

Elemento cor

percepção, presença, representação

verão de 2023



A Cocoa Estate in Trinidad. Frank Newbould (1887–1951) and Johnson, Riddle and Co. Ltd (active c.1927–1945) and Her Majesty's Stationery Office (HMSO). Lithograph on paper. Art UK. Manchester Art Gallery. Gift from the Empire Marketing Board, 1935. This image is available to be shared and re-used under the terms of the Creative Commons Attribution NonCommercial No Derivatives licence (CC BY-NC-ND).

COL22

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do
Programa de Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito Santo.

Revista do Colóquio, v. 13, n. 22, verão de 2023
Elemento cor: percepção, presença, representação

N.22

Dália Rosenthal . Alana Victoria Rodor . Eva Caroline de Sena Castro .
Mateus Dutra Brandão Moreira . Daniela Fávaro Garrossini . Isaura
Gurian Donadio . Roney Jesus Ribeiro . Dakí . Fábio Ortiz Goulart .
Andrew Vieira Maio . Rosely Kumm . Aline Cristina Gomes Ramos .
Giulia dos Santos Araújo . Maria Betânia e Silva . Beatriz Costa da Silva
Silvestre . André Arçari . Javier Maderuelo . Walter Karwatzki

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vergas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Vice-diretora

Maira Pêgo de Aguiar

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. Maurício 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

Imagem de capa

A Cocoa Estate in Trinidad. Frank Newbould (1887–1951) and Johnson, Riddle and Co. Ltd (active c.1927–1945) and Her Majesty's Stationery Office (HMSO). Litografia sobre papel. Art UK. Manchester Art Gallery. Presente do Empire Marketing Board, 1935. Esta imagem está disponível para compartilhamento e uso sob os termos Creative Commons Attribution NonCommercial No Derivatives licence (CC BY-NC-ND).

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 13, n. 22, (verão. 2023).

Semestral. Com publicações no inverno e no verão.

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

Apresentação5

ARTIGOS

Território Terra: Relatos Sobre Processos De Colaboração Na América Latina
(11-30)

Dália Rosenthal

Figurinos em Persona: a narrativa visual em perspectiva (31-46)

Alana Victoria Rodor

Mediação museológica e os desafios da inclusão: um estudo sobre o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos (47-60)

Eva Caroline de Sena Castro

Videogravuras: processos híbridos do vídeo (61-78)

Mateus Dutra Brandão Moreira

Daniela Fávaro Garrossini

A colorimetria em “Heathers” (79-96)

Isaura Gurian Donadio

O caráter mutável da obra de arte: a mona lisa sob a perspectiva do historicismo (97-114)

Roney Jesus Ribeiro

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

BENJAMIN MANCHA/TOM BIELORRUSSO (116-130)

DAKÍ

Os EmPanados: a poética da criação de personagens em tecido (131-143)

Fábio Ortiz Goulart

Andrew Vieira Maio

A experiência perceptiva do espaço escolar pela prática artística (144-156)

Rosely Kumm

Do vívido ao apagamento: a cor em “Índios do Brasil” de Vitor Nogueira (157-169)

Aline Cristina Gomes Ramos

Giulia dos Santos Araújo

As várias vezes que me pinte por aí: uma análise sobre autorretrato (170-192)

Maria Betânia e Silva

Beatriz Costa da Silva Silvestre

RESENHA

Sobre “Wolfgang Tillmans – four books” (194-203)
André Arçari

TRADUÇÃO

Aquilo que chamamos de paisagem (205-214)
Javier Maderuelo
Tradução de Rosely Kumm

ENSAIO VISUAL

ASFIXIA (216-226)
Walter Karwatzki

Diretrizes para autories227

ELEMENTO COR: PERCEPÇÃO, PRESENÇA, REPRESENTAÇÃO

Olhei para um objeto muito claro, como o Sol ou sua imagem refletida. Depois, por alguns instantes, continuou existindo uma impressão de cores nos meus olhos: os objetos brancos pareceram vermelhos, e assim se comportaram todos os objetos em uma área iluminada, mas quando eu entrei num quarto escuro, a ilusão se tornou azul. (Newton, 1666, *apud* Ribeiro, 2017, p. 13)

Ao propor pensar a cor como elemento, consideramos que o primeiro termo possui uma variedade interessante de significados. Um elemento pode ser um componente, uma unidade, um ingrediente, uma simples informação, como um dado; pode ser um recurso completo, uma referência, um informe ou os subsídios para uma ação; pode ser uma partícula, a matéria, a substância, ou o meio, o ambiente, o universo em que fenômenos existem; pode ser um indivíduo, o sujeito, um tipo de pessoa específica que se destaca ou se mistura aos demais; pode ser o fundamento, a base, a noção primeira.

Essa amplitude é compartilhada com a cor. Não é de se estranhar que as pesquisas e questionamentos em torno da cor foram e podem ser feitos com relação às produções de arte e cenários das mais diversas épocas e locais. Da compreensão sobre a percepção das cores até as possibilidades significativas de seu uso em trabalhos específicos, sua presença é uma constante nas pesquisas poéticas, na história e na crítica de arte.

A liberação da cor como elemento expressivo pelos fauvistas, no começo do século XX, estava longe de ser o ponto final nas experiências e formulações artísticas que dão centralidade à cor. Se escaparmos de narrativas hegemônicas sobre a modernidade (suas gêneses, sua organização e os destinos de suas heranças), mesmo as propostas mais

extremas, como o suprematismo de Malevitch e a aversão ótica dos dadaístas, germinam dúvidas e contraposições, décadas depois. Irene V. Small (2017), reposiciona o entendimento do uso da cor-pigmento por Yves Klein e Hélio Oiticica, o que a leva a refletir tanto sobre a situação pós-pictórica de ambos quanto sobre condição de transobjetos, abertos para a construção de uma espécie de “corpo de cor”, nos bólides do artista brasileiro. Essa última afirmação deve ser considerada antes das demais, dado que a cor apenas nos aparece atrelada a objetos, sejam eles artísticos ou não. Em todo o caso, ainda nos objetos de valor artístico, a presença da cor, na lógica industrial, torna mais íntima a relação entre obras de arte e objetos fabricados para outros fins.

Em uma série de entrevistas e declarações do início da década de 1960, Marcel Duchamp comentou a provocação de sua dita última pintura, *Tu m'* (1918), observando que toda pintura era essencialmente *readymade*, um trabalho de *assemblage*, uma vez que o tubo de tinta em si era um produto fabricado. Esta observação aparentemente situaria no século XIX a origem histórica de uma prática de pintura orientada à industrialização como também a regularização da cor por meio da fabricação de tubos de tinta. Entretanto, a história da cor processada indica uma trajetória mais complexa de comercialização, que vai desde a indústria medieval do lápis-lazúli à introdução no século XX do vermelho de cádmio. No Brasil, a transferência de tintas importadas da categoria de bens de luxo altamente tributados para a categoria de matérias-primas moderadamente tributadas, determinada em 1954, reposicionou a tinta, de mercadoria para o consumo a material para a produção. A nova lei colocou as belas-artes sob o signo da industrialização e concebeu o trabalho artístico em termos de transformação de matérias-primas em mercadorias. Pigmentos, no entanto, foram avaliados de forma diferente: aqueles destinados à indústria de tintas local foram importados a baixas tarifas, exceto os abundantes no Brasil, tais como os óxidos de ferro, que eram valorizados como commodities independentes para exportação e como matérias-primas destinadas à produção local. O pigmento, ao contrário da tinta, jamais poderia escapar à identidade como mera matéria “bruta” e

“mero” produto comercial. Seu status de “trans” no espectro industrial de produção de mercadoria coincidiu, assim, com sua posição intermediária em uma prática de pintura. (Small, 2017, p. 271).

Se, de um lado, a modernidade trouxe os debates formalistas e materialistas sobre a cor, assim como com relação a quase todos os temas, as condições metafísicas da cor já eram tópico de discussão desde a antiguidade. As cores que observamos seriam propriedade indissociável dos objetos ou surgiriam de nossa percepção do mundo, de modo que não existiria cor concreta, mas apenas as impressões individuais de cada cor? Como eu poderia saber que a cor que eu observo é a mesma que você percebe?

Os cétricos antigos admitiriam que as coisas aparecem de tal ou tal cor para nós, porém, isso seria admitir somente que é em relação a nós que elas aparecem com essa ou aquela cor, mas, sobre se as coisas têm realmente essa ou aquela cor, eles suspenderiam o juízo. (Smith, 2023, p. 477)

Não que os cétricos antigos e modernos defendessem que as cores são apenas sensações que os objetos físicos produzem em nós. É certo que as cores são qualidades dos objetos e poderíamos sempre recorrer às explicações mais detalhadas sobre o comportamento da luz. Ainda assim, a percepção da cor continua a se dar pela relação com os objetos, de modo individual e sob condições subjetivas.

A difusão e propagação da luz deixam-se determinar mediante medições e fixar em forma matemática, também a luz pode ser classificada como um número – um comprimento de onda de luz, em nossa designação atual. Com isso, a óptica torna-se aquilo que comumente denominamos de ciência exata, afirmando-se enquanto tal na medida em que nos ensina a construir instrumentos ópticos mais precisos, os quais nos abrem uma parte do mundo que não seria diretamente acessível aos nossos sentidos. Por outro lado, é compreensível que essa

doutrina, que possibilita certo domínio sobre o fenômeno da luz e o faz útil a fins práticos, de modo algum nos proporciona apreender vivamente com nossos sentidos o mundo colorido que nos cerca. (Heisenberg, 2015, p. 209)

Por mais que nos esforcemos para encontrar padrões de reprodução e refinar nossos sistemas de colorimetria, nossas relações com a cor não poderiam ser explicadas somente pelas vertentes fisicalistas ou pelas subjetivistas (Matsushima, 2001, p. 59). Quando pensamos em obras de arte, nos voltamos para uma multiplicidade de focos. Processos técnicos não estão separados de escolhas pessoais, sistemas de exibição não estão separados das percepções individuais e coletivas, análises formais não se separam de discursos.

Com principal interesse nas pesquisas desenvolvidas no interior do campo da arte, a Revista do Colóquio expande, a cada edição, os diálogos com diversas áreas de conhecimento, nas quais se desenvolvem debates e investigações aderentes às suas temáticas.

Em seu 22º número, a Revista do Colóquio apresenta trabalhos que expõem processos, análises críticas e narrativas históricas em diversos contextos ligados à percepção, à representação e a presença da cor em trabalhos de arte, com seus mais diversos aspectos poéticos, filosóficos, antropológicos, sociopolíticos e culturais. Além dos textos incluídos na temática que dá título à essa edição, apresentamos artigos, relatos de experiência, ensaios visuais, resenhas e traduções de temática livre.

Referências

HEISENBERG, W.. A doutrina goethiana e newtoniana das cores à luz da física moderna (Conferência proferida em 5 de maio de 1941 na Sociedade para Colaboração Cultural de Budapeste)¹. *Scientiae Studia*, v. 13, n. 1, p. 207–221, jan. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ss/a/C5BfhG7XQQfmv6FHtHwbLFQ/>

MATSUSHIMA, E. H.. A questão ontológica da percepção de cor. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, v. 11, n. 20, p. 59–66, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-863X2001000100007>

RIBEIRO, J. L. P.. “Sobre as cores” de Isaac Newton - uma tradução comentada. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 39, n. 4, p. e4604, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2016-0307>

SMALL, I. V.. Pigment pur e o Corpo da côr: prática pós-pictórica e transmodernidade. **ARS (São Paulo)**, v. 15, n. 30, p. 255–276, maio 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138499>

SMITH, P. J.. Sobre o status metafísico das cores. **Trans/Form/Ação**, v. 46, n. spe1, p. 473–500, jul. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2023.v46esp1.p473>

Editores.

ARTIGOS

TERRITÓRIO TERRA: RELATOS SOBRE PROCESSOS DE COLABORAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Terra Territory: Reports on Collaboration Processes in Latin America

Dália Rosenthal¹

Resumo: Este artigo apresenta um relato reflexivo sobre quatro séries de trabalhos, "Diário de um Desaparecimento", "Chispa", "Oro Sucio" e "Otros Territorios", realizados entre 2017 e 2019. As séries atuam como um grupo de processos de criação e colaboração desenvolvidos em residências artísticas e exposições nos contextos territoriais do caribe colombiano, nordeste brasileiro e sul de Cuba. Trata-se de um conjunto de trabalhos artísticos que traz, como elemento principal, o confronto entre percepções sobre o território e a terra, mediados pelo corpo e pela paisagem, através de uma perspectiva igualmente dialógica entre cultura e natureza na contemporaneidade.

Palavras-chave: arte, processos colaborativos. América do Sul.

Abstract: This article presents a reflective report on four series of works, "Diário de um Desaparecimento", "Chispa", "Oro Sucio" e "Otros Territorios", carried out between 2017 and 2019. The series act as a group of creation and collaboration processes developed in artistic residencies and exhibitions in the territorial contexts of the Colombian Caribbean, northeast Brazil, and southern Cuba. A set of artistic works whose main element is the confrontation between perceptions about territory and land mediated by body and landscape through an equally dialogical perspective between culture and nature in contemporary times.

Keywords: art, collaborative processes. South America.

¹ Docente do Departamento de Artes Plásticas (CAP) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais, Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP com a dissertação "O elemento material na obra de Joseph Beuys" e a tese "Do interno no tempo".

Introdução

As séries de trabalhos artísticos aqui apresentadas, "Diário de um Desaparecimento", "Chispa", "Oro Sucio" e "Otros Territorios", pensadas para diferentes espaços da América Latina, partiram da criação de perguntas direcionadas para relações específicas entre o território e a terra, previamente investigadas em cada espaço visitado. Os territórios em questão são observados por meio de distintas representações de pertencimento, advindas da história e da terra. Esta última, admitida como elemento além do material e físico e igualmente investigada por meio de uma poética substancial, que integra conceitos como o imaterial, presente na ancestralidade, na memória ou, ainda, nos "saberes da terra", integrados às diferentes culturas.

Os conceitos de colaboração e território são, aqui, abordados a partir de uma perspectiva transdisciplinar, assumindo a complexidade dos mesmos e as diferentes possibilidades de ação, ancoradas nos contextos sobre os quais cada trabalho esteve inserido, bem como nas divergências, contrastes de discursos e narrativas construídas ao longo de nossa história de colonização e ocupação da terra na América do Sul. As obras trazem em comum um meio de operação plástica que se baliza na pesquisa documental e na busca de metodologias e abordagens que possibilitam o fluxo de distintos caminhos colaborativos entre artista e comunidade.

Cada investigação é mobilizada por uma busca de elementos naturais e culturais que ocupam o imaginário memorial e espacial de cada território, tais como: documentos, testemunhos, pedras, plantas, animais, cânticos, entre outros. É a partir desses encontros que cada série desenvolvida é formada por meio de um arquivo aberto de referências e discursos, submetidos a diálogos simultâneos, via criação de vídeos, fotografias, desenhos, instalações, objetos sonoros e diários de processo, que acompanham cada trabalho.

Tais trabalhos se concentraram em enfrentar situações, práticas ou processos culturais e naturais associados à colonização e ocorridos ao longo de vários séculos na América Latina, desde o início da ocupação até horizontes históricos mais recentes. Esses horizontes históricos estão ligados a alguns fenômenos ou formas neocoloniais de dominação de territórios, sejam materiais ou imateriais, e que transformaram, sistematicamente, a paisagem geográfica e cultural de muitas regiões do nosso continente, violadas pelas perseguições religiosas e culturais de inúmeros grupos ou, ainda, pelo avanço da agroindústria e da mineração.

É nesse contexto que os processos aqui descritos são ativados por meio de um olhar transdisciplinar, e assumem as possibilidades ou limitações enfrentadas em cada novo espaço de trabalho. Tais processos são como elementos complementares, sobre os quais os meios poderão ser desenvolvidos, tendo a colaboração observada como uma conduta de permanência, ou seja, como uma necessidade de abertura para a circularidade das relações. E o trabalho final é como uma das etapas de formação; um novo corpo comum, fruto do encontro entre todas as partes envolvidas.

“Diários de um Desaparecimento” e Chispa”. Projeto e exposição

“Cosas Prohibidas”. Caribe colombiano. 2017-2018

As séries “Diário de um Desaparecimento” e “Chispa” fazem parte do projeto “Cosas Prohibidas”, que deu origem à exposição de mesmo título, realizada entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018, na Quinta de San Pedro de Alexandrino, Museu de Arte Contemporânea. O projeto foi criado em colaboração com o artista colombiano Oscar Leone Moyano, e teve a curadoria de Stefannia Doria.

A pesquisa partiu de uma relação entre território, corpo e memória, admitindo-se uma concepção de território não só como um lugar geográfico,

mas como palco imaterial, onde forças políticas, econômicas ou culturais estão em permanente diálogo e tensão. Da mesma maneira, o corpo é visto como um primeiro território e agente de uma formação memorial nutrida pelas diferentes experiências e marcas de uma história que pode ser contada a partir de diferentes prismas e a muitas vozes.

Nessa perspectiva, o título "Cosas Prohibidas" agrupa um conjunto de peças plásticas (desenhos, fotografias, instalações, vídeos, performances e ações relacionais) que se deparam com situações imaginárias ou traços perdidos em alguns espaços do norte e nordeste do Brasil e do Caribe colombiano, associados, principalmente, a memórias históricas que parecem escondidas, esquecidas ou silenciadas. Vale ressaltar que, nesse diálogo entre os dois territórios, objetivou-se uma investigação que se ancorou no norte da Colômbia, onde localiza-se o Caribe, e no norte e nordeste do Brasil; geografias onde a disputa sobre a terra, a escravidão passada, os processos migratórios, as estruturas de poder, a vida religiosa, as crenças populares e a relação com o mundo natural estabeleceram uma ordem muito particular, muitas vezes configurada pela hegemonia da linguagem.

O projeto se iniciou em 2016, com pesquisas proporcionadas por residências de criação e processos colaborativos com comunidades locais, que seguiram sendo desenvolvidas até outubro de 2017, quando foram expostas, na Colômbia. Nessa etapa, produziu-se trabalhos em alguns cenários localizados entre Cartagena das Índias e Santa Marta, duas das cidades mais antigas do Caribe continental e de toda a Colômbia.

No contexto de "Cosas Prohibidas", este artigo se foca no relato de criação das séries "Diário de um desaparecimento" e "Chispa", formadas por um conjunto de trabalhos que se ancoram na presença material, em instalações e objetos formados por meio da coleta local de ervas, pedras, folhas de árvores, terra etc.; em diálogo com a palavra, por meio de testemunhos gravados em vídeos: marcas da memória. Aqui, observamos a ação natural do tempo sobre esses elementos naturais, e as narrativas como matéria viva

e fundamental para a concepção dos trabalhos.

A série “Diário de um desaparecimento” é formada por uma peça sonora, uma instalação e desenhos processuais. O trabalho partiu de uma investigação feita em documentos presentes nos arquivos do Santo Ofício da Inquisição,² que se lançou de forma violenta na Colômbia, na cidade de Cartagena de las Índias, a partir de 1610, e no nordeste do Brasil, a partir de 1591. Ambos os territórios sofreram com a atuação dos inquisidores, que assolaram a região e promoveram, além das torturas e assassinatos, a calúnia, a difamação e a delação entre vizinhos e membros da comunidade.

O Tribunal de Penas do Santo Ofício em Cartagena foi instituído por Felipe III, em 1610. Ali funcionou até o dia 11 de novembro de 1811, sendo reestabelecido temporariamente de 1816 a 1821. A ação da Inquisição em Cartagena prende-se assim à história colonial e à sua abolição com a história da emancipação nacional da Colômbia. O primeiro ato do Tribunal, em Cartagena, é datado ao redor de 1614. Foi voltado contra delitos, tais como bruxaria e bigamia, ou seja, práticas não de protestantes, que se definiam pela severidade de costumes, mas sim de criollos e de cristãos novos (Bispo, 2009).

É no diálogo entre as práticas de perseguição aos judeus, cristãos-novos e às mulheres curadeiras, benzedeiras e conhecedoras de saberes ancestrais sobre o uso das ervas e da natureza, que foram criados os trabalhos das séries, aqui apresentados. As obras se conectam em um horizonte histórico e cultural que cruza o cripto-judaísmo com a presença das mulheres originárias da terra. Sobre essas últimas, realizou-se um estudo da utilização de plantas e conjuros para fins de cura, praticados por benzedeiras e curandeiras muito presentes em ambos os territórios e igualmente perseguidas pelo Santo Ofício da Inquisição.

² “Os documentos da Visitação do Santo Ofício demonstram a farta e importante presença de cristãos novos no nordeste açucareiro e, não por acaso, vale dizer, foi ali que se concentrou a ação inquisitorial do visitador” (Vainfas, 1997).

As mulheres sábias, ou bruxas, possuíam múltiplos remédios experimentados durante anos e anos de uso. Muitos dos preparados de ervas curativas descobertos por elas continuam sendo utilizados na farmacologia moderna. As bruxas dispunham de analgésicos, digestivos e tranquilizantes. Empregavam esporão-do-centeio (ergotina) contra as dores do parto, em uma época em que a Igreja as considerava um castigo de Deus ao pecado original de Eva. Os principais preparos que se usam atualmente para acelerar as contrações e prevenir hemorragia depois do parto são derivadas do esporão-do-centeio. As bruxas e curandeiras usavam a beladona (ainda utilizada como antiespasmódico na atualidade) para inibir as contrações uterinas quando existiam riscos de aborto espontâneo (...) (Ehrenreich. English, 1984, p.18).

Em referência ao nordeste brasileiro, “Diário de um desaparecimento” buscou a liturgia presentes na cultura de uma planta nativa do Brasil, e elemento central de um culto oriundo das comunidades originárias dessas terras, e que, apesar de sofrer inúmeras perseguições ao longo de todo período colonial, se espalhou por todo território sendo, atualmente, um culto que se apresenta com diferentes expressões, dentro e fora das comunidades indígenas, sendo encontrada com força, também, nos sertões e centros urbanos, como um símbolo de forte resistência: a Jurema Sagrada. Segundo os juremeiros, a origem do ritual e da bebida da jurema é indígena e se insere em um universo complexo de simbologias e significados, com diferentes representações e identidades culturais. Segundo o pesquisador e sacerdote juremeiro Alexandre L’omi L’odò (2017):

A Jurema Sagrada é uma religião e tradição tida pelos juremeiros e juremeiras como “religião primaz do Brasil” e também como de “matriz indígena”. Constata-se ainda que ela possui poucos registros na literatura antropológica, sociológica e histórica. Na literatura teológica, não se encontra registro. Os contextos do imaginário que compõe essa tradição podem nos revelar uma face da história indígena e afrodescendente da fé do povo do Nordeste do Brasil, ainda pouco estudada”. (...) A prática religiosa da Jurema foi uma das mais perseguidas entre as religiões não oficiais no Brasil. Os registros datados do século XVIII demonstram bem a perseguição ao uso da Jurema pelos Povos indígenas da região (L’odò, 2017. P. 19-38)”.

O processo de investigação desenvolvido para esse trabalho partiu em busca do estudo de textos e documentos oriundos de pesquisas acadêmicas e publicações que contextualizassem a complexidade das questões de natureza política, cultural, ambiental e espiritual que estivessem associadas à paisagem e à história dos territórios em questão, para a criação de uma série de trabalhos que vão do individual ao colaborativo, com a presença de comunidades locais. No primeiro trabalho da série, que dá origem ao título, foram desenvolvidos “desenhos vivos”, compostos de ervas diversas, adquiridas no mercado central da cidade de Santa Marta, em bancas gestadas por mulheres locais, conhecedoras das ervas, e que me indicavam as plantas para a cura de diferentes males, que poderiam ser integradas aos trabalhos.

Cerca de dez trabalhos, no tamanho de 50cm x 70cm, foram colocados entre placas de madeira e enterrados em uma chácara nas terras do bairro de Bonda, uma antiga aldeia indígena destruída pelo processo de colonização da região, hoje zona periférica da cidade. O enterramento do material atuava como uma ação simbólica; uma tentativa histórica de morte ou soterramento das práticas de medicina natural, presentes nas culturas originárias e um dos focos de perseguição e delação inquisitórias. Cerca de quatro meses depois, os trabalhos foram desenterrados para a mostra, em uma ação igualmente simbólica de resgate e renascimento da força memorial. O tempo e sua ação natural interferiram nos desenhos, transformando-os em vestígios e fragmentos cobertos de terra e insetos. Pequenos brotos despontavam do corpo de resíduos, que, tal como retirados da terra, seguiram em vidros para o espaço expositivo, dando continuidade ao seu processo de desintegração e retorno à terra. Junto a esses trabalhos, desenhos com ervas frescas, produzidos dias antes da exposição, foram prensados diretamente em vidros sobre na parede do espaço expositivo. Havia uma intensão simbólica nessa tentativa de aprisionamento das plantas emolduradas e prensadas em vidros. Junto às ervas, demais elementos, como óleos, tinturas e mel, foram colocados de

maneira que passaram a escorrer sobre as paredes, ultrapassando os limites impostos pelas frestas das molduras e transformando-se dia a dia, esvaziando-se e desfazendo-se publicamente.



Figura 1. Exposição "Cosas Prohibidas", 2017. Lado Direito: "Diário de um desaparecimento". Lado Esquerdo: "Chispa". Ao Centro: "Círculo do silêncio". Ao fundo: "Réquiem para minhas irmãs". Sala branca, com televisores ligados em parede ao fundo à esquerda, imagens em molduras na parede próxima à direita e obras tridimensionais ao centro.

Como segundo módulo dessa série, um documento sonoro foi instalado, com fones de ouvido na parede. "Réquiem para minhas irmãs" trazia as vozes de muitas benzedoras e curandeiras que, com suas rezas, orações e conjuros, atuavam como um coro da memória viva de mulheres presentes e atuantes nas práticas da medicina natural do nordeste. O último trabalho da série, "Círculo do silêncio", ancorava a energia das pedras no centro da sala, e integrava, simbolicamente, os dois territórios pesquisados: o trabalho partiu de uma lenda encontrada na liturgia do culto à planta da jurema sagrada, que apresentava um elemento particular de sincretismo religioso, ao trazer uma figura do antigo testamento: o rei Salomão. Segundo a lenda, Salomão, que também comparece como uma figura de culto em algumas linhas presentes na prática urbana da jurema, teria untado as pedras que

seriam utilizadas para erguer o Templo de Jerusalém com óleo e folhas maceradas de uma árvore de acácia (espécie da planta da jurema) para que elas permanecessem em silêncio durante o processo de construção.

A escolha por inserir, no trabalho, uma referência a essa lenda, se deu não apenas pela surpresa de descobrir um mito bíblico dentro de uma cultura de origem indígena brasileira, mas por encontrar, nessa simbologia, uma possibilidade de manifestação e de denúncia do silêncio imposto às culturas originárias das Américas, durante todo o processo de colonização até a atualidade. Outro motivo para a escolha desse trabalho foi a possibilidade de tangência entre a série "Diário de um desaparecimento e "Chispa", apresentada a seguir.

A série "Chispa" é formada por dois trabalhos: um vídeo-testemunho e uma ação comunitária, realizada no pátio de tortura do antigo Palácio da Inquisição, na cidade de Cartagena das Índias, na Colômbia. Como dito anteriormente, o longo período no qual o Santo Ofício da Inquisição instalou-se na cidade de Cartagena provocou uma forte perseguição aos judeus e cristãos-novos da região. Pode-se dizer que praticamente toda a população judaica desapareceu no período, bem como os elementos de representação da sua cultura.



Figuras 2 e 3. Série "Chispa". Ação colaborativa realizada no dia 17 de outubro de 2017, no antigo pátio de tortura do Palácio do Santo Ofício da Inquisição, em Cartagena das Índias. Stills de vídeo com registro da ação. Disponível em: <https://vimeo.com/241223810>. O primeiro fotograma mostra um homem tocando instrumento de sopro segurando pelas duas mãos, com olhos fechados, vestindo camisa branca. O segundo fotograma mostra uma dezena de pessoas em posições diversas, vistas de posição levemente elevada, espalhadas por um pátio de chão terracota, com parede branca com portas e janelas à esquerda.

A mediados del siglo XVII, los judíos portugueses dedicados al comercio contaban con una tupida red de factorías que tenían establecidas en los puntos vitales de la América española: en Perú, Nueva España, Panamá, Cartagena... Hasta que las respectivas Inquisiciones comenzaron a percatarse de que aquellos portugueses, a más de ricos comerciantes, eran malos cristianos. De su número y del peligro que representaban para la fe nos dan una idea estas palabras de Toribio Medina: "Apenas despachado el asunto de las brujas, se vieron – se refiere a los inquisidores de Cartagena – envueltos en otro más amplio: tratábase de hombres acaudalados y de posición, acusados de judíos" (Manoel, 1950, p. 68-69).



Figuras 4 e 5. Série "Chispa". Vídeo testemunho com entrevistas com a comunidade judaica sefaradita da cidade de Cartagena das Índias, Colômbia. Nas imagens: Rabino Joaquin Montoya e Nora Montoy: Stills de vídeo testemunho. Link para acesso em <https://vimeo.com/24144447>.

Durante as investigações preliminares, encontramos uma pequena comunidade judaica ortodoxa instalada na cidade. Liderada pelo rabino Joaquín Montoya, a comunidade tinha, em 2017, dezoito anos de fundação. Todos os membros não nasceram judeus, eles descobriram as suas origens judaicas nas memórias dos parentes antigos ou no estudo de documentos bíblicos e escrituras. Em uma cidade como Cartagena, na qual não podiam mais encontrar quase nenhuma referência judaica, após a passagem do Santo Ofício da Inquisição, aqui relatada mesmo três séculos depois, tomaram uma decisão coletiva: o grupo, de cerca de dez adultos, com suas crianças, decidiu o retorno à memória ancestral, silenciada pelo processo inquisitório. Montoya se colocou como rabino, seguindo para estudar na

cidade de Jerusalém, em Israel, onde se oficializou no estudo do rabinato junto à comunidade. Construíram uma sinagoga, reaprenderam os rituais, as festas, a alimentação.

O trabalho “Chispa”, construído em colaboração com essa comunidade, criou um corpo de narrativas testemunhais, no qual cada membro relata o processo de retorno ao judaísmo, a partir de sua experiência individual, desde o momento da descoberta da ancestralidade perdida até os dias de hoje. O vídeo, com cerca de 140 minutos, traz longos depoimentos, como uma escuta profunda de cada pessoa, que forma o conjunto de uma memória viva que se concretiza na ação comunitária e que percebe o retorno ao judaísmo como uma escolha não apenas espiritual, mas uma ação de resistência política e social.

Fechando essa série de trabalhos, criamos uma ação colaborativa. No dia 17 de outubro de 2017, entramos no pátio do antigo Palácio da Inquisição carregando pequenas pedras de rio e começamos a colocá-las no chão. A ação foi realizada com o museu aberto ao público, que observava o que fazíamos. Em silêncio, o grupo depositava as pedras, rememorava nomes de parentes e formava desenhos por todo o pátio. A prática de colocar pedras nos túmulos é um antigo ritual judaico. Elas simbolizam a concretude da presença que se reafirma na ação de rememorar. Somente os que permanecem vivos podem lembrar.

Ao final da ação, o rabino reuniu a comunidade e tocou o Shofar, um instrumento sonoro ritual e ancestral feito do chifre de um carneiro. É importante destacar que o Shofar é um objeto extremamente sagrado e só pode ser usado em momentos considerados muito importantes no calendário judaico.

**“Oro sucio”. Residência “Obra viva”. Departamento de Cauca,
Colômbia. 2015**

A série “Oro sucio” investigou o elemento material ouro como o disparador de um cenário histórico, mítico e social complexo, que envolve o choque entre diferentes concepções de poder, em toda a América Latina. A residência para criação de “Oro sucio” foi feita na cidade de Popayan, Colômbia, no departamento de Cauca, em outubro de 2015, por ocasião do projeto “Obra viva”, organizado pelo Banco de la República de Colombia. A cidade de Popayan foi fundada pelo colonizador Sebastián de Belalcázar, no ano de 1537. Muito católica, é um dos centros religiosos mais importantes da Colômbia, devido à procissão da Semana Santa e ao grande número de igrejas. A região também é povoada por várias etnias indígenas, como Misak, Nasa, Guambianos e Emberas.

Nessa paisagem de encontros e confrontos, foram criados, para a residência, as obras fotográficas da série “Eldorado” e a vídeo-performance “Namui nu pire (La madre Tierra)”. Ambos os trabalhos foram desenvolvidos em colaboração com o artista Manuel Tomblas, pertencente à etnia originária Misak.

Tomblas é um artista colombiano, também residente no projeto “Obra viva”. Após alguns dias de trabalho, pudemos nos aproximar e criar um espaço de diálogo e amizade. No momento de criação das obras, convidei a Manoel, perguntando-lhe se gostaria de colaborar no trabalho que pretendia desenvolver, tendo a lenda de Eldorado como um agente ativador dos demais elementos que estariam presentes em cena para a criação de uma vídeo performance e uma série fotográfica. O termo “eldorado” significa O (homem) dourado, em espanhol, pois, segundo uma antiga lenda, o “imperador dourado” tinha o hábito de se “banhar” no ouro em pó para ficar com a pele dourada.

Seja na forma de um reino completamente dourado ou na personificação de um índio que mergulhava em uma lagoa polvilhada por ouro, o mito se propagou mudando de características e região. As primeiras expedições que estão vinculadas à procura de El Dorado circundaram toda a região norte da América do Sul, todavia nunca foi encontrado qualquer indício real da sua localização ou existência. Demetrio Ramos Perez afirma que “*El Dorado no existía en ninguna parte, pues era fruto de la concreción de las ideas clásicas sobre indicios de posibilidad que el conquistador acumuló, por el paso de unas a otras huestes, sobre un supuesto racional*” (Ramos Perez, 1973, p. 462).

“A impossibilidade de encontrar El Dorado fez com que ele ganhasse um caráter mítico, sem, contudo, que cessassem as expedições de procura.” (Fernandes; Gomes, 2016, p. 79). Muitas foram as paisagens nas quais se buscou Eldorado no Novo Mundo: desde o rio Amazonas e suas nascentes, passando pela região entre a Venezuela e a Guiana Francesa, o caribe colombiano e o centro-oeste do país, ou, ainda, na Bahia, Minas Gerais e Roraima, entre outras. Essas são algumas entre as muitas suposições da possível localização do Eldorado, alimentadas durante a colonização do continente americano, mas, que afetaram de forma profunda não apenas o imaginário, como política, econômica e socialmente a história de todos os lugares por onde a lenda passou. A mitologia de Eldorado justificou e originou a destruição de muitos povos e territórios em toda a América Latina, inclusive nas terras onde se situa a cidade de Popayan e, mais especificamente, no Morro de Tulcán, onde o trabalho foi realizado.

A série de fotografias intitulada “Eldorado”, feita no Morro del Tulcán, trabalha a imagem do corpo dourado de Manoel, em cena, junto com o monumento construído em honra do conquistador espanhol Sebastián de Belalcázar, em 1937. Segundo etnias indígenas locais, a estátua foi colocada em solo sagrado (um local de cerimônias, no qual se encontraram, durante escavações arqueológicas, elementos da época pré-colombiana, ou seja, de entre os anos 500 a.C. e 1600 a.C).



Figura 6. Série "Oro sucio". Still de vídeo a dois canais. Disponível em: <https://vimeo.com/168874943>.
Captura de tela de vídeo que mostra um homem sem camisa com pele marrom brilhando em dourado. No canto direito, a tela está cortada e mostra o close de uma pessoa com o rosto escuro.

Em um segundo trabalho, no vídeo "Namui nu Pire", igualmente produzido em colaboração com Manoel Tomblas, ambos os artistas compartilham o mesmo plano, sendo este dividido ao meio. De um lado, Tomblas, com o corpo em ouro, recita um texto, composto por ele, com palavras em sua língua materna, e que se dirigem a *Namui nu Pire* – na tradução para o espanhol, La madre Tierra. No outro plano, com o rosto coberto de cinzas recolhidas em uma terra queimada, ingiro folhas de coca, uma erva sagrada para a etnia Misak e para muitos povos da América Latina.

Todos os elementos escolhidos para esses trabalhos buscam compor um corpo de forças materiais e simbólicas operadas em conjunto. A possibilidade de colaboração se deu no encontro de dois artistas que viviam a mesma residência, mas, a partir de olhares distintos para o território investigado por ambos. Para a criação do trabalho, nos encontramos no Morro de Tulcán, ao nascer do sol. A pintura do corpo de Manoel foi feita por mim e documentada como um ritual simbólico de passagem do corpo individual para o corpo simbólico e coletivo; o corpo "originário da terra", que confrontava uma história artificial e imposta com violência ao seu povo, representada na figura do monumento de conquistador espanhol Sebastián

de Belalcázar. Da mesma maneira, o texto narrado durante a vídeo performance e criado por Manuel atuava como uma oração à uma terra que reivindica o seu lugar de espaço sagrado. Nesse contexto, optamos por não traduzir o texto para o espanhol com legendas. Por fim, a ingestão de folhas de coca atua como uma ação simbólica que indicaria o contínuo movimento e o confronto entre a vida e a morte: forças materiais e simbólicas presentes na memória e na terra.

“Otros territorios: Batey de Sanches”. Projeto “Circulo de la Tierra”. Exposição “Árbol del mundo. Projeto “Farmácia”. XIII Bienal de Havana, 2019

O último projeto aqui apresentado intitula-se “Otros territorios: Batey de Sanches”. A série “Otros territórios” apresentou, em vídeos, fotografias e instalações, o resultado de uma investigação em três regiões diferentes da América do Sul: Serra Nevada de Santa Marta, Colômbia; Valle del Pinar, Cuba; e cidade do Alhandra, na Paraíba, Brasil³.

Como eixo transversal presente em cada um desses lugares está o universo polifônico de algumas plantas selecionadas e o diálogo com comunidades locais, a saber: o ayu, ou folha de coca e a comunidade indígena do Resguardo Kogui Malayo Arhuaco (Serra Nevada de Santa Marta, Colômbia); o tabaco a comunidade de Batey de Sanches (Pinar del Rio, Cuba); e a jurema e a comunidade da Casa das Matas dos Reis Malunginhos (Alhandra, Brasil), liderada pelo sacerdote Alexandre Lòmí Lòdo.

Em cada um desses territórios e comunidades, buscou-se a criação de diferentes associações ancestrais, tradicionais, políticas, econômicas e

³ “Otros territorios: batey de sanches”, foi realizado com o apoio do Projeto Farmácia e curadoria, de Juan Carlos Rodriguez, sendo desenvolvido e apresentado na XIII Bienal de Havana, entre abril e maio de 2019. Núcleo: Árbol del Mundo, Pinar del Rio, Cuba.

socioculturais que as circundam, assim como os demais elementos naturais da terra, associando sons, imagens e materialidades com algumas ações relacionais vivenciadas com as comunidades locais. Integrado ao trabalho de campo está uma ampla investigação preliminar, por meio do estudo e organização de documentos que colaboram, direta ou indiretamente, na indicação de caminhos e possibilidades expressivas.

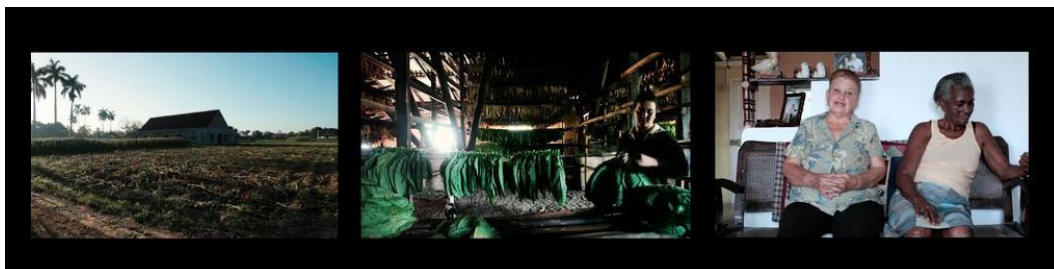


Figura 7. Série "Outros territórios: Batey de Sanches". Still de vídeo a três canais. Disponível em <https://vimeo.com/407646103>. Três fotogramas organizados horizontalmente. O primeiro mostra um campo com galpão e árvores no horizonte de céu azul. O segundo mostra uma mulher organizando folhas verdes em grandes conjuntos sobre uma mesa, dentro de uma construção de palha. O terceiro mostra duas senhoras, uma branca e outra negra, sentado lado a lado.

Neste relato, focaremos no desenvolvimento dos trabalhos em vídeo e fotografias da série "Outros territórios: Batey de Sanches", realizados na província de Pinar del Rio, em Cuba, entre abril e maio de 2019. A presença do tabaco na história humana é milenar e se entrelaça em uma complexa mitologia de inúmeros povos. Até o século XVI, era uma erva totalmente desconhecida na Europa meridional, enquanto, na América, já era um hábito entre os nativos, sempre presente em cerimônias religiosas e medicinais.

Em Cuba, a planta era cultivada em hortas e pequenos plantios e usada pelos povos nativos como medicamento e como alteradora de consciência, sendo aspirada, fumada, bebida e empregada em rituais religiosos.

O cultivo em maior proporção e com caráter econômico inicia-se com os espanhóis, nas margens dos rios, dando origem aos camponeses cubanos. Desde o final do século XVII até o final do XVIII, o tabaco se consolidou como a maior fonte de renda do país, depois perdendo espaço para o cultivo do café e da cana de açúcar.

A imagem do tabaco, entretanto, se solidificou mundialmente como uma referência na identidade cubana e como um símbolo de glamour e requinte em toda a América e na Europa, inclusive após o embargo econômico. Tal situação opõe-se à realidade dos camponeses e pequenos produtores da ilha.

A pequena comunidade de Batey de Sanches, onde, atualmente, vivem cerca de cento e cinquenta pessoas, conta a história da produção tabaqueira no interior da tradicional zona de produção da ilha: a província de Pinar del Rio. As terras pertenciam ao antigo dono, o Sr. Batey de Sanches, grande latifundiário e produtor de tabaco destinado à exportação. Com o advento Revolução Cubana, em 1959, as terras foram confiscadas pela reforma agrária e, posteriormente, compartilhadas entre os camponeses, que até então sempre haviam trabalhado como funcionários do Sr. Batey. As terras passaram a ser propriedade de cada trabalhador, mas, a produção do tabaco continuava e continua a ser do Estado.

Os trabalhos da série "Otros territorios", realizados em Batey de Sanches, buscaram uma aproximação com as pessoas mais antigas da comunidade, a última geração ainda viva e que estava presente durante o trânsito entre os sistemas privado e estatal, passando de funcionários do antigo dono para funcionários do Estado e proprietários da terra. Uma geração que começou a trabalhar ainda criança nos campos de tabaco junto com seus pais e avós e segue, até hoje, trabalhando com tabaco.

A produção de tabaco em Batey de Sanches, tal como na grande maioria das terras produtivas, segue um método artesanal, praticamente folha a folha, o que contrasta, e muito, com a proporção econômica que a presença do tabaco representa em Cuba.

"Otros territorios: Batey de Sanches", buscou adentrar na complexidade dessas relações por meio da realização de entrevistas e da criação de retratos fotográficos, bem como de gravações feitas a partir do cotidiano dos trabalhos nos campos, aproximando-se do universo campesino e buscando

fragmentos de um corpo memorial e narrativo sobre a presença da planta na vida de cada um. Escutou-se testemunhos, receitas, contos e cantos, reconhecendo cada elemento como um facilitador para cruzamentos territoriais imateriais presentes no imaginário campesino, o que resultou na criação de vídeos com testemunhos, fotografias e documentos sonoros.

Cada imagem buscou, simultaneamente, individualizar e coletivizar, trabalhando com a paisagem simbólica em diálogo com o resgate de lembranças individuais ou comunitárias para criação de uma tessitura coletiva da memória psicológica daquele espaço. Uma edição prévia do material foi apresentada à comunidade antes da exposição, finalizando essa etapa da investigação com uma possibilidade de debate e escuta comunitária sobre a experiência vivenciada e o trabalho realizado. No dia da abertura, conseguimos, junto à organização da exposição, um transporte coletivo para buscar a todos no povoado de Batey, distante da cidade, e que puderam, assim, estar presentes nesse momento de comunhão de nosso processo coletivo, e mediar, diretamente, o trabalho com o público visitante.

Conclusão

Pode-se dizer que os todos os trabalhos aqui apresentados trazem os resultados de abordagens e exercícios sobre diferentes concepções ou possibilidades de atuação em um processo colaborativo, que partem de uma aproximação iniciada nos documentos históricos, em textos, arquivos ou plataformas virtuais, passando para o trabalho de campo com um reconhecimento dos elementos materiais presentes em cada território e, possivelmente, coletados para integrar diferentes formatos de instalações expositivas. Cada ação colaborativa com os grupos locais é elaborada cuidadosamente como uma tessitura única e individual para a criação de vínculos e preparação para a abertura da palavra, da escuta e do acolhimento de cada testemunho. Cada participante traz, por meio de sua história de vida,

uma memória viva e que ressignifica, a todo momento, os processos de investigação, e faz com que os caminhos anteriores sejam sempre revistos. Cada processo desenvolvido, seja com artistas ou comunidades, atua por meio de muitos encontros, diálogos e, sobretudo, de um profundo posicionamento de respeito e escuta colaborativa. Uma escuta aberta e atenta, que procura aprender, descobrir, transformar, pensar, recriar, reposicionar, reorganizar e compartilhar caminhos. Os resultados de cada projeto são vistos, assim, como os frutos de uma pluralidade articulada via meios e linguagens; estes; operados como um corpo híbrido, formado por muitas vozes e possibilidades colaborativas, sobretudo entre as pessoas, mas, também, entre outros reinos e elementos materiais. Fragmentos de vidas, do tempo, da terra e testemunhas de uma contínua presença em transformação

Referências

BISPO, A. A. Inquisição em contextos euro-latino-americanos e os judeus portugueses em Cartagena. **Revista Brasil-Europa: correspondência euro-brasileira**, n. 118, v. 15, 2009 (2). Colonia: Universidade de Colônia, 2009. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/118/Colombia_Inquisicao.html>. Acesso em: 4 jun. 2019.

EHREINREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **Bruxas, Parteiras e Enfermeiras**: Uma história das curandeiras. The Feminist Press, 1984.

L'ODÒ, Alexandre L'omi. **Juremologia**: uma busca etnográfica para sistematização de princípios da cosmovisão da Jurema Sagrada. 2017. 276 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-reitoria Acadêmica. Coordenação Geral de Pós-graduação. Mestrado em Ciências da Religião, 2017.

OLIVEIRA, Luiz Estevam Fernandes. GOMES, Wenderson de Souza. **Cronicas de El Dorado**: Uma análise dos relatos dos cronistas espanhóis sobre uma terra de riquezas fabulosas na América do Sul (1536-1542), **Mosaico** - Volume 7 - Número 10 - 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5870132>. Acesso em 09 de outubro de 2020.

Tejado Fernández Manuel. Un foco de judaismo en Cartagena de Indias durante el seiscientos. In: **Bulletin Hispanique**, tome 52, n°1-2, 1950. pp. 55-72. Disponível em: <www.persee.fr/doc/hispa_0007-

4640_1950_num_52_1_3218>. Acesso em 11 de outubro de 2020.

VAINFAS, Ronaldo. **Santo Ofício da Inquisição de Lisboa**: confissões da Bahia. Companhia das Letras: São Paulo, 1997.

Recebido em: 15 de outubro de 2020.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

FIGURINOS EM PERSONA: A NARRATIVA VISUAL EM PERSPECTIVA

Costumes in Persona: the visual narrative in perspective

Alana Victoria Rodor¹

Resumo: No presente artigo é feita a exposição e análise dos figurinos através dos atos do filme "Persona" (1966), de Ingmar Bergman, para uma tentativa de compreensão de como funcionam em concordância com a narrativa. Considerando sua importância na caracterização das personagens e a história, em que as identidades delas, aos poucos, se fundem, percebe-se que os figurinos também mudam conforme a evolução dessa narrativa e atuam engrandecendo-a.

Palavras-chave: figurino. ato. personagens. filme. narrativa.

Abstract: In this article the exposure and analysis of the costumes through the acts of the movie "Persona" (1966), by Ingmar Bergman, is done to comprehend how they work in conformity with its narrative. Considering their importance in characterizing the characters and the history, in which their identities slowly merge, it is shown that the costumes also change as the narrative evolves, and they work to enhance it.

Keywords: costume; act; characters; film; narrative.

¹ Estudante do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo, no qual tem produzido vídeos, curta-metragens, roteiros e artigos.

Introdução

Conhecido pela vasta gama de produções audiovisuais angustiantes, como “O Sétimo Selo” e “Morangos Silvestres” (ambos de 1957), Ingmar Bergman foi um diretor, escritor e produtor sueco cujo trabalho é, até hoje, aclamado pela crítica. Produzia muito em pouco tempo e abordava questões como o existencialismo, a religião e a crença, as complicações dos relacionamentos e o isolamento em suas obras, produções inquietas como ele mesmo. O dramaturgo conta, em sua biografia afligida pela morbidez, como se deu a concepção e contexto de produção de cada uma, abordando, ainda, sua infância conturbada pela doença e educação opressora no ambiente familiar. Faleceu em 2007, aos 89 anos, refugiado em sua residência na ilha de Faro, construída em 1966, durante as filmagens de “Persona”,² filme objeto de estudo deste artigo. (Bergman, 2013; Carneiro, 2018).

No filme, a atriz teatral Elisabet Vogler (Liv Ullmann), por vontade própria, para de falar, optando pelo silêncio e se limitando apenas à escrita. Torna-se paciente da enfermeira Alma (Bibi Andersson) que, por ordem médica, se abriga, junto da atriz, na casa de praia da doutora. Isoladas, entram em conflito uma com a outra, desvelando o tema do filme: a adaptação aos papéis esperados por uma pessoa na sociedade e até onde isso a leva. Para a psicanálise de Carl Jung, o conceito que dá nome ao filme é:

[...] um sistema da adaptação ou estilo de nossa relação com o mundo [...]. Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. (2002, p. 128)

O nome é inspirado no termo que designava a máscara que os atores usavam no antigo teatro greco-romano. A definição por Jung se alia ao contexto do

² Com 84 minutos e em preto e branco, “Persona” (1966) tem roteiro e direção de Ingmar Bergman, direção de fotografia de Sven Nykvist, produção pela Svensk Filmindustri e montagem por Olle Jacobsson; o elenco foi composto por Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook e Gunnar Björnstrand.

filme, visto que não apenas Elisabet rompe com este conceito, mas a enfermeira, Alma, também. Isso porque persona não significa necessariamente falsidade, mas é, para a pessoa que a assume, “um papel que diverge de sua personalidade para então adequar-se ao meio, aos padrões, sentindo-se aceita pela massa.” (Sousa, 2013, p. 2).

“Persona” é um filme extremamente intenso que concilia com sucesso dois âmbitos: o audiovisual e a história – o que se pode ver e ouvir e o que é contado, interpretado pelas imagens e som –, a ponto de ser quase impossível analisar um sem o outro, ou excluir um em virtude do outro. Neste artigo, objetivo analisar especificamente como a mudança dos figurinos das personagens consegue, ao longo dos atos, ajudar a construir, reafirmar e impulsionar a narrativa do filme.

Seguirei a divisão de atos em “O hospital psiquiátrico”, “A casa de praia: aproximações” e “A casa de praia: ódio e violência”, proposta por Pedro Schwarz (2016), me atendo a estes três, e não ao prólogo e epílogo, porque são os que possuem as personagens principais e o desenvolvimento da narrativa principal. Mesmo sem analisar o início e fim do filme, cabe observar que eles têm um rico conteúdo imagético em termos de significado e montagem. Dividirei este artigo em duas seções, uma para a compreensão geral da narrativa e outra para tratar como a mudança de figurinos atua sobre ela.

A dinâmica da narrativa

No primeiro ato, somos introduzidos ao caso de Elisabet Vogler, atriz que parou de se comunicar verbalmente depois de uma crise durante uma apresentação teatral de “Electra”. É dito, ainda, sobre sua imobilidade, que não se mantém tão fortemente ao longo do filme. Sua resistência se dá apenas no primeiro ato, e se dissolve após conviver com Alma. Mas a negação da fala se mantém, e é sobre esse problema que se estabelecem os outros conflitos.

Elisabet é designada, pela médica, aos cuidados da enfermeira Alma. Na casa de praia da doutora, lugar por ela recomendado à enfermeira e à paciente para ficarem, é onde se dá a maior parte dos acontecimentos, e onde a enfermeira confronta seu próprio jeito de levar a vida, ao conviver com Elisabet. A resiliência de Elisabet a torna obstinada na jornada de permanecer em silêncio, característica que Alma já reconheceu. Saindo do hospital em que, como audiência, nos percebíamos enclausurados, temos um plano aberto do jardim da casa de praia, situando o avanço da história com um narrador – que não se expressa mais no filme. Se dá, portanto, um contraste de ambientes, e a troca de ato instaura o uso de cenas externas.

No segundo ato predominam as interações e o crescimento da intimidade entre as protagonistas, assim como os monólogos de Alma. Numa cena, apenas, Alma está prestes a dormir escorada na mesa e pensa ter ouvido a atriz falar. Aqui, ficamos submetidos a essa confusão da personagem, que não sabe se ouviu ou se imaginou. Mas, toda essa aproximação acaba por se fragilizar quando a enfermeira lê a carta que Elisabet escreveu sobre ela, descrevendo-a como inocente e expondo seus segredos.

Na carta, Elisabet inclui a história que Alma havia contado sobre sua orgia com meninos jovens na praia que levou a um posterior aborto, do qual sente culpa. A partir daí, somos introduzidos a um ambiente de conflitos, em contraste com o de cumplicidade e intimidade. Logo na primeira cena do terceiro ato, Elisabet pisa num caco de vidro deixado no chão intencionalmente por Alma; a enfermeira que deveria ajudá-la, acaba ferindo-a (Švacgová, 2019, p. 22). Alma olha para a câmera antes que o filme “queime” na tela, remontando algumas sequências do prólogo até que a imagem se dissolva para Elisabet, desfocada. A enfermeira, incomodada pela carta, fica ainda mais enfurecida por não ser respondida ao tentar iniciar um conflito.

O filme adota planos ou sequências em que “se reconhece” como obra montada, como o prólogo, cheio de simbolismos que favorecem uma tentativa de compreensão da narrativa central, a cena em que Alma fala para a câmera e a montagem próxima do fim, que insere cenas desconexas da

cronologia da casa de praia. Essas sequências, aliadas aos efeitos especiais muito usados – dissolução, desfoque, “filme queimado”, sobreposição de planos – removem a naturalidade dos acontecimentos e reforçam a montagem do filme, nos isentando de uma percepção passiva e rompendo a linearidade preestabelecida por filmes comerciais, por exemplo.

Em “A casa de praia: ódio e violência”, como nomeia Pedro Schwarz (2016), Alma se esforça para tirar palavras e respostas de Elisabet, tendo enxergado a carta como uma traição ao relacionamento de amizade que construíram. Porém, se torna mais do que isso ao inserir atitudes violentas e cenas em que ambas se confundem uma com a outra, confundindo também os espectadores. Nesse ato, presenciamos Alma levando um tapa de Elisabet, tentando jogar água fervente nela, se automutilando, etc. Predominam, aqui, as brigas, a confusão mental e o conflito de identidades.

Quando Alma corre atrás de Elisabet na praia, o tratamento de silêncio empregado pela atriz enfurece e entristece a enfermeira que precisa, desesperadamente, ser ouvida e respondida. Toda a montagem de cenas em que ambas interagem, depois dessa, é confusa, pois temos mais ocorrência de cenas e repetições que suspendem a linearidade narrativa.

Nesse ato há a cena que caracterizo como a principal do filme: o monólogo repetido de Alma sobre um filho não desejado, que culmina na fusão dos rostos das duas. Ela se trata do ápice da crise mental e de identidade de Alma, pois a enfermeira projeta em Elisabet uma realidade da qual a veracidade não temos certeza. Nela, é feito um uso interessante do plano e contraplano, sequenciados em vez de alternados por falas e reações. É a melhor forma de vermos Elisabet durante todo o monólogo que se comunica diretamente com ela, pois como não fala, sua reação se limita à expressão corporal e facial. Chegamos a nos questionar, depois dessa cena, se elas não são, de fato, a mesma pessoa, como a enfermeira insiste em dizer que é ou negar ser, illogicamente. Na realidade, podemos nos questionar sobre quem realiza essa fala do fim da cena, já que, pela imagem estar congelada, não conseguimos saber quem diz. Mas isso importa, mesmo? Chataignier et al endossam o

pensamento de que a fusão promove um embaralhamento de identidades, dizendo que:

[...] o filme opera uma sobreposição espaço-temporal que tem como finalidade criar uma confusão sobre o que no filme é realidade e o que é sonho. Sob esse aspecto, o filme propõe um pacto com espectador que, de início, aceita mover numa dupla dúvida: a dúvida de não saber “quem é quem” no que toca às personagens, e a de não saber se determinada cena ocorre no plano “real” ou no plano “onírico”. (2020, p. 65)

O filme retrata um conflito de personalidade partindo das duas protagonistas. O de Vogler é evidente desde o começo do longa, devido à negação da comunicação verbal, se restringindo à escrita. O da enfermeira é o que se estabelece ao longo da narrativa, enquanto modifica e agrava o da atriz, em uma tentativa de fazê-la falar a partir de interações cada vez mais agressivas. No início, Elisabet parece introspectiva e tensa, se tornando mais livre, complacente e calma ao ouvir o que Alma tem a dizer e convivendo com ela na casa de praia.

Como o silêncio da atriz pode dizer muito sobre ela, nos atentamos à percepção de traços de personalidade revelados pelas suas atitudes, como quando foge de Alma após se irritar com ela. A enfermeira, aparentemente muito empática, calma e receptiva, se torna irritada com a situação de sua paciente, enquanto confronta a sua própria, fazendo-nos ouvir a seus monólogos sobre a vida. Ela aparece pela última vez no filme em silêncio, por sua vez, demonstrando certa conformidade com os acontecidos.

Para Vierling (1974, p. 50), Bergman consegue não apenas fundir o sentido psicanalítico de “persona” como máscara, que usamos em contextos sociais, ao de “papel” e identidade, mas indicar, também, que a perda da máscara é catastrófica, sendo equivalente à perda do ser. As personagens voltam às suas vidas e papéis, tendo passado pela experiência de fusão de identidades e troca, ao deixarem as máscaras caírem.

Figurinos através dos atos

Junto ao que se espera do primeiro ato, o figurino executa sua função básica de caracterização de personagens e contextualização. A distinção é dada pelas diferentes funções das personagens: a médica, a enfermeira e a paciente, cada uma caracterizada como tal, em um ambiente hospitalar (Figura 1).



Figura 1: Personagens no hospital – duas imagens em preto e branco. Na primeira imagem, um plano aberto do quarto de Elisabet no hospital. Mais próxima à câmera, Elisabet, loira de cabelo longo num penteado, deitada numa maca vestida de um sobretudo escuro coberta até o quadril por uma coberta listrada. Atrás da maca está Alma, loira de cabelo curto, em pé, sorrindo e olhando para ela, vestida de um uniforme típico a enfermeiras da década de 1960, com um salto alto. Na segunda imagem, um *close* de Elisabet, à esquerda, com expressão aflita, e da médica, à direita, de cabelo escuro curto, vestida de uma blusa preta de manga comprida e jaleco branco por cima, usando um colar de pérolas, olhando para Elisabet. Fonte: Captura de tela de “Persona”, YouTube.

Nos é apresentado um rápido *flashback* de Elisabet durante a peça, depois da qual ficou muda. A personagem que interpreta, Electra, usa uma bandana, elemento muito presente na caracterização da própria Elisabet. Das cenas em que aparece, em mais da metade, está usando o adereço. Quando não o usa, está sempre de cabelo preso, com algum penteado, exceto na cena em que visita o quarto de Alma, que puxa seus fios soltos para si.

De acordo com Francisco da Costa (2002), “o figurino serve à narrativa ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens”. Ora, se o figurino age como meio de diferenciar os personagens, é seguro assumir que um figurino parecido os torna semelhantes, não só no plano visual – figuras parecidas –, mas narrativo – identidades parecidas.

No segundo ato, há uma intensa troca de figurinos. A mudança constante de vestimenta das duas personagens entre os rápidos cortes sugere uma passagem de tempo: dias, horas, não sabemos. A repetição de algumas peças é interessante, pois aumenta nossa crença, como espectadores, de que estão só passando um tempo na casa de praia, em vez de aparecerem com uma roupa diferente a cada cena.

Justamente na primeira cena em que as personagens se sobrepõem, a que, de frente para um balcão, fumam e tomam café, o figurino de ambas é parecido. Foi usado enquadramento de plano médio em que, apesar de dar ênfase ao rosto, ainda pode-se perceber a expressão corporal, em especial de braços e mãos (Carreiro, 2021). Esse enquadramento mais fechado não nos possibilita uma percepção mais detalhada das nuances da peça que Alma veste, mas sua cor, preto, é idêntica à de Elisabet (Figura 2).



Figura 2: Alma e Elisabet fumam e tomam café – duas imagens em preto e branco. Na primeira imagem, um enquadramento de plano médio com Alma de frente para o balcão e Elisabet atrás, de frente para a câmera, sentadas. Alma usa uma blusa de frio preta com manga comprida até o cotovelo, e Elisabet uma blusa de gola alta preta com o mesmo comprimento de manga, e bandana preta, de cabelo preso, olhando para a frente. Ambas seguram seus cigarros, com o antebraço levantado e os cotovelos apoiados no balcão, que possui duas xícaras e um cinzeiro. Ao fundo, a porta de vidro da casa de praia, mostrando o exterior com árvores, coberta por uma cortina fina e transparente. Na segunda imagem, a mesma cena da anterior, mas com um zoom em Alma, com seu braço abaixado e fora do enquadramento, agora curvada mais para a frente, tampando o rosto de Elisabet. Fonte: Captura de tela de "Persona", YouTube.

Essa seria a primeira vez em que Alma usa preto na obra, e aparece fumando, coisa que diz ter sido a ela ensinada por Elisabet. É, portanto, a primeira vez que presenciamos uma mudança no comportamento de Alma, alimentada pela convivência das duas e reiterada pelos elementos visuais. Só quando a enfermeira se mexe pode-se enxergar algumas nuances de branco listrado

em sua roupa de baixo, mas pela maior parte deste monólogo ela se mostra curvada para a frente, como se a escondesse. Isso é aliado ao zoom gradual, que limita ainda mais o enquadramento, tornando possível perceber por completo a roupa de baixo branca listrada, usada na cena anterior, enquanto foca na sobreposição de seu rosto ao de Elisabet e em seu protagonismo. O casaco preto foi uma escolha visual feita para estimular uma continuidade dessa peça com a da blusa preta de Elisabet, atrás, reforçando a semelhança das duas, assim e pelo ato de fumar. Diferentemente de Alma, Elisabet não repete nenhuma peça. Quando Alma finalmente se levanta, a câmera dá mais um zoom, revelando a expressão da atriz. Somos incitados ao pensamento de que os figurinos foram usados como introdução ao embaralhamento de identidades das duas.

Quando Alma narra sua orgia com meninos jovens na praia, ambas estão vestidas de camisolas brancas. O figurino semelhante alude à atitude semelhante, pois Elisabet fuma enquanto ouve, e Alma acende um cigarro enquanto relata a história. A semelhança das camisolas é de grande serventia na cena em que ambas se acariciam à noite, que começa com plano aberto e corta para os rostos de ambas, estimulando a percepção da similaridade entre as atrizes. Só vimos Alma fumar em três cenas: nas duas já mencionadas e em uma terceira, no começo do terceiro ato. E em todas as três o figurino das personagens é parecido.

Conforme Pereira (2011, p. 95), “branco remete à pureza no sentido de limpeza física, exterior, mas também no sentido de limpeza interior, inocência, integridade. [...] E onde o sexo é tido como pecado, o branco representa a castidade”. É curioso, portanto, que Alma estivesse usando uma camisola branca ao relatar sua experiência sexual, o que foge desse padrão esperado. Pereira (2011, p. 91) diz que, “na mitologia, na literatura, na pintura e em diferentes manifestações da cultura o preto é a noite, o medo e o mal”, mas “o preto nas roupas também é visto como rebelde ou transgressor, o que reafirma seu caráter ambivalente e a importância do contexto para a formação do significado.” (ibid., 2011, p. 94). O caráter misterioso dessa última

cor se associa bem ao distanciamento e rompimento que Elisabet propõe.

No primeiro e segundo atos, Elisabet usa, predominantemente, roupas de tons escuros ou preto, exceto quando vai dormir. Enquanto Alma usa, predominantemente, tons claros e alguns escuros, raramente o preto. Só o usa nas cenas em que os conflitos e a relação de confusão/semelhança entre as duas é importante. Sobre a troca do segundo para o terceiro ato, Chataignier et al comentam:

Do ponto de vista do fluxo narrativo, a cena de Alma diante do lago marca um ponto de inflexão no filme, haja vista que até o momento havia uma história relativamente linear a respeito do encontro e da relação entre as duas mulheres. A partir dessa cena, o filme abandona a linearidade e aprofunda-se no jogo da sobreposição de imagens das duas personagens sem uma preocupação de “contar uma história”, ganhando um caráter onírico e ambíguo [...]. (2020, p. 68)

Na primeira cena do terceiro ato, marcado por “ódio e violência”, Alma deixa um caco de vidro no chão, que fere o pé de Elisabet. A enfermeira usa um maiô preto e seu chapéu. É interessante notar que, na primeira cena em que ambas são mostradas na praia, ainda no segundo ato, apenas Elisabet usava um maiô e bandana dessa cor, enquanto Alma usava um maiô de tons claros e estampado. Apresentava, naquela cena e ato, certa visão otimista e, agora que se decepcionou de Elisabet, não mais. Discordava do trecho que lia de seu livro, que falava de solidão, descrença e desgaste mental, enquanto Elisabet concordava com ele. Depois, dizia que acreditava que deveria ser importante para os outros. Parece que Alma procura quem ela deve ser, qual persona deve adotar, e comunicar no que acredita, sem conseguir conciliar isso com sua identidade (Vierling, 1974).

A cena do caco de vidro é a terceira e última em que vemos Alma fumar, e Elisabet ainda usa uma roupa de banho preta. Denota-se, a partir daí, pela atitude e figurino, uma mudança da enfermeira, senão de personalidade, pelo menos de abordagem com a outra mulher — mais agressiva agora. “Preto e branco são opostos e, ao mesmo tempo, complementares; [...] O branco representa a luz na

medida em que se opõe ao negro das trevas; assim como um simboliza o bem na medida em que o outro simboliza o mal” (Pereira, 2011). A repentina alteração no estilo de Alma, que agora usa preto, representaria além da diferença na abordagem, que ela nega, agora, quem era anteriormente?

Quando acorda de um pesadelo, Alma liga o rádio, o deixa em sua cama e visita o quarto de Elisabet, que está imóvel na cama. A enfermeira faz observações a respeito da aparência física e cheiro. A partir dessa cena teremos uma sequência de dezessete minutos: ouvimos um som de rádio e Alma se retira do quarto, depois de falar que “ele” está chamando de novo; ao sair, seu caminhar e expressão aludem ao sonambulismo, com a postura fixa e inexpressividade, de olhos abertos; como se fosse interceptada por uma mão masculina, a do marido de Elisabet, ela se assusta e o cenário atrás dela muda; Sr. Vogler começa a conversar com ela, como se Alma fosse Elisabet, que aparece atrás, presenciando a conversa, usando o figurino todo preto com bandana preta, diferente da camisola branca que usava em sua cama para dormir, enquanto a enfermeira continua com a roupa que usava quando acordou do pesadelo; a câmera foca em Elisabet, com os dois outros personagens dialogando ao fundo; na última cena, ficam só os dois no enquadramento, deitados numa cama, voltando para o rosto de Elisabet no fim e encerrando essa sequência menor.

Depois disso, temos o monólogo de Alma à Elisabet sobre um filho indesejado. Diferentemente da cena em que ambas fumam e tomam café (rever Figura 2), nessa elas usam figurinos idênticos. Elisabet está de gola alta e bandana preta. Ela usa apenas esse figurino a partir da segunda cena em que aparece no terceiro ato, exceto pela cena em que Alma a observa deitada. A enfermeira usa uma blusa gola alta e, pela primeira vez, uma bandana, ambas pretas. Alma personifica Elisabet usando essa faixa no cabelo, elemento que a atriz usa em mais da metade das cenas em que aparece, em concordância com o tom de cor da respectiva roupa. É inegável que isso atribua um significado adicional ou, pelo menos, intensifique o monólogo e o plano em que o lado do rosto de uma completa o da outra (Figura 3).



Figura 3: Fusão dos rostos de Alma e Elisabet. Imagem em preto e branco de um *close* dos rostos das personagens montados: à esquerda, metade do rosto é de Alma e, à direita, metade é de Elisabet, que está de cabelo amarrado. Ambas usam blusa preta de gola alta e bandana preta na cabeça, olhando para a câmera, aflitas. Fonte: Captura de tela de “Persona”, YouTube.

Além de contribuir para uma montagem mais “harmônica” dos rostos das duas, porque o acessório e blusa se complementam, usar a mesma roupa contribui para a ideia de que são a mesma pessoa e intensifica as palavras finais, quando Alma, ou Elisabet, entra em crise.

Na próxima cena presenciamos Elisabet, ainda com o mesmo figurino das anteriores, e Alma, com um completamente diferente do que havia usado até então nesse ato e no anterior: seu uniforme de enfermeira. Ela retoma a dinâmica entre paciente e cuidadora, diferentemente da abordagem de amiga quase apaixonada – como a própria Elisabet havia descrito – que ela havia adotado. A diferença é que sua gentileza não está mais presente, ao invés disso, é incisiva e rigorosa. Logo, nesse momento de completa confusão mental, adota a posição de superioridade dada a ela por sua profissão, como pessoa responsável pela paciente. Começa a cena dizendo que aprendeu bastante. Depois, bate na mesa, profere palavras que não fazem sentido para

uma construção lógica e frases sem final, se automutila e Elisabet chupa seu sangue. Alma começa a desferir tapas em Elisabet, e assim a cena se encerra, com a câmera focando na expressão atormentada da enfermeira.

A próxima cena começa com um *close* no rosto de Alma, que se ilumina, enquanto ela se afasta da câmera. Ainda com seu uniforme de enfermeira, ela abre a porta do quarto de Elisabet no hospital e a atriz está lá, deitada na cama, usando a mesma roupa que usava no primeiro ato, quando assistiu ao homem em chamas pela televisão. A cena em que se acariciam é repetida, só que enquadrando mais o rosto de Alma.

Na cena seguinte Alma acorda assustada. O rádio não está em cima da cama e, sim, na mesa de cabeceira. A enfermeira acorda com a mesma roupa que usava quando “acordou” do pesadelo e nas cenas em que interagia com o marido de Elisabet. Isso, aliado à falta de linearidade, à aparição do marido de Vogler e à sobreposição dos rostos, indicariam que a sequência inteira foi um sonho de Alma?

Ela levanta de súbito e vê Elisabet arrumando sua mala. A atriz está vestida de tons aparentemente terrosos e bandana combinando, não pretos, figurino que já havia usado na cena em que aparecia escrevendo a carta para a doutora. O figurino de Elisabet que mais se repete é o de blusa gola alta preta e bandana combinando, que usou na maior parte do terceiro ato. Seria essa a imagem de Elisabet que Alma tem no subconsciente? Porque nas cenas em que o marido aparece, na do monólogo sobre o filho indesejado e na de automutilação, Elisabet usa esse figurino, comum a ela na casa de praia.

A partir do terceiro ato ocorrem confusões: não conseguimos saber se Alma está imaginando, se sonha e quando interage ou não com Elisabet. Mas, na última cena em que vemos a atriz, ela não está de preto. Isso poderia simbolizar que sim, foi um sonho, até porque já havia anoitecido antes do início da sequência de dezessete minutos – percebemos isso pela mudança na iluminação, o ambiente fica mais escuro –, e as cenas do “sonho” são bem iluminadas. Além disso, a constante mudança de figurinos de Alma não segue uma lógica real, pelo menos enquanto estão ambientadas na casa de praia,

pois Elisabet não a acompanha: primeiro Alma usa a roupa com a qual foi dormir, depois uma roupa idêntica à de Elisabet, depois aparece com seu uniforme, enquanto a atriz permanece com o mesmo figurino.

Alma deixa a casa de praia com peças de roupa que não tinha usado: um chapéu e um sobretudo por cima do uniforme de enfermeira, ambos de tom escuro. Pela característica climática, o uso dessas duas peças faz sentido, e seus casacos usados anteriormente no período chuvoso ou frio eram escuros. Mas, esse figurino não aparecera até agora. Antes de pegar o transporte, se olha no espelho e vemos um *flashback*, por sobreposição, da cena em que Elisabet acariciou seus cabelos. Neste ponto, percebe-se que o filme conseguiu enfatizar a mudança que Alma sofreu pelo relacionamento com a atriz teatral — foi impactada por sua presença —, tanto pela repetição de cena, quanto pela adição de um novo figurino, com uma cor escura, que passa a usar, definitivamente. Enquanto com Vogler, sendo mostrada arrumando a mala usando uma roupa que já havia usado antes, sugeriu que ela voltou a cumprir seu papel, agregando sentido ao final narrativo com o uso de figurinos.

O figurino em “Persona” conseguiu aproximar duas personagens, a princípio, distintas: a atriz e a enfermeira. Os reflexos da convivência entre elas são reiterados por esse elemento visual que, para além do campo narrativo, promove outras hipóteses, fomentando questionamentos a respeito da descontinuidade espaço-temporal. É ótimo que um filme seja capaz de incitar perguntas relativas à diversas esferas, porque uma obra audiovisual é composta de bem mais que só sua narrativa. E é claro, também, que uma narrativa tão poderosa quanto a de “Persona” conseguiu ser reiterada, senão engrandecida, pelo excelente uso da cor e alternância de figurinos, que reafirmam o papel de cada personagem, ou os trocam, quando estas começam a ter suas identidades embaralhadas, fazendo jus ao termo “persona”.

Referências

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna Mágica**: autobiografia de Ingmar Bergman. Tradução de Marion Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARNEIRO, Raquel. Bergman, o complicado homem para além do mito do cinema. **Veja**, 05 ago. 2018. Seção Cultura. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/especiais/bergman-o-complicado-homem-para-alem-do-grande-cineasta>>. Acesso em: 24 out. 2023.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema**: uma introdução. Recife: UFPE, 2021.

CHATAIGNIER, Gustavo et al. **Rostos de Bergman**: vida e morte em um plano. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020.

COSTA, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, pp. 38-41 setembro, 2002. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>>. Acesso em: 24 out. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução por Maria Luíza Appy & Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

PEREIRA, Carla Patrícia de Araújo. **A cor como espelho da sociedade e da cultura**: um estudo do sistema cromático do design de embalagens de alimentos, 2012. 376 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.16.2017.tde-19082013-111907>>. Acesso em: 24 out. 2023.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966. 1 vídeo (84', PB). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OqzRzdXqT7M>>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCHWARZ, Pedro M. **(Des)Construindo Persona**. 2016. 162 p. Dissertação de Mestrado (pós-graduação em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8046>>. Acesso em: 24 out. 2023.

SOUSA, Júnior César de. **A compreensão arquetípica de persona em Carl Gustav Jung**. 2013. 4 p. Artigo (Graduação em Filosofia) - Faculdade Dom Luciano Mendes, Mariana, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/4749183/A_compreens%C3%A3o_arquet%C3%ADpica_de_persona_em_Carl_Gustav_Rogers>. Acesso em: 24 out. 2023.

ŠVACGOVÁ, Romana. Persona revisited: filling in the gaps via the original script. **Theatralia**, Brno, Vol. 22, No.1, pp. 13-30, January, 2019. Disponível

em: <<https://journals.phil.muni.cz/theatralia/article/view/24732>>. Acesso em: 24 out. 2023.

VIERLING, David L. Bergman's Persona: The Metaphysics of Meta-Cinema. **Diacritics**, Ithaca, v. 4, n. 2, pp. 48-51, summer, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/464992>>. Acesso em: 24 out. 2023.

Recebido em: 13 de novembro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

Mediação museológica e os desafios da inclusão: um estudo sobre o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos

Museological mediation and the challenges of inclusion: a study on the Museum of Sacred Art Escritor Maximiano Campos

Eva Caroline de Sena Castro¹

Resumo: A presente pesquisa visa analisar a efetivação de ações educativas em espaços museológicos que sugerem a promoção de uma interação e um diálogo entre o público visitante e as obras de arte. Tendo como ponto de partida a relação triangular entre público-mediador-obra de arte, entendeu-se a importância dessa interação e dos meios pelos quais ela se legitima. A partir de uma análise específica do acervo do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, localizado no município de Goiana - PE, da vivência com mediação nesse espaço, e levando em consideração o público que ele atinge, propõe-se uma atividade educativa e inclusiva para públicos específicos. Considerando, sobretudo, uma ação que possa abranger sujeitos dos mais variados âmbitos sociais, no que se refere ao cunho socioeconômico, tanto quanto a diversidade etária.

Palavras Chaves: arte-educação, mediação, museu, inclusão.

Abstract: *This research aims to analyze the effectiveness of educational actions in museological spaces that promote the promotion of an interaction and a dialogue between the visiting public and as works of art. Taking as a starting point the triangular relationship between public-mediator-work of art, the importance of this interaction and how it is legitimized was understood. Based on a specific analysis of the collection of the Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, located in the city of Goiana - PE, from the experience with mediation in this place, and considering the audience it reaches, an educational and inclusive activity is required for specific audiences. Considering, above all, to an action that can cover subjects from the most varied social spheres, about socioeconomic nature, as well as age diversity.*

Keywords: *art-education, mediation, museum, inclusion.*

¹ Mestra em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação da UFPB e UFPE. Especialista em História do Brasil e Licenciada em História pela Faculdade de Formação de Professores de Goiana. Tecnóloga em Design de Interiores pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba. É integrante da Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Patrimônio (REDMus). Interesse nos seguintes temas: História, ênfase em História do Brasil, História local, museologia. Atuação principalmente nos seguintes temas: museus de arte sacra, museologia, patrimônio histórico e cultural, memória e narrativa.

Introdução

Na era do imediatismo, da tecnologia digital e do acesso rápido à internet, o contato visual com o mundo é ricamente explorado. As imagens de obras de arte estão veiculadas em plataformas digitais ao alcance de um clique. Contudo, nem sempre esse acesso ocorre através de uma troca de conhecimento, isto é, não é porque o indivíduo já visualizou uma fotografia de uma obra de arte famosa que, necessariamente, ele saiba algo sobre ela. O contato com obras de arte, na atualidade, fora do ambiente museológico, nem sempre traz informações ao público. Mas, essa deficiência de troca de conhecimentos não está apenas no âmbito digital, mas dentro dos próprios museus.

A finalidade primeira do museu é expor obras de arte, contudo, não é sua finalidade última. Esta precisa propor um diálogo entre o público e a obra, através de diferentes estratégias de arte-educação e da mediação. Em seus estudos sobre museus e ações educativas, Antolino (2009) comenta:

Na verdade, o museu, como instituição histórico-socialmente condicionada, não pode ser considerado um produto pronto, acabado; ele é o resultado das ações dos sujeitos que o estão construindo e reconstruindo, a cada dia. São as nossas concepções de museologia e de museu que estarão atribuindo à instituição diferentes perfis, que deverão ser adaptados aos diversos contextos. Daí a necessidade de uma avaliação constante que deverá fornecer dados significativos para a definição da missão e dos objetivos dos museus, o que implica a necessidade de abertura, por parte de seu corpo técnico e das pessoas responsáveis por sua administração (p. 8-9).

Analisando o papel do museu em realizar essa interação cultural, de forma que a construção do conhecimento seja efetivada, é preciso levar em consideração a sua função inclusiva. Entende-se que ele não é um espaço estático e imutável, mas que sua significância pode ter novos sentidos atribuídos por essa construção de conhecimento entre público, mediação e obras. A proposta cultural de um museu deve atender ao mais variado

público possível, e isso inclui pessoas com deficiência, idosos, crianças, adolescente e adultos pertencentes a qualquer classe social.

Ações educativas e mediação cultural

Como citado anteriormente, as obras de arte e o público precisam criar diálogos entre si. Eles podem ser de cunho estritamente histórico, quando indivíduo identifica os dados que a peça dispõe; de relação afetiva, quando sujeito relaciona a obra a uma lembrança, a uma memória íntima; e de cunho interpretativo, quando o visitante produz um pensamento reflexivo sobre o que está observando na obra de arte. O acesso aos bens culturais não se limita apenas ao fato de poder visitar um acervo. O sentido desse acesso é bem mais amplo e busca possibilitar a manutenção do patrimônio histórico, sua memória e sua ressignificação. Alice Bemvenuti (2007) afirma que é preciso desmistificar a ideia estática do museu entendendo que:

Não basta que os museus estejam abertos a todos, é preciso possibilitar o acesso aos bens culturais e provocar, primeiramente, uma aproximação e uma relação mais íntima com este espaço, envolvendo atividades de mediação dos objetos. Frente ao entendimento de que o museu hoje adquire uma função social mediadora de conceitos e tendências, que conhecimentos exatamente são possibilitados e intermediados pela instituição no exercício da ação educativa? (Bemvenuti, 2007, p. 619).

Esse questionamento é válido, ao passo que a intermediação desses conhecimentos não é exercida sem um grau de dificuldade. Uma das problemáticas dos museus, na atualidade, é a mediação cultural. Os mediadores precisam estar aptos ao ofício e sensíveis ao público, entendendo que as informações sobre as obras de arte, as pesquisas e os dados devem fluir em um diálogo que começa junto ao visitante. Nunca essas informações devem ser despejadas aos ouvidos do público de forma aleatória; muito pelo contrário, o diálogo entre a obra e o indivíduo deve

fluir de maneira natural e construtiva. O mediador é aquele que se coloca como facilitador dessa interação, sendo ele sensível a necessidade do indivíduo com aquela obra em específico.

No pensamento sobre a educação em museus a palavra que, atualmente, mais se identifica com a nossa ação no acolhimento ao visitante é a “mediação”. Mediadores focam sua atuação no diálogo e na troca com o público, exercitando a escuta e flexibilizando sua ação, seu roteiro, adequando-o a seus interlocutores e buscando uma experiência compartilhada. Mediação no sentido de estar atento à obra e ao visitante e às relações entre eles. A intenção é colocar mediador e visitante lado a lado, construindo uma visita partilhada de experiências e pontos de vista. Nessa troca, cada educador tem sua autoria, sua curadoria pedagógica, seus recortes ideológicos, conceituais, metodológicos (Fontes; Gama, 2012, p. 18).

Ainda sobre essa construção do conhecimento através da interação público, mediador e obra, é preciso atentar para as dificuldades que o público possa apresentar ao construir esse diálogo. Talvez, por não existir uma prática educativa contínua a esse respeito, o público frequente os museus com a intenção de escutar apenas o que o mediador tem a lhe falar. Contudo, é preciso que o mediador, ciente de sua função supracitada, permita que esse público compreenda que ele também é o construtor do conhecimento, como afirma Bemvenuti (2007, p. 624):

É sabido, que a permanência do visitante no espaço museal possibilita uma experiência desencadeadora de múltiplas reações, ideias, associações, pensamentos e gestos. A dificuldade talvez não esteja em apenas concordar ou mesmo gostar, o mais importante é pensar reflexivamente chegando a novas associações, conversas, leituras e finalmente a interpretações que produzam saberes e relações culturais divergentes. Por outro lado, àquele visitante mais tímido, que foge assustado com a suntuosidade do museu, encontrará na mediação uma possibilidade de aproximação. Participar, deste modo, impulsionado pela mediação, transforma o ato de ler um documento ou apreciar uma obra de arte, em um exercício de reescrita da história, revendo imposições e atitudes, conceitos de identidade e nacionalidade do homem contemporâneo.

Entende-se, portanto, que o museu deixa de ser um lugar que apenas expõe um acervo que pertenceu a uma outra época e que, por isso, tem um valor monetário e histórico, mas, sobretudo, que deve exercer uma função de recontar esse sentido histórico que imbuí a peça. Essa ideia construtivista do conhecimento em museus é algo recente, que se desenvolve a partir das transformações decorrentes da Revolução Francesa e que gera uma série de mudanças no comportamento da sociedade civil (De Paula, 2012, p. 23-25).

Após a segunda metade do século XX, a importância dos museus passou a ser: informar a sociedade, com foco no sujeito ativo no processo educativo no museu e a aposta no seu engajamento intelectual através da interação. A partir da década de 1980, a concepção educativa das exposições em museus se embasou nas teorias construtivistas, que enfatizavam o papel ativo do indivíduo na construção de seu próprio aprendizado e afirmavam que a aprendizagem é um processo dinâmico que requer uma interação constante entre o indivíduo e o ambiente. [...] a preocupação é tornar a exposição acessível ao público, de modo que este público a compreenda, tornando-a significativa. Sendo assim, é necessário que o visitante seja ativo e engajado intelectualmente durante a visita ao museu e o mediador deva promover situações de diálogo entre o público. Para isso, os setores educativos dos museus devem não só planejar bem suas atividades, como concebê-las a partir de opções educacionais claras (Köptcke apud De Paula, 2012, p. 53).

A função educativa do espaço museológico acabou por gerar muitas ações que têm sido desenvolvidas em museus de todo o mundo, visando explorar essa faceta do espaço, bem como colaborar no processo educativo da arte com o público. Essas atividades têm levado em consideração diversos fatores, que incluem tanto a historicidade das peças quanto o fácil acesso que ela deve propor ao seu público. Isso é, a obra de arte, além de revelar dados históricos como datas, autores, períodos e movimentos artísticos, revela um recorte pessoal de quem interage com ela. O processo construtivo da educação em museus está precisamente

localizado nessa comunicação entre a obra e o público. Aprender sobre um acervo é não só decorar a data em que ele foi feito e por quem foi produzido, mas, acima de tudo, refletir sobre a significância da peça para o indivíduo, tornando sua vivência no museu uma experiência rica em conhecimento e em relacionamento com a arte. Sobre a proposta de uma ação educativa em museus, Cabral e Rangel (2012, p. 163), destacam:

São diversas as ações ou práticas educativas que podem ser desenvolvidas num museu, as quais se traduzem em formas de mediação que possibilitarão a interpretação dos bens culturais. Elas vão desde a tradicional visita “orientada”, “guiada”, “monitorada”, passando por encontros com professores, projetos específicos a serem desenvolvidos com escolas, ateliês, programas para famílias, oficinas de férias, salas ou espaços de descoberta, áreas ou módulos de animação, jogos, publicações, maletas pedagógicas, exposições itinerantes, filmes, vídeos, audioguia (audioguide), cd-roms, site etc. As mesmas podem acontecer isoladamente, como ações, ou estar inseridas em projetos e programas como, por exemplo, programas para portadores de deficiências, programas para inclusão sociocultural. As formas de mediação estarão baseadas no tipo de bem cultural com que se trabalha - a abordagem em um museu de arte é diferente num museu de história, que é diferente num museu de ciências e, estão, ainda, vinculadas às correntes pedagógicas adotadas.

Essa visão sobre a multiplicidade de práticas educativas dentro do museu abre um leque de possibilidades às ações de mediação e à própria curadoria. Baseada nessa visão plural, foi elaborada uma proposta de ação educativa para o Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos.

O Museu de Arte Sacra Maximiano Campos

O museu em questão está localizado em uma área afastada do centro do município de Goiana, zona da mata norte de Pernambuco, em uma área periférica, e possui um acervo estritamente visual, em maior parte de cunho sacro, que está distribuído em um espaço de 400m². Esse acervo, inicialmente exposto na Igreja de Nossa Senhora dos Homens

Pretos, localizada na cidade, foi cedido ao Sesc Ler Goiana pela Diocese de Nazaré da Mata, com as condições de que as peças fossem restauradas e de que o público tivesse acesso gratuito a elas. O acervo, de uma forma geral, conta a história da própria cidade. Além de peças de cunho sacro, existem, ainda, objetos da história do cotidiano de famílias goianenses, como mobiliários e louça, e peças que remetem à realidade escravocrata, pertencentes aos engenhos localizados na região.² A exposição, intitulada Memorabilia de Goyanna, pode ser entendida como coleção de memórias que abriga e reúne tantas lembranças coletivas, valorizando o tempo materializado em acervo.

A expografia do museu atende alguns requisitos no que se refere a acessibilidade para cadeirantes em seu espaço de circulação, porta de entrada e banheiros. Contudo, não existe, ainda, uma prática educativa específica para além da própria mediação.

Propostas de ação educativa e inclusão

Diante das problemáticas levantadas anteriormente, bem como da necessidade de desenvolver atividades educativas que possam incluir diferentes públicos, desenvolve-se, aqui, uma proposta de arte-educação que pretende atender às necessidades do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos. Levando em consideração a diversidade do público a que o museu atende, sugere-se que sejam aplicadas ações educativas direcionadas aos tipos de público. A proposta do presente artigo refere-se a um público específico, de visitas escolares, das séries do Ensino Fundamental I e Fundamental II, bem como grupo de idosos, público muito assíduo no museu.

² Informações obtidas através de entrevista com a curadoria do Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos.



Figura 1. Seção de Oratórios Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos. Fotografia do autor (2019). Três oratórios de madeira escura expostos sobre uma longa mesa de madeira da mesma cor, com parede branca ao fundo. O oratório do centro é maior, contém duas pequenas imagens de santos e um telhado piramidal metálico. O oratório da direita contém um santo e parte superior curva, com três pináculos decorados, duas laterais e uma central. O oratório da esquerda contém uma imagem de santa, duas portas abertas e a parte superior imita um frontão de igreja barroca, com volutas laterais e um óculo central. O fundo interno dos três oratórios é de cor azul celeste.

O museu costuma receber visitas agendadas de turmas e grupos escolares. Dessa forma a proposta para esse público é a construção de um objeto de arte com materiais recicláveis, que possa se relacionar aos objetos expostos no museu. O objetivo dessa proposta é promover não só a interação do público com o acervo, como desenvolver o sentimento de pertencimento à própria exposição. Assim, os trabalhos desenvolvidos na ação educativa podem ser expostos em uma área reservada do museu, tornando-os parte do acervo. É importante construir essa relação de intimidade entre o museu e o público, pois isso faz com que ele se sinta parte integrante e ativa, e que tenha desejo de retornar à exposição. Para execução dessa atividade, é de total importância a presença do mediador, que, ao longo da visita ao espaço museal, pode estimular a percepção do

processo construtivo das obras. Com isso, a prática da construção de um objeto similar seria a experimentação desse processo.

Um dos setores do museu comporta uma seção de oratórios e santuários (Figura 1) dos mais variados tamanhos e formas. Esse acervo foi doado por moradores do município e pertenceram a diversas famílias goianenses.³ Partindo do pressuposto de que esses objetos construíram uma história afetiva com seus antigos proprietários e da própria função dessas peças, de guardar os santos para os momentos sagrados de oração, pretende-se construir esse diálogo de sentimento entre esse público específico e as peças. Por se tratar de um objeto não mais utilizado no cotidiano, geralmente, crianças e adolescentes não o reconhecem nem sabem de sua função. Isso serve como ponto de partida para os questionamentos do mediador, a fim de instigar a curiosidade do visitante.



Figura 2. Papel color set para atividade. Fotografia do autor (2020). Cinco folhas de papel colorido dispostas sobre fundo branco. Da esquerda para a direita: azul claro, amarelo, azul escuro, marrom e vermelho.

³ Dados coletados em entrevista realizada com a curadoria da exposição.

Os oratórios e santuários tem uma função de preservar algo precioso, no caso, os santos de devoção. Mas, na confecção de mini oratórios, qual o objeto mais precioso que o público escolar gostaria de guardar? Esse questionamento pode ser levantado pelo mediador, a fim de estimular o senso, bem como a criatividade para a prática educativa proposta. E a partir dessa reflexão, de guardar o que é precioso, esse público poderá compreender a importância da preservação da memória, dos bens culturais e da própria história.

Com a execução da prática educativa, construindo mini oratórios com materiais recicláveis, as crianças, adolescentes e alunos de EJA podem desenvolver suas próprias significâncias com relação ao objeto de arte em questão. Essa vivência promoverá um novo olhar sobre a arte sacra, a sua preservação e o seu processo construtivo. Dessa forma, a vivência no ambiente museológico deixa de ser uma só, em que o visitante apenas recebe informações verbais, e passa a ser uma via de mão dupla, em que ele pode interagir com a obra e construir conhecimentos a partir de sua análise, da prática educativa e da mediação.

A construção das miniaturas de oratórios pode ser feita com uso de materiais simples, como caixas de fósforo vazias, cola branca, papel color set (Figura 2) em cores variadas e tesoura sem ponta. A parte externa da caixa de fósforo pode ser cortada e transformada em portas que simulam a abertura dos oratórios (Figura 3).

A caixa pode ser revestida com papel color set na cor marrom em sua parte externa, e com cores variadas em sua parte interna. Para finalizar, basta ao mediador estimular a criatividade dos visitantes para a composição das cores e formas que serão usadas nas miniaturas.



Figura 3. Exemplo de caixa para atividade. Fotografia do autor (2020). Caixa de fósforo aberta sobre fundo branco. AS duas partes da caixa estão separadas. Acima, a caixa inteira, abaixo, a capa. Além da impressão da marca de fósforos Fiat Lux, com logo em vermelho, amarelo, branco e preto, percebe-se o corte vertical que divide a capa.

Essa proposta também se estende a grupos de idosos, público muito frequente no museu. Esses visitantes, em específico, já têm uma relação de memória com o acervo, de uma forma singular. A maioria dos idosos que chegam ao museu relacionam alguns objetos aos de seus antepassados, e isso cria um laço afetivo entre a exposição e o visitante. Com esse público é ainda mais fácil desenvolver essa ação educativa, considerando que a memória que ele tem a respeito do objeto já existe e pode ser ressignificada com essa nova vivência.



Figura 4. Exemplo de miniatura de oratório. Fotografia do autor (2020). Caixa de fósforo revestida com papel colorido, montada de modo a imitar um pequeno oratório. A parte inteira está coberta de azul escuro, com uma cruz amarela, e a parte externa da caixa, a capa, está coberta de papel marrom, com a parte da frente cortada e aberta como porta dupla. Na parte superior da caixa, em marrom, foi colado um recorte que remete a um frontão barroco, pontudo e com curvas laterais.

Por fim, essas produções podem ser expostas como parte da exposição, fixadas em um mural, na parede. O fato de inserir os oratórios de papel dentro da expografia poderá contribuir para o relacionamento afetivo do público para com o museu, colaborando com o processo de pertencimento cultural.

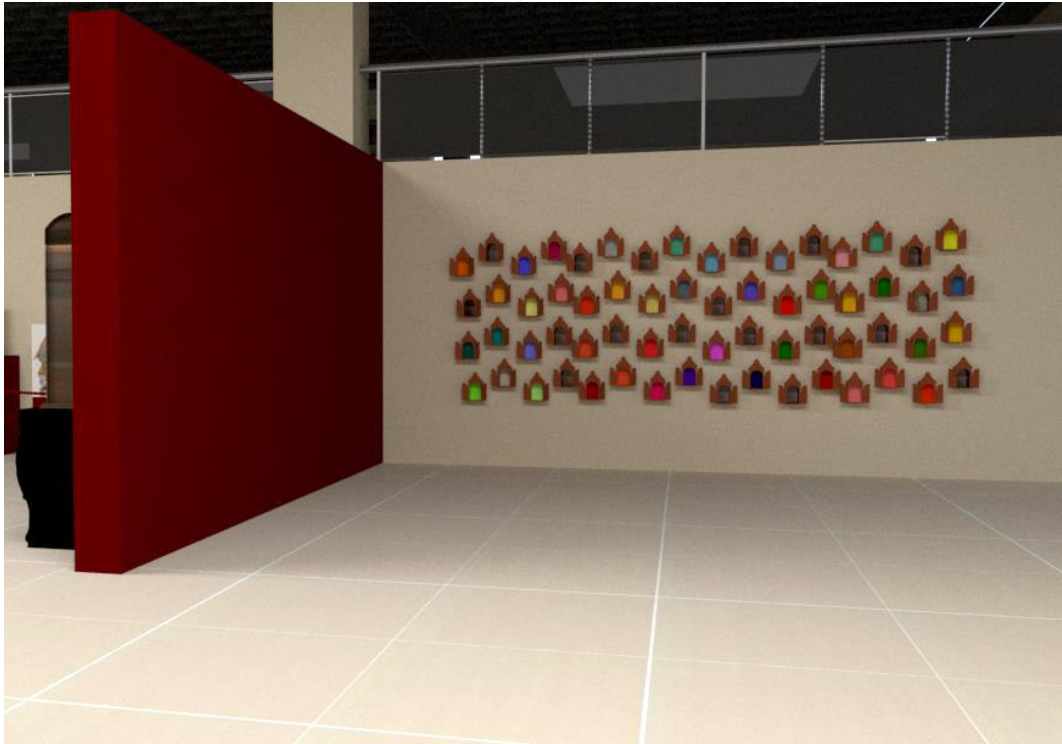


Figura 5. Simulação da exposição das miniaturas de oratórios produzidos pelos visitantes. Fotografia do autor (2020). Sala ampla, com parede branca e chão claro, com janelas na parte superior e uma parede vermelha à esquerda. Sobre a parede branca, ao fundo, estão afixados vários pequenos oratórios, como janelinhas, com portas marrões abertas e cores internas variadas.

Conclusão

Com base nos estudos realizados a respeito da mediação museológica no Museu de Arte Sacra Escritor Maximiano Campos, foi perceptível a necessidade de uma atividade educativa dentro do percurso da exposição. Dessa maneira se tornou possível desenvolver uma proposta de atividade com objetivo de integrar, de uma maneira mais efetiva, a participação de públicos visitantes específicos: escolas e grupos de idosos. Acredita-se que a utilização dessas atividades pode aumentar a resposta positiva desses visitantes em relação a experiência de visita e efetivar o papel de inclusão que os museus se propõem a ter.

Referências

FONTES, Adriana; GAMA, Rita. *Mediação em Museus: Arte e Tecnologia*. Belo Horizonte: Livre Expressão. **Reflexões e Experiências: 1º Seminário Oi Futuro**, 2012. Disponível em:

<<https://sinapse.gife.org.br/download/reflexoes-e-experiencias-colecao-arte-e-tecnologia-1o-seminario-oi-futuro-mediacao-em-museus-arte-e-tecnologia> > Acesso em: 12 ago. 2020.

ANTOLINO, Alik Santos. **Arte-educação no museu**: um estudo dos setores educativos da pinacoteca e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 24 de ago. 2009. 87 p. Disponível em:

<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284072>>. Acesso em 13 ago. 2020.

BEMVENUTI, Alice. *Museu para todos: o papel da ação educativa como mediadora cultural*. **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. Campinas, SP. 2007. Disponível em:

<http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_Texto_Museus-para-todos-o-papel-da-a%C3%A7%C3%A3o-educativa-como-mediadora-cultural.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

DE PAULA, Thais Regina Franciscan. *A mediação em museus: um estudo do projeto “Veja com as mãos”*. **Marília**, 2012. Disponível em:

<https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/De_Paula_T_R_F_mestrado_CI_2012.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.

CABRAL, Magaly; RANGEL, Aparecida. *A curadoria de processos educativos de ações esparsas à curadoria*. **Caderno de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em Museus: Curadorias, Exposição e Ação Educativa**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. Disponível em:

<http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 24 set. 2020.

Recebido em: 15 de outubro de 2020.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

VIDEOGRAVURAS: PROCESSOS HÍBRIDOS DO VÍDEO

Videoengravings: hybrids process of video

Mateus Dutra Brandão Moreira¹
Daniela Fávaro Garrossini²

Resumo: Este artigo contempla reflexões e práticas sobre os conceitos do vídeo como um processo híbrido, de interligação midiática que passa a ser valorizado em seu caráter de interface, como um sistema de conexões entre as práticas artísticas. É apresentado o encontro entre a gravura e o vídeo, com o objetivo de investigar as transformações ocorridas no processo de hibridização entre diferentes elementos das gravuras “*Los Caprichos*”, de Goya, nas videoartes do autor. Por meio de um processo criativo, são apresentados os experimentos de três obras autorais chamadas “Sonho 1”, “Sonho 2” e “Sonho 3”, que buscam analisar esses conceitos, suas aberturas, diálogos e hibridéz.

Palavras-chave: vídeo. hibridismo. Goya. videoarte. releitura.

Abstract: *This article presents reflections and practices on the concepts of video as a hybrid process, of media interconnection becomes valued in its interface character, as a system of connections between artistic practices. With a theoretical and practical direction, the encounter between the picture and the video is presented. The objective is to investigate the transformations that occurred in the process of hybridization between different elements of Goya's Los Caprichos engravings and the videoarts of author. Through a creative process, we present the experiments of three copyrighted works called Dream 1, Dream 2 and Dream 3, that seek to analyze these concepts, their openings, dialogues, and hybridity.*

Keywords: *video. hybridity. Goya. videoarte. rereading.*

¹ Mestre na área de Arte e Tecnologia pelo Programa de Pós-Graduação em Arte - Instituto de Artes da UnB (PPG-Arte - Ida/UnB) - 2017. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006) e especialização em Imagens e Cultura Midiática pela mesma instituição (2009). Tem experiência na área de vídeo, com conexões em cinema e artes.

² Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília (2000), mestrado em Engenharia Elétrica pela Universidade de Brasília (2003) e doutorado em Comunicação pela Universidade de Brasília (2009) e pós-doutorado no Centro de Estudos Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL). É Professora associada da Universidade de Brasília, do Instituto de Artes, D

Introdução

O campo conceitual do vídeo é um lugar de difícil entendimento. Talvez, isso se deva as infinitas possibilidades de manipulação de sua linguagem e aparatos técnicos, que tanto fascinam. Hoje em dia, é cada vez mais comum ver as produções artísticas aliadas às tecnologias digitais. O vídeo, apesar de seus quase 60 anos de existência, caminha lado a lado com as evoluções tecnológicas e faz parte dessa integração repleta de infinitas probabilidades.

De acordo com Christine Mello (2008), o discurso videográfico não se perde, nem se dilui em outros discursos, mas contamina irreversivelmente a outra linguagem criando sentidos. Ela chama de lógica do “vídeo +” (como videoclipe, videodança, videoteatro, videoperformance, videocarta, videopoesia, videoinstalação e intervenções midiáticas no espaço público). A soma dessas linguagens não pode mais ser lida separadamente.

Oliveira e Albuquerque afirmam que “o vídeo ocupa lugar fundamental nas práticas culturais contemporâneas, sendo uma espécie de mediador privilegiado sobre os modos de apreensão do sensível, fruição artística, entretenimento etc., na contemporaneidade.” (Oliveira; Albuquerque, 2011, p. 106).

Philippe Dubois, em “Cinema, Vídeo, Godard” (2004), recorre à etimologia da palavra vídeo para esclarecer essa dupla face do que ele trata como “antiga última tecnologia”. Segundo Dubois, “video”, sem acento, é um verbo em latim, conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, que significa “eu vejo”. Se a palavra designa tanto o objeto quanto o ato de ver, além de ser comumente usada como um complemento nominal (câmera de vídeo, videogame, videoclipe), a natureza do vídeo é, também, lugar de flutuações, de indefinições, do que o autor define como “incomensuráveis problemas de identidade”. “O vídeo se propõe a ser, ao mesmo tempo, uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples sinal.” (Dubois, 2004, p. 74)

Dubois define três grandes conceitos estéticos que predominam no vídeo, e que o difere da linguagem cinematográfica. Mas, com o crescimento das novas tecnologias, essa fronteira é cada vez menor. O que Dubois aponta são os modos plásticos do campo videográfico, enumerados por sobreimpressão (de múltiplas camadas), jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e incrustação (*chroma-key*).

Sobreimpressão, como o autor coloca, visa sobrepor duas ou várias imagens de modo a produzir um duplo efeito visual. Jogos de janelas se referem à predominação de recortes e a justaposições delas. Na incrustação, combinam-se dois fragmentos de imagens distintas, por separação, no sinal do vídeo. Esse “modo plástico” – se é que existe um modo do fazer, mas que não podemos ignorá-lo pelo fato de ser inerente à linguagem da videoarte – serviu como caminho para percorrer, na construção das videoartes do autor. Há um aprofundamento, mais adiante, para o desenvolver poético de criação dos vídeos.

Além do caráter plástico do vídeo, sua natureza a respeito da constituição da imagem é bem diferente da cinematográfica. No cinema, a imagem é gravada a quadros fixos, de uma só vez, ou seja, é o princípio da fotografia: entre um frame/quadro e outro, o obturador se fecha e abre, revelando a película à luz. Já no vídeo, ela é “escrita” sequencialmente, por meio de linhas de varredura. É o que chamamos de imagem eletrônica, um impulso elétrico composto por sinais de crominância, luminância e sincronização, algo que não se vê como imagem. “Não há nada para se ver na banda de uma fita de vídeo, nem sequer um fotograma, nada além de impulsos elétricos codificados.” (Dubois, 2004, p. 64).

No vídeo, o que vemos como imagem é consequência de uma varredura entrelaçada, numa tela fosforescente, de uma trama de linhas e pontos, por um feixe de elétrons. Segundo Dubois, o vídeo não tem nada a oferecer como unidade mínima visível além de um sinal elétrico codificado ou do ponto de varredura da trama, algo que não é imagem, nem objeto. Já na concepção de Machado (1997, p. 41), “o vídeo retalha e

pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica estilhaçada e multipontuada.”

O campo conceitual do vídeo se consagra como um meio adequado à experimentação. A experiência da imagem se dá por fragmentos, desde o momento de sua apreensão pelos sentidos; e creio que é nesse instante que acontece a poética do vídeo, o acontecimento do agora, da apreensão, o encanto com a velocidade do mundo e a fugacidade de suas coisas. Do mesmo modo, Raymond Bellour (1997) diz que um outro tempo surge nestas passagens da imagem. “Passagens” que, para o Bellour, estão diretamente relacionadas entre o móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. O autor diz que “[...] entramos, com o vídeo e tudo o que ele implica, num outro tempo da imagem.” (Bellour, 1997, p. 15).

Ao dialogar com outras linguagens, o vídeo cria discurso. Em muitos casos, ele se apropria de outro campo e passa a fazer parte de uma nova linguagem, mas, também, é muito tomado de empréstimo para compor outro campo. Como define Raymond Bellour, “o vídeo é essa mancha”, e, como uma mancha, a imagem eletrônica e digital se expande, transforma-se e se insinua entre o passado e o presente das artes.

Hoje, o vídeo passa por uma recontextualização. Suas funções foram ampliadas para terem novas atribuições e abrangências. Ele é visto como um circuito expressivo, como um processo de significação híbrido e, não necessariamente, como uma linguagem compreendida em sua autonomia. Isso faz com que o vídeo não fique mais, na sua maior parte, no modo plástico. Ele pode estar presente na simples forma de registro ou até interfaceado com sistemas complexos, ligados à tecnologia ou inseridos em ambientes intercalados pelo eletrônico-digital.

O acesso à construção imagética é algo vigente no mundo contemporâneo. Existe uma variedade enorme de suportes para captura de imagens e é nesse contexto tecnológico em ascendência que se localiza

a popularização do vídeo. O hibridismo imbricado em sua natureza, junto à característica multifacetada de sua linguagem, permite que o vídeo acumule, em si, um número vasto de representações.

Hoje, o audiovisual compreende o videogame, o vídeo feito pelo celular, enviado e baixado, e o ao vivo pela internet – os serviços de *streaming* de vídeo são plataformas que permitem a transmissão online de conteúdo audiovisual sem que se precise fazer *download* de arquivos. O vídeo *streaming* está ganhando cada vez mais força, com várias opções disponibilizadas para o público. Plataformas como o Google+, Hangouts, On Air e Netflix são alguns dos principais serviços de *streaming* com usuários por todo o mundo.

Não podemos negar a importância do vídeo no campo das artes contemporâneas, o seu diálogo com as tecnologias digitais e as contribuições essa ideia de contaminação do vídeo, que, segundo Mello, se manifesta nas artes visuais. “A contaminação é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem.” (Mello, 2008, p. 137)

Diante do amplo modo de pensar a arte na contemporaneidade, este artigo trata das relações e investigações a respeito da hibridização do vídeo com outras práticas artísticas. Com um cunho teórico-prático, é apresentado o encontro entre a gravura e o vídeo, por meio de diálogos entre a série “*Los Caprichos*”, de Goya, e as experiências videográficas realizadas pelo autor.

Goya

Quanto à obra de Goya, buscou-se torná-la aliada, no decorrer do processo artístico de criação, visando caminhos experimentais, que levaram ao entrelaçamento com a linguagem videográfica, desdobrando-se em outras poéticas. “*Los Caprichos*” é uma série de 80 gravuras em metal que descreve uma crítica, um deboche à sociedade espanhola de finais do século XVIII, principalmente com a nobreza e o clero. Essas

foram as obras norteadoras dentro do universo do artista.

Goya é uma figura chave na história da arte. Sua obra tem uma espontaneidade e objetividade que atraem e fascinam muitas pessoas. Suas gravuras ainda chocam e impressionam. Quando olhamos para elas, temos a impressão de que Goya era alguém que conhecia a natureza humana com todos os seus apetites e imperfeições.

Este trabalho se deixa contaminar pelo lado obscuro de Goya, como inter-relação para a feitura das obras audiovisuais. Algo parecido fez o cantor e compositor Tom Zé, em sua “estética do arrastão”, proposta no álbum “Defeito de Fabricação”:

Re-utiliza o lixo civilizado sonoro (sinfonia cotidiana), sejam eles instrumentos convencionais ou não convencionais [...]. Utilizaremos alguns materiais plagiados, pequenas células. Esta prática deliberada pode ser chamada de estética do plágio, uma estética do arrastão que embosca o universo da música famosa e tradicional. Nós estamos ao fim, assim, da era dos compositores, inaugurando a era de plagi-combinator.

Arrastão – uma rede de arrastar; técnica usada em roubo urbano. Um grupo de pessoas se forma e então corre furiosamente por uma multidão, levando dinheiro, jóia, bolsas, às vezes até mesmo roupas. (Tom Zé, em “Defeito de Fabricação”,1998)

A “estética do arrastão” dialoga perfeitamente com o vídeo, pois, segundo Christine Mello (2008), o vídeo carrega consigo uma contaminação que amplia o diálogo com outras linguagens, na construção de um discurso dialético. As práticas videográficas, muitas vezes, tratam da (ir)realidade das coisas, das imagens. De acordo com Oliveira e Albuquerque (2011), a qualidade das imagens em vídeo sugestiona sua proximidade estrutural com o mundo onírico, dos sonhos e pensamentos, ou seja, não linear, ambíguo e normalmente sem uma hierarquia definida. Assim nos parece o universo de Goya, onde o onírico e o real se misturam em muitas, gerando resultados impactantes.

Existe uma literatura vasta sobre Francisco de Goya. Abarcar o universo desse “gênio da pintura” não é o objetivo deste artigo. Mas, façamos uma

pesquisa sobre um ponto de vista iconológico a respeito de suas gravuras, principalmente as da série “*Los Caprichos*”. Essa série contém 80 gravuras feitas entre os anos de 1797 e 1799. São, tecnicamente, gravuras inovadoras, combinando água-forte, água-tinta e retoques de buril. Elas abordam, de forma caricata e satírica, os costumes e vícios da sociedade, do clero e da aristocracia espanhola daquela época. Os traços exagerados na fisionomia e nos corpos das figuras retratadas dão aspectos bestiais na composição dos temas – são bruxas, seres com traços animalizados e deformados.

Segundo Nunes (2013), elas inovam, ao mostrar uma percepção de mundo ambígua, que contempla os aspectos irracionais e sombrios como realidades inescapáveis do homem. Goya viveu em uma época de grandes mudanças, na passagem do século XVIII para o XIX. Muitos países europeus e a América, por carregar ainda o peso de colônia, estavam passando por grandes conturbações e mudanças em suas estruturas fundamentais com a chegada da modernidade. Na Espanha, não era diferente. Em meio aos anos do nascimento e morte (1746-1828) do artista, sucederam-se acontecimentos de grande significado para a história da humanidade.

Muitos estudiosos separam as 80 gravuras por núcleos temáticos, como: prostitutas, mulheres e casamento; bruxas e fantasias; clero; a má educação, a ignorância e os vícios da sociedade; e o abuso de poder. Mas, o conjunto das estampas não tem uma sequência coerente. Elas podem ser lidas das mais diversas formas. Ainda mais por possuírem explicações, com frases de caráter moral, como provérbios populares ou refrãos de músicas e poesias. Isso prova o interesse que a série despertou e continua a despertar, com temas ainda relevantes, que mostram algumas das loucuras e erros da sociedade.

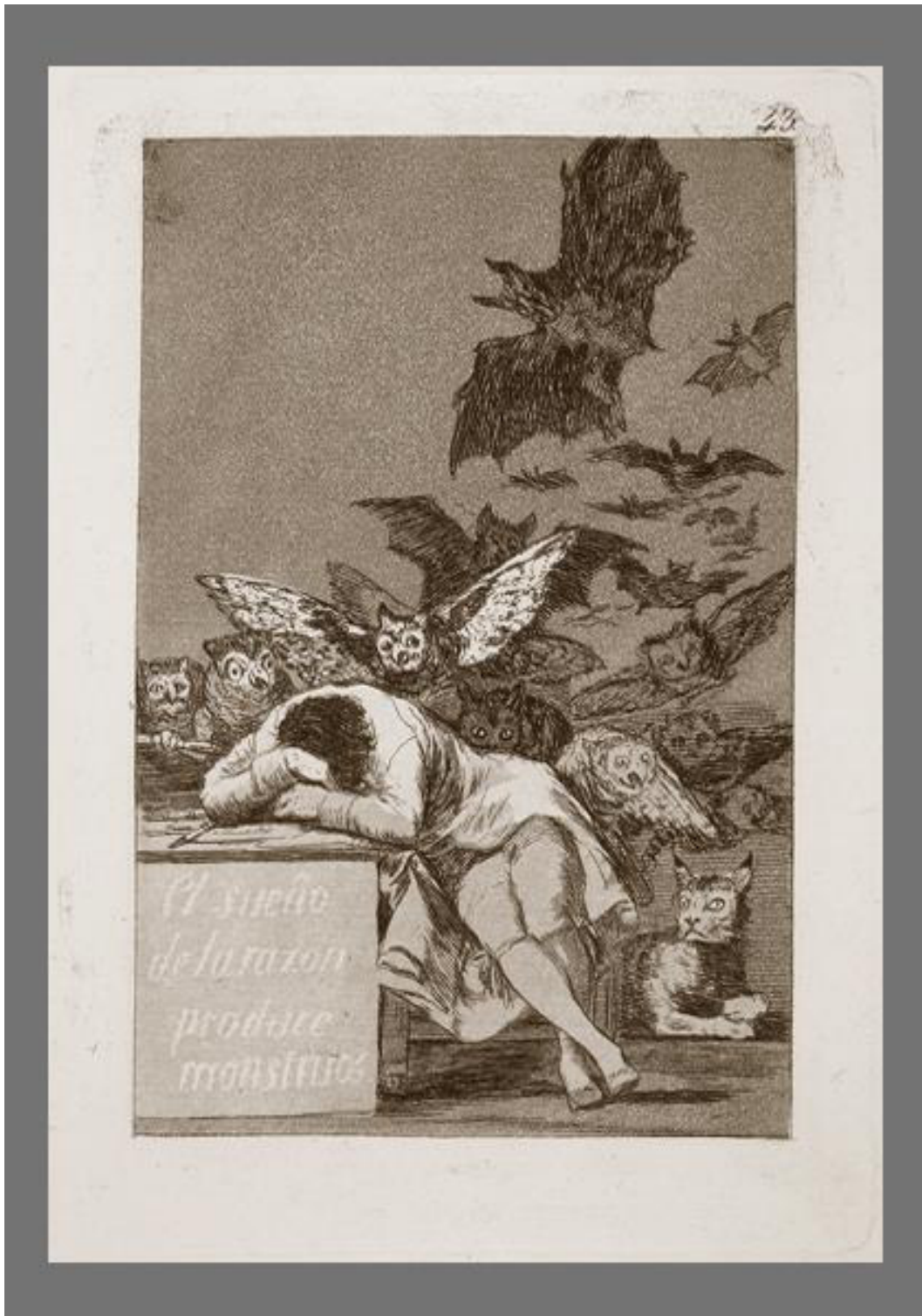


Figura 1. "El sueño de la razón produce monstruos". (Estampa 43). "Los Caprichos", Goya, 1797-1799. Museu do Prado, Madri. Gravura em metal, em preto e branco, que mostra uma pessoa debruçada sobre uma mesa, sentada, com o corpo de lado, virada em nossa direção, com as pernas cruzadas. Ela veste um casaco longo, calças justas, meias até o joelho e sapatos pequenos. Na lateral da mesa, de frente para nós, está escrito o título da obra. Atrás da pessoa, há dezenas de animais voradores, como corujas e morcegos, além de um felino deitado na parte direita desse fundo mais escuro. Toda a imagem é composta por pequenos traços duros, que se misturam e se sobrepõem nas partes mais escuras.

O termo “caprichos” já era usado por outros artistas em outros países, como Itália e França. Segundo Hughes (2007), a palavra se referia a figuras saídas de um sonho, vestidas com fantasias ou não, com seus atos serenos, alegres ou misteriosos. Mas para o autor, Goya foi o primeiro a usar a palavra capricho para caracterizar imagens que tinham algum propósito crítico: uma veia, uma essência de crítica social.

Goya elege para seus “*Caprichos*” o estilo grotesco, uma mistura de observação e fantasia, realidade e imaginação. A fantasia convive com a realidade. São frutos tanto da observação, quanto da fantasia. O grotesco e a monstruosidade surgem como se estivessem embrenhados na sociedade. As estampas parecem empenhar-se em mostrar uma nova realidade, mais ligada à vida comum e muito expressiva, num estilo vivo e atrevido.

Na metodologia, aqui, buscou-se criar experimentos videográficos, analisar e registrar como essas linguagens se relacionam. A questão não é mostrar o vídeo mesclado às técnicas artísticas tradicionais, o que já ocorreu e muito no universo das artes, mas refletir a respeito dessas novas hibridizações na arte e seus fatores, especificamente o encontro com as tecnologias digitais. O vídeo, aqui, é visto como uma linguagem que esteve sempre atrelada à experimentação e à inovação.

Videogravuras

Para enveredar no “universo de Goya” sob a ótica do vídeo, pensando na força hipnótica de suas gravuras, complexas e ambíguas, o caminho perseguido, dentro do processo de edição, incluiu o onírico, a investigação do inconsciente e seus surreais desdobramentos, que atravessam as obras autorais. Além das imagens gravadas para construção das obras finais, utilizou-se imagens oriundas da web, de livre autorização de uso. São imagens pautadas por uma força experimental que permeia o trabalho de alguma forma, gerando possibilidades criativas. A partir desse material

conceitual e de imagens da web, surgiram obras na forma de fragmentos.

O argumento criativo,³ a partir da apropriação de imagens, se aplica sobre o exercício de edição de pequenos vídeos, nos quais elementos e reflexões estimulam novos procedimentos na esfera da criação videográfica e poética da obra. Esses pequenos vídeos, chamados pelo autor de cadernos videográficos, são, na verdade, edições em processo; e foram “finalizados” em edições de até 3 minutos, para facilitar a visitação a esses materiais.

A ideia era que o material capturado fosse editado sem atrasos, o que chamamos de primeira montagem, mesmo que essa precisasse de mais sessões de edição para ser terminada. O intuito era que esses vídeos relatassem um panorama do que se registrou, do que se pensou. Ou seja, todos esses vídeos estariam subordinados à metodologia dos cadernos videográficos: ao final de cada experiência captada em vídeo, e de cada etapa de pesquisas de imagens na internet, seria editaria uma célula fílmica, como que um primeiro corte, gerando montagens e criando uma conexão entre esses materiais.

Após esses trabalhos, surgiu a obra “Sonhos”, uma série composta por três videoartes, que chamamos de videogravuras: “Sonho 1”, “Sonho 2” e “Sonho 3”. Nessas obras, buscou-se experimentar e desenvolver imagens poéticas videográficas, a partir de relações de apropriação com a série de gravuras “*Los Caprichos*”. Trata-se de investigações a respeito das extremidades apresentadas no encontro entre essas estampas e o vídeo.

Uma das relações que se empregou nas videogravuras “Sonhos”, como forma de apropriação, foi da técnica empregada por Goya na feitura das gravuras com a técnica/estética usada na edição dos vídeos: a fotografia

³ Esse argumento se baseia em anotações, reflexões e palavras-chave a respeito de análises tanto das gravuras de Goya quanto da pesquisa e estudo sobre os autores da área audiovisual. As anotações aconteciam assim como as edições de pequenos vídeos, ou seja, foram escritas de acordo com o que se gravava e editava, para não se perder o “*time*” das conclusões e ou dúvidas que surgiam. Esse processo era escrito em blocos de notas, cadernos e no computador. São frases, palavras, afirmações e questionamentos que, no fim, culminaram nos três grandes temas das obras “Sonhos”: religião, prostituição e sombras.

monocromática, o preto e branco (P&B). Os recursos técnicos são fundamentais para compreender as estampas, pois, graças a eles, se alcança uma expressiva dramatização nas figuras, e cria-se uma luz igualmente significativa. Para Barbosa (1999), os fundos noturnos de espaço indefinido favorecem de forma poderosa, pois criam superfícies diversas, apesar de uma certa uniformidade luminosa. “Os poros da resina ‘animam’ essa superfície e produzem um efeito de indefinição e escuridão que permite falar de um mundo da noite, um mundo de sonho.” (Barbosa, 1999, p. 21).

Em “*Los Caprichos*”, Goya usou combinação de duas técnicas: a água-forte e a água-tinta. Resumidamente, o complexo processo de feitura das gravuras em água-forte consiste em cobrir toda a área de uma chapa de cobre com uma superfície resistente ao ácido, geralmente, usa-se cera. Em seguida, cobre-se a chapa com fuligem para enegrecê-la e, depois, como uma ponta afiada, se risca o desenho. Posteriormente, a chapa de cobre é mergulhada no ácido, que “corrói” as linhas traçadas, que já não estão mais protegidas pela cera. Quando a gravura é “impressa” na chapa de cobre, retira-se a cera e aplica-se a tinta; depois, retira-se todo o excesso, deixando a tinta apenas nas ranhuras. A chapa então é colocada em uma prensa com um papel umedecido por cima e, na sequência, é feita a compressão, transmitindo o desenho para o papel. Falamos, aqui, apenas do método de gravação em água-forte.

Segundo Nunes (2013), a maestria alcançada por Goya, em “*Los Caprichos*”, deriva de outro refinamento técnico: o uso da água-tinta. “Antes do surgimento da técnica da água-tinta, o sombreado era produzido por meio de traços cruzados, rigorosamente espaçados, método em que Rembrandt era o mestre maior.” (Nunes, 2013, p. 75).

A técnica da água-tinta possibilita o surgimento de tons uniformes, constituídos por manchas. Esse método possibilita a criação de uma graduação de tons que vão desde os cinzas mais claros à consistência de um intenso preto. Isso permite uma riqueza de nuances bem maior do que

as geradas pela gravura em água-forte. Diante disso, é possível ver o complexo processo de construção das imagens de Goya. Por meio de seus desenhos preparatórios, percebemos o quanto o artista se dedicou. No processo de edição de “Sonhos”, chegou-se a perder o número de vezes que se aplica algum efeito, algum tratamento de cor para se chegar ao tom de preto e branco que se desejava para cada cena.

Pensar em preto e branco significa pensar em contrastes. De fato, essa prerrogativa é condizente, pois a riqueza das texturas está nos contrastes, nas luzes e sombras. É importante pensar nesse jogo de contrastes antes de gravar, imaginar os tons e, principalmente, para que, quando se transforme a imagem gravada colorida em preto e branco, esse valor tonal se sobressaia. Mesmo trabalhando isso na ilha de edição, aprimorando a amplitude tonal, enfatizando campos de luz ou escuridão, é importante que esse material bruto esteja pensado, gravado para esse objetivo.

“Sonho 1”

Em “Sonho 1”,⁴ trabalhou-se com os conceitos das imagens sacras, sobre o olhar panóptico da Igreja, mas, também, os olhares tementes às coisas dos reinos celeste e mundano/infernal, sofridos e submissos. O outro lado explorado foi o universo das forças obscuras, sombrias, representados por seres monstruosos. A série busca dialogar com os temas grotescos, oníricos e místicos de “*Los Caprichos*”.

Nessa obra (Figura 2), temos uma emblemática cena na qual nos deparamos com várias figuras grotescas. Na verdade, é o mesmo ser, porém, em posições e movimentos diferentes. São, ao todo, 10 imagens da mesma figura nua com uma máscara bizarra. Nas laterais direita e esquerda da cena, existem dezenas de braços buscando agarrar algo, como se tentassem puxar para fora do quadro. Ao fundo, uma imagem de

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/mydCgTDeiSs>

uma coruja voando, em câmera lenta, em direção ao primeiro plano, em direção à câmera, em direção às figuras grotescas.

Essa figura grotesca é o próprio autor do vídeo. Aqui, procura-se relacionar a imagem com o sentido do autorretrato, presente tanto nas gravuras de Goya quanto na linguagem da videoarte. Em *“Los Caprichos”*, Goya aparece na primeira estampa, em perfil, como alguém que observa com um certo desdém, e ressurgue, dormindo/sonhando, na gravura mais famosa da série, a de número 43, *“El sueño de la razon produce monstruos”* (O sonho da razão produz monstros). Segundo Nascimento (2011) isso seria uma maneira de enfatizar que as gravuras são resultado tanto da observação quanto da fantasia, mas, não separadamente.



Figura 2. Frame de “Sonho 1”, 2017. Em preto, branco e tons de cinza, sobre fundo preto, há a repetição da mesma figura humana nua, em variadas posições, como em uma fila vista de lado. A figura utiliza uma máscara com forma distorcida, pouco compreensível. Ao centro, em segundo plano, há uma coruja gigante de asas abertas. Nas laterais, surgem mãos e braços estendidos.

Bellour (1997), em *“Entre-imagens”*, dedica um capítulo inteiro à ideia do autorretrato como algo inerente à videoarte. Segundo o autor, o autorretrato se situa do lado do metafórico e do poético, mais do que do narrativo. Sua aparência vem do descontínuo, da justaposição anacrônica da montagem. Diferente da autobiografia, o autorretrato diz: “Não narrarei o que fiz; direi quem sou.” (Bellour, 1997, p.331)

Em “Sonho 1”, buscou-se relacionar os reinos iconográficos dos céus e da feitiçaria; algo em torno, dentro de um imaginário religioso e dito popular; do que Goya possa ter vivenciado em seu tempo e que representou muito nas suas obras. A trilha sonora segue como algo a reforçar o conteúdo onírico, perturbador e grotescos que as imagens carregam.

“Sonho 2” e “Sonho 3”

Em “Sonho 2”,⁵ buscou-se referenciar o universo da prostituição, muito explorado em “*Los Caprichos*”, junto às imagens relacionadas ao mundo satânico, obscuro. No vídeo, foram usadas diversas imagens vindas da internet, de sites relacionados à pornografia e à prostituição.

Em “*Caprichos*”, a mulher é sempre rotulada como prostituta, feiticeira ou noiva. Percebemos que a opção por retratar mulheres de forma negativa se inclui na intenção da série, pois Goya as retratou em diversas outras pinturas e não é possível concluir que ele tivesse uma visão da mulher como inferior ao homem. Há de se notar que os temas prostituição e casamento, em Goya, não estabelecem críticas apenas às figuras femininas, mas, também, aos homens que integram a relação. Mesmo que o tema seja retratado, geralmente, pela imagem feminina, é preciso ter em mente o propósito da crítica. Nascimento (2011) explica que Goya não criticava as feiticeiras, mas sim a superstição de quem acreditava nelas.

Em “Sonho 2” (Figura 3), para representar esse universo de promiscuidade, fez-se uso da *cyber* prostituição, termo que designa a oferta de serviços sexuais via internet. Hoje, a indústria da pornografia, também conhecida como “entretenimento adulto”, movimenta milhões em todo o mundo e não apenas com profissionais estabelecidos, mas com amadores, que se utilizam das facilidades que as novas tecnologias proporcionam para fazerem seus vídeos, fotos, *blogs* e *chats*. Essa explosão do erotismo surgiu

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/JmTKTapaQ1E>

no século XX, com a fotografia, o cinema, a televisão e a internet.

Uma cena que merece destaque é a de uma figura maior, de um poderoso satã, um ser animalesco, de grandes chifres, que solta fogo pela narina e parece fazer um ritual. À sua frente, várias imagens pequenas de garotas de programa dançando, sensualizando aleatoriamente, com movimentos fragmentados. Nas pontas do plano, existem duas bruxas. A cena mostra uma espécie de ritual, algo no sentido de sedução. A ideia é deixar o interator “meio que hipnotizado” com tantas mulheres de lingerie. A sensação é a de querer ver todas, mas o tempo da cena e tamanho das imagens não permite.



Figura 3. Frame de “Sonho 2”, 2017. Em preto e branco e tons de cinza, várias figuras de mulheres de lingerie estão enfileiradas. Percebe-se que foram recortadas de outras fontes de imagem e suas proporções e posições em relação a quem observa são variadas, mas todas estão de pé. Nos extremos esquerdo e direito dessa fila de figuras femininas, há duas que diferem, pois estão vestidas com vestidos cinza até os joelhos e não fazem poses sensuais. Ao fundo, há a figura gigante de um crânio de boi ou búfalo, vestido por uma pessoa, que mostra suas mãos na lateral do crânio.

Esse ritual, assim como a figura do grande satã, aqui representado por uma enorme ossada chifruda, remetem aos sabás que Goya ilustrou, não só na lâmina 60 dos caprichos (“*Ensayos*”), mas na pintura “*El Aquelarre*” (Sabá das bruxas) e na composição “*El Gran Cabrón*” (O grande bode), das chamadas “pinturas negras”.

Nas cenas finais, novamente, aparece a figura satânica com seus movimentos cortados e desconexos, rodeada por algumas bruxas. No decorrer da cena, as bruxas desaparecem, deixando somente a imagem satânica no plano. Essa é a “última” cena e o vídeo faz o seu *loop*, retornando à primeira. Essas imagens e figuras repetitivas trazem a conexão entre os vídeos/sonhos e reforçam o caráter de unidade da obra. A ideia é que algumas imagens percorram os três vídeos; pois sempre há aquelas que te perseguem por vários sonhos diferentes.

O último vídeo da série aborda o mundo das sombras.⁶ As coisas que são reveladas e escondidas remetem àquilo que está em outra dimensão, no lado obscuro de nossos sonhos, no inconsciente, em relação direta com as sombras vistas nas gravuras de Goya. Em “Sonho 3” (Figura 4), buscou-se, através do jogo de luzes, do claro-escuro, criar um universo sombrio, desconecto, composto, muitas vezes, por cenas performáticas.



Figura 4. frame de Sonho 3. Autor, 2017. Em preto, branco e tons de cinza com fundo preto, três cabeças aparecem com expressões variadas. Ao centro, em primeiro plano, a expressão é de desespero, com a boca muito aberta e uma mão na lateral esquerda da cabeça. Não é possível ver os olhos, pois estão nas sombras. A cabeça da esquerda, em segundo plano, aparece séria e com as mãos cobrindo os olhos. Da cabeça da direita, em segundo plano e parcialmente encoberta pelo braço da primeira figura, podemos perceber apenas a parte de se queixo, meio escondido pelas próprias mãos, o resto está na escuridão.

⁶ Disponível em: https://youtu.be/3cOEyBC_s0c

Considerações Finais

Com tudo que foi debatido ao longo deste trabalho, espera-se uma expansão da compreensão do que se denomina vídeo. Entende-se que, ao dialogar com outras linguagens, o vídeo cria discurso. Com as novas tecnologias, principalmente o vídeo digital, o campo da imagem em movimento é aumentado e se hibridiza com várias formas artísticas. Acreditamos que este trabalho, aplicado aos conceitos teóricos aqui apresentados, pode contribuir para refletir sobre as questões híbridas do vídeo, que, ao certo, nunca estarão respondidas ou resolvidas. Essa é a conjuntura de um trabalho de pesquisa em videoarte, de um incessante processo de construção de trabalhos artísticos.

Como foi dito, o vídeo é um meio adequado à experimentação, e isso foi comprovado ao longo desta pesquisa. Na interlocução criativa, fica fácil perceber a influência de Goya, não apenas nos traços mais marcantes dos vídeos, como a presença de prostitutas, bruxas, fantasias, religiosidade, os vícios da sociedade, mas na vontade de “expressar” várias informações diferentes em um mesmo quadro/situação, que, no caso das obras autorais presentes nesta pesquisa, são as camadas de imagens sobrepostas.

Em “Sonhos”, o universo iconográfico da religiosidade, da fantasia e do onírico estão muito presentes. Mas, é importante destacar que obras autorais são sempre uma experiência plural, mesmo que o caráter subjetivo se sobressaia. O resultado poético alcançado tem, inevitavelmente, muito da fruição audiovisual: carrega uma fusão de linguagens para se chegar a imagens polissêmicas, que levam a uma obra inacabada, ainda que este seja um dos propósitos do autor.

Chegamos à conclusão com a ideia de que as tecnologias, em especial os modernos processos de edição e captura de imagens, por si só, não definem os caminhos que uma obra toma. É importante ressaltar que elas, sozinhas, não determinam as produções artísticas. As novas tecnologias

são como intermediários. Elas possibilitam novas formas de criação estética, agregando a um ideal artístico para que a concepção de algo novo suceda. Assim, entendemos um trabalho híbrido é árduo, mas, instigante, especialmente dentro do viés de uma absorção e progressão das infinitas ideias que despontam no decorrer do processo de edição, ainda mais a partir do encontro entre a gravura e o vídeo, trabalhando com uma série tão desafiadora, no sentido de possíveis interpretações e entendimentos, como é o caso de “*Los Caprichos*”.

Referências

- ARLEQUINOU. **Ho god owl scary me!** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sB7Imp1EyhQ>>. Acesso: 13 de fevereiro de 2017.
- BARBOSA, Ana Letícia V. B. **A Espanha vista por Goya**. 1999. 66 f. Monografia (Graduação) – História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 1999. Disponível em: <http://www.historia.ufpr.br/monografias/1999/ana_leticia_barbosa.pdf>. Acesso: 9 de fev. 2017.
- BBC Earth Unplugged. **Slow Motion Barn Owl Attack - Slo Mo #11 - Earth Unplugged**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkP4Ro2gRl8>>. Acesso: 13 de fevereiro de 2017.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus. 1997.
- GOYA. **Goya en el Prado**. Museo Nacional del Prado. Disponível em: <www.museodelprado.es>. Acesso: 12 de janeiro 2016.
- GRÉCIA ANTIGA. Disponível em: <<http://greciantiga.org/>>. Acesso: 15 de janeiro 2017.
- GREEN SCREEN. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCBoq1w_7t5R8sx9IJcYWPig>. Acesso: 20 de fevereiro 2017.

Recebido em: 13 de outubro de 2020.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

A COLORIMETRIA EM “HEATHERS”

The colorimetry in “Heathers”

Isaura Gurian Donadio¹

Resumo: *“Heathers”* (1988), dirigido por Michael Lehmann, é um filme de humor negro e drama adolescente que navega pelas complexidades da dinâmica do ensino médio. Este artigo explora o uso das cores na cinematografia do filme, com foco na narrativa visual. A análise investiga o simbolismo das cores associadas a cada personagem, a transformação dos personagens por meio de mudanças de figurino e cenografia. O uso de cores no filme serve como uma poderosa ferramenta visual de narrativa, melhorando a compreensão do público sobre os personagens e os temas em evolução dentro da narrativa.

Palavras-chave: cores. *Heathers*. narrativa visual. sátira.

Abstract: *“Heathers”* (1988), directed by Michael Lehmann, is a dark comedy and teenage drama film that navigates the complexities of high school dynamics. This article explores the use of colors in the film’s cinematography, with a focus on visual storytelling. The analysis inquires into the symbolism of colors associated with each character, the transformation of characters through costume changes, and set design. The use of colors in the film serves as a powerful visual narrative tool, enhancing the audience’s understanding of the characters and the evolving themes within the storyline.

Keywords: colors. *Heathers*. visual narrative, satire.

¹ Graduação em andamento no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo.

Introdução

"*Heathers*" (Atração Mortal) (1988) é um filme estadunidense, dirigido por Michael Lehmann, cineasta americano conhecido por seu trabalho em filmes como "*Hudson Hawk: O falcão está à solta*" (1991), "Encontro Marcado" (1993) e "*Mentiras Sinceras*" (2005). O filme foi escrito por Daniel Waters, roteirista e produtor que ficou conhecido por seu trabalho em filmes como "*Batman - O Retorno*" (1992), "*Demolidor*" (1993) e "*Vida Bandida*" (2000).



Figura 1. Fotograma de "*Heathers*". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Três jovens brancas em plano americano, segurando bastões de croquet, em um campo gramado, com árvores ao fundo e esculturas de gesso que imitam modelos neoclássicos à média distância. A jovem à esquerda usa um vestido amarelo, a da direita um terno e uma saia estampados em verde-escuro, a do centro, em primeiro plano, veste um paletó vermelho e uma saia estampada da mesma cor, se move curvando o taco para a esquerda.

O longa pode ser categorizado como uma comédia sombria e um drama adolescente, características comuns nos filmes da década de 1980. Embora contenha cenas de violência, o filme aborda o tema de forma peculiar, intercalando essas cenas com momentos de alívio cômico. O filme utiliza interpretações exageradas e referências à cultura pop para criar um humor baseado em estereótipos e piadas textuais. Além disso, "*Heathers*" é voltado para o público jovem, tanto

em sua concepção visual, que abordaremos com mais detalhes no texto, quanto em sua discussão de questões comuns do ambiente escolar, como popularidade e bullying, tornando-o relevante para os adolescentes da época em que foi lançado.

De início, deve-se ressaltar que alguns aspectos contextuais mais amplos para a apresentação desse filme. O primeiro, diz respeito a tipologização de personagens. Facilmente identificáveis com estereótipos que, muitas vezes, são midiaticamente construídos, os personagens de "*Heathers*" inserem-se em um contexto de exacerbação de estruturas narrativas hollywoodianas clássicas. Esse processo pode ser observado desde a metade dos anos 1970 e, de modo mais nítidos, no cinema comercial dos anos 1980. Trabalhar com personagens unidimensionais seria, em parte, uma medida mercadológica capaz de impulsionar o *marketing* dos filmes, mas, também, um elemento das simplificações narrativas pelas quais o cinema "pós-clássico" passa naquelas décadas (Mascarello, 2006, p. 352).

O segundo aspecto diz respeito a juvenilização do público do cinema, que retroalimenta o processo de unidimensionalização de personagens e simplificação de narrativas. Essa mudança de público para exhibições comerciais em salas de cinema foi crescente na segunda metade do século XX e relaciona-se com mudanças perceptíveis no padrão dos filmes, de sua estrutura narrativa até seu estilo visual e sonoro (Wyatt, 1994, p. 39). Esses dois aspectos devem ser mantidos em mente para analisarmos "*Heathers*".

A trama acompanha Veronica Sawyer (Winona Ryder), que faz parte de um grupo de garotas populares. No entanto, ao se envolver com J.D. (Christian Slater), ela começa a questionar o mundo superficial em que vive e, juntos, eles embarcam em uma série de vinganças contra os colegas.

Já no momento de seu lançamento, esses principais aspectos do filme já eram ressaltados, como pode-se perceber por uma nota da época:

"Heathers," o primeiro longa dirigido por Michael Lehmann, é tão ágil e seguro quanto é maldoso. Sua originalidade se estende muito além dos limites das histerias comuns de ensino médio e entra no reino do genuinamente perverso. E enquanto o Sr. Lehmann e o roteirista, Daniel Waters, tiveram a ousadia de sustentar o tom cru e brutalmente sarcástico do filme, "Heathers" é legitimamente surpreendente. Como um dos personagens do filme diz, "O extremo sempre parece causar uma impressão."² (Maslin, 1989, .p. 8, tradução nossa)

Neste artigo, passarei pelos principais pontos referentes às transformações que as personagens do longa sofrem no correr trama e apontarei para a relação entre essas passagens e as escolhas de figurinos e iluminação.

Cores e estereótipos na trama satírica

Desde Goethe (1993) até as contribuições de Eva Heller (2013), a compreensão de que as cores têm a capacidade de representar significados profundos e desencadear respostas emocionais e psicológicas permaneceu uma constante. Essa ideia defende que as cores possuem o poder de evocar uma miríade de emoções e interpretações e, assim, desempenhar um papel crucial na hora de transmitir mensagens dentro das artes.

Conforme observado pelo diretor de cinema Rouben Mamoulian (1961

² "Heathers," a first feature directed by Michael Lehmann, is as snappy and assured as it is mean-spirited. Its originality extends well beyond the limits of ordinary high school histrionics and into the realm of the genuinely perverse. And for as long as Mr. Lehmann and the screenwriter, Daniel Waters, have the temerity to sustain the film's bracingly nasty tone, "Heathers" is legitimately startling. As one of the film's characters puts it, "The extreme always seems to make an impression."

apud Robinson, 2022), "Assim que você usa um elemento na tela, ele fica sujeito às leis dramáticas. Isso é tão verdadeiro para as cores quanto para todo o resto."³ Essa percepção ressalta a importância das cores como elementos narrativos no cinema, destacando que elas estão sujeitas às regras e às dinâmicas do drama.

Essa ideia também é encontrada em "*Approaches to semiotics*" (1972), em que Thomas Albert Sebeok discute a ideia de que a cor não pode ter uma vida própria quando faz parte da composição de um elemento cinematográfico, ao contrário, ela deve subordinar todo o seu efeito expressivo às necessidades da narrativa, a fim de formar uma realidade esteticamente válida e servir ao propósito da história. Nesse contexto, as cores, no cinema, desempenham um papel significativo na comunicação visual do filme, sendo uma ferramenta poderosa que os cineastas empregam para enriquecer a experiência e aprofundar a compreensão da narrativa.

No que diz respeito à aplicação desses conceitos em "Heathers", é interessante destacar o comentário de Christina Lee, em "*Beyond the Pink: (Post) Youth Iconography in Cinema*" (2005) "Em 'Heathers', a atuação exagerada e os esquemas de cores marcantes na *mise-en-scène* são empregados de forma deliberada para enfatizar a superficialidade"⁴ (Lee, 2005, p. 84). As cores são usadas de forma exagerada e explícita na hora de criar a abordagem de sátira adolescente, no qual os personagens, cenários e objetos são apresentados como estereótipos exagerados, dando ênfase à natureza caricatural do filme.

Percebe-se, desse modo, que a fotografia do filme se adequa não apenas à trama, em suas intenções de jogar com caricaturas de posturas

³ "As soon as you use an element on the screen it becomes subject to dramatic laws. This is as true of colour as of everything else."

⁴ "In *Heathers*, exaggerated acting and garish colour schemas in the *mise-en-scene* intentionally emphasise its superficiality."

adolescentes da época, como responde ao cenário mais amplo, no qual a unidimensionalidade de personagens e a simplificação das tramas no cinema comercial visava um público majoritariamente mais jovem do que aquele adaptado às narrativas clássicas hollywoodianas.

Figurinos e personagens

Em "*Film Art: An Introduction*" (Bordwell; Thompson, 2006), há apontamentos sobre como a escolha de cores no design de figurinos é particularmente importante para a apresentação e desenvolvimento dos personagens. Esse conceito é evidente dentro do filme "Heathers". No capítulo "*The Shot: Mise-em-scene*", ao comentar sobre aspectos de "*Costume and Makeup*" (Bordwell; Thompson, 2006, p. 119-123), os autores falam sobre como as roupas e os estilos de cada um contribuem para a representação de personalidades e posições sociais dentro dos grupos dos quais personagens participam. Nesse sentido, figurinos podem servir tanto para auxiliar no aprofundamento do trabalho de atores e atrizes quanto cumprir funções de estilização. O trabalho de Rudy Dillon na escolha e criação dos figurinos foi muito bem executado, sendo importante tanto na apresentação inicial dos personagens quanto na demonstração de sua evolução ao longo da narrativa. Um exemplo disso é a cena inicial, na qual as três Heathers são apresentadas, cada uma usando uma cor correspondente.

Heather Chandler (Kim Walker) veste vermelho, uma cor frequentemente associada ao poder e à liderança, o que reflete sua personalidade controladora e autoritária. Além da escolha de cor dominante, seu figurino destaca-se como o mais audacioso e chamativo em comparação com os outros personagens, isso a coloca visualmente como uma figura importante.

Esse tipo de personagem autoritário e centralizador em um grupo de

jovens é comum em filmes que exploram os conflitos típicos do ambiente escolar estadunidense, esses personagens tendem a ocupar uma posição de destaque, seja ela protagonista ou não. No caso da personagem de Kim Walker, a apresentação e suas roupas deixam claro, desde o início, que ela é a figura central no grupo das Heathers.

Heather McNamara (Lisanne Falk) é representada pelo amarelo, que simboliza gentileza e empatia, o que reflete sua personalidade simpática. Porém, a escolha dessa cor também funciona como um reflexo de sua vulnerabilidade e da dependência emocional que ela possui em relação ao restante do grupo. Condizente com esse entendimento, a personagem permanece sem ação durante quase toda a trama. Ainda nas sequências e cenas em que ganha destaque, sua agência volta-se para os aspectos expressivos e emotivos da personagem e não para o encadeamento da trama.

Heather Duke (Shannen Doherty), é um caso interessante. Ela, inicialmente usa verde, o que simboliza sua ambição e inveja em relação à líder do grupo. Ela almeja ocupar a posição de poder dentre as amigas e não hesita em agir quando tem a oportunidade, após a saída de Heather Chandler. Essa ambição não apenas é evidenciada por suas ações, mas, também, é refletida na mudança de seu guarda-roupa ao longo do filme. Kruti Kanaskar, em "*Heather's Style Analysis: Significance, Semiotics and Strata*" (2021) aponta as mudanças explícitas no figurino da personagem como reflexo de sua transformação interna, comunicada em suas ações. Essa mudança é demonstrada pela transição do verde para o vermelho, passando por tons de verde claro e branco, até finalmente adotar o vermelho como sua cor predominante. Assim, visualmente, sua personagem substitui Heather Chandler como líder do grupo.



Figura 2. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Jovem branca em primeiro plano, segurando um elástico de cabelo vermelho, em uma sala de aula de ciências. Ela veste um paletó verde-claro.



Figura 3. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Duas jovens brancas em plano médio, em uma sala de estar, ao fundo, um abajur, quadros em uma parede branca, uma cadeira de balanço e a porta de entrada da casa. A jovem da esquerda veste um paletó xadrez branco e um espartilho vermelho e a da direita está de costas, usa um chapéu bege e um suéter cinza.



Figura 4. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Jovem branca em plano geral, ela está sentada ao lado de uma janela e tem papéis em seu colo. Ela veste saltos pretos, meia calça preta, saia e paletó vermelho e um espartilho preto.

O estudo de Kanaskar é um dos poucos dedicados, especificamente, a descrever o uso e indicar as funções das cores nos figurinos das personagens de "Heathers". A mudança das cores nas roupas e adereços ocorre na medida em que os conflitos internos e externos das personagens se intensificam ou se resolvem. Isso fica explícito na expansão de elementos vermelhos, ligados à dominação e protagonismo das personagens.

Além das Heathers, outros personagens também são caracterizados por meio de *color coding*.⁵ A protagonista Veronica, por exemplo, é representada pela cor azul. O azul é frequentemente associado a características como calma e estabilidade, o que inicialmente sugere que Veronica se encaixe, seguindo as normas e padrões estabelecidos pelas líderes populares. À medida que a história avança, Veronica aproxima-se de J.D. e se distancia das Heathers. Concomitantemente, seu

⁵ Código de cores, um sistema no qual você define uma informação para cada cor.

figurino passa por uma mudança significativa, e começa a apresentar cores mais escuras, em sintonia com J.D.⁶

J.D., por sua vez, é caracterizado pelo uso consistente de cores escuras e, especialmente, da cor preta em seu figurino. O preto é amplamente associado à rebeldia e ao mistério. A escolha dessa cor para J.D. simboliza sua personalidade enigmática e seu comportamento antissistema. O preto também, nesse contexto, faz com que esse personagem se diferencie dos demais, que usam, em sua maioria, roupas bem coloridas e saturadas. Ele é introduzido no filme como um forasteiro, um novo aluno da escola com uma atitude cética em relação às dinâmicas sociais e à superficialidade das Heathers, o que imediatamente o difere dos demais estudantes, combinando assim, com seu estilo visual. Além disso, em momentos-chave do filme, observa-se sutis mudanças em suas roupas, como na cena em que ele tenta convencer Veronica a se juntar a ele em seus atos de vingança. Nessa cena, em específico, ele está vestindo azul, o que o aproxima mais dela, criando um contraste visual interessante com suas roupas escuras habituais. Essa escolha de figurino sutil destaca a complexidade do relacionamento entre J.D. e Veronica, sugerindo uma possível influência mútua e uma ligação emocional que vai além das aparências.

Em geral as cores e suas modificações nos figurinos refletem não só personagens como entidades, mas também suas dinâmicas em constante evolução, fazendo com que uma camada extra de significado visual seja adicionada à narrativa.

⁶ Como protagonista do filme, a construção de Veronica é principalmente alcançada por meio de suas ações e desenvolvimento emocional. Uma vez que o filme adota consistentemente seu ponto de vista ao longo da narrativa, a colorimetria em seu figurino, embora sirva como um elemento simbólico, não é essencial para compreender sua evolução na trama.

Cenário e iluminação

Além da escolha dos figurinos na construção de personagens, o filme também utiliza as cores e iluminação das cenas como elemento-chave na hora de criar atmosferas relacionadas aos temas propostos.

No início do filme, quando a narrativa se concentra nas dinâmicas sociais e na superficialidade do ambiente escolar, predominam as cores claras, como tons pastéis de verde, amarelo e vermelho. Isso reforça a imagem de um ambiente escolar comum, destacando a ideia de que quem assiste está observando a vida diária dos jovens estudantes. A luz natural prevalece nesses momentos do filme, assim como em outras cenas mais leves e cotidianas. O brilho do sol e as sombras naturais criam uma sensação de normalidade às cenas.

Assim como os figurinos, as cores usadas nos cenários também mudam no decorrer do filme. À medida que a narrativa avança e se aprofunda nos aspectos mais sombrios das ações dos personagens, a paleta de cores do cenário se transforma, dando lugar a tons mais escuros e intensos. Essa transformação visual ajuda a criar uma atmosfera mais tensa e dramática, sinalizando claramente a evolução dos temas do filme. Também nesses momentos-chave, o uso da iluminação colorida se destaca.

O emprego de luzes coloridas desempenha um papel interessante, esse tipo de iluminação pode ser estrategicamente utilizada para criar uma atmosfera específica em diferentes cenas, como visto em "Suspiria" (1977), dirigido por Dario Argento. O filme emprega a iluminação de cores intensas, incluindo tons saturados de vermelho, azul e verde, para criar uma atmosfera onírica do sobrenatural. Essas luzes coloridas são usadas para envolver os cenários e personagens, aumentando a sensação de tensão e suspense.

Embora "*Heathers*" seja um filme com uma abordagem diferente de

“Suspiria”, ele também utiliza desse recurso na criação de contextos dentro de cenas mais fantasiosas, que abordam temas mais perturbadores e em momentos de conflito emocional entre os personagens. Um exemplo notável dessa técnica pode ser observado durante o pesadelo de Veronica, no qual as luzes coloridas dominam quase por completo o trecho, criando uma visão quase pictórica do ponto de vista da personagem.

Tais conflitos apontam para a exibição de passagens em uma narrativa visual capaz de encontrar aderência no público jovem. A transição das cores nos figurinos das personagens e na iluminação comunica, antes da textualidade dos diálogos ou dos encadeamentos de causa e consequência da trama, as transições íntimas do público e, por isso, são capazes de gerar reconhecimento espontâneo e identificação rápida ou imediata.

A juventude é passageira. Uma vez que se vai, as recordações subjetivas e os artefatos tangíveis - seja um disco, fotos ou moda - devem ser suficientes como testamento de tempos anteriores. Acho que assistir a filmes sobre adolescentes é uma experiência altamente catártica. É terapêutico dar um passeio clichê pela memória. Com seus arquétipos e cenários frequentemente formulaicos, a familiaridade deles borrava a linha entre nossa própria juventude vivida e a projetada na tela de cinema. Ambos compartilham um espaço de armazenamento limitado. No cinema, a metamorfose de adolescente para jovem adulto precisa ser condensada em noventa minutos.⁷ (Lee, 2005, p. 92, tradução nossa)

⁷ *“Youth is fleeting. Once gone, subjective recollections and tangible artefacts – be it a record, photos or fashion – must suffice as the testament of earlier times. I find watching the teen movie a highly cathartic experience. It is therapeutic taking a clichéd stroll down memory lane. With its archetypes and often formulaic scenarios, its familiarity blurs the line between our own lived youth and the projected one on the silver screen. Both share a limited storage space. In cinema, the metamorphosis from teenager to young adult must be squeezed into ninety minutes.”*



Figura 5. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Grupo de pessoas em plano geral, em uma igreja, elas estão sentadas nos bancos, há quatro fileiras de bancos, uma luz verde ilumina o ambiente. Todas as pessoas vestem uma túnica branca e óculos 3D.

Outro uso particularmente fascinante da iluminação colorida em "*Heathers*" é visto quando as cores projetadas criam alusões e representações simbólicas dos personagens. Como cada personagem é associado a uma cor específica, essa colorização das cenas é empregada para criar um aspecto característico em planos que envolvem os personagens importantes. Um foco de luz azul, por exemplo, que sutilmente indica a presença ou a relevância de um personagem que está em cena ou que vai ser importante em breve, criando uma sensação de antecipação para quem estiver assistindo.



Figura 6. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Duas jovens brancas em plano médio, em uma igreja, próximas a uma fonte de água benta, uma luz vermelha ilumina o ambiente. A jovem à esquerda veste um paletó azul e a da direita uma camiseta listrada preta e vermelha e um espartilho branco.

Ao longo do filme, também é possível notar que os objetos e elementos do cenário também apresentam as cores associadas a cada personagem, o que cria um paralelo visual entre ambos. Por exemplo, o quarto de Heather McNamara, que é praticamente todo amarelo, ou a casa de Heather Chandler, que apresenta vários objetos vermelhos. Essa atenção aos detalhes na seleção de cores para os cenários, por mais que óbvia, proporciona camadas adicionais de significado ao filme. Desse modo, a despeito da trama simples e da unidimensionalidade das personagens, os elementos visuais apresentam-se como fundamentais para comunicar uma narrativa visual que excede a textualidade. Embora responda à trama, o emprego das cores nos figurinos e na iluminação cria momentos visuais que se comunicam com o público emblematicamente.



Figura 7. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Dois jovens brancos em plano americano, em uma cozinha com um esquema de cores rosa e vermelho. O jovem à esquerda está despejando um líquido em um copo, ele veste um casaco preto e a jovem à direita está mais ao fundo, se agachando, ela veste uma camisa cinza e calças pretas.



Figura 8. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Jovem branca em plano geral, em um quarto com um esquema de cor amarelo, há posters nas paredes e uma porta, uma janela e uma comôda à direita. A jovem está sentada na cama no centro do quarto, ela segura um telefone contra o ouvido e veste um pijama amarelo.



Figura 9. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Duas jovens brancas em primeiro plano, na frente de uma parede de tijolos iluminada por uma luz azul, vindo da esquerda e uma luz vermelha, vindo da direita. A jovem à esquerda está um pouco mais ao fundo e veste um casaco preto e um vestido vermelho e a jovem à direita veste um vestido preto de alças por cima de um suéter cinza.



Figura 10. Fotograma de "Heathers". Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment . Estados Unidos: New World Pictures, 1988. Descrição: Dois jovens brancos em primeiro plano, em uma sala branca iluminada por uma luz azul. A jovem à esquerda está sendo segurada pelo jovem à direita, ela veste um casaco cinza e ele veste um casaco preto.

Em suma, o uso das luzes e cenários coloridos em "Heathers" é uma forma de comunicação visual que trabalha em harmonia com as escolhas de cores dos personagens. Esse acordo estético cria uma experiência cinematográfica imersiva, na qual as cores e a iluminação

se tornam recursos narrativos visuais que respondem tanto à trama quanto a necessidade de construção de padrões visuais firmemente reconhecíveis pelo público.

Considerações finais

Em última análise, "*Heathers*" (1988) é um filme que representa a essência da comédia sombria e do drama adolescente da década de oitenta e destaca-se pela sua escolha de cores na hora de construir uma narrativa visual memorável. Ao explorar a interconexão entre cores, personagens e enredo, o filme ressalta a importância da estética no audiovisual, a escolha cromática meticulosa não apenas ajuda a comunicar nuances e simbolismos, mas também se torna um elemento central na construção da trama, exemplificando a riqueza que o cinema pode alcançar quando adota uma abordagem holística na criação de um mundo narrativo.

Referências

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: Mcgraw-Hill College, 2006.
- GOETHE, J. W. Doutrina das cores. Tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HEATHERS. Direção: Michael Lehmann. Produção: Cinemarque Entertainment. Estados Unidos: New World Pictures, 1988.
- HELLER, Eva. A psicologia das cores : como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- KANASKAR, K. **Heather's Style Analysis: Significance, Semiotics and Strata**. Jul. de 2021. Disponível em: <<https://krutikanaskar.medium.com/heathers-style-analysis-significance-semiotics-and-strata-a9ba36f94cce>>.
- LEE, Christina. **Beyond the pink: (post) youth iconography in cinema**. Tese de Doutorado. Department of Philosophy of Murdoch University,

2005. Disponível em:

<<https://researchportal.murdoch.edu.au/esploro/outputs/doctoral/Beyond-the-pink-post-youth-iconography/991005544917807891#file-1>>

Acesso em: 25 out. 2023.

ROBINSON, David. **Rouben Mamoulian interviewed in 1961. Sight and Sound**. BFI, 7 out. 2022. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/rouben-mamoulian-interviewed-1961>> Acesso em: 25 out. 2023.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema hollywoodiano contemporâneo**. In: História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 333-360.

MASLIN, Janet. Review/Film; When a Not-So-Bad Girl Turns Very, Very Bad. **New York Times**, March 31, 1989, Section C, p. 8. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1989/03/31/movies/review-film-when-a-not-so-bad-girl-turns-very-very-bad.html>> Acesso em: 25 out. 2023.

SEBEEK, T. A.; HAYES, A. S.; MARY CATHERINE BATESON. **Approaches to semiotics: cultural anthropology, education, linguistics, psychiatry, psychology: transactions of the Indiana University Conference on Paralinguistics and Kinesics**. The Hague: Mouton, 1972.

WYATT, J. **High concept: Movies and marketing in Hollywood**. Austin: University of Texas Press, 1994.

Recebido em: 12 de novembro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

O CARÁTER MUTÁVEL DA OBRA DE ARTE: A MONA LISA SOB A PERSPECTIVA DO HISTORICISMO

The changing character of the work of art: the Mona Lisa from the perspective of historicism

Roney Jesus Ribeiro¹

Resumo: Neste artigo pretendemos explorar ideias concernentes ao historicismo, um conceito importante para a compreensão dos fatos históricos a partir da filosofia da história. O historicismo se constitui de um conjunto de doutrinas que não se limita a uma definição pronta e acabada. Há muitas maneiras de compreender essas doutrinas. Para a compreensão dessa perspectiva histórica, adotamos o método da interpretação artística, partindo da análise de Mona Lisa (1503), de Leonardo da Vinci, e releituras produzidas por artistas modernos e contemporâneos, inspiradas na obra citada. Objetivamos, com este artigo, investigar o caráter mutável da obra de arte sob a perspectiva do historicismo. Como a obra de arte é um circuito aberto, ela está sujeita a ressignificações a cada momento histórico. Nesse sentido, o historicismo, doutrina filosófica, pode contribuir para compreensão dos sentidos da obra de arte no decorrer do tempo.

Palavras-chave: historicismo. Mona Lisa. obra de arte. releitura.

Abstract: In this article we intend to explore ideas concerning historicism, an important concept for understanding historical facts from the philosophy of history. Historicism is made up of a set of doctrines that is not limited to a ready-made definition. There are many ways to understand these doctrines. To understand this historical perspective, we adopted the method of artistic interpretation, starting from the analysis of Mona Lisa (1503), by Leonardo da Vinci and reinterpretations produced by modern and contemporary artists inspired by the work. With this article, we aim to investigate the changing character of the work of art from the perspective of historicism. As the work of art is an open circuit, it is subject to resignifications at each historical moment. In this sense, historicism, a philosophical doctrine, can contribute to understanding the meanings of a work of art over time.

Keywords: historicism; Mona Lisa; work of art; rereading.

¹ Doutorando em Ciências da Educação - USC; Mestrando em Artes (Teoria e História da Arte) - Ufes; Mestre em Ciências da Educação - UA/UFRJ; Especialista em Literatura, Cultura e Arte - FACEC e em Educação, Pobreza e Desigualdade Social - Ufes; Graduado em Artes Visuais - UNIMES; em Letras (português, espanhol e inglês) - FACIASC e em Pedagogia - FATE. Professor nas áreas de Letras e Artes.

Introdução

O presente estudo surgiu do interesse em explorar algumas ideias concernentes ao historicismo. Nosso interesse por esse assunto se deu por sabermos que o conceito é de grande importância para nossa compreensão de alguns fatos históricos, a partir de uma reflexão em torno da filosofia da história. Por sermos seres em constante mudança e transformação, não podemos nos desvincular do historicismo. Essa perspectiva nos ajuda a reconstruir os acontecimentos históricos, desmistificando cada fato e nossos feitos.

O historicismo constitui um conjunto de doutrinas que não se limita a uma definição pronta e acabada. Por isso, há muitas maneiras de tentar compreender esse conjunto de doutrinas ou fenômenos. A maneira que adotamos para compreender essa perspectiva histórica se dá por via da interpretação artística, tendo como foco principal *Mona Lisa* (1503), de Leonardo da Vinci, e algumas, entre as milhões de releituras, versões realizadas por artistas modernos e contemporâneos, nela inspiradas. A escolha por trabalhar com esse enfoque se deu por nossa afinidade com temáticas concernentes a relação de gênero, nacionalidade, etnia, política e religião sempre pareceram ter algum impacto sobre o significado da arte. "As pessoas debatem durante séculos sobre o significado de algumas obras de arte – por exemplo, o sorriso de *Mona Lisa*. A arte carrega uma mensagem da mesma maneira que a língua?" (Freeland, 2019, p. 25).

Mesmo que as imagens e as palavras percorram caminhos distintos para se realizarem no mundo real, elas transmitem a mesma mensagem. A língua como código escrito oferece muitas formas de interpretação de uma mensagem. Diferente dessa, a imagem exigirá um exercício maior por parte do espectador. Para a estética da recepção, ao entrar em contato com algum signo verbal ou visual o leitor, ou espectador, imediatamente estabelecerá uma relação de interação com essa representação (Iser, 1996). Nesse processo de interação, o leitor, ou espectador, poderá agregar novos sentidos

e interpretações à obra observada ou ao texto lido. Isso ocorre porque a arte não é estática e, graças às contribuições do historicismo, as obras podem ser deslocadas dos contextos e épocas em que foram produzidas, e gerar novas interpretações, leituras e significações.

O historicismo pode ser compreendido como um conjunto de doutrinas de cunho filosóficas que objetivam fazer da história um princípio explicativo da conduta, valores e dos elementos constitutivos das artes, da filosofia, da religião e da cultura humana, ou humanidades. Assim, podemos dizer que o historicismo constitui a base de uma visão moderna e ocidental de mundo. Essa visão se fundamenta no pensamento de que as configurações do mundo são resultado de um processo histórico, que são passíveis de reconstrução mental e assim compreendidos. Tomando por base tais colocações sobre o historicismo, nosso estudo se construirá na tentativa de responder ao seguinte questionamento: a obra de arte é um circuito fechado ou está sujeita a mudanças? A obra arte pode ser ressignificada a cada momento histórico? Em que sentido o historicismo pode contribuir para compreensão da arte como dispositivo de representação social?

O caráter mutável da obra de arte

O historicismo, como perspectiva que constitui a base de configuração de uma visão moderna e ocidental de mundo, contribuirá significativamente para nossas interpretações da arte e suas ressignificações, como resultado de um processo social e histórico. Tomaz Tassis (2018. p.17) defende a ideia segundo a qual “a história seria o campo último das possibilidades humanas”. Diferente do que foi colocado, acreditamos que a história seja um dos principais campos que envolvem as possibilidades humanas, já que tal área é capaz registrar o passado e, em algumas situações, nos dá condições de ressignificá-lo no presente.

Em uma passagem de “Grande Sertão: Veredas”, Guimarães Rosa (*apud*

Carvalho; Mendes; Ramalho, 2018, p. 11) afirmou “que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam”. O pensamento de Rosa se embasa na ideia de que o “ser humano é, fundamentalmente, estar numa condição de inacabamento e indeterminação, de tal maneira que o vir a ser conforma uma dimensão essencial de sua própria realização” (Ibid). As pessoas e as coisas mudam diariamente. As pessoas se transformam e as coisas são reinterpretadas a todo o momento. O mesmo ocorre com as obras e os objetos de arte.

Isso ocorre, pois, a obra de arte é um circuito aberto e, assim como o ser humano, ela é inacabada e sujeita a mutações, a novos sentidos e reinterpretações. Diante de uma obra, o observador tem a liberdade de reinterpretá-la e agregar novos sentidos. O artista, ao produzir uma obra e exibí-la publicamente, oferece, ao espectador, a oportunidade de realizar sua leitura e atribuir novos sentidos a sua arte. Quando postas à contemplação, as obras de arte, naturalmente, abrem-se ao olhar curioso dos espectadores. Por isso, em contato com uma obra, o público estabelece o que a estética da recepção chama de relação de interação. Esse processo é o que possibilitará ao espectador atribuir novos sentidos a suas interpretações de uma obra de arte que viu.

A Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, sob a perspectiva do

historicismo

A obra arte é um dispositivo cultural sujeito à mutação e ressignificação a cada momento histórico. Como discutido, isso ocorre porque a obra de arte não é fechada. Ela está sempre sujeita a novos sentidos, ao passar pelo processo de interação (Iser, 1979). Essa interação pode ser estabelecida a partir do olhar de um simples apreciador de arte ou até mesmo por meio do observador mais entendido no assunto. Segundo Carol Strickland (2004, p.

34), a Mona Lisa “incorpora todas as descobertas renascentistas de perspectiva, anatomia e composição”.

Pela grande importância de Mona Lisa (Figura 1) na história da arte mundial, a seguir, nos embasaremos nela para tentar explicar que a arte está sujeita a mutações e novas interpretações. Para explicitar esse processo, nos embasaremos nas contribuições do historicismo.

Dentre as obras de Leonardo da Vinci, Mona Lisa pode ser vista como a mais notável e mundialmente conhecida. A obra citada é, provavelmente, o retrato mais famoso de que temos conhecimento na história da arte e o quadro mais valioso do mundo. Esta obra do Renascimento Italiano apresenta aspectos característicos, que despertaram a atenção de muitos críticos, teóricos, estetas e historiadores da arte. Além do olhar profundo, penetrante e enigmático, a técnica de *sfumato*, utilizada na composição da paisagem ao fundo e a forma de criação e imitação da natureza (Schwanitz, 2007), o misterioso e polêmico sorriso que atrai olhares curiosos, são alguns dos aspectos característicos, que conferem grande importância e mistério na referida obra.

Essas mesmas características são alguns dos pontos que atraíram atenção e levaram muitos artistas a criarem suas leituras particulares, ressignificando a Mona Lisa davinciana. Além disso, a grande importância e beleza da obra inspirou estudos por parte da crítica de arte. Esse fato também despertou o interesse por parte de muitos artistas. Surgiram versões modernas e contemporâneas, trazendo consigo novas leituras e significações acerca da obra em questão.

A releitura mais conhecida de que temos informação é “L.H.O.O.Q.” (Figura 2), que foi produzida em 1919, por Marcel Duchamp (1887-1968), que, nas palavras de Lúcio Agra (2004, p. 63), é um dos artistas do Dadaísmo “que soube tirar proveito da nova estética, tornando-a estímulo para a fermentação de um estilo próprio”.



Figura 1: Mona Lisa, Leonardo da Vinci, 1503, Museu do Louvre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa>. Acesso em: 14 jul. 2023. Retrato de mulher em tons de ocre, verde e preto de mulher branca de cabelos longos com vestido e manta escuros, colo à mostra, mãos soltas e cruzadas diante de corpo, ereta, com paisagem ao fundo. A mulher olha na direção de quem observe e sua expressão calma parece esboçar um ligeiro sorriso.



Figura 2: L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919. Centro Georges Pompidou. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.>>. Acesso em: 14 jul. 2023. Da imagem anterior, modificam-se os tons, que ficam mais claros e com maior contraste, e acrescenta-se finos bigode e cavanhaque.

Intitulada por "L.H.O.O.Q.", a obra é uma das produções que Marcel Duchamp chamou de *ready made*. Em sua produção artística "Duchamp utilizou técnicas mistas, produzindo efeitos de absurdo e ilusionista" (Agra, 2004, p. 64). A modalidade de produção artística desenvolvida por Duchamp se constituía no uso de objetos convencionais do cotidiano e, muitas vezes, utilitários (que não tinha valor artístico), transformando-os ou modificando-os para objetos de arte. Às vezes, o artista não chegava a modificar esses objetos,² assinava sua autoria neles e os inseria na galeria. "A ideia do *ready made* tinha alguns pontos em comum com a noção de apropriação característica da colagem, mas, ao mesmo tempo, buscava objetos que não pudessem despertar o menor interesse artístico" (Agra, 2004, p. 64) como forma de ataque aos elementos constituintes da arte tradicional. Ao se apropriar da obra de Leonardo da Vinci, Duchamp agrega a ela novos significações e comprova a mutabilidade da obra de arte.

Os *ready made* de Duchamp "fizeram uso da postura antiestética do Dadá para questionar a própria natureza do signo artístico" (Idib). Como é possível observar no trabalho de Duchamp, o objeto encontrado é uma reprodução de Mona Lisa de da Vinci. Em sua versão, Duchamp acrescentou características simples, como o bigode e a barba, que foram feitos à lápis. Em seguida, acrescentou o título "L.H.O.O.Q.", que é uma sigla da frase no francês *Elle a chaud au cul*, que cuja tradução para o português significa "Ela tem um rabo quente". Com isso Duchamp desloca a pintura de Leonardo da Vinci do contexto social e histórico do Renascimento para atribuir-lhe um novo sentido na modernidade. É graças as contribuições do historicismo que podemos lidar com a obra de arte e suas muitas possibilidades interpretativas. O processo de mutação pela qual a obras podem passar

² O caso mais conhecido se deu com a sua obra mais famosa Fonte (1917) que, é um urinol de porcelana branca que o artista comprou em uma loja de material de construção, assinou seu nome e o expôs em uma galeria. A Fonte (1917) é uma das obras mais representativas do Dadaísmo na França.

quando deslocadas do contexto em que foram produzida para outro é importante para que ela dialogue com novos momentos históricos e situações. Cabe ressaltar que a proposta da *ready made* de Duchamp também buscava a dessacralização da arte, deslocando a preocupação estética e contemplativa da obra (Ibid, p. 64-65).

Podem até existir outras releituras produzidas antes da feita por Dalí, no entanto, "Autorretrato como Mona Lisa" (1954), é a segunda releitura mais famosa de que temos conhecimento.

É possível observar que em "Autorretrato como Mona Lisa" (Figura 3), Dalí tenha se apropriado de ao menos três trabalhos. A principal dela é Mona Lisa de da Vinci. Supomos, também, que Dalí tenha se inspirado na *ready made* de Marcel Duchamp. Além disso, a obra de Dalí se constitui de uma apropriação de um registro fotográfico da Mona Lisa davinciana realizado por Philippe Halsman³ para o catálogo de uma exposição realizada no Museu de Arte da Filadélfia, nos Estados Unidos.

Alguns detalhes do autorretrato de Dalí chamam a atenção do espectador curioso. Além de modificar traços do rosto, Dalí apresenta outro elemento que desloca a obra daviciniana para o contexto do surrealismo. A mão esquerda da figura feminina de foi alterada com objetos para conferir contornos mais surrealistas. A obra citada e outros trabalhos de Dalí primavam por questões que enfocavam os processos mentais do inconsciente, característica que deslocava a atenção da preocupação com elementos estéticos e a contemplação da obra (Agra, 2004).

³Foi um renomado fotógrafo estadunidense que nasceu o ano de 1906 em Riga, então parte do Império Russo e que depois passou a pertencer a Letônia e, faleceu em Nova Iorque em 1979.



Figura 3: Autorretrato como Mona Lisa, Salvador Dalí, 1954. Fotografia de Philippe Halsman. Disponível em: <<https://www.conexaoparis.com.br/mona-lisa-e-suas-mil-versoes/>>. Acesso em: 15 jul. 2023. À imagem da primeira pintura, sobrepõe-se, no lugar do rosto original, o de Dalí, com um bigode longo e apontando para as laterais de seus olhos esbugalhados. A imagem está toda em preto, branco e tons de cinza.

De acordo com Gombrich (2013, p. 459), a maneira “como Dalí fazia com que cada forma representasse várias coisas ao mesmo tempo chama nossa atenção para o sem-número de possíveis de significados de cada cor e forma – assim como um bom trocadilho pode ajudar a revelar a função das palavras e seus significados”. Neste caso, o confronto travado entre o realismo da fotografia e a ressignificação proposta nas alterações realizadas no rosto e na mão de seu “Autorretrato como Mona Lisa” são elementos que dão ao espectador possibilidades de múltiplas leituras e interpretações da obra de arte. Assim, a obra de Dalí, mesmo sendo inspirada na Mona Lisa renascentista, é realizada no seio do Surrealismo e, por isso, absorve características de seu próprio tempo.

“Mona Lisa Colorida” (Figura 4), produzida em 1963, faz jus ao irreverente e colorido estilo de Warhol. A obra de Warhol (Figura 4) se destaca pelo recorte e pela repetição da figura em cores e tamanhos distintos. Já a repetição da Gioconda da parte inferior da tela nos remete a sequência de um negativo de filme fotográfico. Não podemos desconectar essa obra de seu contexto histórico. Suas cores e detalhes revelam o momento social e histórico em que foi constituída. Cabe ressaltar que ela foi produzida em um período de grandes transformações tecnológicas e da contribuição desses meios na produção artística; momento em que se discutia sobre o papel da mídia e da obra arte na era reprodutibilidade (Benjamin, 2019).

Segundo Moles (2005), os anos 1960 também foram marcados pela fotografia e pelas mídias, que exerceram grande influência no registro e na formação de um espaço urbano. A sociedade que produzia informações, há anos, era a mesma que passou a reproduzir milhões de imagens em longa escala por segundo. Isso comprova a superação do nível fordista que gerava imagens que alimentam e são alimentadas pela sociedade. Esse fato nos remete ao discurso de Guy Debord (1997, p. 19) no livro “Sociedade do Espetáculo”, ao afirmar que “o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico”.



Figura 4: Mona Lisa Colorida, Andy Warhol, 1963. Courtesy Blum Helman Gallery. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Colored_Mona_Lisa>. Acesso em: 15 jul. 2023. Diversos recortes da Mona Lisa, impressos em monocromos de cian, magenta, amarelo e preto, organizados lado a lado de modo pouco ordenado, com algumas das impressões na horizontal.

O deslocamento de Mona Lisa para os anos de 1960, momento de superação do modernismo e da difusão da contemporaneidade, serve de uma significativa oportunidade para adensar reflexões sobre a instabilidade temporal e o caráter mutável da obra de arte. A reprodução repetitiva de Gioconda, em "Mona Lisa Colorida" não visa desmerecer a obra davinciana, mas atribuir novos sentidos a sua existência. A versão da Mona Lisa realizada por Warhol é uma reprodução da sociedade do espetáculo e uma tentativa de utilizar seu trabalho artístico para problematizar essa respectiva sociedade com bom-humor e uma exagerada dose de ironia.

Fernando Botero também realizou uma versão de Mona Lisa, que nos remete a temas sociopolíticos da sociedade contemporânea, como a desconstrução de estereótipos de beleza.

Botero retratou uma versão mais rechonchuda (Figura 5), em que seu pescoço é esmagado entre a cabeça e o corpo volumoso. As características desse trabalho revelam um forte exercício de engajamento social, que se pauta na desnaturalização de único ideal de beleza feminino e na valorização de outros biotipos corporais, questões de grande importância em dias hodiernos.

Por último, discorreremos sobre a "Mônica Lisa" (1989), de Maurício de Sousa (1935-), um trabalho que relaciona bom-senso de ludicidade às problemáticas sociais. Em contato com "Mônica Lisa" (Figura 6), qualquer observador sabe que o cartunista realizou uma releitura atualizada da Mona Lisa de da Vinci.



Figura 5: Mona Lisa, Fernando Botero, 1978. Museu Botero. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Botero>. Acesso em: 16 jul. 2023. Estilização da Mona Lisa que mantém a mesma pose e os mesmos tons da pintura original, mas com cabeça arredondada praticamente do mesmo tamanho do corpo e traços simplificados. No rosto, os olhos, nariz e boca aparecem muito centralizados e diminutos em proporção com a cabeça.



Figura 06: Mônica Lisa, Maurício de Sousa, 1989. Acervo Pessoal do artista. Disponível em: <<https://abra.com.br/artigos/historias-em-quadros-ensinando-arte-com-a-turma-da-monica/>>. Acesso em: 16 jul. 2023. Estilização da Mona Lisa com cores vivas e cartunescas e cabeça da personagem Mônica no lugar da original.

Na obra, Mônica foi retratada em um cenário semelhante ao de Gioconda. No entanto, o cartunista, intencionalmente, utilizou-se de tons azulados e amarelos ao fundo, possibilitando a ideia de dia, vibração e clareza. Para

intensificar a ideia de profundidade, ele utilizou tons terrosos para sinalizar a estrada e tonalidades escuras para as superfícies rochosas. Isso contribui para que seu público, crianças e jovens, não foquem seu olhar apenas em Mônica, e tenham uma percepção melhor do cenário paisagístico. Outro detalhe interessante é que Sousa, para destacar o vestido de Mônica dos tons terrosos ao fundo, utiliza vermelho, buscando atribuir maior vibração a vestimenta da personagem.

Para além dos dados técnicos, é notável que "Mônica Lisa" também destoa de alguns padrões estéticos impostos. Nas narrativas dos gibis de Souza, a personagem recorrentemente é alvo de *bullying* por essas características. Entretanto, no desfecho das histórias em quadrinhos do cartunista, sempre há uma mensagem visando conscientizar o público leitor da importância do respeito à diversidade.

As figuras de Botero e Maurício de Sousa são as que mais se distanciam das características apresentadas na Gioconda de Leonardo da Vinci. Isso ocorre porque Botero e Sousa abordam em suas figuras características da diversidade estética feminina, presentes em seus países. Desse modo, a atualização de suas leituras de Mona Lisa, os artistas rompem com os ideais de beleza cultivadas no Renascimento.

Considerações finais

Como apresentado e debatido, o historicismo vai além de uma definição única ou um conceito pré-estabelecido. São doutrinas que contribuem para uma reflexão acerca da ideia de que há muitas maneiras de compreender as produções humanas, como as artes visuais, a literatura, o cinema, a música, o teatro, etc., a partir da história como princípio explicativo. Embasado nisso, realizamos um estudo calcado no historicismo, tendo como principal base a leitura a obra Mona Lisa, de Leonardo da Vinci. A pintura davinciana serviu de grande inspiração para muitos artistas de períodos artísticos distintos e de

base para criação de muitas versões ou leituras atualizadas.

Seria uma experiência indescritível analisar um grupo de obras maior. No entanto, em função de nosso objetivo de sintetizar algumas ideias e realizar algumas provocações reflexivas, optamos por trabalhar com um grupo pequeno de cinco versões produzidas por artistas modernos e contemporâneos.

Vale ressaltar que o historicismo pode ser entendido como uma perspectiva filosófica que objetiva colocar a história como um princípio da conduta, valores e dos elementos constitutivos das artes, filosofia, religião e da cultura humana. Embasado nessa perspectiva, o presente texto buscou mostrar, a partir da interpretação artística, o caráter mutável da obra de arte. Por esse motivo, acreditamos que este artigo tenha alcançado o nível de reflexão pretendido pelo historicismo.

Nossas análises e reflexões acerca das obras de arte estudadas se embasaram na ideia de que as configurações do mundo são resultado de um processo histórico. Por isso, tudo é passível de reconstrução mental e de novas leituras. Como mostrado, as versões modernas e contemporâneas de Mona Lisa de da Vinci se constituem como leituras atualizadas e próprias do seu tempo e contexto histórico, social e político.

Referências

AGRA, Lucio. **História da Arte do século XX: ideias e movimentos**. São Paulo: Morumbi, 2004.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LP&M, 2019.

CARVALHO, Augusto; MENDES, Breno; RAMALHO, Walderez. As origens existenciais da história. In: Augusto de Carvalho; Breno Mendes; Walderez Ramalho (Org). **Sete ensaios sobre História e Existência**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p.11-20.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREELAND, Cynthia. **Teoria da Arte: uma breve introdução**. Porto Alegre: LP&M, 2019.

GOMBHICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro. LTC, 2013.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996.

MOLES, Abraham. **O Cartaz**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHWANITZ, Dietrich. **Cultura Geral**: tudo o que se deve saber. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TASSIS, Tomaz. **Algumas considerações sobre a possibilidade de uma filosofia da história anti-historicista**. In: Augusto de Carvalho; Breno Mendes; Walderez Ramalho (Org). **Sete ensaios sobre História e Existência**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p.111-119.

Recebido em: 17 de outubro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

BENJAMIN MANCHA/TOM BIELORRUSSO

BENJAMIN MANCHA/TOM BIELORRUSSO

DAKÍ¹

Resumo: Uma reflexão sobre as cores, os sons e suas distorções no universo de criação pessoal e artística do autor, que vem se desdobrando desde 2012, propositalmente ou não. O trajeto é desencadeado pela escuta do álbum "Ratos", criado em 2022, mas passa por referências presentes tanto no álbum quanto em outras obras produzidas na última década, como discos musicais, quadrinhos e produções audiovisuais. Também foi realizado um esforço para contextualização da força de produção com temáticas em saúde mental, mais especificamente as associadas ao Transtorno Afetivo Bipolar.

Palavras-chave: cores, transtorno afetivo bipolar, processo criativo.

Abstract: A reflection on colors, sounds and their distortions in the author's personal and artistic creation universe, which has been unfolding since 2012, on purpose or not. The journey is triggered by listening to the album "Ratos", created in 2022, but goes through references present both in the album and in other works produced in the last decade, such as musical records, comics, and audiovisual productions. An effort was also made to contextualize the production force with mental health themes, more specifically those associated with Bipolar Affective Disorder.

Keywords: colors, bipolar affective disorder, creative process.

¹ DAKÍ é Marcelo Barros de Carvalho Júnior, artista autodidata e psicólogo pela Universidade Federal de Goiás com especialização em Psicologia Analítica.

Concreto aço arranhacéu do Areião. Dei play no Ratos, meu EP do ano passado – o ano passado foi 2022. Acho que umas duas pessoas ouviram isso, no máximo; eu e minha ex-mulher, a contragosto. E o Diego do Hominis Canidae também deve ter escutado, ao menos em parte, antes de postar no blog. Está muito calor em Goiânia, acabei de voltar da caminhada e ainda não tomei banho. Quis me sentar ao computador um pouco e fumar um cigarro. Tenho desenvolvido ou aprimorado métodos para lidar com algumas questões na minha vida. Uma delas é o cigarro, que tenho pensado em pausar/parar por conta de um tremor crescente nas minhas mãos. Tenho o tremor desde adolescente – e medo de Parkinson, dois casos de Parkinson na família paterna –, mas, tem se agravado nos últimos meses; fiquei pensando se não é o cigarro e o café preto açucarado. Apesar de que, sou fumante desde 2008, mas, enfim.

O EP foi gravado em meados de junho, quando morávamos na sobreloja, a casa mais insalubre das três que já habitamos. Escrevi as letras das quatro faixas – uma delas não tem vocal – ao longo de várias semanas, pela manhã, quando chegava ao trabalho, no IPASGO, e fumava um cigarro do lado de fora do Instituto, antes de começar o expediente; escrevia em papéis aleatórios, os versos no verso de receita de remédio, de guias de consulta. Na última faixa, cito “Enfermeira Exorcista”. Nem me lembrava de que havia assistido a essa série. Parece que saio de uma névoa opaca. Não me lembrava de muitas coisas das quais falo nas faixas que tenho postadas no Bandcamp e no Soundcloud, que escrevi ano passado, na rua, em um período em que estive um tanto fechado no meu próprio universo psicológico-político e pouco aberto a afetos e laços com pessoas além daquela com quem eu dividia os dias. Ratos dura, aproximadamente, 20 minutos, e já acabou de tocar enquanto escrevi estes parágrafos.



Figura 1. Captura de tela da série "Enfermeira Exorcista". Na imagem, está presente a protagonista da história, em seu consultório de atendimento, sentada, de cabelos pretos e curtos, vestindo uma camiseta preta, com o queixo apoiado na mão esquerda fechada, enquanto a direita segura uma espada de brinquedo colorida. Na lateral direita da imagem há um homem de costas, vestido num uniforme verde.

Tenho me lembrado de muita coisa nos últimos dias. Tenho me lembrado de ter sido – no sentido de “ser uma pessoa, possuir um modo de ser” – muito diferente, um outro, com outros gestos, outros tons de voz, tenho ativado memórias corporais de um Marcelo de oito anos atrás, de doze anos atrás, antes de tanta coisa acontecer ou começar a acontecer (pois algumas se provaram cíclicas). Ratos é um álbum cinza duro e meus dias têm sido um caleidoscópio multicolor.

Confuso, antes de dormir, 1h da manhã, e ligo para o meu pai para conversar um pouco. Tiro o sono dele para conseguir o meu, para organizar meus pensamentos. Azul, com medo dos sintomas, medo de os eventos alegres serem, na verdade, Euforia; tenho desenhado, voltei a desenhar meus zines preto e branco, com traço .10, .5; desenhado samambaias araras, escrito na página que, por hora, é só a segunda página e já tem uma continuação na minha cabeça; é um quadrinho de Maximilion conversando com araras

sobre o meu sumiço do mundo dos zines e da arte por quase todo o ano de 2023. Fui descansar na coitadolândia (vi isso no twitter e achei que estava na hora de mudar minha postura). Estou pintando um quadro vermelho, mas não quero continuar. Ele ficou vermelho por causa da questão Palestina, mas não sinto emoção nenhuma com esse quadro. Comecei a trabalhar nele no início do ano. Achei que tivesse 70 por 70 centímetros, mas causa a impressão de não ser quadrado. Começou com uma mescla de manchas azuis, laranjas, rosas, verdes e roxas, e foi ganhando camadas lentas conforme as coisas do ano foram acontecendo, do meu ano abafado, antes de conseguir ter forças e força de vontade para retirar minha inscrição do concurso de rei da coitadolândia. O quadro passou o ano inteiro sem me emocionar. Escrevi algumas coisas sobre "The Office" nele, sobre "The Bear", sobre meus encontros do Tinder e do Bumble, mas nada que me mobilizasse como quando, em 2013, de madrugada, comecei a chorar pintando outro quadro e lembrando do nosso bebê que se perdeu com três meses de gestação, no aborto espontâneo de ex-companheira, e que poderia estar com três anos na época, ter um nome, e teria mudado a minha vida – talvez eu jamais tivesse começado a pintar quadros. O quadro que, hoje, é vermelho, me dá pistas sobre minha futura relação com a pintura. Não sei se vou conseguir retomar, não consigo manter por hobbie uma coisa que não me move de alguma forma. E o propósito inicial do quadro, de todo modo, era ser um teste sobre meu ânimo para ser pintor. Está testado o bastante, por hora. Talvez, em outro momento, outra casa, quando eu tiver novamente uma mesinha para apoiar o material ao lado do cavalete, meu corpo novamente peça pelo pincel e pelo brilho da tinta acrílica deslizando.

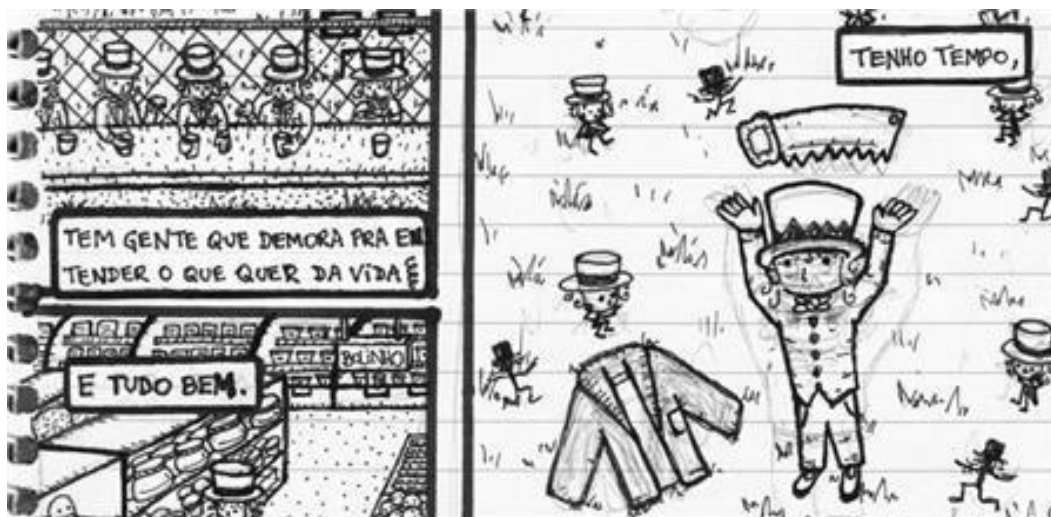


Figura 2: Digitalização de história em quadrinhos desenhada à mão. A imagem apresenta um recorte de três painéis, todos com a presença de Maximilion, uma personagem que veste terno e cartola e tem os cabelos compridos. No primeiro painel, cinco cópias de Maximilion dividem um balcão; há um quadro que diz "Tem gente que demora pra entender o que quer da vida". No segundo painel, Maximilion está dentro de um supermercado, acompanhada do texto "E tudo bem". No último painel, Maximilion, de pé sobre um gramado braços levantados, faz levitar sobre a própria cabeça um serrote, enquanto sobre a grama há um casaco caído e diversas cópias da personagem espalhadas com a frase "Tenho tempo".

Falei da Maximilion mais cedo porque, no meu universo, no dakiverso, Maximilion mesmo em preto-e-branco é o laranja alaranjado, usando cartola, com cabelos compridos como os meus nunca vão ser, e gosto muito do laranja porque laranja me lembra Goethe. E laranja também é a capa da edição que tenho do "Infância", do Górkki, que eu li atravessando uma tempestade fisiológica e me foi dado de presente pela Ksnirbaks, uma das pessoas que assustei bastante durante uma das minhas crises, e ainda assim se manteve ali e disse Deus é bom e me deu o livro, laranja, laranja de Goethe, das "Afinidades Eletivas", laranja Górkki, laranja Maiakóvski no parque e cor de jabuticaba na minha noite alucinada balbuciando na janela.

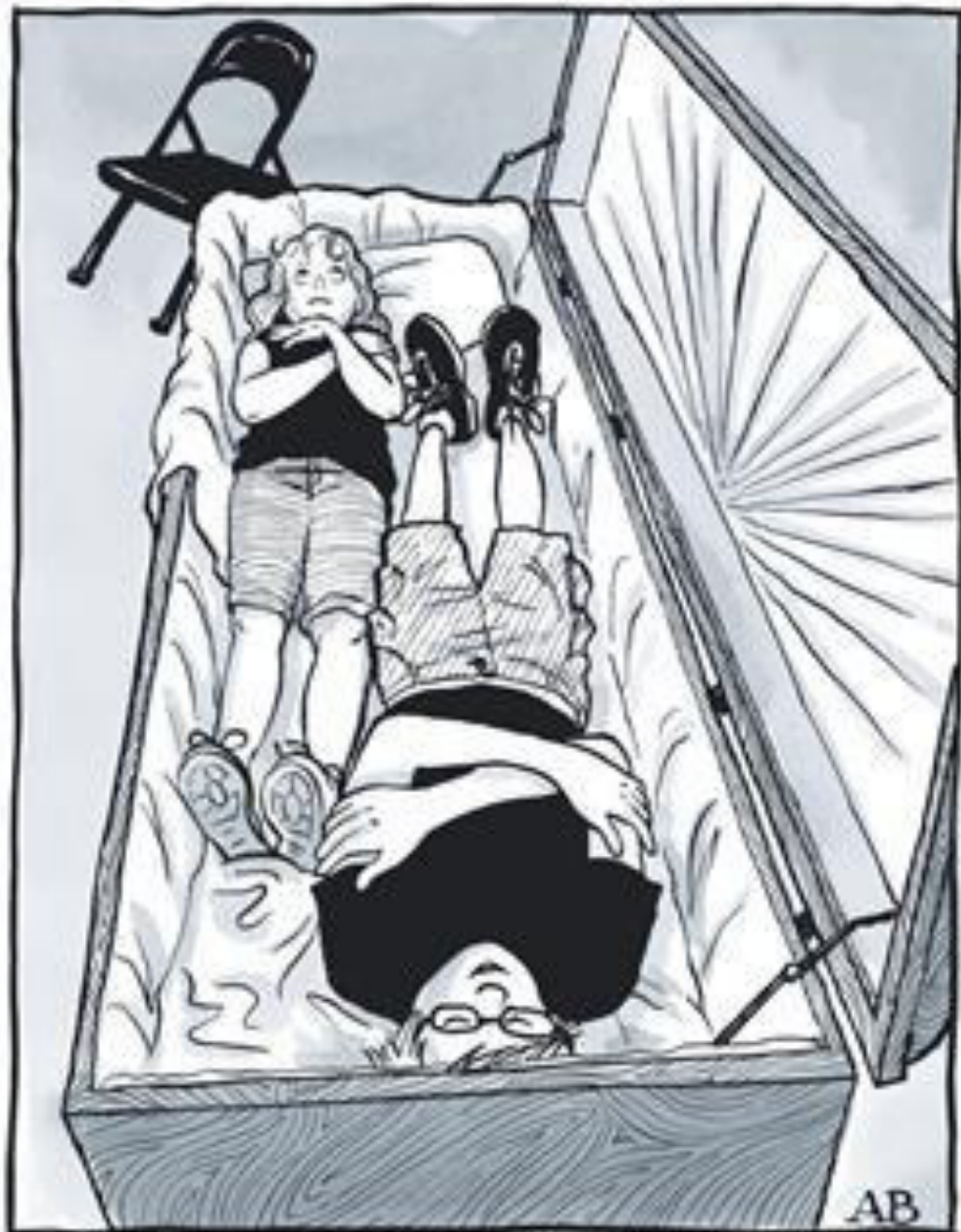


Figura 3. quadro retirado da história em quadrinhos "Fun Home", escrita por Alison Bechdel. É uma ilustração sem palavras, criada em tons de verde claro e preto. A imagem retrata um caixão aberto, e dentro dele um adulto deitado, de braços cruzados, de um lado, e do outro uma criança deitada de ponta-cabeça com os braços também cruzados. O adulto usa óculos, e tanto ele quanto a criança vestem camiseta preta, bermuda verde e tênis. Há uma cadeira de armar ao fundo, típica de eventos funerários.

Ouço Ratos novamente, até o fim. Em contraste, "Bahia", do Coltrane, e eu respiro novamente e movo meus dedos livremente e estou de volta a 2023, em novembro, e coisas boas acontecem e faço amigos no trabalho, tenho conversas como não as tinha desde muito tempo atrás, dou risada faço piada, falo de mim, falo que pinto e que não gosto de pintar, minha vida um quadrinho em tons pastéis como os tons de verde do "Fun Home", da Bechdel. Descubro novos usos para a função de Melhores-Amigos no Instagram, círculo verdinho, e mostro a Melhores-Amigos-Mais-Chegados-Que-Irmãos pequenos detalhes, desenhos, músicas e minha pequena imagem de Nossa Senhora Aparecida, preta, com mãos de cinza durepox que eu montei depois que quebraram – foi promessa pra fazer o concurso pra psicólogo, eu faria as mãos dela de volta tão logo chegasse o dia de fazer a prova, e cumpri.

Meu envolvimento com as plásticas se deu pelo viés do sofrimento e da confusão. E quem conhece meu trabalho pela internet não sabe nada dessa história, então, contar isso, aqui, não deixa de ser um acerto de contas holístico, visto que 30% de mim é cronicamente online desde 2003, quando ganhei um desktop da Compaq da minha mãe. No início da juventude, deixei Goiânia para viver no interior de São Paulo. Retornei em 2012, e meu ressurgimento na cidade, a forma como apareci para desconhecidos – na web e na UFG – foi como alguém que pintava quadros em cores aberrantes, um sujeito calado, fragmentado, inseguro de si e, contraditoriamente, altamente articulado com a linguagem em alguns momentos, declamando longos poemas de pé na mesa do jardim da Faculdade de Educação. Eu voltei com muita coisa na cabeça, o Ginsberg foi uma delas.



Figura 4. Ilustração por Marcelo Dakí feita em 2012. Um desenho multicolorido que retrata um menino desenhando um cartaz com as palavras "Buzzcut Season" enquanto sua própria cabeça está em chamas. Aos fundos há seis olhos flutuando, abertos, cada um olhando para uma direção. Pequenas figuras humanas verdes correm pela superfície onde o cartaz está apoiado. A pele do menino é azul e ele usa óculos. Sua camiseta é verde e tem na estampa o símbolo de Reciclagem. O espaço de fundo da ilustração é em amarelo intenso com traços laranjas.

No início do segundo ano da minha graduação em Psicologia, eu já fazia parte de um grupo de pessoas que mantinha um zine bimestral, o "Porta Besouro", sendo o editor dos trabalhos e o responsável por mobilizar todo mundo quando estava na hora de fazer uma edição nova, de passar nas salas convidando novos alunos a participar. Meus laços com as pessoas do zine variavam bastante, não era amigo de todos, mas os conhecia o suficiente para articular a publicação. Rodávamos na xerox da faculdade, em preto e branco. Juntávamos moedinhas para publicar: com dez reais dava pra rodar um bom número de cópias, vendíamos por 25 centavos para levantar a caixinha para publicar os seguintes.

Um dia, nessa época, eu estava com dois caras desse grupo de zines em um bar universitário, e eles me disseram que eu era uma das pessoas mais influentes da Faculdade. O ano estava ficando difícil. Eu saí dali sem saber se estavam fazendo mais um comentário cético, como era de costume da parte de ambos, ou se havia qualquer tipo de verdade na mensagem. Foi na mesma época em que consegui minha exposição individual no Palácio da Cultura, na Praça Universitária. Tive, aproximadamente, vinte trabalhos expostos, por dois meses. O título da mostra era "Legião", menos pela Urbana e mais pelo coletivo de demônios que eu carregava comigo desde 2012, e que tentava expurgar por meio dos desenhos e da pintura, de pé, a madrugada toda, no ateliê que eu mantinha dentro de um quarto do apartamento dos meus pais, onde morava com a minha irmã. O ateliê tinha paredes em um branco cremoso, mas cobertas até o teto com explosões de tinta, traços soltos, ranhuras, um pássaro oval amarelo de asas azuis com uma interrogação na cabeça, uma árvore morta roxa e fantasmagórica, referências de versículos bíblicos, um policial borrifando spray de pimenta e batendo com o cassetete – estamos falando do início de 2014, no Brasil.

Comecei a criar em 2012, em meio a uma crise psiquiátrica. Havia acabado de sair de um relacionamento amoroso que, em parte, acabou por conta da própria crise de Mania – na época, eu estava ainda longe de saber que era bipolar, vivia os sintomas e não entendia o que estava acontecendo. Eu não

conseguia me comunicar, tentava conversar com amigos, mas era impossível, não tinha palavras para descrever o que eu estava sentindo. Tentar dormir à noite era impensável, minha cabeça não parava de maquirar. O relacionamento amoroso em questão começou a acabar quando eu estava em Recife. Tinha ido de mudança, mas as coisas desmoronaram de uma vez e não consegui ficar nem uma semana lá. Eu havia levado um caderno para Recife, com o objetivo de registrar as informações relevantes da cidade para um primeiro período de habituação. Por motivos que ainda hoje me escapam, enquanto tudo vinha ao chão, comecei a desenhar no caderno. Ele tinha a capa vermelha, ainda o guardo comigo – arranquei as páginas de notas pernambucanas e deixei apenas os desenhos.

De Recife acabei indo parar, novamente, no interior de São Paulo, que foi esse período de incomunicabilidade. Até que, um dia, fiz uma prece, e eu nunca fui uma pessoa de preces; meu relacionamento com o divino e com questões espirituais só começou a se estabilizar mais recentemente. O que eu pedi foi direcionado a Deus, à Deusa, ao que quer que existisse universo afora e estivesse me ouvindo. Eu queria um caminho, alguma coisa para agarrar, pois estava por um fio e chegando no meu limite de incompreensibilidade diante da realidade que me cercava e da sensação de ruptura com qualquer coisa que eu poderia saber que entendia sobre mim mesmo. E então eu dormi.

E no dia seguinte, aconteceu. Peguei o caderno vermelho e fiz um desenho assim: de um lado, esquematizei como achava que seria minha vida caso retornasse à Goiânia; do outro, coloquei os elementos associados à vida como eu imaginava que fosse viver em São Carlos. Segui o dia. Mais tarde, um amigo, estudante de Química, mas que desenhava já há anos, ao olhar meu desenho, ficou surpreso. Disse que tinha muita coisa ali, e passou a interpretar a composição. Falou do vulcão que eu havia desenhado em Goiânia; do ônibus e outros elementos da parte de São Carlos; e eu fiquei emocionado. Havia conseguido me comunicar com alguém através dos meus desenhos, não estava mais enclausurado.

O problema é que não se cura uma crise de Mania com um desenho sozinho, pelo menos não com a da experiência que tenho. Do ocorrido, caí numa ideia obsessiva de que então era isso, que esse era meu caminho e meu destino: desenhar. Eu, que mal havia desenhado qualquer coisa nos 25 anos antes disso, seria um artista e viveria disso. E não era uma questão de carreira, era existencial: eu só descobriria “verdades” sobre mim se continuasse desenhando e utilizando minha produção para trocar perspectivas com outras pessoas. E assim o fiz. E foi horrível. Entrei em lugares psicológicos que nunca deveria ter entrado, e fui protegido e acolhido por pessoas que não me deviam nada e em troca de nada. E as coisas iam acontecendo muito rápido, pois, agora, o Marcelo não é mais o mesmo que meus amigos conheciam; o Marcelo, agora, desenha o tempo todo quando está no rolê, quando está na praça, quando está em casa, quando está tomando banho. Um amigo me deu uma tela e eu pintei meu primeiro quadro. Na época, não tinha dinheiro nenhum e conhecimento zero sobre pintura. Peguei cinco reais, fui até a papelaria, comprei um pincel e duas tintas para tecido, uma preta e uma laranja. Pinte a tela com um fundo laranja e comecei a compor com o preto.

Na época, lia tudo bagunçado. No meu frenesi, misturava Antropologia com Psicologia Junguiana, Cibercultura e Ocultismo, encartes de CDs, capas de romances, trechos de música da Legião Urbana. Como quem quer fazer um feitiço, coletei flores rosa do jardim da casa, terra, e misturei com a tinta laranja, criando tons musgados e pintando com eles e com o preto. Fiz um bruxinho quadrado, surpreso, falando ao celular. Peguei um giz de quadro branco, rosa, e esmaguei no canto da tela, criando uma mulher de vestido. Dei de volta para o amigo que me deu o quadro.



Figura 5. Fotografia feita no segundo semestre de 2012. Nela estou retratado de pé, com as costas apoiadas numa parede do ateliê que era mantido no apartamento dos meus pais após meu retorno à Goiânia. Estou vestido com um agasalho fino, cinza, e calças jeans, usando óculos e com a cabeça raspada, a barba por fazer, com uma expressão séria e de braços cruzados. A parede ao fundo está coberta de palavras escritas com tinta e giz de cera, de difícil compreensão, além de figuras abstratas, como uma árvore morta roxa cheia de galhos secos e um bolo de chamas negras no céu azul. Do lado direito da foto, nessa mesma parede encontra-se afixado um quadro azul e lilás, e as manchas de tinta insinuam a palavra "IRA" escrita em maiúsculas. Do lado esquerdo da imagem encontra-se uma escrivaninha com uma prateleira suspensa, abarrotada de quadros concluídos ou em produção. Um deles mostra um campo pintado de amarelo forte, com explosões de raios em vermelho subindo a partir do centro, e diversas manchas em vermelho escorrendo na parte inferior. Na prateleira encontra-se também uma garrafa plástica de água, um elefante branco de porcelana, um estojo transparente e um spray de tinta.

Semanas depois, estava na sede de um grupo de teatro, durante uma festa, pintando uma parede. Não sei de onde tirei o dinheiro para mais tintas. Eu estava completamente alucinado. Pinte até as cinco da manhã, depois que todos tinham ido dormir. Pinte um disco voador pequenino, roxo, e um dragão vermelho que saía do chão e ia até o telhado da casa. Só parei de pintar quando percebi que o pincel que eu usava não tinha mais cerdas: todas tinham sido arrancadas no atrito com a parede e eu estava já há algum tempo pintando com o metal do pincel, como um bastão para espalhar a tinta.

Essa crise foi a mais longa até hoje, durou nove meses. Eventualmente, fiquei

mal o suficiente para retomar o contato com a minha família e voltar para Goiânia, sem que nada de mais grave tivesse acontecido. Fui ao psiquiatra pela primeira vez, comecei a tomar antidepressivos, decidi prestar vestibular – meu nono vestibular, passei por 5 universidades públicas durante a juventude, cada uma em um canto do país. Consegui me agarrar aos estudos lendo um livro de “História Geral e do Brasil para Ensino Médio” e passei em 2º lugar para Psicologia. Foi nesse contexto que meus colegas me conheceram, que Goiânia me recebeu de volta, eu e minha legião de cores.



Figura 6: Fotografia feita nos anos 1990, na minha festa de aniversário. Estão presentes cinco crianças com menos de dez anos cada, com foco em duas que estão abraçadas de lado em frente ao bolo de aniversário. O tema do bolo é “futebol”, sua superfície é verde e branca, com dois gols em miniatura e diversos bonequinhos emulando os jogadores. As duas crianças em destaque somos eu, no canto direito, de óculos e camiseta azul-escuro, sorrindo com um dos dentes faltando na parte superior do sorriso, e um amigo de infância que, assim como as outras crianças da foto, veste roupas claras, quase brancas.

Hoje minhas demandas emocionais são outras, porque algumas dessas práticas já não me emocionam, como o quadro vermelho que estou pintando desde janeiro e achei que nem compensava ser mostrado aqui. Não acho que valha a pena forçar. Não sinto que há mais urros em mim. Muita coisa aconteceu nesses dez anos. Pintei muito. Amei muito, mais de uma vez. Fui casado. Fiz muitos amigos. Reencontrei o caminho para uma relação saudável com a minha família. Sigo em terapia desde 2012. Trabalhei em livrarias e, mais recentemente, no serviço público. Descobri que tenho Transtorno Afetivo Bipolar e, desde então, venho entendendo mais e mais como me cuidar para evitar outras crises. Me graduei como psicólogo. Experimentei com outras formas de arte, fiz jogos, publiquei uma história em quadrinhos autobiográfica em preto e branco, longa. Mês passado, prestei um concurso público para psicólogo no interior de Goiás. Eram duas vagas, fiquei em 3º, primeiro lugar no cadastro reserva. Devo ser convocado em algum momento do ano que vem.

Penso em outras performances. Tenho um segundo gibi em criação lenta, também em preto e branco, para ser mais econômico para publicar, também sobre bipolaridade. Penso em balões de tinta – provavelmente, eu nunca vá fazer isso. Penso em balões cheios de tinta, tinta viva, não aquela tinta aguada, balões robustos, uns cinquenta. Penso em um muro. E nos balões estourando no muro. E na minha risada vendo as cores. Sei que a arte fez muito por mim, mas, talvez, tenha sido muito mal utilizada nos últimos anos, servindo mais de clausura e couraça do que de ponte. Acho que isso pode mudar, mas não estou preocupado em resolver a questão. Tenho outras coisas pra fazer e ondas mecânicas para conversar e, no momento, isso me agrada muito mais.

Referências

DAKÍ, M. Ratos EP, 2022. Disponível em:
<<https://daki1987.bandcamp.com/album/ratos-ep>>. Acesso em 11 nov.
2023.

Recebido em: 11 de novembro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

OS EMPANADOS: A POÉTICA DA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS EM TECIDO

The EmPanados: poetics of the creation of cloth characters

Fábio Ortiz Goulart¹
Andrew Vieira Maio²

Resumo: O tecido figura como um dos materiais com maior presença em nosso cotidiano, afinal sem ele estaríamos com o nosso corpo descoberto e ao dormir utilizamos tecidos para nos cobrir do frio. Relegado ao status de material para produção de "arte menor", os tecidos foram esquecidos, sendo pouquíssimas vezes utilizados como material para a produção no campo das poéticas visuais. Material muito versátil, o tecido nos possibilita criar formas muito amplas, na arte contemporânea as possibilidades deste material passaram a ser largamente exploradas. Neste trabalho, a partir de referenciais como Clau Paranhos com suas "Bonecas feias" e Celi Ortiz com sua produção de gatos em esponja, busco explorar as possibilidades do tecido reciclado para a criação de personagens, que dialogam com o universo da infância e do brinquedo, a partir da série EmPanados.

Palavras-chave: bonecos; costura; tecido; toy art.

Abstract: Cloth is one of the materials with the greatest presence in our daily lives, after all without it we would be with our bodies uncovered and when sleeping we use cloth to cover ourselves from the cold. Relegated to the status of material to produce "minor art", cloth was forgotten, being very rarely used as material for production in the field of visual poetics. A very versatile material, cloth allows us to create very wide shapes, in contemporary art the possibilities of this material have been widely explored. In this work, based on references such as Clau Paranhos with her "Ugly Dolls" and Celi Ortiz with her production of sponge cats, I seek to explore the possibilities of recycled cloth for the creation of characters that dialogue with the universe of childhood and toys, from the EmPanados series.

Keywords: dolls; sewing; cloth; toy art.

¹ Mestre em Artes Visuais (2023), Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Bacharel em Arqueologia (2021), Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Graduando em Artes Visuais, FURG. Idealizador, fundador e editor da Revista Multidisciplinar de Estudos Nerds/Geek (FURG). Idealizador, fundador e editor (2020-2021) da Arche: Revista Discente de Arqueologia (FURG). Pesquisador associado do Liber Studium - Laboratório de Arqueologia do Capitalismo, vinculado ao Instituto de Ciências Humanas e da Informação (ICHI/FURG).

² Estudante do curso de graduação em Licenciatura em Artes Visuais, Instituto de Letras e Artes (ILA), Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) no período de 04/2015 à 07/2016 e no ano de 2018. Coordenador e professor do Clube de Ciências e Artes Marie Curie (CCAMC/FURG)

Palavras iniciais de um costureiro iniciante

O tecido é um dos materiais mais cotidianos em nossas vidas. Utilizamos os tecidos para construir roupas, cobertores, toalhas, sapatos, cortinas, travesseiros e mais uma infinidade de outros objetos do dia a dia. Embora esquecido na história da arte como material de criação, o tecido nunca deixou de figurar no campo do design ou de objetos com funções práticas (mas, não menos simbólicas que o objeto artístico).

O tecido permite o contato direto com o artista: material e pele se juntam, se roçam, se tocam. É uma relação amalgamada. Como um objeto relacional de Lygia Clark, o tecido é sensorial, ativa nossos sentidos, nossas memórias sensoriais e afetivas.

Se, por um lado, o tecido aguça nossos sentidos, memórias e afetos, por outro, seu processo de transformação em um outro objeto estimula o olhar, a percepção das possibilidades contidas em tal material, "a costura", como nos diz Cláudia Paranhos, "fere o tecido" (Paranhos, 2017, p. 573). Ela é mais que uma técnica de transformação de objetos, ela

é mais forte que o grafite, repuxa o tecido, modela, fere, fura. É um desenho tátil, que se sente na ponta dos dedos. É um desafio porque é mais imprevisível que o desenho. Une pedaços, constrói em três dimensões, sai do papel. A costura, o feito à mão, é prazer ritualístico atemporal, traz a sensação de não ter nenhuma pressão de tempo, é como estar meditando (Paranhos, 2017, p.573).

Nesse fruir do ato de costurar, ou seja, nessa relação que o artista estabelece na junção de objetos para o surgimento de um outro, surge a criação. A criação está presente antes do objeto, é claro, porém, na costura e, em especial, na costura de personagens aqui relatada, a costura é mais do que a técnica, ela é uma relação do eu com a minha ancestralidade; pois a minha relação com a costura e com os tecidos está para além de uma atividade prática. Minha mãe foi costureira durante grande parte de sua vida, logo, agulhas, alfinetes, seguranças, linhas e seus respectivos carretéis e todo um

aparato material já faziam parte do meu universo, desde a minha infância. Embora tenha iniciado há pouco tempo nessa prática, afinal a costura é costumeiramente considerada uma atividade feminina, lancei mão de uma atividade familiar para a produção de personagens em tecido reciclado, sobras de pano e outros materiais têxteis do trabalho de minha mãe para, assim, pensar o papel da costura na construção de subjetividades.

Para Guattari (1990), a subjetividade é construída a partir de múltiplos fatores que interpelam os sujeitos, sendo a arte um desses. Nessa perspectiva, busco, na criação de personagens, os quais chamei de EmPanados, a construção de subjetividades outras, que estão além dos produtos ofertados pelo capitalismo durante a minha infância. Nesse sentido, os EmPanados servem como alternativa a uma infância midiaticizada e que pouco dá espaço à individualidade dos sujeitos. O objetivo deste texto é, portanto, trazer um pouco do percurso que tenho iniciado com a prática da costura como uma poética visual a partir da criação dos personagens da série EmPanados.

Das referências

Desde minha infância, o consumo de brinquedos padronizados, feitos de plástico, vinil, látex, e outros materiais, fazem parte da minha vivência. Pouco se tem falado sobre o impacto dessas materialidades para a construção das subjetividades. O capitalismo, ao ofertar tais brinquedos, estimula comportamentos que, geralmente, minam a individualidade das crianças, impedindo-as de se expressarem no ato de brincar ou mesmo na construção dos brinquedos. Afinal, as brincadeiras e bonecos/bonecas já vêm prontos para serem usados. O soldado sempre será um soldado, o carrinho sempre será um carrinho e, assim, sucessivamente.

Enquanto crescia, fui rodeado mais e mais com tais simulacros que me surrupiaram o prazer da criação do próprio brinquedo e dos próprios personagens, logo, a criação de simulacros de outros corpos possíveis. Duas

são as referências estéticas que me suscitam diálogos com os EmPanados. A primeira delas são as "Bonecas Feias" (Figura 1), de Clau Paranhos. Tais bonecas são construídas em tecidos e possuem acessórios e outros elementos em materiais diversos. A artista considera que suas bonecas tem um efeito de (des)educar, pois é a partir delas que novas imagens sobre o corpo são tecidas; bem como trazem às tona a individualidade e subjetividades do criador, permitindo ir na contramão da fabricação de brinquedos padronizados da cultura de massa (Paranhos, 2017).



Figura 1. "Bonecas Feias", Clau Paranhos, 2016. Bonecas, tecido e materiais diversos. Fonte: Paranhos, 2017. Fotografia de mala amarela sobre chão de tacos de madeira, com parede branca ao fundo. A mala está aberta e quase coberta por bonecas de pano dos mais diversos formatos e cores, algumas com tecidos estampados em formas geométricas básicas, outras com estampas de obras de arte famosas.

Diferente da poética de Clau Paranhos, o "Gato" (Figura 2), de Celi Ortiz, não possui uma teorização acerca de sua criação, uma vez que a artista (ainda que não se considere uma) não aborda suas criações como arte, mas como objetos que nada tem de artístico. Em discordância, mantenho

minha referência à autora do trabalho como artista. De todo o modo, não vamos entrar nesse debate aqui. O que nos interessa, sobre a obra da artista, é o caráter (re)inventivo dos materiais do cotidiano. A reciclagem se faz presente, pois, a esponja e as fitas são oriundas de materiais cotidianos, direcionados para fila da costura e que se tornam novos objetos, com novos valores. Tal maneira de produzir esses gatinhos feitos de esponja surgiu da observação da esponja e de suas possibilidades de forma; afinal, ela é facilmente maleável. Em uma comunicação pessoal sobre sua infância, a artista comentou que o acesso a brinquedos eram quase que exclusividade das classes econômicas e sociais mais abastadas e, para as crianças mais pobres, os brinquedos eram, geralmente, feitos de material reutilizado e presentes nos cotidianos (Ortiz, 2021). Tais simulacros fizeram parte da minha infância e cumpriram um papel fundamental na valorização do trabalho manual que a artista fazia, trabalho esse que estava vinculado ao sustento da casa: a costura.



Figura 2. "Gato", Celi Ortiz, anos 2010-. Boneco, esponja, tecido e têmpera. Fonte: acervo do autor.

Fotografia de uma esponja amarela, amarrada com um laço vermelho ao centro e dois laços vermelhos menores nas laterais da parte superior, sobre a qual foram pintados dois pontos escuros, um traço preto ao centro e uma curva rosa, o que forma um rosto e a figura de um gato sorridente.

Do processo de criação

O processo de criação dos personagens não se inicia em um planejamento, pelo contrário, o início ocorre quando já estou com a agulha em riste, prestes a apunhalar o tecido (Figura 3).



Figura 3. Suporte utilizado: tecidos reciclados. Fonte: acervo do autor. Fotografia de cortes de tecido felpudos cinza e pequena faixa de tecido liso rosa sobre fundo cinza.

O suporte utilizado é oriundo das sobras, que seriam descartadas, de um casaco que possui muitos pelos na parte interna. O fato do tecido ser felpudo tornou-o propício para a realização dos EmPanados, que se tornam quase que bichinhos de pelúcia. Embora essa não tenha sido a minha ideia quando resgatei as sobras de irem para o lixo, alguma coisa no tecido havia me tocado, afinal eu os escolhi para ficar, para serem transformados em algo.

No mesmo dia em que recolhi o material, uma motivação pulou em minha cabeça. Peguei uma agulha, a linha e observei as formas que o

tecido me apresentava. Divaguei sobre as possibilidades de criação com tal material. Assim, dois retalhos se tornaram um anel de tecido que, logo, se juntaria a um outro pedaço para se transformar em uma quase esfera. Ao observar tal objeto costurado, me veio à mente a criação de uma bola de tecido, pois eu experimentava ainda as possibilidades que o material me apresentava. Em seguida, olhei atentamente o restante do material e percebi um pedaço de tecido em forma triangular; logo, a imagem de um bichinho arredondado me veio à cabeça. Assim, surgiu o primeiro dos EmPanados.

A partir da relação que estabeleci com o material, na qual as formas dos retalhos me guiaram na criação dos personagens, muito mais do que na minha interferência na forma do tecido, é que consegui construir os EmPanados. Eles não são frutos de uma preconcepção. Eles se constituíram na realização do próprio trabalho, sem a intenção inicial de ser algo concreto, pronto. A costura, nesse processo, se tornou parte da poética, tanto quanto os bonecos são.

Assim, os EmPanados foram criados na prática do experimento, sem terem sido pensados e elaborados previamente, sem um projeto ou sem uma ideia que atuasse como fundamento. Com isso, não quero dizer que eles saíram "totalmente do nada", afinal, meu imaginário é povoado de criaturas e de referências outras, que constituem parte do que sou, tal quais as "Bonecas Feias", de Clau Paranhos, e os gatos de esponja, de Celi Ortiz. Na criação dos personagens, a minha prática partiu de um saber rizomático, constituído e interpelado por diversos saberes (Deleuze; Guattari, 1995).

Enfim, os EmPanados

O nome EmPanados possui um caráter de duplo sentido. Empanados são produtos de origem animal, processados por indústrias alimentícias e

vendidos como alimentos, conhecidos como *steak* e *nuggets*. Daí a brincadeira com a palavra, pois os EmPanados brincam com o jogo do capitalismo, ao valorizar a subjetividade e a individualidade do sujeito que os fabrica, bem como trazem, em seu nome, a menção à materialidade (o pano/tecido); além disso, o tecido a partir do qual os personagens foram feitos lembra o aspecto dos produtos empanados, em especial pela cor do tecido reciclado.

A criação de personagens implica, também, na criação de comportamentos e personalidades para tais criações. Assim, cada um dos EmPanados possui uma personalidade e um comportamento que o distingue dos demais. Ao total, foram produzidos três personagens: Sr. Fur, Srta. Fancy e Sr. Pizza, cada qual com suas características físicas e comportamentais. Abaixo, segue um pouco sobre o perfil de cada um deles.

1) Sr. Fur (Figura 4): o primeiro a ser criado e que deu origem aos EmPanados, Sr. Fur caracteriza-se por possuir um corpo ogival, olhos feitos de botões brancos e uma boca feita com tecido branco tingido com tinta PVA vermelha, ambos os olhos e a boca são costurados ao corpo, possui uma cauda longa, que, vez ou outra, pode utilizar como mãos, uma vez que ele não possui membros superiores e inferiores e, por isso, se locomove rolando seu corpo ou dando pulinhos. O Sr. Fur é reservado, pouco falante, geralmente é tido como alguém que prefere a sua própria companhia, mais do que conviver com outros. Embora tenha essa personalidade solitária, o Sr. Fur gosta de seus amigos e não mede esforços para ajudá-los.



Figuras 4. Sr. Fur. 2021. Boneco, tecido, tinta PVA e botões. (Série EmPanados). Fonte: acervo do autor. Duas fotografias do mesmo objeto. À esquerda, agregado de tecido felpudo bege com dois botões como olhos e detalhe de tecido avermelhado como boca. À direita, o objeto visto de lado, com sua pequena calda.

2) Srta. Fancy (Figura 5): a segunda a ser criada, Srta. Fancy caracteriza-se por ter um corpo alongado, em formato de pipeta, possui um par de braços curtos e não possui pernas. Sua locomoção é feita por meio da flutuação. Possui um cabelo na altura do peito e veste uma blusa preta. Seus olhos não são visíveis, pois usa um óculos na cor vermelha e uma boca (ambos feitos de tecido branco tingido de tinta PVA). Srta. Fancy é adepta da cultura digital, passa seu tempo cultuando as redes sociais e tirando *selfies*. Seu comportamento imediatista costuma irritar Sr. Fur, ao qual Fancy chama de "antiquado". Fancy gosta de ouvir música eletrônica e sempre sabe quais estão nas paradas de sucesso.



Figura 5. Srta. Fancy. 2021. Boneca, tecido e tinta PVA. (Série EmPanados). Fonte: acervo do autor. Fotografia de agregado de tecido felpudo bege sobre fundo de cobertor felpudo com motivos geométricos em branco, cinza e azul. O objeto é esticado, com pequenos recortes de tecido avermelhado costurados na parte superior e um recorte de tecido preto maior, que envolve a parte central e deixa duas protuberâncias laterais como braços curtos.

3) Sr. Pizza (Figura 6): o terceiro a ser criado, Sr. Pizza se caracteriza por possuir uma cabeça e corpo triangulares (não é possível fazer separação entre tronco e cabeça), possui duas pernas compridas, as quais utiliza para correr. Como o Sr. Fur, Pizza não possui braços. Ainda possui dois olhos e uma boca, ambos feitos de tecido branco tingido com tinta PVA vermelha. Considerando o "good vibes" do grupo, Pizza passa o dia mentindo sobre a vida e seu sentido, procura sempre ver o lado bom das coisas e das pessoas e tenta tirar o melhor proveito das situações, não importa o quão amarga elas possam ser. Ele venera Gandhi e espera um dia alcançar o nirvana.



Figura 6. Sr. Pizza. 2021. Boneco, tecido e tinta PVA. (Série EmPanados). Fonte: acervo do autor. Agregado de tecido felpudo sobre fundo de granito claro. O objeto divide-se em três partes, como a letra Y. Uma das partes possui três pedaços de tecido avermelhado costurados como um olhos e boco, o que faz a vez de rosto.

Palavras finais

Ao utilizar, como ponto de partida, objetos da minha infância, como brinquedos industrializados e realizados em série padronizadas, bem como aqueles que foram construídos de forma individual e manual, como as "Bonecas Feias" e os gatos de esponja, foi possível perceber as maneiras como a infância é constituída a partir de um ideal que coaduna com o objetivo do capitalismo para as nossas vidas. A criação dos EmPanados, de maneira irônica, busca, de forma inversa ao sistema vigente, compreender as multiplicidades de formas de ser criança, com corpos, interesses, comportamentos diferentes, que os distinguem uns dos outros. Esses não são bonecas Barbie ou Max Steel, com relação aos quais cada boneco na prateleira são tidos como idênticos uns aos outros, vazios de personalidade, de características que os distinguem. Nesse sentido, a construção de tais bonecos de tecido permitem, ao menos em parte, superar a barreira de uma produção em massa, que acaba por homogeneizar as identidades e subjetividades dos indivíduos (Guattari, 1990).

Mais do que uma poética, os EmPanados buscam convidar as pessoas a construírem brinquedos que estão para além de uma norma; convida todos a experimentar o tecido, sua textura, fruir na própria produção de bonecos únicos e com personalidades distintas. Assim, a produção dos personagens permite acessar possibilidades outras de existir no mundo. Ao mexer com a noção de belo e do esteticamente padronizado, os EmPanados buscam brincar com as normas vigentes e dão uma nova visão sobre os indivíduos: um olhar sobre as diferenças, que valoriza as subjetividades de cada um, não em um sentido liberal, mas na pluralidade de corpos que somos.

Daí a relação com as "Bonecas Feias", que têm o objetivo de questionar o corpo padronizado, capitalizado (Paranhos, 2017). Conforme palavras de Celi Ortiz sobre seus gatos: "Eles são feios" (Ortiz, 2021).

Então, sejamos feios. Faremos dos nossos corpos diferentes e renegados, corpos que se caracterizam pela diferença, é na diferença que compartilhamos coisas em comum. Somos únicos, tais quais os EmPanados.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

ORTIZ, Celi. **Comunicação pessoal**. Rio Grande, RS. Conversa realizada em 18 out. 2021.

PARANHOS, Cláudia da Silva. Bonecas feias: brincando com padrões do corpo na arte e na contemporaneidade. In: **Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual**. Montevideo: Udelar, 2017. p.572-579.

Recebido em: 20 de outubro de 2021.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

A EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA DO ESPAÇO ESCOLAR PELA PRÁTICA ARTÍSTICA

*The Perceptual Experience of the School Space through Artistic
Practice*

Rosely Kumm¹

Resumo: A paisagem, para o geógrafo brasileiro Milton Santos, é tudo aquilo que a vista alcança, não apenas as formas, mas também as cores, odores e sons proporcionados pela experiência de habitar um lugar. Sendo ela "tudo que a vista alcança", sua construção depende diretamente da percepção do observador, sendo possível eleger como elementos constituintes desta paisagem produções artísticas de diversas categorias. O presente relato de experiência faz parte de um estudo sobre a paisagem do cotidiano escolar e como as múltiplas propostas artísticas podem mudá-la e ressignificá-la. Ao levar este estudo para o ambiente educacional, pretende-se investigar quais as percepções da criança em relação à paisagem cotidiana, desenvolvendo senso crítico, e evidenciando sua atuação como protagonista neste meio.

Palavras-chave: paisagem. experiência perceptiva. arte educação. instalação.

Abstract: *The landscape, for Brazilian geographer Milton Santos, is everything that the eye can see, not just the shapes, but also the colors, smells and sounds provided by the experience of inhabiting a place. Since it is "everything that the eye can see", its construction depends directly on the observer's perception, making it possible to select artistic productions from different categories as constituent elements of this landscape. This experience report is part of a study on the landscape of everyday school life and how multiple artistic proposals can change and give new meaning to it. By taking this study to the educational environment, we intend to investigate the child's perceptions in relation to the everyday landscape, developing critical sense, and highlighting their role as protagonists in this environment.*

Keywords: *landscape. perceptual experience. art education. installation.*

¹ Especialista em pintura pela Escola de Artes Oswaldo Verano no estado, de Goiás; estudante da graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo; integrante do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (Leena/Ufes).

Introdução

Definições são essencialmente simplificadoras. Elas carregam a função de reduzir as probabilidades do real no intuito de que possa ser compreendido em seus traços mais simples. Da mesma forma, o termo “paisagem” é um esforço de reduzir, numa única ideia sintetizada, o irrepresentável da natureza. O pesquisador espanhol, Javier Maderuelo (1950-), ao iniciar um diálogo sobre a definição de paisagem, cita um poema de Kim Byung-bom (1807-1863), um poeta coreano que, em sua primeira viagem às Montanhas de Diamante, escreveu com intuito de expressar sua incrível experiência contemplativa diante do ambiente na qual se encontrava (Maderuelo, 2015, p. 23). Nesse contexto, Maderuelo busca evidenciar que a existência da palavra “paisagem”, resulta da necessidade de expressar, mesmo que de maneira sintetizada, as diversas percepções e sentimentos subjetivos despertados no ser humano enquanto ele contempla a natureza.

Este pareado, que es considerado una de las joyas de la poesía coreana, resume la idea de paisaje, para ello recurre a la enumeración de algunos pocos elementos físicos significativos, cuales son: pino, abeto, arroyo e monte que sintetizan los doce mil picos y las mil cien cascadas que componen el conjunto paisajístico. (Maderuelo, 2015, p.23).

Há uma sutil diferença entre os conceitos de Maderuelo e do geógrafo brasileiro, Milton Santos (1926-2001). Se, para Maderuelo, paisagem é o que se vê, para Milton Santos, “é tudo aquilo que a vista alcança, não apenas as formas, mas também as cores, odores e sons proporcionados pela experiência de vivenciá-la (Santos, 1991, p.61)”. Logo, sendo ela “tudo que a vista alcança”, a paisagem também pode ser compreendida como uma representação obtida a partir da impressão que seus habitantes têm ao percorrê-la todos os dias. Sua imagem é o resultado da relação entre o homem e seu entorno, da experiência individual ou coletiva de habitar o espaço; sendo projetada e construída refletindo uma cultura

predominante que se encontra presente nas edificações, nas praças e no conjunto de cores que pairam sobre suas ruas. Segundo Maderuelo (1950-), paisagem “não é uma coisa [...] tampouco é a natureza”, mas um emaranhado constructo de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas que são elaboradas na mente humana, através dos fenômenos culturais de acordo com o tempo histórico e ambiente específico.

(...) el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. (Maderuelo, 2016, p. 17).

Seguindo nossa necessidade de demarcar, mesmo que com a ciência de que a demarcação simplifica, outro geógrafo relevante na pesquisa sobre paisagem é o chinês-americano Yi-Fu Tuan (1930-2022). Em sua obra “Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência” (1983), ele evidencia que a visão de mundo humano se dá pela relação das pessoas com a natureza do ambiente, na qual desenvolvemos sentimentos pelo espaço experienciado. Segundo Tuan, a vida é cíclica; quando nasce, o ser humano é iniciante e “não é capaz de distinguir entre o eu e o meio ambiente externo. Ela (a criança), sente, mas suas sensações não estão localizadas no espaço” (Tuan, 1983, p. 23). Porém, no decorrer das etapas da vida, desenvolve suas habilidades através da experiência de habitar o mundo. À medida que um espaço se torna familiar, deixa de ser espaço para se tornar lugar. Nesse sentido, Tuan se aproxima de Maderuelo, ao entender que o conceito/percepção de paisagem é cultural e adquirida com o tempo.

Devido a suas características subjetivas, a paisagem sempre atraiu a atenção de artistas e, ao analisar a história da arte, sua trajetória se estende por vários movimentos. O período pós-guerra, sobretudo a década de 1960, reexamina o modernismo e retoma a discussão sobre a paisagem em sua totalidade semântica. Por certo que, a partir deste momento diversas

linguagens artísticas surgiram em busca de novas possibilidades de criação, que, inclusive, se expandem para além do espaço do ateliê ou da galeria, se projetando para a natureza, rumo ao espaço da vida. A exemplo disso, o Minimalismo e a Land Art são movimentos artísticos que surgiram nessa mesma época, tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa, expandindo-se para o restante do mundo.

Para tanto, o reconhecimento desses registros produzidos pelo homem até a contemporaneidade contribui para o próprio conhecimento da história humana e suas peculiaridades mais fiéis. Assim, cabe ao ser humano observar o ambiente a sua volta, ou seja, sua rua, sua casa, seu bairro, havendo para si uma paisagem, fruto elaborado de um processo mental. Diante desse contexto, a presente sequência didática, cujo tema é “Explorando a Paisagem: uma aventura pelo espaço cotidiano”, buscou refletir sobre a percepção espacial, com intuito de reconhecer como a criança em idade escolar compreende o ambiente cotidiano e quais as possibilidades de promover práticas que a aproximem afetivamente da arte disponível ao seu redor.

Diante disso, o projeto propõe uma reflexão que direciona os estudantes a olharem o espaço cotidiano, identificando os elementos que compõem essa paisagem. Não obstante, buscou, também, através de uma atividade artística de inserção e interferência no espaço, expor aos estudante sua própria capacidade de intervir e contribuir, usando da arte para transformar o espaço cotidiano. Logo, é importante destacar que, ao se reconhecer como integrante ativo desses espaços, esta proposta também incentiva os estudantes a desenvolverem suas habilidades de análise crítica. Uma vez que refletir sobre como a arte contemporânea pode interferir na paisagem é uma prática que parece contribuir para que os estudantes desenvolvam consciência da presença da arte no dia a dia.

Metodologia da atividade

A atividade aqui relatada integra um conjunto de ações educativas que visam a minha formação como licencianda em Artes Visuais. Na prática, esse tema foi direcionado como proposta pedagógica durante uma sequência didática do estágio obrigatório do Curso de Artes Visuais da Ufes, previsto para acontecer em 4 aulas de 50 minutos, uma a cada semana, no 5º ano do Ensino Fundamental. Buscou-se rever os espaços habitados e circulados no cotidiano das crianças, de modo a estimular sua melhor percepção sensível do seu território vivido.

Num primeiro momento, a temática do projeto foi apresentada a partir de uma reflexão de como é o trajeto de casa até a escola, ou seja, quais as percepções das crianças em relação ao percurso cotidiano de casa até o espaço escolar, e do espaço escolar até em casa; embora semelhantes, essas percepções podem ser alteradas em função de algum fato novo, evidenciado na escola, e que pode afetar os modos de perceber o entorno, o ambiente. A reflexão causou muita comoção em levantar a mão, ouvir e falar quais foram suas próprias observações. Ocorreram falas como: No ônibus estava cheio e fazia bastante barulho; Eu venho de bicicleta com meu pai; Por onde eu passei tinha cheiro de lixo; Eu vi um cachorro e muitos pássaros no caminho pra escola.

Foi possível perceber que havia entusiasmo ao relatar suas perspectivas diárias do percurso rotineiro. Suas impressões pareceram produzir significados particulares dignos de representações artísticas. Assim, a tarefa seguinte foi sair da sala de aula e observar, usando um pequeno visor feito de papelão, para, em seguida, registrar, no caderno de desenhos, um esboço do que foi captado.



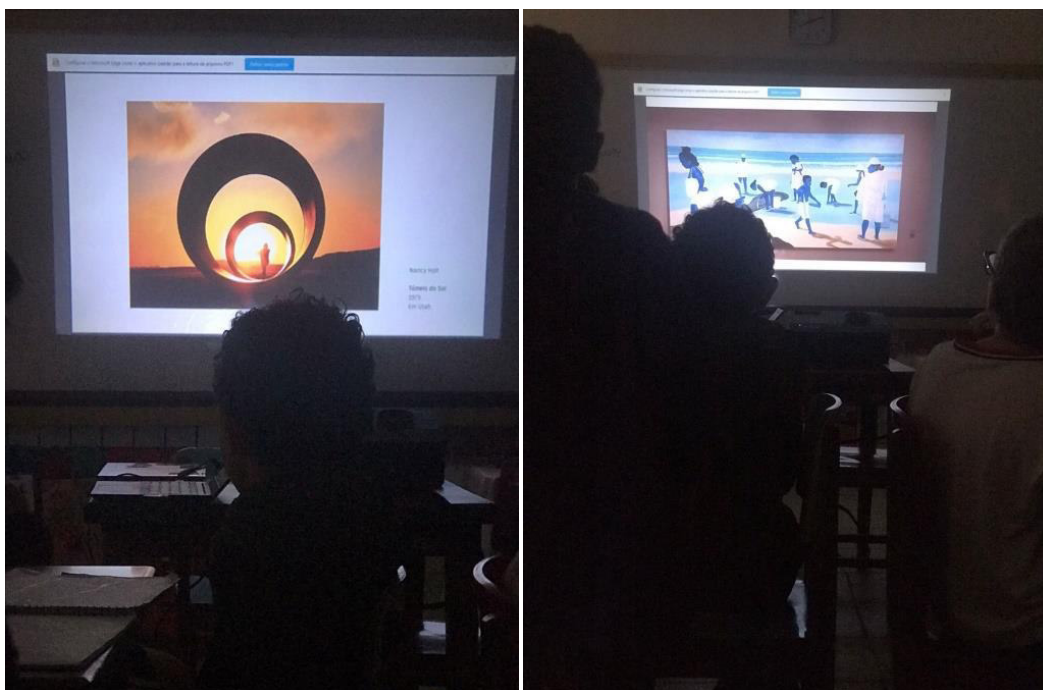
Figura 1. Observando o pátio da escola. Fonte: acervo da autora. Três estudantes observando o espaço escolar com um visor feito de cartolina. As estudantes, de cabelos longos, estão de costas para a câmera. A estudante da esquerda está mais próxima da câmera e segura um quadrado de papel grosso, como uma pequena janela. Diante das estudantes, há um espaço de terra, seguido de um espaço gramado, com duas árvores antes de uma quadra de esportes gradeada. Ao fundo, à esquerda, percebe-se o prédio de salas de aula com telhado baixo e toldos verdes e cinzas sobre as janelas.

Diante dessa proposta de pensar os espaços escolares como referência para práticas artísticas, pude perceber, como pesquisadora, que, aparentemente, essa experiência despertou uma reflexão sobre as relações pré-estabelecidas

entre o ambiente e os sujeitos. A partir dos desenhos que resultaram dessa prática, foi possível observar uma preocupação de representar um ambiente que eles ocupam rotineiramente, porém, não olhavam de fato.

A aula seguinte propôs a leitura imagética de obras artísticas, exemplificando as diversas possibilidades desenvolvidas por artistas contemporâneos para explorar a paisagem cotidiana. A primeira artista apresentada foi a capixaba Kika Carvalho, que, atualmente, desenvolve um trabalho que busca valorizar a figura da pessoa negra na sociedade através da cor azul.

A cor azul, na antiguidade clássica, era um pigmento muito valioso, usado apenas para pintar vestimentas de personagens muito relevantes ou figuras sagradas. Em suas obras, Kika representa seus personagens negras não apenas vestidas de azul, mas azuis por completo. Logo, sua obra nos foi relevante para o desenvolvimento desse projeto de estágio, pois apresenta uma perspectiva bem pessoal de representar a paisagem através da cor azul.



Figuras 2 e 3. Leitura de imagens. Fonte: acervo da autora. Apresentação de obras e artistas que interagem com o espaço de diferentes formas. Na figura da esquerda, silhueta de criança em sala escura com imagem de projeção de fotografia de uma escultura de dois círculos concêntricos com uma figura humana ao fundo. Na figura da direita, mesma sala, com silhuetas de mais duas crianças e projeção de fotografia de uma pintura de pessoas negras.

Outra artista apresentada nesse momento foi a norte-americana Nancy Holt (1939-2014), e sua instalação *site specific* conhecida como “Túneis do Sol” (1973), que fica no deserto de Utah, nos Estados Unidos da América. Essa obra consiste em enormes tubos de concreto instalados com precisão para enquadrar não apenas a paisagem, mas também os padrões em constante mudança da luz do sol, e conforme o entardecer, o céu estrelado.

Por fim, foi apresentada a obra “Ttéia”, de Lygia Pape (1927-2004), que, atualmente, está no Museu Inhotim, no interior de Minas Gerais. “Ttéia” é uma instalação resultante das experiências que a artista iniciou em 1977, com seus estudantes no Parque Lage (Rio de Janeiro), a partir da observação das teias de aranha na natureza, e de como a estrutura desaparecia e aparecia conforme a incidência da luz. Os fios de cobre desenham uma série de filamentos, lembrando colunas que, com o efeito da linha e da luz, se deixam ver ou se ocultam, enquanto caminhamos ao seu redor. A obra “Ttéia” foi a principal inspiração para a elaboração das atividades práticas, a serem realizadas no pátio da escola, na semana seguinte.

Na terceira etapa dessa sequência didática, foi proposto realizar, no pátio da escola, uma interferência no ambiente, através de uma instalação com barbante de diversas cores e espessuras, inspirada na obra de Pape. Observando os elementos do pátio da escola, foi escolhida uma área que melhor atenderia a essa proposta. Cada criança recebeu barbante e pôde amarrar seus fios da forma que quisesse, usando como apoio a grade da quadra esportiva, os galhos e o tronco das árvores próximas.



Figura 4: Construindo uma instalação usando barbante. Fonte: arquivo pessoal da autora. Estudante que participou da construção da instalação de barbante atravessa a obra escolhendo amarrar mais uma ponta de linha. A imagem mostra o tronco e as pernas de uma criança de uniforme, à esquerda, e o tronco de uma goiabeira, à direita. Entre as duas, atravessam linhas de barbante rosa. A criança, de costas para a câmera, segura uma faixa amarela, enlaçada no tronco da árvore. Ao fundo, percebe-se outra criança, o gramado, a grade da escola, seguida de carros em um estacionamento e uma área arborizada.



Figura 5: Desenhos na areia interagindo com a instalação em barbante. Fonte: acervo da autora. Estudante desenha na areia usando galhos e materiais orgânicos encontrados no mesmo espaço em que constroem a instalação em barbante. À esquerda, a fotografia mostra tronco, pernas e braços da criança, em um ângulo de cima para baixo. Ao centro, no chão de areia, há duas pedras quebradas e os desenhos de dois peixes feitos com linhas grossas marcadas na areia.

Essa proposta foi planejada não apenas com objetivo de fazer a intervenção no espaço escolar. A partir dessa experiência, também pretendíamos proporcionar a exploração do espaço quando da obra “terminada”. Assim, paralela à construção da instalação de barbante, foram dispostos, no mesmo pátio, galhos secos, folhas e pedrinhas, que resultaram em brincadeiras de desenhos na areia, simulando animais, uma pequena “cidade”, a construção de “pontes” e a livre transposição entre um trabalho e outro.

Por último, foi oferecido, pela professora regente da turma e minha supervisora do estágio, um túnel de tecido sintético, no qual as crianças experimentaram a travessia, sendo uma referência direta aos “Túneis Solares” da artista Nancy Holt. Enquanto toda a prática acontecia, foram feitas imagens dos processos que, depois, foram editadas em um pequeno vídeo. Tal vídeo foi exibido na última etapa dessa sequência didática, como forma de avaliação. As crianças, ao assistirem ao vídeo, puderam relembrar aquele momento e, assim, relatar suas impressões sobre a experiência de interagir com o espaço escolar.

Resultados e discussões

A princípio, a emoção proporcionada ao levar uma pesquisa desenvolvida durante a graduação para o ambiente educacional foi como tornar palpáveis todas as ideias adquiridas durante os anos de estudo meditativo e particular. Isso é universidade. Logo, assim como o ambiente cotidiano é compartilhado por diversos estudantes todos os dias, da mesma forma, esta pesquisa foi experienciada, de modo que não pertence somente a mim, mas a todos que a tornaram viva.

Maderuelo reflete que a paisagem é um emaranhado de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas, elaboradas na mente humana, através da experiência contemplativa. Ademais, Yi-Fu Tuan acrescenta que, de acordo com o tempo e ambiente específico, o ser humano desenvolve relações afetivas com os espaços. A partir do estudo de ambos os autores,

desenvolvi uma sequência didática que explora o espaço escolar de forma poética; desencadeei uma série de entendimentos acerca das possibilidades criativas do ambiente, que, no caso, foi esteticamente apropriado como suporte, matéria e meio da intervenção artística.

Essa proposta foi adaptada para uma turma de 5º ano do Ensino Fundamental, e foi possível perceber, a princípio, que existia um acordo pré-estabelecido de que, na escola, havia um espaço específico para cada atividade: a sala de aula é de estudar; a sala de artes é de estudar artes; o pátio é para brincar; o refeitório é para fazer as refeições. Assim, quando os estudantes foram apresentados às atividades artísticas fora da sala de artes, ao ar livre, subverteu-se um conceito predeterminado sobre esses espaços, pois o pátio, que era espaço só de brincar, se tornou “sala de artes”, o que inicia uma reflexão crítica sobre espaço e lugar.

Segundo Tuan, a visão de mundo humano se dá pela relação das pessoas com a natureza do ambiente. Nessa relação, desenvolvemos sentimentos pelo espaço experienciado. Ou seja, o ambiente não é apenas captado pelas características visuais, mas por tudo que o observador sente fisicamente, sendo agradável ou ruim. Diante disso, torna-se possível que a experiência sensível em relação ao espaço escolar se desenvolva a partir da percepção dos pequenos detalhes vivenciados no cotidiano, conforme o tempo de experiência, que contribui para construção gradual, desde criança até a fase da juventude, do sentido espacial. Diante disso, essa proposta manteve-se conectada com as sutis transformações de cada entorno, tentando transmitir aos estudantes as variadas nuances da aparente monotonia do cotidiano no espaço escolar.

Diferente das obras apresentadas como referência para realizar as práticas artísticas desse projeto de estágio, a instalação em barbante possui um caráter de efemeridade que previmos ser gradual, permanecendo no pátio por alguns dias, até que as próprias crianças viessem a desfazer a obra. Porém, foi o contrário, tanto da parte dos estudantes do 5º ano envolvidos na construção da obra, quanto da professora regente e de todo corpo

docente, que desenvolveram um sentimento de afeto pelo trabalho, preservando a obra para que se mantivesse por mais tempo. Assim, na semana seguinte a da construção artística, a obra ainda permanecia intacta no pátio da escola.

Como dinâmica avaliativa e conclusão da sequência didática, foi produzido e apresentado aos estudantes um pequeno vídeo de três minutos, a partir do qual eles puderam lembrar a experiência e relatar as impressões. Conforme os estudantes relataram suas percepções, a fala de um estudante em especial, me comoveu bastante, pois ele percebeu o que, como arte educadora, eu almejava alcançar: “Enquanto amarrava minhas lindas senti que estava desenhado no ar.”

Diante disso, pude sentir o entusiasmo da turma na qual essa pesquisa foi apresentada e presenciar o despertar de um sentimento amplo de pertencimento, não apenas da obra, mas do espaço, que se tornou um lugar

Referências

MADERUELO, Javier. **Aquello que Llamamos Paisaje**. Revista Farol. nº9. Ufes: Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2015. pp.: 23–30. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11359>. Acesso em: 01 out. 2023.

— **El paisaje: génesis de un concepto**. 2. ed. Madrid: Abada, 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfose do Espaço habitado**. Editora: hucitec - 2º ed. - São Paulo, 1991.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

Recebido em: 24 de outubro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

DO VÍVIDO AO APAGAMENTO: A COR EM “ÍNDIOS DO BRASIL” DE VITOR NOGUEIRA

From vivid to fading: color in "Indians of Brazil" by Vitor Nogueira

Aline Cristina Gomes Ramos¹
Giulia dos Santos Araújo²

Resumo: O presente texto é de um relato de experiência do trabalho desenvolvido, desde 2022, no Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo. Este trabalho tem o objetivo de apresentar resultados preliminares das pesquisas e análises executadas sobre intervenções em fotografias coloridas de grande formato. Discorreremos, aqui, sobre o caso dos remanescentes da série “Índios do Brasil”, de autoria do fotógrafo e artista Vitor Nogueira, exposta, parcialmente, na UFES, em 1995. A reflexão quanto ao produzido e seu atual estado de conservação permitem uma avaliação técnica e poética em relação ao uso da cor.

Palavras-chave: fotografia, processos de revelação, cor, deterioração de obra de arte.

Abstract: *This text is an experience report of the work carried out, since 2022, at the Conservation and Restoration Center of the Federal University of Espírito Santo. This work aims to present preliminary results of research and analyzes carried out on interventions in large format color photographs. We discuss, here, the case of the remnants of the series “Índios do Brasil”, written by photographer and artist Vitor Nogueira, partially exhibited at UFES, in 1995. Reflection on what was produced, and its current state of conservation allows an evaluation technique and poetics in relation to the use of color.*

Keywords: *photography, development processes, color, deterioration of works of art.*

¹ Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFMG); Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (FGV-RJ); Técnico em Restauração/ Conservadora-Restauradora (Centro de Artes - Núcleo de Conservação e Restauração)

² Graduanda do Curso de Artes Plásticas (bacharelado) na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), desde 2020/2. Faz parte do grupo de extensão do Núcleo de Restauração e Conservação (NCR) como bolsista Pibex mediante a Pró- Reitoria de Extensão (Proex) desde 2021.

Introdução

A pesquisa aqui apresentada compõe o projeto de extensão “Mimordi: estudo, restauração e diálogos a partir da restauração de obra fotográfica de grande dimensão”, desenvolvido no Núcleo de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Espírito Santo. O estudo citado se inicia com a restauração de uma fotografia do artista visual capixaba Marcelo Gandini, intitulada como “Mimordi”, sendo a primeira experiência com o trato do filme fotográfico revelado em grandes dimensões. Marcelo Gandini se destaca por trabalhos que interferem diretamente nos processos químicos de revelação, conseguindo uma estética única a partir da composição, justaposição e sobreposição de produtos, uma irrefutável soma de extremo domínio técnico e, por que não, um pouco de acaso bem direcionado. Em continuidade às investigações, toma-se, como atual estudo de caso, as fotografias remanescentes da série “Índios do Brasil”, do fotógrafo e artista Vitor Nogueira.

Em uma exposição realizada em 1995 na Associação dos Docentes da Universidade Federal do Espírito Santo (Adufes), cerca de doze imagens da série de mais de quatro mil slides (A Gazeta, 1995), recortam e apresentam, aos olhos “ditos civilizados”, detalhes dos costumes, das expressões e dos ritos de sete povos originários ainda presentes e preservados, no início da década de 1990, na rota feita anteriormente pelo Marechal Rondon, para instalação do telégrafo, e pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que resulta no livro “Tristes Trópicos”. Bakairi, Kalapalo, Xavante, Rikbaktsa, Cinta Larga, Parecis, Nambikwara (Mamaindê, Wasusu, Sararé) são nomes de nações e comunidades do Centro-Oeste e Norte brasileiro, que estão representadas, nessas fotografias, a partir de suas atividades cotidianas, festas e cerimônias, muitas vezes íntimas. Isso demonstra a confiança respeitosa conquistada pelo artista.

Idealizada por um professor do curso de arquitetura e urbanismo do

Centro de Artes,³ com a curadoria e a expografia do próprio Vitor Nogueira, a exposição contou com uma montagem bastante simplificada para as fotos, em chapas duras de fibras de eucalipto,⁴ feitas no galpão de marcenaria do Centro de Artes.

Após a exposição, essas fotografias não foram recolhidas pelo fotógrafo e tampouco foram destinadas a um local específico de salvaguarda. Assim, adquiriram um caráter errante dentro do Campus Goiabeiras, dispersas entre departamentos. Em um determinado momento, exemplares chegaram, já infestados por insetos xilófagos, ao Centro de Artes, e ficaram abandonados por muitos anos nos corredores de uma das unidades, o Cemuni 1.⁵ Um processo acumulativo de deterioração somou-se aos danos ocasionados pelos cupins, como perdas, manchas e muitos desgastes no material fotográfico. Assim, no início do ano de 2022, quatro fotografias com potencial para tratamento foram recolhidas pelo Núcleo de Conservação e Restauração, com incorporação posterior de uma quinta imagem mantida, até então, no Departamento de Artes Visuais. Desde março do último ano referido, as cinco fotografias têm sido objeto de investigação teórico-prática. O intuito deste relato de experiência é trazer resultados parciais, analisando, em relação à cor, tanto o caráter técnico, no que diz respeito à produção e revelação fotográfica, quanto ao cunho poético, com comparação de um exemplo da versão original digitalizada, e disponível no site do fotógrafo, com a atual, deteriorada.

Além do trabalho de intervenção no laboratório, a metodologia aplicada envolve pesquisas sobre processos de revelação e deterioração de materiais fotográficos e uso de recursos computacionais para comparar as

³A identificação do professor encontra-se excluída pela falta de pedido de autorização para citá-lo em publicações por parte dos autores, bem como de lhe atribuir as informações obtidas em conversa informal.

⁴Chapas duras de fibra de eucalipto é a descrição para o material comercialmente conhecido pela sua marca registrada, Eucatex®.

⁵Cemuni é uma sigla que significa Célula Modular Universitária, resultado do projeto arquitetônico de Marcelo Vivacqua no momento de implantação do Campus Goiabeiras, da Universidade Federal do Espírito Santo. Feita para ser uma unidade padrão do edificado no local, só é utilizada nos primeiros prédios construídos. Atualmente, o Cemuni 1 concentra a maioria dos laboratórios e núcleos de pesquisa do Centro de Artes.

fotografias originais e danificadas. Contamos, também, com a recente entrevista realizada com Vitor Nogueira, que serve como principal fonte para esta publicação.

O artista e a série “Índios do Brasil”

Natural do Espírito Santo, Vitor Nogueira é jornalista e fotógrafo, autor de livros e participante de diversas exposições, cujas temáticas priorizam aspectos socioculturais. Perguntado sobre como surgiu o seu interesse por fotografia, ele disse:

A fotografia é um fascínio! [...] Um negócio mágico. Você captar a luz e botar ela em um plano físico e depois misturar com químico e fazer um outro plano físico. É um negócio que sempre começa com a luz que é física, é um estudo de física. Botar ela em um celuloide que é químico, com um nitrato de prata que é químico. Tinha um mistério. Depois, você ia no laboratório e via aquela coisa surgindo na sua frente. [...] Agora, fora isso, é um encantamento. Porque é a possibilidade de você registrar o ser humano, as coisas do humano. Você vê toda a transformação que o próprio homem teve, que fez na sociedade e como ele mesmo se transformou. É muito incrível você pegar uma foto de uma Igrejinha que já não existe, que hoje é uma casa de hambúrguer... Ela está lá ainda, ainda tem o altar lá, mas em volta o cara fez uma varanda, já puxou e tem uma lanchonete. Então, o que me levou a ser fotógrafo é essa vontade de ver o mundo. (Nogueira, 2023).⁶

O ato de fotografar é visto como meio de materialização da luz, mas, também, de registrar o presente que se faz memória e se ressignifica ao longo do tempo. Nesse sentido, a fala do fotógrafo lembra George Didi-Huberman (2016), quando discorre sobre o potencial das imagens na construção da história, com a montagem e a remontagem do tempo seguindo uma dialética, proposta por Benjamin, da “testemunha de

⁶Entrevista cedida por Vitor Nogueira aos autores em 09 de novembro de 2023, em Vitória – ES. Todas as falas não referências, aqui presentes, são relativas à essa entrevista.

origem”, que possui uma dupla ótica de reconstrução e de processo inacabado. Vitor Nogueira é um “antropólogo visual”,⁷ e isso se destaca facilmente nos seus projetos, como “Negros do Espírito Santo”, em que captura as manifestações culturais e folclóricas dessa população do norte do estado, como o Ticumbi, Alardo, Reis de Bois e Jongo, e no objeto de estudo “Índios do Brasil”, a série fotográfica que é desenvolvida entre 1993 e 1998. Nela, o artista percorre as comunidades indígenas dos estados do Mato Grosso, Rondônia e Parque Indígena do Xingu.

São fotos mostrando os Nambikwara, o povo das cinzas e as cavernas sagradas em seu território, sua proximidade com animais e a cerimônia da menina moça; os Rikbatsa e seus adereços de nariz e orelhas; os Xavantes e a sua cerimônia de iniciação dos jovens guerreiros e dança das mulheres, num ritual de um ciclo completo da lua, e com participação de toda aldeia.

São os Bakairi e o seu Yakuigade, espíritos de peixes e pássaros, comemorando a colheita do milho. E os povos do Parque Indígena do Xingu, nas tribos Kalapalo e Kamayura, com suas cerimônias de despedida dos espíritos dos mortos, o Kuarup, e suas lutas rituais, o Uka Uka. (Nogueira, 2009).

A série mescla composições coletivas e singulares, explora o jogo de luz e sombra, recurso dos planos aberto e fechado (com foco em detalhes), assim como retratos particulares, aliados à vivência indígena e em meio à floresta. Além dos enquadramentos que, segundo reportagem publicada em 16 de julho de 1995, no Caderno Dois do jornal “A Gazeta”, lembram algumas fotografias em preto e branco de Lévi-Strauss. O que aumenta o impacto das imagens é exatamente o uso das cores, sobretudo pela saturação.

⁷Atribuição feita, por inferência, pelos autores da publicação.

O uso da cor: uma relação ambivalente

Vitor Nogueira diz fazer muitas fotografias em preto e branco e apreciar a riqueza dos grãos durante o processo de revelação, principalmente pela possibilidade de manipulação das texturas com os produtos químicos e dosagem do tempo. No entanto, quando surge a oportunidade de ir até os indígenas, ele decidiu pelo uso da cor:

Porque tem muita cor, né? Eu fui pensando assim: o índio tem muita cor, muito vermelho, muito amarelo, penas coloridas... E eu quero cor! Eu quero cor! É, eu adoro cor, né? E eu adoro preto e branco..., Mas o lance é o seguinte: a cor, quando você sabe trabalhar com ela, [...] você não deixa a cor atrapalhar o assunto, a cor intensifica o seu assunto, complementa o seu assunto. No preto e branco, o principal é o assunto. Porque quando você não tem cor, você vai direto no assunto. Quando você tem cor, você tem o assunto, mas tem a cor. [...] ela pode atrapalhar o assunto, porque ela pode dispensar [...]. Por isso que todo mundo fala: foto linda é foto de pôr-do-sol, nascer do sol... Eu não faço mais isso! [...] Porque não é foto, virou imagem [...] e hoje você abre isso aqui [celular] e você tem um # [...] que tem publicado 36 milhões de fotos. Isso não é mais foto, é imagem pura. [...] Então, a fotografia hoje, para ter esse status de fotografia, ela tem que ter um contexto. Ela tem que ter uma coisa que foi criada. Você que criou aquela história. Você tem que ter um link que leve para uma história, para alguma coisa compreensível que não seja só aquele risco colorido. Você tem que ter uma coisa que se transforma em linguagem.

Questionado sobre suas considerações quanto ao uso da cor no registro dos indígenas para atingir uma linguagem, Vitor Nogueira diz não saber se há essa contribuição, todavia, pondera que algumas fotografias fazem sentido no colorido, sobretudo para distinção de pinturas corporais, pois só alguém entendido de variações no preto e branco talvez conseguisse identificar o que é um urucum e um jenipapo. Ao final desta resposta, após construir o raciocínio, afirma, na verdade, se arrepender da escolha pela cor:

Eu me arrependo porque eu poderia ter aproveitado muito mais como documento, com facilidade de expor tudo se

fosse preto e branco. Eu acho que eu teria uma coisa mais antropológica do que uma coisa colorida, só pelo fato de ser bonito. Não vai deixar de ser foto antropológica, não é isso que eu quero dizer..., Mas, eu acho que me levaria mais para o assunto e menos para cor.

Desse modo, apesar do ímpeto inicial de buscar o registro colorido para os indígenas, justificado pela paleta de tons variados que fazem parte do cotidiano dessas comunidades, com o passar das décadas, o entendimento do fotógrafo se altera, no sentido de inferir que a beleza das cores pode sobrepujar a mensagem e diminuir o aspecto documental. Somado a isso, percebe que a manutenção do material colorido é mais custosa que o preto e branco, por ser mais sensível a variações de luz, temperatura e umidade. O artista dá outro entendimento para a própria produção, até mesmo durante a entrevista, pois reitera, em uma das últimas respostas, que gosta da fotografia colorida e continua fazendo, até porque é possível e mais fácil converter algo colorido em preto e branco.

Série “Índios do Brasil” na Universidade Federal do Espírito

Santo: uma trajetória próxima à três décadas

Feitas em câmera analógica, as fotografias da série são primeiro reveladas em slides, a partir do processo e-6, que gera diapositivos armazenados em luvas de plástico ou papelão, que conseguem se manter fiéis às cenas, com as cores e tonalidade de claro e escuro. Assim, para o fotógrafo e naquele contexto, a intenção seria preservar as imagens para reproduções o mais fidedignas possíveis. Na ocasião, para a exposição na UFES, há uma escolha dos slides feita pelo artista, que se vale de uma mesa de luz para tomar uma nova foto analógica. Mas, então, dos diapositivos, ou seja, as imagens reveladas no processo e-6 voltam a ser capturadas em um negativo Kodak 35mm colorido. Esse negativo foi levado a um laboratório, para ampliação e revelação em papel fotográfico por meio do processo c-41. Resulta, ao

final, em fotografias reveladas em grande formato, 120 x 90 cm, que perdem um pouco da qualidade das originais. Contudo, isso não é considerado relevante pelo artista, que afirma que a maior dimensão obriga que sejam observadas à distância, diminuindo, de qualquer forma, a pureza dos detalhes.

Notadamente, as fotografias digitais dos indígenas, disponíveis no site de Vitor Nogueira, demonstram uma alta qualidade na apreensão das cores, com destaque para a saturação, um resultado do emprego do processo e-6 e posterior escaneamento dos slides em aparelho com total controle. “Você vê que a qualidade é outra, né? Você vê com mais profundidade que o preto é preto, e um branco é branco. Agora, você não tinha isso no negativo não.”, comenta o artista. O processo e-6 tem mais etapas e é bastante sensível ao tempo e à temperatura, necessitando do emprego de mais produtos químicos e de domínio para não trazer alterações indesejadas. Por isso, esse processo foi realizado em locais com mais apuro técnico.

Em contrapartida, a popularização do processo c-41 o torna mais acessível, com a execução por profissionais menos especializados e com um reuso grande dos materiais. Assim, além das perdas já mencionadas na reprodução das imagens, erros na aplicação de reveladores de cor e fixadores podem acarretar prejuízos na legibilidade ao longo dos anos. No caso da série exposta, é perceptível a alteração cromática com o reforço do tom magenta, característica um tanto comum em fotografias reveladas pelo mesmo processo, em laboratórios, no final da década de 1980 e década de 1990.⁸

Contudo, apesar da mudança nas cores ser um problema supostamente intrínseco, outros fatores devem ser mencionados por terem acelerado e intensificado a deterioração. Por cronologia, enumera-se o primeiro deles como a montagem feita no galpão do Centro de Artes, devido à aplicação

⁸Boa parte das pessoas possui fotografias desde período que apresentam alterações cromáticas.

de adesivo não neutro ou alcalino de base orgânica e a anexação em chapas duras de fibra de eucalipto, material comumente utilizado para versos de obras de arte em papel, às vezes também em algumas pinturas, extremamente ácido e que, por meio do contato prologando, juntamente com o adesivo, altera o pH. Essas escolhas resultaram em amarelecimento generalizado, alteração de cores, destruição paulatina das fibras dos suportes, e, de acordo com o local de guarda da obra, potencializou ataques fúngicos e, conseqüentemente, de insetos xilófagos.⁹ O segundo condicionante, que intensifica as sequelas do primeiro, é a falta de uma estratégia pós-exposição, o que resultou na dispersão das obras até o abandono de parte da série no corredor do Cemuni 1. Segundo Nogueira, ele sabia que as fotografias seriam passageiras, porque

[...] não tinham sido bem coladas [...] e como era uma madeira de compensado¹⁰, elas iam dar cupim, estragar, acabar... porque eu vi que elas não estavam sendo guardadas. Às vezes que eu vi, elas não estavam sendo estocadas. Se elas tivessem ido para a Galeria¹¹ e ficassem no arquivo da Galeria... talvez uma grande bobagem que eu fiz foi não ter falado: olha, agora eu vou pegar isso aqui e vou doar pra Galeria.

Não há como precisar se os danos mais graves de manchas provocadas por escorrimento de água, riscos, aderência de materiais, queimaduras por incidência de luz direta, perdas de suporte e a presença de cupim de solo ocorreram apenas no Cemuni 1, ou se a série já chegou ali com alguns desses problemas, que foram, então, agravados. Fato é que existe um consenso entre esses autores e o artista, de que a série “[...] poderia ter perdido a cor, mas não precisava estar em frangalhos igual ela está agora.” Abaixo, a figura ilustra a disposição de oito fotografias, no corredor e o abandono, ratificado pelo uso indevido das obras como anteparo, pela equipe de limpeza.

⁹Insetos xilófagos, como os cupins, se atraem para locais com infestação de fungos, pois se alimentam dos subprodutos liberados por estes microrganismos.

¹⁰Como dito antes, trata-se, na verdade, de um material de qualidade mais baixa que um compensado.

¹¹Se refere, aqui, à Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), que possui uma reserva técnica climatizada.

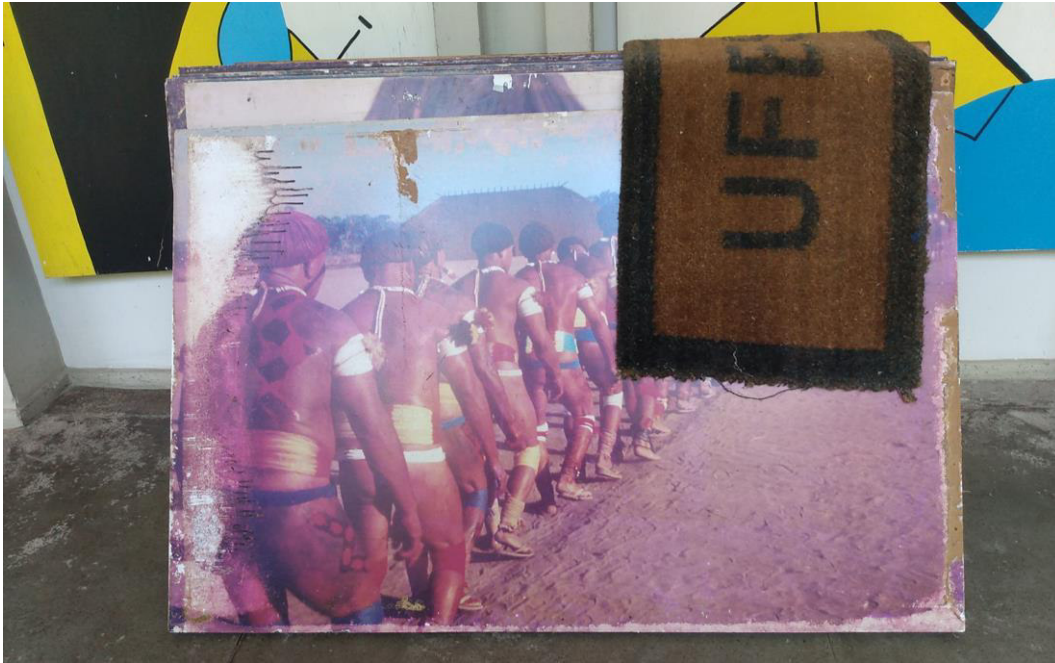


Figura 1. Elaboração do autor, 2021. Fotografia do corredor do Cemuni 1, com foco em remanescentes na série "Índios do Brasil". A primeira fotografia da série apresenta indígenas do Xingu do sexo masculino, de costas e seminus, formando uma fila. Estes estão adornados com pintura corporal, faixas de tecido colorido ao longo da cintura, braços e pernas, além de penas. Calçam chinelos de dedo. Há um tapete amarronzado escrito UFES apoiado sobre a série. Ao fundo, percebem-se duas pinturas em azul, amarelo, branco e preto na parede logo atrás.



Figura 2. Elaboração do autor, 2022. Registro fotográfico do estado de conservação da fotografia dos indígenas Kalapalo, de Vitor Nogueira. Imagem bastante suja, com perda quase total da informação dos dois indígenas do sexo masculino retratados. Percebem-se três retângulos, sendo os das duas bordas mais atingidos com a supressão da camada de emulsão do papel fotográfico, um deles com perda total da cor. Na informação que resta dos indígenas, notam-se pintura corporal em branco e preto, adornos nos pescoços e na cabeça com penas amarelas, pretas e vermelhas.

No começo de 2022, o trabalho no Núcleo de Conservação e Restauração foi iniciado. A figura que segue demonstra o primeiro manuseio e o estado de conservação verificado em uma das fotografias.

Após avaliação cuidadosa por meio dos seguintes critérios: (i) é possível retrabalhar o filme fotográfico?; (ii) o que resta na fotografia consegue trazer leitura da informação representada?; realizou-se o descarte de quatro imagens em alto grau de arruinamento. As quatro fotografias restantes e uma encontrada no Departamento de Artes Visuais ainda passam por procedimentos de limpeza, remoção completa das chapas de fibras de eucalipto do verso, e reestruturação do papel.

Em relação à intensa alteração cromática, esse dano não é reversível, mas, considera-se que há uma nova fruição para essas fotografias, certa dramaticidade que conta uma história que não se espera que seja percorrida por uma obra de arte, sobretudo dentro de uma Universidade. O tom magenta voltado para o azul-arroxeadado, dentro da temperatura das cores, está na charneira entre as cores quentes, próximo das frias, e ainda se percebe a perda de saturação.



Figura 3. Elaboração do autor, 2023. Manipulação da fotografia de indígena Bakairi, disponível em: <http://www.vitornogueira.com/>. Acesso em: 15 nov. 2023. Representa um indígena do sexo masculino com máscara com grafismos e colorida em vermelho, branco e preto. Da máscara parte uma vestimenta em palha, que cobre as costas e braços, mas se mantém aberta na frente. Nota-se também uma saia de palha. Ao fundo uma construção também em palha e um recorte de céu em azul vívido. Trata-se da versão original digitalizada da fotografia de Vitor Nogueira, demonstrando as cores capturadas. Ao lado, encontra-se uma sequência de oito tons selecionados no programa Adobe Photoshop com a ferramenta conta-gotas e a discriminação do RGB correspondente.

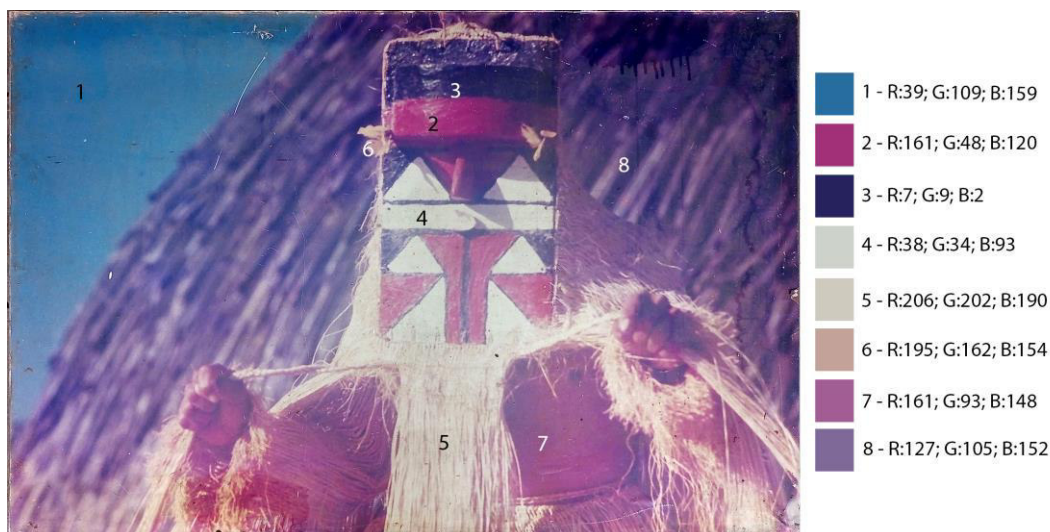


Figura 4. Elaboração do autor, 2023. Representa um indígena Bakairi do sexo masculino com máscara com grafismos e colorida em tonalidades descritas para figura anterior, mas alteradas em magenta. Da máscara parte uma vestimenta em palha, que cobre as costas e braços, mas se mantém aberta na frente. Nota-se também uma saia de palha. Ao fundo uma construção também em palha e um recorte de céu em azul arroxeadado. Trata-se da versão com danos da fotografia de Vitor Nogueira, demonstrando as cores capturadas. Ao lado, encontra-se uma sequência de oito tons selecionados no programa Adobe Photoshop com a ferramenta conta-gotas e a discriminação do RGB correspondente.

Considerações Finais

Pode-se chegar ao questionamento dos motivos para investir sobre esse material, já que é possível fazer uma nova revelação. No entanto, essas fotografias concatenam trajetórias próprias e a matéria é única, apesar de reproduzível. A cor surge como ponto fundamental para a decisão de registro do fotógrafo e, depois, parece se espriar; leva a reflexões quanto ao caráter documental e antropológico. Curioso que, para os executantes das intervenções de conservação, a cor também é elemento que chama a atenção, mesmo diante de tantos problemas estruturais. Alimenta-se, assim, o afirmado por Nogueira, de que a cor se sobrepõe o assunto? Infere-se que há, de fato, uma sedução por outra poética, a do perecimento e do devir. Aos poucos, as fotografias negligenciadas esmaecem, ficam cada vez mais frias e pensa-se se isso não é uma metáfora para o que os indígenas no Brasil enfrentam ao longo de séculos, com um latente anúncio de apagamento.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Cadernos de Leituras**, Belo Horizonte, n.47, p.1-7, jul. 2016.

NAS trilhas de Lévy-Strauss. **A Gazeta**, Vitória, 16 jul. 1995. Caderno Dois.

VITOR NOGUEIRA. **Índios do Brasil**. Disponível em: http://www.vitornogueira.com/index.php?option=com_content&view=article&id=29&Itemid=2. Acesso em: 25 de set. 2023.

VITOR NOGUEIRA. [Entrevista cedida a] autores. Vitória - ES, 09 nov. 2023. Entrevista concedida para fins de pesquisa.

Recebido em: 15 de novembro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

AS VÁRIAS VEZES QUE ME PINTEI POR AÍ: UMA ANÁLISE SOBRE AUTORRETRATO

The many times I painted myself around: an analysis of self-portrait

Maria Betânia e Silva¹
Beatriz Costa da Silva Silvestre²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar e analisar autorretratos realizados entre 2016 e 2021, com o intuito de tecer uma reflexão sobre processo criativo e de memória. Na primeira parte, o debate aborda o autorretrato e o contexto histórico, com atenção especial ao final do século XIX e início do XX. Em um segundo momento, a discussão se centra no que define o autorretrato, o que envolve seu processo criativo e de como a memória influencia em sua produção. Para a finalização, a partir dos autorretratos, foi feita uma análise, pensando principalmente sobre o processo artístico e criativo envolvido em cada um deles.

Palavras-chave: autorretrato, processo de criação, artes visuais, memória.

Abstract: *This work aims to present and analyze the self-portraits made by me, over the years from 2016 to 2021, to weave a reflection on the creative process and memory. In the first part, I discuss the changes in the self-portrait throughout the history of art, with special attention to the late 19th and early 20th centuries. And in a second moment, I discuss what defines the self-portrait, what involves its creative process, and how memory influences its production. To complete this research, I present self-portraits made between 2016 and 2021, and based on them an analysis was made, thinking mainly about the artistic and creative process involved in each of them.*

Keywords: *self-portrait, creation process, visual arts, memory.*

¹ Doutora em Educação pela UFMG com estágio sanduíche na École Normale Supérieure de Paris. pela UFPE. Desenvolve pesquisas com as temáticas da memória; formação docente; história do ensino de arte; práticas pedagógicas em arte.

² Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

Autorretrato e seu contexto histórico

A autorrepresentação esteve presente desde a pré-história. O ser humano sente a necessidade de marcar a sua presença no mundo. Contudo, não precisamos ir tão longe na linha do tempo para estudar o tema. O autorretrato, como o conhecemos, surgiu como uma derivação do retrato na qual o artista retrata a si mesmo. Segundo Abreu (2011), a reflexão feita pelo artista a partir do autorretrato é de que ao fazê-lo, reflete sobre si, na construção de sua imagem, tornando imperativa a autoanálise. Então, desde o Renascimento florentino aos dias atuais, inúmeros artistas pensaram em autorretrato e exploraram seus rostos.

Como consequência da revolução industrial e grandes avanços tecnológicos, tanto no que se referia à fotografia, quanto à produção das tintas, foi possível libertar-se das amarras impostas pelas academias de arte, visto que não havia mais sentido em manter apenas uma pintura naturalista idealizada. Essa maior liberdade artística teve como consequência o surgimento de novos movimentos artísticos, chamados de vanguardas. Por mais que esses movimentos tenham trazido um frescor para as artes, com novas iconografias, o autorretrato insistia em se repetir entre cada uma delas, o que nos evidencia a amplitude e a particularidade do tema.

Dentre os vários movimentos que poderiam ser citados, o Pós-Impressionismo não era de fato um movimento. Esse surgiu muito tempo após a morte daqueles pintores considerados pós-impressionistas, decorrente de uma exposição organizada por Roger Fry (1866-1930). De acordo com Gompertz (2013), Fry procurou um denominador comum entre os quatro artistas expostos: Seurat, Van Gogh, Cézanne e Gauguin. Afinal, anteriormente, Seurat e Van Gogh haviam sido denominados neoimpressionistas; Cézanne já havia sido, de fato, impressionista; e Gauguin aderira o movimento simbolista. Porém, seus estilos pictóricos tinham se desenrolado de maneiras tão distintas que eles tinham cada vez menos em comum.

Uma forte particularidade de Van Gogh era sua ambição como artista. Ele dizia que, ao olharem seus quadros, desejava que o dissessem o aquele homem sentia profundamente, e assim o fez. Como consequência desse anseio, Van Gogh é frequentemente confundido por expressionista, também por ter várias similaridades com tal movimento. Sobre autorretrato, Van Gogh apresenta uma extensa produção. Em muitos casos, era por falta de dinheiro para pagar diferentes modelos; mas, não se pode negligenciar a sensibilidade dessas obras, de acordo com Maia (2018):

Em cada autorretrato ele confirmava a necessidade contínua de exploração de aspectos de seu ego, numa busca incessante da sua própria identidade. Sua tela era não apenas o espelho no qual se interrogava, mas também um laboratório, um terreno de experiências, no qual adotava técnicas em função dos sentimentos que vivenciava. (Maia, 2018, p. 22).

O Expressionismo teve grande força na Alemanha e, de acordo com Ferraz (2015), a influência do Impressionismo deu o tom ao movimento de libertação do Romantismo nas artes plásticas. Além de as descobertas feitas pelos impressionistas sobre a luz e cor como forma de expressão e da libertação da representação naturalista do tema tratado, rejeitando a verossimilhança, contando com movimentos gestuais mais livres para o artista, trouxeram novos ares para o movimento artístico alemão.

Como maior referência pré-expressionista, temos o pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944). Munch viveu uma vida de muitos infortúnios, o que acabou por influenciar a extensão de sua obra, que refletia uma enorme angústia e solidão. De acordo com Bortulucce (2008) Munch utilizou seus conflitos interiores como matéria prima de sua arte, e incluiu a representação de si mesmo em muitas de suas pinturas. Esses dois artistas, Van Gogh e Edvard Munch, influenciaram de forma direta a percepção artística e a produção pessoal apresentada neste texto.

Quando me percebi estampada em diversas superfícies

Em princípio, não percebia minha produção como autorretrato, pois, como não tinha conhecimento técnico de desenho, não era capaz de fazer uma representação fidedigna de mim. Por mais que fossem imagens muito próximas de mim, não encaixavam na descrição de autorretrato que tinha em mente, que era ainda muito engessada a uma noção de um desenho naturalista do retratado. Com o tempo, vim a entender que não era isso que definia e delimitava a linguagem. Diferentes pesquisadores tratam desse assunto, como Canton (2002, p. 22), quando nos diz que “O autorretrato é a afirmação do artista em sua condição única de criador de sua própria imagem.” A partir dessa afirmação, pode-se perceber que, atualmente, a definição e a ideia de autorretrato é muito mais ampla do que um dia já foi.

A consequência imediata, para a minha produção artística, é de que uma parte significativa dela, desde 2016, poderia ser entendida como uma extensa série de autorretratos. O autorretrato ganhou uma nova amplitude a partir dos movimentos artísticos modernos, e, por isso, de acordo com Hall (2005), pode-se dizer que o autorretrato não se configura apenas como uma representação de si, mas como uma forma de representação da própria identidade. É possível perceber como essa linguagem artística aparece, atualmente, com o intuito de reafirmar o indivíduo e, afinal, o que nos é mais familiar do que nós mesmos?

Partindo desse questionamento, e da realização do que poderia ser um autorretrato, ou, no mínimo, uma autorrepresentação, desenvolvi uma produção extensa e, em muitos momentos, até mesmo compulsiva. Como primeiras referências no tema, tive Van Gogh e Munch, que conheci em sala de aula, durante o Ensino Médio. As distorções na anatomia, as cores intensas e a forte expressividade de ambos os artistas os destacaram para mim dentre os demais: eu queria ser capaz de reproduzir, sozinha, o sentimento que tinha ao olhar para aquelas obras.

Outro nome que me marcou muito, naquele momento, foi o de Anita Malfatti. Especialmente, porque teve como provação enfrentar as duras críticas feitas por Monteiro Lobato à sua exposição em 1917. Recordo-me de me apiedar dela e, por tanto temer a rejeição, me ver refletida em sua imagem em diversos momentos de insegurança.

Esses artistas serviram de norte para meus trabalhos iniciais e passei a explorar todas as possibilidades de autorrepresentação que conseguia conceber, porém, naturalmente, fui me voltando para o retrato, pois a face sempre me fora mais fascinante. Dessa forma, quando Abreu (2011) afirma que o artista, ao fazer um autorretrato, reflete sobre si, na construção de sua imagem, torna-se imperativa a autoanálise; tudo pareceu corroborar com minha produção. À distância, posso perceber que, durante um longo período, eu reproduzia uma imagem idealizada de mim mesma, já que, vistos de hoje, aqueles desenhos dificilmente refletem meus traços e expressões. Contudo, essa idealização não estava sempre trabalhando em favor de um embelezamento estético, pois, em diversos momentos enfatizava defeitos em favor de um sentimento ou sensação – o que também era consequência de uma imagem pessoal distorcida, que dificultava o entendimento das minhas feições. Abreu também fala sobre isso quando diz:

Através do autorretrato o artista se apresenta, se exterioriza, ele se diz presente no seu mundo, que pode ou não, dependendo de sua poética, coincidir ou ter relação com o mundo real e concreto. O artista materializa a sua identidade no autorretrato, revela o que imagina ser, o que deseja e pretende ser. (Abreu, 2011, p. 1).

A partir dessa indagação, vi-me revisitando essas imagens que havia feito há tanto tempo. Esses autorretratos tornaram-se um diário visual de minhas inseguranças, medos e até mesmo dos traumas que carrego.

Com isso, volto para a fala de Hall (2005), quando afirma que o autorretrato, na atualidade, é, antes de tudo, uma reafirmação do artista como indivíduo. Ele abre margem para um novo entendimento do que

pode ser um autorretrato. Foi mais ou menos nesse momento de entendimento do meu processo criativo que pesquisei e estudei sobre o trabalho de Frida Kahlo. Quando vi a extensão de sua produção e, no momento que vi seu rosto repetidas vezes em seus quadros, me senti vista. Kahlo afirmou que pintava a si mesma porque era sozinha e porque era o assunto que melhor conhecia; nesse momento, Frida não só se afirmou como artista, mas se declarou tema a ser trabalhado.

Foi nesse período de inúmeros aprendizados e de grande interesse no assunto que tive consciência de que existe um processo criativo. Por mais que a criatividade seja uma habilidade, como qualquer outra, por muito tempo, acreditei que era um dom, algo que nasce com você, e que eu, particularmente, não carregava dentro de mim. Porém, fui percebendo um padrão em meu processo criador. O processo criativo é um procedimento individual, que opera entre consciente e inconsciente, Jung (2011) diz que:

O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. (Jung, 2011, p. 83).

Por um gatilho externo, que não me recordo qual, resgatei memórias há muito guardadas, as quais colocaram em perspectiva as poucas certezas que tinha de mim. Ao ocupar o lugar de vítima, encontrei-me encurralada. Nesse momento, o único caminho à minha frente era um lápis e um papel. Retomei as referências artísticas que já admirava, e busquei “exatamente” o que admirava nelas: era a capacidade de cada uma de exorcizar seus demônios por meio da arte, e decidi tentar. Em relação a essa colocação, Ostrower (1978) afirma que:

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos

essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e determinam a configuração em vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma. (Ostrower, 1978, p. 10).

Corroborando com o que Ostrower diz, pode-se pensar nas inúmeras questões da pintura como o próprio objeto de estudo. Jacinto (2013, p. 49) levanta, justamente, essa discussão, ao dizer que “a qualidade de um desenho, de uma pintura, depende em muito da quantidade e extensão de invisível que instauram”, ou seja, da mesma forma que Ostrower afirma que parte do processo criativo é inconsciente, Jacinto nos diz que a maior qualidade que a obra pode ter é aquilo que é invisível, e que, por isso, é também – consequentemente – inconsciente. A partir disso, podemos perceber a amplitude do termo autorretrato, e tudo aquilo que ele abrange, além de ser uma produção que leva consigo muito da memória e vivências do artista. Com isso, vi a necessidade da reflexão sobre a influência da memória no processo criativo.

Lembranças, e tudo que fiz a partir delas

Quais partes de mim eu estou disposta a mostrar? Qual é a imagem que eu quero usar para me representar? Quais são os meus limites entre privado e público? Esses foram questionamentos que surgiram ao longo dessa pesquisa e durante a produção dos autorretratos aqui apresentados.

No momento que decidi desenhar e, posteriormente, pintar aquilo que me afligia, expus dentro do meu imaginário experiências, memórias, que não havia colocado sequer em palavras, na esperança de, possivelmente, ressignificá-las. Por isso, pude perceber que o imaginário das minhas produções sempre esteve centrado na memória, e na reflexão acerca disso. Segundo Gusdorf (apud Hervot, 2013, p. 104) a memória é “uma

espécie de retrato do que somos, composto com as características do que éramos”. Partindo desse princípio, então, as memórias não representam acontecimentos que cruzaram nossa vida, mas aquilo que somos, e o que “já fomos”.

A memória interfere, direta e indiretamente, nas produções artísticas. Canton (2000, p. 52) diz que “a memória corporal se torna um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário”. Nesse sentido, Jardim (2017) discorre que, em diversos momentos, aquilo que foi vivido precisa ser escavado para, então, revelar camadas mais profundas, assim, dizendo que tem que ser processado para ser transmutado. Jardim também comenta quem ao expor obras que advêm de sua vida pessoal, aquilo que é privado se torna público. Entretanto, temos que levar em consideração que a obra tem o poder de transcender as delimitações da experiência do artista, do particular, e ser ressignificada pelo espectador.

A partir disso, senti uma necessidade interna de parar e analisar os autorretratos produzidos até aqui. Selecionei obras dentro do recorte temporal dos anos de 2016 a 2021. 2016 foi o começo de minha produção artística, mesmo que, inicialmente, longe da academia, além de fator determinante para o entendimento das obras atuais. Decidi apresentar um número de obras entre os anos, a fim de oferecer um *insight* por cada etapa, sem criar uma hierarquia dentre as produções e seus processos.

Durante o ano de 2016, a maioria das minhas produções eram relacionadas ao estresse vivido pela conclusão do Ensino Médio. A expectativa pela nota do Enem, além da incerteza do ano que se seguiria, influenciou, de forma direta, naquilo que desenhava, afetando até mesmo a seleção da paleta de cores da maioria das obras, além das composições barulhentas que conversavam com o caos que se passava em minha própria cabeça. Durante o ano, tive inúmeras crises de ansiedade e, por um longo período, tive certeza de que a minha vida inteira seria assim.

Desenhar era uma válvula de escape enorme, e isso refletia, diretamente, na minha produção. As texturas marcadas, as palavras, a repetição de cores; tudo isso refletia um descompasso interno. Apesar dos inúmeros problemas enfrentados naquele momento, foi um período de descobertas, pois foi ali que consegui dar um primeiro passo para um possível encaminhamento no desenvolvimento de uma poética.



Figura 01: Invisível, a autora, 2016. Fonte: acervo pessoal. Pintura com pinceladas marcadas. A maior parte da imagem é em tons escuros e pretos. Há uma figura central, toda em branco, longilínea, em plano médio, com cabelos pretos longos, apenas com os olhos desenhados com dois pequenos círculos pretos. Em segundo plano, há oito figuras vestidas de preto, também em plano médio, olhando em várias direções, com cabeças feitas por fortes pinceladas em marrom claro, sem detalhes dos rostos e sem cabelos.

Essa pintura surgiu durante algumas reflexões sobre o meu valor. A sensação que tive, por muito tempo, era a de que eu seria invisível aos olhos dos outros. Também foi minha primeira experiência com tinta acrílica, e acredito que muito contribuiu para a construção da imagem, mesmo que as pinceladas marcadas nas figuras em ocre fossem incidentais, elas funcionam, ao criar maior textura e contraste com a figura central.



Figura 02: Caos, a autora, 2016. Fonte: Acervo pessoal. Pintura de busto de mulher branca de cabelos longos vermelhos desenhada com finas linhas pretas. A parte de baixo do busto encerra-se como se derretesse e escorresse, suspensa no meio da pintura. O rosto mostra apenas boca e nariz, sugeridos por linhas curtas. No lugar dos olhos, há um espaço vermelho, da mesma cor da área que circunda da cabeça. Depois dessa área, o fundo do resto da pintura é preto. Tanto na área vermelha dentro e fora do rosto quanto na parte preta da pintura, há dezenas de linhas de texto com letras manuscritas em círculos que se expandem do centro da pintura. As letras das áreas vermelhas são feitas em preto e das áreas pretas são feitas em branco.



Figura 03: Abraço, a autora, 2016. Fonte: Acervo pessoal. No centro de uma forma geométrica preta de diversos lados, feita com pinceladas fortes, uma figura em vermelho e preto, com olhos sugeridos por grandes círculos brancos e boca por traço que atravessa horizontalmente a cabeça, com corpo e cabeça cobertos por tracejado preto e vermelho, olha em nossa direção e abraça uma figura branca de longos cabelos vermelhos.

Esse desenho corresponde ao ápice da minha ansiedade; as palavras vinham em um turbilhão, me desnorando. Além de ter sido parte fundamental na série que produzi, na época, em vermelho e preto. O fundo preto completamente chapado destaca as palavras, e o formato circular que elas seguem cria uma espiral, representativa da sensação de entrar em espiral, em que se perde a consciência entre inúmeros pensamentos intrusivos.

O desenho intitulado “Abraço” surgiu a partir de uma crise de ansiedade, quando me sentia extremamente sufocada. Nunca decidi o que, realmente, era essa figura que está mais atrás. Em alguns momentos, era a personificação da minha ansiedade, em outros, representava aquele que me agrediu durante a infância. Produzi uma quantidade significativa de pinturas e desenhos com essa figura, e ela, constantemente, mudava de significado, porém, carreguei-a comigo por bastante tempo. Os fortes contrastes entre preto e vermelho tentavam representar o desespero daquele abraço indesejado, independentemente de quem fosse.

Passei um trimestre morando na Nova Zelândia, com o intuito de aprimorar minha proficiência em inglês, e, por mais que tenha sido um período incrível, com memórias e experiências que levarei para a vida toda, em diversos momentos, me senti incrivelmente sozinha. Em decorrência da diferença de fuso horário, de 16 horas, o contato com família, namorado e amigos era escasso, e, em meio a inúmeras piadas de que eu “vivia” no futuro, precisei aprender a lidar com a minha própria companhia, coisa que nunca havia precisado fazer por tanto tempo. Além do amadurecimento, aprendi a conviver comigo.



Figura 04: Me sentindo azul, a autora, 2017. Fonte: Acervo pessoal. Busto de figura branca de cabelos curtos escuros feita com linhas pretas marcadas sobre fundo branco coberto por círculos feitos com zigue-zague de linhas azuis grossas.

A expressão "*feeling blue*" foi o que me inspirou para produzir esse desenho. Pela associação da cor azul com o sentimento de tristeza, comecei a explorar, com mais frequência, a cor e suas tonalidades, apesar de ainda não ter abandonado o vermelho. Nesse momento, ainda tinha pouca noção de um desenho mais técnico, e trabalhava, exclusivamente,

com os conhecimentos adquiridos empiricamente. Além de tudo, gostava de explorar diferentes texturas e como elas poderiam dialogar com a figura principal.



Figura 05: Doença, insanidade e morte, a autora, 2017. Fonte: Acervo pessoal. Busto de figura de pele amarelada, cabelos nos ombros e marca vermelha do lado esquerdo do peito. A figura está na parte inferior da imagem, cruza os braços e tem os olhos fechados. Na parte superior da pintura, três cabeças flutuantes olham para baixo. As cabeças são feitas de linhas pretas pouco firmes e têm os olhos feitos de manchas pretas sem áreas brancas. O fundo da imagem é todo em tons de preto e cinza.

Doença, insanidade e morte” surgiu ao ler uma frase de Munch. Naquele momento, senti ter feito algo sobre um problema “real” e que não era apenas sobre mim. Passei bastante tempo acreditando que os autorretratos que fazia não eram arte. No ano de 2018, dentre inúmeras questões, o que mais me causava insegurança era a minha falta de conhecimento técnico; particularmente, no momento de pôr em prática aquilo que tinha em mente, e muito me frustrava ao ter a impressão de que só eu passava por aquelas dificuldades. Após esses primeiros embates internos, fui me adaptando, e as coisas melhoraram com o passar do ano; até que me encontrei em pintura. Felizmente, estava ficando cada vez mais feliz no ambiente universitário.



Figura 06: Sem título, a autora, 2018. Fonte: Acervo pessoal. Figura de cabelos na altura dos ombros, pele branca, vestindo camisa azul, feita de traços pretos, de perfil, voltada para a esquerda e em plano médio sobre fundo vermelho. Sobre o fundo vermelho, há a silhueta de várias mãos. Diante do rosto dela, ergue-se uma mão feita de tracejado preto sobre fundo branco. Essa mão é feita dos mesmos traços da figura que surge do lado direito da imagem, também de perfil, com olho sugerido por um círculo branco e boca por marcação vermelha em forma de meio sorriso.

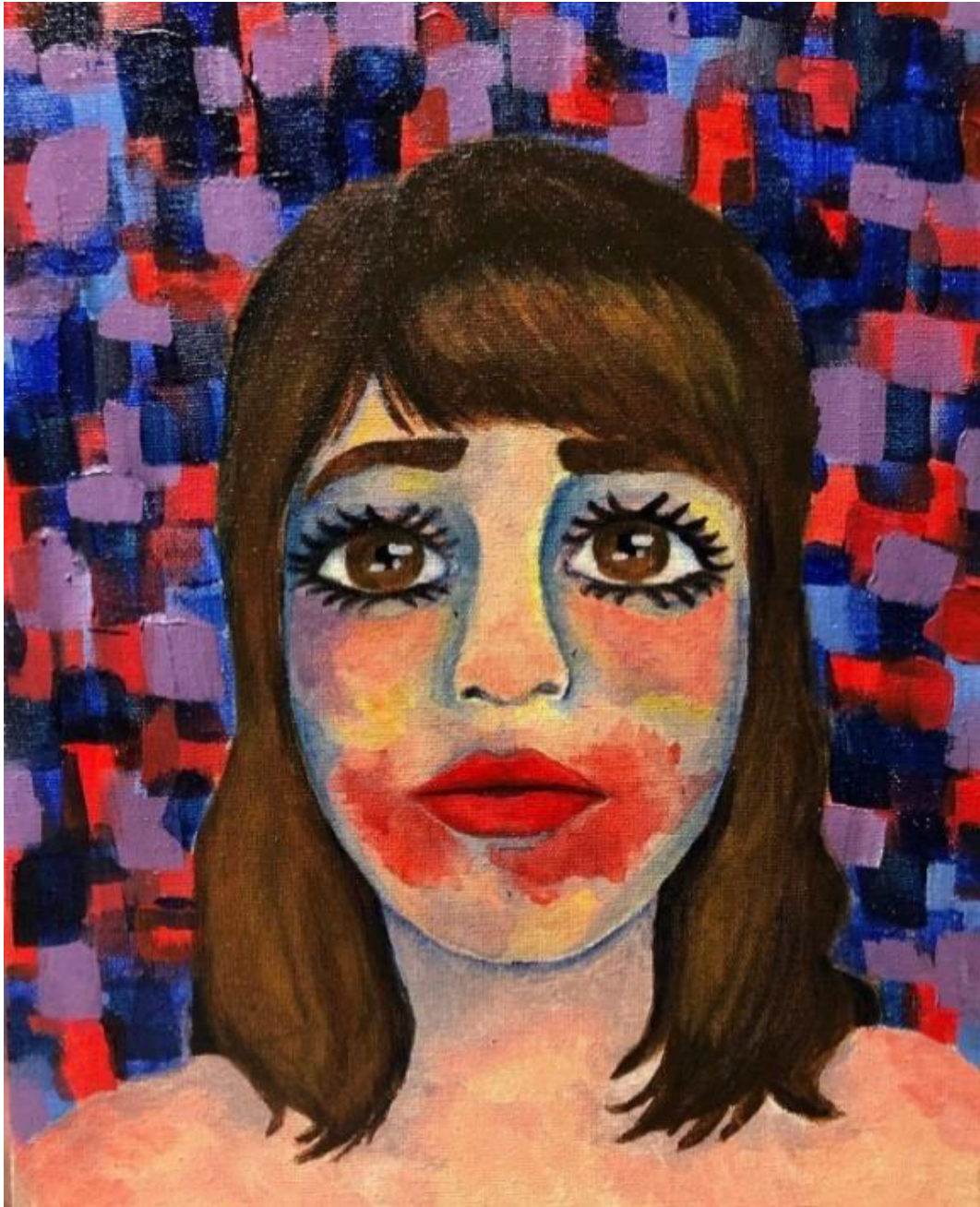


Figura 07: Sem título, a autora, 2019. Fonte: Acervo pessoal. Rosto de pessoa branca feito em aquarela, com cabelo castanho na altura dos ombros, olhos grandes, boca vermelha, com mancha vermelha que se espalha em torno da boca e fundo com grandes pinceladas de vermelho, azul e tons de roxo.

O ano inteiro foi um grande ponto de virada no amadurecimento da minha produção, adquiri novas referências e aprendizados e, desse momento em diante, tive coragem de experimentar dentro daquilo que me propunha a fazer. Ainda não havia conseguido me libertar

totalmente da linha dentro da pintura, mas, estava, lentamente, me direcionando para conseguir.

No início de 2019, eu acreditava que estava com um caminho bem definido dentro da minha produção. Tinha feito grandes avanços técnicos, e tinha certeza de que tinha resolvido a questão da poética. Entretanto, comecei a ter a sensação de que não estava evoluindo na maturidade das produções; e foi com essa incerteza do caminho que estava tomando que adentrei em um grande bloqueio criativo. Apesar de tudo, foi um momento extremamente enriquecedor para meu repertório artístico. Por conta das novas inseguranças com a “repetição”, me permiti explorar novos materiais, como guache e pastel oleoso, que, mesmo que fossem de fácil acesso anteriormente, nunca haviam despertado muito interesse em mim, pois procurava sempre me manter na zona de conforto que a aquarela representava.

Essa tela (Figura 07), marca um novo momento na minha produção, com maior conhecimento técnico dos materiais utilizados, e maior noção do que queria alcançar. Nesse momento, dediquei-me inteiramente à pintura, pois conseguia alcançar resultados que jamais havia imaginado. A pele foi trabalhada utilizando as cores primárias, para dar noção de luz e sombra, além de ter dado um efeito mais “orgânico” em suas manchas. Entretanto, no fundo, optei por pinceladas mais duras, quase que geométricas, o que cria um forte contraste entre figura e fundo. A expressão, contudo – por mais que tenha melhorado durante todo esse percurso – ainda se encontrava travada. Em diversos momentos, não conseguia materializar toda a expressividade que queria.



Figura 08: Sem título, a autora, 2019. Fonte: Acervo pessoal. Em aquarela, cabeça deitada sobre superfície marrom claro, com ombro coberto por camisa cinza do lado direito e cabeça castanho curto que se estende para o lado esquerdo. Os olhos são marcados por grandes manchas vermelhas e o fundo feito por linhas verticais aquareladas em tons de azul e roxo.

Estava, finalmente, livre da caneta nanquim para traçar contornos na hora de pintar com aquarela, porém, ainda me escorava na possibilidade de enfatizar linhas e sombras com o lápis de cor, como aparece nessa pintura (Figura 08). Aos poucos, ganhei autonomia com o material, para me fazer entender. Nessa aquarela, podemos perceber a verticalização das linhas no fundo, que contrastam com a composição horizontal; além dessas duas retas, na pintura, pode-se ver as marcas do lápis de cor, que funcionam quase como pinceladas e apresentam formas curvas, o que cria outro ponto de tensão em nossa visão.

Em 2020, comecei com um bom ritmo de trabalho. Na hora de pintar, era algo previamente pensado e sentia estar evoluindo, até que o isolamento social começou, mas, era necessário para manter a sanidade naqueles momentos de *lockdown*.



Figura 09: Todas as vezes que me encontrei por aí, a autora, 2020. Fonte: Acervo pessoal. Em aquarela, três cabeças com cabelos castanhos curtos, organizadas horizontalmente. Nos pontos em que as laterais das cabeças de tocam, elas parecem se mesclar em tons de rosa escuro.

Essa pintura foi meu caminho definitivo de volta para a aquarela. Compreendi como gostaria de utilizar a diluição da tinta, além da composição, da qual me orgulho bastante até hoje. Não é por acaso que os pontos de convergência são mais saturados, nem a cor utilizada, pois, nem sempre foi fácil me encontrar – confrontar – e esses momentos de autoconhecimento machucam. Não é fácil viver dentro de um cérebro ansioso e, por isso, os embates, muitas vezes violentos, dentro de mim.

Em 2021, comecei o ano mergulhada em experimentações. Explorei ao máximo os materiais que tinha em mãos, e dos quais tinha certa noção de sua instrumentalidade. Contudo, foi na aquarela que ganhei maior liberdade; passei a explorar diferentes formas de se trabalhar cor, lidando especialmente com uma menor saturação, além de brincar ainda mais com suas possibilidades de diluição.



Figura 10: Chateação, a autora, 2021. Fonte: Acervo pessoal. Em aquarela, cabeça de pessoa branca com cabelo castanho volumoso, segurando o queixo e as laterais do rosto com as duas mãos. Os olhos, a boca e as sobrancelhas são muito marcados e curvam-se para os lados do rosto.



Figura 11: Me amariam mais se eu não fosse quebrada? a autora, 2021. Fonte: Acervo pessoal. Em aquarela, rosto de pessoa de cabelos castanhos na altura dos ombros, que não aparecem na imagem. Onde deveria estar o olho esquerdo da figura, há um espaço vazio, como um buraco vermelho, do qual saem duas linhas para a esquerda e a direita, como se fosse um tapa-olho.

Foi nessa obra (Figura 10) que percebi que eu “sabia” pintar. Consegui alcançar as cores que eu havia imaginado, além de uma diluição aceitável. Fazia muito tempo que não ficava propriamente feliz com algum trabalho, e esse foi um novo ponto de virada.

Essa aquarela (Figura 11) também surgiu de uma crise de ansiedade. A

pergunta que dá título martelava em minha cabeça de forma incessante, até o momento que a escrevi no papel. Foi uma pintura feita com paciência ao longo de dias, algo que, geralmente, não acontece, e o resultado me surpreendeu; a profundidade do rosto, as cores, a forma como o olhar foi representado, não parecia que eu tinha capacidade de realizar aquilo. Foi como se a obra fosse expelida de mim, mesmo com esse processo de criação mais tranquilo. Hoje, considero como um dos meus melhores trabalhos, tecnicamente falando, e acredito ser uma das obras mais expressivas que consegui realizar.

A partir da reflexão em cada obra, foi possível evidenciar a sua forte relação com a memória, trazendo, de forma prática, aquilo que Gusdorf (apud Hervot, 2013) falou sobre a memória ser uma forma de retrato do que somos. Com este estudo, pude observar meu processo criativo de certa distância, e, nesse momento, foi possível assimilar a maneira como tudo está tão intimamente ligado à memória, e como utilizo o autorretrato como uma reafirmação de mim. Como consequência de inúmeras questões, utilizei o desenho e a pintura como uma forma de “desabafo”, com a finalidade de tentar compreender experiências, medos e inseguranças. Jacinto (2013, p. 59) falou que “O pintor é despertado pelas coisas, no impulso que o leva ao ato de pintar”, e explicou, de forma objetiva, o sentimento que me movia a pintar: um impulso. A maneira que vinha trabalhando, durante o processo criativo, reverberou em inúmeros momentos da minha vida, pois, como tudo estava interligado com a memória, me permitiu encarar esses momentos sob uma nova perspectiva.

Referências

- ABREU, Simone Rocha de. Autorretrato: Inventando a si mesmo. **Anais**, 2011. Disponível em:
<http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/simone_rocha_de_abreu.pdf>. Acesso em: 18 Outubro de 2021.
- BORTULUCCE, V. **O artista e o seu meio social**: considerações acerca da

pintura auto-retrato com cigarro de Edvard Munch. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 4, 2008, pp. 88. Acesso em: 10 mar. 2022.

CANTON, Kátia. **Auto retrato espelho de artista**, Tese de Livre Docência, Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo (ECA- USP), 2002

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

FERRAZ, João. O Expressionismo, a Alemanha e a “Arte Degenerada”. **CADUS**. Revista de História, Política e Cultura, n. 1, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://colegiodearquitectos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/23725-61310-1-SM.pdf>>. Acesso em: 22 Fev. 2022.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2005.

HERVOT, Brigitte Monique. Georges Gusdorf e a autobiografia. **Letres Françaises**, n. 14, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras-UNESP, 2013.

JACINTO, J. **Arder de mão**. repositorio.ul.pt, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8940>> Acesso em: 04 Mar. 2022

JARDIM, Hiáscara Alves Pereira; IFES. A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco. **Anais**, 2017. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S11/26encontro_____JARDIM_Hi%C3%A1scara_Alves_Pereira.pdf>. Acesso em: 7 Mar. 2022.

JUNG, Carl Gustav. **O Espírito na Arte e na Ciência**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes, 4º edição. 2011

MAIA, Denise Diniz. Vista do O retrato genial de Vincent van Gogh: **Self** - Revista do Instituto Junguiano de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://self.ijusp.org.br/self/article/view/36/171>>. Acesso em: 23 Fev. 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1993.

RAMOS, José Artur. O Auto-Retrato como Consciência da Nossa Vida. **Philosophica: International Journal for the History of Philosophy**, v. 21, n. 42, p. 93-105, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24707/1/Artur%20Ramos%2093-105.pdf>>.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. 1 ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

Recebido em: 22 de setembro de 2022.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

RESENHA

SOBRE “WOLFGANG TILLMANS – FOUR BOOKS”

About “Wolfgang Tillmans – four books”

Resenha de TILLMANS, Wolfgang. Wolfgang Tillmans–four books. Köln: Taschen, 2020.

André Arçari¹

Resumo: Esta resenha escrita apresenta a publicação *Four books* de autoria do artista teuto Wolfgang Tillmans, cujo trabalho fotográfico pode ser lido como um reflexo da cultura e a vida da geração X. A produção deste artista floresce durante um período de livre circulação entre os estados-membros da UE, onde sua carreira desponta na década de 1990, face a abertura política alemã após a queda do muro, a globalização mundial e a importância dos processos de subjetivação do sujeito. É nesse período que Tillmans colaborou tanto com fotografias de moda quanto da cena continental de *techno* e *acid house* para *i-D* e *Purple*, e fora testemunha dos impactos da AIDS na comunidade *queer*. *Four Books* destaca-se por trazer em um grande volume o modo fragmentário que compõe sua pesquisa, uma espécie de quebra-cabeças onde a constituição de sentido das imagens se dá no processo de subjetivação dos objetos, eventos e sujeitos, a partir e através da materialidade transitória presente em seu mundo circundante. Ainda, trata-se de seu quinto livro publicado pela Taschen, em comemoração aos 40 anos da editora, onde estão reunidos em ordem cronológica: *Wolfgang Tillmans*, 1995 / *Burg*, 1998 / *Truth Study Center*, 2005 / *Neue Welt*, 2012.

Palavras-chave: fotografia contemporânea. artes visuais. Wolfgang Tillmans.

Abstract: *This written review presents the publication Four books by German artist Wolfgang Tillmans, whose photographic work can be read as a reflection of the culture and life of generation X. This artist's production flourishes during a period of free movement between the states -members of the EU, where his career took off in the 1990s, given the German political opening after the fall of the wall, globalization, and the importance of the subject's subjectivation processes. It was during this period that Tillmans collaborated on both fashion and continental photographs of techno and acid house for i-D and Purple and was a witness to the impacts of AIDS on the queer community. Four Books stands out for bringing in a large volume the fragmentary way that makes up his research, a kind of puzzle where the constitution of meaning in images takes place in the process of subjectivization of objects, events, and subjects, from and through transient materiality present in its surrounding world. Furthermore, this is his fifth book published by Taschen, in celebration of the publisher's 40th anniversary, where they are gathered in chronological order: Wolfgang Tillmans, 1995 / Burg, 1998 / Truth Study Center, 2005 / Neue Welt, 2012.*

Keywords: *contemporary photography. visual arts. Wolfgang Tillmans.*

¹ Possui graduação em Artes Visuais - Licenciatura (2014) e mestrado em Artes (2018) - Área de concentração: Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte - ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente é doutorando em Artes Visuais (2020) - Área de concentração: Teoria e Experimentações em Arte. Linha de pesquisa: Linguagens Visuais - pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A infinitude das imagens nas redes e mídias sociais é algo significativo para se pensar seus esvaziamentos no contemporâneo. Todos os dias, uma onda de novas imagens é publicada para, tão brevemente, serem esquecidas e, por conseguinte, substituídas por uma nova onda de imagens que, logo, se somarão ao mar infinito de novas e velhas imagens, a navegar à deriva no profundo oceano online. Em ritmo tão ilógico quanto exaustivo, não há nenhuma ação humana, hoje, que não seja capaz de ser transformada em produto imagético, desde o banal cotidiano à fotografia comercial.

O artista alemão Wolfgang Tillmans (Remscheid,² 1968-), que hoje vive e trabalha entre Londres e Berlim, possui um trabalho fotográfico que reflete a cultura e a vida da geração X, essa que, por sua vez, atravessa a fotografia analógica até a torrente das imagens digitais. Ademais, a produção do artista floresce durante um período de livre circulação entre os estados membros da UE. Sua carreira desponta na década de 1990, face à abertura política alemã após queda do muro, a globalização mundial e a importância dos processos de subjetivação do sujeito. É nesse período que esse autor colaborou tanto com fotografias de moda quanto da cena continental de *techno* e *acid house* para *i-D* e *Purple*, e fora testemunha dos impactos da AIDS na comunidade *queer* – dos quais podemos englobar sua testagem positiva para HIV, aos 26 anos, além da morte de seu parceiro, Jochen Klein, em 1997, por complicações relativas à doença.

Four Books é seu quinto livro publicado pela Taschen, em comemoração dos 40 anos da editora. Nele, estão reunidos, em ordem cronológica: *Wolfgang Tillmans*, 1995 / *Burg*, 1998 / *Truth Study Center*, 2005 / *Neue Welt*, 2012. Em âmbito geral, sua pesquisa é formada por fragmentos, uma espécie de quebra-cabeças, no qual a constituição de sentido das imagens se dá no processo de subjetivação dos objetos, eventos e sujeitos, a partir e através da materialidade transitória, presente em seu mundo circundante.

² Cidade pertencente ao estado da Renânia do Norte-Vestfália e a região administrativa de Düsseldorf.



Wolfgang Tillmans – four books. Köln: Taschen, 2020, 560p. Capa Dura. 21.7 x 15.6 x 4cm [Páginas de Wolfgang Tillmans, 1995]. Livro aberto: a página da esquerda mostra uma esfera branca sobre fundo preto; a página da direita mostra dois jovens brancos, a mulher, à esquerda, veste uma vestido branco simples, cruza os braços por detrás da cabeça e segura os próprios seios, em um movimento contorcionista; o rapaz, de cabelos muito curtos, veste camisa verde larga e o que parece ser uma saia longa de lona marrom com uma inscrição manuscrita em preto sobre tinta amarela de cabeça para baixo; ele passa o braço por detrás da mulher e segura delicadamente sua cintura; ambos olham para a câmera.

Em um mesmo fotolivro ele é capaz de reunir: cenas da banalidade do cotidiano; imagens de amigos em momentos íntimos; o sexo gay; as nuances da cultura do corpo livre [*Freikörperkultur*] alemã e fotografias abstratas únicas, feitas sem qualquer uso de câmera. Parece-me que, em seu trabalho, os eventos, todos eles dispersos, ganham vida na lógica montagem. É a partir e através dela que o fotógrafo elenca formatos dos mais diversos de impressões e suportes, técnicas e dimensões, podendo, inclusive, encontrarmos uma mesma imagem reproduzida em diferentes situações dentro de uma única exposição. Seu processo busca romper com hierarquias entre as representações, assuntos e materialidades, como entre o valor das mesmas imagens dentro dos meios de circulação que tem utilizado entre os anos, como as páginas de revistas, os fotolivros ou as exposições *per se*, impregnando um

conteúdo no outro. Desse ponto de vista, somos convocados a enxergar uma imagem nunca como fixa, mas sempre em movimento, em constante fluxo, em uma cadeia de relações a que faz parte.



Figura 1. Wolfgang Tillmans – four books. Köln: Taschen, 2020, 560p. Capa Dura. 21.7 x 15.6 x 4cm [Páginas de de Burg, 1998]. Livro aberto: na página da esquerda, fotografia de mulher loira de cabelos presos, sentada, em plano médio, olhando para a câmera, com o que parece ser um brócolis no lugar da mão; a imagem é quase toda de tons de vermelho, com exceção do brócolis; à direita, fotografia de vários homens musculosos sem camisa, na penumbra, no que parece ser uma boate.

Tillmans é um sismógrafo de seu tempo, concebe imagens que resistem a construções narrativas arraigadas na sequencialidade lógica e propõe, em oposição, montagens idiossincráticas capazes de apontar seu poder oculto de gerar formas. Ele costuma dizer que seu trabalho é um exercício contínuo de transferência de uma energia para outra, do território tridimensional para o bidimensional (Tillmans, 2017) de um experimentalismo com o próprio sentido de como vemos e entendemos a fotografia e suas materialidades transitórias. Para assimilarmos seu “corpo de obras”, somos convocados a usar um extenso jogo de lentes: acontecimentos ínfimos, a cultura material, temas canônicos da história da arte apresentados por uma nova ótica, gestos experimentais e fotografias abstratas realizadas manualmente em laboratório com exposições de

fontes de luz controladas, que iluminam diretamente o papel fotográfico, antes de seu processamento – aqui, convém lembrarmos do experimentalismo nos “fotogramas”, de László Moholy-Nagy.

Em meio a um mundo de redes sociais e de uma cultura da imagem sem fim, e, igualmente, os vazios que acometem as imagens no contemporâneo, faz bastante sentido que Wolfgang Tillmans tenha, recentemente, apresentado ambos, um catálogo e uma crônica de 30 anos de sua carreira, no MoMA.³ Torcer a imagem, literalmente, dobrá-la em muitos fragmentos para fazer disso uma sequência de constelações. O fato é que Tillmans foi capaz de desconstruir muitos lugares “canônicos”, nos quais a imagem se resguarda, com seu estilo mais centrado no clique direto do que em qualquer apreço pela técnica. No suposto modo como se fotografa um retrato, na ideia organizada da natureza morta, na pose do nu artístico (massivamente feminino). Em oposição, amigos em eventos íntimos, objetos dispersos, restos de refeições, nus em cenas antieróticas e/ou amadoras.

Tillmans ainda parece responder, constantemente, ao modo como nada na sociedade alemã se faz por acaso, sem um sentido de ordem, quando recondiciona essa noção, ao não se concentrar no que se entende como “técnica”. Suas instalações são compostas por constelações imagéticas e rebatem certo “aprisionamento” moderno do “visual-gradeado” (o famigerado *grid* modernista), que tem, em Bernd e Hilla Becher, referência por seus projetos visuais. É válido lembrar que essa bem poderia ser uma de suas referências, uma vez que, em 1976, Bernd torna-se professor de fotografia⁴ na *Kunstakademie Dusseldorfe* sua importância é reconhecida na formação de alunos como, e.g., Candida Hofer, Thomas Sruth, Andreas Gusky e Axel Hütte, que elevaram o estatuto da fotografia como arte na Alemanha.

³ Cf. *Wolfgang Tillmans: To look without fear*. MoMA-NY. 12 Set. 2022 - 01 Jan. 2023. A mostra contou com aprox. 350 fotografias além vídeos e instalações multimídias.

⁴ A saber, este fator torna-se significativo quando a disciplina usualmente não fazia parte da grade curricular das escolas de artes plásticas.

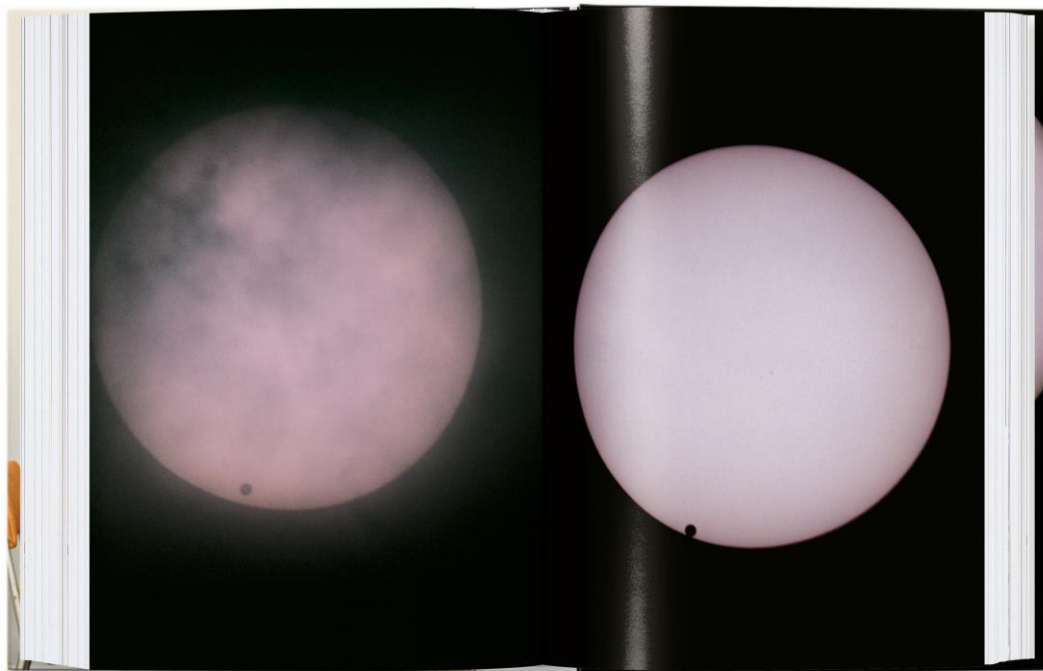


Figura 2. Wolfgang Tillmans – four books. Köln: Taschen, 2020, 560p. Capa Dura. 21.7 x 15.6 x 4cm [Páginas de truth study center, 2005]. Livro aberto: em cada página, imagem em preto e branco de círculo branco sobre fundo preto. A imagem do círculo branco da esquerda é vista por trás de uma névoa cinza.

Agora, retomando o pensamento para a lógica desse formato de publicação, de acordo com o pesquisador Matt Johnston (2022), um fotolivro pode ser definido como algo que reúne um trabalho encadeado de autoria individual ou não, tendo foco na fotografia como seu conteúdo principal. Trata-se da expressão unificada de um pensamento, assunto, posição, local ou tempo, construída de forma consciente, que visa o livro como formato final. (Cf. Johnston, 2022, p. 19) No compêndio de Tillmans todos os livros possuem um texto, com exceção de *Truth Study Center*, que possui dois, no começo e no fim, sendo o primeiro deles do próprio autor. Nas primeiras três publicações, adotou-se o ensaio, enquanto, na última, usou-se o formato da entrevista. Em ordem cronológica, as colaborações são de Simon Watney, David Deitcher, Minoru Shimizu e Beatrix Ruf.

Em *Wolfgang Tillmans*, 1995, predominam imagens de atmosfera intimista (cabe ressaltar que, para este autor, a relação entre espaço

público e privado se interconectam) em retratos de corpo inteiro entre amigos, conhecidos e desconhecidos, em poses captadas ora dentro de lares, ora pelas ruas e parques das cidades ou festas, como a *European Gay Pride* e *Europride* (Londres) e a *Love Parade* (Alemanha). Tendo pouco de um fetichismo da dita moda de rua, as fotos não apreendem a verve burguesa de imagens de *street style*, que, e.g., Scott Schuman (*The Sartorialist*) e Yvan Rodic (*FaceHunter*) levaram para a cultura da “blogueirização”, no início do Séc. XXI. Destaco as do casal de amigos que (re)aparece um par de vezes, descritos nas legendas apenas como Alex e Lutz (a escultora Alexandra Bircken e o designer de moda Lutz Huelle).

Seu livro seguinte, *Burg*, 1998, dá continuidade a essa atmosfera intimista, apresentando ângulos desafiadores de assuntos, incluindo um autorretrato no banho, com chuveiro aberto (*me in the shower*, 1990), um conjunto de naturezas mortas, roupas drapeadas, penduradas em posições esculturais, que sugerem uma sexualidade pela ausência, a presença do mar, assim como retratos de celebridades, músicos e artistas (Pulp, Isa Genzken, Liv Tyler, Nan Goldin, Kate Moss, Michael Stripe, Gilbert & George) que o autor mistura no fluxo, pondo-as de igual para igual com os outros retratados. Também estão presentes momentos das visitas que realizou nos anos 1990, na comunidade americana *Shaker*, além de fragmentos de sua série *Concorde*,⁵ de 1995.

⁵ Composta por 56 fotografias, esse é dos poucos trabalhos em que o modelo do gradeado é utilizado como um projeto em sua produção.



Figura 3. Wolfgang Tillmans – four books. Köln: Taschen, 2020, 560p. Capa Dura. 21.7 x 15.6 x 4cm [Páginas de Neue Welt, 2012]. Livro aberto: página da esquerda em branco; página da direita mostra uma fotografia em macro de partes despedaçadas de um caranguejo limpo e cozido.

Em seu ensaio introdutório de *Burg*, David Deitcher situa-nos em relação ao que compreendo como “dispersão”, e essa espécie de “fluxo de consciência”, que ele opta por nomear como “disposição de abraçar a contingência”. Para o autor:

A aparente disposição de Tillmans de abraçar a contingência vai contra a corrente de valores essencialmente ocidentais como permanência, estabilidade, compromisso e enraizamento, assim como também contradiz tais artigos de fé dentro da ideologia dominante das democracias capitalistas como a crença na autossuficiência, autonomia e liberdade – a última considerada já realizada. (Deitcher, 2020, n.p).

Já em *Truth Study Center*, de 2005, esse método ganha mais uma camada, com sua série de imagens abstratas *Nadador livre* [*Freischwimmer*], feitas sem o dispositivo fotográfico de base. A paisagem é destaque entre viagens, e o caráter de abstração é ressaltado em sua sequência *Venus transit, edge*, de 2004, uma visão astronômica do movimento do planeta

vênus. *Paper drop*, *Silvere Impossible Colour*, todas experiências com cor, superfície e matéria da folha fotográfica ganham espaço entre as páginas. O título do livro faz uma referência ao paradoxo de nosso desejo de encontrar uma verdade universal e a impossibilidade de fazer isso.

O último dos livros, *Neue Welt*, de 2012, exhibe viagens ao redor do globo, um olhar subjetivo para lugares e pessoas que se somam entre as páginas as experimentações anteriores, adicionado aos processos de edição das fotografias digitais. Estão reunidas fotos de faróis de carros; naturezas mortas das mais plurais com restos de comida ou caixas de ovos; um grupo de mulheres lendo na biblioteca do Sesc Pompeia (quando de sua visita ao Brasil);⁶ cenas do céu noturno de inúmeras cidades como de São Paulo, Berlim, Tanzânia (Kilimanjaro); animais como ovelha, tucano e um tásio; incluindo até mesmo uma foto com *flash* do céu de uma boca.

Assim, na pluralidade de sentidos que se configura sua obra, é que esse autor parece mais interessado em uma “economia das imagens” do que na fotografia em seu sentido estrito, dando passagem para novas imagens que irão se somar, em eterno retorno, à torrente de novas e velhas imagens de seu arquivo.

Referências

⁶ Sob curadoria de Felipe Chaimovich, Hans Ulrich Obrist, Julia Peyton e Sophie O’Brien, *Wolfgang Tillmans*, sua única exposição individual no Brasil, ocorreu no MAM-SP, entre 27 Mar. – 27 mai. 2012. Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/wolfgang-tillmans/>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

DEITCHER, David. Lost and found. In: **Wolfgang Tillmans** – four books. Köln: Taschen, 2020, n.p.

JOHNSTON, Matt. **Photobooks &**: A Critical Companion to the Contemporary Medium. Eindhoven: Onomatopée, 2022.

TILLMANS, Wolfgang. Cf. Wolfgang Tillmans: Interview. [Entrevista concedida a] Fondation Beyeler. **Fondation Beyeler**, Basel, 2017.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=f9RrmzUXnhA&ab_channel=FondationBeyeler. Acesso em: 31 Jan. 2023.

Recebido em: 02 de outubro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

TRADUÇÃO

AQUILO QUE CHAMAMOS DE PAISAGEM

What we call landscape

Artigo originalmente publicado como MADERUELO, Javier. Aquello que llamamos paisaje. **Visions**, Universitat Politècnica de Catalunya – UPC, Barcelona, Espanha, dezembro 2003, núm. 2, p. 20–25. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2099/10506>>. Acesso em: 23 de nov. de 2023. Salvo indicação em contrário, o conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença Creative Commons: Attribution–NonCommercial–NoDerivs 3.0 Spain

Javier Maderuelo¹
Tradução de Rosely Kumm²

Resumo: A partir de um poema do coreano Kim Sa-kat, explora-se a extensão da ideia de paisagem, desenvolvida em torno dos conceitos de lugar, entrelaçamento e “misterioso”
Palavras-chave: paisagem. tradução. entrelaçamento. misterioso.

Abstract: *Based on a poem by the Korean Kim Sa-kat, the extension of the idea of landscape is explored, developed around the concepts of place, intertwining and “mysterious”.*

Keywords: *landscape. translation. intertwining. mysterious.*

¹ Javier Maderuelo é doutor em Arquitetura e História da Arte e professor titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Univesidad de Alcalá, na Espanha.

² Especialista em pintura pela Escola de Artes Oswaldo Verano no estado, de Goiás; estudante da graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo; integrante do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (Leena/Ufes).

O poeta coreano Kim Byung-bom (1807-1863), mais conhecido pelo pseudônimo Kim Sa-kat, quando realizou sua primeira viagem às Montanhas de Diamante, famosas por sua beleza, escreveu o seguinte poema:

Pinheiro pinheiro, abeto abeto, rocha rocha se entrelaçam
Riacho riacho, montanhas montanhas, que lugar
Misterioso este lugar.

O escritor Yi Mun-yol, referindo-se a este poema, afirmou que Kim Sa-kat “estava satisfeito consigo mesmo por ter sido capaz de captar o esplendor da paisagem em apenas um instante”³. Esta combinação de rimas emparelhadas, que são consideradas uma das joias da poesia coreana, resume a ideia de paisagem; para tanto, recorre apenas à enumeração de alguns poucos elementos físicos significativos, que são: o pinheiro, o abeto, a rocha, o riacho e as montanhas; que sintetizam os doze mil picos e as mil e cem cachoeiras que compõem este conjunto paisagístico.

Na realidade, se o poeta quisesse expressar simplesmente a ideia de que as Montanhas de Diamante lhe pareciam uma paisagem, teria bastado defini-las com dois ideogramas: riacho-montanhas, que são os signos clássicos para definir o conceito de paisagem. Contudo, mesmo que o poema ofereça caráter sintético e restrito, próprio da técnica usada no Livro de Odes, Kim Sa-kat recorreu a uma autêntica enumeração de elementos. Estes elementos, todos naturais, se apresentam no poema a fim de explicar a diversidade do lugar. Os pinheiros e os abetos, no plural, pertencem ao reino vegetal, enquanto as rochas, os riachos e as montanhas representam o mundo mineral. As árvores e as águas dos riachos são mutáveis, mudam com o tempo, com o passar dos anos e das estações; enquanto as grandes rochas e a silhueta das montanhas permanecem imperecíveis. As formas dos abetos são diferentes da dos

³ No texto original não há indicações de referências para esta citação direta.

pinheiros, enquanto os riachos modificam seus cursos e alteram o fluxo da correnteza. Porém, acima desta descrição esquemática que pretende sintetizar toda a diversidade que constitui as Montanhas de Diamante, o poema é composto por três palavras (três conceitos) que definem a qualidade paisagística deste impressionante conjunto heterogêneo. Estas palavras são: “entrelaçam”, “lugar” e “misterioso”.

Como explica José Sancho Comins, só se pode falar de paisagem quando há “entrelaçamento”, ou seja, quando a diversidade formada pelos elementos que se oferecem à nossa contemplação aparece ligada ou entrelaçada. Obviamente, esse entrelaçamento não é físico, já que, em qualquer lugar, seja considerada paisagem ou não, uma árvore se encontra fortemente unida ao solo por suas raízes que se introduzem entre as rochas. Do mesmo modo, toda rocha se mantém segura no terreno, segundo suas propriedades físicas, apoiando-se umas sobre as outras, obedecendo a implacável lei da gravidade, e, dessa maneira, configuram-se as montanhas; enquanto todo riacho faz sulcos na terra, aproveitando as diferenças de níveis que a topografia oferece. Portanto, todo conjunto de elementos que surgiu de forma natural encontra-se fisicamente entrelaçado às leis ditadas pela natureza, alheio aos caprichos humanos. O entrelaçamento que faz o território se qualificar como paisagem deve ser buscado para além daquilo que nos oferece a mãe natureza, mais além da sua mera união física.

O segundo conceito que encontramos no poema de Kim Sa-kat é “lugar”. Essa palavra é realmente importante na definição de paisagem, ao menos sob o ponto de vista ocidental, pois, tanto nos idiomas latinos como nos anglo-saxões, o conceito de lugar faz parte do respectivo termo a que se refere o conceito de paisagem. Ou seja, em todos os idiomas ocidentais, o conceito de paisagem faz referência a um lugar, seja grande ou pequeno, mas, segundo as suas determinações “...aje”, “...escape”, etc., é algo mais que um simples ou determinado “lugar”.

O sentido completo do conceito de paisagem se adquire quando o

conjunto de elementos diversos e entrelaçados que definem um lugar obtém a qualificação da última palavra eleita pelo poeta coreano, ou seja, quando o lugar é dominado pelo “misterioso”.

Há de se reconhecer que essa palavra é a mais conflituosa de todas as que compõem esses versos e, para tanto, ela será superficialmente explicada na continuação do presente texto. E o é por várias razões que, brevemente, apresentam-se a seguir. A primeira questão é que, na palavra “misterioso”, descansa a metáfora do poema. Portanto, sem ela, o conjunto de palavras escolhido por Kim Sa-kat seria uma boa aproximação da definição de paisagem, porém, não chegaria a ser um poema autêntico. O espírito poético está na metáfora, ou seja, na tradução do sentido correto usado para construir outra figuração, para outro sentido figurativo. Por isso, será necessário especular sobre qual é o sentido que o poeta confere à palavra “misterioso”, e qual é para nós, agora, esse sentido.

Outro aspecto do conflito que circunscreve esse termo, e que se encontra unido ao anterior, é que a palavra em evidência foi escrita pelo poeta em ideogramas coreanos e nós a vemos duplamente traduzida de ideogramas para letras e de coreano para espanhol.⁴ Desse modo, isso nos obriga a fazer uma interpretação hermenêutica que conduz a um rastreamento de elementos culturais, históricos, linguísticos, filológicos, poéticos e perceptivos.

O que quer dizer, no poema, a palavra “misterioso”? Originalmente, o mistério é um arcano, o segredo em que se baseia a razão de ser de qualquer religião. Quando a tradutora do poema escolheu a palavra “misterioso”, ao contrário de qualquer outro sinônimo, convertendo-o para o espanhol o ideograma escrito por Kim Sa-kat, sem dúvida, levou em conta o sentido religioso que contem a palavra e à qualidade de reservado, ou secreto, à qual se refere.

Como metáfora, o sentido que a palavra “mistério” adquire em seu

⁴ E, agora, de espanhol para português, configurando-se uma terceira tradução.

deslocamento, nos conduz, nesses versos, do religioso ao poético, na medida em que toda poesia seja uma revelação de verdades ocultas, algo aceito na filosofia ocidental desde Platão a Heidegger. Se aceitarmos essa interpretação como possível, descobriríamos que aquilo que entrelaça os elementos físicos de um lugar para torná-lo paisagem é o misterioso, ou seja, algo revelado através da poética, o reservado, o subjetivo, o interpretativo. Efetivamente, somente há paisagem quando há interpretação, e essa sempre é subjetiva, reservada e poética ou, caso se queira, estética.

Muitos lugares são apreciados pela sua fertilidade, sua capacidade produtiva, sua posição estratégica ou pela abundância de suas jazidas minerais; outros, no entanto, são valorizados apenas por sua inusitada beleza. As qualidades estéticas de alguns lugares podem levar à sua exaltação como locais divinos. Há paisagens cujas formas naturais surpreendem, como, por exemplo, o Monte Athos, na Grécia, o Vale dos Reis, no Egito, a Colina de Selinunte, na Sicília, ou as Montanhas de Diamante, na Coreia, com seus 108 templos budistas. Esses e muitos outros lugares, possuidores de uma grande beleza, têm sido objeto de uma veneração que se expressa através da construção de templos, túmulos funerários ou marcos religiosos, que sinalizam suas características misteriosas. Assim, os lugares se sacralizam e se convertem em paisagens, cujo valor está para além das qualidades físicas e do utilitário. Da contemplação religiosa à contemplação estética, existe um breve passo, o passo que vai da crença religiosa – a aceitação do mistério religioso –, até o desfrute dos prazeres da imaginação – a racionalização poética de sensações empíricas.

Diante de nossos olhos, abre-se um espetáculo incrível, formado por uma infinidade de elementos com diferentes tamanhos, formas, aparência, cor e texturas, que se encontram situados a diferentes distâncias de nosso campo de visão.

Algumas dessas visões de mundo foram interpretadas como

permanentes: as montanhas, o céu, o solo e o mar estão lá, estavam antes e permaneceram por muitos séculos. Essa predeterminação dos elementos que formam o mundo nos levou a forjar uma ideia de inevitabilidade, impedindo – desde as origens do homem até poucos séculos atrás –, que o mundo fosse visto sob a qualidade do que hoje chamamos de paisagem.

Diante de nossos olhos, abre-se um campo visual que mostra o mundo em toda sua variedade e complexidade. Porém, não foi fácil aprender a ver esse mundo complexo e diverso, muito menos conhecê-lo. Daí surgem algumas perguntas: Como descobrimos a terra? Como passamos a apreciar e valorizar seus arredores e paisagens? E como o homem passou do ato de olhar para si para o de observar, desfrutar e compreender os fenômenos do mundo físico que nos rodeia? Essas são perguntas que constituem alguns dos grandes desafios que, hoje, quando queremos saber sobre paisagem, devemos responder.

Uma vez superada a dúvida metafísica, a paisagem começa a ser um tema interessante para a reflexão filosófica. A paisagem, como ideia que representa o meio físico, é o outro, algo que se encontra fora de nós e que nos rodeia, porém, como construção cultural, é algo que concerne muito diretamente ao indivíduo, já que não existe paisagem sem interpretação. Nos últimos anos, o interesse pela paisagem está reaparecendo até converter-se em um tema de reflexão filosófica que alude a diferentes campos epistemológicos, assim como diferentes aspectos da vida cotidiana da maioria dos cidadãos, para os quais se tornou um hábito utilizar o termo para diferentes situações.

Contudo, é preciso lembrar que durante, a “modernidade de vanguardista”, a paisagem caiu em uma região incerta e esquecida como um gênero de pintura enfraquecido e insubstancial, em uma série de receitas aplicadas por urbanistas, em uma metodologia de análise para geógrafos, ou perdeu-se como cavalo-de-batalha nas demandas de grupos ambientalistas.

O interesse que, agora, a paisagem tem despertado em âmbitos populares, se dá através do turismo, da possibilidade de viajar para lugares distantes e poder contemplar a natureza exótica – que antes só poderia ser sonhada –, há, também, o interesse paralelo, em níveis intelectuais e profissionais. Cursos, congressos e publicações específicas se encarregam de tratar temas relacionados ao impacto ambiental, enquanto novas leis são promulgadas e se formulam teorias e diretrizes para enfrentar, profissionalmente, os fenômenos que, embora tenham estado sempre diante de nossos olhos, eram invisibilizados até pouco tempo. Entretanto, muitas dessas ações e publicações não entram nos verdadeiros meandros ontológicos da paisagem; nem chegam a matizar os modos pelos quais o homem vai descobrindo e compreendendo os temas necessários para o entendimento do ponto em que nos encontramos nessa complexa relação entre o indivíduo e o meio ambiente. É necessário estabelecer uma ponte entre as descrições literária e plástica e as análises científica e filosófica, de modo a mostrar que a paisagem não é uma entidade fechada sobre si mesma, mas que oferece muitas facetas como tema de estudo. Cada forma de ver a terra, cada maneira de descrevê-la ou representá-la, supõe que, por trás dela, há algum tipo diferente de pensamento; assim, se estabelece uma relação entre objeto e sujeito por meio do olhar, que se tornam intencional e instrumental, pondo em evidência um paralelismo sinestésico entre olho e pensamento. Vemos apenas aquilo que somos capazes de reconhecer, e pensamos segundo aprendemos a ver a diversidade fenomenológica do mundo.

A paisagem e os valores que se encontram associados a ela foram redescobertos nos últimos anos por vias muito diferentes, em um leque de informações se abre desde o diletantismo artístico até o ativismo ecológico, passando pela prática urbanística, as atividades turísticas e o positivismo biológico. Essa diversidade de interesses demonstra que o conceito de paisagem está ampla, o termo que a designa está se diluindo sua capacidade de se referir a algo concreto e preciso. Seu conteúdo se dilatou de tal maneira que corremos o risco de não saber ao certo a que

nos referimos exatamente quando pronunciamos a palavra “paisagem”.

Pode causar certa surpresa constatar que, no século XIX, houve autores que foram reticentes ao utilizar o neologismo “paisagem”. Não será menos surpreendente constatar como, hoje, o uso excessivamente estendido do termo tem comprometido seriamente a possibilidade de enunciar uma definição geral de paisagem.

Por outro lado, a arte, através de sua necessidade de imitação e representação, nos tem ensinado a olhar e valorizar os cenários da natureza, contribuindo decisivamente, por meio da pintura, da poesia e da jardinagem, a configurar o conceito “paisagem”. As metamorfoses que a arte da paisagem tem experimentado desde a conquista de sua autonomia como tema pictórico, até a apropriação e abuso que fazem as correntes pós-modernas, mostram a riqueza e complexidade dessas relações.

Existem alguns elementos físicos como montanhas, vales, bosques, rios, pradarias, assentamentos humanos ou rebanhos de animais, que são mensuráveis e qualificáveis e, como tal, podem ser objeto de narrativas literárias e de catalogações científicas, ou podem ser descritos e registrados em documentos contratuais ou comerciais. Também podem ser representados em desenhos ou capturados em fotografias. Estes elementos, entre outros, constituem o “substrato físico” do que entendemos por “paisagem”.

Para nomear o conjunto desses elementos, usamos o termo “paragem”,⁵ que designa um sítio ou lugar dispostos de maneira determinada. No entanto, para que aqueles elementos, antes nomeados, adquiram a categoria de paisagem, para poder aplicar esse nome com precisão, é necessário que exista um olho que contemple o conjunto, e que produza um sentimento que o interprete emocionalmente.

⁵ Segundo o dicionário On-line Português, o termo “paragem” (*paraje*, em espanhol) refere-se às cercanias do lugar onde se está. Em espanhol, o termo se difere de *paisaje* porque este último termo é carregado de intencionalidade e interpretação.

A paisagem não é, portanto, aquilo que está ali, diante de nós, é um conceito inventado, ou melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, emoções e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e de seus elementos constituintes. A palavra “paisagem”, com uma letra a mais que a palavra “paragem”, reclama para si algo mais: pede uma interpretação, a busca de um caráter e de uma presença, de uma emotividade.

Paisagem, segundo o dicionário da Real Academia Española, é “uma extensão de território que se vê desde um sítio determinado”. Portanto, a ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla, mas no olhar de quem observa. Não é o que está à frente, mas é o que é visto. Contudo, o olhar requer, por sua vez, um treino para contemplar. A contemplação da paisagem, do ponto de vista artístico, deve ser desinteressada, estética. Assim, a paisagem é o resultado da contemplação que se exerce sem fins lucrativos ou especulativos, mas pelo mero prazer de contemplar. Quando se viaja de um país para o outro, percebe-se a diferença entre os distintos entornos. Da constatação dessas diferenças resulta o termo paisagem, que se perfila como o conjunto de aspectos característicos de uma país, que são detectados quando comparados com outros lugares ou países.

O que se vê requer que se aprenda a olhar para distinguir as diferenças; requer uma educação do olhar, pela qual se possa aprender a perceber os aspectos característicos e estruturais, independentemente dos aspectos secundários. Essa escola, em grande parte, é proporcionada pela pintura, por isso a palavra “paisagem” surge, na cultura ocidental, como um termo “pictórico”, criando um gênero particular da pintura a partir do século XVII e alcançando sua máxima expressão no século XIX, nesse período que abarca do Romantismo ao Impressionismo.

Para a crítica de arte do final do século XIX, a paisagem reúne determinadas condições de qualidade. Assim, Walter H. Pater define paisagem com as seguintes palavras: “Aquilo que chamamos, na

Inglaterra, de um *'park scenery'*, com esse sentimento de refinamento discreto que expressam as habitações rústicas, o gramado luxuoso, os aglomerados de árvores e as ondulações do terreno onde a economia sábia e sóbria encontram a graça de tudo”.⁶ Essa visão de paisagem, que corresponde à crítica estética do simbolismo no final do século XIX, manteve-se enraizada durante todo o século XX, de tal maneira que termos como refinamento, luxo e graça, assim como imagens estereotipadas compostas por árvores agrupadas em buquês, ondulações suaves do terreno, e o verde do gramado, para recorrer apenas aos elementos citados por Walter Pater, conferiram uma aura de qualidade ao termo paisagem, relegando o resto dos demais “cenários”, que carecem dessas qualidades, a uma condição não paisagística. Assim, a ideia geral de paisagem se vê unida à sensação de desfrute que reside na apreciação da imagem de um território.

Recebido em: 24 de outubro de 2023.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

⁶ Não citação de fontes no original em espanhol. (Nota da Tradutora)

ENSAIO VISUAL

ASFIXIA

CHOKING

Walter Karwatzki¹

Neste ensaio, partindo da própria asfixia física, é exposta a tentativa de salientar as asfixias diárias vividas por todos nós. A asfixia não é um fenômeno causado [apenas] pela falta de ar/oxigênio, O₂, em nosso corpo. Ela não é apenas mecânica. A asfixia é, também, uma forma de nos cegarem. Ao vagarmos cegos não nos reconhecemos como asfixiados e nos tornamos presas fáceis.

A asfixia se manifesta no nosso dia a dia de várias maneiras: a asfixia da competição do mundo do trabalho, a asfixia da informação midiática, a asfixia do mercado consumidor, a asfixia da estética ideal, a asfixia do comportamento padronizado, a asfixia de gênero, a asfixia da asfixia, entre tantas outras asfixias.

A sociedade contemporânea nos reserva dois papéis. Ou você é o asfixiador com a sua palavra e seu gesto, ou é asfixiado sem a sua palavra e seu gesto. Quem você asfixia, o que lhe asfixia? Ou, ainda, o que você asfixia em você?

Suely Rolnik,² apresenta que para os guaranis a palavra garganta se diz *ahy'ó*, mas também *ñe'e raity*, o que significa literalmente "ninho das palavras-alma". Quando não nos é dada a oportunidade de fala, estamos em nossas asfixias diárias tendo nossas almas assassinadas. A asfixia não nos permite germinar a palavra, o grito.

In this essay, starting from physical asphyxia itself, an attempt is made to highlight the daily asphyxia experienced by all of us. Asphyxiation is not a phenomenon caused [only] by the lack of air/oxygen, O₂, in our body. She's not just a mechanic. Asphyxiation is also a way of blinding us. When we wander blind, we don't recognize ourselves as asphyxiated and we become easy prey.

Asphyxia manifests itself in our daily lives in several ways: the suffocation of competition in the world of work, the suffocation of media information, the suffocation of the consumer market, the suffocation of ideal aesthetics, the suffocation of standardized behavior, the asphyxiation of gender, the suffocation of suffocation, among many other asphyxias.

Contemporary society reserves two roles for us. Either you are the asphyxiator with your word and your gesture, or you are asphyxiated without your word and your gesture. Who do you suffocate, what suffocates you? Or, even, what do you suffocate in yourself?

*Suely Rolnik, presents that for the Guarani the word throat is said to be *ahy'ó*, but also *ñe'e raity*, which literally means "nest of soul-words". When we are not given the opportunity to speak, we are in our daily asphyxia having our souls murdered. Asphyxia does not allow us to germinate the word, the scream.*

¹ Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), mestrado em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003) e doutorado em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (2018). Atualmente é assessoria da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e membro representante do poder público no Cole - Secretaria de Estado da Cultura do RS.

² ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N° 1 Edições. 2018. 163 p. 19.



















Recebido em: 09 de junho de 2021.

Publicado em: 29 de dezembro de 2023.

DIRETRIZES PARA AUTORIES

Importante:

- Para envio de trabalhos em quaisquer seções, é obrigatório o uso do [documento modelo](#).
- Não escrever títulos com todas as letras em maiúscula.
- É obrigatória a inclusão do ID ORCID ou link para o currículo Lattes no campo indicado como URL, no formulário.
- É obrigatória a inclusão de descrição de cada imagem incluída no trabalho.
- Exclua os nomes das pessoas autoras do documento antes de realizar o envio.

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 cinco modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência, (iii) ensaio visual, (iv) resenha, (v) tradução.

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 das pessoas autoras.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de uma mesma pessoa proponente.

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

As pessoas autoras dos trabalhos submetidos não poderão ser identificadas no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade das pessoas autoras 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...);

Para acessibilidade de leitores de tela, exige-se que a legenda de cada imagem contenha uma descrição objetiva e funcional da figura.

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;

Resenhas

A resenha deve seguir as mesmas especificações dos artigos, porém, limita-se a 5 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas além do livro resenhado (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Somente serão aceitas resenhas de livros publicados até quatro anos antes do envio do trabalho.

Traduções

A tradução deve seguir as mesmas especificações dos artigos, porém, limita-se a 5 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas além do texto traduzido (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

Somente serão aceitas resenhas de livros publicados até quatro anos antes do envio do trabalho.

Ressalta-se que, para publicação de traduções, é necessário que a pessoa tradutora apresente autorização do veículo que publicou o texto original e/ou da pessoa autora.

Para envio de trabalhos em quaisquer seções, é obrigatório o uso do [documento modelo](#).

Declaração de Direito Autoral [EditarEditar Declaração de Direito Autoral](#)

As pessoas autoras de trabalhos submetidos à Revista do Colóquio autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade [EditarEditar Política de Privacidade](#)

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

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