das experimentações do francês Joseph Nicéphore Niépce, em 1826. Hercule Florence, fotógrafo e desenhista francês estabelecido no Brasil, já havia realizado tentativas com os métodos de impressão pela luz. De acordo com o pesquisador e historiador da fotografia brasileira Boris Kossoy, o método fotográfico de Florence o levou a invenção isolada da fotografia no Brasil, em meados de 1833. Porém, sua produção de documentação iconográfica era desconhecida da comunidade científica até o final do século XIX.

A falta da devida importância à produção iconográfica desde o início da nossa história é um fato contraditório ao considerarmos o incentivo e propagação que a fotografia obteve aqui, durante o Segundo Reinado, quando o imperador Pedro II idealizou a divulgação das belezas naturais do país através de material visual.

Pedro II se gabava de ser o primeiro monarca fotógrafo, além de contratar e financiar uma série de profissionais da área, ou mesmo apoiar grandes casas dedicadas ao ofício. Com isso a fotografia ganharia um papel fundamental, seguindo o rei de perto: o monarca e sua família seriam clicados nas mais diversas situações, assim como Pedro II faria questão de colecionar suvenires da terra, sobretudo a natureza dos trópicos e seus belos habitantes das selvas. (SCHWARCZ, 2014, p.397)

Através do poder de transformação das lentes fotográficas, da possibilidade de criação de novas realidades, construía-se o imaginário de identificação da nação. Representada pelo império, por indígenas estilizados, escravos transformados por vestimentas e paisagens tropicais. Assim, o discurso visual propagado pelo Império excluía e selecionava suas identidades. Verificamos que a mesma habilidade de síntese e mudança de realidades está presente na fotopintura, a qual desempenha o papel de alterar a aparência do retratado em busca de um eu idealizado. É pelo característico e fascinante jogo de criação que o retratado simula para o retratista uma falsa identidade, uma distinção entre o que se é e como realmente gostaria de ser visto perante os demais. As fotopinturas, assim como outras fontes da iconografia brasileira que fazem parte da construção da nossa história, são frequentemente consideradas apenas meras ilustrações de autores desconhecidos. O seu apagamento no decorrer dos anos, em detrimento das novas tecnologias dos modos de produção do retrato, é considerado como uma perda irreparável para a memória e o patrimônio artístico cultural de um povo.

Considerações finais

Analisamos a fotopintura como representação iconográfica da qual raramente sabemos a autoria da imagem. Quem fotografou? Quem

retocou? Onde foi feita? Ainda são lacunas na maioria desses retratos tão presentes nos acervos das famílias brasileiras. Fotografia e ofício fazem parte da nossa memória e cultura.

Essas imagens não só reproduzem ou são resultados de uma produção em massa. Nelas, constam reuniões de elementos que dão significados às relações existentes entre retratista e retratado. Elas contextualizam toda uma época em que se inserem, unem a técnica ao afetivo.

Tornou-se trivial o reconhecimento do artista fotopintor como um mero ilustrador, esquecido do seu papel de criador de uma imagem idealizada, de transformador de uma realidade quase sempre sofrida. A frente das lentes e retoques da fotopintura, todos podem ter suas aparências alteradas, todos viram outros. Diminuir a importância dessas memórias feitas de imagens visuais é um dano irreparável. O retrato pintado deve ser lido e analisado como fonte documental. É preciso resgatar a sua historicidade e não os observar apenas como adornos antiquados e memórias extintas.

Referências

- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. Editora Nova Cultural, Ltda., São Paulo, 4a. edição, 1991.
- CHIODETTO, Eder. **Fotopinturas** – Coleção Titus Riedl. In: Arte Brasileira: além do sistema. Catálogo. Disponível em: http://ederchiodetto.com.br/wp-content/uploads/2013/07/catalogo_fotopinturas.pdf. Acesso em 09 mai. 2019.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC. 2012.
- KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: A descoberta da fotografia isolada no Brasil**. São Paulo. Edusp. 2006.
- SANTOS, Júlio. **Interior profundo – Mestre Júlio Santos, fotopintura**. Fortaleza, CE: Tempo d'Image, 2012.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais**. Sociologia & Antropologia. V.04-02: 391- 43. 2014.

Vídeos

RETRATO PINTADO. **Joe Pimentel**, 2001. Brasil. Curta Metragem. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TtsRkHITbgo>> Acesso em: 05/10/2019.

O MESTRE DA FOTOPINTURA: Júlio Santos. **Renata Dantas**. SESC Belenzinho. São Paulo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DLA1CzUB3Fc>> Acesso em 05/10/2019.

Texto recebido em: 15 mai. 2021

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Mariano, E. Fotopintura: fontes iconográficas, imagem e memória em esquecimento. *Revista Do Colóquio*, (20), 104–120. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35519>

DO QUE ESSA FOTO É IMAGEM: AS SÉRIES FOTOGRÁFICAS “PLANO DE VOO” E “ÚMIDO”, DE CAO GUIMARÃES

*What this photo is an image: The photographic series “Plano de Voo”
and “Úmido” by Cao Guimarães*

Lília Márcia de Sousa Pessanha ¹

Resumo: O presente artigo tem como intuito analisar as séries fotográficas “Plano de Vôo” e “Úmido” do artista mineiro Cao Guimarães. Resultantes de um processo de retorno ao acervo, o artista, acaba por nos propor novas visualidades em meio aos resíduos imagéticos. No decorrer das investigações, busca-se entender motivações que influenciaram os métodos e os processos criativos do artista. Paralelamente, são levantados diálogos com outros artistas fotógrafos, a luz de um mesmo aspecto conceitual e teórico, sugerindo interações poéticas entre as obras.

Palavra-Chave: Cao Guimarães, colecionismo, acervo fotográfico.

Abstract: *The purpose of this article is to analyze the photographic series “Plano de Vôo” and “Úmido” by Minas Gerais artist Cao Guimarães. As a result of a process of returning to the collection, the artist ends up proposing new visualities to us amidst the image residues. During the investigations, we seek to understand motivations that influenced the artist’s methods and creative processes. At the same time, dialogues are raised with other photographer artists in the light of the same conceptual and theoretical aspect, suggesting poetic interactions between the works.*

Keywords: *Cao Guimarães, collecting, photographic collection.*

¹ Mestre em Artes com linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes [2018-2020]. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2832453159752309> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6075-6964>

“O nada, o vazio, é tão importante quanto o todo cheio. O quase nada, o ínfimo, as coisas que ficam pouco à deriva são temas que me encantam de uma certa forma porque me enriquecem [...]”, comenta o artista Cao Guimarães (2013), ao tratar de acontecimentos simplórios, considerados principais matérias primas de seus trabalhos mais recentes.

No transitar pelo excesso de imagens, em tempos outros, até alcançar o quase nada, no momento atual, vislumbramos, em Guimarães, um artista em transição ou transitório. O esgotamento visual, em conjunto com o ócio diário, fruto de sua longa temporada em Londres, o levou a compreender a experiência artística sob outros aspectos e novos ângulos, até então não explorados. Não apenas em seus longas e curtas metragens, mas também em suas fotografias, percebe-se um interesse pela realidade. “Eu comecei a perceber que a imagem é uma coisa simples. A força da imagem está na simplicidade dela. Mostrar a coisa como ela é. Você não precisa ficar adjetivando, ornamentando [...]”,¹ destaca Guimarães (2018).

Com uma carreira bem consolidada, Guimarães decide revisitar, entre os anos de 2014 e 2015, o acervo de imagens produzidas ao longo de sua carreira, iniciada em 1989. Como quem se encontra em estado de fermentação, suas fotografias, após o seu uso primário (se é que tiveram algum uso) foram engavetadas ou condicionadas em refrigeradores (no caso dos filmes analógicos não revelados) e ali esquecidas.

Entre inúmeras fotografias, as séries que aqui serão analisadas, “Plano de Vôo” (2015) e “Úmido” (2015), fazem parte de um conjunto de imagens que foram, inicialmente, relegadas ao desuso. O artista as fotografou e as deixou de lado. Anos depois, ao revê-las, percebeu que havia encontrado alguns trabalhos que poderiam se tornar séries fotográficas. Analisou imagem por imagem, visualizou as possíveis conexões existentes entre elas e as agrupou, criando um conceito que as justificasse.

¹ Frase mencionada pelo artista em entrevista a Amir Labaki no Programa “Cineastas do real”, no Canal Brasil, 2018.

Debruçado sobre os restolhos de suas obras por aproximadamente um ano, Guimarães as observou com novo olhar. Levanta interpretações que, no momento do clique, passaram-lhe despercebidas ou que, talvez, tenha se esquecido do motivo pelo qual as fotografou. Encontramos imagens do que é transitório. É perceptível a ideia do que passou, dos rastros deixados para trás, da vontade do artista tornar permanente algo efêmero. Uma boa síntese do imaginário a ser evocado.

Guimarães, nos trabalhos em questão, e em alguns outros, nos fala do olhar periférico. Dos acontecimentos que ignoramos e que nos passam despercebidos. Carrega, em sua iconografia, bordas, beiradas, formas fugazes. Coisas que nos parecem passageiras e frágeis. Não à toa, o artista havia pensado, em um primeiro momento, em agrupar um conjunto específico de imagens para uma exposição realizada na Galeria Nara Roesler, com o título “Chão”, por só olhar para o chão, por só registrar coisas que via no chão. Contudo, deu-lhe o nome “Depois” (2015), por expressar algo ocorrido depois dos gestos, depois da chuva.

Ao partirmos da premissa de que Guimarães é um grande observador de objetos e situações rotineiras, dotadas de alguma carga de banalidade, ao desengavetar certas fotografias, encontrou registros de inúmeras pegadas de um animal. Eram gaiivotas que haviam percorrido seus trajetos sobre a areia macia. Em um conjunto de 4 imagens, temos um políptico intitulado “Plano de Vôo” (2015). É importante destacar que, nesse caso, nomeamos o trabalho como uma série fotográfica, por assim o artista o categorizar (Figuras 1 e 2).



Figura 1. “Plano de Vôo”, Cao Guimarães, 2015. Fonte: caoguimarães.com. Quatro fotografias de marcas de patas de um pequeno pássaro sobre chão de areia. As marcas formam linhas com trajetórias diversas e estão montadas de modo a realizarem encaixes aproximados que dão continuidade às linhas de uma fotografia para outra.



Figura 2. Detalhe da fotografia, “Plano de Vôo”, Cao Guimarães, 2015. Fonte: caoguimarães.com.

Ao olharmos mais detalhadamente na Figura 2, podemos perceber que essas pegadas das patas das gaivotas nos remetem a pequeninos aviões ou insetos enquanto, de forma mais ampla (Figura 1), visualizamos o seu percurso traçado. Uma espécie de jogo daqueles de ligar os pontos para saber qual desenho será formado. No caso, como o próprio nome da série nos diz: um plano de vôo como visto nas empresas aéreas.

Suas fotografias convocam o imaginário e, concomitantemente, o poético. Sua objetividade nos detalhes das patas da ave marinha circundando a totalidade subjetiva de um plano de voo, na imagem enquadrada, atrai a atenção do espectador. O espectador tenta entender o que são as tais marcas e, ao dar alguns passos para trás no intuito de visualizar todo o políptico, entende que se trata de um trajeto percorrido. Ao associá-lo com o título, o espectador passa a entender a intenção do artista em seu jogo imagético.

Ao andar com os olhos quase sempre voltados para o chão, Guimarães encontra um campo a ser explorado. Mas, por que o chão? O que instiga o artista a sair do enquadramento frontal, comumente usado para olhar para baixo? Não seria pelo mesmo motivo que o levou a fotografar as coisas do mundo com os olhos vendados, como o fez na série “Histórias do Não-Ver”?²

Acreditamos que, apesar de certo cansaço de temas visuais tidos como legítimos no campo artístico, o artista não se volta para o chão com intenções de dar visibilidade a objetos e acontecimentos desprovidos de simbolismo visual. Como menciona a pesquisadora Charlotte Cotton (2010, p. 115), não há objeto que seja classificado como não fotografável ou que não já houvesse sido fotografado. Ora, se o artista o fotografou, foi porque o considerou significativo. O que nos compete, como espectadores, é tentar entender suas motivações. Guimarães não tentaria estimular nossa “curiosidade visual” e nos convidar a apreciar coisas e fatos corriqueiros sob novo prisma?

Essa atitude de Guimarães lembra as ações “performáticas” de Jackson Pollock. Como parte do processo de produção, Pollock tirava as telas do cavalete e as estendia no chão. Assim, poderia se sentir “dentro do quadro”, caminhando sobre ele e em seu entorno. Tanto um quanto o

² Série fotográfica realizada pelo artista entre os anos 1996 e 2001. Neste trabalho, Guimarães decide exercer o ato de fotografar com os olhos vendados, no intuito de emancipar os outros sentidos (tato, olfato, audição e paladar). Em uma tentativa de reeducar o olhar, que se encontrava saturado, o artista se impõe uma cegueira voluntária e, assim, resgata o olhar sensível para os simples acontecimentos cotidianos.

outro, direcionam seus instrumentos de trabalho (câmera fotográfica e tela) do tradicional ângulo frontal para o ângulo zenital (de cima para baixo).

O que Pollock propõe, ainda nos anos 1940, é uma participação um pouco mais ativa na construção imagética, em que estabelece um contato mais sensível e, em seu caso, corpóreo, sobre os objetos. Nessa perspectiva, passa a experimentar a materialidade dos objetos e seu poder imaginativo acerca do invisível. Aqui, os acontecimentos são momentâneos, contudo, sua memória é perdurável, seja pela pintura ou pela fotografia.



Figura 3. "Gráficos IIA", cronofotografia de Étienne-Jules Marey, sem data. Fonte: revistazum.com.br. Imagem em tons de cinza de uma garça que alça voo da direita para a esquerda. A garça aparece em cinco posições diferentes, que marcam seu bater de asas.

Ao retornarmos aos primórdios da fotografia, no século XIX, nos deparamos com um trabalho realizado pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1830-1994), quem instigou o pontapé inicial que

impulsionaria o desenvolvimento do cinema. Realizou inúmeros registros sequenciais de instantes antes ou depois de pássaros em voo. Com o uso de um instrumento que combinava uma câmera fotográfica com o mecanismo do relógio, Marey conseguia capturar doze fotografias por segundo (BENEDETTI, 2018).

Podemos ver, na Figura 3, o plano de voo, no sentido literal, de uma ave. Capturada em ângulo lateral, Marey nos mostra múltiplas etapas desse planar, de modo a formar um mapeamento. Contudo, esse registro apresenta toda a movimentação do corpo do animal, enquanto Guimarães o faz pelos vestígios de suas pegadas recém deixadas na areia. Outro fator a ser considerado é a fugacidade dos acontecimentos. Se o fotógrafo não for suficientemente sagaz, perderá o momento do levantar voo da ave ou o vento apagará suas sutis pegadas.

O artista brasileiro Cássio Vasconcellos trabalha com o mesmo enquadramento utilizado por Guimarães em sua série fotográfica “Coletivos”, iniciada em 2008 e que ainda se encontra em andamento. Apaixonado por helicópteros desde criança, quando adulto, decidiu obter a licença de pilotagem específica para esse tipo de aeronave. Isso lhe permitiu conciliar tal habilidade com trabalhos publicitários e jornalísticos, abrindo-lhe oportunidades de registrar as cidades vistas de cima.

Como o nome da série nos sugere, Vasconcellos, em sua busca por novas visualidades, passa a fotografar conjuntos de um mesmo objeto em diferentes momentos, o que remete à ideia de coletivo. Dentre os mais diversos veículos agrupados, têm-se os inúmeros aviões presentes em uma pista de aeroporto fictício, uma vez que foram devidamente manipuladas. Abaixo podemos visualizar a imagem em questão, na Figura 4 e na Figura 5, o detalhamento da obra.



Figura 4. "Coletivos", Aeroporto, Cássio Vasconcellos, 2008-2018. Fonte: cassiovasconcellos.com.br. Imagem em majoritariamente em tons de cinza, com vista de cima de aviões estacionados em pistas de pouso. São dezenas de imagens de aeronaves de vários modelos, organizadas de modo a formarem composições geométricas caleidoscópicas.



Figura 5. Detalhe da fotografia "Coletivos", Aeroporto, Cássio Vasconcellos, 2008-2018. Fonte: cassiovasconcellos.com.br

De início, visualizamos algumas características similares à série "Plano de Vôo", de Guimarães. Podemos começar pela temática: os dois tratam de aviões, cada qual do seu jeito, por diferentes óticas. Um no sentido literal,

com aviões de verdade. Outro no sentido figurativo, pegadas de animais que sugerem formatos de aviões. Depois, temos o uso da perspectiva. O espectador precisa ora se aproximar e ora se afastar: chegar mais perto para observar os detalhes ou até mesmo para entender o que são essas imagens e, em outros momentos, andar alguns passos para trás, para ver a obra no todo. Tanto em “Coletivos” quanto em “Plano de Vôo”, o questionamento inicial que o espectador faz diante da obra é: “O que é isso?”.

O aspecto cromático nas duas séries se apresenta com certa predominância do fundo acinzentado. Há um motivo para o uso dessa cor. O cinza remete ao concreto, às grandes cidades, a prédios, às construções e os aviões, por sua vez, são objetos comumente vistos em áreas urbanas. A escolha do ângulo de visão corrobora o conceito das fotografias. De cima para baixo é a visão que os passageiros do avião têm do mundo. Esse enquadramento é pouco explorado não apenas pelos artistas, mas por nós, observadores.

Ao analisarmos a fotografia de Vasconcellos de modo amplo, como na Figura 4, podemos dizer que seus traços, suas linhas e círculos, insinuam um plano de vôo, como ocorre na série de Guimarães, embora essa não seja a intenção do artista. No entanto, podemos ver mais uma compatibilidade nos trabalhos, ao tentarem evocar as ideias de direção e movimento. Eles extrapolam os limites das bordas e acentuam uma vontade de continuidade e expansão.

É importante destacar que muitas das imagens produzidas por Vasconcellos foram adicionadas ao seu acervo fotográfico pessoal. Por anos, o artista guardava tudo que registrava “de cima” para usá-las em um momento oportuno. Mais uma vez, o arquivo imagético se apresenta como um recurso muito utilizado pelos artistas contemporâneos.

Em outro trabalho, Guimarães nos mostra o ângulo zenital e o seu retorno ao acervo. Não se sabe a data dos registros fotográficos originais, o que temos é o período em que esse conjunto de imagens se tornou uma série

fotográfica. Em “Úmidos” (2015), o artista escolhe uma superfície dura e estável como o concreto ou o cimento, que constitui as calçadas das ruas. A série, a princípio foi intitulada “Ilhas”, é composta por 4 fotografias com folhas e flores centralizadas e situadas ao chão. Ao entorno delas, a presença do halo de umidade. O que temos são os resquícios de uma chuva ou de uma tempestade que já se foi (Figura 6).



Figura 6. “Úmido”, Cao Guimarães, 2015. Fonte: Caoguimarães.com. Flor de coreutéria vermelha rosada sobre chão, dentro círculo escuro de umidade, centralizada em chão claro, com áreas pontilhadas de preto.

Na imagem acima, há o registro de um acontecimento banal. Quantas vezes já visualizamos essa umidade em torno das folhas e flores depois de cessar a chuva? Inúmeras vezes, contudo, é raro as observamos com contemplação. São coisas ignoradas e localizadas na periferia da visão. Ao falar sobre essa série, Guimarães menciona que o chão se parece com o céu e daí o reflexo de um sobre o outro.³ A partir desse comentário,

³ Frase mencionada pelo artista no vídeo “Cao Guimarães – Depois” da Galeria Nara Roesler, 2015.

podemos associar a ideia de céu e terra, chão e teto, mas podemos perceber que tanto um quanto o outro possuem enquadramentos inusitados ou pouco utilizados. Da mesma forma que mal olhamos para o chão para vislumbrar objetos “insignificantes” e vidas minúsculas, igualmente o fazemos em relação ao céu. Pouco olhamos para cima. Pouco olhamos para o céu. Metaforicamente, céu e chão encontram-se em um mesmo grau de significação. No mais, o ângulo em que nos posicionamos, ou os nossos equipamentos, e o movimento efetuado são os mesmos: de cima para baixo ou de baixo para cima.

A associação que o espectador faz, neste caso, é com a flor ou as folhas. No entanto, o intuito do artista é abordar a efemeridade dos acontecimentos. Identificamos um desejo de tornar esse delicado evento em um registro duradouro, algo que somente a fotografia é capaz de compreender. Como menciona Cotton (2010, 116), considerada um “veículo de disseminação de um ato artístico efêmero [...], a fotografia contém uma ironia e uma ambiguidade que lhe são inerentes, além de serem constantemente exploradas e reinventadas pela fotografia artística contemporânea”. A ironia e a ambiguidade, a que a pesquisadora se refere, são o rompimento da limitação da fotografia como representação do real. Não que esta tenha deixado de representar algo, mas, desde meados dos anos 1960, tem se orientado para o campo artístico, mesmo que, de início, de forma tímida, como registro de ações efêmeras.

O britânico Jason Evans (1968-) é outro artista em que podemos identificar esse olhar aguçado para os acontecimentos ordinários. Na série “Novo Odor” (2000-2003), ele cria possibilidades para imagens corriqueiras.

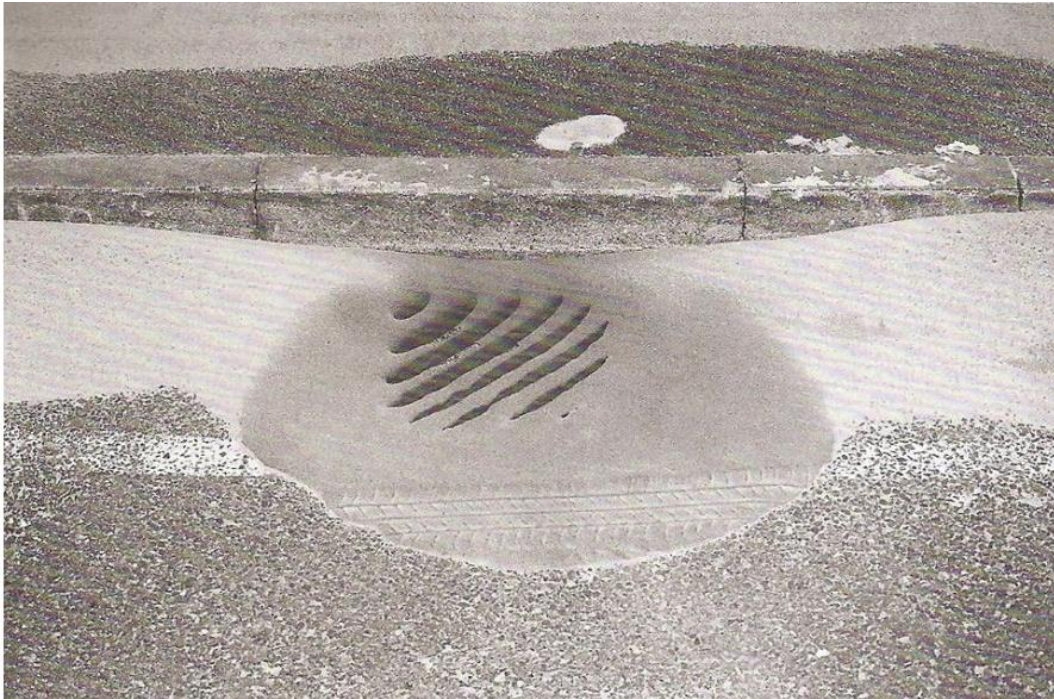


Figura 7. “Novo Odor”, Jason Evans, 2000–2003. Fonte: Cotton, 2010, p. 120. Fotografia em tons de cinza de limite entre o meio-fio, calçada e asfalto, com as linhas de um bueiro em diagonal, no centro da imagem, cercado por área cinza claro e branco, onde há o acúmulo de areia.

Na fotografia, Evans registra um aglomerado de areia em entorno de um bueiro, depois de uma tempestade. Um episódio sutil, porém, fugaz, passageiro e vulnerável ao tempo: a areia, aos poucos, cairá dentro do bueiro ou o vento a carregará para outro canto e seu fim performático será decretado. As condições climáticas, mais uma vez mostram similaridade com a ação de um artista a construir uma escultura. A escolha pelo tom preto e branco se justifica pela intenção de criar um alto contraste, para melhor visualizarmos as formas geométricas geradas casualmente. Mesmo em um *plongée*, o artista lança um olhar atento para pequenas situações e mostra-se aberto aos acasos inesperados.

Essa percepção da vida diária também ocorre na série “Materiais” (2002), de Peter Fraser (1953–). O fotógrafo registra um rodaminho formado com a dispersão de pó sintético. Ao democratizar o olhar da câmera, captura, de forma seletiva, a bagunça e a sujeira presentes nos ambientes por

tempo provisório. Trata-se de uma cadeia de acontecimentos transitórios, que artistas contemporâneos colocam em foco (Figura 8).



Figura 8. "Materiais", Peter Fraser, 2002. Fonte: Peterfraser.net. Sobre chão de tacos de madeira, pequeno amontoado de pó branco espalha-se de um centro condensado para os cantos da imagem, de modo espaçado.

A compatibilidade entre Cao Guimarães, Jason Evans e Peter Fraser, para além das semelhanças fotográficas, nestas séries específicas (registro de objetos e acontecimentos corriqueiros, ângulo de enquadramento, fugacidade) é a aguçada percepção visual perante as coisas e sua capacidade de resignificá-las e alterar nossa compreensão da cotidianidade. A temporalidade das situações não somente influencia, como se torna outro fator determinante no processo criativo dos artistas. É preciso estar disponível ao acaso, mas também ter um olhar perspicaz para os pequenos episódios que se sucedem ao nível dos nossos pés. É necessário ser ágil para capturar algo que pode deixar de existir no

próximo instante. Como menciona Navas (2017, p. 32), o que estes artistas buscam é a invenção de “um olhar que defenda outra dicção. Fotografarse para chegar a outra imagem, a uma transfiguração”.

É importante observar que uma das metodologias utilizadas pelos artistas fotógrafos contemporâneos é se permitir o acaso, lançar-se de encontro a ele e obter o inusitado. O ato de caminhar por lugares não explorados e desconhecidos contribui para a imprevisibilidade da vida ordinária, principal matéria prima que eles utilizam. Atentos aos acontecimentos, o campo de interesse desses e outros artistas são os detalhes que nos passam despercebidos. Podemos constatar isso ao percebermos que, entre a série “Úmidos” e as séries “Novo odor”, de Evans, e “Materiais”, de Fraser, há uma diferença de aproximadamente quinze anos, mas ainda permanecem como práticas em voga.

Ao analisar a obra de Guimarães, Lins (2019, p. 289) ressalta que há ao menos um ponto em comum que conecta boa parte dos seus trabalhos, se não todos. A pesquisadora o chama de “tecido sensível do mundo”, dividindo-o em três etapas: primeiro, a captação do registro fotográfico; a escolha de enquadramento e a composição da imagem a partir daquilo que o artista vê, comumente, no âmbito da vida diária. “A atitude do artista faz com que ele veja e extraia potências sensíveis de seres e coisas aparentemente inexpressivas”; segundo, quando o artista resolve fotografar/filmar o próximo, seu intuito é transmitir a experiência sensorial do outro e tudo aquilo que o rodeia e é isso que atua em sua área de interesse; por fim, busca instigar e desacomodar a experiência do espectador de suas obras.

O que Guimarães exige de seu espectador é uma paciência ou, ao menos, uma pré-disposição para interagir com a obra, seja ela fotográfica ou fílmica. O artista quer bagunçar a cabeça do público, cutucar e instigá-lo a pensar. Gerar uma pluralidade de interpretações, ao invés de apenas entregar a informação objetiva, caracterizada pela fotografia fidedigna do real.

De que essa foto é imagem? Sua indeterminação da representação que, mesmo sem alterar a realidade e sua materialidade física, modifica a maneira como são vistas e, conseqüentemente, seu conceito. Inúmeras possibilidades imaginárias podem ser criadas por conta do uso de técnicas capazes de explorar as bordas e/ou pontos centrais. A mudança de escala (que nos deixa sem saber ao certo o quão perto ou longe Guimarães capturou as fotografias); os formatos geométricos simples e banais. Como menciona Gonçalves (2013, p.61), não encontramos, nos trabalhos do artista, “nem ficções nem simulacros, mas formas de uma experiência imaginativa que toma registros inatuais para se constituir”.

Essas fotografias atuam no campo da chamada fotografia plástica. Uma fotografia que recusa a limitação de ser meramente um registro fidedigno do real e passa a buscar uma prática fotográfica em que possa expandir-se para o campo artístico. Ao lidar com o atemporal, os artistas adeptos dessa prática fotográfica solicitam que os espectadores percorrerem a superfície do quadro exposto. Como mencionam Picado e Lins (2016, p. 292), ao divagar pelas “imagens planas, desprovidas de profundidade e dotadas de uma composição plástica”, que lembra as pinturas da arte moderna, com suas ranhuras ocasionadas pelo tempo, o espectador perceberá o quanto de real e fictício está presente na obra.

Daí esse “mundo sem pressa”, encontrado nos trabalhos de Guimarães. Há uma necessidade, por parte do artista, de tempo para enxergar os micro acontecimentos do dia a dia e um período maior de assimilação e interpretação de seus trabalhos, por parte dos espectadores. Ademais, sua forma expositiva se pluraliza: polípticos, instalações, intervenções arquitetônicas etc.

Por fim, ao atuar como um colecionador de imagens, registradas em circunstâncias imprevistas e datadas de períodos aleatórios, podendo ter sua captura desde o início de sua carreira até os dias atuais, ele cria inúmeras possibilidades e conceitos em torno desse arquivo imagético inventado e/ou reinventado.

Para entender estes atravessamentos no campo artístico, o colecionismo é considerado uma consequência das novas tecnologias imagéticas e se encontra presente não somente nas produções mais atuais de Guimarães, mas nos primeiros trabalhos, produzidos nos anos 1980. Como se estas fossem imagens latentes, à espera de serem notadas. Como ratifica Baqué (2003, p. 229):

É como se para muitos já houvesse imagens suficientes do mundo em circulação, como se, sendo o mundo já saturado de imagens, parecesse inútil adicionar novas. [...] Existe a possibilidade de um gesto artístico mínimo, quase zero: acumular, reagrupar, reciclar o repertório de imagens pré-existentes.

Não seria isto que o artista aborda em seus trabalhos, de existências a resistências? São objetos que insistem e teimam em existir, que se recusam ao completo abandono e, quiçá, a sua anulação? Guimarães fala de vidas. De vidas minúsculas como as patinhas das gaivotas e de vidas invisíveis como as folhas e flores ao chão. Da poesia expressiva do dia a dia. Da chuva e do solo úmido. De vidas paralelas, que subsistem uma ao lado da outra. Ao esgarçar o código fotográfico, seu olhar se expande e o artista alcança o território do imaginário. Sua fotografia se desenrola por meio de símbolos e metáforas. Estas nos dizem sobre presenças que atuam na linha tênue do invisível, de impermanências que a câmera do artista pode tornar duradouras, de um preenchimento das coisas e dos acontecimentos corriqueiros, carregados de delicadeza e poesia. São como uma melancolia, um lamento dos olhares que nada veem, que nada enxergam.

Referências

- BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BENEDETTI, Raimo. Disparo cinematográfico: a fotografia entre o estático e o cinético. **Revista Zum**, São Paulo, 8 jun. 2018. Disponível em:

<<https://revistazum.com.br/radar/disparo-cinematografico/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GONÇALVES, Fernando. Imagens em trânsito: fotografia contemporânea e experiência estética em “Gambiarras” de Cao Guimarães. **Revista Contracampo**. Niterói, n. 2, v. 27, p. 49 - 70, ago./nov. 2013.

GUIMARÃES, Cao. **Cao Guimarães: depoimento** [2013e]. Depoimento concedido para a exposição Ver é uma Fábula (2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hDxXkPXWt6A>>. Acesso em 09 set. 2020.

____. **Cao Guimarães**: São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2015. Catálogo da exposição Depois. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/57/catalogo_cao3.pdf>. Acesso em 15 jun. 2020.

____. **Cao Guimarães**: depoimento [2018]. Entrevista concedida ao Programa Cineastas do Real. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/6450606/>>. Acesso em: 02 ago. 20.

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães: arte documentário ficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

____. Temporalidade e experiência sensível nos trabalhos de Cao Guimarães. In: DUBOIS, Philippe; FURTADO, Beatriz (Org). **Pós-fotografia, pós cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 287 - 294.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PICADO, Benjamim; LINS, Consuelo. Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães. In: Encontro Anual da Compós, 25, 2016, Goiânia. **COMPÓS**, 2016.

Texto recebido em: 15 mai. 2021

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Pessanha, L. M. de S. Do que essa foto é imagem: as séries fotográficas “Plano de Vôo” e “Úmido” do artista Cao Guimarães. *Revista Do Colóquio*, (20), 121-137. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35521>

DRAMATURGIA DA HARMONIA: UMA ENCENAÇÃO MUSICAL POR ARNOLD SCHOENBERG

*Dramatization of harmony: a musical enactment by Arnold
Schoenberg*

Doriedison Coutinho de Sant'Ana ¹

Resumo: Este artigo pretende mostrar, sob a ótica da encenação, a ludicidade e imaginação do músico Arnold Schoenberg ao discursar sobre o comportamento dos eventos sonoros no processo de modulação, dentro da harmonia musical. “Desenhar” movimentos sonoros e transformá-los em arte musical é uma atividade que exige do inventor/compositor um olhar atento sobre as questões da arte do movimento. É necessário criar combinações que soem como arte. Para tanto, é fundamental conhecer bem a linguagem da música e, por outro lado, “enxergar” nos movimentos sonoros algo de extramusical, perceber além do óbvio, imaginar certa “fábula” acontecendo entre os sons. Para demonstrar isso, faremos paralelos entre a criação melódica e a encenação de ator, lançando um tipo de olhar fabuloso sobre as primeiras páginas do capítulo “Modulação”, do livro “Harmonia”.

Palavras-chave: música, harmonia, fábula, movimento.

Abstract: *This article intends to show, from the perspective of the staging, the playfulness and imagination of the musician Arnold Schoenberg when speaking about the behavior of sound events in the process modulation within the Musical Harmony. “Drawing” sound movements and transforming them into musical art is an activity that requires the inventor / composer to pay close attention to the issues of the art of movement. It is necessary to create combinations that sound like art. Therefore, it is essential to know the language of music well and, on the other hand, to “see” in the sound movements something extra-musical, to perceive beyond the obvious, to imagine a certain “fable” happening between the sounds. To demonstrate this, we will make parallels between the melodic creation and the staging of an actor, casting a kind of fabulous look on the first pages of the chapter “Modulation”, from the book “Harmonia”.*

Keywords: *music, harmony, fable, movement.*

¹ Mestre em Artes - Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Musicoterapia pela Universidade Federal de Pelotas, RS (2005). Possui graduação em Música - Bacharel em Composição pela Universidade Federal de Minas Gerais (2003). Atualmente, membro da diretoria da Associação de Musicoterapia do Espírito Santo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4811889759850106>

Introdução

É este um movimento – reflexo de nossa própria atividade humana – que nos permite sentir como vida o que criamos como arte. [...] E, se deve surgir vida, se deve nascer uma obra de arte, então há que interessar-se por esse conflito gerador do movimento.

(Arnold Schoenberg)

Se olharmos com atenção para um corpo artístico movendo-se em uma cena teatral, ou de dança, poderemos enxergar nuances que se assemelham às linhas do movimento de uma melodia. Basta olhar uma partitura musical, ou escutar com atenção os detalhes do movimento de uma melodia: as suas curvas, expressividade, inflexões, pontos de início e corte, intensidades, alturas (altos e baixos), espacialização, peso¹ e tempo. Depois, é só lançar outro olhar atento sobre o corpo artístico em ação e perceber que existe tudo isso no movimento, nas linhas, desenhos e ondas que são criadas pelo corpo, no espaço e no tempo. Por esse motivo, ao contrário, também é possível “visualizar” linhas de ações dentro da melodia, como as que existem nos movimentos corporais, num espetáculo teatral. Nas linhas de uma melodia, é possível visualizar, por analogia, intensidades, velocidade, expressividade, tal qual num corpo cênico em ação. Traçar um paralelo sobre esses dois fenômenos, melodia e corpo, é um desafio para um salto além das fronteiras que cada uma dessas áreas (Música e Artes Cênicas) delimitou para si. Para tanto, ao continuarmos, faz-se necessário deixar fluir a imaginação e ampliar as

¹ “Laban (1978) apresenta três definições interessantes sobre o fator peso. Inicialmente, em seu livro, ele diz que “o peso do corpo segue a gravidade” (LABAN, 1978, p. 48). Depois, que o fator peso pode se referir à “uma atitude relaxada ou uma atitude enérgica” (LABAN, 1978, p. 114) que qualquer pessoa toma. E por último que, na “faculdade de participar com intenção” para a realização de algo, o fator peso pode refletir um desejo que se apodera de uma pessoa “às vezes de modo poderoso e firme, e em outras, leve e suavemente” (LABAN, 1978, p. 185). Isso nos faz refletir sobre como o peso afeta a energia de realização do movimento em todos os sentidos (físico, psicomotor). Também acontece assim com a música. Pode ser percebido por meio das variações de energia na execução de sons que acontecem dentro da dimensão da intensidade.

perspectivas de uma visão sobre uma arte específica, que demarca seus territórios, e aventurar-se rumo ao outro terreno, da outra arte.

Talvez, uma das análises mais imaginativas e “teatralizadas” do movimento musical da harmonia tenha sido feita por Arnold Schoenberg (2001). No seu livro “Harmonia”, no capítulo intitulado “Modulação”, ao falar sobre as atrações naturais dos sons, faz uso de uma linguagem provocante. É possível perceber analogias existentes entre os movimentos harmônicos e ações humanas. Ele apresenta uma perspectiva do movimento bem mais primordial que a do estabelecimento de regras e diretrizes impostas pelo sistema tonal. É um olhar sobre a condição natural dos sons de se atraírem e serem atraídos, e de se interligarem por pontos centrais de força, dos quais se aproximam e distanciam-se. Revela-se, nisso, um paradoxo sonoro: com a mesma energia em que segue em direção a algum ponto central, o som pode realizar um movimento contrário ao mesmo ponto. A esse fenômeno ele se refere como a “autodeterminação dos semilibertos”, e alerta que esse gesto “pode provocar, em certas condições, revoluções e transformações na constituição de todo o complexo” (SCHOENBERG, 2001, pg. 223). Neste e em outros apontamentos, aparecem analogias “humanizadas” e imaginativas sobre os caminhos sonoros da harmonia.

Ele descreve as relações fundamentais dos sons (regiões), de maneira que torna possível fazer um paralelo entre as características dos seus movimentos e as de um ser humano. Isso fica mais claro na medida em que inicia o discurso com o som fundamental e discorre sobre ele, encontrando com outros “tipos” de sons pelo caminho. Logo no início do capítulo, fala da proximidade de um elemento com a sua fundamental e afirma que “ainda que a ela [fundamental] se refira, possui, dentro de certos limites, vida própria” (Idem). Nesse caso, ele fala da capacidade acústica que o som possui de ser “independente”, de seguir seu próprio caminho e “vontade”. Notoriamente, o som não possui um atributo humano, mas possui, de acordo com a série harmônica, um potencial

intrínseco de movimento, no mesmo instante do repouso.² Schoenberg (2001) segue em sua elaboração e relaciona, sob forma de ilustrações e analogias, som e homem, o som fundamental e vontade de potência,³ atração acústica e devir, função tonal e intenção, harmonia e gesto.

Para elaborar os elementos dessa “dramaturgia” (em analogia ao discurso musical), ele inicia o texto desse capítulo definindo o “território” onde se encontram os “atores”, ou seja, os sons. O “palco” é o campo, o “terreno” da tonalidade, tradicional e diatônica. É nesse “terreno” que os sons (atores) atuam. E quando Schoenberg (2001) fala sobre a tonalidade, diz ser ela “uma função do som fundamental”, e acrescenta: “tudo o que a integra procede da fundamental e a ela se refere”. (SCHOENBERG, 2001, p. 223). Atribui, dessa maneira, à fundamental, um poder acima de todos os outros sons coexistentes, que acontecem na música. A fundamental é apresentada como geradora e “encenadora-gestora” dos elementos sonoros da harmonia.

Em seguida, Schoenberg (2001) descreve, com alegoria, o rizoma⁴ dos entrecruzamentos de elementos sonoros, dentro da harmonia. Ele diz que,

² Uma nota fundamental possui, em sua série harmônica – entre os seus primeiros harmônicos, até o 7º harmônico – o complexo da tríade perfeita por um lado, e por outro, o complexo da téttrade com 7ª menor, que, no idioma tonal, carrega a dominância como característica. Esse duplo, está na potência do som, como acontecimento simultâneo. Na experiência da realização, o som fundamental traz nele mesmo uma dialética do movimento: ficar e sair, repousar e tensionar, parar e mover-se.

³ “Vontade de Potência” é um conceito do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) que se apresenta 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).

⁴ Deleuze e Guattari, no livro *Mil Platôs* (1995), vol. 1, usam a Árvore como símbolo, como ilustração para “filiação”, estância, sustentação para-si e lugar da presença de-si. A partir disso, Deleuze e Guattari (1995) designam o rizoma como o elo, o *entre*, que não está nem em um começo e nem em algum final. Baseado nessa concepção, no contexto em questão, da Harmonia musical, o sentido de Rizoma está referido aqui pela condição do som fundamental de poder ser análogo à árvore de Deleuze e Guattari (1995), que impõe a ele o “verbo ser”, e pelos sons, gerados a partir dessa fundamental, em potência de atração e repulsão, em contante devir, que se apresentam *entre*. Estes mesmos sons, garantirão as transformações para as diferenças, em direção ao novo som, em busca de novos “territórios” harmônicos. Essa trama, produz um “rizoma harmônico” de constantes investidas em novos “campos”, com a “força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser”. (DELEUZE, Guiles; GUATTARI, Félix. Capa do Livro. Capa do Livro. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquisofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995).

quando os “seguidores” da fundamental chegam às fronteiras do terreno ocupado por ela, encontram o (outro) ponto central para onde irão convergir. Nesse ponto do “terreno”, os sons são atraídos pela nova fundamental. Porém, acontece um fenômeno conflituoso: ao mesmo tempo que esses sons, longe da primeira fundamental, possuem mais forças para se desprender, ainda sentem a energia de atração por sua “velha” fundamental. Para “decidirem-se” por qual caminho seguir, faz-se necessário que outros sons apareçam e estabeleçam vínculos, tais quais os laços que uma vez criaram com a sua primeira fundamental e, por ora, afrouxaram-se. Tais conexões são possíveis de acontecer, pois os sons, mesmo sob a pressão da sua fundamental, também se relacionam entre si. A própria fundamental, por sua vez, movimenta-se. No jogo de forças harmônicas, naturalmente, uma fundamental, que possui os seus “súditos”, também já pertenceu ao “território” de outra fundamental. Cada fundamental, que hoje gera e “gerencia” o seu campo (palco), encontra-se nesse posto porque procurou o caminho em direção à fronteira, e ao diminuir a força de atração pelo ponto central, seguiu adiante. É esse fenômeno da harmonia, da modulação, que impulsiona todas as forças e potências do próprio som, desestabiliza suas energias de atração e expulsão e cria a possibilidade de se afastar ou se aproximar de outra potência sonora semelhante. Tal movimento desvela autonomia e equipolência nos sons e a possibilidade da troca de “poder” (protagonismo) entre eles.

Schoenberg (2001) fala desse movimento sonoro de forma ilustrada, criando a imagem de personagens em conflitos, seguindo os seus caminhos, propósitos, necessidades e escolhas. Chega ao ponto de inscrever, no seu discurso analítico sobre a harmonia de modulação, uma situação dramática que torna possível visualizar um lugar hipotético, quase épico, onde se correlacionam sons, por “afinidade”, por “necessidade”, por “vontade”, formando uma espécie de “sociedade” sonora que coexiste no “território” de uma fundamental. “Seguindo-se através de seu território, as pegadas da influência da fundamental, chega-

se facilmente àquelas fronteiras onde a força de atração exercida pelo ponto central torna-se mais fraca, onde a potência de domínio se afrouxa". (SCHOENBERG, 2001, pg. 223).

Uma dramaturgia da harmonia, por Schoenberg

Seguindo os rumos da sua própria natureza, o som movimenta-se e direciona-se, desenhando uma trajetória recheada de experiências e de "aprisionamentos", "desligamentos", "fugas", "estabelecimentos" de novos laços, "autoafirmação", "descolamentos", "dúvidas", "desvios", "retornos", "idas", "vindas", "encontros" e "reencontros", "escolhas", "revoluções", "revoltas", "deslocamentos". Trajetória sonora que se assemelha à humana. É possível, a partir disso, acreditar que as analogias de Schoenberg (2001), entre som e ser humano, visassem inscrever-se em uma espécie de esboço literário ou "dramatúrgico", sobre os caminhos naturais da harmonia musical. Porém, é inegável o quanto ele foi imaginativo ao escrever, quase em parábolas, sobre modulação e os processos de ação dos sons para seguirem adiante, em busca de nova centralidade. Os movimentos de som para som, entre os sons, de som contra som, gerados pelas atrações e repulsas das energias acústicas, parecem-nos, nesse "drama harmônico", estar carregados de estados emocionais e gestos. Tudo isso nos inspira a imaginar. E assim seguimos.

"Modulação" é título dessa "peça" (capítulo) que relata certa estória da harmonia. Com tal ludicidade, Schoenberg apresenta uma análise da harmonia da modulação e, por meio dela, descreve movimentos, atrações, rumos, ações e conflitos entre os elementos sonoros na harmonia, da mesma forma que um escritor/dramaturgo desenvolveria sobre personagens de um conto literário ou peça teatral. Eis uma fábula para o som. "Contracenando" com outros "personagens" desse espetáculo

sonoro, o som interage, criando “fortes relações com a fundamental”. Finalmente, apresentando “os efeitos de seus próprios impulsos”, eles (os sons) criam, através do contato uns com os outros, “relações de reciprocidade” (SCHOENBERG, 2001, 223). O autor delinea uma história ilustrada do som com analogias, com as hierarquias e políticas humanas.

Convém, neste momento, adentrar mais uma vez no campo das artes cênicas e verificar um conceito de dramaturgia que nos atenda melhor. De acordo com Mota (2008, p. 21), a dramaturgia “não é apenas a atividade de se escrever para a cena”, e acrescenta que “o fim da dramaturgia é a representação do mundo” (PAVIS, 1998, p. 149 apud MOTA, 2008, p. 21). O sentido de dramaturgia extrapola a bidimensionalidade do texto escrito e adentra em outras dimensões, como a do movimento, do corpo, e de outras linguagens da arte.

A amplitude da questão da dramaturgia refere-se à especificidade de processos criativos, não sendo privilégio do teatro falado. Eisenstein (1990a, p. 49-69) advoga uma “dramaturgia da forma fílmica”, evidenciando sua hesitação entre a busca de uma formalização da linguagem cinematográfica e os limites dessa formalização. [...]. A reivindicação de uma dramaturgia é a forma de se explorar a continuidade inteligível das opções estéticas da representação. (MOTA, 2008, p.21-22)

É através dessa perspectiva que reivindicamos uma dramaturgia para os movimentos acústicos da Harmonia, quando descritos por Schoenberg (2001), no capítulo “Modulação”. Por meio da ampliação desse olhar, torna-se possível “enxergar” os desenhos harmônicos de uma movimentação sonora dentro da “Harmonia”. Os conflitos, clímax, mudanças de ação e transformações dentro do tecido harmônico, num devir modulatório, em direção a outros terrenos, estão, de forma lúdica e ilustrativa, muito bem delineados e contados por Schoenberg (2001).

Por meio do estilo da escrita usada no capítulo (peça) “Modulação”, ele autoriza o leitor a ser imaginativo e inventivo, a buscar novas formas de processos mentais que o libertem e o ajudem a compreender “Harmonia”

através da fábula épica narrada nas primeiras páginas de seu texto. Ali, aparecem descrições de sons com características de personagens de um conto literário ou de espetáculos teatrais. Como, por exemplo: sons que transitam com elevado grau de titulação no território que lhes foi concedido pela fundamental (Soberana) ele diz que são os “relativos senhores das regiões da dominante e subdominante”. Essencialmente, os sons não possuem condições humanas para assumirem funções como a de um superior do exército de alta patente, ou aristocrata, rei, ou chefes de setores, a ponto de carregarem esse título: “senhores”. Porém, Schoenberg, utiliza o termo, o que faz surgir um paralelo com a condição humana para esclarecer a posição e importância das fundamentais (e/ou acordes) da citada região harmônica.

Nessa trama, surgem movimentos harmônicos próprios da acústica sonora.⁵ Entretanto, para falar sobre eles, Schoenberg imputa aos movimentos sonoros características sociais e psicológicas. Ele os descreve ao dizer que as regiões são “mantidas sob coação”, mas que ao mesmo tempo, estão “dispostas a ceder perante os atrativos de outra tonalidade”. Ora, se tem um lugar onde o som pode coagir-se, é na imaginação de um dramaturgo, criador de histórias, onde qualquer elemento (bola, carro, animais, até mesmo uma nota musical) pode adquirir vida e produzir conflitos psicológicos para terem a condição de desenvolver uma história tipicamente humana. Tais elementos tornam-se seres humanizados (personagens), com o intuito de atrair a atenção do fruidor atento, por meio de características psicossociais imputadas a eles. Essas características que os tornam capazes de provocar a identificação e a proximidade do expectador/ouvinte com o personagem.

⁵ “Segundo Edmond Costère no livro *Mort ou Transfigurations de l'harmonie*, os sons são harmonizados por relações de dois tipos: ressonância harmônica e deslizamento. Um dó, por exemplo, é polarizado por si mesmo (em uníssono), por sua oitava (outro dó), pela quinta superior (sol) e inferior (fá). Essas relações correspondem aos primeiros intervalos dados pela própria série harmônica e são dotados de grande estabilidade. Mas um dó também é polarizado pelas duas notas que lhe são vizinhas a uma distância de um semitom: o dó sustenido (segunda menor superior) e o si (segunda menor inferior). Essas duas notas travam com ele relações atrativas de outra natureza: por contigüidade, deslizamento, deslocamento do eixo atrativo dado pelas similaridades da escala harmônica.” WISNIK (2001, pg 65)

Traçando o perfil psicossocial dos personagens, é necessário colocá-los em “situação”, ou seja, dá-lhes um propósito para que aconteçam os conflitos. Eles imputam nos graus da escala diatônica, um “pendor” para converterem-se em tônica, e diz que fazem surgir um “torneio” entre eles para alcançar posições mais elevadas. Um lugar onde acontecem as batalhas é fundamental para que os personagens possuam algum “vínculo parental” e possam relacionar-se, através de jogos, demonstrando relações de poder. Nesse lugar, podem exercer a sua autonomia, como consequência de um processo de afastamento e descolamento do poder central. Se fosse uma “família”, esse poder estaria nos pais. Se esse lugar fosse um reino, o rei seria o detentor do poder central. É dentro dessa ilustração que ele menciona os “esforços revolucionários dos subordinados, tanto de suas próprias inclinações como da necessidade de dominação do tirano” (SCHOENBERG, 2001). Nesse caso, Schoenberg se refere ao personagem central como um tirano. A batalha necessária para os personagens (sons) conquistarem a sua liberdade é quase épica. O que fica subentendido⁶ é que seria exigido deles uma dose alta de coragem, elaboração de estratégias, preparo, luta, incansáveis tentativas de idas para longe do centro, revolução, encontro e reunião de outros personagens condescendentes (sons), que estabeleçam laços tão fortes, que sejam capazes de criar um novo “lugar de repouso” (tônica).

Abaixo, arrisco a elaboração de uma pequena fábula, como dramaturgia, baseada no esboço “dramatúrgico-musical” imanente à teoria harmônica proposta por Schoenberg no capítulo “Modulação”:

⁶ O conceito de subtexto no teatro surgiu com o ator, diretor e pedagogo Constantin Stanislavski (1863 – 1938). O subtexto mostra as intenções e construções psicológicas da personagem, ou seja, revela o seu estado interior. O que é mostrado na cena pelo ator, pode carregar “algo a mais” do que está dito no texto. O subtexto se destaca na forma psicológica que o ator interpreta o texto.

Modulação

Ato único - Inserido num território, dominado pela “Soberana Fundamental”, cercado por fronteiras, permeado por regiões cujo direito de posse se encontra nas mãos de um senhor e seu substituto, o “Som serviente”, personagem seguidor - ressonante - nascido sob o julgo da “Soberana Fundamental”, vive, servindo aos senhores mais graves - donos de territórios mais vastos - e guiado pelos desejos de sair de perto, de libertar-se dos seus maiorais. No seu trajeto, encontra outros iguais, que vivem de acordo e desejam o mesmo: ir para longe. Atendendo aos ensejos, apoiado pelos que se aproximam dele, segue em direção ao terreno mais longínquo e promissor: a fronteira. Lá, tão longe das suas raízes, distante da influência forte e atrativa da “Soberana Fundamental”, os laços que o amarravam à sua genitora se afrouxam. Um leque de possibilidades universais se abre em seu caminho. Nesse momento, o servo se torna Soberano, e descobre a capacidade de ser gerador de outros novos “mundos sonoros”. Numa trama épica, cíclica, e incansável, o movimento não é interrompido.

Para melhor esclarecimento do que está por trás da inventividade “fabulosa” do autor, é importante frisar que ele se refere à relação entre os graus (regiões) de menor força e os graus (regiões) mais fortes da escala diatônica musical, e como eles se comportam nesse “drama”. Schoenberg propõe mais: uma forma de poder se apropriar dessas diretrizes para realizar suas obras, utilizando as funções naturais do movimento entre os sons e reorganizando-os ao prazer do compositor de música.

“A-Final”, uma encenação musical

De acordo com Roubine (1998), a encenação teatral é mais que definir onde o ator fica em cena e para onde ele vai sair. Para esse autor, a encenação dá um sentido global à peça e ao teatro. Assim, é possível perceber que a melodia pode ser vista como um desenho de ações e conflitos teatrais. Ela exprime o pensamento do compositor, a forma dele enxergar a vida, a sua ótica sobre ela e é uma maneira de demonstrar seus sentimentos e sensações. Portanto, pode ser desenhada e organizada como uma encenação teatral é montada. Um artista expõe a sua visão de mundo através da sua criação. Assim como o dramaturgo elabora as linhas de ação de uma peça teatral, o compositor musical conta com sua própria história e elabora linhas melódicas em uma música. A dramaturgia musical representa a visão dramática do artista musical sobre as relações naturais, “instintivas” do som.

O inventor de música desenha movimentos sonoros inspirado na sua experiência de vida e sobre o movimento do seu corpo. Imprime, na melodia, caminhos que só ele conhece e pode conceber, pois é sua a experiência do gesto no movimento corporal e o efeito que ele pode provocar. Qualquer referência mais precisa sobre qualidades (fatores) de movimento extrai de si, não de outro. Conhece, de maneira peculiar e particular, o significado das variações de energia (intensidade),⁷ das velocidades, das precisões e imprecisões na direção do movimento, da fluidez e interrupção deles porque conhece a si mesmo. Sabe quais as características do medo, tristeza, raiva, desconforto ou alegria, pois vive seus efeitos e causas. É por meio dessas memórias que baseia a sua vivência, e se artista for, o seu fazer artístico. Por isso, é capaz de reproduzir o que conhece da vida.

⁷ dinâmica forte-piano-mezzoforte

A função do compositor de melodias é organizar musicalmente os sons e, ao agir sobre eles, criar experiências sonoro/musicais a partir das próprias experiências corporais/afetivas. Cabe ao compositor dos movimentos musicais encontrar maneiras, caminhos e situações para transmutar os sons, suas nuances e dimensões, ao status de arte, num devir de transcendência da substância do som cotidiano. Encenar, nos conceitos de Roubine (1998) é criar, fazer aparecer a teatralidade do elemento que antes era comum, mas, depois de certa organização, torna-se cênico. Criar melodias tem a mesma função, no que se refere a “capturar” sons do cotidiano e organizá-los em formas-melodias, o que lhe confere a condição de arte.

Referências

- BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos chave**. 2. Ed. – São Paulo: Contexto, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- MOTA, Marcus. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- 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.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 09/11/2020.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo. Perspectiva, 2003.
- _____. **Diccionario Del Teatro: dramaturgia, estética, semiologia**. Paidós, 1998 (1996).
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A música no jogo do ator meyerholdiano**. In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov**. Paris, T. III, p.35-56, 1989. Tradução:

Roberto Mallet. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/342920482/A-Musica-No-Jogo-Do-Ator-Meyerholdiano-Beatrice-Picon-Vallin-pdf>

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2ª ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar editor, 1998.

SANT'ANA, Dori. **Melodia cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator** / Doriedison Coutinho de Sant'Ana – Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8UDP5S>

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

____. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 1991.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1997.

____. **Poética Musical em 6 lições**. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1996.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. 3a edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Texto recebido em: 15 mai. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021..

Como citar este artigo: Sant'Ana, D. C. de . Dramaturgia da harmonia: uma encenação musical por Arnold Schoenberg. *Revista Do Colóquio*, (20), 138-150. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35532>

ARTE E PAISAGEM: TEMPO E ESPAÇO NA OBRA MONUMENTO À DERIVA CONTINENTAL DE THIAGO PITTA

*Art and landscape: time and space in the work Monument to the
continental drift of Thiago Pitta*

Alex Alonso ¹
Camila Calolinda da Silva ²
Eluiza Bortolotto Ghizzi ³

Resumo: O artigo insere-se no contexto das relações da arte com o espaço e o tempo, em especial a partir de uma visão de arte que caminha pelos interstícios entre o objeto artístico e a paisagem. Procurando acompanhar modos de significação do espaço-tempo na arte contemporânea, propõe analisar a obra “Monumento à deriva continental”, de Thiago Rocha Pitta, no seu diálogo com o tema. Toma-se como referência, além da própria obra, reflexões de diferentes autores sobre tempo e espaço e de Krauss sobre escultura como campo expandido. As relações espaciotemporais aparecem na obra de Pitta em três camadas que permitem tratar do poético, do sensível e do cognitivo na arte.

Palavras-chaves: espaço-tempo; arte; paisagem; campo expandido.

Abstract: *The article is inserted in the context of the relations of art with space and time, especially from a vision of art that walks through the interstices between the artistic object and the landscape. Seeking to accompany ways of signifying space-time in contemporary art, he proposes to analyze the work Monument to the continental drift, by Thiago Rocha Pitta, in his dialogue with the theme. In addition to the work itself, reflections by different authors on time and space and Krauss on sculpture as an expanded field are taken as a reference. The spatiotemporal relations appear in Pitta's work in three layers that allow dealing with the poetic, the sensitive, and the cognitive in art.*

Keywords: *space-time; art; landscape; expanded field.*

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente mestrando em Estudos de Linguagens pela mesma instituição, na linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos - semiótica de vertente peirciana. Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/9557795907379958> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-5615>

² Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestranda pela mesma instituição no Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL-FAALC-UFMS) linha de pesquisa: Práticas e objetos semióticos - semiótica de vertente peirciana. Lattes: <https://orcid.org/0000-0002-4661-2569> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4661-2569>

³ Graduada em Arquitetura e Urbanismo, com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUCSP/bolsa CAPES). É professora do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS e editora dos Anais SIEL e Semanas de Letras - FAALC/UFMS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5923072329013624> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4770-625X>

Introdução

A arte contemporânea se alastra por meio da nova interação que temos entre o espaço global e o local, gerando uma percepção de redução do tempo e do achatamento dos espaços, proporcionada pela tecnologia, como compreendem Stuart Hall (2006) e David Harvey (1993). Nessa nova visão de mundo, a arte irá pensar o fazer artístico por diferentes vieses de tempo e de espaço, explorando suas complexidades, abrindo debates sobre e propondo experimentações. A obra se insere no espaço-tempo e o espaço e o tempo se inserem na obra. Esses lugares de dentro e fora ou de uma coisa que se insere dentro da outra, como matrioskas,¹ é o que dão à arte contemporânea o seu caráter de frescor e a inserem nos espaços de vivências. Antes, íamos até o lugar da arte, em galerias e museus. Com o contemporâneo, ela invade nossos espaços, indo desde a natureza mais remota, até o urbano e os espaços domésticos, por meio do digital. O espaço da vida e da arte aproximam-se.

Tal disrupção na arte clássica, iniciada já com o modernismo, insere obras e indivíduos na paisagem, permitindo experienciar as coisas onde elas estão, no lugar de representá-las pictoricamente e apreendê-las visualmente. Isso permite explorar as relações da arte com o espaço e o tempo, faz com que ela entre nos espaços de convívio (jardins, praças, ruas, prédios, praias etc.) e convida para que entremos em seu espaço, que é o nosso espaço já conhecido, mas agora atualizado com a proposta do artista. Aliado a isso, o novo interesse da arte em mesclar diferentes modos de produção fará com que sua estrutura categórica precise de novos conceitos e denominações, como percebeu, por exemplo, Rosalind Krauss (1984), na sua reflexão sobre um campo expandido nas relações entre escultura, arquitetura e paisagem

¹ Boneca russa que se constitui de uma série de outras bonecas, feitas geralmente de madeira, colocadas umas dentro das outras, da maior até a menor.

A seguir, fazemos uma reflexão sobre as nossas relações com o tempo e com o espaço, bem como abordamos o estudo de Krauss sobre a escultura como campo expandido. Fazemos uma análise da obra “Monumento à deriva continental”, de Thiago Rocha Pitta, por meio da qual abordamos tanto as relações entre arte e paisagem, quanto entre arte, espaço e tempo.

Campo expandido e as novas interações do espaço-tempo

A modernidade² nos trouxe várias mudanças sociais. A principal delas: a maneira como lidamos com o espaço e o tempo. Em um emaranhado de processos por todo o globo, a tecnologia foi revolucionada por novos conhecimentos, novas ciências, que impulsionaram as industriais. Esses acontecimentos se puseram através de um conjunto de fatores em um cenário econômico, social, político e científico e, na medida em que eles progrediam, interferiam de volta neste cenário. No transcurso dos acontecimentos, tempo e espaço tomaram dimensões diferentes de como eram encarados e percebidos anteriormente a essas transformações que, atualmente, podemos chamar de globalização.

Aviões, trens, carros, celulares, computadores etc., todos esses objetos são ferramentas que encurtaram o tempo e o espaço, dando novos significados e novas maneiras para lidarmos com eles. Stuart Hall (2006), ao pensar estas questões, afirma que o fácil acesso e compartilhamento de informações e a facilidade com que nos deslocamos quebraram as fronteiras bem delimitadas que existiam socialmente. Com isso, hábitos, gostos, crenças, símbolos são facilmente importados e exportados. Anthony McGrew (apud HALL, 2006) registra que este processo, que atua

² Em conformidade com Stuart Hall (2006), entende-se por modernidade a frequente alteração nos meios de produção e a ruptura no quadro social. Estes fenômenos não são apenas rompimentos de seus precedentes (tradição), mas também de suas estruturas internas, caracterizando-se pela rapidez, abrangência e continuidade dos acontecimentos, tornando-os globais.

em escala global e atravessa fronteiras nacionais, integra e conecta comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo. Ou seja, estamos criando novas interações para essas entidades físicas, pois já não correspondem às necessidades de convívio como antes.

Sobre as questões do tempo, Carlo Rovelli (2018) pontua algumas das transformações culturais devidas à modernidade. Ele lembra que, historicamente, o tempo era estruturado pelas observações do movimento de rotação da terra (o dia), atentas à posição do sol. Assim, meio-dia é quando ele está no centro do céu, o que funciona como um indicativo para um viajante a cavalo, por exemplo. O tempo também era organizado pela liturgia: Páscoa, Quaresma, Natal etc., que dava a noção do período do ano. Mas a partir do século XIII, a vida das pessoas começou a ser regulada por um relógio mecânico colocado no campanário das igrejas e, aos poucos, o relógio passa das mãos do anjo para a do matemático.³ A ciência e a tecnologia estavam conquistando o seu espaço. No século XIX, com a chegada do telégrafo e a rapidez dos trens, surge a necessidade de sincronizar os relógios de uma cidade para a outra, devido à integração que o transporte causou, “encurtando” as distâncias pela redução do tempo para transcorrê-las.

Étienne Klein (2019, p. 19) relata que este modo de encarar o tempo é a configuração de um “tempo espacializado, o tempo transformado em movimento regular no espaço, aquele tempo dos ponteiros no mostrador do relógio”. Este tempo é uma convenção que se utiliza da matemática para contar seu ritmo de passagem. Ele faz sentido com a modernidade, porque estrutura a ideia de rotina necessária para eventos bem demarcados como ir ao trabalho, ao médico, à escola etc. Eventos que fazem parte dessa vida moderna, em que, apesar de contarmos o tempo, temos a sensação de sempre estarmos sem ele. Por ser aquilo que constrói uma interação no espaço urbano e que é sempre otimizado, será criticado

³ Sobre esta metáfora que também é um evento dentro da história, o leitor pode consultar Rovelli (2018, p. 54).

por David Harvey (1993, p. 219), segundo quem, na modernidade, há uma destruição do espaço por meio do tempo:

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas – e à medida que os horizontes temporais se encurtam até o ponto em que o presente é tudo o que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais.

Hall (2006) acrescenta que a compressão do espaço-tempo acarreta uma aceleração dos processos globais, já que as distâncias não importam e o tempo é minimamente considerado no agora. Eventos locais geram um impacto imediato sobre pessoas e lugares de uma grande distância. Dessa forma, como contribuição para o debate, podemos pensar na situação pandêmica atual, registrada pela primeira vez na China, e que se espalhou pelo mundo em poucos meses, devido ao encurtamento das distâncias por transportes que, conseqüentemente, encurtaram o tempo. O problema que era local se tornou rapidamente global.

Paul Virilio (apud CANTON, 2014) sugere que existe uma poluição nesse encurtamento do espaço e do tempo, a poluição dromosférica. Dromos vem de corrida e sugere a instantaneidade dos acontecimentos na modernidade. A partir desse conceito, ele diz que a tecnologia não degrada apenas os elementos e substâncias naturais como o ar, a água, a fauna ou a flora, mas também o espaço-tempo, reduzidos a nada pelos diversos meios de transporte e comunicação instantâneos, que destroem as relações entre o homem e seu meio ambiente.

Canton (2014) pensa sobre essas questões a partir dos conceitos de lugar e não-lugar antropológicos, cunhados pelo antropólogo francês Marc Augé, que pensa nos acontecimentos e interferências sociais causados pela

supermodernidade.⁴ Augé diz que estamos trocando os lugares fixos, conhecidos ou confortáveis, pelos lugares de passagem, de desamparo e do virtual. Na urbanização, a arquitetura então será simbolizada como lugar, quando se tem a sensação de pertencimento, acolhimento e de relações, como nas nossas casas. O não-lugar é aquele do trânsito, de passagem, do desconforto, como o são os hospitais, rodoviárias, aeroportos, rodovias etc., pois não se pode tomá-los como identitários, nem como relacionais ou históricos. Estamos sempre em maior ou menor grau convivendo com um e outro, pois não se pode apagar por completo o lugar e nem realizar totalmente o não-lugar.

Em suma, todos esses pesquisadores (da área de humanas e aplicadas) tentam nos mostrar como a modernidade, a globalização, as tecnologias, e a urbanização de nossas vidas aceleradas nos desconectaram daquilo que entendíamos como espaço-tempo e nos inseriram em um outro, tecnológico e virtual, fazendo surgir novos problemas.

Dentro desse contexto, a arte, como um processo que se vincula ao social e ao cultural das manifestações humanas, participa dessas mudanças do espaço-tempo, que envolvem revisões conceituais. Em diferentes tempos e espaços, os artistas sentem, pensam, expressam e representam, de maneiras diferentes, o espaço-tempo. As produções artísticas são, também, uma marcação no espaço e no tempo. Da teoria da relatividade de Einstein às pinturas cubistas de Picasso e Braque, os surrealistas e dadaístas, todos exploraram a variabilidade de novas relações com o espaço-tempo. O surgimento dos modernismos pode ser compreendido como influência direta desta modernidade que se desenrolou progressivamente. Giulio Carlo Argan (1992, p. 185) deixa registrado que “sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX,

⁴ No conceito de “supermodernidade”, discute-se a ideia da comunidade mediada pelos laços de solidão, nas quais se convive mais com os meios eletrônicos do que com outros indivíduos. O termo foi atualizado pelo autor para “sobremodernidade”, então pode haver textos em que trazem um ou outro termo, ambos com o mesmo significado.

propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”. Ele ainda acrescenta que, no início do século XX, ao se tomar a consciência da transformação do curso das próprias vidas e atividades sociais, os modernistas se preocuparam em revolucionar as modalidades e finalidades da arte.

Canton (2014) explora o lugar da arte de acordo com o curso desses acontecimentos modernos e nos conta das mudanças na sociedade e nas definições de arte. Antes do século XVIII, as coleções de arte eram privadas e superlotavam as paredes. A primeira coleção pública foi a do Louvre (Paris, França), em 1793. Com a arte moderna, vem a necessidade de uma distribuição das obras no espaço com menos acúmulo e mais respiro, além das formas retas e paredes brancas, para que a arte pudesse “falar por si”. Em 1929, é construído o primeiro Museu de Arte Contemporânea (MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos). Não muito depois, nos anos 1960, os artistas vão questionar a institucionalização dessa arte pelos museus e, nessa oposição, buscaram transformar os espaços de “fora” ao invés dos espaços de “dentro” que, por sua vez, coincidiam com o espaço urbano e da natureza. A ocupação fez surgir o movimento *land art* “que se caracteriza não por ser uma arte da paisagem, como no caso das pinturas de paisagens sistematizadas como gênero pela Academia de Belas-Artes desde o século XVII, mas sim como uma arte feita na paisagem” (CANTON, 2014, p. 18). Isso porque, na *land art*, os artistas se apropriaram de espaços amplos na natureza como praias, lagos, rios, montanhas, vulcões etc., sendo uma arte dentro das paisagens. Havia um sentido de conquista de novas fronteiras em contraponto à urbanização crescente.

A nova proposta dos artistas de *land art* não só altera o lugar “da” arte, explorando o lado de fora das galerias e museus, como também o lugar “na” arte, pensando os espaços para além de uma representação bidimensional, na qual o lugar é a própria arte. Obra e espectador dividem

o mesmo ambiente imersivo, confundido com os espaços da vida, do cotidiano.

O historiador Michael Archer (2008) explica que o afrouxamento das categorias e das fronteiras interdisciplinares (entre os anos 1960 e 1970), durante a crescente interação tecnológica, fez com que a arte assumisse muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. As várias tendências se entrelaçaram umas às outras, dificultando examiná-las separadamente. Contribuía para isso o viés conceitual da arte. Segundo Archer, o artista estadunidense Sol LeWitt (1928-2007), que participou de alguns desses movimentos, falava de maneira positiva em tornar as coisas “emocionalmente secas” para que elas fossem “mentalmente interessantes”. Para LeWitt (apud ARCHER, 2008, p. 72), “a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A ideia se torna uma máquina que faz a arte”. Por consequência, a pergunta que ficava era se “a obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de ideias de como perceber o mundo?” (ARCHER, 2008, p.62).

No que se seguiu disso, os conceitos da arte foram postos em xeque, porque já não alcançavam os novos propósitos, nas fronteiras que se alargavam ao ponto de se tocarem, criando interstícios. Essa herança da modernidade compreende a arte em um entremeio de duas ou mais categorias, como algo que não é uma pintura ou uma escultura ou paisagem, mas que se utiliza dessas técnicas e conceitos para formar algo híbrido, mesclado no espaço.

No fim dos anos 1970, a crítica de arte Rosalind Krauss (1984), em “A escultura no campo ampliado”, conta que, naqueles anos, muita coisa tinha sido chamada de escultura por falta de denominação, mas que o caráter heterogêneo dessas coisas os impossibilitava de ser uma escultura,

a menos que este conceito se tornasse “infinitamente maleável”. Nas suas reflexões, a categoria escultórica é ampliada devido a um ofuscamento dos limites entre os novos objetos artísticos e, principalmente, a paisagem e a arquitetura.

Krauss (1984) toma como interessante o fato de os significados de termos culturais como pintura e escultura terem sido ampliados de forma tão esgarçada. E considera que isso se deve ao fato de que atualizar algo velho é, na maioria das vezes, melhor entendido do que criar algo novo. A semelhança entre os objetos, em meio às muitas diferenças que possam ter, torna-se uma estratégia para nos acostumarmos às mudanças no tempo e no espaço. Inclusive, a crítica alega que estes fenômenos são uma marcação para se entender a arte moderna, mais especificamente, a perda deles. Krauss alega que esculturas são formas positivas⁵ que interagem com a arquitetura ou estão inseridas na paisagem; também são convenções e, desta forma, funcionam como monumentos, como símbolos, como marcos históricos. Entretanto, com a modernidade, essas obras não abarcam tais fatores, sendo aquilo “que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar” (KRAUSS, 1984, p. 132), tornando-se autorreferenciais.

Alicerçada nessas questões, Krauss (1984) propõe pensar a escultura pós-modernista como um negativo, como combinações de exclusões, na medida em que deixa de ser algo positivo (visto na arte clássica) para ser o resultado da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. Suas reflexões são organizadas em um diagrama (Figura 1) com um conjunto binário que se expande para quaternário, como tentativa de solucionar o problema da arte naquele momento:

⁵ Positivo no sentido matemático de soma. São formas que somam a interação de outros objetos no espaço.

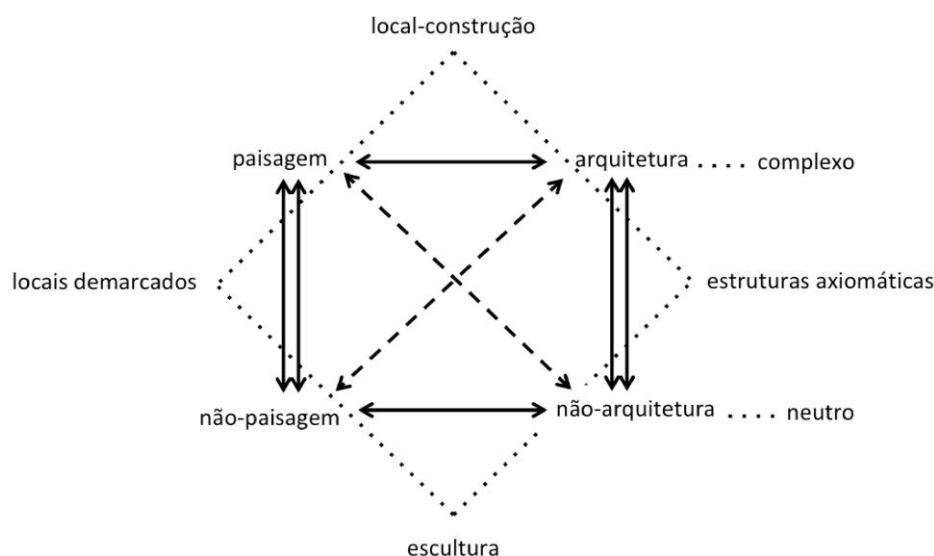


Figura 1. Diagrama do Grupo Klein. Fonte: Krauss, 1984. Diagrama em linhas pretas sobre fundo branco. Ao centro, duas linhas tracejadas cruzam-se em diagonais, com setas nas pontas. As setas apontam para as palavras paisagem, no canto superior esquerdo, não-paisagem, no inferior esquerdo, não arquitetura, no inferior direito, e arquitetura, no superior direito. Dos lados das linhas diagonais, há duplas de linhas verticais com setas que apontam para as palavras localizadas nesses cantos. Sobre as linhas diagonais, há outras linhas com setas, que também apontam para esses cantos. Essa estrutura está envolva em um quadrado tracejado. No vértice superior do quadrado, há a palavra local-construção, no vértice inferior, a palavra escultura, no vértice esquerdo, lê-se locais demarcados, no vértice direito, lê-se estrutura axiomáticas. Do lado direito do diagrama, pontos ligam, horizontalmente, as palavras arquitetura e completo e as palavras não-arquitetura e neutro.

Percebe-se, no diagrama, a construção de três novas categorias, além da escultura: construções no local (paisagem e arquitetura); locais marcados (paisagem e não-paisagem); estruturas axiomáticas (arquitetura e não-arquitetura). Essas novas categorias dialogam de maneiras diferentes com o espaço, podendo ser locais amplos construídos como: labirintos, túneis, corredores, câmaras, pátios, trilhas e estruturas que compõem e integram a paisagem. A preocupação de Krauss foi pensar essas novas categorias para que dessem conta da confusão de algo que não poderia ser paisagem, embora participasse dela. Não era arquitetura, apesar da construção. Mas havia três dimensões, estava na paisagem e também não era escultura. Daí o campo ampliado como resolução para essas novas artes, que passam a

integrar, cada uma, um ponto de relação entre escultura – paisagem – arquitetura. No que tange às categorias de escultura e arquitetura, aparece algo em comum: a paisagem. Destacada neste artigo, propomos pensá-la como local, espaço, extensão em que se inserem as coisas, sendo uma questão fundamental para os desdobramentos da arte, quando obra passa a existir na paisagem.

O enredamento da obra e a paisagem



Figura 2. Monumento à deriva continental, 2008. Migros Museum Für Gegenwartskunst, Zurique, Suíça. Tecido petrificado. dimensões variáveis. Fonte: Galeria Casa Triângulo. Fotografia de grupo de pessoas em meio a uma paisagem gramada. Ao centro da imagem, uma cortina de tecido está suspensa, pendurada em um poste sobre o gramado. Do lado esquerdo, um grupo de pessoas observa. Do lado direito, uma pessoa está deitada na grama, sob a sombra feita pelo tecido. Ao fundo, árvores, céu azul e nuvens brancas.

Com os modernismos, há a subversão dos rígidos cânones da arte. Apesar de o pós-modernismo tirá-la dos limites da representação bidimensional,

garantir *status* para o espectador, como observador de acontecimentos, em meio aos quais a arte se insere, a paisagem ainda continua mantendo características que garantem seu significado de externalidade, natureza, efeito panorâmico e espaço inclusivo.

A obra de Thiago Rocha Pitta, “Monumento à deriva continental” (Figura 2), permite trazer à tona reflexões que vêm na esteira daquelas sobre a relação entre arte e paisagem. Em seus projetos, Pitta tem a paisagem como compositora de suas produções; também tem por referência os trabalhos de *land art* de Robert Smithson e seus interesses nos processos de entropia da matéria, bem como os efeitos dos processos geológicos e industriais sobre a paisagem. A obra que, à primeira vista, é muito simples, se constitui de tecidos petrificados hasteados em vigas que partem de um mastro e se estendem na horizontal em duas alturas. Vale observar que acessamos a obra por meio de seu registro fotográfico e pela ficha técnica, na qual não há especificação precisa das dimensões. Assim, apenas podemos supor, pela relação entre as pessoas da foto e a obra, que ela tenha cerca de 6 metros ou mais de altura. Inserida na paisagem verde, destoa muito pela cor do concreto que é um material tipicamente urbano e não-orgânico. Apesar de não ser uma arquitetura, a forma “armada” da obra de Pitta é uma construção e faz uso de um material que remete mais diretamente à arquitetura, o concreto; contudo, embora explorando a plasticidade desse material, não é “concreto armado”, pois o artista não faz uso de um esqueleto de ferro. Ao invés disso, encontra um modo distinto de estruturar a forma, que lembra algo das velas penduradas nos mastros de navios. Obtém, com isso, uma leveza que os arquitetos têm conseguido, utilizando uma combinação entre design paramétrico, como meio de modelar formas complexas, associado a novos materiais, dando forma e função a algo que, embora nos seja apresentado como arquitetura, bem poderia ser uma escultura, como a que nos é apresentada pelo inusitado Pavilhão DIGFABMTY2.0 (Figura 3). A escultura então se amplia para área da arquitetura, assim como a arquitetura se aproxima da escultura, ambas

fazendo uso da paisagem, alterando-a e se confundido com o espaço e o tempo do cotidiano.



Figura 3. Pavilhão DIGFABMTY2.0, 2015. School of Architecture Art and Design, Monterrey, México. Coroplast. Sem dimensões. Fonte: ArchDaily. Fotografia de praça com jardins e áreas gramadas. Passarelas de concreto cruzam-se ao centro da imagem, onde um homem está sentado e uma cadeira, sob a sombra de uma estrutura branca com aberturas circulares, por onde passa a luz do sol. Ao fundo, elemento arquitetônico cinza sobe em diagonal da direita para a esquerda, do lado esquerdo da praça, e prédio de apenas um pavimento está à sombra de grande árvore, do lado direito da praça.

O design paramétrico (Figura 3) da Escola de Arquitetura, Arte e Design de Monterrey, no México, vem para corroborar com esse efeito da arquitetura em diálogo com a escultura. Podemos até dizer que o contrário seria possível e que o pavilhão poderia ser uma escultura contemporânea conversando com o espaço. E ainda que a obra de Pitta tenha um tom rústico, em comparação ao pavilhão, isso não impede a relação traçada aqui, porque elas não se relacionam pelas singularidades, mas pela ideia maior, pela generalização e efeito similar na relação com a paisagem e, pode-se dizer, com o observador, já que, nos registros de ambas, trazidos

aqui, temos obras que tanto são objeto de atenção quanto algo em cuja sombra se pode descansar.

Tomando a obra pelo nome, “Monumento à deriva continental”, podemos considerar algumas associações com o conceito de “monumento” e os objetos que levam esse nome e que admiramos pela sua relevância, pois carregam uma carga histórica significativa. Por “à deriva continental” podemos inferir a referência a algo abandonado em nível continental. Em entrevistas, como a concedida ao Prêmio Pipa (2011),⁶ Pitta fala sobre como lhe interessa apresentar uma arte que, apesar de extremante urbana, se conecte à natureza pois, segundo ele, é complicada a separação entre natureza e cultura, como se natureza fosse algo lá fora e exótico. Em sua visão, os espaços são permeáveis entre si.

Perseguidor do tempo, que também é uma questão para seus trabalhos, Pitta cria, nesta obra, três camadas para ele. A primeira é a da experiência, na qual obra e espectador participam do mesmo espaço-tempo. A doutora em História Social Ana Marcela França (2020, p. 114) observa que o “aqui e o agora” se tornam, nesses casos, o “tempo fluido e ativo espacialmente, entrelaçado às interferências artísticas no ambiente natural”. Ou seja, como corpos no espaço, obra e espectador são acometidos do mesmo tempo; e o tempo que passa para obra, em horas, dias, anos é o que passa também para o espectador.

Seu segundo tempo é o da mudança climática, tempo de chuva ou de sol, por exemplo, que interferiria na experiência com a obra, o que só ocorre devido à inserção da obra na paisagem. Já o terceiro tempo, é o simbólico, porque está inserido no conceito da obra. O tempo, nesse caso, é um evento grandioso e que permite que mudanças ocorram. Algumas das quais necessitam de milhares ou de bilhões de anos. O tempo da obra de Pitta é o das alterações das placas tectônicas, além de terremotos,

⁶ A entrevista pode ser vista aqui: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/thiago-rocha-pitta/>. Acesso em: 28 abr. 2021

avalanches e deslizamentos de terra, que são referenciados em uma série que leva o mesmo nome da obra.

Seu trabalho fala de um fenômeno que, quando não é sentido, é totalmente banalizado, embora possua uma extensão continental, global. Também nos permite pensar em um tempo tão grande que nos torna ínfimos. Suas lonas inclinadas, que poderiam ser um campo ampliado da pintura pelo tingimento do concreto, fazem alusão a placas tectônicas que ascendem, sendo também um espaço simbólico, ao relacionar o espaço territorial das placas com o espaço da superfície dos tecidos petrificados. É interessante ressaltar que a obra ainda se insere na paisagem e a paisagem em uma cidade, depois um estado e um país que, por sua vez, está sobre uma placa tectônica.

Desenvolvendo o espaço na obra, a paisagem será a principal forma de defini-lo. É ela o próprio espaço onde a obra pode existir. Michael Heizer (apud FRANÇA, 2020, p. 115) afirma que: “O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar”. Desta forma, a obra “é” a paisagem. E é justamente por meio dela que “a obra de arte ao invés de intencionar ser um objeto encerrado em sua própria espacialidade material, visa a ser e recriar o próprio espaço” (FRANÇA, 2020, p. 115). O resultado é que esse lugar-obra é ícone, índice e símbolo, através de uma breve leitura a partir desses tipos sógnicos da semiótica de Peirce (1977). Como índice, indica aquele lugar em específico e o lugar da obra e da experiência sensorial do corpo dos observadores com ela. Como símbolo, carrega, desde o conceito de arte contemporânea e de escultura como campo expandido, até aquele que é construído especificamente para a obra e que cresce nas interpretações que se faz dela. Como ícone, vale-se do ambiente natural da paisagem, do ambiente da obra, além das suas próprias qualidades, para sensibilizar o observador para a experiência única, na qual o espaço, o tempo e a paisagem unem-se à experiência humana desses fenômenos, tornando possível a arte.

Por fim, como forma de retomar e sintetizar os conceitos enumerados neste artigo, trazemos a obra “*New Math*”, do artista estadunidense Craig Damrauer (Figura 4). Suas equações generalizam e descomplicam questões difíceis do nosso mundo moderno, que está em constante mudança. O artista faz isso de maneira inteligente e sarcástica. Com pouco texto, Craig nos diz como esta nova arte, que se pôs através da modernidade, é referente às ideias, porque faz mais sentido o conceito, a experiência, a investigação, o debate, a proposta em uma estética que contém o “belo” pelo poder cognoscível e extremamente cognitivo. A paisagem da qual falávamos, nos circunda e fala mais das interações pessoais e das mudanças no globo no espaço-tempo do que apenas dela. A nova função da arte é o conhecimento.

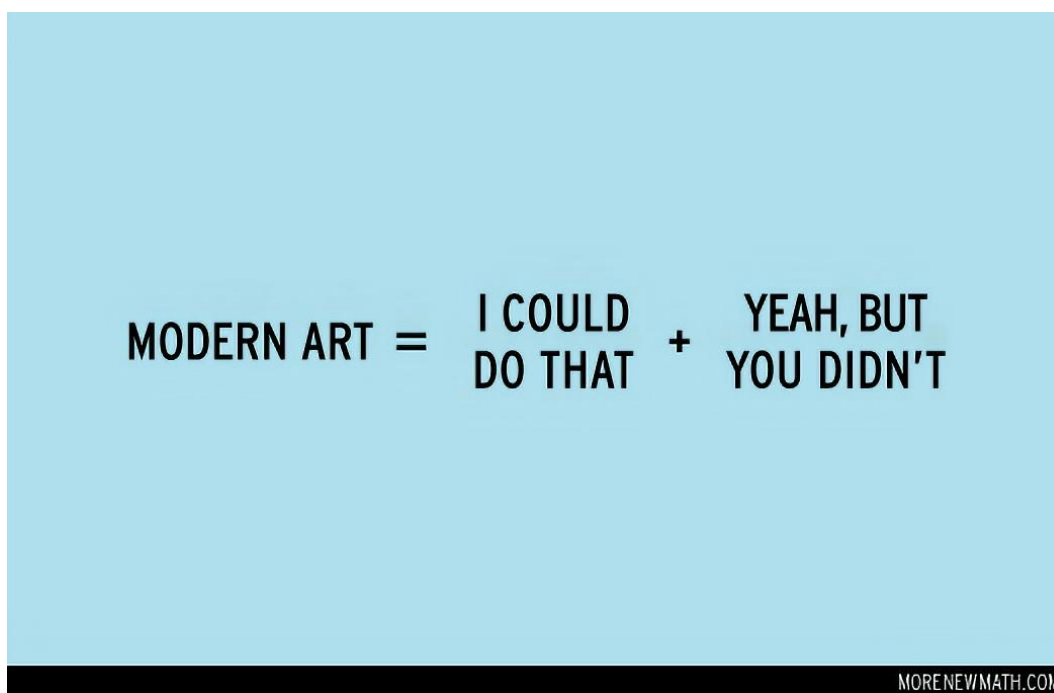


Figura 4. *New Math*, 2008-2014, arte digital. Fonte: Craig Damrauer. Fundo azul claro, sobre o qual lê-se, em letras pretas maiúsculas, da esquerda para a direita: modern arte = i could do that + yeah, but you didnt.

Considerações finais

Podemos dizer que o que há de novo no horizonte da arte são propostas que invadem outros campos e dialogam com os mais variados conceitos. Em algumas situações, como podemos ver com o surgimento da modernidade, faz-se necessário reavaliar os conceitos da própria arte, de forma a ampliá-los. No entanto, a arte atualiza suas ideias e explora gêneros e técnicas já postas. O rearranjo segue em conformidade com as mudanças espaciotemporais, ao passo que contribui para tais mudanças. A insistência em manter o novo como estranho torna-o, com o tempo, comum e habitual, sendo algo a ser ultrapassado pelos novos artistas. O mundo habitável da arte é dinâmico, assim como a sociedade e a cultura em que se insere. A discussão que propomos aqui é uma maneira possível de entender as alterações sociais do século XX e as ações do século XXI.

Algo que a obra de Pitta, e de outros artistas que poderíamos ter selecionado, nos mostra é que se o caminho para esse tipo de arte já havia sido aberto pelos artistas da *land art*. Se sua categoria artística já é algo mais claramente compreendido desde o artigo de Krauss, não há limites para os diálogos que ela ainda pode estabelecer com a paisagem, com a arquitetura, com as nossas experiências sensoriais, cognitivas e poéticas. Neste momento, em que a compressão das mudanças do tempo e do espaço parecem ser uma realidade irreversível, Pitta nos apresenta a possibilidade de pensarmos em algo maior de que esse dia a dia frenético em que estamos inseridos, algo que vai além de nós, das nossas culturas, que é de uma Natureza que antecede nossa própria existência e que se anuncia sempre, embora nem sempre percebida.

Referências

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 320 p.
- CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 71 p. (Temas da Arte Contemporânea).
- DAMRAUER, Craig. Disponível em: <https://assortedbitsofwisdom.com/New-Math-1>. Acesso em: 28/04/2021
- FRANÇA, Ana Marcela. Paisagem e natureza na arte contemporânea: ressignificação do espaço e experiência da obra. **Revista Prumo**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 110-121, 3 abr. 2020. Anual. Revista Prumo. <http://dx.doi.org/10.24168/revistaprumo.v5i8>.
- GALERIA CASA TRIÂNGULO. Disponível em: <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/52/thiago-rocha-pitta/trabalhos/>. Acesso em: 28/04/2021
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. trad. Thomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- KLEIN, Étienne. **O tempo que passa(?)**. trad. de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2019. 72 p.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 87-93, 08 out. 1984. Tradução de Elizabeth Baez; Publicado em *The Anti-aesthetic*.
- MORFIN, Mely. "Parametric Pavilion DIGFABMTY2.0, projeto experimental de estudantes mexicanos" 11 de setembro de 2015. **ArchDaily México**. Acessado em 8 de maio de 2021. <<https://www.archdaily.mx/mx/773482/pabellon-parametrico-digfabmty-proyecto-experimental-de-estudiantes-mexicanos>> ISSN 0719-8914
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo**. trad. de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. 188 p.

Texto recebido em: 15 mai. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021..

Como citar este artigo: Alonso, A., Silva, C. C. da ., & Ghizzi, E. B. Arte e paisagem: tempo e espaço na obra Monumento à deriva continental de Thiago Pitta. *Revista Do Colóquio*, (20), 151-168. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35530>

CORPO TRANSGRESSOR FEMININO: A ARTE CRIADA COMO DENÚNCIA DE VIOLÊNCIAS PRATICADAS CONTRA A MULHER NUM DIÁLOGO COM ARTEMÍSIA GENTILESCH

*Female transgressor body: Art created as a denunciation of violence
against women in a dialogue with Artemisia Gentilesch*

Rosemery Casoli¹

Resumo: Análise de duas obras da pintora Artemísia Gentilesch, com o objetivo de propor uma reflexão sobre criações artísticas femininas utilizadas como demarcadores de denúncia e de transgressão no contexto da imposição de inferioridade das mulheres. Apresentando algumas percepções pessoais decorrentes do processo de pesquisa que utilizamos, elencamos a importância de verbalizar a violência sofrida como ferramenta auxiliar para transgredir as regras vigentes de dominação das mulheres. Busca-se ressaltar que o enfrentamento precisa ser trabalhado no sujeito-mulher para que haja um resultado de autovalorização essencial para que cada mulher se reconheça como um corpo transgressor feminino.

Palavras-chave: Arte; Mulher; Denúncia; Enfrentamento à violência; Transgressão.

Abstract: *In this article, we intend to analyze in an investigative way, two works by the painter Artemisia Gentilesch, with the objective of proposing a reflection on the feminine artistic creations used as demarcations of denunciation and transgression in the context of the imposition of inferiority of woman. Presenting some personal perceptions resulting from the research process that we use, we will list in this article the importance of verbalizing the violence suffered as an auxiliary tool to transgress the current rules of domination of women. It will also be sought to emphasize that the fight against violence needs to be worked on in the subject-woman so that there is a result of self-worth essential for each woman to recognize herself as a transgressor female body.*

Keywords: *Art; Woman; Denunciation; Confronting violence; Transgression.*

¹ Mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2018 -2020) com Bolsa CAPES. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013-2017). Professora efetiva na SEME - Secretaria Municipal de Educação - Prefeitura de Cariacica/ES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9430768929032549> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4870-8388>

Este trabalho faz parte de um processo de pesquisa investigativa que está elencada em dissertação do curso de Mestrado em Artes, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo. Objetivo mostrar a relevância da arte como forma de denúncia e enfrentamento de violências praticadas contra mulheres, num viés de enfrentamento desenvolvido a partir da própria mulher, com obras de arte como verbalização pictórica para denunciar violências sofridas. Escolhi, para iniciar esta proposta, a artista Artemísia Gentilesch (1593-1656?), pintora italiana do século XVII. O desenvolvimento deste trabalho partiu de pesquisas virtuais, cujas buscas levaram a alguns trabalhos acadêmicos que serviram como fontes de pesquisas para embasar as narrativas sobre Artemísia, uma vez que não foi possível encontrar, dentre os renomados autores do mundo da arte, quase nenhum conteúdo que fizesse referência ao nome da artista. Assim, as principais fontes de pesquisa foram os artigos publicados e os trabalhos de conclusão de mestrado e doutorado da pesquisadora e professora Cristine Tedesco e duas publicações da escritora Tiziana Agnati, datadas dos anos de 2000 e 2001. Para que haja um melhor entendimento da proposta deste artigo, antes de iniciar a análise das obras, é necessário um adendo sobre parte da história da vida privada da mulher Artemísia Gentilesch, por trás da artista Artemísia Gentilesch.

Artemísia nasceu em Roma, no ano de 1593. Era a primogênita de seis irmãos, sendo a única mulher dentre eles. Dois dos seus irmãos morreram ainda crianças e sua mãe faleceu quando ela tinha 12 anos de idade. A partir de então, passou a ser cuidada por Tuzia, uma das “criadas” que trabalhava para sua família. Seu gosto pela pintura adveio da influência paterna. Seu pai, Orazio Gentileschi (1563-1639), foi um grande pintor da época e seu estilo de trabalho estava voltado para o barroco italiano. Orazio era considerado seguidor de Caravaggio (1571-1610).

Mesmo vivendo em meio a uma sociedade que só considerava o homem como sujeito de direitos, Orazio Gentilesch incentivava a filha na sua aprendizagem artística e, reconhecendo que já havia lhe ensinado tudo o

que sabia, quando ela completara 17 anos, nomeou seu amigo e pintor, Agostino Tassi (Agostino Buonamici. 1580–1644), para ser o seu tutor e ensinar a Artemísia o desenvolvimento da pintura a partir da técnica da “perspectiva linear”. Como responsável legal da jovem na ausência de Orazio, Tassi se hospedava na casa da família do amigo. Quando Artemísia estava com 18 anos, Agostino Tassi a estuprou, com a conivência da “criada” Tuzia e do seu amigo Cosmo Quorli. Para justificar e minimizar o estupro, Agostino Tassi prometeu à jovem casar-se com ela e também a convenceu a ter com ele “encontros amorosos”.

Quando a filha contou ao pai sobre o estupro sofrido, Orazio Gentilesch exigiu o casamento como reparação dos danos causados à sua família, porém, a promessa de casamento não foi cumprida, Orazio decidiu levar o caso para julgamento na Corte de Roma. Em uma sociedade que responsabilizava a mulher pelo “comportamento inadequado do homem”, a denúncia contra Agostino Tassi colocou Artemísia no lugar de responsável pelo estupro e não no lugar de vítima. Os “encontros amorosos” foram usados contra Artemísia, como prova de acusação levantada pelo tribunal, pois foram considerados atos de promiscuidade da jovem. Segundo Cristine Tedesco (2018):

Desde suas primeiras falas no interrogatório, Artemísia se construiu como uma jovem honradíssima, respeitável, traída pela criada, perseguida e vigiada por Cosmo e enganada e desonrada por Tassi. Em sua narrativa, a jovem enfatizou o quanto resistiu e lutou contra seu agressor, apesar de estar impedida de gritar. A todo momento destacou seu não consentimento, completamente desconsiderado por Tassi. A pintora também buscou mostrar que reagiu à violência ao enfatizar sua própria força, dizendo que o atacou com o punhal, o feriu e que o teria facilmente matado se o pintor não tivesse se protegido. E, por fim, só se acalmou quando obteve a promessa de casamento. (TEDESCO, 2018, p. 81)

A saga que Artemísia enfrentou para provar que era virgem antes dos estupros durou mais ou menos cinco meses, período em que passou por grandes humilhações e sofreu severas torturas; teve dedos das mãos

“esmagados”¹ e passou por exames ginecológicos “públicos”, como forma de provar perante a corte a verdade na sua acusação da violência sexual sofrida e, mesmo assim, foi acusada de promiscuidade. Ao agressor foi dada uma pena de cinco anos de exílio, porém, após quatro meses, ele já estava de volta à Roma e o caso foi arquivado. Segundo Tiziana Agnati (2001):

La giovane si difese dalle accuse sostenendo che il Tassi l'aveva ingannata, che le aveva promesso di sposarla e le aveva tenuto nascosto il suo matrimonio. Il processo cominciò nel maggio del 1612, e terminò dopo cinque mesi, con una lieve condanna del Tassi. Artemisia dopo aver subito l'umiliazione di plurime visite ginecologiche pubbliche, fu sottoposta alla tortura dello schiacciamento dei pollici per indurla a rivelarle la verità. (AGNATI, 2001, p. 8)

A jovem se defendeu das acusações de promiscuidade, alegando que Tassi a havia enganado ao prometer-lhe o casamento, uma vez que já era casado. O julgamento começou em maio de 1612 e terminou após cinco meses, com uma leve condenação para Tassi. Artemísia, depois de sofrer a humilhação de várias visitas ginecológicas públicas, foi submetida a tortura pelo esmagamento dos polegares para induzi-la a revelar a verdade. (tradução nossa)

Dentro do contexto desta pesquisa, este é considerado um dos primeiros registros de denúncia de violência doméstica praticada contra a mulher, pois o agressor foi pessoa de convívio na mesma casa que a vítima (AGNATI, 2000). Ao pai, Orazio Gentilhesch, coube a tentativa de abafar a situação da desonra sofrida, e a solução foi “arranjar um marido para a filha”, conforme discorre Cristine Tedesco (2013):

Em 1612, um mês após o final do julgamento, seu pai então arranjou um casamento com Pietro Antônio Stiattesi e os dois fixaram-se em Florença. Artemísia começou a usar o sobrenome Lomi, vindo de seu tio, também pintor, Aurélio Lomi. Passou assim, a assinar suas obras como Artemísia Lomi. Todas essas situações ocorreram para

¹A tortura consiste em posicionar as mãos do acusado ou do indivíduo, do qual se quer obter a verdade, diante do peito na posição de oração, enrolar uma espécie de barbante grosso ou corda entre cada um dos dedos e, aos poucos, ir apertando com um torniquete, até que se consiga obter a verdade. O torniquete poderia ser apertado até cortar ou quebrar os dedos do interrogado. É conhecida como a tortura das sibilas ou tormento das sibilas. (TEDESCO, 2018, p.83)

que a pintora pudesse criar uma nova identidade e uma nova vida para si, para poder fugir da situação que aconteceu em Roma. (TEDESCO, 2013, p.64).

A sociedade eurocêntrica, patriarcal e machista, não esqueceria “o comportamento desonroso e vergonhoso de Artemísia”, afinal, o machismo alimentava o pensamento de que a culpabilidade de estupros sofridos era consequência do desvio de caráter das mulheres. Mesmo após muitos anos, essa parte da história de vida da artista seria lembrada e usada contra ela. O período histórico no qual se refere à denúncia de “desvirginamento forçado”, feita pelo pai de Artemísia, deixa explicitado a impossibilidade de ela ser a própria denunciante, uma vez que as mulheres eram tidas como propriedade do pai ou do marido, portanto, “incapacitadas” de falarem por si.

Para Artemísia, a perda da virgindade, aos 18 anos, significava uma limitação de suas perspectivas futuras, representava tanto uma agressão à sua pessoa como um ataque à honra de sua família. Apesar da vigilância sob a qual vivia, foi estuprada por alguém próximo e de confiança do pai. (Idem, 2018, p.77)

Assim a agressão sexual não era entendida como uma violência contra a mulher, mas como uma desonra ao “proprietário” dessa mulher. Mesmo vivenciando este contexto de domínio machista, a artista não se manteve neutra no processo de acusação. Através de partes da tradução do processo de interrogatório de Artemísia, podemos perceber a tentativa da artista de se fazer ouvir.

Artemísia ainda comentou situações em que, ao ter saído de casa com a criada para fazer caminhadas ou ir à igreja, era observada e seguida por Agostino Tassi e seu amigo Cosmo Quorli. Também afirmou que era vigiada pelo pintor em sua própria casa, citando uma ocasião em que dois padres da paróquia estiveram na residência e assim que saíram, Tassi entrou e a ameaçou. Artemísia também denunciou Cosmo Quorli ao inquisidor quando relatou que certa vez, ele teria usado de todos os seus esforços para violentá-la. Não tendo tido sucesso por resistência de Artemísia, Cosmo teria dito que do mesmo modo

contaria vantagem, difamando a pintora entre seus conhecidos. (Idem, p. 81-82)

Para conceituar a arte criada por Artemísia Gentilesch como um reflexo dos seus enfrentamentos às violências sofridas, utilizamos uma fala de Filipa Lowndes Vicente (2005), na qual a autora explicita sobre a violência sexual sofrida pela artista e deixa subentendido a utilização da arte como denúncia.

A violação sofrida por Artemísia por parte do seu professor particular de perspectiva, amigo do seu pai, e o processo legal que se seguiu, contribuíram para a identificação da artista como uma vítima de violência sexual que denuncia o opressor, e, também, usa esse episódio marcante da sua vida na sua própria criatividade. (VICENTE, 2005, p.221)

Para sequenciar o desenvolvimento desta pesquisa e falar do tipo de arte produzida por Artemísia, buscou-se por autores referenciais dentro do mundo da arte, porém, nos deparamos mais uma vez com o processo de invisibilidade dado às mulheres artistas dentro de um mundo da arte “criado” por homens e somente para homens. Recorremos à Mary DuBose Garrard (1999), e para esta pesquisadora e historiadora de arte:

Sobre a extraordinária vida criativa de Artemísia Gentileschi pouco foi escrito. Só umas trinta e quatro pinturas e vinte e oito cartas restaram para revelar a verdade. Mas, enquanto as cartas sugerem um orgulho da masculinidade honorária e da superação pessoal das desvantagens de gênero, as obras nos dizem algo mais. (GARRARD, 1999, p.138).

Essa suposição de um “algo mais” nas pinturas de Artemísia nos fez dialogar com Argan (2003), um dos poucos autores referenciais dentro do “mundo masculino da arte” que citou a artista como detentora de saberes e práticas artísticas. Argan “compara” Artemísia e Caravaggio.

A nota pessoal na lírica pictórica de Artemísia é ambígua, sombria beleza que se acompanha, em contraste tipicamente barroco, de imagens de sangue e de morte: motivo originalmente caravaggiano, mas retomado com

uma complacência literária bem distante da angústia autêntica de Caravaggio. (ARGAN, 2003, p. 256)

Levantamos a hipótese de que, nesta comparação, o “algo mais” citado por Mary DuBose Garrard (1999) seja chamado de “complacência literária” por Argan (2003), e a partir da leitura desta citação, entendemos que, para o autor, a arte produzida por Artemísia é reconhecidamente barroca com traços caravaggianos.² Concordo com os dois autores e acredito que Artemísia acrescentava em suas pinturas uma informação sutil da sua realidade existencial; desse modo, para dar coerência ao contexto desta pesquisa (re) nomeamos os termos “algo a mais” e “complacência literária” como “denúncia pictórica”.

Para analisar e explicitar o processo de “denúncia pictórica”, que a artista elaborou na criação de alguns dos seus trabalhos, escolhemos as obras “Susana e os Velhos” (1610), criada antes do estupro sofrido por ela, e “Judith decaptando Holofernes” (1613-1614), criada após o desenrolar dos acontecimentos. Ambas as pinturas são pautadas por duas histórias bíblicas que versam sobre as vivências de duas mulheres distintas.

Para não fugir do contexto do trabalho proposto nesta pesquisa, não faremos uma análise técnica das obras escolhidas e não adentraremos em questões religiosas, uma vez que nos interessa o processo de denúncia que tais obras carregam, quando as relacionamos com tipos de violências praticadas contra mulheres na atualidade.

Artemísia Gentileschi transmitiu uma intensa identificação de gênero com as mulheres, cujas lutas subterrâneas contra a dominação masculina são passadas de uma forma visual lúcida. Nas pinturas de Gentileschi as mulheres são protagonistas convincentes e heroínas corajosas, talvez pela primeira vez na história da arte. (GARRARD, 1999, p.138).

Esta suposição de “uma intensa identificação de gênero com as mulheres” é uma percepção pessoal, por isso, destacamos Artemísia Gentileschi

² Cf. MOIR, 2001, pp. 4-35.

dentro deste trabalho, como um referencial de enfrentamento à violência doméstica praticada contra mulheres a partir da arte como forma de denúncia.

Denunciando o assédio sexual

Segundo a Bíblia Sagrada (1990), a história de Susana aconteceu no século VI a. C.. Ela era uma mulher jovem e bonita, casada com um rico judeu chamado Joaquim. Como pessoa ilustre, a casa de Joaquim era frequentada por juízes e demais judeus ilustres. Foram escolhidos dois anciãos judeus para exercerem a função de juízes e decidirem sobre as questões referentes ao bem-estar da comunidade. Esses senhores eram muito respeitados pelo povo e, como juízes, tinham acesso livre à residência do casal. Valendo-se de um maior contato com a família de Joaquim, os anciãos começaram a desejar sexualmente a sua esposa. Quando ela se banhava, tentaram persuadi-la a se deitar com eles; como ela se recusou, eles a difamaram e a acusaram de trair seu marido. Num contexto temporal e cultural em que uma acusação de adultério feminino levava as mulheres à morte por apedrejamento, os mesmos “juízes” a assediaram sexualmente, acusaram de infidelidade e a condenaram a morte. Susana³ preferiu a sentença de morte a se deitar com os dois anciãos.

³ Cf. BÍBLIA SAGRADA, 1990, pp. 1105 -1107.



Figura 1. Susana e os velhos. Artemísia Gentileschi. (1610). Óleo sobre tela, 170 x 121 cm. Pommersfelden, Kunstsammlungen. Alemanha. Fonte: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>. Pintura verticalizada, com mulher branca na parte inferior esquerda, nua, com tecido branco sobre a coxa esquerda, com joelhos sobrados e corpo próximo à estrutura de um muro, com cabeça abaixada e virada para a esquerda. Na parte superior da imagem, sobre o muro, dois homens vestidos com túnicas se debruçam na direção da mulher. Um dos homens, à direita, com túnica vermelha, leva o dedo indicador da mão esquerda à boca, em sinal de silêncio.

Esta é uma das primeiras obras conhecidas de Artemísia Gentilesch, foi pintada em 1610 quando ela estava com dezessete anos, o mesmo período em que ela sofria assédio por parte do seu professor de perspectiva linear e futuro agressor, e de outros amigos do seu pai. Esta é a nossa primeira justificativa para a escolha dessa obra. Ao analisar a obra criada por Artemísia, percebemos que Susana nos é apresentada como uma mulher delicada, sendo esta, talvez, uma exigência da sociedade em que vivia. Apesar da delicadeza, a representação pintada tem outros predicados nada convencionais para as mulheres da sua época. Ela “dizia não”, mesmo amedrontada com o descaramento dos “velhos”. A torção do seu corpo demonstra coragem ao repudiá-los e esta foi a segunda justificativa para a escolha dessa obra.

Percebemos que a artista dá à sua heroína um semblante de nojo e a coloca numa postura de recusa, os braços que afastam os anciãos parecem demonstrar a força que existia naquela mulher, que pictoricamente, talvez se auto representasse. O constrangimento causado pelo assédio não faz com que ela se sinta inferior e, apesar de estar nua, exposta e aparentemente indefesa, ela faz questão de deixar entendido que está sente-se violada.

Lançando uma luz pungente sobre um conto bíblico de assédio sexual, Artemísia concentra a atenção em sua própria experiência como mulher. Não temos como saber de que modo exatamente essa pintura refletia sua vida numa sociedade patriarcal; [...] Mas é claro que a luz projetada por esse poderoso testemunho feminino lança estranhas sombras por toda a história que o circunda. (BELL, 2008. p.229)

Considero que Artemísia concentrou seu fazer artístico na sua própria vivência existencial. Esta obra nos levou a refletir sobre a posição de vulnerabilidade a qual a jovem Artemísia estava exposta, pois sua vivência estava vinculada a uma sociedade patriarcal, machista e misógina, a qual propiciava aos homens o poder de proprietários do corpo e da vida da

mulher. A escolha de pintar este tema não teria sido novidade para a sua época, pois outros artistas já haviam retratado esta passagem bíblica. Porém, diferente dos artistas anteriores, que destacaram o nu feminino de uma maneira erotizada, a pintora nos mostra um nu de maneira naturalizada. Consideramos que não há apelo erótico na representação do nu feminino da pintura criada por Artemísia, e sim uma denúncia da violência que esse corpo sofria. Consideramos, também, que este é um dos poucos trabalhos de pintura que mostram o assédio sexual sofrido por Susana como algo traumático.

Denunciando a imposição da sujeição feminina

“Judite degolando Holofernes”, também faz uma leitura de outra passagem bíblica. Judite era uma jovem mulher viúva, filha de judeus e moradora da cidade de Betúlia. O rei assírio Nabucodonosor expandia o seu espaço de domínio através de saqueamentos e pilhagens das cidades, causando morte e destruição por onde seu exército passava. Na iminência da morte de todos os habitantes da sua cidade nas mãos de Holofernes, comandante do exército de Nabucodonosor, com astúcia e coragem, Judite decide salvar o seu povo. Acompanhada somente de uma “criada”, ela adentra o acampamento do inimigo, ganha a confiança do comandante e o faz acreditar que havia renegado o seu povo e se tornado sua aliada. Holofernes, por sua vez, numa tentativa de possuí-la sexualmente, intencionava embebedá-la durante um banquete que daria para seus oficiais nos seus aposentos. Ele ordena a um dos eunucos que fosse à tenda onde estava alojada Judite e a convencesse a participar do banquete: “seria uma vergonha não aproveitar a ocasião de ter relações com essa mulher. Se eu não a conquistar vão caçar de mim.” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 527). Para Judite, esta seria a oportunidade de colocar seu arriscado plano em prática. Após o banquete, ela esperou que todos se retirassem e

permaneceu nos aposentos do chefe do exército assírio. Como já era esperado por todos que ela o “servisse sexualmente”, ninguém estranhou a sua permanência no local. Porém, como estava muito bêbado, Holofernes caiu no sono e Judite⁴, transgredindo a sujeição imposta por ele ao seu povo, decapitou-o com dois golpes.

“Judite degolando Holofernes” foi pintada entre 1613 e 1614, após o desfecho do processo de denúncia do estupro que foi cometido contra ela. Pode-se afirmar que a artista retratou a si mesma na imagem daquela que decepa a cabeça do inimigo. Este inimigo poderia não ser somente o estuprador, mas todo o sistema que deu a esse homem o “direito” de estuprá-la, com a conivência de outra mulher. A história, contada de forma pictórica, mostra duas mulheres “unidas” pelo mesmo objetivo. Ainda que houvesse o contexto cultural vivenciado por Judite e sua serva, que culminou na obrigatoriedade da serva em obedecer às ordens da sua senhora, havia o contexto patriarcal, no qual as mulheres eram propriedade dos homens. Esse contexto não fez com que a serva agisse contra Judite; o mesmo não pode ser dito sobre o comportamento de Túzia, a criada da família de Artemísia. Ela foi conivente com a violência perpetrada contra a sua senhora, ou seja, no contexto da violência vivenciado por Artemísia, o pensamento machista que impunha a sujeição do feminino ao masculino pode ter sido um dos fatores que levou sua criada a ser conivente com o estupro. Isso pode estar camuflado em meio a um possível processo de vingança simbólica tanto contra o homem que a estuprou quanto à sociedade machista que a condenou, tanto quanto como um “recado” para que houvesse sororidade e não rivalidade, entre as mulheres.

⁴ Para saber mais sobre a história de Judite e Holofernes, ver: BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. PAULUS – 1990. P. 517 – 531.



Figura 2. Judite degolando Holofernes. Artemisia Gentileschi. (1613-1614). Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm. Museu de Capodimonte. Nápoles. Fonte: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>. Pintura verticalizada. Duas mulheres brancas, uma de vestes azuis, à direita, e outra de vestes ocre, à esquerda, cortam a cabeça de um homem branco, de barba, deitado sobre cama e coberto com lençóis. As mulheres aparecem de pé, em segundo plano. O homem aparece em primeiro plano, seu corpo virado para cima, sua cabeça virada para a esquerda. A mulher de vestes azuis é quem segura a arma com a mão direita e a cabeça do homem com a mão esquerda. O sangue do corte escorre pelos lençóis brancos.

Considerações finais

Para alguns pesquisadores, contextualizar a história de Artemísia Gentilesch a partir da violência sofrida pode parecer um ato de desvalorização do trabalho artístico. Porém, dentro do contexto desta pesquisa, não há como separar as duas questões: o mundo privado e o mundo público de Artemísia.

A vida doméstica de Artemísia sempre esteve marcada por violências praticadas contra a mulher; foi assediada por homens frequentadores da sua casa, sofreu tentativas de estupro dentro da sua casa, sofreu violência verbal com agravante de difamação dentro da sua casa, foi estuprada dentro da sua casa, foi vítima de vários outros estupros dentro da sua casa, estes “consentidos” pela promessa de casamento feita pelo seu agressor. Sua casa não era um lugar seguro. A violência estava sempre à espreita para destituí-la da sua essência de mulher e transformá-la num objeto de domínio.

Além da violência em âmbito particular, ela sofreu violências físicas em âmbito público (disfarçadas de cumprimento da lei a mando da corte). Além de ter a sua vagina “minuciosamente” invadida para comprovar os estupros e para provar que não era a culpada pelas violências sofridas, ainda foi exposta à tortura das sibilas, na frente do seu estuprador. Sofreu violência estrutural perpetrada na grande humilhação pública a que foi sujeitada no decorrer do processo de denúncia de desvirginamento forçado. E foi através da raiva, da angústia e do sofrimento de ser mulher numa época totalmente misógina, que Artemísia aperfeiçoou o seu aprendizado artístico.

Grande parte das pinturas de Artemísia são leituras de passagens bíblicas, principalmente aquelas voltadas às vivências de mulheres destemidas, como Susana, Betsabeia, Judite e Esther. Um dos diferenciais da artista foi

retratar essas mulheres como transgressoras das normas femininas vigentes. Por isso, a representação de uma mulher enojada com um assédio explícito, em “Susana e os Velhos”, e a representação feroz de uma mulher decapitando um homem, em “Judite degolando Holofernes”, seja vista como uma explicitação de denúncia pictórica do seu senso de justiça no enfrentamento das violências sofridas, antes e durante o processo crime⁵ levantado contra Tassi, uma vez que ela tenha se retratado como protagonista.

A partir dessa análise relacionada ao uso da arte como denúncia e narrativa de história de vida, considero que trabalhar a arte como denúncia tenha tido relevância significativa no processo da libertação interna da mulher Artemísia Gentilesch, possibilitando um maior fortalecimento na sua (re)construção como sujeito. Pois, ao contar o seu drama “*físico, privato, quale può essere quello di qualunque donna che abbia affrontato il trauma dello stupro*” (AGNATI, 2000, p. 25), Artemísia tenha transgredido contexto cultural de uma época na qual não era dado à mulher o direito de ser sujeito de direitos.

Meu entendimento, como pesquisadora, leva-me a crer que Artemísia buscava “*Costruire e recuperare la figura di un’eroína che trascende la norma femminile*” (AGNATI, 2000, p. 21), cuja significância seria a luta de uma mulher para construir e recuperar a figura de uma heroína que ia além das normas impostas às mulheres, mesmo que para isso, tivesse que denunciar e levar a público o drama físico e particular vivido por uma mulher que tenha enfrentado a tragédia do estupro.

Quando Artemísia Gentilesch ousou denunciar os estupros sofridos, sua bagagem de tolerância à violência já estava lotada. Ela fazia da sua produção artística uma denúncia e sabia que a sociedade na qual se encontrava não lhe daria apoio. Como mulher vitimizada pelas violências, ela precisava do seu lugar de fala. A sua estratégia de sobrevivência foi se colocar como protagonista nas suas próprias obras. Se hoje contamos a

⁵ Cf. TEDESCO, 2013.

história de vida dela, foi porque ela demarcou o seu lugar como sujeito e denunciou o que lhe acontecera.

Para a pesquisadora Luciana Grupelli Loponte quando buscamos articular arte e gênero, trazemos “uma tensão a mais para um olhar acostumado a ver a arte através dos olhos dos historiadores e críticos de arte que tratam como única verdade uma visão particular e arbitrária” (LOPONTE, 2005, p. 246). Podemos dizer que essa “tensão” é uma forma de contar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1987) e expressar nosso enfrentamento de uma cultura machista que ainda alimenta o processo de invisibilidade criado para as mulheres.

Referências

- AGNATI, Tiziana. Sguardo di donna. **Art Dossier**. Firenze, n 153, pp. 19-31, fevereiro, 2000.
- _____. La Fortuna di Artemisia. **Art Dossier**. Nº 172, pp. 5-47, Novembre, Firenze, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio. Trd. Wilma de Kantinszky. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.
- _____. **História da Arte Italiana**: de Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: **Ensaio sobre a literatura e a história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet, Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987. 3ª edição. (Obras escolhidas, v. I)
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. PAULUS – 1990. P. 517- 531/1105 -1107.
- GARRARD, Mary DuBose. **Artemisia Gentileschi**: the image of the female hero in Italian Baroque art. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- _____. **Artemisia Gentileschi**. Princeton: Princeton University Press.1991.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Docência artista**: arte, estética de si e subjetividades femininas. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- TEDESCO, Cristine. **Quello che sa fare una donna**: um estudo sobre Artemisia Lomi Gentileschi na perspectiva da História. In: Anais eletrônicos do II Encontro história, imagem e cultura visual, 2013, Porto Alegre, p. 1-11.

____. **Atti di un processo per stupro**: o interrogatório de Artemisia Gentileschi no olhar do gênero. *MÉTIS: história & cultura* – v. 11, n. 21, p. 245-259, jan./jun. 2012.

____. **Artemísia Gentileschi**: trajetória, gênero e representações do feminino (1610-1654). Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil. 342f. 2018.

____. **“E non dite che dipingeva come un uomo”**: história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 192f. 2013.

Texto recebido em: 21 mai. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Casoli, R. Corpo transgressor feminino: A arte criada como denúncia de violências praticadas contra a mulher num diálogo com Artemísia Gentileschi. *Revista Do Colóquio*, (20), 169–185. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35607>

ENSAIOS VISUAIS

CYBER: ENTRE A TRADIÇÃO HISTÓRICA DO SER E A TRADIÇÃO DIGITAL

Maicom Souza e Silva ¹
Gabriela Moriondo ²

CYBER é um trabalho de arte contemporânea disparado pela dança, estreado em 2019, na Matias Brotas Arte Contemporânea, em Vitória (ES). A obra propõe pensar a resignificação da percepção do universo social contemporâneo, que é afetado pelas tecnologias digitais que permitem a proliferação de outras subjetividades. Refletimos sobre (um) ser híbrido, humano-máquina, resultante das relações que caminham para uma nova cidadania dentro do contexto tecnocientífico e que expande fronteiras sobre diversas dimensões.

Segundo Ivani Santana (2016), pesquisadora das relações entre a dança e a cultura digital, estudiosos da *ciberdance* analisam as inferências dramáticas para pensar o liame entre ficção científica, corpo virtual e a vida, uma multiplicidade entre os corpos reais, finitos e as possibilidades surreais da alta tecnologia digital. Santana (2016), defende a dança com mediação tecnológica como um fenômeno co-evolutivo, resultado da interação do humano com o meio, somado à absorção das transformações do corpo humano como o corpo das máquinas. Por meio da dinâmica de *embodiment*, as informações ganham corporalidade, sem separação dos artefatos tecnológicos do ambiente conceitual ao qual pertencem. O corpo do artista se relaciona com o mundo circundante, promove

¹ Mestrando em Metafísica pela UnB. Especialista Latu Sensu em Ensino da Dança e graduado em Filosofia pela Ufes. Produtor e Bailarino do Coletivo Emaranhado, Instrutor de Dança do Museu Capixaba do Negro Verônica Paes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9696519167271450> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5152-7994>

² Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2117-8719>

articulações temporais e transita pela cultura mediada pela tecnologia, num campo de percepções alargadas que apresenta novas ópticas sobre o tempo e os objetos orgânicos e não-orgânicos, em que o corpo que dança dialoga com as novas conformações.

Em CYBER, trazemos, como ponto de partida para o processo de montagem corográfica, as provocações/reflexões que Donna Haraway (2009) apresenta em sua antropologia ciborgue e, a partir da utilização de dispositivos físicos em cena, buscamos multiplicar e possibilitar novas condições para o corpo, em suas relações com a tecnologia. A concepção do trabalho envolve a possibilidade de acoplar o corpo de diversas formas numa estrutura de aço e busca apresentar novas ações sobre a dança, ao lidar com o risco das acrobacias aéreas, ao evidenciar as nuances da imobilidade e ao realçar o drama da possibilidade da queda. Em uma apresentação próxima ao público, procuramos problematizar a relação de possibilidade/dependência do humano com a máquina. No trabalho, tencionamos, mediante a linguagem da dança, o cruzamento entre a tradição histórica do ser e a interação digital. Cenário que, no século XXI, tem forjado um contexto social híbrido, que passa a aceitar as relações virtuais em seu *habitus*. A tecnociência (informática, robótica, biônica, nanotecnologia e biotecnologia) torna-se preponderante e altera as dinâmicas relacionais.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Dança; Fotografia.





















Referências

FIRME, Bernardo. **CYBER**, Vitória (ES) 2019. 12 Fotografias. 1365 x 2048 pixels.

Disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1q5a1l4DXGge6sSowtfmqx_m2Hz7gviYG?usp=sharing. Acesso em 07 abril. 2021.

HARAWAY, Donna J. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. In: HARAWAY, Donna J.; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital** [online]. Salvador: EDUFBA, 2006.

Trabalho recebido em: 02 out. 2020.

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este ensaio visual: Silva, M. S. e, & Moriondo, G. CYBER: entre a tradição histórica do ser e a tradição digital. *Revista Do Colóquio*, (20), 187-198. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/32782>

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 possuírem 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>