

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

Ano 8, n. 145 (dezembro. 2018).

Lindomberto Ferreira Alves  
Thiago Guimarães Azevedo  
Gabriela de Souza Fehr  
Paulo dos Santos Silva  
Matheus Saraçol Folha  
Diego Dos Santos Soares  
Carlos Eduardo de Oliveira Prado  
Nádia Da Cruz Senna  
Maicom Souza e Silva  
Maria Angélica Pedroni

COL15



Revista do Colóquio, ano 7, n. 15, dezembro de 2018  
Modos de Construir o Tempo: passado recente e contemporaneidade

N. 15

Lindomberto Ferreira Alves . Thiago Guimarães Azevedo . Gabriela de Souza Fehr .  
Paulo dos Santos Silva . Matheus Saraçol Folha . Diego Dos Santos Soares .  
Carlos Eduardo de Oliveira Prado . Nádia Da Cruz Senna .  
Maicom Souza e Silva . Maria Angélica Pedroni



## **Universidade Federal do Espírito Santo**

### **Reitor**

Reinaldo Centoducatte

### **Vice-reitora**

Ethel Leonor Noia Maciel

## **Centro de Artes**

### **Diretor**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

### **Vice-diretora**

Larissa Fabricio Zanin

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

### **Coordenação**

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

## **Conselho editorial**

Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.<sup>a</sup> 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 da Costa, PPGA-UFES

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

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

### **Editores**

Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

## **Editoração N.15, Modos de Construir o Tempo: passado recente e contemporaneidade**

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

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

Ano 8, n. 15, (dezembro. 2018).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

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

ISSN: 2358-3169

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

## Sumário

Apresentação .....	8
--------------------	---

## Artigos

A contemporaneidade do gesto romântico no campo das artes visuais: ressonâncias estéticas nas concepções de arte e natureza entre Caspar David Friedrich (1774-1840) e Rubiane Maia (1979-)..	10
Lindomberto Ferreira Alves	

O branco não me favorece.....	23
Thiago Guimarães Azevedo	

§ Um olhar estético a partir de perspectivas distintas: em Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson e Martin Heidegger .....	32
Gabriela de Souza Fehr	

Concepções sobre um Novo Museu na Contemporaneidade .....	52
Paulo dos Santos Silva	

## Relatos de Experiência

Rastros dos corpos e suas projeções: um relato de experiência sobre o processo de criação .....	62
Matheus Saraçol Folha; Diego Dos Santos Soares; Carlos Eduardo de Oliveira Prado; Nádia Da Cruz Senna	

Ser (Tão), Processo de Montagem .....	71
Maicom Souza e Silva	

## Ensaio Visual

In memoriam .....	83
Maria Angélica Pedroni	





## Apresentação

Sob o título “Modos de Construir o Tempo: passado recente e contemporaneidade”, o décimo quinto número da Revista do Colóquio traz sete propostas entre Teoria, Crítica e História das Artes.

Nesses dois números do ano de 2018, privilegamos visões sobre o tempo construído, com um foco especial nos processos que continuam a se desenvolver no último século e meio (talvez um pouco mais). Como editores, consideramos que os novos olhares sobre a História e a História da Arte devem estar intimamente ligados aos processos e produções mais recentes e de maneira ainda mais incisiva em tempos de grandes e profundas transformações sócio culturais. O pensamento atento sobre as questões contemporâneas nos permite conceber narrativas históricas que escapem de possíveis considerações rígidas do passado, de certezas e pressupostos muitas vezes de difícil percepção, seja por sua delicadeza ou pouca conformidade com discursos tradicionais.

Tal postura, no entanto, deve sempre se diferenciar do simples revisionismo. Repensar o passado se trata menos de recontá-lo e mais de criticá-lo a partir de novas ferramentas, documentos, conceituações, referências e diálogos com o presente. Nesse sentido, procuramos, não apenas neste número, mas em todas as edições da Colóquio, dispor a História, a Crítica e a Teoria das Artes não como campos restritos às suas fronteiras institucionais, mas como conjuntos de possibilidades epistemológicas que podem confluir ou entrar em atrito, numa construção que serve ao conhecimento Sobre, Para e Em Arte.

Assim como no primeiro número deste ano, compreendemos que a permissão para repensar e parte do exercício de livre pensamento. Assim, este número faz a mesma indicação de seis meses atrás: “É com o desejo de que você tenha essa liberdade, que a Revista do Colóquio e o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo lhe entregam mais uma edição com trabalhos de várias origens, estilos e preocupações.” Que possamos sempre produzir dentro de tais condições.



## Artigos



# A contemporaneidade do gesto romântico no campo das artes visuais: ressonâncias estéticas nas concepções de arte e natureza entre Caspar David Friedrich (1774-1840) e Rubiane Maia (1979-)

*The contemporaneity of the romantic gesture in the field of visual arts: aesthetic resonances in the conceptions of art and nature between Caspar David Friedrich (1774-1840) and Rubiane Maia (1979-)*

Lindomberto Ferreira Alves<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar as ressonâncias constitutivas às concepções de arte e natureza entre sete telas do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e sete registros audiovisuais performáticos da artista brasileira contemporânea Rubiane Maia (1979-). Ao promover o encontro entre esses dois artistas, os leitores desse texto poderão vislumbrar até que ponto e de que maneira a relação entre arte e natureza, tão cara ao pintor romântico, estaria sendo atualizada pela artista contemporânea, através do que nos parece se tratar de certa contemporaneidade da estética romântica no campo das artes visuais.

**Palavras-chave:** Arte e natureza, Romantismo, Caspar David Friedrich, Arte contemporânea, Rubiane Maia.

**Abstract:** *The present article aims to analyze the constitutive resonances of the conceptions of art and nature between seven canvases by the German romantic painter Caspar David Friedrich (1774-1840) and seven performative audiovisual records of contemporary Brazilian artist Rubiane Maia (1979-). In promoting the encounter between these two artists, the readers of this text will be able to see to what extent and in what way the relationship between art and nature, so dear to the romantic painter, would be being updated by the contemporary artist, through what seems to us to be certain contemporaneity of romantic aesthetics in the field of visual arts.*

**Keywords:** Art and nature, Romanticism, Caspar David Friedrich, Contemporary art, Rubiane Maia.

<sup>1</sup> Arquiteto-urbanista, arte-educador, pesquisador e professor. Atua como mediador cultural no Centro Cultural SESC Glória/ES. Atualmente é mestrando em Teoria e História da Arte (PPGA/UFES) e licenciando em Artes Visuais pelo Centro Universitário de Araras Dr. Edmundo Ulson (UNAR-SP).

## Introdução

Entre as múltiplas questões tensionadas pelo campo das artes ao longo da história humana, a relação entre arte e natureza ocupa lugar privilegiado no universo simbólico e matérico de grande parte das mais variadas linguagens artísticas, desde pelo menos a virada do século XVIII para o século XIX. Digamos, por ora, que foi graças à trincheira aberta pelo Romantismo, primeiro movimento estético de cunho realmente universal – iniciado, segundo o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan, na metade do século XVIII – que a relação entre arte e natureza passou do prisma transcendental da razão para priorizar a imanência do subjetivismo emocional em sua concepção de mundo.

Todavia, entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras décadas do século XXI, profundas transformações transcorreram no âmbito das discussões filosóficas em torno do tema da natureza, com claros desdobramentos sobre a esfera das expressões artísticas. De Immanuel Kant a Jacques Rancière, de Friedrich Schiller a Marina Abramović, de Jules Michelet a Jacques Revel, inúmeros foram os exemplos de filósofos, artistas, historiadores, entre outros, que, no recorte temporal dos últimos dois séculos, debruçaram-se à reflexão das relações entre produção humana e natureza, fornecendo, nos diferentes contextos, infindáveis possibilidades estéticas de interpretações e diálogos com o mundo.



**Figura 2. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “Viajante sobre o mar de névoa” (1818), óleo sobre tela, 98,4 x 74,8 cm. Kunsthalle Hamburger, Hamburger. Fonte: Disponível em <<https://dicionariodaarte.blogspot.com.br/2012/05/caspar-david-friedrich-1774-1840.html>>. Acesso em 03 mai. 2018. **A direita:** Rubiane Maia & Manuel Vason, “Preparação para exercício aéreo, a montanha” (2016), videoperformance – 15' 02" - 16' 40".

Fonte: Disponível em <<http://cargocollective.com/rubianemaia/preparacao-para-exercicio-aereo-a-montanha>>. Acesso em 03 mar. 2018.

É, portanto, no quadro dessa problemática amplamente explorada por pensadores dos mais variados campos epistemológicos, que esse artigo estabelece seu campo de discussão. Visando minimizar o risco eminente de recair sobre aspectos pontualmente já analisados da relação entre arte e natureza, busca-se, aqui, delimitar um recorte mais circunscrito: pensar as ressonâncias estéticas constitutivas às concepções de arte e natureza entre as “Viajante sobre o mar de névoa (1818)”, “O caçador na floresta (1814)”, “O monge à beira-mar (1810)”, “Dois homens pelo mar (1817)”, “Manhã (1821)”, “Mulher diante da aurora (1818)” e “Passeio ao anoitecer (1824)”, do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) – um dos mais conhecidos e importantes representantes do Romantismo, em especial, na Alemanha –; e os registros audiovisuais das performances “Preparação para exercício aéreo, a montanha (2016)”, “386 passos além (2016)”, “Stones across the ocean northern hemisphere – part one (2018)”, “Preparação para exercício aéreo, o deserto (2016)”, “Baile (2015)”, “Hasta el infinito (2013)”

e “O intangível (2012)”, da artista multimídia brasileira Rubiane Maia (1979-) – uma das mais importantes expoentes das artes visuais contemporânea no Estado do Espírito Santo, com projeção nacional e internacional.

Dito de outra forma, este artigo tem como objetivo verificar se no campo de ativações poéticas de performances de Rubiane Maia – que exploram, de modo especial, a dialogicidade entre arte, vida, natureza e mundo – haveria presença de traços ou tendências românticas no seu olhar contemporâneo sobre a natureza, por meio da análise de aspectos que vão do pitoresco ao sublime – passando pelo individualismo, subjetivismo e misticismo. Recortando o tema no que propomos chamar de contemporaneidade do gesto romântico no campo das artes visuais, o argumento que pretendemos desenvolver no presente artigo é de que entre as múltiplas estratégias poéticas do pintor romântico e da artista contemporânea existiria um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência estética silenciosa que os mantém conectados, ainda que sem nenhuma evidente intencionalidade.

### **Arte e natureza: ressonâncias estéticas entre Caspar David Friedrich (1774-1840) e Rubiane Maia (1979-)**

#### **Estabelecendo um ponto de partida**

Decerto não se tratou de um procedimento arbitrário, muito embora a possibilidade de cruzamento entre ambos tenha se dado ao sabor do acaso, de modo totalmente imprevisível, casual. Foi através de um pequeno desvio de rota, no decorrer do desenvolvimento do projeto de pesquisa de mestrado<sup>2</sup> intitulado, “Escrituras biografemáticas de um corpo: arte e vida em Rubiane Maia”, que se deu o encontro entre Caspar David Friedrich e Rubiane Maia. Digo mais, a promoção desse encontro só foi possível graças ao esforço de estabelecer um ponto de contato entre o referido projeto de pesquisa – que tem por objetivo investigar as principais tendências e intencionalidades do projeto poético da artista mineira, radicada no Estado do Espírito Santo, Rubiane Maia – e o escopo do curso da disciplina “Arte e Filosofia”<sup>3</sup>, cuja ementa privilegiou uma abordagem da relação entre as expressões artísticas e filosofia mediante análises de interpretações estéticas. Dado o contraste entre os recortes temporais da pesquisa, eminentemente contemporâneo, e o da disciplina, que ia do clássico ao moderno, toda possibilidade de conciliação analítica nos exigiu, necessariamente, um exercício imprevisto de amplitude reflexiva e, portanto, inesperado.

Dito isso, num primeiro momento, esse ponto de contato começou a ser urdido por meio da constatação do diálogo sobressalente entre várias performances da artista, objeto de investigação, e o tema da natureza, a exemplo de trabalhos como “Preparação para exercício aéreo, o deserto (2016)”, “Preparação para exercício aéreo, a montanha (2016)”, “Baile (2015)” e “386 passos além (2016)”. Assim, em seguida, estabelecemos como ponto de partida uma leitura digressiva do conceito de natureza sob o viés filosófico e estético, para, em seguida, verificarmos quais conceitos orientaram e/ou orientam o processo criativo da artista quando da utilização da natureza como elemento estético subjacente às suas performances. Desse movimento, ao mesmo tempo anacrônico e diacrônico, de revisão conceitual da natureza em suas múltiplas posições, disposições e sobreposições nos campos existencial e artístico, nos confrontamos com o Romantismo, especificamente com a tela “O caçador na floresta” (1814), do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich.

<sup>2</sup> Projeto de pesquisa, de autoria nossa, em desenvolvimento no âmbito do mestrado em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação do Prof.º Dr.º Ricardo Maurício Gonzaga.

<sup>3</sup> Disciplina ministrada pelo Prof.º Dr.º Ricardo Luiz Silveira da Costa, durante o semestre letivo 2018.1 no âmbito do mestrado em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.





**Figura 2. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “O caçador na floresta” (1814), óleo sobre tela, 65,7 x 46,7 cm. Coleção Particular. Fonte: Disponível em <[http://www.ricardocosta.com/artigo/o-oficio-do-historiador#footnoteref38\\_y3iohsy](http://www.ricardocosta.com/artigo/o-oficio-do-historiador#footnoteref38_y3iohsy)>. Acesso em: 02 abr. 2018. **A direita:** Rubiane Maia, “386 passos além” (2016), videoperformance – 6'58'.

Fonte: Disponível em <<http://cargocollective.com/rubianemaia/386-passos-alem>>. Acesso em: 03 mar. 2018.

Num primeiro olhar veio o espanto, tamanho o diálogo visual entre a tela “O caçador na floresta (1814)” (FIGURA 2), de Caspar David Friedrich, e o enquadre do registro audiovisual da performance “386 passos além (2016)” (FIGURA 2), de Rubiane Maia. Colocados lado a lado, inicialmente, esses dois trabalhos, percebemos imediatamente não apenas que havíamos encontrado o ponto de contato que buscávamos, conciliando projeto de pesquisa e disciplina, com focos em princípio tão distintos. Fomos além. À medida que íamos mergulhando em outros trabalhos do pintor romântico alemão, para nossa surpresa, mais e mais diálogos, ainda no plano visual, poderiam ser estabelecidos com algumas performances da artista contemporânea em questão. Do espanto inicial, portanto, começamos a nos perguntar mais seriamente se não estávamos diante de um campo fértil de investigação, cujo foco partiria da análise do plano visual imediato para discursivamente refletirmos sobre o que para nós poderia se tratar de uma certa contemporaneidade do gesto romântico na poética de Rubiane Maia, particularmente em performances que imbricam arte e natureza.

### **Inventariando os pontos de contato**

Feitos os devidos esclarecimentos a respeito das circunstâncias responsáveis pelo encontro de Rubiane Maia com Caspar David Friedrich, voltemos, pois, o foco de nossa reflexão para uma questão mais ampla: o que haveria de comum entre a linguagem pictórica romântica de Caspar David Friedrich, e a linguagem performática contemporânea de Rubiane Maia? Colocando em outros termos, que tipo de relações poderíamos inferir entre a produção pictórica do pintor romântico alemão e algumas das práticas artísticas performativas da artista visual contemporânea brasileira, dado, em princípio, o fato de não haver uma influência confessada do primeiro sobre a segunda, os distintos contextos de suas produções e as múltiplas transformações que se sucederam no decorrer do hiato temporal que os separam, bem como a disparidade entre as linguagens utilizadas por ambos como suporte de suas respectivas manifestações artísticas?

Uma pequena pista para alinhavarmos os fios soltos que essa questão nos impõe, vem, como já foi mencionado, da premência do diálogo visual entre os trabalhos “Viajante sobre o mar de névoa (1818)” e “Preparação para exercício aéreo, a montanha (2016)” (FIGURA 1); “O caçador na floresta (1814)” e “386 passos além (2016)” (FIGURA 2); “O monge à beira-mar (1810)” e “Stones across the ocean northern hemisphere – part one (2018)” (FIGURA 3); “Dois homens pelo mar (1817)” e “Preparação para exercício aéreo, o deserto (2016)” (FIGURA 4); “Mulher diante da aurora (1818)” e “Hasta el infinito (2013)” (FIGURA 5); “Manhã (1821)” e “Baile (2015)” (FIGURA 6); “Passeio ao anoitecer (1824)” e “O intangível (2012)” (FIGURA 7), nos quais o tema da natureza coloca-se como mola propulsora para os desdobramentos dos aspectos existenciais, contextuais e conceituais que atravessam o campo de ativação poética dos artistas, tencionando a execução desses trabalhos.

Sendo assim, seguindo os rastros deixados por essa pista, primeiramente devemos buscar compreender, separadamente, que papel desempenha a natureza nos planos pictóricos de Caspar David Friedrich, bem como nos enquadres audiovisuais de Rubiane Maia. Para isso, devemos antes pontuar, ainda que brevemente, quais concepções de natureza estariam em voga nos diferentes contextos específicos dessas produções. Deste procedimento resultaria um melhor entendimento não apenas a respeito de como que esses artistas jogam com a natureza nesses trabalhos, mas, também, inversamente e na mesma medida, como que essas concepções jogam com o próprio curso dos projetos poéticos destes artistas. Só assim, ao final, é possível tirarmos nossas conclusões, num âmbito imediato, sobre os ecos estéticos do gesto artístico de Caspar David Friedrich em Rubiane Maia, ou, num âmbito mais amplo, sobre as reverberações e/ou atualizações do romantismo na arte contemporânea.

#### Caspar David Friedrich: arte e natureza na estética romântica

A concepção de natureza que se interpõe ao indivíduo do século XVIII não passa mais tanto por algo puramente exterior, objetivo e racional – mas sim como uma dimensão existencial que permitiria o contato do homem com a própria essência humana, com sua verdadeira interioridade. Segundo nos relata BORNHEIM (1985), não há dúvidas que as contribuições de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a respeito da necessidade de conciliação entre razão e sentimento – cada vez mais afastados, à época, pelo paradigma Kantiano da razão colocada como essência do ser –, foram capitais para o alargamento da humanidade do homem, por meio daquilo que, em Rousseau, equivaleria a interiorização da natureza. Nesta perspectiva, razão e sentimento seriam interdependentes, ou seja, “só através dos sentimentos é que as ideias e o mundo racional podem adquirir sentido, podem de fato ser apreciados, porque o sentimento é a medida da interioridade do homem” (BORNHEIM, 1985, p.80)



**Figura 3. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “O monge à beira-mar” (1810), óleo sobre tela, 171 x 110 cm. National Galerie – Staatliche Museen Zu Berlin, Berlin. Fonte: Disponível em <<http://quandoelafala.blogspot.com.br/2012/08/o-monge-e-o-mar.html>>. Acesso em 02 abr. 2018. **A direi-**

ta: Rubiane Maia, “*Stones across the ocean northern hemisphere – part one*” (2018) [trabalho em processo], videoperformance – 11". Fonte: Acervo da artista. Acesso em 22 set. 2018.

De acordo com Zanini (1985), as ideias Rousseauianas contagiaram o pensamento e ação das novas gerações, encorajando-as à prática de uma moral rebelde, cuja repercussão pôde ser verificada não apenas nas esferas sociais e políticas – face às mudanças que se anunciavam com as revoluções sociais e industriais – mas, também, na linguagem das letras e das artes – por um desdém e insujeição às certezas que as normas acadêmicas da estética clássica inspiravam até então. Não obstante, soma-se a isso o surgimento da Estética como campo epistemológico autônomo, colocando “[...] as manifestações artísticas em um nível mais elevado ao atrelá-las à teoria, o que acaba por fundamentar a razão de ser da arte no espírito humano” (FRANÇA, 2013, p. 11).

Confrontado, desse modo, com uma visão sobre a realidade até então demarcada pelos códigos iluministas – da irreversível especialização do saber científico à primazia do empirismo e da técnica – e suas conseqüentes implicações, nos modos de vida, imprimidas pela emergência de um novo e avassalador arranjo social – eminentemente burguês e capitalista – o indivíduo, no Romantismo, passa a vislumbrar na busca pelos sentimentos, oriundos da total harmonia de si com seu entorno natural, a melhor tradução para a existência, constituindo, assim, uma nova sensibilidade, uma nova concepção de vida em busca de um mundo passível de utopia. Não por acaso, sublinha Mucci (1999), foi na arte que o romântico buscou seu refúgio. Considerada pelos eles como uma manifestação superior, a arte era vista como lugar onde o ser humano poderia dar corpo as suas ideias, onde o Eu alcançaria “[...] a intuição de si mesmo como Absoluto [...], e que a individualidade orgânica da Natureza [...] se revela como operação artística [...]” (NUNES, 1985, p.61).

Amparados, portanto, pela arte e sob a premência incontestável do indivíduo, em suas múltiplas facetas subjetivas que iam da dúvida ao entusiasmo – passando pelo instinto, angústia, temor, mistério, entre outros – os artistas românticos cortejaram, por meio da arte, não apenas a plena liberdade de ação, como, também, a própria autonomia do fazer artístico à medida que, na busca por sua interioridade, permitiram deixar aflorar seus sentimentos mais profundos. Embora plural – daí o fato, por exemplo, de Carpeaux (1987) falar de “romantismos” – inaugurava-se, assim, o período do Romantismo, considerado por muitos como primeiro movimento estético de cunho realmente universal. É claro que, dentre os temas por ele abordados, o tema da natureza já havia sido visitado em momentos anteriores por outras estéticas. Entretanto, como vimos, os românticos lançaram um novo olhar sobre ele. Arte e natureza aliam-se, no Romantismo, não mais para reificar a visão transcendental e totalizante do fenômeno da vida, mas, sim, para interrogá-la por meio da possibilidade de constituição de uma visão individualista e, portanto, imanente do mundo.

Nesses termos, a natureza que se interpõe às artes visuais, no Romantismo, decerto já não é mais aquela atrelada à expressão poética do gênero pastoril do século III a.C., ou àquela da pintura do gênero paisagem que emerge por volta dos quatrocentos, ou, ainda, àquela do século XVI, cuja representação verossímil do universo natural possibilitou a consolidação do conhecimento empírico do mundo, ou, por fim, àquela dos registros da realidade corriqueira do século XVII, da pintura de gênero, em que a beleza de uma dada localidade é possível de ser ela própria o motivo de uma composição pictórica. Em outras palavras, a concepção de natureza, na arte romântica, deixa de jogar com a herança poética do espectro figurativo de outros tempos, passando a operar uma poética que transita entre o pitoresco e o sublime. É uma concepção que, como sublinha Argan (2002), não imita e nem representa, antes opera diretamente sobre a própria natureza. Natureza, portanto, como metáfora: única ligação possível entre o particular e o universal; fonte inesgotável de estímulos em que o artista seria

capaz de transmitir as sensações correspondentes; topos onde a angústia criativa e o prazer temeroso simultânea e paradoxalmente, podem, finalmente, manifestar-se.

Ora, é atravessado por esse campo de forças e jogando com essa concepção de natureza como um novo modo de operar, por meio da arte, a percepção do fenômeno da vida – ligada à unidade entre natureza e espírito – que o pintor romântico alemão Caspar David Friedrich produz as telas “Viajante sobre o mar de névoa (1818)” (FIGURA 1), “O caçador na floresta (1814)” (FIGURA 2), “O monge à beira-mar (1810)” (FIGURA 3), “Dois homens pelo mar (1817)” (FIGURA 4), “Manhã (1821)” (FIGURA 5), “Mulher diante da aurora (1818)” (FIGURA 6), e “Passeio ao anoitecer (1824)” (FIGURA 7). Fazendo uma leitura transversal desses trabalhos, note-se que, do ponto de vista histórico, as telas de Caspar David Friedrich não fogem a essa tendência, isto é, todas elas pertencem ao ambiente artístico da primeira metade do século XIX europeu, período em que a perspectiva do sublime da estética romântica inspirou e expressou-se, com todo vicejo, na poética de grande parte dos artistas desse período.



**Figura 4. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “Dois homens pelo mar” (1817), óleo sobre tela, 51 x 66 cm. National Galerie – Staatliche Museen Zu Berlin, Berlin. Fonte: Disponível em <<https://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-400-417-view-romanticism-profile-friedrich-caspar-david.html>>. Acesso em 03 mai. 2018. **A direita:** Rubiane Maia & Luísa Nóbrega, “Preparação para exercício aéreo, o deserto” (2016), videoperformance – 10' 01" - Tríptico.

Fonte: Disponível em <<http://cargocollective.com/rubianemaia/preparacao-para-exercicio-aereo-o-deserto>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Tratam-se de telas dotadas de atmosferas brumosas e elaboradas com recursos parcimoniosos cuja intencionalidade da associação da figura humana com a natureza ora manifestam uma espécie de comunhão plena, fonte inesgotável de prazer; ora revelam as angústias que aferem os mistérios do todo que tudo abarca; ora exteriorizam a solidão contemplativa, ante a imensidão da natureza; ora expõem o assombro oriundo das incertezas quanto ao futuro; ora reforçam a pequenez da razão face ao incognoscível do mundo sensível; ora acentuam a união entre o espiritual e o natural, onde Deus é a máxima expressão do Absoluto; ora exprimem a finitude e a efemeridade dos sentimentos, das emoções e das paixões vivenciadas. O olhar de Caspar David Friedrich ante a natureza, nessas telas, reflete o prisma romântico da exposição subjetiva, isto é, trata-se de um olhar espiritual e, portanto, vigorosamente estético. Segundo o próprio artista, “[...] a única fonte verdadeira da arte é nosso coração, a linguagem de uma alma pura e infantil. Uma obra que não surgiu dessa fonte só pode ser artifício” (FRIEDRICH, 2004, p. 107).

### Rubiane Maia: arte e natureza na estética contemporânea

O que falar sobre as configurações estéticas na contemporaneidade, especialmente no que tange a perspectiva ora discutida, tendo em vista a diversidade e complexidade das práticas artísticas contemporâneas? Bom, talvez possamos começar pontuando, tal qual pondera Celso Favaretto (2011, p. 96), que, dadas as imprecisões quanto às designações de arte contemporânea, faz-se necessário, portanto, voltarmos “a algumas das principais proposições e produções modernas, para se poder pensar o deslocamento efetuado do moderno ao contemporâneo”. Posto isto, é preciso frisar que muitas das questões tensionadas pelas práticas artísticas contemporâneas ainda são, em grande parte, desdobramentos dos problemas com os quais se confrontaram os artistas modernos - que, por sua vez, foram, em maior ou menor grau, herdeiros do *corpus* revolucionário romântico, cujas ressonâncias reverberaram nos principais movimentos filosóficos e artísticos dos séculos XIX e XX, como o existencialismo, o surrealismo, o expressionismo, a estética da recepção.

Contudo, o coeficiente libertário intrínseco às manifestações artísticas das vanguardas modernas não dizia respeito apenas à afirmação de novas possibilidades ante a primazia dos simbolismos da obra de arte das chamadas “Belas Artes”. Tratava-se antes e, sobretudo, de uma irrevogável atitude crítica frente às funções simbólicas atribuídas à própria atividade artística, intimamente vinculadas, no início do século XX, aos imperativos estetizantes e institucionais de produção, circulação e recepção da arte – chanceladas pelos conceitos modernos de consumo e de espetáculo, surgidos entre o final do século XVIII e início do XIX. Nesses termos, e guardadas as devidas singularidades irreduzíveis de cada manifestação, de acordo com Brito (1987), o que havia de comum, por exemplo, entre a radical negatividade Dadá, o escândalo surrealista e a vontade de ordem construtivista, eram a desmaterialização do objeto de arte e a desnaturalização do olhar, cujos desdobramentos visavam desestabilizar a fruição artística pautada na ideia de contemplação – lugar por excelência da experiência estética das “Belas Artes”.

Dessa atitude, a arte passou a desempenhar um papel diametralmente oposto ao que lhe fora atribuído enquanto estatuto histórico e filosófico, isto é, não se dispunham mais à mera distribuição reconfortante de prazeres que aquietassem a soberania da visão. Ao contrário, esforçavam-se em dissolvê-la, tanto por meio do questionamento do plano visual quanto da denúncia de sua vulnerabilidade. Ao voltar-se contra si mesma – contra o paradigma da visão e do objeto de arte como axiomas – a arte moderna produziu não somente uma profunda desterritorialização ética, estética e política de seu estatuto, como, também elevou ao campo de ativações poéticas, o desejo de transformação social através do potencial transgressor das práticas artísticas. A partir daí podemos falar, então, em crise da arte, crise essa que como sabemos se estendeu por todos os regimes de significância do real, colocando-o literalmente em suspensão dado os processos de transformação que o reconfiguravam ininterruptamente.





**Figura 5. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “Manhã” (1821), óleo sobre tela, 22 x 30,5 cm. Niedersachs Isches LandesMuseum, Hanover. Fonte: Disponível em <<https://www.otto.de/p/artland-poster-leinwandbild-friedrich-caspar-landschaften-berge-malerei-569619564/>>. Acesso em 03 mai. 2018. **A direita:** Rubiane Maia, “Baile” (2015), videoperformance – 8' 08”.

Fonte: Disponível em: <<http://cargocollective.com/rubianemaia/baile>>. Acesso em 03 mar. 2018.

No caso das artes, essa crise inevitavelmente deflagrou, em todo quadrante onde as proposições e as produções modernas ecoaram, a emergência de perguntas como “o que é arte?”, “isto é arte?”, “qualquer coisa é arte?”, “tudo é arte?”. Convocado à multiplicidade, à inconformidade estética e à crítica cultural, o saber e o poder da arte, sob o prisma do projeto moderno, colocou a obra num duplo e contraditório campo de batalha: pensar sua morte como forma de sobrevivência aos processos de instrumentalização e valorização institucional oriundos das estruturas burocrático-ideológicas que a cercava. Dito de outra forma, a arte moderna também era “isto”, quisessem ou não os resabiados questionadores das estéticas decadentes da arte pela arte. Note-se que ao investir contra esses papéis a arte investia contra si mesma, entretanto, “[...] ao sobreviver a esse choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio, para atuação crítica” (BRITO, 1987, p.02).

Como constata Celso Favaretto, à luz das reflexões de Ronaldo Brito sobre o moderno e o contemporâneo, tamanha a volatilidade do campo da arte e da estética, “[...] o que pode ser designado como contemporâneo não admite uma clara caracterização; é sim um campo de efetuações” (FAVARETTO, 2011, p. 103). Nesse sentido, os primeiros indícios de uma abertura possível para esse campo podem ser notados na transição da primeira para a segunda metade do século XX, mais especificamente durante a década de 1960. Decerto, note-se que esse outro novo modo de sensibilidade, pensamento e enunciação que emerge neste momento continua girando em torno dos princípios, problemas e operações modernas, porém, sua ativação se dá, entretanto, “na tensão com os limites da modernidade” (BRITO, 1987).

Contudo, cumpre aqui perguntarmos: de que modo o tema da natureza se situa nas artes visuais em nossa época, tendo em vista, como vimos, a multiplicidade de posições e de contextos erigidos com esse campo de efetuação designado como contemporâneo? Uma resposta possível para essa questão vem do experimentalismo dos trabalhos da década de 1960. Interessados na dimensão fenomenológica da arte – isto é, naquilo que DEWEY (2010) mais recentemente veio a formular através da concepção de arte como experiência – alguns artistas, dentre os quais podemos citar, por exemplo, os norte-americanos Robert Smithson e Michael Heizer, o inglês Richard Long – e até mesmo o brasileiro Hélio Oiticica – nutridos pelo desejo de explorar novas materialidades e pelo interesse em ultrapassar as limitações dos espaços expositivos institucionalmente destinados à atividade e à fruição artística, a saber, os museus e as galerias, passam a utilizar a natureza como *locus* para o desenvolvimento de seus trabalhos, inaugurando, assim, a chamada *Land Art* ou arte da terra.

Responsável por alavancar a reativação da relação entre arte e ambiente natural, a *Land Art*, não propunha a mera representação da paisagem, tampouco a assumia apenas como fonte de inspiração voltada à expressão plástica. Na *Land Art*, a terra é, ela própria, *topos* da arte. Por detrás disso, há, sem dúvida, toda uma tendência de produção que toma o espaço como problema da arte, que se volta para ele, ora incorporando-o à obra, ora transformando-o por meio dela. Conforme ressalta Tiberghien (2010), a partir da *Land Art* afloram-se formas de arte que se voltam para a natureza, privilegiando seus elementos e suas propriedades, deixando de submetê-los ao controle formal do artista. Assim, as questões suscitadas pelas proposições da *Land Art*, incitaram toda uma reformulação discursiva sobre amplitude do próprio campo das artes ao longo da segunda metade do século XX, cujas ressonâncias se fazem presentes, com todo vigor, nas práticas artísticas do nosso século.



**Figura 6. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “Mulher diante da aurora” (1818), óleo sobre tela, 22 x 30,5 cm. Museum Folkwang, Essen. Fonte: Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/380906080962034886>>. Acesso em 03 mai. 2018. **A direita:** Rubiane Maia, “Hasta el infinito” (2013), Performance/Texto.

Fonte: Disponível em <<http://cargocollective.com/rubianemaia/hasta-el-infinito>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Talvez seja por aí que possamos localizar as práticas artísticas performativas de Rubiane Maia que prefiguram o tema da natureza. Compondo uma trajetória artística que descobriu nas sutilezas dos encontros com a força da vida as matérias de expressão dos seus trabalhos, Rubiane Maia, em 2018, completa 12 anos de uma carreira notadamente marcada e interessada na criação e na invenção de outros modos de percepção e relação com o vivido. Em entrevista<sup>4</sup> a artista conta que seu interesse sempre esteve diretamente relacionado à questão de como construir ações, imagens e linguagens distintas de certas feições anestésicas do cotidiano, fazendo uso, ao mesmo tempo, de elementos simbólicos desse mesmo cotidiano presente em sua memória. Note-se aí o quanto que o ponto de partida do projeto poético e estético de Rubiane Maia parece estar estritamente vinculado ao panorama da vida contemporânea e a tendência comum de aproximação aos trabalhos que tem como estratégias a alteridade e a referência às paisagens psicossociais da contemporaneidade.

Em seus trabalhos, as contaminações entre arte e vida não apenas produzem um modo de pensar e produzir favorável às linhas de resistência de um mundo-crise, como também articulam um diálogo ético-político-estético que convoca novas corporeidades, uma forma de repensar uma política da vida que se afirme na potência de existir. Rubiane Maia explica, ainda,

<sup>4</sup> Entrevista concedida por Rubiane Maia à Patricia Galletto, ao blog “Dança no ES”, publicada em 13 de maio de 2016. Para acessar a entrevista completa da artista, acesse: <<http://www.dancanoes.com.br/2016/05/>>.

que na arte, especialmente nas práticas artísticas contemporâneas, essas misturas são mais intensas, arte e vida se diluem tornando-se um fluxo contínuo – no qual a fronteira com o ordinário é quase indiscernível. Não por acaso seu foco parece residir na investigação de formas de criação em processo que procurem lidar com o universo temporal-espacial e, principalmente, afetivo, cujas proposições artísticas não apenas acionam a arte “como possibilidade do encontro entre modos de vida e produção de subjetividades” (SILVA, 2011, p. 24), como também assumem a dimensão da relação arte e vida, como “vivência partilhada, em um apelo estético, que convida à diluição dos contornos juntos à potência de criação” (Idem, ibidem, p. 76).

Assim, ao colocar arte e natureza no mesmo plano de contágio, as performances “Preparação para exercício aéreo, a montanha (2016)” (FIGURA 1), “386 passos além (2016)” (FIGURA 2), “Stones across the ocean northern hemisphere – part one (2018)” (FIGURA 3), “Preparação para exercício aéreo, o deserto (2016)” (FIGURA 4), “Baile (2015)” (FIGURA 5), “Hasta el infinito (2013)” (FIGURA 6) e “O intangível (2012)” (FIGURA 7), não apenas convidam à reflexão de uma outra relação entre o humano e o ambiente natural, como, também, dão a ver o índice estético que emerge da comunhão entre arte, natureza e corpo que são convocados “a ampliar sentidos em direção ao esgarçar de seus contornos” (MACHADO, 2015, p. 01). Se por um lado tais proposições parecem ter como tendência o poder inquietante que a explosão da obra na vida promove à arte, ou seja, a instauração de uma experiência artística “(...) que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver” (FAVARETTO, 2011, p.108), por outro lado insinua-se aí um projeto poético cuja intencionalidade é fazer uso do corpo para “ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.).”<sup>5</sup>

### **Conclusão: alinhavando os fios soltos ou sobre a contemporaneidade do gesto romântico no campo das artes visuais**

Tendo em vista os encaixos recolhidos no percurso acima realizado, o argumento de que haveria no campo de ativações poéticas das performances de Rubiane Maia a presença de traços da estética romântica no seu olhar contemporâneo sobre a natureza, tratar-se-ia menos de um argumento e, de fato, ganharia consistência não somente perceptiva, como, também, discursiva. Em outras palavras, guardadas as devidas nuances poéticas dos trabalhos aqui elencados de Caspar David Friedrich e de Rubiana Maia, parece sim haver entre os expedientes que orbitam o plano pictórico do pintor romântico alemão e as múltiplas questões que atravessam as performances da artista brasileira contemporânea, um elo magnético e invisível, uma espécie de resiliência estética silenciosa que os mantém conectados. Mas no que de fato consistiria esse elo a ponto de subsidiar nosso argumento? Bom, seguindo as reflexões aqui promovidas, importa observar que tratamos de dois artistas cujos percursos de criação de seus trabalhos só são possíveis de serem apreendidos em profundidade se considerarmos as tramas que alinhavam vida e obra num mesmo *continuum* existencial e artístico. Ao redefinir sutilmente o foco de atenção para diferentes dimensões do fenômeno da vida, é a sua própria natureza instável, efêmera e misteriosa que é assumida como matéria de expressão estética. Sendo assim, tanto em Caspar David Friedrich quanto em Rubiane Maia os trabalhos que prefiguram o tema natureza parecem emergir da necessidade de compreensão de si na relação com o mundo e vice-versa. Em outras palavras, a concepção de natureza que joga com essas telas e performances não é certamente a da observação e representação da paisagem. Antes, o que nos atravessa enquanto espectadores é a própria experiência estética vivenciada

<sup>5</sup> Este pequeno trecho é parte do *statement*, espécie de carta de intenções poéticas e estéticas que sintetiza a proposta artística de Rubiane Maia. O *statement* na íntegra pode ser acessado na homepage da artista: <<http://cargocollective.com/rubianemaia>>.



pelo artista, que coloca seu espírito e sentimento diante do real não somente para construir sua obra, como, também, para modificar seu próprio ser, sua própria vida.



**Figura 7. A esquerda:** Caspar David Friedrich (1774-1840), “Passeio ao anoitecer” (1823/1824), óleo sobre tela, 43,7 x 33,1. Getty Center Museum, Los Angeles. Fonte: Disponível em <<http://pt.wahooart.com/@/8YE88A-Caspar-David-Friedrich-a-caminhar-na-anoitecer->>. Acesso em 03 mai. 2018. **A direita:** Rubiane Maia, “O intangível” (2016), Fotografia/Texto. Fonte: Disponível em <<http://cargocollective.com/rubianemaia/o-intangivel>>. Acesso em 03 mar. 2018.

Ao promover o encontro entre esses dois artistas, separados entre si cerca de dois séculos, note-se, também, quão contemporâneos um do outro são Caspar David Friedrich e Rubiane Maia. De acordo com as reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) a respeito do conceito de contemporâneo, vê-se o quanto que esses artistas são contemporâneos de suas épocas, dado que ambos intencionalmente desviam o olhar de tudo aquilo que o ofusca para, assim, perceber nos interstícios a complexidade do seu próprio tempo. Do mesmo modo, observa-se quão contemporâneas são algumas questões que tencionam as práticas artísticas das últimas décadas do século XVIII e as primeiras décadas do século XXI, como, por exemplo, a construção de uma narrativa artística própria que resiste em ser obliterada pelos paradigmas estéticos e institucionais de suas respectivas épocas. Isto posto, estamos certos de que o nosso esforço, aqui, caminhou no sentido de oferecer algumas pequenas chaves, através das quais os leitores desse texto poderão vislumbrar até que ponto e de que maneira, alguns aspectos da estética romântica estariam sendo atualizados na contemporaneidade.

#### Referências:

- AGAMBEN, Giorgio, **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo** – o novo e o outro novo. Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/O%20moderno%20e%20o%20contemporaneo%20\\_ronaldo%20britto.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/O%20moderno%20e%20o%20contemporaneo%20_ronaldo%20britto.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2018.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura universal**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2010.

FAVARETTO, Celso F.. **Deslocamentos**: entre a arte e a vida. ARS (USP), São Paulo, v. 9, n. 18, p. 94-109, 2011.

FRANÇA, Ana Marcela. **Percepções da natureza a partir da arte**: a diversidade do olhar sobre o universo natural. Cantareira, n. 19, p. 3-17, 2013.

FRIEDRICH, Caspar David. Considerações acerca de uma coleção de pinturas de artistas em grande parte ainda vivos ou recentemente mortos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura** – vol.5: Da imitação à expressão. Apresentação de Jean-François Groulier; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004.

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

MACHADO, Leila Aparecida Domingues. **Performar**. In: CATÁLOGO: MODOS DE USAR. Curadoria Júlio Martins. Museu de Arte do Espírito Santo. Vitória: Funcultura – Secretaria da Cultura do Governo do Estado do Espírito Santo, 2015. Disponível em: <[https://issuu.com/museumaes/docs/uca\\_0021\\_14\\_livreto\\_11x16\\_5cm\\_i\\_](https://issuu.com/museumaes/docs/uca_0021_14_livreto_11x16_5cm_i_)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

MUCCI, Latuf Isaias. **A concepção romântica da arte**. Ipotesi, v.3, n. 1, p. 117-131, 1999.

NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. Vitória, 2011. 141f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

\_\_\_\_\_. **Entrevista de Patrícia Galleto** em 13 de maio de 2016. Vitória. Reportagem. Museu de Arte do Espírito Santo-ES. Disponível em: <<http://www.dancanoes.com.br/2016/05/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

\_\_\_\_\_. **Statement**: carta de intenções artísticas. Home Page Rubiane Maia, s/d. Disponível em: <<http://cargocollective.com/rubianemaia>>. Acesso em: 21 dez. 2017. Partitura.

TIBERGHEN, Gilles A.. Arte e natureza. In: CASCAIS, Fernando et al. (coord.). **Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura**. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt/>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Recebido em 02 de novembro de 2018.

Aprovado em 28 de dezembro de 2018.

# O branco não me favorece...

## *White does not suit me...*

Thiago Guimarães Azevedo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo representa o processo de construção da tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará e visa dialogar com o trabalho do fotógrafo Luiz Braga a partir da exposição Retumbante Natureza Humanizada. Essa exposição faz um panorama de 40 anos de atividade artística exibindo imagens ainda não apresentadas. A forma desenvolvida para discorrer sobre essa exposição foi por meio da biografia. Recorreu-se a entrevistas com o fotógrafo, o curador e um dos membros do coletivo 'Cesbixo'. Como método, tem-se o historiográfico com foco na história de vida por meio de documentos e oralidade, no sentido de construir uma biografia de cunho hermenêutico para entender o olhar de Luiz Braga sobre a Amazônia.

**Palavras-chave:** Fotografia, Exposição, Retumbante Natureza Humanizada, Luiz Braga.

**Abstract:** This article represents the process of construction of the doctoral thesis in the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará and aims to dialogue with the work of the photographer Luiz Braga from the exposition Retumbante Natureza Humanizada. This exhibition gives an overview of 40 years of artistic activity showing images not yet presented. The form developed to discuss this exhibition was through the biography. We used interviews with the photographer, the curator and one of the members of the collective 'Cesbixo'. As a method, we have the historiographical focusing on the history of life through documents and orality, in the sense of constructing a hermeneutic biography to understand the view of Luiz Braga on the Amazon.

**Keywords:** Photography, Exhibition, Resuming Humanized Nature, Luiz Braga.

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

## Introdução

“A plasticidade visual na Amazônia, decorrente da criação de ‘artesãos’ da cor [...]”

João de Jesus Paes Loureiro

A fotografia se apresenta como uma importante ferramenta de sentidos, de memórias e afetos. Sontag (2004) aponta que a fotografia amplia a percepção do olhar e direciona para o que olhar. Dessa forma, ela ainda defende que fotografar é apropriar-se da coisa fotografada, visto que, no momento do clique, há certa apropriação de tempo e espaço do acontecimento.

Essa apropriação não necessariamente indica um aspecto do real, mas abre um portal para uma relação entre o documental e o ficcional. Neste ponto, cada imagem representa uma cadeia de significações, como aponta Eco (2013), ou seja, em conjunto com o pensamento de Sontag (2004), as fotografias se tornam crônicas visuais que são construídas numa relação entre o olhar do fotógrafo e do objeto fotografado.

Como crônica visual, a fotografia pode ser pensada no âmbito da biografia, visto que ela carrega em si uma narrativa de vida, não somente daquele que está na imagem, mas também daquele que a captura. Entretanto, como se pode canalizar o foco dessa reflexão? No objeto ou no fotógrafo? Se for a partir do fotógrafo, pode-se inquirir se é da pessoa enquanto *ethos* ou do olhar enquanto cultura visual? Visto que, nessa questão, o fotógrafo se apresenta como um duplo, pois ele não é apenas técnica na relação com o aparelho, mas percepção no contato com seu tema. Com isso, essas narrativas de vida, podem ser pensadas através dessa relação com o olhar.

A vasta obra do fotógrafo paraense Luiz Braga representa a construção do olhar de um artista que desenvolve uma identidade a partir de uma estética visual que dialoga com diversas frentes de atuação, como fotografia, cinema, artes plásticas, publicidade e propaganda, entre outras. Nesse sentido, Luiz Braga ao longo de 40 anos buscou e desenvolveu um capital visual sobre a Amazônia que representa uma percepção desse espaço para além dos estereótipos já construídos em outras imagens. Todavia, tornando a periferia paraense-amazônica um lugar de potência visual, principalmente por conta da intervenção feita por esses personagens retratados pelo fotógrafo com o uso da cor e da sua relação com a paisagem. Dessa forma, essas manifestações visuais captadas por Luiz Braga criam um amplo diálogo que vai da antropologia como método para criar relações com seus entes a serem fotografados, como das próprias artes visuais na relação com a montagem das cenas e a captura de luz e cor. Sobre essa relação de Luiz Braga com sua fotografia e a forma como a olha, Soulages (2010, p. 14) aponta:

Uma foto é um vestígio, é por isso que é poética. O fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista.

Portanto, esse artigo se apresenta dentro de uma discussão da percepção do artista por meio de uma construção biográfica da exposição Retumbante Natureza Humanizada, realizada em 2014 no Sesc Pinheiro em São Paulo. Todavia, este trabalho inicial não se deterá aos aspectos correspondentes à exposição em si, mas em seus preâmbulos, bem como uma reflexão sobre a biografia como um caminho para a compreensão não apenas do indivíduo e sua relação com seu entorno, mas no caso do artista, da biografia como algo que auxilia na compreensão dos caminhos perceptivos que refletem em sua obra.

### Biografia como caminho da compreensão da percepção

Dosse (2015) apresenta a biografia numa perspectiva metodológica que extrapola o mero interesse por uma vida que o biógrafo quer narrar, todavia, conduz por caminhos que mostram muito mais do que uma descrição de uma vida, mas que a partir da biografia é possível compreender contextos, pensamentos, escolhas estéticas ou teóricas de determinados personagens históricos.

Dessa forma, ele apresenta esse campo de estudo dentro de uma linha temporal a partir de sua composição editorial, seus interesses e como deixa de ser um tipo de estudo banal, para um auxiliar importante para o entendimento do tempo histórico. Visto que se utiliza de Walter Benjamin quando afirma que “[...] demonstrar como a existência inteira de um indivíduo cabe numa de suas obras, num de seus fatos [e] como, nessa existência, insere-se uma época inteira”. (DOSSE, 2015, p. 11).

Com isso, o biógrafo possui nas mãos determinadas escolhas metodológicas que precisam ser feitas para melhor encaminhar sua narrativa para não incorrer em erros e acabar tornando seu biografado algo maior do que realmente representa, ou mesmo, transformá-lo em vilão da própria história e com isso, condená-lo a um tipo de percepção inadequada. Visto que a escrita biográfica é um esquadramento perceptivo sobre o outro, ou seja, o tipo de narrativa sobre determinado personagem conduzirá a um tipo de compreensão sobre este *ethos* na história.

No caso desta pesquisa, tem-se como dilema biográfico em torno da exposição Retumbante Natureza Humanizada duas questões primárias que fazem com que a pesquisa dê seu encaminhamento: a) Como o fotógrafo paraense Luiz Braga percebe o *ethos* amazônico e transfere isso para sua fotografia?; b) Em Luiz Braga manifesta-se o *ethos* ou o mito amazônico?

Quando se coloca essa segunda questão, temos nas mãos um dilema que permeia a fotografia de Luiz Braga, visto que ele dialoga com uma dualidade que habita a fotografia como aponta Rouillè (2005). Que é a relação entre o ficcional e o documental na fotografia, a diferença entre fotografia de fotógrafo e a fotografia de artista e com essa reflexão o que temos de representação e expressão no ato fotográfico.

Essas questões são importantes, pois auxiliam a investigar os percursos que Luiz Braga tomou e toma para refletir sua fotografia, bem mais, como sua história de vida pode ser apresentada a partir de uma exposição, visto que suas imagens, a priori, não se revelam autorreferentes?

Para pensar a biografia da exposição Retumbante Natureza Humanizada, um marco temporal na vida de Luiz Braga, visto que nela se encontram imagens que fazem parte da trajetória de 40 anos do artista e o curador Diógenes Moura selecionou imagens até então nunca expostas. Nesse sentido Rouillè (2005, p. 287) nos auxilia a refletir esse percurso do artista como

o principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos.

Dessa feita, biografar a exposição Retumbante Natureza Humanizada, não é apenas buscar uma trajetória de vida, mas compreender como essa relação entre fotógrafo e artista dialoga com o imaginário amazônico de Luiz Braga. Visto que, de acordo com Soulage (2010), a fotografia se manifesta como um vestígio de um olhar, de uma percepção sobre determinada

realidade (ou mesmo i-realidade) captada pelo fotógrafo que faz determinadas escolhas e as emolduras.

Assim como o fotógrafo faz escolhas visuais para emoldura-las, o biógrafo também as faz para criar um determinado tipo de imagem de seu biografado. Essas escolhas ocorrem dentro de tipologias que auxiliam no percurso metodológico na captura e tratamento dos dados que perpassam entre o documento e a oralidade. Essas escolhas são fundamentais, visto que ao pensar Luiz Braga a partir da exposição *Retumbante Natureza Humanizada* é procurar vê-lo através de camadas que vão além de sua própria história de vida. Seria como biografia não de um *ethos*, mas de uma estética desenvolvida por ele. Assim Levi (1998, p. 165) aponta sobre a biografia

[...] recorre-se a ela para sublinhar a irredutibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos a sistemas normativos gerais, levando em consideração a experiência vivida; já em outros, ela é vista como o terreno ideal para provar a validade de hipóteses científicas concernentes às práticas e ao funcionamento efetivo das leis e das regras sociais.

De acordo com a citação acima, a biografia serve como argumento que visa validar alguma hipótese científica, visto que o biografado atua dentro de aspectos que dialogam com o contexto social e hermenêutico. Dessa feita, ainda segundo Levi (1998), sobre a perspectiva hermenêutica representa uma perspectiva discursiva que aponta para múltiplas significações. Com isso, o que pode ser apontado como real numa construção biográfica? Para saber lhe dar com essa questão, assume-se uma postura interpretativa do discurso e no caso da biografia em questão, não se detém em afirmar verdades, mas constituir possibilidades narrativas dentro de uma visualidade.

Se assumirmos uma postura aberta diante da imagem, dando a elas interpretações que extrapolam sua borda, levando em conta as 'cadeias de significações' (Eco, 2013). Temos a construção de uma biografia hermenêutica, que tem em si um diálogo com uma linha tríade que vai do biografado, do biógrafo e do espectador. Entretanto, segundo o autor acima, não inviabiliza a construção de hipóteses que podem ser validadas ou não no processo de captação de informações.

Assim, como hipótese a ser levantada para o desenvolvimento dessa pesquisa é a que a biografia de artista tem um papel relevante para compreensão de como este constrói sua trajetória estética e produtiva no decorrer de sua vida. Visto que é necessário se centrar em aspectos significativos desse percurso, buscando suas referências, tentativas e erros, exposições, motivações, intenções sobre sua obra. Dessa forma, têm-se como levantar através disso construções metodológicas e sistemáticas para se buscar novas possibilidades estéticas e ver nas singularidades do artista novas formas de produção que podem estar além do processo técnico, mas no âmbito da sensibilidade perceptiva.

Luiz Braga se tornou um cânone na fotografia brasileira, visto que extrapola os aspectos do belo em sua obra, mas cria um diálogo visual da visualidade popular amazônica que está para além do documental, mas transversaliza este com o ficcional. Assim, o que se tem é obra do artista que utiliza de seus recursos técnicos que vai do retratismo, da foto publicitária, do cinema às artes visuais, para retratar uma Amazônia-Paraense que está para além das desigualdades sociais. Constrói um imaginário da memória popular e torna sua fotografia uma potência latente de significações afetivas.

A exposição *Retumbante Natureza Humanizada* representa um marco significativo na vida de Luiz Braga como artista, visto que ela traz à luz obras que até então não haviam sido expostas



e sua construção busca amplificar a poética construída sobre o imaginário amazônico-paraense percebido pelo fotógrafo, num diálogo entre imagens e espaço, as imagens ganham uma luminosidade diferenciada, tomando o ar de pinturas. Dessa feita, a biografia da exposição traria luz à forma como Luiz Braga reflete sobre sua própria obra e como esta percepção reflete na relação com o espectador.

### **Retumbante Natureza Humanizada – Um preâmbulo**

Quando se pensa as imagens de Luiz Braga, logo remete ao estado técnico de suas fotografias, principalmente em relação ao uso da cor como construção estética. Entretanto, não seria qualquer cor, oriunda da natureza, ou como o próprio fotógrafo diz: cor “National Geographic”. Mas uma cor que remete a intervenção do ser humano... não qualquer ser humano, mas aqueles que habitam nas margens de Belém. Margens da vida. Margens dos rios.

Imaginar esse caminho trilhado por Luiz para esses espaços, até então desprezados como potencialidade estética, remonta às suas conversas com o seu professor de Estética – João de Jesus Paes Loureiro<sup>3</sup> – durante o curso de Arquitetura na Universidade Federal do Pará, o percurso pela Estrada Nova até a universidade e sua participação no projeto Visualidade Popular na Amazônia coordenado por Osmar Pinheiro.

A cor representa para Luiz algo que transcende a percepção na construção fotográfica, mas que se estenderia ao diálogo com os espaços expositivos. Como ele mesmo salienta: “o branco não me favorece<sup>4</sup>”, apontando que suas fotografias se tornam mais potentes quando expostas na relação que forma o seu olhar para a Amazônia, a cor.

Essa expressão não representa apenas a necessidade da cor em suas fotografias, ou na relação delas com o espaço expositivo. Significa a percepção da estética existente no povo amazônico que observa desde a Estrada Nova e atualmente na ilha do Marajó. Como o primeiro se tornou perigoso para desbravar<sup>5</sup>, o segundo representou um manancial potente não apenas de imagens, mas de imaginários e histórias, onde desenvolveu ainda mais sua percepção.

A partir da forma como o povo Amazônico lida com seu próprio espaço, no colorido e arquitetura das casas. Do colorido do pó xadrez ao colorido do suporte que sustenta suas fotografias, Luiz ao longo de seus mais de 40 anos de produtividade artística, viu essa relação de forma simbiótica com seu trabalho, pois na verdade o que se manifestou em suas imagens não foi apenas uma questão técnica, mas um reflexo de uma estética desse imaginário amazônico.

<sup>2</sup> Em entrevista realizada 12 de junho de 2018, Luiz Braga destaca que não gosta de trabalhar com tipos de fotografia ‘National Geographic’, ou seja, fotos de paisagem de natureza. Com cores e composição de paisagem sem relação direta com o ser humano.

<sup>3</sup> Durante as entrevistas de 15 de março e 12 de junho de 2018, Luiz Braga ressalta a importância de Paes Loureiro para sua percepção estética, bem como a partir do texto Fontes do Olhar, ele e Diógenes extraíram as bases para o texto curatorial e a referência para o título da exposição ‘Retumbante Natureza Humanizada’.

<sup>4</sup> Expressão dita por Luiz Braga em entrevista realizada em 12 de junho de 2018 ao pontuar a realização como artista sobre a seleção de fotografias suas pelo curador Ivo Mesquita para a Bienal de Veneza em maio de 2009. Por dificuldades burocráticas no diálogo entre Brasil/Itália, suas imagens foram expostas, segundo o fotógrafo, de forma tradicional em paredes brancas. Para Luiz, as imagens tiveram excelente aceitação, porém, para ele, perderam grande parte de sua potencialidade, pois como afirma: “O branco não me favorece...”.

<sup>5</sup> Em entrevista em 15 de março de 2018, relatou sobre os assaltos que sofreu na Estrada Nova e o fato de optar por não andar com seguranças durante suas expedições, pois isso o afasta das pessoas que se relaciona e afeta o desempenho das produções, nesse sentido, optou por mudar sua fonte de produção de imagens.

No texto “Fontes do Olhar” João de Jesus Paes Loureiro deu os prenúncios daquilo que se tornou em 2014 a exposição “Retumbante Natureza Humanizada”. Dois destaques importantes nesse texto que se encontram no texto curatorial de Diógenes Moura<sup>6</sup> representou a influência do pensamento de Paes Loureiro sobre o olhar de Luiz Braga.

São marcas de passagem de um povo que olhar. Revelam a insurreição contra a regularidade aparente do verde e do barrento. A escrita do homem sobre o universo, numa visualidade lírica, pois estabelece um acordo do homem da região com o mundo, e do mundo consigo mesmo. Formula o pacto elementar entre a essência e a aparência. É uma visualidade que indica a ocupação da solidão, *horror ao vazio*. As cores se apoderam-se de todas as superfícies postas ao dispor do homem. E ele joga com as cores criando a sua humilde, mas *berrante natureza humanizada*, marcada de tonalidades fortes e agressivos contrastes. Como a epiderme exterior de um desejo de retirar tudo da uniformidade. Uma ânsia de diferença. O gosto pelo particular, numa região de universalidade. [grifo meu]. (PAES LOUREIRO, João de Jesus. Fontes do Olhar. In Herkenhoff, Paulo. Amazônia Ciclos de Modernidade, 2012. p. 81<sup>7</sup>

..

A expressão ‘Horror ao Vazio’ serviu de referência ao texto curatorial escrito à exposição Retumbante Natureza Humanizada, Diógenes Moura. A relação entre os dois textos<sup>8</sup> está na forma como essa Amazônia foi percebida, como esse lugar de potências estéticas na interação entre homem e natureza. Em Paes Loureiro a cor é algo evidenciado como destaque estético desse sujeito amazônico. Diógenes evidenciou o percurso que Luiz construiu em sua trajetória artística e como esse encontro entre o fotógrafo e essa realidade estética se manifestou em suas imagens.

Nos anos 1970 e 1980 a cor para mim era uma teimosia, já que naquele tempo a fotografia preto e branco é que era considerada “fotografia de arte”. Mas foi a cor que me guiou e ajudou a ver o meu lugar e a criar o meu território do olhar. Minha intuição acabou por me manter onde nasci. Não sou um fotógrafo de grandes expedições geográficas. Depois de muito refletir sobre o que fazia, notei que voltava naturalmente aos mesmos lugares e temas, mas que, a cada retorno, minha fotografia poderia se expandir e se aprofundar, mantendo acesa a inquietude que alimenta a experimentação de novas técnicas e maneiras de fotografar<sup>9</sup>.

E ‘Berrante Natureza Humanizada’ sofreu uma releitura para dar o nome à exposição com a substituição de Berrante para Retumbante. Quando Luiz pensou o que deu início a Retumban-

<sup>6</sup> Nascido no Recife, Diógenes Moura é escritor, curador de fotografia e editor independente. Entre 1998 e 2013 foi curador de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 2009 foi eleito o melhor curador de fotografia do Brasil pelo Sixpix/Fotosite. Em 2010 recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor livro de contos/crônicas.

<sup>7</sup> Disponível em <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>>. Acesso em 01 de julho de 2018

<sup>8</sup> João de Jesus Paes Loureiro e Diógenes Moura.

<sup>9</sup> Fala de Luiz Braga que compõe o texto ‘Novamente Horror ao Vazio’ de Diógenes Moura para o Catálogo da Exposição Retumbante Natureza Humanizada. Sesc Pinheiro, 2014, p. 19.



te Natureza Humanizada, imaginou não apenas uma intencionalidade direta da exposição, mas uma organicidade na forma como desenvolve seu trabalho. Ou seja, suas imagens não surgiram para determinadas exposições, mas foram criadas em função de um olhar e de uma relação com as pessoas e seus espaços. Isso se refletiu no diálogo que suas fotografias estabeleceram entre si e essa organicidade ficou fortemente latente no seu encontro com Diógenes Moura, que viria a ser curador dessa exposição.

O encontro entre Luiz e Diógenes ocorreu por intermédio da curadora Rosely Nakagawa<sup>10</sup>, quando aquele buscava o fotógrafo para compor os artistas brasileiros para a exposição. A partir dessa intermediação Diógenes veio à Belém para efetuar a seleção do material de Luiz. Esse processo de pesquisa se deu no ano de 2008. O fotógrafo considerou este o marco inicial para seleção de imagens que viriam culminar na Retumbante Natureza Humanizada.

Para Diógenes Moura,<sup>11</sup> o processo inicial de contato com Luiz Braga se dá em 2006 para montagem da exposição ‘À procura de um olhar: fotógrafos franceses e brasileiros que revelam o Brasil’<sup>12</sup>. Entretanto, ele já vinha observando o seu trabalho em virtude da peculiaridade do trabalho de Luiz em se manter na terra onde nasceu e ter em sua obra a extensão um pouco mais de 100 km de sua terra natal. Isso para o curador significou um mergulho mais profundo na construção de sua obra.

Um aspecto que marcou Luiz em relação a Diógenes, foi a forma como ele desenvolveu a pesquisa sobre sua obra. Percebeu no olhar de Diógenes um tratamento diferente sobre algumas imagens que haviam sido, de certa forma, passadas despercebidas por outros curadores que trabalharam com suas imagens. Isso se tornou mais claro para Luiz no resultado da seleção das fotografias para a exposição ‘A Procura do Olhar’. Segundo o fotógrafo, essa exposição representou uma percepção fora da curva sobre sua obra, pois as imagens selecionadas nunca haviam participado de nenhum tipo de exposição.

Com isso o trabalho desenvolvido por Diógenes Moura à exposição ‘A Procura de um Olhar’ representou na percepção de Luiz Braga uma espécie de aquecimento para o que veio ser a ‘Retumbante Natureza Humanizada’, pois ela deu o tom do processo de pesquisa de seu trabalho, que era visitar “imagens que estavam adormecidas, de certa maneira esquecidas dentro do arquivo”<sup>13</sup>. Ou seja, redescobrir as imagens do artista para além das fotografias que o consagraram.

A partir dessa experiência, Luiz Braga decide desenvolver um mergulho mais profundo em sua obra, tendo em vista que Diógenes seria a pessoa ideal para a leitura desse material. Segundo o artista, sua produção contém cerca de 300 mil<sup>14</sup> imagens entre expostas e não expostas, a

<sup>10</sup> É arquiteta e curadora formada em Arquitetura pela USP/SP, especialista em Museologia também pela USP e em Semiótica da Comunicação pela PUC/SP. Participou na Curadoria Geral do projeto Panorama da Fotografia Paraense 80/90 coordenado por Mariano Klautau Filho e foi curadora de algumas exposições de Luiz Braga.

<sup>11</sup> Em entrevista cedida em 07 de maio de 2018 via vídeo chamada – Skype.

<sup>12</sup> Foi uma exposição coletiva com 200 imagens em comemoração ao ano da França no Brasil que ocorreu em 2009 na Pinacoteca de São Paulo com curadoria de Diógenes Moura, que na época era coordenador da Pinacoteca. Entre as imagens havia fotografias dos fotógrafos franceses Pierre Verger, Marcel Gautherot e Jean Manzon e de fotógrafos da atualidade como Bruno Barbey, Olívia Gay e Antoine D’Agata e entre os brasileiros estão Luiz Braga, Tiago Santana e Mauro Restiffe. A mostra prestou homenagem ao antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Sobre a exposição ver em Guia Folha São Paulo. Disponível em <<https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/ult10048u557876.shtml>>. Acesso em 14 de julho de 2018.

<sup>13</sup> Destaque de Luiz Braga em entrevista realizada 12 de junho de 2018.

<sup>14</sup> Segundo Luiz Braga em entrevista realizada no dia 12 de junho de 2018, afirma que nesse acervo vasto de seu trabalho, se for fazer uma pesquisa criteriosa numa proporção de 20 para 1, sobraria cerca de 15 mil imagens, mas se a pesquisa seguir um caminho mais exigente ainda, sobraria cerca de 1500 imagens entre inéditas e conhecidas.

maioria nunca havia sido revelada. Portanto, Diógenes atuou como uma espécie de paleontólogo da obra de Luiz.

De acordo com o curador a intenção era efetuar um mergulho na produção do fotógrafo para além das “imagens-ícones” do artista, mas desbravar seu universo imagético desses quarenta anos de atividade, que vinha desde a primeira imagem aos onze anos quando andava com o pai<sup>15</sup> no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira até 2014 quando foi feita a primeira montagem da exposição Retumbante Natureza Humanizada no Sesc Pinheiro.

Antes da construção da exposição Retumbante Natureza Humanizada. Em 2009 – a convite do curador Ivo Mesquita<sup>16</sup>, Luiz foi convidado para participar da Bienal de Veneza<sup>17</sup>. Ele considerou esse momento muito significativo em virtude da magnitude da exposição. Entretanto, encontrou diversas dificuldades para poder despachar seu material. Esse fato prejudicou a montagem das suas imagens no local, o que ele considerou de “burocrático” seguindo a linha do cubo branco. Ivo escolheu Luiz a partir da 28ª Bienal de São Paulo.

Esses eventos iniciais marcam o prenúncio do que veio a ser a exposição Retumbante Natureza Humanizada, não apenas no sentido de mostrar uma estética presente na vida cotidiana do homem amazônico representado nas imagens de um artista. Mas da relação dessa estética com a construção de um olhar de um fotógrafo que vê na sua própria cultura um lugar de potência para a construção de uma poética que tem atravessado toda sua vida.

### Considerações Finais

Este trabalho está em processo, visto que representa os caminhos a serem trilhados para o desenvolvimento de minha tese de doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Como apontado acima, a escolha de Luiz Braga se dá por dois aspectos. O primeiro pela importância que ele possui para a fotografia nacional, que extrapola seu domínio técnico, mas pela forma como se envolve com o tema. Sendo um fotógrafo que habita na região que escolhe como espectro estético, com isso, pode-se afirmar que estabelece na Amazônia o que pode se definir como “etnofotografia”, como aponta João de Jesus Paes Loureiro.

Outro ponto de relevância em seu trabalho está na própria exposição Retumbante Natureza Humanizada. Foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte como a melhor exposição de fotografia do ano de 2014. Ela se torna peculiar em virtude das escolhas feitas por Diógenes Moura, seu curador, que optou por utilizar imagens fora do cânone do artista, ou seja, selecionou fotografias que nunca foram exibidas pelo artista, além delas serem dispostas rompendo com aspectos temporais e dialogar com ambientes que apresentam a trajetória do artista, como foi o caso da ‘Sala dos Afetos’ e a apresentação de um curta produzido pelo coletivo ‘Cêsbixo’ que procura romper com a barreira do estático e introduziu o expectador para dentro da fotografia de Luiz Braga, apresentando assim uma nova dimensão da percepção estética do fotógrafo. Essa exposição possuiu outra dimensão quando foi montada em Belém, visto que ela foi carregada por uma carga celebrativa, com diversos eventos ocorrendo dentro da exposição.

Assim, ela extrapola a lógica da imagem em seu ambiente expositivo e ganha uma nova dimensão que envolve o contexto de sua montagem, pesquisa e a escolha das fotografias para compor a sua estrutura. Tanto Luiz Braga, quanto Diógenes Moura se apresentam dentro de uma percepção metódica bem definida, o que mostra que nada nela aparece por acaso, mas

<sup>15</sup> Dr. Dorvalino Braga.

<sup>16</sup> Historiador da Arte e Curador foi responsável pela Pinacoteca de São Paulo entre 2002 a 2012. Foi curador-chefe da 28ª Bienal de São Paulo em 2008 e responsável por levar Luiz Braga à 53ª Bienal de Veneza.

<sup>17</sup> A 53ª Bienal de Veneza ocorreu em maio de 2009.

que procura apresentar um imaginário que foi construído ao longo dos 40 anos de atividade do artista, bem como, uma Amazônia que se manifesta entre o fato e o mito na fotografia de Luiz Braga.

### Referências

Chiodetto, Eder. **Luiz Braga**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Braga, Luiz. **Luiz Braga**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Retumbante Natureza Humanizada**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2014

\_\_\_\_\_. **Retumbante Natureza Humanizada**. Belém: Secult, 2016.

Dosse, François. **O Desafio Biográfico: Escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ECO, Umberto. **Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEVI, Giovani. Usos da Biografia. In. AMADO, Janaína e FERREIRA, Moraes (orgs). **Usos & Abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Fontes do Olhar. In Herkenhoff, Paulo. **Amazônia Ciclos de Modernidade**, 2012. p. 81. Disponível em <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/AmazoniaCiclosModer.pdf>>. Acesso em 01 de julho de 2018.

\_\_\_\_\_. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cultural Brasil, 2015.

Persichetti, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**, volume I. São Paulo: Estação Liberdade: Editora SENAC São Paulo, 2000.

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

Recebido em 08 de novembro de 2018.

Aprovado em 28 de dezembro de 2018.

## § Um olhar estético a partir de perspectivas distintas: em Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson e Martin Heidegger

### *§ A aesthetical view from distinct perspectives: in Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson and Martin Heidegger*

Gabriela de Souza Fehr<sup>1</sup>

**Resumo:** Obras arte podem refletir e encarnar o que é próprio de uma sociedade. A partir disso, é papel da filosofia colocar em evidência o que significa e representa o objeto artístico, assim como seu valor *para* e *na* sociedade e período histórico em que vive. Se compreendermos obras de arte como criação subjetiva, influenciada pelos elementos sociais e culturais da época em que é produzida, e que toma uma forma objetiva na obra, também o filósofo revela sua perspectiva e compreensão singulares da realidade em suas obras. Este artigo proporciona o contato com as perspectivas de quatro filósofos: Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson e Martin Heidegger. Por serem, em alguns casos, ideias ainda pouco conhecidas no cenário brasileiro, o objetivo central está mais em abrir um diálogo sobre suas propostas.

**Palavras-chave:** Arte, Filosofia da Arte, Estética.

**Abstract:** *The work of art can reflect and incarnate which is characteristic of a society. From this, it is philosophical's role to put in evidence which means and represents the artistic object, as well its value for and in society and historical period where he lives. If we understand works of art as subjective creation, influenced by the social and cultural elements of the time in which it is produced, that takes an objective form in work, also the philosopher reveals his perspective from reality in his works. This article provides a contact with the perspectives of four philosophers: Louis Lavelle, Benedetto Croce, Luigi Pareyson and Martin Heidegger. Because they are, in some cases, ideas still little known in the brazilian scenario, the central objective is more to open a dialogue about their proposals.*

**Keywords:** Art, Philosophy of Art, Aesthetics.

<sup>1</sup> Graduada em Psicologia. FHO Uniararas - Centro Universitário Hermínio Ometto.

### Introdução ou Ponto de Partida

Sabe-se que as produções e obras humanas acompanham a História da humanidade, ou melhor, lhe são reflexo, ao mesmo tempo que monumento, apreciação e/ou saudação concreta. No mais das vezes, essas produções são feitas para perdurar além de seu criador e do período em que este viveu, além de se tornarem um memorando às épocas posteriores. Assim define o que é obra de arte a filósofa Hannah Arendt (1961/2005) e, a partir daí, pode-se almejar ascender ao significado do que seja Arte, ou a reunião das obras (e produtos culturais) realizadas pelo homem, e que, segundo Mário Ferreira dos Santos (1966), é a expressão, por meio de símbolos (alusivos a um significado) e sinais (representações mormente aleatórias de um objeto), e a partir de sons, cores e formas, da conjugação entre sensibilidade, afetividade e intelectualidade de um artista.

Tal perspectiva aponta, certamente, para uma visão sobre as produções de arte vigente no Ocidente, de modo predominante, até meados do século XX. O presente texto compreende que a tradição filosófica europeia construiu visões sobre as experiências artísticas fortemente pautadas pela produção de objetos contempláveis. Com a consciência de que, em cada contexto histórico e geográfico, o sentido e a concepção de trabalhos de arte variam de modo a não permitir uma definição de Arte como categoria universal, o presente texto apresentará algumas posturas filosóficas que trilharam este último caminho.

A partir de quatro filósofos do século XX, este artigo evidencia perspectivas distintas quanto a um mesmo fenômeno (o filosofar sobre a Arte, ou seus pressupostos e conceitos), particularmente pelo contraste que neles há<sup>2</sup>. Antes, porém, de adentrar propriamente nas ideias filosóficas de tais autores, uma pequena pausa para compreendê-los: nascidos entre o raiar do século XX, da *Belle Époque* (período de paz e divertimento, em que a França aparece como centro cultural, artístico e tecnológico, e que perdura até 1914, com o início da Primeira Grande Guerra) e das Vanguardas artísticas, em particular com a República de Weimar alemão (em que o centro artístico transfere-se para Berlim, coalizção socialdemocrata e liberal de uma Alemanha recém-saída do confronto bélico a que foi um dos principais expoentes), passando pelos horrores das duas guerras mundiais e adentrando a polarização engendrada (ou reconhecida) da Guerra Mundial, pode-se dizer que cada um desses homens/filósofos, a partir de uma perspectiva diferenciada, teve algo a dizer sobre a Arte.

O italiano Benedetto Croce (1866-1952), que carrega remanescentes de ideias do Romantismo, pela ênfase posta no que é subjetivo e intuitivo (também sentimental) da produção artística, representa uma reação às esperanças positivas (também racionalistas) de uma emancipação do homem a partir da técnica, visível na ode de alguns elementos da Vanguarda pelo robótico (e tecnológico), assim como ao controle e organização harmônica da sociedade, pela escolha de formas utilitárias e funcionais (particularmente, na arquitetura). Esta ênfase na ordem subjetiva e intuitiva concernente à produção artística se apresenta, com nitidez, na noção de universalidade da Arte, que se particulariza na obra de arte, âmbito, por sua vez, de infinitas variações e intuições originais<sup>3</sup>, e, portanto, o universal não se identifica com o singular (a compreensão de universalidade artística também se apresenta na filosofia de Louis Lavelle e Luigi Pareyson, cada qual com seus particularismos, e, talvez, nem tão explicitamente em

<sup>2</sup> Também pois, com exceção notável de Heidegger, os outros três filósofos têm ou poucas obras traduzidas para nosso idioma, ou quase inexistem trabalhos e pesquisas acadêmicas a eles relacionados. Nesse sentido, esse artigo é, ainda, um *convite* ao (re)conhecimento desses pensadores.

<sup>3</sup> Nas palavras do próprio Croce (1902/2016): “uma classificação de intuições-expressões [ou seja, contrária à universalidade do conceito de Arte] é, decerto, lícita, mas não filosófica: os fatos individuais expressivos são outros tantos indivíduos, não sendo cada um deles intercambiável com outro, salvo em sua comum qualidade de expressão. (...) As impressões ou conteúdos variam; cada conteúdo difere de todos os outros, uma vez que nada se repete na vida; e à variação contínua do conteúdo corresponde a variedade irreduzível das formas expressivas, que corresponde à síntese estética das impressões” (p.85).

Martin Heidegger, já que seu filosofar coloca em relevo a interdependência do objeto artístico com o tempo histórico e cultural em que surge, daí que as especificações do *que é* e a *partir do* que ficam secundárias pelo o *que diz* a obra).

Croce nasceu em berço monárquico, conservador e abastado (inclusive, se manteve com a fortuna pessoal da família, ao qual perdeu em tenra idade), tendo sido um autodidata e escritor independente. Após uma curta temporada de estudos em Roma (1883-1886), retorna a Nápoles, em que fixa residência. A partir daí, tem contato com o materialismo dialético (ao qual não demora a abandonar, após uma tentativa frustrada de reformulação do Marxismo), e com as filosofias de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (em especial, sua filosofia da história), Giambattista Vico e Francisco De Sanctis, que lhe são base para sua posterior afirmação da autonomia da arte. A partir de 1903, dá início à publicação do periódico bimestral *La Critica: Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, revista que durou até 1944, tendo a colaboração de Giovanni Gentile até 1923. O periódico em questão se caracterizou pelo combate ao Positivismo (e foi de enorme importância para o descrédito desse sistema filosófico em solo italiano, assim como em relação ao conseqüente desdém pela história da filosofia que era adjacente ao Positivismo), ao filologismo, ao esteticismo e, não menos importante, ao nascente fascismo. Croce esteve, ademais, envolvido, como coordenador, na tradução de uma coleção de escritos filosóficos contemporâneos, antigos e medievais, assim como de literatura. Em 1910, torna-se senador e ministro de Instrução Pública, cargo que ocupa por dez anos e, antes que intentasse uma reforma escolar, retira-se da vida pública após o caso Matteotti, famoso evento em que, após denúncia no parlamento, pelo socialista Giacomo Matteotti, de fraude nas eleições de abril de 1924, com a eleição de Benito Mussolini, aquele foi assassinado, dias depois. Já em 1925, Croce escreve uma réplica (*Manifesto dos Intelectuais Antifascistas*) a um panfleto de Gentile, que se tornara intelectual defensor do regime fascista, e pouco depois se dá a ruptura da amizade entre eles. Croce torna-se, então, um dos poucos intelectuais a denunciar a violência de Mussolini, assim como o antisemitismo, após a promulgação de 1938, valendo-se da liberdade de crítica política que o regime lhe possibilitou. Volta para a vida pública apenas em 1943 (com a queda de Mussolini), tornando-se membro do Partido Liberal, e assim segue até 1949, tendo sido membro, nesse período, da Consulta Nacional (1945-1946) e da Assembleia Constituinte (1946-1948). Afora sua notória vida pública e política, Croce tem uma produção grandiosa, e que é dividida em três períodos: I) os estudos históricos, de literatura e investigação marxista; II) obras de sua filosofia do espírito e III) revisão da filosofia da história a partir de uma perspectiva historicista. É no segundo período que se fixam os estudos concernentes à ciência estética, entendida como atividade autônoma, mas que, na existência concreta, acompanha as ciências práticas, daí a constituição de um *holismo* ou totalidade filosófica, que, além da estética, a partir da obra *Estetica como Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale* (1902, *Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral*), comporta a *Lógica*, *La Logica come Scienza del Concetto Puro* (1909), *Economia e Moral*, *Filosofia della Pratica: Economica ed Etica* (1909) e *História* (pela identificação entre esta, a realidade e o espírito), em *Teoria e Storia della Storiografia* (1917). Croce, ademais, escreveu outras obras relacionadas ao âmbito da Estética, explicitando alguns aspectos do conteúdo da expressão artística. São elas: *Problemi di Estetica* (1910), *Breviario di Estetica* (1912), *Nuovi Saggi di Estetica* (1920), *Aesthetica in Nuce* (1928), *Ultimi Saggi* (1935), *La Poesia* (1936), assim como a colaboração com a 14ª edição da *Encyclopædia Britannica*, com o artigo *Aesthetics* (LEMOS; JÚNIOR, 2016).

Também o francês Louis Lavelle (1883-1951) pode ser considerado uma reação, mais propriamente no âmbito espiritual-moral. Desde 1930, toma parte na denominada Filosofia do Espírito, junto a René Le Senne (1882-1954), movimento este cuja intenção era restaurar o valor da Metafísica na Filosofia, dado o domínio (em particular, na Sorbonne) do Positivismo e do pen-



samento kantiano<sup>4</sup>. Apelidado de Platão moderno pelo filósofo e teólogo (também) francês A. D. Sertillanges (1863-1948), Lavelle retoma princípios das compreensões platônicas e aristotélico-tomísticas da/na Arte, especialmente por entender o objeto artístico como atualização do Espírito sobre a matéria. Nesse sentido, a Arte se reaproxima da noção do sagrado, ou do Belo transcendente, o que não secundariza o criador, mas o religa a um significado extramundano e distanciado da base idealista-romântica de Croce<sup>5</sup>.

Embora a fundamentação particularmente metafísica da Filosofia do Espírito, é possível perceber nos escritos de Lavelle uma marca humanística e de preocupação com o homem comum e concreto, tendo sido a abertura ao próximo a marca pessoal desse filósofo. Talvez pelo fato de o homem Lavelle, do começo ao final da vida, ter ele próprio sido um modelo e uma manifestação do pensamento que evocava: nascido em uma aldeia, localizada próxima à casa de campo em que no futuro de sua produção intelectual passaria a maior parte do tempo (e também faleceria), cresceu entre camponeses e junto à natureza (elemento que igualmente louva e engrandece em seus escritos). Com a graduação (Faculdade de Lyon), entra em contato com a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que também foi influência em seu pensamento, e de Henri Bergson (1859-1941), assim como o kantismo; também vivenciou os calorosos debates intelectuais nos cafés franceses, aos quais chegava a preferir em detrimento das aulas. Embora míope, não toma tal expediente como justificativa para não participar do front na Primeira Grande Guerra, tendo sido, por fim, enviado ao campo de prisioneiros em Giessen, tempo este em que se dedicou a escrever sua tese de doutorado, defendida na Sorbonne em 1922, e que constitui a primeira parte do edifício filosófico a que Lavelle deu o nome de *La Dialectique de l'Éternel Présent* [Dialética do Eterno Presente], composta de quatro obras: *De l'Être* [1928, Do Ser], *De l'Acte* [1937, Do Ato], *Du Temp et de l'Éternité* [1945, Do Tempo e da Eternidade] e *De l'Âme Humaine* [Da Alma Humana], escrito um pouco antes da morte do autor (pela densidade contida em sua suma, Lavelle escreveu uma síntese de fácil acessível aos interessados e estudiosos, *A Presença Total* [*La Présence Totale*, 1934]). Escreveu, ademais, obras de filosofia moral (a maioria tendo sido traduzida para nosso idioma), constituindo a trilogia *A Consciência de Si* (1933), *O Erro de Narciso* (1939) e *Em Face do Outro* (1955, este, curiosamente, com uma rara edição para o português, de 1965), assim como *O Mal e o Sofrimento* (1940) e a coletânea de aforismos, escritos para uso pessoal de Lavelle (e publica-

<sup>4</sup> Em um ensaio (publicado em 1956) sobre o platonismo presente na filosofia de Lavelle, Tarcísio Padilha (2012) traz uma declaração do próprio filósofo quanto ao objeto da Filosofia do Espírito: “o retorno à uma filosofia do Absoluto é para nós uma condição de seriedade do pensamento e da profundidade da vida” (p.300) [tradução livre do francês: “le retour à une philosophie de l'Absolut est pour nous la condition du sérieux de la pensée et la profondeur de la vie”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1936, p.192].

<sup>5</sup> O filósofo alemão Eric Voegelin (2016) entende a Modernidade como o ponto culminante (e não repentino, mas “(...)o efeito cumulativo de mudanças em sentimentos e ideias” [p.171]) do afastamento do humano do transcendente, ou do alargamento da distância entre o sagrado, paulatinamente relegado à esfera privado, do âmbito profano e/ou secular, em que a vida pública prospera sem interferências daquela. Voegelin enxerga não apenas na Reforma Protestante uma das manifestações da Modernidade, que prossegue com as Revoluções (Francesa e Industrial), o Romantismo (culto do gênio artístico) e a preponderância das Ciências Exatas na compreensão da realidade, mas também no aparecimento da figura do intelectual, que se aparta dos estudos teológicos e escolásticos para o estudo, relato (e transformação) das formas políticas e jurídicas que vieram a tomar ênfase, papel este que ainda hoje tem sua importância. Cito o filósofo: “o fator comum é a consciência crescente de que o homem é a origem do significado no universo, e no ponto de convergência surge uma imagem do universo que deve seu significado ao fato de que foi invocado pela mente do homem. Esta nova consciência, que designaremos com o termo moderno, constitui um rompimento radical com a imagem medieval do universo fechado em suas dimensões de natureza e história. A ideia medieval de cosmos fechado dá lugar à ideia de um universo aberto, estendendo-se infinitamente, evocado como uma projeção da mente humana e de sua infinitude para o espaço” (p.174). Nesse sentido, a Filosofia do Espírito pode ser considerada uma reação à Modernidade, embora sem deixar de se manifestar enquanto um fenômeno do (nosso) mundo moderno.

das postumamente), *Regras da Vida Cotidiana* (2004). Lavelle também se dedicou à Axiologia (estudo dos valores), nos dois volumes de *Traité des Valeurs* (1951), ao valor da santidade, em *Quatre Saints* (o filósofo, ele mesmo, era conhecido por manter uma rígida disciplina beneditina em sua rotina de trabalho, e em observar o que chamou de ‘serena indiferença’, embora sempre atenta a tudo o que a vida oferta, como o olhar de um santo, em relação aos demais), também no ano de falecimento do filósofo, 1951. Em parceria com Le Senne, que, como Lavelle, optou pela autonomia intelectual, esteve envolvido na produção da coleção das *Éditions Montaigne Philosophie de l’Esprit*, fundada em 1934, projeto este que reafirmava a oposição metafísica ao Positivismo e kantismo. Por fim, de 1930 a 1942, publicou suas crônicas filosóficas na revista *Le Temps*, a partir de diálogos e análises de filósofos de outrora e também de contemporâneos. Também exerceu atividade docente, em vários liceus de Paris, e em 1941 consegue a cátedra de Filosofia do Collège de France, considerado um feito admirável para um intelectual, e, não menos do que isso, é eleito membro da *Académie de Sciences Morales et Politiques*, integrante do *Institut de France* (PADILHA; SUCUPIRA; VIEILLARD-BARON, 2012).

Em tal embate entre uma perspectiva romântica e uma transcendente, aparece o (também) italiano Luigi Pareyson (1918-1991), que coloca em foco a forma do objeto artístico, essa que urge um conteúdo, independentemente de ser intuição subjetiva ou expressão espiritual, aparecendo a forma, por sua vez, como aquela que é perfeita por ser o que é. Dedicou a vida ao ensino e pesquisa, lecionando as disciplinas de Estética e Filosofia na Universidade de Turim, tendo sido, ademais, diretor da *Rivista di estetica* e da *Biblioteca di Filosofia*. Inicialmente, entre 1940 e 1950, se dedicou ao estudo do Existencialismo e do Idealismo alemães, e publica suas primeiras obras, sobre Karl Jaspers, Johann Gottlieb Fichte, Emmanuel Kant e Friedrich Schelling. De 1950 em diante, se dedicou aos estudos estéticos propriamente ditos, com as obras *Estetica. Teoria della formativita* (1954, 1974), *Teoria dell’ arte* (1965), *I problemi dell’ estetica* (*Os problemas da estética*, 1965), *Conversazioni di Estetica* (1966) e *L’esperienza artistica* (1974) formulando sua ‘teoria da formatividade’, que encontra fundamento na Antiguidade clássica, ou na acepção de arte (*poiesis*) como um ‘fazer bem’, que se encarna na forma artística. Também se dedicou à filosofia da interpretação com vistas à uma ontologia da liberdade. De sua vida pública, ademais, é sabido que, assim como Croce, tomou parte na resistência antifascista, integrando o partido de vertente socialista liberal *Partito d’Azione* (GARCEZ, 1997).

Por fim, Martin Heidegger (1889-1976). Alemão, nasceu em um grão-ducado perto da Floresta Negra, local próximo ao que opta por viver os últimos anos de sua vida filosófica e intelectual, atitude semelhante à de Louis Lavelle. Filho de um sacristão, desde jovem apresentou uma ligação psicológica com o misticismo, que nunca perdeu (o que o aproxima de Nietzsche, que era filho de um pastor luterano), e tencionou a vocação de sacerdócio (depois, em sentido contrário, abandonou o Catolicismo), chegando a estudar Teologia na Universidade de Friburgo, e depois Filosofia, e foi nesse contexto que teve contato com Edmund Husserl (1859-1938), tornando-se seu assistente, de 1915 até 1923. Nesse ínterim, estudou e deu vários cursos e seminários sobre os clássicos gregos (especialmente, os pré-socráticos) e sobre a Patrística e a Escolástica e, por influência do também filósofo (neokantiano) Heinrich Rickert (1863-1936), tem contato com a filosofia e literatura alemãs. Foi docente da Universidade de Marburgo (Prússia) de 1923 a 1928, período este em que se dedicou ao estudo de Platão, sobre o tempo e a ontologia medieval e, não menos importante, lança sua obra filosófica mais importante, *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*), em 1927, também considerada como um marco para o pensamento do Existencialismo, popularizado por Jean-Paul Sartre (termo que Heidegger repudiou, inclusive, para se referir à sua obra). Inicialmente, seguiu os passos de Husserl quanto ao método da Fenomenologia, com sua ênfase na compreensão da consciência como ato intencional em relação ao/com o mundo, mas segue um caminho próprio em seu filosofar, a partir daquela obra, que marcou uma ruptura filosófica com o Pai da Fenomenologia (algo que veio a se aprofundar, após a ascensão do regime nazista, já que Husserl, judeu, teve de se retirar da



vida acadêmica alemã). Em 1929, volta à Universidade de Friburgo, agora como sucessor de Husserl, e dá sua aula inaugural intitulada *O que é Metafísica?*, lançando, ainda naquele ano, o ensaio *Sobre a essência do fundamento e Kant e o problema da metafísica*. Assim como outros pensadores, viu na ascensão do Nazismo uma possibilidade de renovação espiritual da Alemanha, que, nos últimos anos da República de Weimar (depreciada por ser demasiado judia e democrática), era um caos político e econômico. Torna-se, então, reitor da Universidade de Friburgo, pronunciando o discurso *A auto-afirmação da universidade alemã*, constituindo uma autoafirmação na crença do próprio Heidegger no futuro glorioso do sangue e solo (*Blut und Boden*) alemães<sup>6</sup>. Porém, permanece apenas dez meses no cargo, frustrado com o que considerou ser um vulgar materialismo anti-espiritual do nazismo, e se demite do reitorado, indo se isolar próximo ao seu local de nascimento. Embora isolado, não deixa de escrever, sendo dessa época os volumes *Hölderlin e a essência da poesia* (1937), *A doutrina de Platão sobre a verdade* (1942/1947), *Carta sobre o humanismo* e *A essência da verdade* (1943); *Caminhos interrompidos/Caminhos de floresta* (1950), assim como a correspondência e seminários (*Seminários de Zollikon*, 1987) com o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Medard Boss (1903-1990), que encontra na fenomenologia-existencial de Heidegger arcabouço para sua abordagem de psicoterapia, a *Daseinsanalyse*. Com a queda do regime nazista, é ainda proibido de lecionar até 1949, ano em que passa por um inquérito quanto a seu apoio ao partido, e volta a dar conferências de 1951 a 1958. São dessa época as obras *Introdução à metafísica* (1953), *O que é a filosofia?* (1956), *A caminho da linguagem* (1959) e *Nietzsche* (1961), em dois volumes<sup>7</sup> (REALE & ANTISE-RI, 2006).

Particularmente, Heidegger foi crítico da Metafísica Ocidental, no que considerava ser a preocupação maior, desde Platão e Aristóteles, pela busca e conceituação das formas ideais, transcendentais e abstratas, em detrimento da mutabilidade e imprevisibilidade da matéria e do propriamente humano, daí sua inspiração tanto na Fenomenologia quanto nas filosofias (ditas) existenciais de Søren Kierkegaard (1813-1855) e Nietzsche, na ênfase e estudo do ser e da existência (e, igualmente, de sua finitude), e uma retomada à ontologia dos pré-socráticos, servindo como norte para um mundo que reputava como atravessado pela técnica e pelo declínio dos valores da religião e da metafísica (ou da anunciada ‘Morte de Deus’ nietzschiana). A respeito da Arte, teceu críticas filosóficas a respeito das dicotomias forma x conteúdo e

<sup>6</sup> De longe é objetivo desse artigo a depreciação crítica do pensamento de Heidegger, dada sua simpatia e filiação (frustrada) com o nazismo. Todavia, vale aqui citar o depoimento de dois contemporâneos do filósofo quanto ao assunto: primeiramente, o já comentado Benedetto Croce e, não menos importante, a filósofa judia Hannah Arendt, que foi aluna de Heidegger. Croce (citado por Júnior, 2016, p.517) foi sucinto em seu parecer sobre a relação de Heidegger com o regime totalitário, chamado o de escritor de “sutilezas genéricas” que se colocou a “prestar serviços filosófico-políticos que nada mais são do que um modo de prostituir filosofia”; defensor, ademais, de um “falso historicismo”, pelo qual “o movimento da história é crua e materialistamente concebido como a afirmação de etnicismos e de racismos, como uma celebração das gestas de lobos e raposas, leões e chacais, ausente o único e verdadeiro ator: a humanidade” (*Conversazioni Critiche*, 1939, p.362). Já Arendt (2008) comparou a atitude do antigo mestre, tanto enquanto reitor universitário quanto quando se isolou da vida pública, como a de uma raposa que, para evitar voltar a cair nas armadilhas de terceiro, decide-se por ter sua própria armadilha como morada: “e assim nossa raposa teve a ideia de decorar lindamente sua armadilha e pendurar por todas as partes placas anunciando com toda a clareza: ‘Venham todos! É uma armadilha, a mais linda do mundo!’. A partir daí, é claro, nenhuma raposa iria cair nessa armadilha por engano. E mesmo assim muitas vieram. Pois essa armadilha era a toca da nossa raposa e, se alguém queria visitá-la em casa, tinha de entrar em sua armadilha. Todo mundo, exceto nossa raposa, é claro, conseguia sair de novo. Era talhada, literalmente, para o seu tamanho. Mas a raposa que morava na armadilha dizia com todo o orgulho: ‘Tanta gente me visita em minha armadilha que virei a melhor raposa de todas’. E há nisso certa verdade: ninguém conhece melhor a natureza das armadilhas do que aquele que passa a vida inteira sentado dentro de uma delas” (p.382).

<sup>7</sup> Em português, temos duas coletâneas com escritos e ensaios diversos de Heidegger, afora as obras citadas, já publicadas em nosso idioma: *Ensaio e conferências* (2001) e *Conferências e escritos filosóficos* (2005).

expressão x intuição, pois, a seu ver, o objeto artístico encarna não um ideal universal e vitalício, mas a Verdade de seu tempo histórico e da sociedade ao qual foi engendrada, na afirmação da mortalidade humana. Talvez, então, Heidegger, com sua também chamada de ‘hermenêutica da facticidade’ (ou, quiçá, da compreensão da finitude) seja o que melhor represente o espírito daquele século sangrento, ao mesmo tempo que sublima em relação a seus pensadores, ou as esperanças de uma humanidade que se chocou com o mistério inevitável da morte, mas sem encontrar consolo em suas próprias capacidades de permanência ou quiçá na redenção do espírito (REALE & ANTISERI, 2006).

### Perspectivas: a arte e a obra

Louis Lavelle (1967/2012), filósofo francês espiritualista, em suas crônicas filosóficas a respeito da estética, conta que as teorias de arte do século XX podem ser reduzidas pelo embate teórico-estético entre os italianos Benedetto Croce e Giovanni Gentile, ou entre intuição e expressão; todavia, farei uso do arcabouço teórico do filósofo também italiano Luigi Pareyson (1997), mestre de Gianni Vattimo e Umberto Eco, como contraponto ao ideário crociano. Croce, como já mencionado, defendia uma autonomia da arte, isto é, sua liberdade de tudo o mais que não fosse ela mesma e que pudesse vir a subordiná-la a interesses alheios e escusos, como o que compete às características esteticistas e/ou hedonistas, que tendem a reduzi-la à mera fruição. Pareyson, por sua vez, considera tal redução como um recair no mero interesse e no capricho utilitarista, já que coloca a arte em contramão e subtraída da lei moral/ética de um povo ou cultura, além de poder ceder espaço à supervalorização do que é de valor econômico. Ao obedecer a características moralistas, por sua vez, a arte estaria reduzida à manifesto em defesa de preceitos éticos e em prol dos bons costumes, como um receituário, em que se ensina e é exortado o que se considera como verdadeiro e belo, uma exacerbação da noção de *poiésis* aristotélica. Em sua *Aesthetica in Nuce* (Estética em poucas palavras), Croce (1929/2001) distingue a Arte da Filosofia, por ser aquela uma “intuição irrefletida do ser” (p.158),<sup>8</sup> da História, por viver de “puras imagens” (CROCE, 1929/2001, p.158), embora reconhecendo que seja na realidade histórica e singularizada pela ótica individual que a síntese da obra de arte se apresente; das Ciências Naturais, por seu cunho contemplativo, diferente das relacionadas à vida prática (o que incluiria a Economia, a Lógica e a Política); e do jogo sentimental, por ter como combustível a fantasia, que seria conversão do tumulto sentimental e passional em claridade intuitiva.

Mas, afinal, como Croce entendia Arte? O filósofo italiano evidencia o caráter idealista da produção artística, ao defini-la como um complexo de imagens vivas e de pura intuição, as quais são animadas pelos sentimentos do artista e criador. A respeito da intuição, Croce (1914/2001) a entende como

precisamente, indistinção de realidade e irreabilidade, a imagem em seu valor de mera imagem, a idealidade pura da imagem; e ao contrapor o conhecimento intuitivo ou sensível ao conhecimento conceitual ou inteligível, a estética à noética, visa-se a reivindicar a autonomia desta forma de conhecimento, mais simples e elementar, que foi comparada ao sonho (ao sonho, bem entendido, não ao sono) da vida teórica, relativamente ao qual a filosofia seria a vigília (p.41).

<sup>8</sup> Nesse ponto, Croce difere de Pareyson (1997), que define a própria disciplina estética como um refletir especulativo a respeito da experiência artística, o que o aproxima intimamente do que Heidegger chama (2010) da descoberta da essência do Ser enquanto tal, que é a filosofia

Para o filósofo, a própria existência da obra (só) se dá no interior anímico de quem as (re)cria, compreendendo que essa pureza intuitiva, que se expressa como fantasia, é isenta de conceituações e juízos de valor, repousando e tendo como fonte a purificação do sentimento imediato do indivíduo criador, em que a mediação e resolução se encontra e se encarna na arte<sup>9</sup>. A arte, além de deleite da alma particular, marca o (re)encontro entre a particularidade microscópica da individualidade daquele que cria com a totalidade do universal, em que “(...) o singular palpita pela vida do todo, e o todo está na vida do singular; e toda representação artística autêntica é ela mesma e o universo, o universo naquela forma individual, e aquela forma individual enquanto o universo (CROCE, 1914/2001, p.127) – aproximando a alma humana da unicidade e unidade do Espírito Absoluto, que, em sua constante realidade, mantém e sustenta o eterno curso e recurso do existir, entendimento este de raiz hegeliana.

Se Croce (1929/2001) encarna a origem da obra de arte na personalidade humana, ou no próprio coração do homem, sede de suas paixões e afetos, é na liberdade que o filósofo ancora a possibilidade da arte tornar-se viva. Caberia, então, à consciência moral, concebida na forma do pensamento, complementar a ação que lhe é antecedente, o que refletiria a própria condição humana, ou este balançar e disputar entre estética e ética. Lavelle (1967/2012), por sua vez, entende a intervenção do Espírito não como síntese da realidade, mas como sopro que acrescenta e embeleza a existência do homem. A liberdade, para o francês, se conecta à consciência de si e do mundo, que se concretiza no ato, em acolhimento da noção aristotélica de potência-ato<sup>10</sup>, e a ação do Espírito é, como brisa graciosa<sup>11</sup>, o que revela a essência mesma das coisas, o escondido e dissimulado que os olhos amestrados pela rotina e o sempre-igual, ofuscam e bloqueiam, penetração do espiritual no sensível que germina uma forma pura, tornando a realidade presente e visível, sem que, para isso, evoque ou remeta a alguma outra coisa, por repousar em si mesma (ser autossuficiente, noutros termos) Percebe-se, logo, que tais visões repousam num essencialismo sempre dependente da *forma pura*. Essa forma pura conteria tudo o que deve conter e sua fisionomia apresentaria a alma que lhe é própria, da mesma forma em que a limitaria e protegeria das outras formas com que compartilha o espaço, moradia daqueles e possibilidade de que sofram novas e diferenciadas mutações, e o próprio mundo, este “espetáculo que a visão nos propõe” (1967/2012, p.101).

A forma pura, para Lavelle (1967/2012), só acontece pois a beleza da atividade, fruto e empreendimento guiado pela vontade criadora, consiste em sua realização, que concilia inteligência e sentidos pela imaginação, esta que é mediadora entre paixão e arte, e que, por consistir em imagens, ou “modo de ver o Espírito no mundo” (p.103), se finaliza e toma uma solidez que a permite subsistir por si mesma, no desenho. O desenho (que não deve ser confundido com a definição de linhas e formas visuais, mas a abrange e ultrapassa) é imagem corporificada que “revela-nos um mundo que parecia primeiro existir sem nós e que só existe, no entanto, em relação a nós, mundo do qual somos capazes de ser o mestre na medida em que formos mais dóceis a ele” (p.104). Dessa maneira, a obra de arte, pensada sob a ótica formalista predominante até meados do século XX, na Europa, como impressão da alegria desinteressada do artista no universo, se originaria e seria inseparável do ato que a faz ser, misto do impulso vital e de gesto criativo, um infinito interno que a contém e domina. Se a arte, a partir dessa com-

<sup>9</sup> A síntese do ideário estético de Croce está na frase escolhida como abertura ao ‘Breviário de Estética’ (1914/2001), de autoria de Goethe: “no peito a matéria/ a forma na mente”.

<sup>10</sup> Tudo o que está em ato já esteve como/em potência. Lavelle (1967/2012) cita Henri Focillon (1931), que entende que a origem da forma repousa no espírito, tornando-se consciência viva; até então, é apenas possibilidade e virtualidade, já que “todo germe surge no espírito, mas deve deixá-lo um dia para buscar no espaço o terreno onde se desenvolver e onde frutificar” (pp.72-3).

<sup>11</sup> A graça é uma simpatia e cumplicidade no agir, mas também movimento e dança. “É a fusão de dois termos que parecem se excluir; a facilidade do difícil e a espera do inesperado. É perfeito repouso e perfeito domínio de si, liberdade e contenção ao mesmo tempo. (...) É um silêncio no qual milhares de vozes se compõem. (...) É a síntese da resposta e do desejo” (1967/2012, p.97).

preensão filosófica, liberta o desejo do homem, ela reconcilia não apenas corpo e espírito, mas também inspiração e ofício, assim como graça e natureza, e o completa numa forma sensível, que, por estar em “toda parte e em parte alguma” (LAVELLE, 1967/2012, p.63), re-vela a essência do próprio homem, lhe sendo como que um prolongamento, manifestação viva e pulsante da polifonia de sua alma.

Pareyson (1997), assim como Lavelle, discorre acerca da inseparabilidade, encontro e coincidência entre forma e conteúdo, sem, como Croce, privilegiar a criação aquém da representação da obra, ou o que vai denominar de *formatividade*: o compreender da obra a partir da matéria formada, esta que reluz e manifesta o gesto formante, que contém em si toda a espiritualidade, sensibilidade e particularidades adjacentes do artista. A exteriorização, como chama o filósofo, é união de inventividade e saber criador com uma dose, na mesma medida, de “(...) um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (p.25), fazer este que caracteriza todo obrar humano, que é belo, pois a beleza não é somente produto estético, enquanto feito *com arte* e brota no mundo, sendo, todavia, apenas passível de aprimoramento e exaltação no fazer *artístico*. Em adendo ao posicionamento de Pareyson, para Lavelle (1967/2012) tal noção estética diverge do espiritualismo estético crociano e schopenhaueriano, em que a extrinsecação tem como único fim a conservação e comunicação da obra. Para Pareyson (1997), então, a obra de arte é realização que acrescenta algo à realidade que nos circunda, antes de simbolizar, expressar ou imitar a Natureza, convivendo, com esta, em harmonia e acréscimo. Dentro do cenário modernista europeu e também como reflexo das mudanças da produção de arte hegemônica de tal cenário, a matéria formada, por dizer respeito apenas a si mesma, que é o que o filósofo vai entender como única e exclusiva lei que rege a arte, não faz alusão a nenhuma Ideia ou Absoluto (como na filosofia platônica ou cristã), por já conter uma vontade e finalidades próprias, que é seu existir. O filósofo, mais especificamente, afirma que a forma da obra, contém seu assunto (argumento/objetivo), tema (motivo inspirativo), e o conteúdo engloba a técnica (materiais) e, incluso, a identidade do artista, adjacente ao conceito de toque, contato do instrumento e da matéria que faz surgir a forma, compelindo a inércia daquela a “(...) uma espécie de ressonância diante das solicitações da mão e do espírito” (p.75), como bem sintetiza Lavelle (1967/2012).

Com esses mesmos princípios, Pareyson (1997) discorre a respeito da matéria da arte a partir de três modalidades, ou a conjunção entre físico e espiritual, que desemboca em um produto (obra de arte), tendo, portanto, uma I) *constituição natural*, relacionada às leis determinantes e necessárias da própria matéria em que toma forma e habita (palavras, sons, cores, materiais físicos, referentes às leis, portanto, da ótica, acústica, estática, anatomia); II) um *uso comum*, de utilidade e finalidade não artísticas, ou do uso pré-artístico, prático e/ou técnico de elementos do cotidiano, como o uso da linguagem para significar, expressar e comunicar pensamentos, sentimentos e acontecimentos; o uso de sons, cores e linhas como signos e/ou sinais e o uso meramente utilitário de materiais de construção. Todavia, podem essas matérias ser acrescidas do elemento estético, contanto que se complete na e com a fruição e gozo artísticos, pois a arte se encontra presente e vivente em todo operar humano, já que emerge da vida, dela se distinguindo, e, enquanto esta a penetra, a arte age e se revitaliza naquela, o que indicaria sua devida humanidade<sup>12</sup>. Por fim, uma III) *destinação artística*, referentes ao criar e inovar estéticos, pois o sopro de vida, que é a criação, que o artista possibilita para que a obra aconteça, faz com esta exista independentemente de si, abrindo espaço a uma criatividade que deita obediência às exortações do como-ser da obra, condicionada, em sua gênese e significação tanto íntima quando social, às circunstâncias e limitações do meio e contexto social.

<sup>12</sup> O exemplo utilizado por Pareyson (1997) para indicar e ilustrar a suficiência e especificidade da obra de arte, contrária a autonomia irrestrita de Croce, é ‘A Divina de Comédia’ que, mais do que poesia e literatura, é um tratado de política, ética e filosofia, que lhe enriquecem ao mesmo tempo em que integralizam a obra, incapaz de subsistir sem comportar esses traços e particularidades. A obra de arte difunde princípios que são, inclusive, apartados de uma esfera primordialmente estética.

Pareyson (1997) chama tal delimitação de Sistema de Artes, reflexo da sensibilidade, preferência e aberturas espirituais de um povo ou sociedade, tendo uma importância bem mais histórica e cultural do que filosófica e especulativa, o que atesta as “(...) necessidades espirituais e os ideais de um homem ou de uma idade, mais que os princípios e coerência de uma doutrina” (p.180). Arremata o filósofo:

Temporal na sua existência, que nasce e morre, e intemporal, no valor universal e perene, temporal e, juntamente intemporal, no seu nascimento e na sua vida, a obra é, ao mesmo tempo, filha e vencedora de seu tempo, dominadora e vítima do tempo que a sucede, mostrando assim, nestas estridentes contradições que são inerentes à realidade, o caráter misterioso e insondável da arte. Alimentada pela história, a obra produz história; não produzida pelo tempo, ela contribui para o tempo. A sua mesma intemporalidade é completamente circundada pelo tempo, uma vez que consiste no emergir do tempo, fazendo-o convergir em si, e no atravessar o tempo, solicitando seu fluxo. Por um lado, a *história* se derrama na obra precisamente no ato com que a obra emerge da história, e, por outro, a obra age na história precisamente no ato em que a história age sobre a obra: estes são os aspectos da história da obra, que, nascendo intemporal no tempo, vive temporalmente além do tempo (p.134).

Nesse ponto, Pareyson diverge de Croce (1929/2001), que compreende a Estética, ou ciência da Arte, como uma sistematização continuada das inúmeras e diversas escolas artísticas<sup>13</sup>. A variedade dessas escolas, para Croce, transpareceria na unicidade que habita o coração, personalidade e estados de ânimo do artista, não na função e caráter social da obra de arte, mútuel e em íntima comunicação com a consciência estética, socialmente organizada em juízos e sanções, as quais demarcam o espírito de um tempo. Sob esse ponto de vista, é de tal espírito que a arte retira o alimento para configurar sua realidade e, a partir dela, configurar a fisionomia e a manifestação do que é da ordem do temporal, ou da especificidade de uma escola artística.

Se a autonomia da obra consiste em ter ela uma vontade e motivações internas e próprias, qual é, mais especificamente, o papel do artista em sua gênese? Pareyson (1997) vai dizer que a obra formada encarna e afirma completamente a pessoa do artista num objeto físico e real. Lavelle (1967/2012), por sua vez, concebe a arte como pura sinceridade, de modo que o artista, antes mesmo de (se) expressar, busca a si mesmo naquilo que cria, que é, ao mesmo tempo, como que seu clima e pátria espiritual. Já Croce (1914/2001), entende a personalidade do artista como divorciada da pessoa que lhe é base e fundamento, sendo esta como uma máscara da qual aquele faz uso, em seu cotidiano, e que pouco ou nada acrescenta no entendimento daquela (como no caso duma biografia). Essa personalidade seria como um apêndice, ou mera curiosidade, pois é como artista que o homem seria capaz de atingir a pureza de expressão do real, coisa que, na pessoa, se daria apenas como contemplação secundária. O ato que lhe

<sup>13</sup> Pareyson (1997) as define como uma “colaboração de pessoas empenhadas em conservar operativamente uma mesma herança, comunidade baseada sobre a congenialidade e, por isso, sugestiva e estimulante, sociedade na qual toda nova obra manifesta a própria originalidade, precisamente no seu único e insubstituível modo de interpretar e de realizar o estilo comum. Bem longe de ser uma generalização abstrata sempre posterior às obras de arte, um estilo, nascido da eficaz exemplaridade de algumas obras paradigmáticas e da operosa congenialidade dos continuadores e seguidores, é uma realidade eficaz e viva que, contudo, não vive e não opera senão nas obras singulares, as quais nele se inscrevem no próprio ato que o realizam em si” (p.145).



fornece o combustível para ser o que é, que é a obra, para Pareyson (1997) é uma ambivalência que se evidencia como uma aniquilação da matéria formante, para dela extrair e fazer renascer o que é da ordem do criar, em proximidade ao que Aristóteles compreendia como forma, que é a introdução da ideia no real mediante o suporte da matéria, seu meio e fim, que, até ser penetrada pelo Espírito, é informe. Tomás de Aquino, em seguimento, concebe que o sopro do Espírito não apenas dá vida às formas informes, mas é a própria vida que se entranha na matéria, a qual, antes dele, era puro Caos. O artista, nesse caso, é aquele que, em diálogo com a matéria, ao lhe interrogar qual sua mais íntima vontade e ao consentir em lhe possibilitar que se encarne no mundo, com a adoção, para si, de uma identificação unificante como matéria formante (e formada), revive o processo da criação e a aproxima dos olhos dos homens. Lavelle (1967/2012) diz, ainda, que esse domínio e posse desinteressada da matéria eleva o homem a mestre de seu objeto e criador de sua própria emoção, já que esta também se manifesta como o desnudar-se na obra, do mesmo modo em que evoca um esquecer-se de si como criatura criadora.

Pareyson (1997), ademais, afirma que o ato artístico contém em si um tanto de aprendizado e dedicação ao ofício, o qual inclui a tríade disciplina, trabalho e habilidade, pois a “(...) operação artística consiste precisamente [em] instaurar com livre inventividade uma necessidade férrea e inviolável, uma vez que a obra falha se o artista não faz o que ela própria quer que ele faça” (p.172). Para o filósofo, então, a formação da obra é reino de orientação incerta, processo que se inventa no próprio ato em que se é executado, lei e resultado de sua formação. Noutro sentido Croce (1929/2001) entende a formação da obra de arte como um brotar já acabado e não uma criação que paulatinamente é descoberta, aqui entendido como teleologia interna da obra, gérmen que tende a desembocar na maturidade do fruto. Sobre tal processo de construção, Pareyson (1997) indica uma dialética entre a finalidade primeira da obra, que é existir e ser um êxito, e a livre iniciativa do artista, que toma em consideração dois pontos de vista: pelo primeiro, a obra é uma construção paulatina, de passos, deslizos, flutuações, tropeços e retomadas; pelo segundo, como processo unívoco, espontaneamente orientado ao crescimento e amadurecimento e que é ignorado ao longo de sua produção, apenas reluzindo no que é a revivência e rememoração do empreendimento e da ventura. Diz o filósofo: “(...) o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata” (p.195). Disso, desvela-se a o dinamismo perfeito da obra, por fim consumada em seu acabamento, o que indica, como continuidade e complemento necessários, o início do trabalho do leitor, pela crítica, e a infinidade interpretativa que lhe subjaz.

Se as obras de arte, em tais visões essencialistas, formalistas e existencialistas, contêm um elemento de sociabilidade, tanto por seu caráter civilizatório e elemento cultural permanente, retomando Hannah Arendt (1961/2005), quanto educacional e pedagógico, assim como comunicacional, ela também está para um público, que a acolhe e/ou despreza, transitando na realidade sensível e exibindo o significado espiritual e o valor artístico que lhe são tão seus. A crítica, aqui, longe de ser uma pretensa pedagogia da obra, é um modo de lê-la, que, para Croce (1914/2001), é o segundo passo da existência artística, iniciada com a execução, que adentra a interpretação, e se manifesta na exegese histórica/contextual do objeto artístico. Tal interpretar também se dá numa limpeza dos preconceitos, achismos e hábitos a ele relacionados ou possíveis, que, por ser pensamento, colabora na conservação e transcendência da obra, ao tornar intuição em percepção, que é o juízo, e qualificar o real do irreal, no que é da ordem da dicotomia belo/feio, veredito este dado (apenas) pelo artista, que finda, por fim, no gosto, também entendido como uma re-evocação ou re-criação subjetivas no interior do contemplador, papel cabível ao público. Embora reconheça uma noção de juízo próxima a Croce, Pareyson (1997) discorda do que este reconhece como interpretação, pois a crítica lhe é uma leitura que já de início comporta a multiplicidade daquele que frui e contempla a obra, de modo tanto sensível quanto espiritual. Isso incidiria ou não em valores estéticos, pois seu

principal objetivo é atingir o leitor e unir-se a ele em um diálogo interpretativo. Ao pensar o sentido de contemplação, Pareyson diz que “(...) somente é quietude enquanto conclui e, portanto, inclui um processo, não enquanto o extingue ou anula” (p.207). Assim, a contemplação estaria no re-encontro e na intimidade com a obra, seria uma posse que intenta e busca novos e diferentes pontos de vista e perspectivas pessoais, principiadas no gozo da primeira leitura e que prossegue no juízo das re-leituras seguintes. Nessa união indissolúvel, também são inseparáveis sensibilidade e pensamento, pois todo encontro com a obra pede e clama uma intervenção consciente e atenta de toda a personalidade, espiritualidade e cultura do leitor, e não apenas uma de tais partes (apenas a afetividade ou a sensibilidade, ou quiçá tão somente o intelecto). Esse silêncio, que também é fala, se manifesta no juízo de aprovação e discernimento do artista, único capaz de dar o aval e sentença do êxito e o valor de sua criação, que é também carne de sua carne e, como a divindade no Gênesis, declarar e ver que está tudo muito bom.

Em contraponto ao que entende como hábitos interpretativos singularmente ocidentais a respeito da Estética<sup>14</sup>, está Martin Heidegger (2010), que renuncia às categorias e conceitos prévios para com o entendimento da obra de arte, no que tange ao permitir que ela fale e diga por si. Viviane Magalhães Pereira (2013) diz que, no pensamento heideggeriano, formam tais hábitos de interpretação ou pré-conceituação um arcabouço de justificativas racionais na figura da disciplina e/ou ciência da Estética, sendo que também ela evidencia uma modalidade técnica com vistas à manipulação do universo das coisas (coisa aqui entendida como tudo aquilo a que travamos contato)<sup>15</sup>. Mais especificamente, e aqui me baseio em Dulce Critelli (2002), a técnica “(...) é uma modificação *sui generis* do fazer ou do agir humano” (p.84), com vistas e tendo como objetivo o controle e transformação das energias da natureza, englobando, então, desde a produção hidráulica até a conceituação e adequação do conceito com os entes, ou o terreno científico propriamente dito, em que a verdade encontra importância e valor enquanto concordância entre objeto e ideia/juízo. Tal noção de ciência (ou veracidade científica) remonta a Platão e Aristóteles, mas encontrará seu ápice com René Descartes e o início da proeminência das ciências exatas, racionais e empíricas (em antecedência ao Iluminismo e Positivismo, diga-se de passagem), em que, em relação ao ente, cabe ao pensamento a mensuração e o cálculo e, a partir de tal equação entre sujeito observador/pesquisador e objeto observado/pesquisado, é-se constituído e conhecido o real: a partir de uma representação, ou de uma coisa (assim) representada. Também o objeto artístico é, a partir daí, entendido em uma “mecânica conceitual” (HEIDEGGER, 2010, #29, p.63), a partir das dicotomias (já citadas) de forma-matéria e expressão-intuição, e, não menos do que isso, a partir de uma perspectiva do ente, ou ôntica, em que a arte fica subordinada (também dependente) ao/do

<sup>14</sup> Dirá Heidegger (2010) que formaram elas uma tríade: (I) a que considera substância e acidente, ou sujeito e predicado, como complemento indissociável (#18-#20); (II) a que considera a coisa como algo perceptível enquanto sensível por meio das sensações corporais, o que para o filósofo indica que, enquanto o primeiro mantém a coisa distante do corpo, a segunda a leva a quase se fundir com aquele, sendo, por fim, ideias mais próximas da mentalidade da Antiga Grécia (#24-#26). A (III) interpretação (#27-#29), própria das teorias da Estética, toma a coisa enquanto matéria formada, presente tanto na natureza quanto nos objetos de uso (e troca). Heidegger (idem) considera a naturalidade de tais doutrinas como “(...) apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou” (#22, p.55).

<sup>15</sup> Dulce Critelli (2002, p.84) cita as palavras do próprio Heidegger (1972): “se pensarmos a técnica a partir da palavra grega *téchne* e de seu contexto, técnica significa: ter conhecimentos na produção. *Téchne* designa uma modalidade de saber. Produzir quer dizer: conduzir à sua manifestação, tornar acessível e disponível algo que, antes disso, ainda não estava aí como presente. Este produzir, vale dizer o elemento próprio da técnica, realiza-se de maneira singular, em meio o Ocidente europeu, através do desenvolvimento das modernas ciências matemáticas da natureza. Seu traço básico é o elemento técnico, que pela primeira vez apareceu, em sua forma nova e própria, através da física moderna. Pela técnica moderna é descerrada a energia oculta na natureza, o que se descerra é transformado, o que se transforma é reforçado, o que se reforça é armazenado, o que se armazena é distribuído. As maneiras pelas quais a energia da natureza é assegurada são controladas. O controle, por sua vez, também deve ser assegurado” (s/p)

ato criador e/ou contemplativo, enquanto objeto de percepção sensível ou de vivência estética. Para Heidegger (2010), todavia, a obra de arte apenas pode se revelar enquanto ontologia (grosso modo, estudo do ser enquanto ser, em sua natureza e realidade), já que o essencial da obra é ser “aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é” (#1, p.36, itálicos meus), diferenciando-se do utensílio, este que é fabricado em prol e serventia para e de algo (#32), caracterizando uma relação de confiabilidade desde para com aquele que dele faz uso (#47-49), em que a materialidade aparece em primeiro plano, sendo a especificidade do ser-apropriado determinado pela dissimulação e sumiço do material utilizado (#84).

Para o filósofo alemão, a essência da obra é ser o originário do acontecer da verdade (#161-#162)<sup>16</sup>, ou a *Alétheia* (ἀλήθεια, desvelamento) dos gregos (#53, #97)<sup>17</sup>. Aqui, uma necessária pausa para um discorrer compreensivo quanto a esses termos: enquanto a tradição metafísica Ocidental se fundamenta e se baseia na coerência e permanência, caudatárias da noção de Verdade enquanto adequação de intelecto e objeto (sensível/intuído, perceptível, imaginativo, desejado e inteligível, em suas variadas modalidades de apreensão), que repousam na afirmação da veracidade da ideia ou conceituação (racional), dirá Heidegger que a existência do ente (ele próprio existência<sup>18</sup>, ou, utilizando a terminologia heideggeriana: ser-no-mundo, ou o termo alemão, muitas vezes sequer traduzido, *Dasein*, dada a indefinição concernente ao melhor ou mais próximo vocábulo em nosso idioma para a expressão, como *ser-aí*, *ser-o-aí* ou *presença*<sup>19</sup>) é ser possibilidade, logo, mutabilidade, imprevisto, incerteza, ao que cabe aos

<sup>16</sup> A fundação da verdade se evidencia de três modos: como doação (#173), pela erupção do extra-ordinário e abolição do rotineiro; como fundamento (#174, #175), ou inauguração de um mundo histórico, e, enfim, como princípio ou um “(...) salto-prévio, no qual tudo que está por vir, ainda que velado, já se acha transpassado. O princípio já contém velado o seu fim” (#176, p.195) – ao longo do texto, tais modos serão melhor explanados.

<sup>17</sup> Em nota ao termo ‘desvelo’, afirma Castro (2010): “*desvelo: grande cuidado, carinho, vigilância, dedicação sem impor, deixando ser, aguardando o que é próprio e persiste, resguardar o deixar acontecer. (...) Desvelamento é a realidade se dando como verdade no ser-humano, pelo qual ele respondendo e correspondendo a esse apelo de poiesis/linguagem/logos chega a ser o que é historicamente, isto é, no acontecer poético-apropriante (Ereignis). O que exercita o desvelo traduzimos por o desvelante. O leitor é o desvelante. O radical de velar nos remete para um cuidado, como no substantivo velório. Mas o que no velório se vela não é o morto, mas o mistério da morte que se faz presente no morto” (pp.236-237) (nota-se, particularmente, a inseparabilidade compreensiva entre os variados termos utilizados por Heidegger: desvelo, acontecimento poético-apropriante e poiesis, assim como sua referência ao produzir e destino históricos).*

<sup>18</sup> Heidegger diferencia Existência (*Existenz*) e o ser simplesmente dado (*Vorhandenheit*), pois apenas ao homem foi dado o privilégio ontológico de existir. Afirma Marçal (2011), com base em *Ser e Tempo*: “O *Dasein* não pode ser apreendido ontologicamente como um gênero de entes simplesmente dados, uma vez que este ente em particular possui o privilégio de não ser indiferente frente ao seu ser. O *Dasein*, sendo, já se comporta desde sempre com o seu próprio ser e com a sua possibilidade mais própria – o ‘*Dasein* é sempre sua possibilidade’: o ser é sempre meu. Não é possível nem mesmo querer determinar uma igualdade entre o *Dasein* e os seres simplesmente dados no que se refere a estar dentro do mundo, uma vez que mundo e *Dasein* não são aqui entendidos como duas entidades distintas em si mesmas, como se pudéssemos pensar o homem surgindo fora do mundo e depois entrando no mesmo. Ao dar-se o homem, o *Dasein*, dar-se (*Es gibt* [a nota explicativa 19, de *Ser e Tempo*, afirma que dar-se equivale ao movimentar-se do ser e sua verdade no *Dasein*, em termos de existência temporal e histórica] mundo” (p.145).

Ademais: diferentemente dos existencialistas franceses e alemães, Heidegger conceber o *Dasein* como existência que carrega em si sua própria essência, não se diferenciando. Para a compreensão do filósofo, os seres simplesmente dados, ou meramente interpretados em conceitos, impossibilitam uma interpretação do homem enquanto ente, mas apenas das coisas do mundo, e elenca categorias existenciais (ser-no-mundo, ser-com, cura/cuidado, decadência, ser-para-a-morte, temporalidade) como modalidade de apreensão e abertura ao *Dasein* – categorias estas cujo estudo “é a busca pelo sentido ontológico mais profundo do ser e do *Dasein*” (p.146).

<sup>19</sup> “Mais do que um significado literal ressoa nessa palavra básica, no pensamento renovador de Heidegger, um profundo apelo de pensar o ser humano em sua essência verbal e não substantiva (metafísica). (...) No **Da-** [prefixo alemão que significa *aí*] de **Da-sein** está em jogo o profundo mistério da tensão entre **ser-**



homens/entes o cuidado responsável, a partir das limitações e potências históricas, geográficas e socioculturais.

Por sua vez, originário<sup>20</sup> é a eclosão de um Mundo novo, o “(...) fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência” (#180, p.199). Essa essência se ampara e tem como suporte a Terra<sup>21</sup>, que, junto ao Mundo, formam, no pensamento heideggeriano, a disputa fundante, fundamental e referencial em que brota a auto-superação da obra, ou o “pôr-se-em-obra da verdade” (#65, p.97). Mas, como se inscreve a Verdade nesse entremeio entre Mundo e Terra, na clareira do velar e desvelar? A Terra é *physis* (Φύσις), do grego surgir e desabrochar em si e no todo, lugar de abrigo e surgimento da obra por evocar a finitude do homem, o pó pelo qual foi ele criado e do qual voltará, ao findar de seus dias, *ser-para-a-morte*, assim considerado, o que simboliza o perecimento (VATTIMO, 2002; HEIDEGGER, 2010, #75, #155). Mundo, por sua vez, é o “narrar inaugural do povo” (#77, p.107), a cultura em seu desabrochar histórico, sendo aquele que “(...) *mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. (...) É o sempre inobjetoável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, benção e maldição” (#81, p.109) [vide nota de rodapé 20] – mundo é aquele que habitamos, o ar que nos cerca e que respiramos, a comunhão e encontro com outros seres humanos. A obra de arte, então, deixa que a Terra possa se re-velar como Terra, tendo como fundamento o Mundo cultural e histórico (#85) e, sendo ela indecifrável, “(...) recua diante de qualquer tentativa de apreensão, isto é, mantém-se constantemente fechada” (#86, p.117). Ela é a que se fecha-em-si, delimitada e repousante em si. A clareira, por sua vez, simboliza aquela potencialidade presente nos entes de mostrar, revelar e deixar disponível o próprio Ser, ou o sentido mais profundo e silencioso, que logo se recolhe, já que assume e transparece em todas as possibilidades, mas em nenhuma repousa ou faz morada permanente: o jogo do Ser é se velar enquanto se desve-

**humano e ser.** Nesta tensão, dá-se o sentido e verdade do ser. Todo o estabelecimento de sentido é sempre tensão. É dentro dessa tensão que o ser-humano aparece, queira ou não queira, como um **sendo-da-liminaridade**. Liminaridade significa aí o **estar jogado num projeto de realização do que é, a partir do ser**. (...) Seu agir é, pois, algo entre o agir do ser que nele opera (obra/verdade/*poiesis*) e o seu agir, enquanto correspondência ao que nele é e está projetado, enquanto desvelo do que ele é, do que nele se dá, pois o ser se dá. **Se dá: presenteia em cada agora temporal.** É o que Heidegger denomina *Ereignis*. Ser, então, para o ser-humano é estar *entre*, permanentemente, o que é *E* o que não-é. Ele é, queira ou não queira, um **entre-ser**, porque é um **ser-do-entre**, realiza-se sempre na e a partir da liminaridade. [...] O importante é que esse 'entre' recebe seu vigor do ser e guia o agir do homem para que ascendendo ao ser que como ser nele se configura, se torne **humano**, na medida em que o próprio ser se destina no **Entre-ser** como **Ser**. No **Entre-ser da travessia o homem se torna humano**” (CASTRO, 2010, pp.231-234).

<sup>20</sup> Heidegger diferencia Origem de Originário (do alemão *Ursprung*, sendo o prefixo *Ur* primordial e o verbo *springen*, pular), que, embora tendo o mesmo radical *orini* (levantar), tem significados completamente distantes: “origem diz uma proveniência marcada por um começo e uma causa identificável, inscrevendo-se, portanto, no tempo interpretado linear e historiograficamente. Metafisicamente o *começo* e a *causa* foram identificados com a *essência metafísica*. Já *originário* diz algo bem diferente, pois foge a uma interpretação *metafísica*. Não se identifica nem com *começo* nem com *causa* enquanto *essência*. Por isso, outra é a compreensão do *tempo*. É um *tempo poético-ontológico* que consiste em estar sempre principiando e constituindo realidade. Ele não provém de nenhuma essência essencialista, mas de uma *Essência poético-ontológica*, que consiste em estar sempre principiando (*anfängen* [*an* = junto a, *fängen*= agarrar, tomar, prender. *Anfängen* significa junto-ao-que-se-prende, e Castro (2010) recorre às palavras de Heidegger em um seminário de 1958: “essa palavra significa menos **anunciar de antemão qualquer coisa de futuro** e muito mais **provocar o responder e o corresponder**”, p.245]) e acontecimento apropriante (*Ereignis*). (...) Ele não diz, portanto, nenhuma *essência essencialista* (metafísica). É puro *agir, acontecer*” (idem, p.226)

<sup>21</sup> A Terra é um dos componentes do Quaternário, ou Quadrindade, junto ao Céu, os Mortais e os Divinos, que traça o fundamento do habitar o mundo pelo homem, assim como o da coexistência com os outros seres, no que “(...) significa resguardar, cultivar, edificar, isto é, salvar a terra, receber o céu, aguardar os divinos, acompanhar, conjuntamente, a morte” (p.82), segundo Željko Loparic (2004).

la, é silenciar enquanto se pronuncia em cada um dos entes<sup>22</sup>, é ser alegoria simbólica, ou a verdade constituída historicamente, em um dos seus modos de vigorar, qual seja, a obra de arte, que é:

(...) de certo, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de outro diferente do que a mera coisa propriamente é, *allo agoreuei* [*allo*=outro, *agoreuei*=diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda algo de outro na obra de arte. Pôr junto com diz-se em grego *ymballein* [*sym*=com, *ballein*=pôr, jogar]. A obra é símbolo. (#9, p.43).

Esse repousar e recuar diante de conceituações se relaciona ao que Heidegger chama de esquecimento do Ser: esquece-se a própria finitude do homem, por meio do recurso às teorizações e doutrinas que pregam e tomam como verdades representativas as noções de permanência, atemporalidade e transcendência, como já dito, ou o pensamento da Metafísica como um todo, que carrega e atravessa a história do próprio Ocidente e de suas manifestações filosóficas, o que inclui aí a própria Filosofia da Arte. O esconder-se e mostrar-se da Terra simbolizam a renovação cultural, a “(...) inesgotável abundância de modos simples e figuras” (#87, p.117), própria do espírito humano, capaz de construir, manter, destruir e recomeçar<sup>23</sup>. O que permanece é a ânsia de abrir e vigorar um (outro) Mundo (VATTIMO, 2002), próximo ao que diz Nietzsche (1906/2008) de “uma concepção de mundo antimetafísica – sim, mas uma concepção de mundo artística [*artistische*]” (#1048, p.501). Assim afirma Heidegger (2010):

O mundo é a abertura manifestante das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo. (...) O mundo aspira, no seu repousar sobre a Terra, a fazê-la sobressair. Ele não tolera, como o que se abre, nenhum fechamento. Porém, a Terra tende, como a que abriga, cada vez a abranger e a conservar em si o mundo (#91, p.121).

Pela visão heideggeriana, é a partir daí que a obra de arte realiza sua exigência e seu ultimato de ser produzida. O “instalar um mundo e elaborar a Terra” (#89, p.119) nos diz que a Arte é o fundamento da História (#179)<sup>24</sup>. É nesse sentido que a obra difere daquilo que permanece

<sup>22</sup> Heidegger (2006) encontra em Heráclito (fragmento 123) sustentação para esse jogo do Ser: “a essência das coisas ama esconder-se” (φύσις κρυπτεσθαι φιλει). Há, então, uma proximidade entre o emergir (*Physis*) e o velar-se (*kripyesthai*), unidos a partir do ato amoroso (*philei*). Diz Zeferino Rocha (2004) “porque ama o esconder-se, a *Physis* gosta de estar junto dele. (...) A *Physis*, em questão, não é a essência ou ‘quididade’ (*quidditas* [natureza ou essência]) das coisas, mas o ‘emergir’, o ‘surgir’ que acontece em sua manifestação como desvelamento de si mesmo. No velar-se, escondem-se as possibilidades do emergir” (p.15)

<sup>23</sup> “O mundo que eclode traz para a manifestação o ainda não-decidido e o sem medida, e, deste modo, abre a oculta necessidade de medida e decisão” (HEIDEGGER, 2010, #136, p.159) – o eterno jogo de Ordem e Caos.

<sup>24</sup> A História é, ademais, destino do ser, que “(...) permanece em si a história essencial do homem ocidental, na medida em que o homem histórico é necessário no habitar edificante da clareira do ser” (HEIDEGGER, 2010, p.137); antes disso, afirma Heidegger (idem): “quando nós dizemos a palavra ‘destino’ do ser, então queremos dizer que o ser se nos atribui e se aclara e clarificante arruma o tempo-espaço, onde o ente pode aparecer. No destino do ser, a história do ser não é pensada a partir de um acontecer, que é caracterizado

como utensílio e daquilo que a tradição e a conservação reiteram como produto estético, o instalado, como “mero colocar” (#79, p.107) em exposições e museus, e também como valor de troca por meio do comércio artístico, acessível ao público como consumo, visualização e crítica de arte (#68, #153). Ao originar e consumir (um)a verdade (#177), a obra evidencia a “disputa originário-inaugural” (#130, p.155) entre Terra e Mundo, a qual se dá na forma da clareira, resultante caloroso e clarificante, em que põe-se a obra a aparecer, nesse jogo de luz e sombra, presença e velamento, ou vida e fenecimento (#104, #105, #111, #112), iluminação e beleza, o Nada desconhecido, mas intuído, pois “(...) o ser que se vela é iluminado. A luz, assim configurada, dispõe seu aparecer brilhando na obra. O aparecer brilhante, disposto na obra, é o belo. A beleza é um modo como a verdade vigora enquanto desvelamento” (#114, p.167).

O caráter de desvelamento da obra incide no que seu ser não-habitual e, mais especificamente, de *acontecimento poético-apropriante*<sup>25</sup>, pois “quanto mais essencialmente a obra se abre

através de uma evolução e de um processo. Pelo contrário, define-se a essência da história a partir do destino do ser, a partir do ser enquanto destino, a partir daquilo que se nos remete, ao retirar-se. Ambos, remeter-se e retirar-se, são um e o mesmo. Não de duas maneiras distintas. Em ambos rege de um modo diferente o perdurar mencionado anteriormente, em ambos, isto é, também na retirada, aqui até ainda mais essencialmente. O termo destino do ser não é uma resposta, mas uma pergunta, entre outras a pergunta pela essência da história, na medida em que nós pensamos a história enquanto ser e a essência a partir do ser” (p.95) – daí que a essência da verdade é propriamente a liberdade, ou o (destino) possível, mas não determinado.

Heidegger (2010), ademais, vê na História o desabrochar da *poiesis*, ou do agir humano a partir do obrar, e igualmente como “(...) a fala inaugurante do desvelamento do ente. A respectiva linguagem é o acontecimento daquele narrar inaugural no qual historicamente surge para um povo seu Mundo e a Terra se guarda como a fechada em si. O narrar inaugurante que projeta é aquele que, na preparação do narrável inaugurante, traz ao mesmo tempo ao Mundo o não-narrável inaugurante enquanto tal. Em tal narrar inaugural se cunham, previamente, para um povo histórico as noções de sua essência, isto é, de seu pertencimento à história do mundo” (#168, p.189). Por fim, “História não significa aqui a sucessão de não importa o que no tempo, mesmo que sejam importantes fatos. História é o desabrochar de um povo em sua tarefa histórica, enquanto um adentrar no que lhe foi entregue para realizar” (#178, p.197) – ou seja, no que lhe é destinado<sup>25</sup> Em alemão, *poiesis* é *dichten*, traduzido como ‘colher’, ‘ajuntar’, ‘concentrar’, ‘reunir’. Vem do latim *dic-tare*, que se encontra no verbo *dare*: o doar, presentear e ofertar dos homens aos deuses, e dos deuses aos homens. A densidade e consistência poéticas provém de seu caráter de permanência e sacralidade e, mais do que isso, de doação enquanto ação de sentido, que é aqui linguagem (inaugurante): “a ação, a *poiesis*, é o vigor na voz dos deuses. (...) Sem essa voz não há fala humana, não há sentido, não há linguagem, não há mundo, não há ético, não há humano. A voz do poeta é a voz do sagrado, é *Dichtung*” (CASTRO, 2010, p.239). Enquanto “agir que doa sentido” (ibidem), a *poiesis* se relaciona intimamente com a linguagem, mas não se identifica com esta, pois “(...) concentra essencialmente o próprio manifestar-se (**ação**) da verdade (**sentido**) do ser no sendo” (p.240). Todo obrar/criar/produzir humanos é *poiesis*, constituindo a essência do agir que é (igualmente) essência do ser humano, constando aí, então, a arte, como “(...) operar da verdade enquanto ‘trazer para fora, deixar trazer’” (p.242), na afirmação de duas coisas: “1ª. O pôr é, no fundo, o trazer para fora, um manifestar, uma fazer aparecer [desvelar]. 2ª. Porém, há aí ainda uma dimensão essencial: a ação de trazer (*bringen*) para fora (*hervor*) não tem o agir em si, mas lhe é dado, doado, daí dizer: trazer enquanto deixar, ou seja, um deixar manifestar, um deixar trazer para fora. Quem deixa? O deixar vai nos enviar para a dimensão do agir como uma doação que compete a nós receber por ação do sagrado (*physis*). Uma tal doação do sagrado que compete a nós receber enquanto sentido do que se manifesta e desvela, enquanto linguagem, é, simplesmente, como diz Heidegger: *poiesis*, ou seja, o manifestar que é a essência do agir, porque nela o sentido do ser *Se dá*” (pp.240-241).

Heidegger (1954/2002), ao comentar um trecho em particular de uma poesia de Hölderlin (‘... poeticamente, o homem habita’), encontra no habitar algo profundamente humano e igualmente poético, já que a partir do habitar um local, ou o Mundo, que pode o homem frutificar a Terra e produzir e/ou desvelar obras: “quanto mais poético um poeta, mais livre, ou seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é o seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta com dedicação, e maior a distância que separa o seu dizer da simples proposição, esta sobre a qual tanto se debate, seja no tocante à sua adequação ou à sua inadequação. [...] A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de

tanto mais se torna iluminante a singularidade ‘disso’, que ela ‘é’ muito mais do que ela ‘não é’” (#144, p.167). A obra se oferta enquanto aparição, estranha e solitária em sua unicidade, e, nessa abertura e lançar-se-de-si perante os homens, faz jorrar o extra-ordinário e o in-habitual, e, deste modo, “(...) suspender-se todo o fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra” (#146, p.169) – *vê-se com outros olhos, olhos que perscrutam a claridade vivificante da essência da obra*. Diz-se, ademais, que o criado da obra, primeiramente obrado pelo criador num “cultivo cuidadoso” (#124, p.149)<sup>26</sup>, prossegue mediante aqueles que a desvelam, o que se dá “(...) em diferentes graus de saber, sempre com diferente alcance, consistência e clareza” (#152, p.173), levando em consideração a singularidade patente daquele que desvela, e toma parte no originário da arte, essa ponte e co-pertença entre criado e desvelado (#160, #181). A obra é, por fim, *poietizante*, já que, por meio dela, o in-habitual faz morada no Mundo, e, ao deixar-se falar por si, faz com que nos “(...) livramos de nossos hábitos e nos abrimos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer na verdade” (#171, p.191) desvelada pela obra.

### Considerações Possíveis

Para Néstor Canclini (1984), o estético, ou o filosofar a respeito da Arte, se refere a um “(...) modo de relação com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais” (p11-12), daí a íntima relação entre tempo histórico e produção filosófica. A vida dos quatro filósofos tratados foi atravessada, particularmente, pela preponderância das Belas-Artes, em que o âmbito artístico é reconhecido e ligado à junção das esferas produtiva e contemplativa, a primeira de sujeitos/gênios criadores e a segunda de espectadores passivos e/ou receptivos. O cânone, nas Belas-Artes, representa o orgulho e os valores celebrados e aplaudidos de uma dada classe, que se concretizam e permanecem nas obras de artes. Não sendo possível, tanto pelo espaço quanto pelo escopo do artigo, um aprofundamento em tais pontos, recorro também a Herbert Marcuse (2001, 2007) como representante de um entendimento a respeito da Arte posterior aos filósofos aqui tratados, que, ao discorrer sobre tal cânone, afirma que nele a obra de arte simboliza uma falsa imagem, ou uma aparência divorciada da realidade, digna do que considera ser uma sociedade repressiva e consumista, em que a produção técnica e o progresso quantitativo/material ofuscam a imaginação produtiva, que é a dimensão propriamente estética e transcendente da obra de arte. Para Marcuse (*idem*), a Arte é a recusa dessa ilusão repressiva, constituindo a única linguagem (ainda) revolucionária capaz de negar e transfigurar os determinismos sociais, e de libertar e reconciliar a humanidade com a vida, a partir de sua forma bela (percebe-se, então, que os termos tradicionais da Estética aparecem no pensamento de Marcuse, mas em conteúdo distinto). A Arte tem, por fim, uma essência *transhistórica*: é uma denúncia à realidade corrente, e tem como lógica a erupção de uma outra razão e sensibilidade, sendo-lhes sua intermediária e mediadora. É possibilidade de sublimação, pois re(a)presenta e define o real, na afirmação de Eros e dos impulsos vitais, em oposição à repressão instintiva e social, tendo como mote e imperativo categórico a mudança. Nesse sentido, e apenas à guisa de complemento, retorno a

abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar. [...] O poeta, quando é poeta, não descreve o mero aparecer do céu e da terra. Na fisionomia do céu, o poeta faz apelo àquilo que no desocultamento se deixa mostrar precisamente como o que se encobre e, na verdade, como o que se encobre. Em tudo o que aparece e se mostra familiar, o poeta faz apelo ao estranho enquanto aquilo a que se destina o que é desconhecido de maneira a continuar sendo o que é – desconhecido. [...] A poesia é a capacidade fundamental do modo humano de habitar. O homem, porém, só consegue ditar poeticamente segundo a medida pela qual a sua essência é apropriada àquilo que o homem é capaz e assim faz uso de sua essência” (pp.168-179).

<sup>26</sup> “A obra deve, através dele [do artista], ser liberta para a seu puro auto-estar-em-si. Justamente na grande arte, e aqui só se fala dela, o artista posta-se diante da obra como algo indiferente, quase como uma passagem que se auto-aniquila diante do surgir da obra, no ato de criar” (#67, pp.97-98).

Canclini (2016), que, em uma mudança de perspectiva, parece sintetizar as questões que perduram quanto aos temas ligados à arte, quando afirma que, ao invés de se perguntar: *o que é arte?*, se indague: *quando há arte?*.

Todavia, isso não representa que, devido às distâncias temporais e de compreensão de mundo e da realidade entre estéticas (mais) contemplativas e estéticas objetivistas e/ou de libertação, cabe às primeiras o descrédito ou a opção pelo desconhecimento. Ao contrário. É-se possível não apenas ter vislumbres e detalhes do que foi um dado período histórico (um trajeto do breve século XX), mas conhecer personalidades que moldaram e foram moldadas pelo ambiente e contexto em que nasceram e viveram, aparecendo as obras de tais filósofos como um testemunho de tais vivências, mas também de suas criações, questionamentos e construções teóricas a respeito do fenômeno artístico. E, igualmente, não encarar as ideias desses filósofos como mero âmbito do passado, que nada tem a nós dizer ou ser ocasião de reflexões, assim como de recair em afirmações de que apenas um dos pensadores aqui citados e trabalhados refletiu ou discorreu quanto à uma (suposta) e única verdade a respeito da Arte, fazendo uso da comparação apenas para enaltecê-lo. Cada um desses filósofos encarnou (e viveu!) um ideal de seu tempo histórico e cultural (anti-positivismo, retomada espiritualista, existencialismo), e, ainda mais do que isso, *possibilidades* de compreensão da realidade<sup>27</sup>. Realidade, ao fim e ao cabo, pode ser considerada como uma construção conjunta, a partir de pequenas e singulares peças e, fazendo aqui uma analogia com o que Canclini (2016) considera ser a tarefa por excelência da Arte, é aquela em que o dissenso, além de valorizado, é factível.

## Referências

ARENDDT, H. (1961) A crise da cultura – Sua importância social e política. Em: \_\_\_\_\_. **Entre o passado e o presente**. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005, (Debate; 64, dirigida por J. Guinsburg), pp.248-281.

\_\_\_\_\_. Heidegger, a raposa. Em: \_\_\_\_\_. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CANCLINI, N. G. (1980) **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

\_\_\_\_\_. (2012) **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Imanência**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

<sup>27</sup> Curiosamente, tal noção do filosofar atravessado pela condicionalidade histórica do pensador se encontra em Luigi Pareyson. Sintetizam-no Giovanni Reale e Dario Antiseri (2006): “a filosofia não é *apenas* expressão de um tempo, porque, se assim fosse, ela perderia sua autonomia, suas pretensões de verdade, e seria reduzida a um instrumento pragmático temporário. A filosofia, todavia, é *também* expressão do tempo, ‘sem dúvida não no sentido de que sua validade esteja circunscrita ao tempo em que surge, nem no sentido de que ela seja determinada pela história da qual emerge, mas no sentido de que toda filosofia é sempre resposta a problemas históricos, que o próprio filósofo define e põe, isolando-os dentro de sua experiência histórica, de modo que por meio do trabalho do filósofo, que toma posição em relação a seu tempo, esse tempo é também refletido em sua filosofia’.

Por outro lado, a filosofia é *também* interpretação pessoal: ‘Com efeito, a própria pessoa do filósofo está empenhada sua pesquisa: o filósofo não pode indagar o ser sem indagar a si próprio porque ele próprio é: está de tal modo imerso em sua pesquisa que toda afirmação sua torna-se decisiva para ele, toda pesquisa que empreende o modifica a partir do interior, e também não há êxito que possa deixá-lo indiferente” (p.277).



CASTRO, M. A. Notas de Tradução. Em: HEIDEGGER, M. (1977) **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010, pp.223-245.

CRITELLI, D. Martin Heidegger e a essência da técnica. **Margem**, São Paulo/SP, nº 16, dezembro, 2002, pp.83-89.

CROCE, B. (1929) **Aesthetica in nuce**. Tradução de Rodolfo Hari Jr. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. (1914) **Breviário de Estética**. Tradução de Rodolfo Hari Jr. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. (1902) **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016.

GARCEZ, M. H. N. Apresentação da edição brasileira. Em: PAREYSON, L. (1966) **Os Problemas da Estética**. Tradução e apresentação de Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, M. (1977) **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

\_\_\_\_\_. (1954) “...poeticamente o homem habita...” Em: \_\_\_\_\_. **Ensaios e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. (1955/56) **Princípio do Fundamento**. Lisboa: Piaget, 2000.

JÚNIOR, O. J. M. Posfácio do tradutor. Em: CROCE, B. **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016, pp.513-530.

LAVELLE, L. (1967) **Ciência estética metafísica: crônicas filosóficas**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual).

LEMONS, R. Apresentação à edição brasileira. Em: CROCE, B. (1902) **Estética como ciência da expressão e linguística geral: teoria e história**. Organização de Giuseppe Galasso. Tradução e posfácio de Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016, pp.9-16.

LOPARIC, Z. **Ética e Finitude**. 2ª edição. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

MARCUSE, H. (1967) **A sociedade como obra de arte**. Tradução do alemão de Ricardo Corrêa Barbosa. Novos estudos Cebrap, n.60, julho, 2001.

\_\_\_\_\_. (1977) **La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista**. Edición de José-Francisco Yvars. Madrid, Espanha: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

MARÇAL, J. C. “Existência” e “Verdade” em Martin Heidegger. **Saberes**, Natal/RN, vol.1, nº 6, fevereiro, 2011, pp.142-164.

NIETZSCHE, F. (1906) **A Vontade de Poder**. Tradução do original alemão e notas de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes; apresentação de Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PADILHA, T. Apresentação. Em: LAVELLE, L. **A Presença Total e ensaios reunidos**. Apresentação de Tarcísio Padilha. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp.11-17.

\_\_\_\_\_. O platonismo na filosofia de Louis Lavelle (1956). Em: LAVELLE, L. **A Presença Total e ensaios reunidos**. Apresentação de Tarcísio Padilha. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp.295-312.

- PAREYSON, L. (1966) **Os Problemas da Estética**. Tradução e apresentação de Maria Helena Nery Garcez. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEREIRA, V. M. Heidegger e a Estética: uma crítica à Tradição. **Cognitio-Estudos**, São Paulo/SP, vol. 10, nº 2, julho/dezembro, 2013, pp.233-246.
- REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia, 6: de Nietzsche à Escola de Frankfurt**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2006.
- ROCHA, Z. Heráclito de Éfeso, filósofo do *Lógos*. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo/SP, ano 7, nº 4, dezembro, 2004, pp.7-31.
- SANTOS, M. F. Convite à estética. Em: SANTOS, M. F.; GALVÃO, S. N. **Convite à estética. Convite à dança**. Enciclopédia de Conhecimentos Fundamentais. 4ª edição. São Paulo: Livraria e Editora Logos Ltda., 1966, pp.11-136.
- SUBIRATS, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1984.
- SUCUPIRA, N. Apresentação. Em: PADILHA, T. **A ontologia axiológica de Louis Lavelle**. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp.11-13.
- VATTIMO, G. (1985) **O Fim da Modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VIEILLARD-BARON, J. L. Prefácio. Em: LAVELLE, L. **O Erro de Narciso**. Apresentação de Alfredo Bosi. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012 (Coleção Filosofia Atual), pp. 17-36.
- VOEGELIN, E. (1998) **História das Ideias Políticas, volume V: Religião e a ascensão da modernidade**. Edição de texto e introdução à edição americana de James L. Wiser. Tradução de Elpídio Mário Dantas Fonseca. Revisão técnica de Gustavo Adolfo Pedrosa Daltro Santos. São Paulo: É Realizações, 2016.

Recebido em 28 de maio de 2018.

Aprovado em 15 de novembro de 2018.

# Concepções sobre um Novo Museu na Contemporaneidade

## *Conceptions on a New Museum in Contemporaneity*

Paulo Dos Santos Silva <sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo faz um breve levantamento de algumas concepções teóricas sobre os museus contemporâneos, a partir da década de 1980. Parte da perspectiva de que os principais museus de arte construídos desde então, possuem arquitetura e localização espacial que atribuem ao edifício novos elementos de caráter estéticos, econômicos e políticos que caracterizam uma singular categorização em uma nova tipologia de museu na contemporaneidade. Identifica, portanto, a consolidação de uma nova organização institucional no campo artístico, que tem a monumentalidade e o embelezamento arquitetônico como referencial para a formulação de políticas urbanas e articulação das práticas artísticas.

**Palavras-chave:** Novo Museu, contemporâneo, arquitetura, arte.

**Abstract:** *This article gives a brief survey of some theoretical conceptions about contemporary museums from the 1980s. It starts from the perspective that the major art museums built since then have architecture and spatial location that attribute to the building new elements of aesthetic, economic and political character that characterize a singular categorization in a new typology of museum in the contemporaneity. It identifies, therefore, the consolidation of a new institutional organization in the artistic field, which has monumentality and architectural beautification as a reference for the formulation of urban policies and articulation of artistic practices.*

**Keywords:** *New Museum, contemporary, architecture, art.*

<sup>1</sup> Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).



## Introdução

O conceito de Novo Museu, trabalhado neste artigo, parte de duas premissas. A primeira, debruça-se sobre as principais reflexões teóricas abordadas em diferentes terminologias a partir da década de 1980. A segunda, baseia-se em um modo de desenvolvimento do projeto arquitetônico e institucional dos museus construídos a partir dos anos 1990, mais especificamente no século XXI, cuja principal característica é a arquitetura arrojada, de caráter monumental. Desta forma, trata-se da convergência dos principais debates feitos sobre o tema até então, a fim de chegar à concepção teórica de um Novo Museu na contemporaneidade, instaurado em atualizações institucionais marcadas pelas interações econômicas e políticas atuais.

Entre os campos da Arte e da Arquitetura, existem algumas terminologias com discussões amplas sobre o que possa ser considerado o “Novo Museu” no século XXI. Essas terminologias têm proporções que variam entre o grande campo da temática analisada e recortes mais específicos. De toda forma, suas abordagens se entrelaçam a ponto de ser possível encontrar um denominador comum: o controle do poder econômico sobre as construções de novos museus em cadeia global, bem como nas mediações de trabalhos de Arte, de um modo geral.

Portanto, o eixo norteador para a análise histórica das concepções teóricas com a questão dos museus da atualidade é, essencialmente, a relação dos *stars system* da arquitetura internacional<sup>2</sup> no contexto das políticas de renovação, reabilitação e revitalização urbana,<sup>3</sup> promovidas em grandes cidades pelo mundo, com o objetivo de fomentar o desenvolvimento social, econômico e turístico, frente às práticas e possibilidades de intervenção dos trabalhos de arte no contexto social do lugar em que esses Novos Museus são implantados.

## Trabalhando os Conceitos

A concepção de Novo Museu mais próxima, usada para ponto de partida neste artigo, é a que Silvério Saad (2016, p. 11) faz em sua tese de doutorado, ao definir Novos Museus como construções que

a partir da década de 1990, de um grande número de novos museus ao redor do mundo, muitos com sua arquitetura espetacular ancorados na ideia, amplamente difundida na mídia, de que um museu de impacto na cidade poderia ser agente principal da transformação do tecido urbano, principalmente em áreas degradadas ligadas aos antigos centros históricos.

A concepção desenvolvida na tese de Saad analisa essas novas construções como elementos recorrentes de políticas urbanas que exploram a estética arquitetônica, bem como todo um sistema de promoção e uso da Arte na contemporaneidade para a transformação do tecido urbano local, em um modo operacional globalizado. Contudo, o foco deste artigo será nos museus em si e nos seus impactos na paisagem, a partir das observações teóricas, na busca de uma perspectiva para além da arquitetura, condicionado pela discussão da Arte.

De forma mais ampla, sob uma perspectiva mercadológica e do entretenimento, Otilia Arantes (2000) chama de Novos Museus os espaços que passam a disponibilizar, em suas instalações, outras atrações para além da arte, com o objetivo de oferecer maior conforto aos usuá-

<sup>2</sup>Refere-se aos grandes projetos e obras arquitetônicas com padrões internacionais, com forte inovação estética e tecnológica, desenvolvidos por profissionais de semelhante fama.

<sup>3</sup>Existem diferenças conceituais, apesar de tratarem de questões semelhantes. Ver VARGAS; CASTILHO, 2015.

rios, chegando a compará-los aos *shoppings centers*. Essas atribuições, segundo ela, são o resultado de políticas de animação cultural que têm a pretensão de estabelecer “lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública” que atendam agendas políticas e econômicas (ARANTES, 2000, p. 233). Essas características, segundo a autora, criam, aos poucos, uma nova percepção sobre a Arte, que tornam o museu cada vez mais um lugar de recreação e prestígio social.

A disposição interna do Museu Guggenheim de Nova York (fig. 1) possibilita compreender esteticamente a relação que Arantes faz entre os Novos Museus e os *shoppings centers*, tanto pelo grande átrio e o formato de galerias em seqüência, como pelos novos equipamentos de atendimento ao público, como restaurantes sofisticados, por exemplo (fig. 2). Apesar de ter sido inaugurado em 1959, bem antes dos museus observados neste artigo, o museu de arquitetura modernista, projetado pelo arquiteto Frank Lloyd Wright, foi um marco na Arte e na Arquitetura mundiais, com a aplicação de um programa que pode ser comparado a esta “reanimação da vida pública”, como ressalta a autora.



Figura 1. Interior do Museu Solomon R Guggenheim, Nova York. Fonte: wikimedia.org



Figura 2. Restaurante do Museu Solomon R Guggenheim Nova York. Fonte: akarch.com

O aumento massivo do público do museu o leva a novas formulações para se adequar a esses novos “visitantes-consumidores” em uma maior escala, se comparado aos públicos anteriores (ARANTES, 2000, p. 240). Atrélado a essa nova realidade, as relações político-econômicas tornam-se cada vez mais decisivas no planejamento dos Novos Museus. Portanto, avaliar o quanto este fator tensiona o papel social do museu requer mais estudos, apesar de ser possível considerar que a pura motivação político-financeira, sem os devidos estudos de impactos sociais, tem levado muitos museus a rumos díspares das concepções museológicas em voga. Toma-se, como referência para o papel social do museu, a definição mais conhecida atualmente do estatuto de 2007 do Conselho Internacional de Museus (ICOM):

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (SOARES; CURY, 2013, p. 64).

Embora esta definição possa permitir interpretações por diferentes perspectivas no campo da Arte, principalmente por ser ampla e passar por atualizações constantes pelo próprio ICOM e pelas organizações nacionais, é na discrepância dessa conceituação do museu tradicional com o que vem sendo praticado nos Novos Museus abordados neste artigo, que surgem questionamentos em virtude da relação do museu com o público e o lugar que ocupa na paisagem e nas intervenções artísticas. Contudo, o que não pode passar despercebido é o desafio de planejar museus mais acessíveis ao grande público e às novas realidades, sem torná-los superficiais em suas atividades artísticas e interação com o meio.

Se Arantes (2000) identifica, nos museus construídos a partir dos anos 1980, o desvio do didatismo na construção de um museu mais democrático, diferente do que, segundo ela, acontecia nas décadas anteriores, Montaner (2003) identifica o mesmo período como o auge que proporcionou a criação, ampliação e transformação dos museus, impulsionado pelas demandas dos novos e expressivos visitantes que resultaram, em certa medida, na ampliação das discussões, inclusive quanto às atividades que deveriam ocorrer nestes novos espaços. Talvez isso tenha sido possível pela inovação tecnológica, bem como a explosão dos ideais pós-modernos, marcados na década, sobretudo na Alemanha, onde houve uma expressiva construção de museus, como completa Ibilings (1998).

Sonia Castillo (2008) reforça a década de 1980 como um momento especial que separou ou transformou os museus tradicionais a partir das novas investidas, promovidas pela máquina da indústria cultural. A autora também destaca a ascensão do conceito de exposição temporária, que passa a transformar os museus, indicando uma “proliferação de outra espécie de museu” (CASTILLO, 2008, p. 230). Essa outra espécie de museu talvez seja uma das aberturas de caminho para os Novos Museus do século XXI, ora não rompe totalmente com os museus tradicionais, mas suas diretrizes projetuais possuem elementos inquestionáveis que apontam tamanhas mudanças no aspecto da Arte expositiva.

Outra contribuição importante para a formulação do conceito é apontada por Francisca Hernández (2006) pela influência do racionalismo arquitetônico, a partir do início do século XX, que, ao explorar as necessidades da função e do público, abre caminho para um papel educativo mais abrangente para todas as classes sociais (HERNÁNDEZ, 2006, p. 163 e 164). A autora aponta, também, o surgimento de uma “nova museologia”, definida como tal, em 1984, pelo Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM). Aqui, precisa ficar nítido que não se busca fazer uma equiparação entre a “nova museologia”, que carrega, em sua essência, a vocação social do museu no seu caráter interdisciplinar, e o Novo Museu, cuja definição, neste

artigo, se encontra em um processo de construção, podendo constatar, desde já, diferenças consideráveis entre os termos.

Entretanto, as discussões acerca da “nova museologia” trazem reflexões importantes para a criação de um parâmetro técnico teórico. Hernández (2006) apresenta as diferenças entre o museu tradicional e o Novo Museu segundo as definições da “nova museologia”, (fig. 3), que possibilita análises mais aprofundadas em estudos posteriores mais específicos.

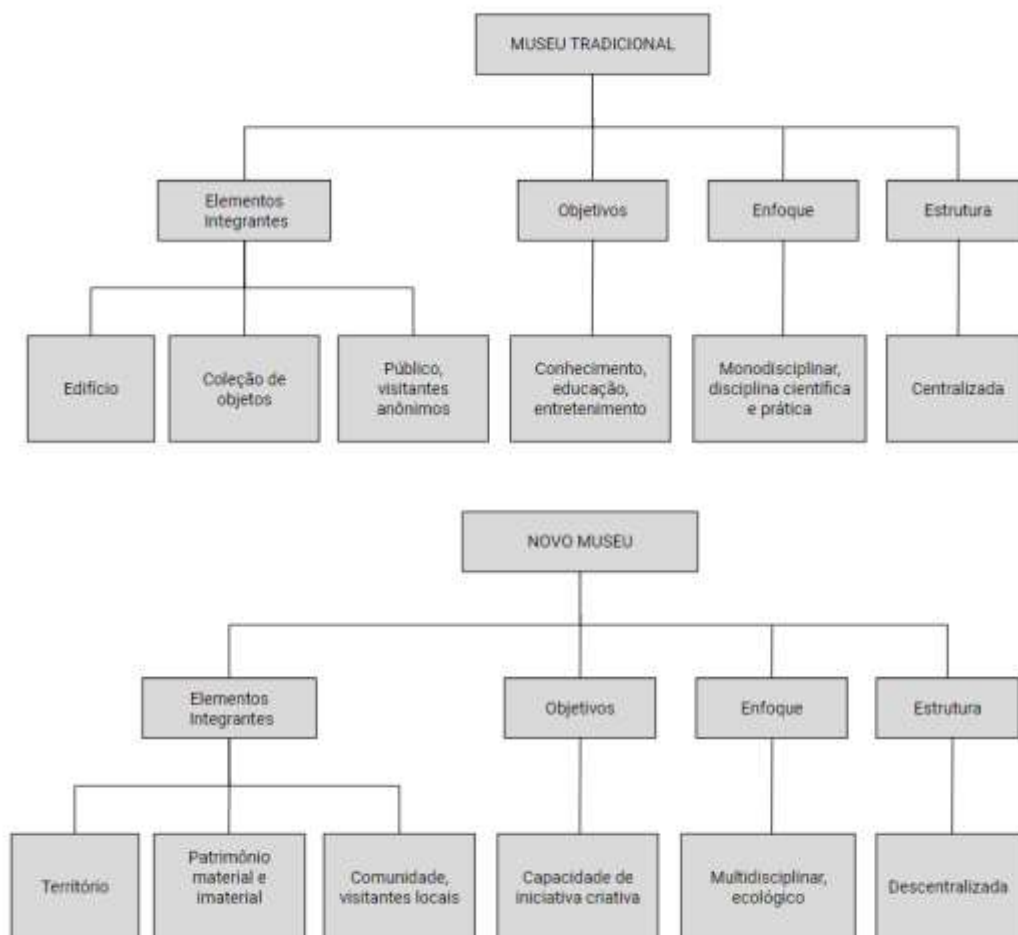


Figura 3. Diferença entre o museu tradicional e o novo museu (adaptado de Hernández, 2006, p. 168).

É importante destacar que o conceito de Novo Museu, segundo a “nova museologia”, busca elementos mais próximos do que pode ser compreendido como o “ideal”, uma vez que estabelece novas possibilidades ao cumprimento do papel social do museu, que abarca a diversidade cultural de maneira mais ampla e objetiva, indicando uma construção democrática da Arte na sociedade. Mesmo que talvez esse “ideal” seja inalcançável, o que não significa que uma melhor aproximação possa vir a acontecer.

Sobre o desafio do planejamento, em um rico *dossier* com diversos autores, Helena Barranha e Nuno Crespo (2015) reforçam as dificuldades que os atuais modelos museológicos, de modo geral, precisam vencer para darem conta de atender às expectativas de natureza artística, política e econômica, que recaem sobre estas instituições em diferentes abordagens. Essa

realidade aponta responsabilidades que poderiam ser distribuídas não somente entre os executores diretos, mas também por um coletivo indireto, que envolva um corpo técnico multidisciplinar maior, bem como a população local, para que não se limite a constante busca por “responder a uma utopia de lugar ideal para a arte” (BARRANHA; CRESPO, 2015, p. 07).

A situação se torna mais impressionante com o que Arantes (2000, p. 244) destaca como uma crescente estetização da arquitetura destes Novos Museus como um valor exacerbado de uma verdadeira obra de Arte. O museu deixa de ser apenas um edifício designado para abrigar obras de Arte, para disputar um *status* de contemplação artística. Esse aspecto chega mesmo a influenciar o imaginário dos arquitetos, ao almejarem produzir sua própria “obra de Arte”, diante dessa onda inovadora da Arquitetura internacional.

Com terminologias diferentes, Josep Montaner (2003) reforça essa ideia, ao denominar esses museus como “fenômeno extraordinário”, por carregarem, em sua forma, a expressão artística com uma estética peculiar, ou seja, o museu definitivamente como uma obra de Arte.

Muitos museus são construídos a partir da década de 1990, através de iniciativas públicas e privadas, ancorados na ideia de se tornarem expressivos renovadores simbólicos e funcionais das cidades, como afirmam Barranha e Crespo (2015). A ideia de monumento, tradicionalmente fundamentada em personagens e momentos históricos significativos, transfere-se, em certos pontos, para essas construções arquitetônicas grandiosas. Talvez não sejam estes os ideais dos arquitetos ao realizarem seus projetos, entretanto, a ambição de se criar algo único e extraordinário é natural para qualquer profissional que tenha a oportunidade de assim fazer.

É importante destacar o Museu Solomon R. Guggenheim de Bilbao (fig. 4) como um divisor de águas em escala global para a concepção do Novo Museu. Não só pela sua monumentalidade, mas pelo que muitos chamam de “efeito Bilbao”, ao se tornar um modelo a ser seguido por em diversos países, apesar de o sucesso questionável não ter sido bem replicado nas inspirações seguidas por ele, como destacam Barranha e Crespo (2015). Dessa forma, a obra de Frank Gehry, inaugurada em 1997, exemplifica as tentativas pública e privada de tornarem esses museus em agentes reabilitadores de áreas urbanas degradadas.



Figura 4. Museu Solomon R Guggenheim, Bilbao. Fonte: archdaily.com



Quanto à concepção dos grandes públicos, José Gonçalves (2009) utiliza o termo “museu-informação”, com o qual destaca uma mudança significativa das relações estabelecidas nos museus, entre os profissionais, o conteúdo e a interação com o público. Essa grande mudança se dá, essencialmente, pelas novas dinâmicas das metrópoles e das grandes populações, nas quais o consumo de informações e bens culturais aumenta e acumula novos padrões. O que o autor busca deixar explícito é que uma ruptura ocorre e isso muda completamente a forma como a Arte passa a ser desenvolvida na contemporaneidade.

A ideia de “museu-informação” traz, em seus traços, uma ampla discussão da cidade e dos acúmulos teóricos da museologia, na qual Gonçalves (2009) destaca a configuração do espaço da cidade em meio às divisões ou segregações sociais, como eixo que resulta em uma forte impessoalidade na interação social e na forma de se absorver a Cultura e a Arte na figura dos museus. Um dos pontos-chaves, em que o autor expressa estas questões, é no recorrente desaparecimento do “museu-narrativa”, que se configura como o oposto do “museu-informação” e que, aos poucos, se torna dominante no sistema de Arte.

O Museu do Amanhã (fig. 5), inaugurado em 2015, talvez represente, em parte, essas ideias. Fruto de um contexto político-econômico conturbado – as olimpíadas de 2014 – o Museu do Amanhã envolve um grande projeto urbano no Rio de Janeiro, marcado por um processo higienizador e segregador na região portuária da cidade, como apontam seus críticos. Ao mesmo tempo, o Museu do Amanhã simboliza um “esplendor cultural”, através de uma arquitetura atípica, de alta valorização estética e imobiliária, desenvolvida pelo arquiteto Santiago Calatrava, além de uma temática científica e tecnológica. Dessa forma, o conjunto arquitetura/programa/urbanismo atrai grandes públicos, na perspectiva da monumentalidade como novo ponto turístico da conhecida cidade maravilhosa.



Figura 5. Museu do Amanhã, Rio de Janeiro. Fonte: portomaravilha.com.br

Entretanto, é possível observar que os Novos Museus, de modo geral, apresentam maiores semelhanças com o museu tradicional apontado por Hernández (2006). Cria-se, dessa forma, uma intensa necessidade de estabelecer uma definição específica para compreender sua dinâmica na contemporaneidade e suas contribuições na sociedade.

Mesmo sem aprofundar esse debate, por hora, é importante apontar a necessidade pela busca por uma coesão formal entre os aspectos compositivos do Novo Museu para além do objeto arquitetônico. Nesse caso, se faz necessário estabelecer critérios concretos sobre o espaço,

o lugar e a paisagem, na qual o Novo Museu se insere e se constitui, partindo para a compreensão de um corpo inserido em um espaço vital, que é a localidade específica, sendo sua escolha de ordem planejada ou de comodidade administrativa.

### Uma Síntese

É possível, portanto, identificar quatro aspectos iniciais sobre os Novos Museus na contemporaneidade: 1) o aumento e a diversificação do público; 2) o equipamento arquitetônico como revitalizador urbano; 3) o desenvolvimento da estética como atração comercial, turística e paisagística; e 4) o desenvolvimento de redes culturais globais no sistema de Arte, tendo como referência esses grandes museus.

Os Novos Museus emergem em uma realidade em transformação constante e veloz. Portanto, não se trata apenas de uma crítica a um determinado formato de planejamento para as novas demandas atuais, mas de todo um contexto amplo que integra o sistema de Arte e o próprio aspecto da Arte de museu na sociedade atual, na qual o entretenimento é múltiplo e as atenções do público são brutalmente disputadas.

Muitas das demandas atendidas nos programas arquitetônicos e nas atividades cotidianas desses museus são realmente necessárias em uma cultura globalizada e em constante mudança. É preciso discernir as motivações que estabelecem essas novas projeções das reais necessidades de um espaço essencialmente pensado para a difusão da Arte com compromisso social, livre de outras influências, como a comercial, por exemplo, mesmo que seja inevitável.

Essa influência comercial se torna mais contundente em um mundo que vive, na virada do século XX para o XXI, uma “consolidação” da globalização muito discutida na década de 1990. Ibellings (1998) enfatiza a força da globalização ao relacionar a evolução da arquitetura no modernismo e no pós-modernismo, chegando a um sintoma do que viria a ser um “supermodernismo”. Apesar de suas formulações serem questionáveis, por carecerem de atualizações, é importante considerar suas afirmações a respeito das demandas da arquitetura mundial de grandiosidade estética e espacial, que desencadeiam espaços cada vez mais neutros, multifuncionais e vazios de símbolos identitários.

Assim, é possível afirmar que os Novos Museus se diferenciam da “essência” modernista, principalmente por não seguirem a formalidade marcante em suas bem delimitadas diretrizes projetuais; tampouco se aproximam da “essência” pós-moderna de buscar uma relação com as especificidades do lugar, que envolve as demarcações físicas e identitárias do sítio, mesmo que percam-se nas releituras clássicas ao criar resultados controversos. No entanto, ambas correntes trazem referências a essas novas obras.

Os Novos Museus seriam, então, o resultado da evolução das práticas construtivas e dos ideais construídos e desconstruídos, tanto pelo moderno, quanto pelo pós-moderno, acrescidas por uma força econômica global de efetivo poder de decisão.

Não existe um programa especial além do usual, muito menos diretrizes que indicam o que deve e o que não deve ser feito no planejamento desses museus especificamente. Pode-se reafirmar os Novos Museus como produtos das demandas atuais, geralmente pautadas pelas agendas políticas e econômicas, atreladas, não necessariamente, à uma demanda cultural de determinada localidade, mas de expressões voltadas para um gosto amplo e internacional.

Da mesma forma, não é cabível, por hora, fazer um julgamento de valor, nessa realidade em que fatores ligados à uma lógica de mercado ou estruturas burocratizadas tomam cada vez mais o controle das mediações artísticas e institucionais. Uma análise nessa linha exigiria um distanciamento histórico mais seguro. Contudo, não se inviabiliza a necessidade de investigar

as (muitas) causas imediatas que dessas mudanças temporais na configuração da exibição de Arte na contemporaneidade. Até porque, seus efeitos são, muitas vezes, facilmente identificados e denunciados, porém, em muitos casos, lhes faltam diagnósticos científicos mais expressivos.

É essa diversidade que permite dialogar, no mesmo campo de discussão, museus com aspectos construtivos e conceituais tão díspares como os casos exemplares como a franquia Guggenheim, o Museu do Amanhã e o Cais das Artes, em Vitória, por exemplo. O que interessa é a forma com que eles se constroem nos espaços em que se designam, através da análise das decisões políticas que os tornaram viáveis, o processo construtivo em relação à intervenção na paisagem, que passaram a compor, e os reflexos objetivos e subjetivos que sua presença estabelece no cenário de Arte local, bem como na recepção social cotidiana e temporal com as memórias que lhes são agregadas.

Dessa forma, é possível sugerir, como definição de Novo Museu, instituições de Arte monumentais, que têm a Arte e a Arquitetura como produto de massas em um mundo globalizado, ao mesmo tempo em que têm públicos específicos, envolvidos pelas forças políticas e econômicas, como fomentadores da cultura local, bem como na produção de “atração mundial”, cujos desafios, como instituição e mediador cultural, estão em estabelecer profundas reformulações e ressignificações em seu sentido de existir.

#### Referências

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **O lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. 3ª Edição - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BARRANHA, Helena; CRESPO, Nuno. **Museus, utopia e urbanidade**. MIDAS [Online], 2014. Disponível em: <<http://midas.revues.org/705>>.
- CASTILLO, Sonia Salcedodel. **Cenário da Arquitetura da Arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. Os Museus e a Cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de lamuseología**. Gijón [Espanha]: Trea, 2006.
- IBELINGS, Hans. **Supermodernismo: arquitetura en la era de laglobalizacion**. Barcelona: G. Gili, 1998.
- MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 2003.
- SAAD, Silvério Syllas. **Os lugares e as arquiteturas para a arte contemporânea: os novos museus do século XXI**. Tese de doutorado à Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

Recebido em 17 de novembro de 2018.

Aprovado em 21 de dezembro de 2018.



## **Relatos de Experiência**

# Rastros dos corpos e suas projeções: um relato de experiência sobre o processo de criação

*Traces of bodies and their projections: a report of experience about the creation process"*

Matheus Saraçol Folha<sup>1</sup>

Diego Dos Santos Soares<sup>2</sup>

Carlos Eduardo De Oliveira Prado<sup>3</sup>

Nádia Da Cruz Senna<sup>4</sup>

**Resumo:** A experiência advinda do trabalho prático/poético é decorrente de um exercício visual provocativo e coletivo que problematizou corpos e seus rastros nos espaços sendo produzido e apresentado através de tecnologias. Realizado na primavera de 2017, seguimos por uma metodologia e proposta dos processos criativos fundamentadas nas poéticas dos componentes do grupo, a discussão faz uso dos autores: Carlo Guinzburg, Edith Derdyk e Éliane Chiron para um rápido embasamento. A partir disso, apresentamos a potência do trabalho em conjunto, sua possibilidade de criação única a partir de dispositivos tecnológicos contemporâneos, como a câmera digital e programa de edição e criação de imagem. Mostramos as questões do tempo passado, apresentado através do registro, e das possibilidades de um futuro ficcional, surgidos a partir do desenho e sua natural característica projetual.

**Palavras-chave:** Corpo, Índice, Rastro, Memória, Projeção.

**Abstract:** *The experience derived from the practical/poetic work is due to a provocative and collective visual exercise that problematized bodies and their traces in the spaces being produced and presented through technologies. In the spring of 2017, we followed a methodology and proposal of the creative processes based on the poetics of the components of the group, the discussion makes use of the authors: Carlos Guinzburg, Edith Derdyk and Éliane Chiron for a quick foundation. From this we present the power of working together, its possibility of unique creation from contemporary technological devices, like the digital camera and program of editing and creation of image. We show the questions of the past time, presented through the record, and the possibilities of a fictional future, arising from the drawing and its natural design characteristic.*

**Keywords:** Body, Index, Trail, Memory, Projection.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas.

<sup>2</sup> Universidade Federal de Pelotas.

<sup>3</sup> Universidade Federal de Pelotas.

<sup>4</sup> Universidade Federal de Pelotas.

## Introdução

O trabalho prático/poético constitui uma narrativa ficcional sobre rastros de presenças nos espaços da Biblioteca Pública de Pelotas e praça Coronel Pedro Osório. O exercício integrou atividades realizadas em grupo e vinculadas à disciplina O Desenho do Corpo o Corpo que Desenha, do PPGAV da UFPel. O processo se inicia com a captura das imagens nos locais, elaboração de desenhos, edição, construção de narrativa textual e apresentação performática. Como foco da visibilidade desta produção destacamos a presença/ausência do corpo nos espaços da cidade, pensado através de suas marcas, sombras, restos, gestos e índices que evocam passagens e modos de ser e estar no mundo. Relatamos nas seguintes páginas o trabalho em grupo que apresenta um modo de desdobramento conjunto das pesquisas dos participantes, mantendo-a como linha de costura no processo de criação. Apresentamos registro e texto ficcional produzido a partir da experiência e observação das imagens editadas.

## Metodologia

O grupo parte da proposição sobre questões dos corpos em ausência nos espaços da cidade e seus modos de apresentação com uso de aparatos tecnológicos (câmeras de celular, câmeras profissionais, softwares e demais materiais digitais).

O grupo encontrou-se na biblioteca pública de Pelotas, realizou registros internos do espaço utilizando uma câmera fotográfica, cômodos, resíduos, livros e demais indicações de presença/ausência, após deslocou-se ao espaço da Praça Coronel Pedro Osório. O surgimento do “tema” deve-se ao encontro de restos de borracha sobre uma das mesas da biblioteca, livros desalinhados nas prateleiras e desgastes das mesas de xadrez na praça. Após o registro, compartilhamos as fotos por meio de um drive, dois membros do grupo se responsabilizaram pela seleção de algumas das fotografias.

Para esclarecer, dividiremos o processo em três etapas:

Primeira etapa: O segundo autor, partindo das fotografias, entra no processo esquematizando o desenho da figura humana sobre as imagens da tela fazendo uso de uma sacola plástica. Esta etapa se liga ao processo deste pesquisador\professor\artista, pois interliga características dos corpos genéricos das bonecas que levantam questões identitárias e artísticas no seu foco de pesquisa. Onde o usuário pode customizá-la como bem desejar, assemelhando-se a um toy art<sup>5</sup>.

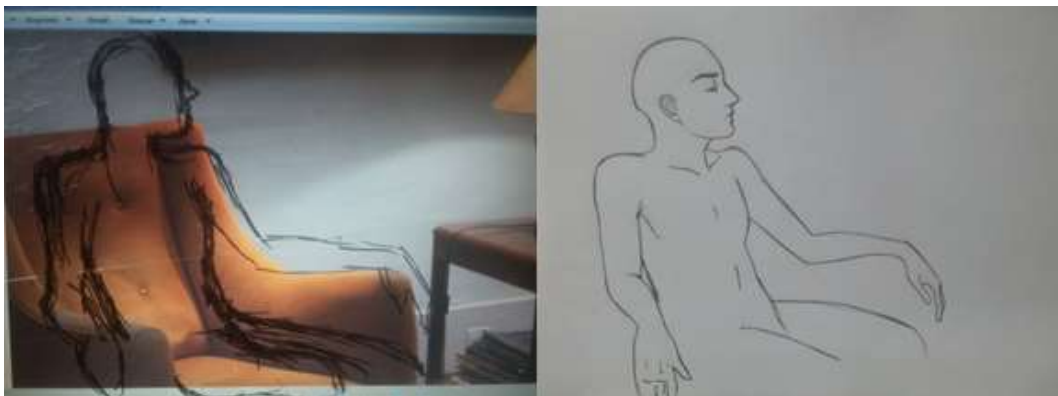


Imagem 01: Esboços. Fonte: Acervo dos Autores.

<sup>5</sup> Toy Art são bonecos padronizados produzidos em série, onde a pintura e a agregação de partes ficam por conta da imaginação do proprietário.

Segunda etapa: Seguindo a customização do esboço, o primeiro criou dois Aliquids<sup>6</sup>, após o término de edição das imagens através de um software que consistiu em desenhos sobrepostos nas fotografias. Assim surgindo possíveis narrativas imagéticas de interpretação variada. Após, foram enviadas para o terceiro autor sem nenhuma indicação de como construir sua etapa. Esta escolha se deu para reforçar a abertura interpretativa na relação espectador obra que o primeiro autor propõe com seu trabalho, permitindo que o experienciador possa criar a própria narrativa sobre o trabalho.

Terceira etapa: O terceiro membro ao receber as imagens estabeleceu uma sequência entre elas montando a narrativa ficcional e poética, tal narrativa norteou a performance posterior do grupo. Assim criando um vínculo com a pesquisa em teatro e contação de histórias do terceiro membro. A ação consistia na passagem das imagens em um projetor, durante este processo o terceiro autor narrava e os demais participantes do trio performavam de acordo com o texto lido.

### **Embasamentos Teóricos**

Citamos aqui Carlo Ginzburg que entre suas questões trata também da representação como um jogo alternante entre presença e ausência. Ginzburg evoca através da reflexão sobre os espelhos uma relação de representação sobre uma superfície. Tal reflexão é potencializada pelo meio digital de produção de imagens, traz consigo uma realidade que não é total e absoluta.

Nas ciências humanas fala-se muito, e há muito tempo de "representação", algo que se deve, sem dúvidas, à ambigüidade do termo. Por um lado, a "representação" faz às vezes da realidade representada e, portanto, sugere presença. Mas em contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo ela acaba remetendo por contraste, a realidade ausente que pretende representar. (GINZBURG, 2001, p. 85).

É na ausência que percebemos a falta do que foi presente, preenchendo os espaços em suas atividades, aproximando a uma peça funcional para que ative o movimento e percepção temporal dos locais. A representação tem um papel importante para a imaginação, indica modos de preencher e interpretar os espaços que se encontram com a falta de um corpo físico e móvel. O desenho da figura humana, apresentado de forma distorcida neste trabalho, é um meio de representação e personificação de presença, é simulacro de corpos humanos assim como a imagem do espelho, a cópia em madeira do cadáver do rei, os rostos nas moedas antigas, a tapeçaria medieval e as paredes dos templos egípcios. Enquanto gesto, o desenho cria relações com o tempo do fazer.

### **Gestos e indícios – presença e ausência no rastro**

A presença do desenho vinculado a fotografia reforça questões da passagem de dois corpos, os que estavam na biblioteca, indicados pelo registro do ambiente, e o que modifica a visão sobre esse lugar, o artista, deixando o rastro pelo fazer da linha. Desta forma a ação sobre o

<sup>6</sup> Nomes das formas de interpretações fechadas, indicadas pela sua figuratividade, que o artista/pesquisador produz, vindo do latim o termo apresenta como tradução "aquilo" ou "aquela coisa".

índice, e ele próprio, evocam uma presença corporal, móvel, como diz Edith Derdyk “A presença corporal confirma o ser, o estar e o fazer do homem no mundo.” (1990, p. 23). Ou seja, as ações de ausência e seu registro dentro do processo de criação reforçam as passagens dos corpos, tanto das pessoas que acionam o espaço da biblioteca pública pelotense quanto pelos participantes e construtores deste trabalho, estes que fazem um recorte e modificam as percepções visuais sobre o local e suas narrativas.

O desenho neste trabalho pretende trazer suas questões de ação, o rastro do gesto, e com isso se debruça sobre alguns termos tratados pela artista e pesquisadora Eliane Chiron ao restaurar uma de suas obras, em análise ao processo ela se dá conta de uma espécie de *empréstimo* (2004), assim como *tensão* (2004), estes que nos auxiliam a pensar parte do desenho dentro deste trabalho.

Nos debruçaremos rapidamente sobre os termos de Chiron. O *empréstimo* traz questões do fazer e a memória, trata das relações de lembranças aos momentos vividos e ao que está sendo desenhado, uma teia de relações que traz em seus fios cheiros, texturas, sons e sabores unidos ao fazer processo de criação. No caso deste *empréstimo* no presente relato, o desenho tem seu formato norteado pela figura humana, contudo, ao “vazar” para além do molde, criado pelo segundo autor, o primeiro autor traz suas questões de memória, vistas como potentes em sua pesquisa, como possibilidade de tratar a realidade através da ficção. Traz nas linhas personagens que “bebem” diretamente em um imaginário infantil dos personagens de animações, histórias em quadrinhos, filmes de alienígenas entre outras formas de ficções fantásticas. Com isso o desenho reconfigura o registro de um espaço distante, indicial, de um recorte do real, o traz para o campo da ficção, o torna um lugar possível em um mundo imaginário. A partir disto entramos no segundo termo de Chiron, a *tensão* (2004). O gesto como *tensão* seria, então, uma força (“energia”) que age inconscientemente de modo a deslocar, isto é a distanciar e a reatar. O gesto se desdobra no tempo da instauração da obra, que é também retroação dos gestos antigos (CHIRON, 2004, p. 21).

Neste trecho, Chiron nos resume o que seria a *tensão* ao qual nos serve para demonstrar as questões de ir e vir da linha que “costuram” os espaços e tempos deslocados do real, tornados em índices e que agora abitam e permitem ser abitados por momentos, criaturas e seres ficcionais, não só por parte de quem causa as linhas sobre a fotografia, mas também por quem visualiza o trabalho e se permite “viajar” sobre o apresentado.

### **Texto poético e parte do ensaio**

#### **Os corpos em ausência. Peça (?) em ato único. Primavera de 2017**

##### **Prólogo**

*Uma sala de aula com artistas, professores e esquisitões. Todos esses, futuros mestres acompanhados dos professores. A definição vale pra todos. O projetor provavelmente está com aquela incômoda tela azul u já com a área de trabalho do computador. Em seguida, a tela azul dá lugar as imagens trazidas pelo trio. Para isso, levanta-se o primeiro artista, apaga as luzes da sala, mexe o mouse, maximiza as imagens e as deixa passando de modo automático.*

Ator/artista ou narração: O Começo do começo

É isso que apresentamos

De um caminho curto e prazeroso

Que juntos, os três trilhamos.

A Jornada do trio se inicia  
Pensando em propostas distintas  
Unir o trabalho do contador de histórias  
Com os mestres dos pincéis, lápis e tintas.

E num encontro no centro da cidade  
Os três corpos pareciam dialogar  
Mesmo sem uma palavra dizer  
Esboçavam o que agora podem ver.

Com a câmera, lápis e caderninho.  
Passos ora lentos, ora acelerados.  
Um desejo conjunto pelas ausências.  
Transformou o não dito em primeiro resultado.

Com esboços em nanquim e desenho digital  
Seguiu-se então a criação  
Foram feitas as personagens que ocupam o espaço  
E feita também à narração.

#### **Cena 01 - as imagens e os personagens**

Com as imagens passando, levanta um ator - o mesmo ou outro - e dá play na narração do áudio da cena um. Na ausência do áudio o artista lê, sentado mesmo, o texto. A ausência do corpo na convenção social de estar a frente do grupo, de pé, com postura representativa, também é uma forma de compor tudo aquilo que foi pensado pelos autores. Rubrica pode ou não ser aceita. Nesse momento, será. Por que sim.

#### **Ator/artista ou narração:**

Como dito antes do prólogo  
São rastros deixados naqueles espaços  
Que contemplamos e completamos  
Com histórias e alguns traços

Poderosos, alegóricos, místicos  
Dois personagens se apresentam  
Corpos mutantes imaginários  
Pelo traço leve se sustentam

O primeiro de saias, contemplativo  
Aquele que está na poltrona  
Está num lugar de calma  
Mas com uma áurea brincalhona

Em cada busca e em cada lugar  
O personagem de saia se mostra compenetrado  
Vibrante e bastante polido  
Sabe nunca estar errado.

O corpo que ele é  
cheio de traços e delineados  
Não sei se hoje se destacaria  
Ou também seria marginalizado.

Lutaria igual por espaço  
Mas teria talvez empatia  
Pela Fluidez do seu corpo tecido  
E pelo ar de Sabedoria.

Já de orelhas e joelhos pontiagudos  
O segundo personagem parece displicente  
Com um ar de quem se arrisca, dá a cara a tapa  
E tem um coração valente.

Quando se vê, parece agressivo  
É um elemento de defesa  
De quem faz parte de uma minoria  
Se mostra caçador pra não ser a presa.  
Ambos são construção  
Um corpo solúvel e mutante  
Que se adéqua e se transforma.  
Que é tempo longo e é distante.

### Cena 03 - o fim

As imagens permanecem reprisando, dialogando com o texto narrado/escutado/lido. Os próprios autores se questionam “quem corpos são esses? Quem ocupa esses espaços? quem esses espaços ocupam?”. Dúvida instaurada no trio e, provavelmente, nos artistas, professores, esquisitões. Futuros mestres acompanhados dos professores. Um dos artistas do grupo se levanta, fecha a aba com as imagens. Acende as luzes. Fim



Figura 1. Recorte 1. Fonte: Acervo dos Autores. 2017.

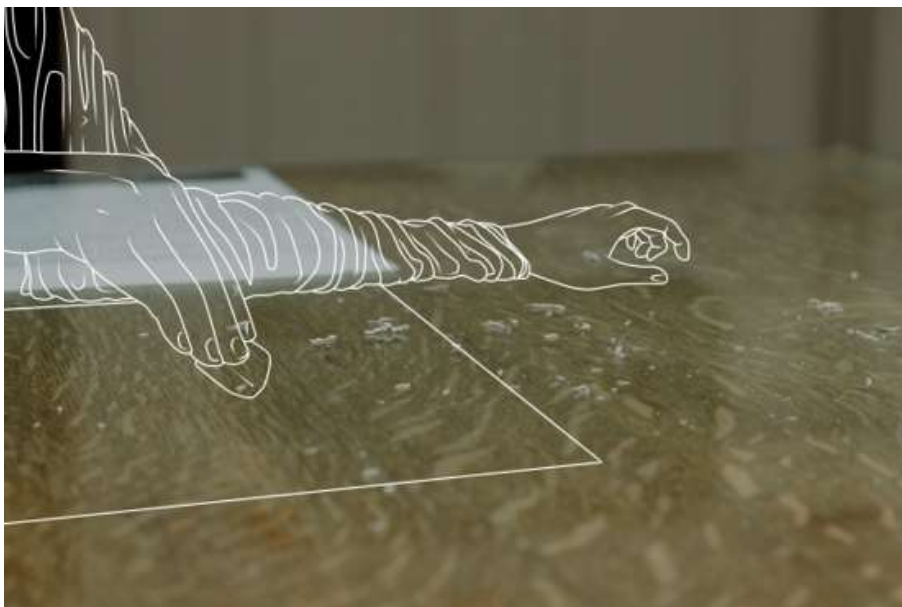


Figura 2. Recorte 3. Fonte: Acervo dos Autores. 2017





Figura 3. Recorte 5. Fonte: Acervo dos Autores. 2017.

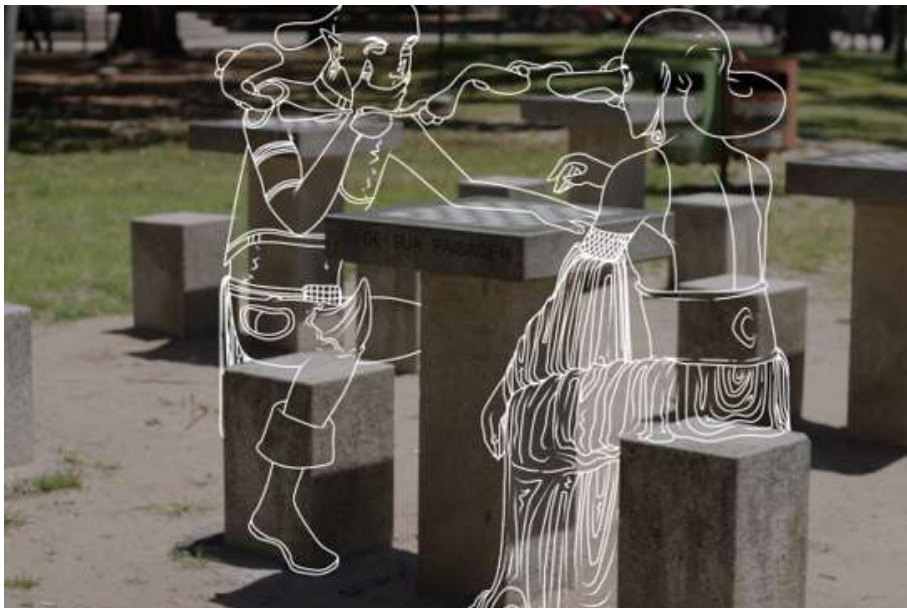


Figura 4. Recorte 8. Fonte: Acervo dos Autores. 2017.

### Conclusão

Entrar em contato com os locais fotografados, percebendo-os com um outro olhar, minucioso, investigativo e curioso, trouxe novas experiências. Percebemos a potência dos rastros dos corpos, dos modos com que o ser humano traz no espaço seus momentos temporais de permanência e desaparecimento, dos indícios.

Partindo do que foi deixado não existe apenas uma evocação do passado, mas também uma projeção ao futuro ou a novas possibilidades de mundos, um paradoxo. Os Rastros na Biblioteca Pública de Pelotas e na praça Coronel Pedro Osório são parte do que encontramos diari-

amente, deslocamentos do tempo trazidos por atravessamentos do espaço que demonstram possibilidades de ir e vir em memórias e ser lançado por projeções. Sendo assim encontramos como experiência a possibilidade do resquício, da presença do passado, como provocador para pensar uma potência, uma iminência de acontecimentos.

### Referências

CHIRON, Éliane. **Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho**. Revista Porto Arte: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 23, n. 38, 2018.

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 1990.

GUINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: Nove Reflexões sobre a distância. Tradução: Eduardo Brandão. - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Recebido em 31 de outubro de 2018.

Aprovado em 28 de dezembro de 2018.

# Ser (Tão), Processo de Montagem

## *Ser (Tão), Creative Process*

Maicom Souza e Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente relato de experiência registra os dispositivos usados para a elaboração da performance Ser (Tão), o processo de pesquisa de um trabalho com linguagem híbrida e mote na dança. Descreve a montagem de uma performance que encontra na fusão entre dança, teatro e música não apenas um espetáculo, mas uma porção de comportamento restaurado que evidencia um lugar social dos nordestinos. Com este projeto circulei por 14 cidades do Espírito Santo e pude acompanhar a recepção deste trabalho por públicos de diferentes regiões, e, assim, refletir se os disparadores do processo de montagem foram identificados na obra pelo espectador, além de acompanhar o amadurecimento da performance.

**Palavras-chave:** Performance, Comportamento restaurado, Cultura popular.

**Abstract:** *The present experience reports the devices used for the elaboration of the Ser (Tão) performance, and the process of researching a work with hybrid language and motif in dance. It describes the devising process of a performance that finds in the fusion of dance, theater and music not only a spectacle, but a portion of restored behavior that shows a social place of the Northeastern. With this project I circulated through 14 cities of Espírito Santo and I was able to accompany the reception of this work by different regions audiences, so to reflect if the devices of the assembly process were identified in the work by the spectator, and also accompanying the development of the performance.*

**Keywords:** Performance, Restored behavior, Popular culture.

<sup>1</sup> Graduado em Marketing pela Universidade Vila Velha (2012), graduado em Gestão Empresarial pela Universidade Vila Velha (2013) e Graduado em Gestão de Vendas pela Universidade Vila Velha (2010). Atualmente é Produtor e Bailarino do Coletivo Emaranhado, Instrutor de Dança da Escola Técnica de Teatro, Dança e Música FAFI e do Museu Capixaba do Negro Verônica Paes. Bailarino e Produtor da Reverence Cia de Dança e Produtor Cultural Independente. Tem experiência na Área de Dança e Marketing Cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: Dança Popular Capixaba, Dança Afro-brasileira, Arte e Cultura, Música e Arte Negra.

Performatizar o cotidiano, restaurar comportamentos, esta é a concepção de Ser (Tão), trabalho que montei dentro do coletivo de artes cênicas do qual sou fundador, produtor e bailarino, o Coletivo Emaranhado, da cidade de Vitória/ES. É uma proposta híbrida entre teatro, dança e música com um dispositivo cênico em danças populares brasileiras.

Composta por 05 células performáticas, colaborei, nesta concepção dramaturgica, para um espetáculo de rua em que são narrados os contrapontos, oposições e contradições da vida do retirante nordestino dos anos 60, que saíram do interior do nordeste para tentar uma vida de maior oportunidade em São Paulo/SP.

Ser (Tão) surgiu em 2015, no curso de Arte da Performance ministrado pelo professor Cesar Augusto Amaro Huapaya, na Universidade Federal do Espírito Santo, espaço em que estudo bacharelado em Filosofia. Dentro da perspectiva da filosofia existencialista, com o apoio nos estudos do conceito de liberdade em Sartre, é que a estrutura filosófica do nome dessa performance foi pensada. A junção da palavra “Ser” enquanto indivíduo por fazer-se no tempo e no espaço e “Tão”, como sufixo, que remete à intensidade e como aumentativo do verbo “ser”, representando ao vigor da vida no sertão, é a analogia a uma polaridade que motiva o sertanejo a procurar outras formas de viver, fora do seu contexto social.

Sartre (2017, p. 541) aponta que a liberdade é uma condição intransponível do ser humano, fato do qual não se pode esquivar, ou seja, o ser humano está fadado a ser livre e é a partir desta condenação à liberdade que o ser humano se constrói nas relações sociais - liberdade nas ações de escolher, impulsionado por um desejo consciente dos preceitos dessa escolha. Espaço em que não existem princípios prontos, definidos para guiar as escolhas humanas.

Com efeito, sou um existente que aprende sua liberdade através de seus atos; mas sou também um existente cuja existência individual e única temporaliza-se como liberdade [...] Assim, minha liberdade está perpetuamente em questão em meu ser; não se trata de uma qualidade sobreposta ou uma propriedade de minha natureza; é bem precisamente a textura de meu ser (SARTRE, 2017, p. 542-543).

Desenvolver um trabalho cênico dentro desta proposta foi fruto das leituras realizadas no curso de Filosofia, na disciplina de Filosofia da Libertação que estava cursando no ano de 2015, o mesmo período em que cursei a disciplina de Arte da Performance com o professor Cesar Huapaya.

Sou instrutor de dança e pesquisador em danças populares de motrizes culturais aplicadas às práticas performativas afro-brasileiras desde 2010. Inspirado no meu percurso dentro da dança, tentei trazer em Ser (Tão) o que observo sobre o deslocamento migratório dos nordestinos e, dentro da linguagem da dança popular brasileira, estruturei seus fragmentos textuais como uma tentativa de lembrar a trajetória de milhares de nordestinos que são estereotipados/estilizados em trabalho cênicos.

O projeto emergiu uma das várias histórias dos primeiros migrantes nordestinos que vieram para a região sudeste do Brasil. Não se trata dos brasileiros contemporâneos e sim daqueles pioneiros que largaram sua vida na região rural e foram para São Paulo buscar um emprego que lhes proporcionasse ascensão financeira.

Estruturei esse trabalho com base na teoria do comportamento restaurada de Schechener (2012), na Filosofia da Libertação de Dussel (1977) e nos estudos das performances brasileiras de Ligério (2011) e Huapaya (2017).

Schechner (2012, p. 91) aponta a performance como a possibilidade, fruto da interação entre o ritual e jogo; como comportamento ritualizado permeado pelo jogo, tendo como referência os aspectos fluidos das performances capazes de serem caracterizados como ritual ou jogo.

Jogar - fazendo algo que não é “não pra valer” – está, como ritual, no coração da performance. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo. O ritual tem seriedade, ele é martelo da autoridade. O jogo é mais livre, mais permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual está pressionado, flexível onde o ritual é rígido. Para dizer em outras palavras: o comportamento restaurado tem a qualidade de não ser inteiramente “real” ou “sério”. O comportamento restaurado é condicional; ele pode ser revisto (SCHECHNER, 2012, p. 91).

Dentro de toda performance, a teoria do comportamento restaurado é um elemento chave para o processo de criação. Possibilita o entendimento de que no cotidiano, sobretudo na presença dos outros, o homem sempre estaria performatizando e/ou ritualizando a partir de experiências e situações já vividas (SCHECHNER, 2012, p. 91).

A coreografia de Ser (Tão) faz analogia aos postos de trabalho em que os nordestinos ocupavam na cidade de São Paulo/SP. Com isso, tive como intenção coreográfica estruturar uma história anacrônica para ilustrar as vivências e situações pelas quais esses migrantes passaram. Para melhor estruturação e retratação do tema, a coreografia desenvolvida fez as ruas das cidades servirem como palco. Esse foi o espaço ritualístico criado para retratarmos a saída do retirante da sua terra natal e a forma como esse corpo/personagem recebeu o cenário urbano.

Para elaboração da coreografia foi desenvolvida uma pesquisa dentro das representações de passos, volteios, gingados, posturas, gestos e procedimentos coreográficos presentes no imaginário corporal popular brasileiro, mas com o eixo de pesquisa nas danças populares negras nordestinas.

As danças africanas são incontáveis em suas modalidades e variam conforme os grupos sociais. Mas, quando fazemos a relação com a dança afro-brasileira podemos ressaltar um código estilístico comum: os trajetos do movimento do torso, as subdivisões que são feitas entre o ombro, o quadril e o ventre, movimentos que desobedecem à unidade do torso. A diáspora africana é um dispositivo que ajuda a compreender a multiplicidade de danças afro-brasileiras que utilizam a descontinuidade na utilização do torso em requebrados, remelexos, rebolados e gingas, entre outras variações que são herdadas de seus antepassados ou trazidas pelos ascendentes africanos (LIGIÉRO, p. 132, 2011).

A vontade de estruturar uma coreografia pelos vieses das danças brasileiras me estimulou a codificar certa linguagem corporal brasileira, reunindo passos, saltos, giros e quedas de várias danças negras, constituído por um extenso e variado vocabulário. Com isso, fui formando uma nova e diversificada síntese, partindo do princípio de que as nossas danças populares são o resultado de colagens feitas de diferentes danças – indígenas, africanas e ibéricas – ou de fragmentos delas, com suas características e particularidades referentes a cada região do Brasil, que se desmantelaram no processo de acomodação colonizadora.

Ligiéro (2011, p. 132) aponta que no Brasil se encontram variadas formas celebratórias que os africanos trouxeram de suas etnias, suas práticas corporais restauram comportamentos os quais foram forçados a abandonar pela própria condição de escravos distantes de suas manifestações culturais nativas. A dança dos negros foi perseguida e ao longo do tempo houve um

processo de tolerância, transformação e negociação que gerou diversas performances, não só pela multiplicidade de etnias presentes no Brasil, como também pela própria interação no contexto local. Na intenção de recriar rituais e celebrações antigas nascem novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país.

Minha proposta foi, então, a reunião desses fragmentos de danças populares negras nordestinas, reorganizando e possibilitando outras configurações aos movimentos originando, assim, novos dialetos corporais. Somado a isso, busquei diversas danças populares de outras regiões brasileiras, as quais apresentam grande riqueza simbólica e potencial coreográfico.

No processo de montagem da encenação tomei como ponto de partida uma questão social: o racismo contra os nordestinos. Sua base se fortificou com os conceitos da filosofia da libertação de Enrique Dussel, para elucidar a problemática da instalação performática proposta.

A filosofia da libertação de Dussel (1977, p. 163) alimenta-se na relação concreta de respeito e alteridade com o outro, no olhar e na relação de responsabilidade mútua. Nesta filosofia, a premissa é de que as relações pessoais estabeleçam uma cultura de respeito ao Outro em sua totalidade, seja quem for (as relações pessoais passam a ter outro significado). Uma relação concreta se faz apenas na alteridade, o principal meio de expressão na relação rosto a rosto, no olhar. A filosofia da libertação é um processo de abertura para o Outro, diferente do que ocorre na superação da dialética da dominação. Dussel chama esta abertura de analética, método da filosofia da libertação que se opõe a dialética dominadora. A analética é o desenvolvimento natural da dialética, que fora omitida ou não, alcançada pelos europeus.

Consequentemente, a metafísica da filosofia latino-americana é ética, pois se preocupa primeiramente com a relação entre os seres, em que sua expansão gera uma racionalidade ética. Assim, o termo liberdade é empregado em Dussel com um valor simbólico e cultural (DUSSEL, 1977, p. 65).

Para Dussel (1977, p. 51), a filosofia de libertação visa resgatar os valores culturais e as representações dos grupos que não tiveram voz na história das instituições políticas, trazendo à tona a essência latino-americana de inúmeras áreas de conhecimento que foram negligenciadas ou suprimidas: crenças, artes, moral, linguagem, ideias, hábitos, tradições, usos e costumes, artesanatos, folclore, etc. Assim, justifica-se pelo fato de que a cultura, em seu sentido pleno, significa a transformação da realidade feita pelo homem, com o objetivo de utilizar a natureza para seu benefício.

Minha intenção foi criar um espetáculo com mote também no anacronismo: o modelo de encenação se inicia na década de 60, com o nordestino chegando à São Paulo, e as cenas terminam evidenciando quais os reais motivos do deslocamento dos personagens. O dispositivo para montar o trabalho foi a dança, mas transitamos entre o teatro, a música e o canto, um jogo coletivo entre os personagens, dispositivos energéticos que se fundem, inspirados nos trabalhos de Mário Nascimento e Antônio Nóbrega, nas canções do Mestre Ambrósio, além de técnicas de Bertolt Brecht.





Figura 5. Primeiro ensaio aberto. Brunela Negreiros, 2016.

Com a equipe formada e já na sala de ensaio propus, primeiramente, uma pesquisa bibliográfica das escolas estéticas de pensadores que ajudariam a moldar o início do trabalho. Lemos artigos de Zeca Ligiério (2011), que discute como pensar o corpo negro dentro das práticas performativas; Richard Schecher (2012), com sua fundamentação sobre o conceito de performance; Cesar Huapaya (2017) e sua literatura sobre o encontro da encenação com a performance e textos que trouxessem uma contextualização sócio-histórica sobre as migrações nordestinas no Brasil. O objetivo do estudo foi um meio de preparação do corpo cênico para o projeto, para que juntos pudéssemos desenvolver o dispositivo impulsional e energético do trabalho.

Após o processo de aproximação teórica, apresentei a concepção da performance, a divisão das cenas e os seus quadros com disparadores na dança. Expus a relação entre performers e cenas, objetos e imagens, para assim iniciar o processo de montagem. Esclarecida a proposta, estruturamos cenário, luz, figurino, trilha e a pesquisa corporal do performer. Foram oito meses de trabalho para chegarmos a uma célula inicial.

Para o elenco, com Direção Artística de Léia Rodrigues, reunimos quatro performers: (eu) Maicom Souza e Ricardo Reis, como bailarinos que representavam os retirantes jovens; o músico Dori Sant'ana, representando um retirante mais velho; e a cantora Elaine Vieira, representando também uma retirante mas que, transformava-se, em algumas cenas do espetáculo, em Nossa Senhora. A intenção foi reunir artistas de segmentos diferentes e assim formar uma obra híbrida com dispositivo na dança. Ricardo Reis possui uma linha de pesquisa em dança contemporânea, Dori Sant'ana é músico e ator e Elaine Vieira é cantora e atriz.





Figura 6. Processo de montagem na rua, Parque Pedra da Cebola, Vitória/ES. Brunela Negreiros, 2016



Figura 7. Ensaio de cena, partituras coreográficas. Léia Rodrigues, 2017

Com esta equipe fomos para a sala de ensaio/rua e elaboramos Ser (Tão). Os performers contam a história de uma vida nordestina – anônima – que sai do interior do estado da Bahia e vai para cidade de São Paulo, impulsionados pelos problemas causados pela seca e pelas condições adversas do meio. Fugindo do sertão árido e da falta de trabalho, motivados pela vonta-

de alcançar uma vida menos sofrida, foram buscar nos centros urbanos do Brasil melhores condições, iludidos por imagens de uma vida urbana confortável e progressista.

Coreograficamente, os movimentos buscavam restaurar as experiências corporais já vividas, pensar em trazer para o momento presente as intenções de um corpo que passou por diversas situações em uma dada época. Os jogos cênicos para a montagem tiveram a tentativa de reviver comportamentos e conflitos de um povo oprimido, dessa forma, diferentes modos de vivência aconteceram no encadeamento das cenas.

Em cada cena houve uma tentativa de estabelecer um ponto de empatia e levar o espectador ao maior número de sensações concebíveis, provocando assim as possíveis reflexões. O discurso da performance era provocar a alteridade, a empatia e o criticismo sobre um fato cotidiano brasileiro, o racismo, valendo-se de um dispositivo histórico e antropológico de um grupo social, utilizando uma linguagem cênica corporal, verbal e musical com um *gestus* social. Para essa proposta híbrida que perpassa a dança e o teatro e que trabalha propondo a desconstrução da encenação, contamos com textos e com a técnica brechtiana e uma linguagem no simbolismo.

O distanciamento pode existir em uma montagem em vários níveis: na fábula, que vai contar duas histórias diferentes, uma inspirada no real e a outra metafórica; no cenário ou espaço cênico como metalinguagem, que vai mostrando todos os truques do teatro, a gestualidade ou o *gestus* da personagem, ator, diretor e espectador; na música e na fala, como comentário e estranhamento nas cenas; no trabalho de criação do ator que não representa a personagem, mas apresenta e mostra ao espectador, criticando as atitudes e a sua forma de agir. [...] montagem constitui o elemento fundamental na poética do teatro dialético de Brecht, na qual o distanciamento funciona como a arte de dispor as diferenças. [...] a montagem é um confronto de campos, uma reflexão histórica, com representações em *gestus* sociais pelo ator, uma maquete dramaturgica (sequências gestuais). Tudo é exposto e colado em uma mesma imagem (HUAPAYA, 2016, p. 117).

Os nordestinos possuem uma produção artística muito rica, o que acabou ocasionando no grupo um certo cuidado na concepção do figurino, dos adereços, da trilha sonora e na criação dos personagens, para que não se estereotipasse o nordestino, mas que, ao invés disso, fortalecesse a sua imagem na cultura brasileira. Os quatro performers jogavam entre si – jogo do performer com outro performer – não era um jogo individual nem com o público, apesar da aproximação. O trabalho facial, o *gestus* das emoções e da face, foi pensado por Léia Rodrigues para que pudessem despertar a empatia e a musicalidade, meio de fortalecer a multiplicidade cultural nordestina. As técnicas corporais foram uma fusão entre a dança contemporânea e as danças populares nordestinas de raízes negras.

O principal objetivo foi de, por meio da performance, transportar o espectador no tempo, assimilando realidades diferentes de uma mesma vida, proporcionando uma reflexão sobre o povo nordestino que já foi discriminado pelos paulistas como homens incultos, que vivem à margem da sociedade. Vejo o Ser (Tão) como uma contribuição na construção da cultura local, trazendo uma ideia sobre a homogenia entre os códigos culturais populares do Brasil e códigos tradicionais locais das cidades que apresentamos.

Preocupe-me em estudar os meios de apresentar e expor a imagem de uma persona ou de personagens em montagens na sociedade contemporânea que não fossem reféns do discurso

indigenista da (re)apresentação na encenação social do performer, bem como minorias (imigrantes, negros, índios e mulheres) no teatro e no cinema.

A concepção da teoria do comportamento restaurado de Schechner (2012) e os estudos de encenação e práticas performativas propostas por Huapaya (2017) possibilitaram, no processo criativo de montagem, a desconstrução dos clichês e dos estereótipos quando falamos das minorias nos estudos de imigrantes na performance. Os autores contribuem na desconstrução de uma imagem estereotipada e na criação artística com um novo paradigma político e uma nova dramaturgia.

Ser (Tão) é um exemplo de desconstrução de todos os preconceitos em relação ao povo da região do Nordeste brasileiro. A vontade afirmativa criada em sequenciais de dança, teatro e performance conta, de forma poética, a saga dessa população que saiu de sua terra em busca de uma nova vida, chegando na região sudeste, lugar já estigmatizado pela classe média, cheia de preconceitos e racismos.

Uma performance feita com muita pesquisa, paixão e significado, mostrando como devemos aprender a respeitar o outro com diferença e alteridade. Partindo da alteridade de Dussel para montar um espetáculo poético, com *gestus* social, falando da região Nordeste e mostrando uma face do ser humano, a que tem vontade de potência e orgulho de ser o que é.



Figura 8. Apresentação de Rua em Venda Nova do Imigrante/ES. Marcelo Braga, 2017.

Ser (Tão) estreou em 2015 e desde então realizamos 28 apresentações em 14 cidades do Espírito Santo: Afonso Cláudio, Alegre, Cariacica, Conceição da Barra, Guaçuí, Itaguaçu, Linhares, Montanha, Mucurici, Muqui, Pedro Canário, Venda Nova do Imigrante, Vitória e Vila Velha. Meu objetivo, enquanto produtor e bailarino, foi o de aproximar o público da arte performática, principalmente o público do interior do estado.

Tivemos um retorno satisfatório do público por onde passamos. O carinho e identificação dos nordestinos para com a proposta de Ser (Tão) me deixou, por muitas vezes, emocionado. Eles refletiam, cantavam, dançavam e sorriam, se envolvendo com as cenas. Uma performance

que diz muito e fala de forma respeitosa sobre o povo brasileiro, o sertanejo forte que luta todos os dias e sabe que o nosso país foi construído e se mantém, em grande parte, graças à força e à dignidade do povo nordestino.

Estamos repletos de instituições, costumes e tradições com as quais vivemos de modo naturalizado. Entretanto, não percebemos que algumas atitudes e pontos de vista estão enraizados em relatos históricos que ainda precisam ser discutidos. Quando o indivíduo sai de seu perímetro vital e entra em contato com outras tradições e costumes, começa a compará-las com as suas histórias e vivências, nesse momento surgem as reflexões pelas verdades de umas e as outras. A reflexão histórica se une à reflexão filosófica, e a intenção de Ser (Tão) era fazer uma ponte entre os costumes de povos brasileiros de territórios distintos, com realidades diferentes, para que assim o público pudesse comparar, relacionar e refletir.

O objetivo era encantar o público, abrir o diálogo através da temática escolhida - e o encantamento aconteceu em várias apresentações. Foi incrível ouvir da plateia que representamos o sertão com muito respeito e amor. Em cada cidade recebemos palavras de carinho e muita emoção. Levar essa performance para as cidades do Espírito Santo foi uma experiência enriquecedora. Montar esse espetáculo era uma vontade que me acompanhava há um tempo, mas eu precisava esperar a oportunidade de estudar meios cênicos que pudessem tornar a obra Ser (Tão) mais alinhada. Tinha consciência de que somente com o passar do tempo e com a realização de várias apresentações, o espetáculo poderia amadurecer. E foi isso o que aconteceu, entre 2015 e 2018 a obra amadureceu, o espetáculo ganhou um novo formato, toda a equipe envolvida cresceu e com essas apresentações ganhamos mais maturidade e força.



Figura 9. Adaptação para palco italiano, Apresentação Itaguaçu/ES. Marcelo Braga, 2017





Figura 10. Adaptação para palco italiano, Apresentação Afonso Cláudio/ES. Marcelo Braga, 2017



Figura 11. Adaptação para formato em arena, público no palco com os performers. Apresentação Guaçuí/ES. Marcelo Braga, 2017.

Levamos para o público as sensações que a arte contemporânea pode proporcionar, momentos de reflexão e crítica, que possibilitaram a interpretação pessoal a partir dos signos que lhes são apresentados. Sempre após as apresentações, no dia seguinte ou mesmos no transporte, nós do elenco realizamos reuniões para falar sobre a apresentação e como nos organizaríamos para as próximas. Cada apresentação era uma junção de novas experiências e ainda tínhamos esta roda de conversa para melhorarmos o nosso trabalho. Notei nessas vivências que o processo de montagem é contínuo e que, enquanto estivermos apresentando a obra nunca estará finalizada e sim sempre evoluindo e sendo somada às questões sociais que acontecem no Brasil nos momentos atuais.

Descobri que nossa equipe cresceu muito, fiquei feliz em concluir que nossas discussões aconteciam sempre pelos mesmos objetivos: qualificar nossa obra, crescer enquanto artistas e valorizar nosso trabalho cênico.

### Referências

DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação na América Latina**. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Co-Edição Edição Loyola, 1977.

HUAPAYA, Cesar Augusto Amaro. **Estética e performance: Dispositivos das Artes e das Práticas performativas**. 02. ed. Vitória/ES: Editora Cousa, 2017.

HUAPAYA, Cesar. **Montagem e Imagem com o Paradigma**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 6, n.1, p. 110-123, jan./abr. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro/RJ: Garamond, 2011.

SARTRE, J.-P. **O ser e o nada**. Ensaio de uma ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. 24 ed. Petrópolis, RJ: Vozes 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizados por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro/RJ: Muad X, 2012.

Recebido em 11 de abril de 2018.

Aprovado em 15 de novembro de 2018.

## Ensaio Visual



# In memoriam

Maria Angélica Pedroni<sup>1</sup>

Memória não tem corpo. Ela habita uma foto, se espalhada entre as tintas, percorre as risadas. Cada encontro, uma nova memória. Cada caixa aberta, uma memória se renova e outra se perde. Às vezes, temos um conto de terror, noutra, de fadas. Irmãos se foram, um tio que matou o outro, um sumiço, um apego, uma brincadeira. Os trabalhos que envolvem a série “In memoriam” se desdobram entre memórias pessoais e causos contados. Tornar presente uma memória é experimentá-la de várias formas e em diferentes momentos. O tempo é aquele que não passa, ele continua presente, continua a correr. As pessoas continuam a ir e vir, a tinta Violeta Vampiro continua a escurecer e embaçar a lembrança. Resistimos.

Foi dentro daquela caixa que compreendi a amplitude do que é uma memória. Tão pequena, que eu achava que poucas coisas caberiam, mas a vontade de lembrar, a vontade de pertencer, a expandiu. Era caixa, era folha, era vidro, era planta. Tudo se transbordou em potências e continua a transbordar em experimentações. Quanto mais retomo, vivencio mais uma memória, que ganha novos sentidos. Algumas são impossíveis de retomar, presas em uma memória inacessível da grande matriarca. Aqueles que eram esquecidos, passam a existir, passam a respirar o mesmo ar essencial das plantas. Alguns nomes já não conhecemos, mas eles são nós.

<sup>1</sup> Artista multimídia e graduanda em Artes Plásticas pela UFES.















241



241









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