

№9



# N.9

Maria Raquel da Silva Stolf. Clara Sampaio Cunha. Paola Sarlo Pezzin. Roney Jesus Ribeiro. Elaine Spagnol. Livia Santolin Borges. Marianna Pedrini Bernabé. Karlla Barreto Giroto. Paolla Clayr de Arruda Silveira. Giovanne do Nascimento. Beatriz Zanchi. Bruna Wandekoken.



## **Universidade Federal do Espírito Santo**

### **Reitor**

Reinaldo Centoducatte

### **Vice-reitora**

Ethel Leonor Noia Maciel

## **Centro de Artes**

### **Diretor**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

### **Vice-diretor**

Fábio Goveia Gomes

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

### **Coordenação**

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

## **Conselho editorial**

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

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

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

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES, Brasil

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

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

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

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES, Brasil

Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

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

Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFGM

Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFGM

Ricardo da Costa, UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPGA-UFES

Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira, PPGAV-

UFRGS

Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

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

Ms. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP

Ms. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

## **Editoração N.9**

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 5, vol. 5, n. 9, (Dezembro. 2015).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

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

ISSN: 2358-3169



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

## Sumário

Apresentação .....09

## Artigos

SOU TODA OUVIDOS e outras escutas .....11-28  
Maria Raquel da Silva Stolf

Curadoria como prática artística: a experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa* .....29-38  
Clara Sampaio Cunha

Do traço ao títere: o grotesco na construção das marionetes de Álvaro Apocalypse .....39-50  
Paola Sarlo Pezzin

Teatralidade, performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*: Uma releitura de Carlos Saura a partir do teatro de Frederico García Lorca .....51-72

Roney Jesus Ribeiro

A Teatralidade nas fotografias de David LaChapelle .....73-89  
Elaine Spagnol

A relevância de Wesley Duke Lee para o cenário artístico brasileiro da primeira metade da década de 1960 .....90-100

Lívia Santolin Borges

Estudo da “casualidade” nas fotografias de Moyra Davey segundo a lógica do índice desenvolvida por Rosalind Krauss .....101-115

Marianna Pedrini Bernabé

O que é ser um artista hoje? \_\_\_\_\_ 116-127  
Karlla Barreto Giroto

Memória ou criação espontânea? \_\_\_\_\_ 128-140  
Paolla Clayr de Arruda Silveira  
Giovane do Nascimento

## Relato de Experiência

Residindo em hotéis \_\_\_\_\_ 141-153  
Beatriz Zanchi

## Ensaio Visual

Retratos de um Povo \_\_\_\_\_ 154-166  
Bruna Wandekoken

## Apresentação

Sob o título “Ficções: Teatralidade, Performatividade, Formas de Expressão e Comunicação”, o nono número da Revista do Colóquio traz onze propostas que passeiam entre processos de construção poética, análises críticas e históricas, dúvidas e impressões sobre o cenário mais recente da Arte.

Dúvidas, esse também seria um título justo para compreender o conjunto de pensamentos aqui presente. É característico das formas de viver com a arte, no último meio século, uma sensação de esfumaçamento entre todas as fronteiras. Apesar disso, também sentimos que tais fronteiras continuam a existir e tal fato é que nos permitiria uma profusão de trocas. Produzir e pensar arte no interior dessa paisagem desfocada se assemelha a dúvida enervante que brota ao acordarmos de um sonho marcante sem sabermos se a fantasia acabou. Queremos ouvir mais histórias, queremos que esses sujeitos continuem a interpretar e reinterpretar essas histórias sem nos revelar por completo o esqueleto e as origens de seu roteiro. As novas ficções, que mereçam languidamente dos ateliês, ruas, estradas, quartos, salas, máquinas, galerias, museus, palcos e livros, fluem sem muito respeito pelo conforto das definições.

Queremos ouvir e contar histórias. Queremos saber como era e como poderia ter sido. Ao ouvir e ao contar, queremos também nos identificar com as vozes de nossos objetos (de estudo?), ler uma pessoa em um livro, ouvir verdades e mentiras da boca de desconhecidos, adivinhar os toques por detrás da lente e no interior das imagens e queremos explicar que nossas invenções são tão reais quanto qualquer sujeito, planta, pedra ou número.

Por fim, esperamos que os leitores aproveitem a caminhada por essas páginas e lembrem-se de que, apesar das dúvidas, um dos muitos ensinamentos com os quais a arte atual nos presenteia é sobre como habitar o mundo e depois perder-se dentro de casa.

Editores



# SOU TODA OUVIDOS e outras escutas<sup>1</sup>

*I AM ALL EARS and other listening*

Maria Raquel da Silva Stolf<sup>2</sup>

O presente texto apresenta algumas reflexões sob(re) a produção e circulação de publicações sonoras, que envolvem relações entre componentes em áudio e material gráfico e/ou impresso, bem como, intercâmbios entre falas e escutas (utilizando-se as redes de telefonia e seus espaços sonoros imprevistos). Proponho também pensar ressonâncias, intersecções e deslocamentos entre sons, textos e seus contextos de inscrição e circulação, investigando o uso do telefone em projetos artísticos que catalisam proposições acústicas.

Palavras-chave: publicação sonora; proposição acústica; espaço sonoro; escuta; telefone.

This paper presents some reflections on/under production and circulation of audio publications involving relations between audio components and graphic and/or printed material, as well as exchanges between speaking and listening, using the telephone networks and its unexpected sound spaces. It proposes also to think about resonances, intersections and shifts between sounds, texts and their contexts of registration and circulation, investigating phone use in art projects that catalyze acoustic propositions.

Keywords: audio publication; acoustic proposition; sound space; listening; telephone.

<sup>1</sup> Um esboço deste texto foi apresentado numa fala realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, em 2014. Uma segunda versão foi proposta como conferência no *V Colóquio de Arte e Pesquisa - O trágico e o Dramático*, do Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Vitória, em 2015.

<sup>2</sup> Doutora em Arte Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis (PPGAV/UDESC).

## Antecedentes

Venho investigando a produção, o desdobramento e a circulação de publicações sonoras, que envolvem relações entre componentes em áudio (agrupados em discos compactos, em outras plataformas ou concatenados/acionados, sem serem gravados) e materiais gráficos e/ou impressos – o que envolve um interesse pela palavra, como uma espécie de matéria visível, opaca ou franzina, que solicita tempo em situações de leitura e escuta (enquanto sub-voz, sobre-voz, sob-voz dentro da cabeça, enquanto “escrita em voz alta”<sup>3</sup>, mas também palavra que possibilita desdobramentos sonoros a partir de sua constituição enquanto notação/partitura). Interessa-me pensar ressonâncias, intersecções e deslocamentos entre sons e textos, entre sons e seus contextos de inscrição e circulação.

Deste modo, tenho trabalhado em alguns projetos, proposições e publicações impressas e/ou sonoras (livros, livretos, discos, folhetos, cartões-panfletos, adesivos, cartazes, etc.) que envolvem desdobramentos em instalações, microintervenções, ações, vídeos, filmes, fotografias, textos e desenhos. Estas proposições investigam articulações e/ou relações movediças entre processos de escrita e situações de escuta, propondo reinventá-la, estremecê-la e exercitá-la como uma “escuta porosa”, que absorve os ruídos do entorno, que percebe e reinventa variações entre barulho, ruído e rumor, entre o silêncio sonoro e um silêncio acústico, que transita semanticamente na própria escuta.

Em minhas pesquisas recentes<sup>4</sup>, venho dialogando também com uma série de autores, entre os quais, o artista Steve Roden, que produz instalações sonoras, vídeos, partituras, performances, desenhos, textos, pinturas e também livros de artista e discos (compactos e de vinil, acompanhados por material gráfico). Roden enfatiza que a arte sonora nem sempre toma a forma de som, mas geralmente propõe ao espectador pensar sobre o som, sobre os

<sup>3</sup> Em *O Grão da Voz* (1995), Roland Barthes sublinha a linguagem enquanto “estereofonia”: “quero dizer com isso que ela é um espaço, que ela situa os pensamentos e os sentimentos segundo distâncias e volumes diferentes. [...] um texto literário é verdadeiramente estereográfico.” (1995, p. 117). Para o autor, na escritura, cada frase tem sempre o seu volume e o seu “arsenal de sentidos”. Assim, durante uma experiência de leitura, trafegamos modulando esses volumes.

<sup>4</sup> Investigações realizadas como atividades de pesquisa na qualidade de professora do Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, PPGAV/UDESC: *Investigações sob publicações sonoras [entre disco, palavra-partitura e notas-desenhos de escuta]* (2011-2014) e *Processos de escrita / Escuta de processos [articulações entre voz, palavra e silêncio em publicações sonoras]* (2015-2017).

atos e experiências de ouvir e escutar. O que, para o artista, tanto pode ocorrer quando o som está presente fisicamente, “mas também pode funcionar de forma silenciosa, através de texto sobre uma parede, com uma imagem em movimento muda, com fotografias, etc.” (RODEN apud COSTA, 2010, p. 37, trad. nossa). Enfatiza ainda que a arte sonora constitui uma proposta artística “[...] cujo foco recai no som/escuta (como presença material ou idéia), pois este é o veículo de expressão e/ou experiência primária.” (RODEN apud COSTA, 2010, p. 37, trad. nossa). As propostas sonoras têm “o potencial de ampliar a percepção de uma pessoa de um espaço (ou talvez até do mundo), através da experiência da escuta - e escutar focado aumenta a experiência [...]”.<sup>5</sup>

Roden e outros artistas (de Kurt Schwitters, Raoul Hausman a Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Christof Migone, Brandon LaBelle e Christian Marclay, entre outros) sinalizam a possibilidade de uma proposta artística ser apresentada na forma de disco ou publicação sonora, conjugando componentes em áudio (com seus processos de gravação, edição e armazenamento específicos) com materiais gráficos/impressos (também elaborados conforme procedimentos e operações específicas), bem como, alguns deles indicam também a existência de propostas sonoras que suscitam reflexões em torno das experiências de audição e escuta, sem envolver concretamente a presença do elemento sonoro.

Nesse sentido, o uso do som por artistas sinaliza tentativas e propostas para pensarmos relações entre os atos de ouvir e de escutar, pressupondo-se a existência de diferenças entre eles, ou ainda, uma espécie de embate *infra-mince* entre o que se ouve e o que se escuta. Sobre esse campo intersticial de relações, Roland Barthes, em *O Óbvio e o Obtuso - Ensaios Críticos III*, enfatiza que ouvir implica um “fenômeno fisiológico”, enquanto que “escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à fisiologia da audição; a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção.” (1990, p. 217). Em seguida, Barthes aborda três tipos de escuta: uma escuta do índice, em que se escuta num estado de alerta; uma escuta dos signos, de decifração, em que se escuta segundo certos códigos; e uma escuta que não visa signos determinados, nem aquilo que é dito ou emitido, mas “aquele que fala,

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 25/01/2011.

aquele que emite”, uma escuta que se desenvolve num espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui uma polissemia (ao contrário de uma escuta intencional, concebida como um ‘querer ouvir’ inteiramente consciente).

Se o uso heterogêneo do som pelos artistas articula reflexões em torno de diferentes experiências entre audições e escutas, propondo-se posições ou modos específicos de escuta (como escutas flutuantes, ativas, porosas, entre outras modulações acústicas), essas reflexões relacionam-se também com proposições de sentido. Como sublinha Jean-Luc Nancy: “Estar à escuta é sempre estar nas margens do sentido ou em um sentido de borda e extremidade, é como se o som não fosse justamente outra coisa que essa borda, essa franja ou essa margem.” (2007, p. 20, trad. nossa). Portanto, seria possível manter a escuta oscilando nessa margem, nessa borda de sentido? Como ela pode permanecer próxima a uma iminência de sentido, mas num estado movediço?

## Alguns telefonemas

Acabo de receber uma ligação telefônica insistente, de uma empresa de cartão de crédito (que possuo e que de fato me é útil), na qual uma voz feminina inicialmente pergunta se tenho tempo para escutar uma proposta especial para clientes selecionados. Digo que sim, se for rapidamente.

Ela agradece e explica detalhadamente a proposta de um fundo financeiro, uma espécie de poupança mensal e automática que possibilita que eu participe de cinco sorteios todos os sábados, com números de dez a vinte dígitos (com combinações numéricas confiáveis e que podem ser conferidas em outro setor, por telefone, sempre que eu quiser), concorrendo a prêmios que esqueci quais seriam, pois ela enfatiza tanto as combinações e os sorteios, que fico perdida nesse mundo de operações randômicas (mas cujas operações são previsíveis).

Por fim, ela pergunta se tenho interesse em aderir a esse plano exclusivo para clientes selecionados. Digo que não. Ela hesita e pergunta se ficou alguma dúvida.

Digo que prefiro avaliar a proposta durante uma semana, lendo e ponderando, e se tiver interesse, contactarei a empresa por telefone. Ela responde que se eu quiser ter a chance de concorrer aos prêmios, o prazo para pensar é até hoje, às 14 horas (e penso nessa hora: ela me colocou um prazo para pensar), pois é um investimento exclusivo e os prêmios poderão ser retirados em dezembro.

Digo que estou preparando um texto para uma fala, que viajo amanhã e que não será possível pensar sobre o assunto até as 14h (agora são 10:30 da manhã).

Ela agradece decepcionada, nos despedimos e desligamos os telefones.

Um/uma desconhecido(a) me telefona (sei que é desconhecido, pois o número é um número estranho). Posso decidir atender ou não à ligação. Tenho dois a três segundos para pensar. Mas, o que é uma ligação telefônica? Se “ligar” implica em estender algo tentando alcançar outra coisa, envolvendo o desejo de um vínculo, uma possibilidade de contato e/ou mistura, no que consistiu esse contato, essa quase-conversa que acabou de acontecer? Tentei pensar em como agir, durante a ligação, durante todo o tempo. Talvez tenha me colocado num estado quase letárgico, numa paciência sonífera, durante a escuta das ofertas mirabolantes de sorteios do quê mesmo? Poderia ter desligado, mas ela tornaria a telefonar. De fato, estávamos ligadas por uma voz desencarnada, por vozes “desossadas”, uma para a outra, como escreve Douglas Kahn<sup>6</sup>, mas mediatizadas por um aparato que transmitiu nossas falas à distância.

Javier Ariza, em *Las Imágenes del Sonido*, sublinha que a invenção do telefone e da radiofonia envolvem uma “desaparição visual do homem na comunicação humana”, em que a existência do elemento humano acontecerá unicamente pela presença do som de sua voz: “Entre o emissor e o receptor existirá apenas um inquietante e misterioso vazio físico carente de matéria.” (ARIZA, 2008, p. 214, trad. nossa). E aponta que:

A complexidade técnica na elaboração desta rede de comunicação contrasta com a facilidade de uso de seu serviço. Através de qualquer aparato telefônico, seja público ou privado, se estabelece um vínculo à distância com outra pessoa. Desde a existência do telefone se acessa instantaneamente a sonoridade de outro ser distante, podendo-se estabelecer uma comunicação e dotar de som a linguagem. Por outro lado, o telefone também permite que a voz de uma pessoa desconhecida

<sup>6</sup> Douglas Kahn, em *Noise, Water, Meat - a History of Sound in The Arts* (2001), ressalta que, antes da invenção das tecnologias de gravação e reprodução sonoras, uma pessoa poderia apenas ouvir sua própria voz através de seus ossos, de “dentro”, a partir de seu corpo: “Enquanto outras pessoas ouvem a voz de uma pessoa sustentada por vibrações no ar, a pessoa falando também a ouve ou ouve sua própria voz enquanto ela é conduzida da garganta e da boca através do osso, para as regiões internas do ouvido. Deste modo, a voz na sua produção em várias regiões do corpo, é impulsionada através do corpo, e sua ressonância é sentida intracranialmente. Um sentido mais completo de presença é experienciado porque o corpo torna-se ligado ao pensamento tanto quanto a geração de discurso está ligada ao pensamento. Mas, ao mesmo tempo que o falante ouve a voz cheia com o imediatismo do corpo, os outros vão ouvir a voz do falante infundida com uma distribuição menor de corpo, porque ela será uma voz ouvida sem a condução óssea: uma voz desossada. Onde antes havia ossos, haverá apenas o ar dentro do qual as vibrações da voz se dissipam. Deste modo, a presença produzida pela voz implicará sempre um grau de ilusão por causa de uma diferença da textura do som: o falante ouve uma voz, os outros ouvem-na desossada.” (KAHN, 2001, p. 7, trad. nossa).

se manifeste na intimidade de um lugar sem haver sido requerida, e neste caso, a identificação da pessoa que efetua a chamada pode permanecer como uma incógnita, já que, em certa medida, o telefone também oferece a posição de anonimato. Paradoxalmente, uma conversa privada ou íntima pode estabelecer-se a milhas de quilômetros de distância com uma ausência, evidentemente, de contato visual. (ARIZA, 2008, pp. 224-225, trad. nossa)

Assim, ao mesmo tempo em que se estabelece um contato mediato entre vozes e escutas, a ocorrência de uma ligação telefônica concatena/arma um “espaço sonoro”, temporário (previsto ou imprevisto) e quase hipnótico, a partir de uma espécie de fio desossado de vozes. Mas, que audição e escutas acontecem nesse espaço? Como “desblindar” a audição e esburacar as escutas?<sup>7</sup>

No projeto denominado *SOU TODA OUVIDOS*, por mim desenvolvido desde 2007, é nesse *espaço sonoro e/ou insonoro* que a proposição se insere, tenta se infiltrar. Proponho cruzamentos e desvios entre situações de leitura, fala e escuta, através de ligações telefônicas que podem ou não ocorrer (o imprevisto e o imprevisível). O título, que consiste na apropriação da expressão cotidiana, anotada numa caderneta em 2007 como material precioso para algum projeto, indica a possibilidade de se estar disponível à tudo que soa, desde as falas endereçadas até os ruídos-rumores do/no mundo. Podendo-se ficar à deriva numa escuta flutuante e porosa, como um canal semiaberto numa fresta de tempo para alguma conversa, audição ou impossibilidade de conversação.

<sup>7</sup> Ou ainda, como blindar meu telefone para não receber as frequentes e insistentes ligações publicitárias?

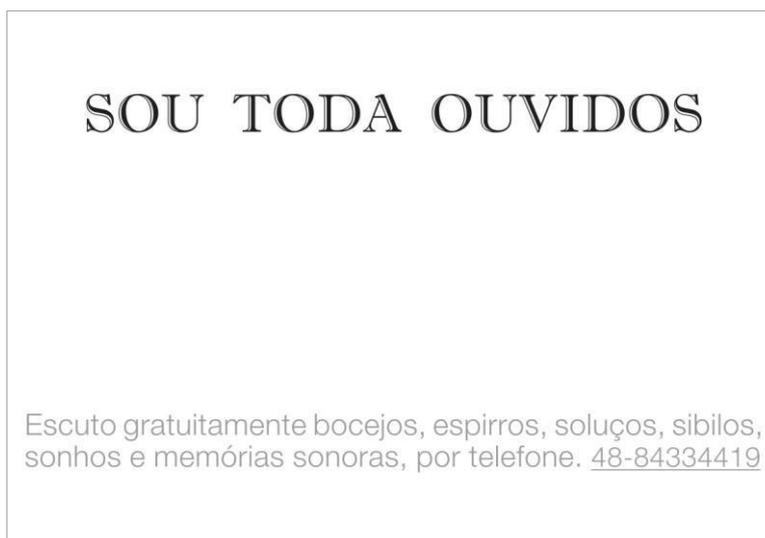


Fig. 1 - *SOU TODA OUVIDOS* (versão 1), Raquel Stolf, 2007-2009

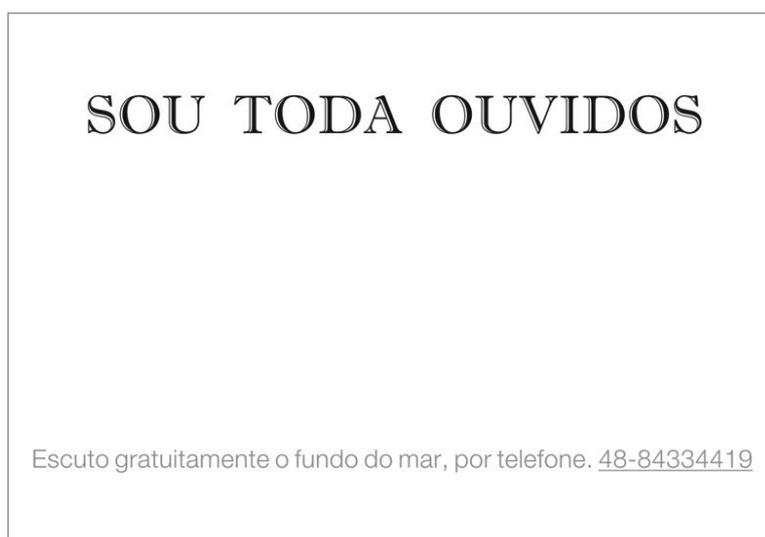


Fig. 2 - *SOU TODA OUVIDOS* (versão 3), Raquel Stolf, 2007-2009

A ideia da publicação impressa, em forma de um cartão-panfleto<sup>8</sup>, surgiu a partir da situação de receber panfletos de propaganda nas ruas e de reflexões sobre processos de construção e desdobramentos de proposições sonoras, que venho investigando desde o projeto *FORA [DO AR]*.<sup>9</sup> *SOU TODA OUVIDOS* abrange cinco versões de cartões-panfletos, produzidas entre

<sup>8</sup> Nesse trabalho, há uma parceria no projeto gráfico com Anna Stolf, designer com quem venho trabalhando e dialogando.

<sup>9</sup> A noção de “proposição sonora” foi concatenada na publicação sonora *FORA [DO AR]* (2002-2004), composta por um disco compacto (CD) e por material impresso, sendo repensada em outros trabalhos. Referencia-se a idéia de que o artista é um

2007 e 2011, os quais são distribuídos tanto em situações cotidianas, como em palestras, conversas, publicações e em situações dentro de espaços expositivos. Em algumas montagens, os cartões-panfletos foram distribuídos como parte integrante da instalação sonora *Céu da boca*<sup>10</sup> e uma das versões (que referencia as categorias de peso de lutas de box: silêncio peso-leve, silêncio peso-mosca, silêncio peso-mínimo) integrou a exposição *Até 1/2 kg*, do projeto *ALUGA-SE*, em diferentes locais, em 2011<sup>11</sup>.

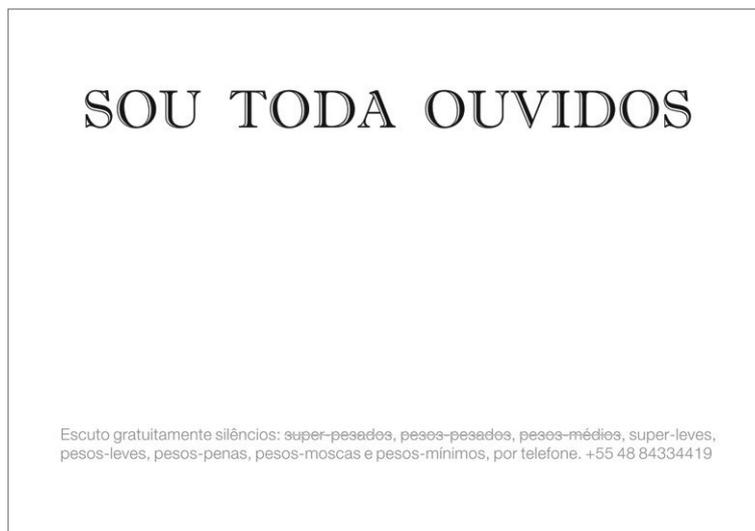


Fig. 3 - *SOU TODA OUVIDOS*, Raquel Stolf, 2011

Algo que move as versões de *SOU TODA OUVIDOS* consiste na escrita e na articulação de textos propositivos enquanto palavras-partituras, dispostos abaixo do título/anúncio do trabalho, de modo a suscitarem possíveis desdobramentos sonoros e/ou acústicos. Nesse processo, a escolha tipográfica também é crucial, pois o modo pelo qual um texto é construído tipograficamente implica numa escolha de sentidos, sinalizando e produzindo

propositor de experiências não necessariamente visuais, pensada e praticada pelos artistas neoconcretos, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, a partir dos anos 60, sendo que muitos outros artistas reinventam esse conceito. Em minha pesquisa de doutorado, investigo alguns processos de construção e desdobramentos de proposições sonoras. Ver: STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio). Disponível em: [http://www.raquelstolf.com/wp-content/uploads/2000/09/TESE\\_RaquelStolf\\_20111.pdf](http://www.raquelstolf.com/wp-content/uploads/2000/09/TESE_RaquelStolf_20111.pdf).

<sup>10</sup> Para ver-escutar fragmentos da instalação *Céu da boca*: <http://www.raquelstolf.com/?p=134>

<sup>11</sup> *Até Meio Quilo* foi um projeto itinerante, agenciado pelo grupo *Aluga-se* e que propôs para alguns artistas enviarem pelo correio os trabalhos a serem expostos. Os espaços expositivos recebiam os envelopes com os trabalhos, sendo que cada artista deveria pensar um trabalho nos limites estabelecidos de tamanho e peso (envelopes de até 27cm x 37cm, com até meio quilo). Os artistas deveriam enviar as instruções de montagem, sendo que os envelopes também foram expostos. Mais informações em: <http://grupoalugase.com/>. Acesso em 24/02/2015.

uma vibração, uma espécie de sub-voz entre o que se tenta dizer e o modo como isso está escrito. Como escreveu John Cage, a “tipografia é uma tentativa de proporcionar ao olho mudanças semelhantes às aquelas que os tempos variáveis ocorrentes na emissão oral dão ao ouvido [...]” (1985, p. 112). As escolhas tipográficas concatenam alterações no ritmo de leitura, incidindo sobre a duração das experiências de leitura, de escrita e de escuta.

Os textos das cinco versões de *SOU TODA OUVIDOS* anunciam proposições acústicas inexatas, catalisando uma abertura de interpretações a partir da apresentação de palavras-partituras.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo, uma palavra (escrita ou falada) deslocada, fora de lugar, talvez possa reinventar um contexto ao ser também por ele transformada. Liz Kotz, em *Words to Be Looked At* (2007), aponta que a materialidade da linguagem é enormemente complexa, e, apesar de toda palavra ser definida parcialmente pelos seus contextos (por sua localização numa sentença, numa publicação ou mesmo a fala de uma pessoa, num lugar e tempo específicos), uma palavra também pode exceder esses contextos usuais, ao ser lançada para outros espaços. “Um termo, uma frase ou texto retirados de seus contextos normais de uso e re-situados em uma página branca, por exemplo, ou na parede de uma galeria, podem produzir algo completamente diferente.” (KOTZ, 2007, p. 4, trad. nossa) E, se as palavras são opacas e escapam da vista, como escreve Maurice Blanchot (sobre a “cisão” da escrita, sobre uma “palavra-desvio”<sup>13</sup>), um texto enquanto partitura errante para telefonemas também pode tornar instável nosso contato com as coisas, com nossa voz desossada-mediada e com nossas experiências de audição e escuta.

Acabo de receber uma ligação telefônica, de alguém que não se identifica, mas boceja e desliga o telefone.

Dentro do carro, atendo ao telefone e escuto alguns silêncios de João Pessoa.

Acordo às duas horas da manhã com o telefone tocando. Atendo e escuto o rumor do mar, durante alguns segundos.

Estou numa comissão de seleção de projetos, e, no intervalo atendo a uma ligação. Uma moça pergunta se estou gravando. Digo que não gravo as ligações, somente escuto. Ela me conta que depois de fazer 40 anos, jogou todos os seus sonhos fora, e teve que inventar outros.

<sup>12</sup> No site <http://www.raquelstolf.com/?p=991> podem ser vistas-lidas as outras versões da proposição.

<sup>13</sup> Blanchot, em *A Conversa Infinita: a palavra plural* (2001), enfatiza uma escrita contra um “imperialismo da luz” e da orientação, propondo pensar uma “palavra-desvio”, que sai do caminho e deriva, que não mostra nem esconde, mas tem espessura.

Atendo ao telefone e alguém pergunta se sou a moça do cartão *SOU TODA OUVIDOS*. Digo que sim e a voz grave diz que falará a palavra de Deus para mim, e prossegue lendo um versículo da Bíblia. Escuto até o final, em silêncio (mas, será que a pessoa leu o texto propositivo?).

O telefone toca e não posso atender. Automaticamente, cai na mensagem por voz. Alguém fica falando sobre escutar o fundo do mar.

Atendo imediatamente e escuto ruídos de fundo de um ambiente aberto e alguém que fala que tem que buscar o almoço, pois está em seu horário de almoço. A ligação termina com outro ruído de fundo.

Escuto uma voz, com sotaque de Portugal, que diz: “Bom-dia, vai ser posto em contato com seu correspondente.” Fico esperando uns quinze segundos e a ligação cai. Essa ligação já se repetiu quatro vezes, desde o ano passado.

\*O telefone toca, atendo e fico em silêncio por alguns segundos, até que uma voz feminina pergunta se alguém está ouvindo/está na linha. Após minha “identificação do contexto telefônico”, conversamos sobre os encaminhamentos de uma montagem de uma exposição.

*SOU TODA OUVIDOS* mudou minha forma de atender ao telefone, alterando minha relação com as ligações e com suas ocorrências. Se antes de sua existência eu falava de imediato “Alô?”, depois de iniciar a proposição permaneço em silêncio durante alguns segundos, em escuta, antes de dizer algo.

Por fim, um desdobramento da proposição que propôs gerar uma rede de conversas, incitando encontros entre outras falas e escutas (entre som, texto e contexto), utilizando-se a rede telefônica pública consistiu em *SOU TODO OUVIDOS*. O projeto foi desenvolvido para a exposição *MAR... QUE FALTA*, no Museu Victor Meireles, em Florianópolis, em 2012, com curadoria de Fernando Boppré e Vanessa Schultz.<sup>14</sup> Propus ativar um telefônico público (um orelhão, localizado entre o Museu e um restaurante chamado Kibelândia) através da distribuição/circulação de um cartão-panfleto e de adesivos (colados em outros orelhões da cidade), que indicavam: “Escuta-se gratuitamente relatos urbanos e memórias sonoras do mar e do além-mar, da ilha e do continente, por telefone. [48-32242196](tel:48-32242196) [orelhão 00]”.

<sup>14</sup> A exposição consistiu na ocupação do Largo Victor Meirelles, em frente ao Museu Victor Meirelles, entre 17 e 21 de dezembro de 2012, no centro de Florianópolis. Participaram: Bruno Ropelato, Clara Fernandes, Clelia Mello (projeto *Mapeando a Ilha*), Coletivo Instagramapolis (org. André Paiva), Edmilson Vasconcelos, Flávia Fernandes, Grupo FORA, Ledgroove, Luciano Boletti, Maurício Muniz, Marlon Aseff, Raquel Stolf, Paulo Bruscky e Zuleika Zimbábue. Registros do projeto *SOU TODO OUVIDOS* podem ser acessados em: <http://www.raquelstolf.com/?p=1435>.

## Outras escutas

Uma referência importante para *SOU TODA OUVIDOS* consiste na publicação *Water Yam* (1963), de George Brecht (dentro das edições FLUXUS). *Water Yam* reúne uma série de cartões impressos com “partituras-eventos”, que propõem trânsitos entre texto e experiência, entre partitura e acontecimento, ou ainda, agenciam somente flutuações de pensamentos, como escreveu Allan Kaprow sobre as partituras de Brecht. Numa das proposições que integrou a publicação, chamada *Word Event* (1961), um cartão apresenta o título e a palavra “EXIT”, como notação. Brecht executa algumas versões dessa proposição, entre as quais sua realização como uma placa com a palavra *EXIT*, instalando a pequena placa sobre a porta de entrada/saída de sua casa.<sup>15</sup> Como uma palavra pode agenciar um acontecimento? E o quê e quando um texto sinaliza, indica, modifica e/ou catalisa uma situação?

Em *Three Telephone Events* (1961), “partitura-evento” enviada pelo correio para o compositor, artista e poeta Albert M. Fine, em 1961 e também publicada em *Water Yam*, o cartão traz três instruções um pouco mais longas que propõem: “Quando o telefone toca, deixa-se ele continuar a tocar até que ele pare. / Quando o telefone toca, o fone é levantado e em seguida recolocado no lugar. / Quando o telefone toca, ele é atendido.” (BRECHT, 2006, p. 90, trad. nossa). Uma pequena nota no final do texto indica que cada evento deve ser composto por todas as “ocorrências” dentro de sua duração.

Outra proposta instigante e que nos faz pensar sobre relações propositivas realizadas (e/ou as iminências de suas ocorrências) através do telefone, consiste no trabalho de Walter de Maria, intitulado *Art by Telephone* (1969) e apresentado na exposição *LIVE IN YOUR HEAD – When attitudes become forms*, realizada na Kunsthalle Bern, com curadoria de Harald Szeemann, em 1969, em Berna. Um telefone preto foi disposto no chão do espaço

<sup>15</sup> Outro trabalho do artista que se relaciona com *Word Event* consiste no *FLUXUSFILM Entrance to Exit* (1965), entre outros desdobramentos. Em 2013, a Tradutores Anônimos S.A. traduziu 27 cartões de Inhame.

expositivo, próximo de um pequeno cartaz com o seguinte texto: “If this telephone rings you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you.”<sup>16</sup>

Uma exposição que adensou reflexões, processos e experimentações em torno do uso do telefone, vinculado às propostas e projetos conceituais, consiste em *ART BY TELEPHONE*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 1969, com curadoria de Jan van der Marck. Foram convidados trinta e sete artistas<sup>17</sup> para enviarem por telefone instruções de seus projetos, a serem produzidos à distância pela equipe do museu (sob a supervisão de David H. Katzive). O catálogo de *ART BY TELEPHONE* consistiu em um disco de vinil, um *catálogo-disco*, com os registros das gravações telefônicas, bem como, com um texto escrito do curador, seguido das descrições das propostas, impressos como um encarte do disco.<sup>18</sup> Em seu texto, Jan van der Marck referencia diretamente Lazslo Moholy-Nagy e suas *Telephone Pictures* (1922), em que o artista encomendou por telefone a uma fábrica cinco pinturas em porcelana esmaltada.

Em 1922, eu encomendei de uma fábrica de sinais por telefone cinco pinturas em porcelana esmaltada. Eu tinha a tabela de cores da fábrica na minha frente e esbocei minhas pinturas em papel (quadriculado). Do outro lado da linha telefônica, o supervisor da fábrica tinha o mesmo tipo de papel, no qual ele desenhava as formas na posição correta em que eu ditava. (Era como jogar xadrez por correspondência) Uma das pinturas foi entregue em três tamanhos diferentes, de forma que eu pudesse estudar a sutileza das diferenças em cores causadas pela ampliação e redução da pintura. (MOHOLY-NAGY apud KAC, 1997, p. 187)

*ART BY TELEPHONE* referencia também John Cage e sobretudo Marcel Duchamp, pela proposta de “transferir-incumbir-delegar” a realização da obra a uma terceira pessoa. Segundo Sébastien Pluot (2014), Jan van der Marck evita uma glorificação da ferramenta tecnológica e propõe o telefone como um simples meio de transmissão para a realização de

<sup>16</sup> Na rerepresentação do trabalho, na exposição *When attitudes become forms: Bern 1969/Venice 2013*, realizada na Fondazione Prada, em Veneza (2013), com curadoria de Germano Celant (em diálogo com Thomas Demand e Rem Koolhaas), de fato o artista telefonou para a exposição (fato que não ocorreu em 1969). Porém, com seu falecimento em julho de 2013, durante o período da exposição, seu trabalho foi retirado.

<sup>17</sup> Siah Armajani, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, François Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Kienholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Gunther Uecker, Stan Van Der Beek, Bernar Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman, William T. Wiley, sendo que Charlotte Moorman e Nam June Paik realizaram uma performance na abertura da exposição.

<sup>18</sup> Os registros das ligações telefônicas podem ser ouvidos em: [http://www.ubu.com/sound/art\\_by\\_telephone.html](http://www.ubu.com/sound/art_by_telephone.html).

trabalhos feitos exclusivamente através da linguagem, enfatizando tanto “a questão da interpretação da obra” como “a noção de obra como processo, com todas as distorções implicadas em tais operações.”

Mais próximo da posição particular de Lucy R. Lippard, Marck parecia se importar tanto com as implicações políticas do desaparecimento do objeto, como com as dimensões literárias e lingüísticas de práticas artísticas. Em seu texto de apresentação, Marck afirma que os artistas convidados, dão mais valor ao processo e à experiência do que ao produto e à sua posse. Nessas notas, é possível encontrar um conjunto de citações que interrogam o status do objeto de arte, sua temporalidade, seu questionamento pela supremacia da idéia e a recusa do caráter precioso da obra de arte. Por exemplo, a famosa declaração de Douglas Huebler, que estranhamente não vai ser convidado para a exposição: “O mundo está cheio de objetos mais ou menos interessantes, eu não desejo adicionar mais. Gostaria apenas de sublinhar a existência de coisas em termos de tempo e/ou de lugares.” (PLUOT, 2014, trad. nossa<sup>19</sup>)

Entre 2012 e 2014, com curadoria de Sébastien Pluot e Fabien Vallos, a exposição *ART BY TELEPHONE ... RECALLED* propôs reativar as obras da exposição de 1969, convidando outros artistas, a partir do mesmo procedimento: telefonemas de artistas com indicações, proposições e/ou instruções, as quais puderam ser interpretadas, ativadas e produzidas por estudantes de arte. *ART BY TELEPHONE ... RECALLED* foi iniciada por um programa de pesquisa co-dirigido por Sébastien Pluot e Fabien Vallos, intitulado *En Traduction*, na École Supérieure des Beaux-Arts d’Angers. Uma série de seminários foi desenvolvida em torno do questionamento da noção de “original” e de “autonomia da obra”, da destituição da figura do autor, das consequências éticas do processo de “delegação”, de tradutibilidade, de operacionalidade, das ocorrências de versões e da disseminação de sentidos.<sup>20</sup>

Dois trabalhos de *ART BY TELEPHONE ... RECALLED* me instigam a pensar algumas questões, a partir de seus registros<sup>21</sup>: *Déjà Vu* (1969), de Dick Higgins e *Art by Telephone* (1969), de

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www.artbytelephone.com>. Acesso em 19/02/2015.

<sup>20</sup> Em 2012, cinco exposições foram realizadas: na École Supérieure des Beaux-Arts, em Angers, no cneai =, em Paris, no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, na Fundação Emily Harvey em Nova York e San Francisco Art Institute. Em 2014, outras exposições ocorreram em La Panacée, Centre de Culture Contemporaine de Montpellier, sendo que cada exposição foi realizada com estudantes da École Supérieure des Beaux-Arts d’Angers, da Faculdade de Educação Superior de Arte Bordeaux, a École d’Enseignement Supérieur d’Art de Bordeaux, a École Nationale Supérieure de la Photographie d’Arles, o Barnard College, a University of Columbia de New York e o San Francisco Art Institute. Foram realizadas discussões com artistas e pesquisadores de arte contemporânea. Mais informações em: <http://www.artbytelephone.com>. Acesso em 10/02/2015.

<sup>21</sup> Registros em vídeo/som da exposição disponíveis em: <https://vimeo.com/88447287>. Acesso em 20/02/2015.

Robert Huot. Higgins propôs a realização de uma “colagem vocal” produzida pelas vozes superpostas de outros interlocutores telefônicos. Um gravador de rolo (fita magnética) em *looping* funcionava como um dispositivo de registro, recebendo e gravando chamadas telefônicas, bem como, funcionando como um dispositivo de difusão sonora da massa de vozes, sendo que a cada semana o processo de sobreposição se reiniciava. Mas, que acúmulo ou retrospectiva vertiginosa acontece se pensarmos num “já falado”, num “já dito” e num “já escutado”? Quantas e quais camadas compõem nossa memória sonora? De que modo e em que velocidade ocorrem nossos esquecimentos acústicos?

Já o trabalho de Robert Huot, intitulado *Art by Telephone* (1969), propôs que o museu publicasse uma lista de nomes e números de telefone de vinte e seis homens chamados *Arthur*, de vinte e seis cidades norte-americanas. Cada cidade começava com uma letra diferente do alfabeto, sendo que o sobrenome de cada “Arthur” seria listado em ordem alfabética numa relação com a cidade (por exemplo, Arthur B. Abeling em Atlanta, Arthur B. Bacon em Baltimore). Aos visitantes do museu foi proposto que telefonassem, perguntando por “Art” (em inglês, a palavra “art” é ao mesmo tempo arte e o apelido do nome Arthur). Segundo Eduardo Kac, a proposta de Huot

envolvia potencialmente todos os visitantes do museu e tentava promover encontros inesperados empregando o acaso e o anonimato. [...] A obra era a inesperada conversa telefônica entre o visitante e “Art”, e seu desenrolar dependia exclusivamente dos participantes. O trabalho apresentado por Huot, define o artista como criador de um contexto, e não de uma experiência passiva. (KAC, 1997, p. 191)

Já a exposição *PREPOSFORMANCE*, com curadoria de Carlos Borges, Marcos Martins, Ricardo Mauricio, Yiftah Peled<sup>22</sup>, propõe também um uso singular do telefone, assinalando questões acerca de práticas e processos em performance, de como acontece a construção de sua memória e a possibilidade de pensarmos seus desdobramentos a partir de registros, bem

<sup>22</sup> A exposição ocorrida no Tardanza - Espaço de Arte, em Curitiba (2013) teve curadoria do grupo 3P - Práticas e Processos da Performance (Carlos Borges, Marcos Martins, Ricardo Mauricio e Yiftah Peled). Em 2015, a exposição foi mostrada na sala Flávio de Carvalho - FUNARTE, em São Paulo e no Paço das Artes, em São Paulo. Participam (com áudios) 18 artistas: Adriana Barreto, Aimerê César, Alex Hambúrguer, Daniela Mattos, Dudu Pererê, Edmilson Vasconcelos, Fernanda Magalhães, Gabriel Brito Nunes, Leonardo Monteiro, Marco Paulo Rolla, Marcos Martins, Marcelo Brantes, Paulo Veiga Jordão, Pedro Meyer, Ricardo Basbaum, Raquel Stolf, Sueli Fahri e Teresa Siewerdt.

como, sua relação ativa com o público. “Para onde vai uma performance? De onde vem uma performance? [...] Quais são os possíveis desdobramentos da performance e das tensões performativas geradas entre propor e apresentar?” (PELED et al, 2013, folder de exposição<sup>23</sup>). A exposição apresentou descrições realizadas por telefone, narradas pelos próprios artistas em telefonemas agendados, tanto de projetos e ações que aconteceram anteriormente, como de outras ações e performances a serem propostas (denominadas pelos artistas como “receitas de performance”). Numa relação de correspondência, simultaneidade e “vazamento” entre essas duas temporalidades/durações, o espaço expositivo foi dividido em duas salas interligadas, uma escura (com a difusão sonora dos registros) e outra clara (com a difusão de outras proposições, a serem performadas no espaço expositivo ou fora dele).

Uma das montagens de *PREPOSFORMANCE* ocorreu no Tardanza - Espaço de Arte<sup>24</sup>, em Curitiba, em 2013 e participei com um registro da ação sonora *Panquecas fantasmáticas* (2009), desdobrada posteriormente numa receita-partitura homônima (publicada na *Revista Recibo 23*). No telefonema, primeiramente descrevi a ação realizada no Contemporão Espaço de Performance, em Florianópolis, em 2009, na qual o ruído agudo do preparo de panquecas foi amplificado e transmitido em tempo real para três caixas de som posicionadas no Contemporão, durante aproximadamente 20 minutos. E no final da ação, a pilha de panquecas foi servida ao público.<sup>25</sup> Em seguida, como ação a ser lançada, propus aos ouvintes a prática da receita-partitura de *Panquecas fantasmáticas*<sup>26</sup>, lendo desde os ingredientes, os instrumentos utilizados até as etapas para o preparo e sonorização de panquecas.

Em *Telefone sem fim* (2006), Hélio Ferverza também articula relações entre proposição, ação e transmissão, entre proposição, formas de apresentação e de circulação. O artista

<sup>23</sup> Disponível em <https://espacotardanza.wordpress.com/category/preposformance/>. Acesso em 20/02/2015.

<sup>24</sup> Registros disponíveis em: <https://espacotardanza.wordpress.com/category/preposformance/>. Acesso em 20/02/2015.

<sup>25</sup> Concepção, ação e edição de áudio: Raquel Stolf. Registros em vídeo e apoio técnico: Helder Martinovsky. Cozinha gentilmente emprestada por Elaine de Azevedo e Yiftah Peled. Registros disponíveis em: <http://www.raquelstolf.com/?p=685>. Acesso em 10/02/2015.

<sup>26</sup> Publicada inicialmente na revista *Recibo 23*, disponível em: <http://www.raquelstolf.com/?p=687>. Acesso em 20/02/2015.

apresenta um texto propositivo<sup>27</sup> que, a partir da referência da brincadeira denominada “Telefone sem fio”, indica que mensagens sejam criadas coletivamente, por dois grupos, e repassadas de um grupo para o outro, em voz baixa, de ouvido em ouvido. Após todos dos grupos terem recebido as mensagens alheias, elas não são faladas em voz alta, mas propõe-se que suas transmissões ocorram indefinidamente, para outros participantes fora do contexto inicial, seguindo os procedimentos indicados. No intercâmbio e intervalo entre falas e escutas, algo pode ser agregado, subtraído, estendido, esquecido ou lembrado, numa espécie de manutenção coletiva de mensagens (em voz baixa), num processo de dispersão e errância da transmissão.

No texto *Telephone Art*, Carlotta Darò (2012) aborda alguns projetos e processos que sinalizam o uso, tensionam o dispositivo, referenciam e/ou acontecem via telefone, enfatizando que ainda hoje, apesar do desenvolvimento de numerosas tecnologias de telecomunicação, o telefone continua sendo um meio fascinante para os artistas, talvez por ele construir uma espécie de ponte entre o passado industrial da era moderna e o período contemporâneo das comunicações. Entre esses trabalhos, Darò aborda o projeto *Vatnajökull (the sound of)* (2007-2008) de Katie Paterson, que para a autora, apresenta o próprio dispositivo maquínico do telefone enquanto meio artístico. A artista posicionou um microfone subaquático na lagoa Jökulsárlón – uma lagoa glacial de Vatnajökull, na Islândia –, estando ligado a um amplificador e a um telefone móvel, criando uma linha telefônica ao vivo para a geleira. Na galeria em que Katie Paterson expôs o trabalho, uma sinalização em néon branco apresentava o número +44 (0) 7757001122, que poderia ser chamado a partir de qualquer telefone no mundo, possibilitando-se escutar telefonicamente os ruídos-rumores da geleira.<sup>28</sup> Num processo de determinação e indeterminação da escuta (telefônica), o trabalho parece propor um silêncio extralinguagem, sendo possível ligar para um lugar remoto, a partir do qual um espaço sonoro pôde ser construído acusmaticamente/esquizofonicamente.

<sup>27</sup> Disponível em [http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/telefone\\_sem\\_fim/index.htm](http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/telefone_sem_fim/index.htm). A proposição foi também publicada na revista *Recibo 33 com ruído*, na qual fui co-editora, em parceria com o editor Traplev.

<sup>28</sup> Para ouvir um extrato do registro do trabalho: <http://katiepaterson.org/vatnajokull/>. Acesso em 15/07/2015.

Voltando às relações entre a emissão e a escuta de uma voz “desossada” (KAHN) e uma “voz mediatizada”, a voz desencarnada e/ou os ruídos transmitidos via telefone seriam vozes e/ou rumores que trafegam para e por fora do corpo ou de um lugar, passando por eles sem deixar pistas? Seriam essas vozes estendidas por outro canal vozes difundidas e esticadas por outras bocas, ligadas ao corpo de quem escuta? Repensando as colocações de Paul Zumthor (2005), quando aponta que a voz situa-se entre o corpo e a linguagem, a escuta também não se situaria entre corpo e linguagem, ou ainda, entre corpo, linguagem e contexto-lugar? Deste modo, a voz e a escuta mediatizadas (via telefone e/ou outras maquinarias) em proposições artísticas talvez permitam outras presenças disseminadas/desincorporadas/desossadas, outros nomadismos, transmissões, outras proposições acústicas.

## Referências

- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- ART BY TELEPHONE... RECALLED. Paris: Éditions MIX, 2014.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios Críticos III. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. (publicado orig. 1967).
- COSTA, José Manuel. Arte Sonoro. In: *Exit Express: Revista de Información y Debate sobre Arte Actual*. # 54, Octubre 2010. pp. 18-37.
- DARÒ, Carlotta. Telephone Art. In: *VOLUME - WHAT YOU SEE IS WHAT YOU HEAR - Revue d'art contemporain sur le son*. N° 5, Octubre 2012. pp. 6-16.
- GEORGE BRECHT. *Events: A Heterospective*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.
- KAC, Eduardo. Aspectos da estética das telecomunicações. In: RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (orgs.). *COMUNICAÇÃO NA ERA PÓS-MODERNA*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. London: MIT Press, 1999.
- KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Sites:

<http://www.artbytelephone.com>. Acesso em 19/02/2015.

[http://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/telefone\\_sem\\_fim/index.htm](http://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/telefone_sem_fim/index.htm).

<http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 25/01/2011.

<http://www.raquelstolf.com>. Acesso em 20/02/2015.

[http://www.ubu.com/sound/art\\_by\\_telephone.html](http://www.ubu.com/sound/art_by_telephone.html). Acesso em 20/02/2015.

<https://vimeo.com/88447287>. Acesso em 20/02/2015.

<https://espacotardanza.wordpress.com/category/preposformance/>. Acesso em 20/02/2015.

<http://katiepaterson.org/vatnajokull/>. Acesso em 15/07/2015.

<http://issuu.com/recibo>. Acesso em 19/02/2015.

## Curadoria como prática artística: a experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa*

*Curation as artistic practice: the experience of the exhibition Ways of Coming Back Home*

Clara Sampaio Cunha<sup>1</sup>

O presente artigo analisará e discutirá a experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa* que ocorreu em maio de 2014 no Centro de Vitória/ES, em colaboração com os artistas Polliana Dalla (ES), Thais Graciotti (ES), Haroldo Saboia (CE) e Fernanda Porto (CE). A experiência será abordada a partir de bibliografia produzida por artistas como Daniel Buren e Brian O'Doherty, e críticos e curadores como Harald Szeemann, Hans Obrist e Terry Smith. Junto às transformações dos espaços expositivos e da prática curatorial, vem se somando uma ação que integra conceitualmente a experiência da obra de arte. É nesse sentido que se tem observado atuações cruzadas entre artistas e curadores. O artigo pretende voltar a atenção para a produção em circuitos independentes e para a possibilidade que a curadoria se curatorial se construa colaborativamente na organização de exposições, gerando diferentes alternativas para a produção e circulação da arte.

Palavras-chave: curadoria, crítica institucional, processos artísticos, arte contemporânea.

*The article proposed in this abstract is part of an ongoing dissertation research at Universidade Federal do Espírito Santo, entitled Curation as artistic practice. In this subject, the exhibition Ways of Coming Back Home (May 2014) that took place at the independent venue Sala ao Lado (Vitória/ES) will be analyzed and discussed. The exhibition was conceived in collaboration with artists Polliana Dalla (ES), Thais Graciotti (ES), Haroldo Saboia (CE) e Fernanda Porto (CE). This experience will be approached by using texts written by artists such as Daniel Buren and Brian O'Doherty, and art critics and curators such as Harald Szeemann, Hans Obrist and Terry Smith. The article focus at the artistic production developed by independent art venues and the understanding of curation as an artistic practice that could be carried on as a collaborative way to produce art, creating alternatives to art creation and circulation.*

Keywords: curation, institutional critique, artistic processes, contemporary art.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

## Introdução

A primeira década do século XXI é considerada o período em que a curadoria se firmou como elemento essencial no sistema de arte<sup>2</sup>, seja no seu papel de formação de público, como intermediador dos diálogos entre artistas-exposição, seja na forma como a figura central do curador tem se sobressaído no circuito artístico. Como um facilitador entre esses mundos, tem de estar apto a criar a partir da manipulação de uma cultura material existente, com intuito de gerar uma *ocupação criativa* do espaço expositivo. À transformação prática da função curatorial, a de preservação de coleções e organização de mostras, vem se somando uma ação concebida criativamente que agrega conceitualmente a *experiência* da obra de arte. Nesse sentido, têm-se observado a atuação de artistas-curadores que fazem uso da crítica institucional como ferramenta para criação de exposições e compreendem o processo como integrante a sua prática artística.

O artigo apresentará um panorama da prática curatorial e da experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa* que ocorreu em maio de 2014, no Espaço Sala ao Lado, no Centro de Vitória. A exposição foi realizada em colaboração com quatro artistas: Polliana Dalla (ES), Thais Graciotti (ES), Haroldo Saboia (CE) e Fernanda Porto (CE). A Sala ao Lado surgiu no início de 2014 e é um coletivo formado por Polliana Dalla, artista visual, Vítor Graize, jornalista e cineasta, e Clara Sampaio, artista visual e curadora. O espaço contíguo à produtora de cinema Pique Bandeira foi cedido para uso do coletivo, que iniciou suas atividades em fevereiro de 2014 com objetivo de incentivar diálogos e experimentações em arte contemporânea.

### **Curadoria como prática artística e a proposta da exposição *Formas de voltar para casa***

Se formos buscar as origens do museu moderno, chegaremos ao ambiente de um *proto-museu* desempenhado pelos gabinetes de curiosidades a partir do século XVI – restritos

<sup>2</sup> TREZZI, 2010, p.01.

inicialmente à nobreza e ao clero – e, à confusa organização, para nós, dos Salões Parisienses (XVII). Essas atividades irão abrir espaço para a criação do museu propriamente dito após a Revolução Francesa (1789-1799). O interesse em criar locais próprios para a exibição de obras - e difundir a noção de arte como patrimônio público - tomará forma no Museu do Louvre (1793), considerado por Hans Ulrich Obrist, o primeiro museu moderno nas acepções que conhecemos. Há o interesse que as obras de arte e os objetos que simbolizam o patrimônio nacional sejam eternos e resguardados pela instituição-museu. É nesse contexto de que a figura do curador se coloca inicialmente, com a função de zelar pelos acervos dos museus no século XVIII, em meio às transformações sócio-políticas daquele período. Hoje, além das atribuições mencionadas, temos visto o termo sendo utilizado para designar seleções de vários tipos, como em revistas de gastronomia com receitas “curadas” por um *chef* renomado e outros. O fato é que, como explica Terry Smith (2011), “o título de curador é assumido por qualquer um que possua minimamente um papel de criar situações nas quais algo criativo deve ser feito; (...) para o consumo de “objetos criados” ou (...) ocasiões de cunho artístico”<sup>3</sup>

Com a transformação dos espaços expositivos, os artistas passaram a problematizar os suportes (moldura, cavalete, pedestal) e o próprio espaço da galeria e do museu. O *cubo branco* - acepção modernista para o espaço institucional supostamente neutro e adaptável - se consolidou como modelo expositivo mais utilizado, pois nele, como afirma Brian O’Doherty, “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas. As paredes são pintadas de branco. (...) A arte existe em uma espécie de eternidade [que] dá à galeria uma condição de limbo.”<sup>4</sup> É justamente sobre essa normatização que vários artistas irão se posicionar criticamente às instituições. Em *The Function of the Museum*, texto publicado originalmente em 1973, Daniel Buren afirma que o museu é um espaço privilegiado com uma função tripla: *estética, econômica e mística*<sup>5</sup> que envolve o suporte efetivo ou validação, a valoração, e a consolidação do que é arte. Um trabalho que ao mesmo tempo crítica e está inserido em grandes instituições se justifica pela pungência em discutir modelos que são impostos e aceitos sem muitos questionamentos: “se um trabalho se abriga no museu-refúgio, o faz porque encontra ali seu conforto e ‘enquadramento’, um

<sup>3</sup> SMITH, 2012, p.17-18, tradução nossa.

<sup>4</sup> O’DOHERTY, 2007, p.05.

<sup>5</sup> BUREN, 1983, p.41.

enquadramento que é considerado natural enquanto é meramente histórico”.<sup>6</sup> Essa discussão reverberaria em projetos artísticos dos mais diversos tipos, entre eles o Museu de Arte Moderna (1968-1972) de Marcel Broodthaers. Ali, o artista desestabilizaria hierarquias operando como diretor, curador, artista, montador e outros. O museu não tinha sede definida e aconteceria em seções: a mais conhecida, o “Departamento das Águias”, durou apenas um ano. O artista pensou soluções de apresentação para os objetos ao expor, segundo Bernadette Panek (2006, p.109) “uma relação irônica entre o objeto real, a obra-de-arte, as imagens e as palavras”. Ao mimetizar elementos comuns ao funcionamento do museu, como a divulgação, o convite, o evento de abertura, entre outros, coincidiria o local de *produção* (ateliê) com o de *recepção* (museu). Enquanto os objetos expostos não eram de fato obras de arte (como o artista mesmo atestou nas etiquetas de identificação), a instalação com um todo era. A discussão remonta a separação definitiva entre ateliê e museu no século XIX, período este que é marcado pela consolidação do museu como formador de uma história cultural da arte e como conceitua Andrea Fraser, um “aparato de reificação cultural que tudo engloba”.<sup>7</sup>

Para falarmos da ideia de uma *curadoria como prática artística*, precisamos voltar às experiências de artistas como Marcel Duchamp e Joseph Kosuth. De acordo com OBRIST (2014, p.37), desde o momento que se lançaram para além do circuito patrocinado dos Salões Parisienses (séc. XIX), os artistas já estavam de certa forma realizando curadoria sobre seus trabalhos e os de outros artistas. Muitas dessas experiências sobreviveram inclusive como modelos para a prática curatorial contemporânea. Marcel Duchamp já havia feito experiências nesse sentido quando apresentou em Paris “1200 sacos de carvão” (1200 *bags of coal*, 1938) e “Milha de barbante” (*Mile of String*, 1942) ambas problematizando a circulação e interação dos visitantes com as obras de arte. Com esses trabalhos, Duchamp abriu caminhos para que os artistas começassem a tratar as salas do museu ou até o museu inteiro como contexto a ser indagado em suas obras.<sup>8</sup> Mais tarde, artistas como Joseph Kosuth aproveitaram a oportunidade de estarem inseridos no circuito institucional para mostrar visões antagônicas dentro do museu. Kosuth apresentou as exposições *The play of the Unmentionable* em dois momentos: em Viena, com “Ludwig Wittgenstein: Das Spiel des

<sup>6</sup> BUREN, op.cit, p.42.

<sup>7</sup> FRASER, op.cit, p.182.

<sup>8</sup> OBRIST, 2014, p.29, tradução nossa.

Unsagbaren” (1989) e em Nova Iorque com “The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable” (1990). Na primeira, à ocasião da comemoração do centenário do filósofo Ludwig Wittgenstein, o artista foi convidado pela Associação de Artistas Visuais de Viena – *Secession*<sup>9</sup>, e apresentou uma intervenção na fachada do edifício, além de criar instalações com textos de filósofos e mostrar “artistas amigos” como Louise Bourgeois e Monica Bonvinci. A segunda, uma exposição do acervo do museu cujo discurso curatorial partiu da justaposição de obras de períodos e países distintos, apresentou obras envolvendo questões políticas, religiosas ou sexuais consideradas polêmicas na época de sua realização. Coerente com seus trabalhos anteriores - que compreendem o artista como questionador da natureza da arte – as duas propostas de *instalação-exposição* discutiam o sentido de produto cultural e o papel da arte na sociedade. O artista provocou comparações entre os trabalhos ao compreender que a disposição das obras é assumidamente produtora de significados e responsável por alterar nossa percepção sobre a própria História da arte.

Já em *Formas de Voltar para Casa*, a proposta de uma curadoria colaborativa, que envolveu os integrantes do coletivo e os artistas mencionados anteriormente, abarcou a decisão de toda a organização da exposição: temática, obras, suportes expositivos, texto e material de divulgação. A mostra abordou as estratégias que o artista, em sua condição de viajante, se desloca para buscar origens e novas experiências, mas também para deixar vestígios e produzir memórias afetivas com os locais que encontra. Não por acaso podemos remeter aos artistas da performance e *landart*, que a partir da década de 60, ao se lançarem aos espaços externos ao museu, marcam suas presenças em territórios afastados das cidades ou em pleno caos urbano. É aí que deixam rastros, coletam objetos, e retornam à casa-ateliê. *Formas de Voltar para Casa* partiu da compreensão do processo contínuo de *ir e voltar*, caros aos artistas que tem como objeto de estudo questões sobre *travessia* e/ou *permanência*. Essa maneira de produzir provoca alterações na forma como irão pensar e fazer arte. Assim, observamos uma utilização frequente de ferramentas de mapeamento, artifícios de *retorno*, seja de maneira literal, com seus *objets trouvés*, seja na forma de cartografias que irão montar a partir de seus *registros* (fotografias, textos, diagramas e

<sup>9</sup> A Secessão Vienense, movimento fundado em 1897 que atuou até 1920, possui sede que hoje funciona como galeria de arte contemporânea. Fonte: *Secession*. Disponível em: <[http://www.secession.at/kuen\\_stlerinnene\\_reinigung/index\\_e.html](http://www.secession.at/kuen_stlerinnene_reinigung/index_e.html)> Acesso em 18 de março de 2015.

outros). A construção da exposição, quase toda à distância, reflete também a condição contemporânea de estar presente em várias partes do mundo ao mesmo tempo.

Ao passo que havia a vontade de se construir uma exposição - montar as obras, criar e instalar os suportes expositivos – os artistas também precisavam apresentar suas propostas, abrindo as questões para debate em grupo. A partir do tema proposto, a frase-título funcionou como questionamento e norte: “*como voltar para casa?*”. As obras escolhidas e produzidas especialmente para a ocasião indicaram pistas para uma resposta. Os objetos de Haroldo Saboia são como *inventários de viagem*, uma coleção de objetos em que, pouco a pouco, se tem a oportunidade de experimentar o que o artista viveu ou quer construir, uma fresta pela qual aproximamos nosso olhar de sua experiência criativa de artista-colecionador e fotógrafo. A coleção, no caso de Polliana Dalla, percorre países latinos por suas línguas, particularidades e semelhanças compondo cartografias, objetos (fotografias, desenhos, colagens) que unidos criam *traços de paisagem*. Os contos e postais de Fernanda Porto são um convite para a jornada à esfera do doméstico, ao imaginário da infância de lugares que ela poderia ter vivido, uma construção de nostalgia que se mistura com sua própria lembrança do *real*. Por fim, é o mergulho na topologia insular de Vitória e da Islândia que fará o percurso dos trabalhos de Thais Graciotti, nos quais o isolamento simbólico da ilha se fez protagonista de uma condição de estranhamento e mesmerização. Para cada um desses trabalhos foram pensadas, em grupo, soluções expositivas específicas. Os objetos variados de Haroldo Saboia que compunham um processo de investigação em “Como fazer um diagrama” (Figura 1, 2014) foram dispostos sobre uma mesa branca presa à parede juntamente com fotografias emolduradas; uma prateleira de quatro metros de extensão com as obras de Polliana Dalla (Figura 2, “Sem título”, 2014) rebatia a instalação de Fernanda Porto (Figura 3, “Casas que morei com minha mãe”, 2014), um texto também com quatro metros de comprimento aplicado na parede oposta; e por último, a artista Thais Graciotti escolheu projetar um de seus trabalhos em um bloco de papel sulfite branco sobre uma prateleira de mesmo tamanho (Figura 4, “EYJA”, 2014), além de uma impressão em adesivo vinílico (“Divagação sobre as ilhas”, 2014) na única janela da sala, por onde entra a luz natural do ambiente.



Figura 1. Vista superior da obra de Haroldo Saboia. Figura 2. Vista das obras de Polliana Dalla, à esquerda. Fotografias de Clara Sampaio, 2014, (acervo pessoal).



Figura 3. Vista da instalação de Fernanda Porto. Figura 4. Vista da obra EYJA, de Thais Graciotti. Fotografias de Clara Sampaio, 2014, (acervo pessoal).

A montagem foi inteiramente realizada pelos artistas e equipe de produção da Sala ao Lado, bem como o desenho dos suportes que foram executados em marcenaria. Para o projeto de iluminação (Figuras 5 e 6) foram utilizadas luminárias domésticas de diferentes modelos e alturas, criando situações variadas de iluminação para cada trabalho.



Figuras 5 e 6. Vistas da exposição, fotografias de Heitor Riguetto, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/1DEZE25>>. Acesso em: 20 de abril de 2014.

*Quando as atitudes se tornam forma*, uma das exposições mais emblemáticas de Harald Szeemann (Kunsthalle Berna, 1969), trabalhou comportamentos e gestos que resultariam em arte. Sessenta e nove artistas foram convidados a participar da mostra: “foi uma aventura do início ao fim, e o catálogo, que discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais, documenta essa revolução nas artes visuais”.<sup>10</sup> O exemplo serve para ilustrar uma questão cara às curadorias realizadas contemporaneamente: seria a exposição uma grande “obra total” de seu autor, uma figura que usa os trabalhos para ilustrar uma determinada teoria? Esse pensamento parece ir de encontro com as expectativas de artistas e alguns curadores: “as exposições são melhor concebidas por meio de conversas e colaborações com os artistas, cujas contribuições devem guiar o processo desde o início”.<sup>11</sup>

Sendo assim, de que maneira *Formas de voltar para casa* permite uma reflexão sobre a curadoria como prática artística? Se concordarmos com a afirmação de FRASER (2005) que não há um fora da instituição, observamos que os espaços independentes desempenham um papel muito importante: o de propor questionamentos e novas formas de circulação para a arte. O envolvimento direto dos artistas com questões expositivas, ou seja, com as convenções de apresentação e exibição (*display*) difundidas pelas instituições (noções de ergonomia, trabalhos pendurados à altura do olho do observador, entre outras) pode criar diferentes possibilidades de inserções para os trabalhos, tanto nos espaços expositivos, quanto em ações para além de museus e galerias, e em publicações e sites. A discussão

<sup>10</sup> OBRIST, 2010, p.113.

<sup>11</sup> OBRIST, 2014, p.32-33.

sobre o apagamento entre as atuações do curador e do artista traz à tona noções de autoria e processo criativo, o que acarretaria na compreensão da atividade curatorial na contemporaneidade como produção colaborativa. Além disso, exposições desse tipo servem de laboratório para testar novas ideias, lógica que se difere dos interesses mercadológicos das galerias de venda. Não há a preocupação com um trabalho “comercialmente pronto”, uma produção consistente de objetos *prêt-à-porter* (os objetos sobre a mesa de Haroldo Saboia, compreendidos pelo artista como um *work-in-progress*, possivelmente encontrariam dificuldade de serem mostrados em uma galeria comercial). O artista tem controle sobre a forma como irá apresentar o trabalho, decidindo sobre o texto de apresentação, o posicionamento das obras, o fluxo dos visitantes, e outras questões tão caras ao pensamento curatorial contemporâneo. Como comenta TREZZI (2010, p.01): “o que podemos chamar de era dos curadores demanda que redefinamos a prática curatorial como arte ela mesma, com sua própria estrutura e linguagem”. É assim que, compreendendo a exposição como produtora de sentidos, onde é possível construir e reconstruir significados para as obras, os artistas passaram a atuar diretamente nos modos de exibição de seus trabalhos. Outra questão importante, é que sem se vincular plenamente ao âmbito institucional - já que a atuação de curadores e espaços independentes depende muitas vezes de patrocínios públicos ou privados - atuar dentro do espectro das grandes instituições é essencial, pois abre espaço para que a crítica seja testada e ensaiada.

Por fim, quando os artistas mencionados se conheceram em São Paulo em uma oficina sobre viagem e paisagem, não havia como imaginar que desde ali já haviam criado um vínculo. De alguma maneira, assim como a experiência vivida é um *ponto sem retorno*, já estavam ligados em seus processos artísticos, na forma como se interessam pelo registro como obra, na impermanência de suas ações pelos espaços que percorrem, e nos relicários que constroem com suas memórias. Nesse sentido, boa parte de um projeto curatorial já estava definido quando o grupo fez o convite à equipe da Sala ao Lado para realizar a exposição. A colaboração se tornou mais um elemento dentro desse processo: gerenciar a exposição, procurar soluções expográficas para os projetos artísticos, e concordando com Harald Szeemann, “o curador deve ser flexível: às vezes é criado, assistente, coordenador, e alguns casos inventor”<sup>12</sup>. É assim que partimos da premissa que a curadoria possa se situar também

<sup>12</sup> SZEEMANN, Harald. In: OBRIST, 2010, p.130.

como uma ação colaborativa entre artistas, gerando alternativas de concepção e diálogos em arte contemporânea.

## Referências

BUREN, Daniel. "Function of the museum". In: Museum by artists. BRONSON, GALE [orgs.] Toronto: Art Metropole, 1983. Disponível em: [http://vivi.akbild.ac.at/Video\\_\\_und\\_Videoinstallation/Archiv\\_files/Buren\\_Museum.pdf](http://vivi.akbild.ac.at/Video__und_Videoinstallation/Archiv_files/Buren_Museum.pdf) > Acesso em: 22 de setembro de 2014.

FRASER, Andrea. "Da crítica às instituições a uma instituição da crítica" In: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, no 13, dezembro de 2008. Disponível em: < <http://www.concinnitas.uerj.br/>> Acesso em: 21 de setembro de 2014.

O'DOHERTY, Brian. "No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte". São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. "Ways of curating". Londres: Allen Lane, 2014.

OBRIST, \_\_\_\_\_. "Uma breve história da curadoria". São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PANEK, Bernadette. *Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto*. Revista ARS, v.4, n8. Universidade de São Paulo: USP, 2006. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2977>> Acesso em 27 de agosto de 2014 [artigo]

SMITH, Terry. "Thinking Contemporary Curating". Nova Iorque: Independent Curators International, 2012.

SZEEMANN, Harald. In: OBRIST, Hans Ulrich. "Uma breve história da curadoria". São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

TREZZI, Nicola. "The art of curating – A constellation of curated exhibitions". Flash Art, n 271, Março-Abril de 2010. Disponível em: <[http://www.flashartonline.com/interno.php?%20\\_pagina=articulo\\_det&id\\_art=542&det=ok&title=THE-ART-OF-CURATING](http://www.flashartonline.com/interno.php?%20_pagina=articulo_det&id_art=542&det=ok&title=THE-ART-OF-CURATING)> Acesso em 27 de agosto de 2014 [revista online].

## Do traço ao títere: o grotesco na construção das marionetes de Álvaro Apocalypse.

*Trace to puppet: the grotesque in construction apocalypse's theatre of dolls*

Paola Sarlo Pezzin

Este artigo analisa a estética do grotesco no processo criativo dos personagens (marionetes) registrados nos cadernos do artista Álvaro Apocalypse (1937-2003). Os personagens foram criados para três peças do Grupo Giramundo de Teatro de Bonecos que versam sobre a loucura: *Le Journal* (1992), *Antologia Mamaluca* (1995) e *O Diário* (1997). Em ambas as peças o artista apropria-se dos estilos de vanguarda do início do Séc. XX de forma curiosa e funcional. Mas afinal o que é ser louco? Para Apocalypse, ser louco é estar livre das amarras morais, assim como ser artista é estar livre das amarras formais.

Palavras-chave: estética, loucura, grotesco.

*This article analyzes the aesthetic of the grotesque in the creative process of the characters (puppets) recorded in the notebooks of the artist Álvaro Apocalypse. The characters were created for three pieces of Giramundo Group of Puppet Theater claiming the madness: *Le Journal* (1992), *Antologia Mamaluca* (1995) and *O Diário* (1997). In both pieces the artist appropriates the avant-garde styles of the early XX century in a curious and functional. So, what is being crazy? Apocalypse to be crazy is to be free of moral restraints, as well as being an artist is to be free of formal bonds.*

*Keywords: esthetics, grotesque, madness.*

O teatro de bonecos produz curiosidade e fascínio em adultos e crianças, e é Patrimônio Cultural do Brasil. O Grupo Giramundo de teatro de bonecos foi fundado pelo artista mineiro Álvaro Brandão Apocalypse. Exímio e experiente desenhista, amante da linha e influenciado pelo aprendizado junto ao mestre Alberto da Veiga Guignard, Álvaro Apocalypse construiu uma carreira sólida como professor da Escola de Belas Artes da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) onde deu aulas de desenho e ficou conhecido pela intensa produção de gravuras e aquarelas. No entanto ele não limitou suas criações ao papel. Traçou sua trajetória artística em direção ao objeto, em especial os títeres, e transformou o teatro de bonecos em espetáculos de arte contemporânea.

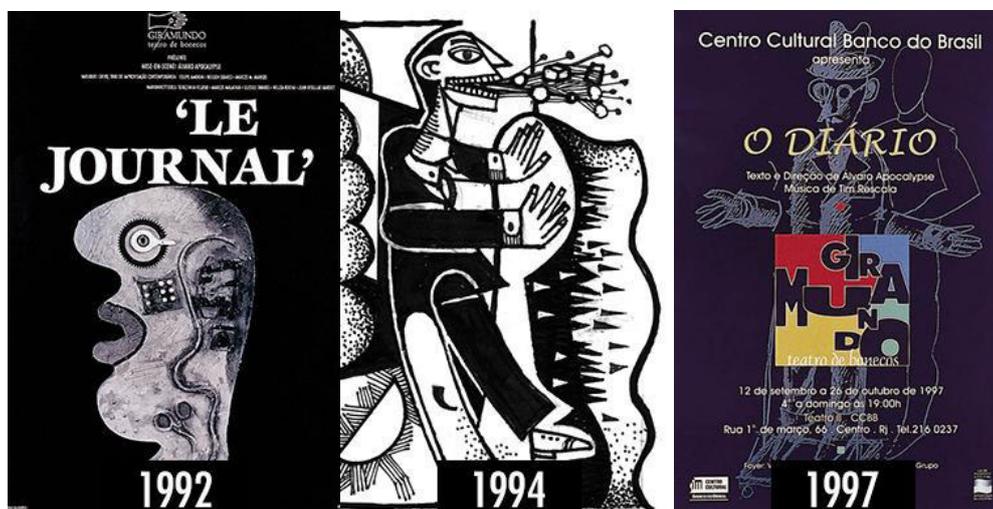
Essas marionetes fantásticas já nascem com caráter próprio, devido ao alto grau de expressividade das linhas registradas nas páginas dos diários. Elas nasceram para atuar num papel específico e trazem mensagens abertas pelas formas. Os desenhos dos livros (diários) do artista são documentos valiosos que registram e revelam com detalhes as feições e engrenagens que configuram o caráter, a atuação e a movimentação dos personagens. Para este artigo propomos estabelecer relações entre as diferentes contaminações poéticas do grotesco na construção das marionetes de três espetáculos do Grupo Giramundo que versam sobre a loucura criada na década de 90.

As marionetes das três peças deste recorte são especiais porque atuaram como personagens principais ou coadjuvantes no espaço da loucura. Ao perceber que o boneco era parte da narrativa teatral, ou seja, possível de ser lido, portanto, iconográfico, Alvaro determinou que o ícone pudesse transformar a linguagem em objeto. Para isso, apropriou-se de estilos e textos, porém mais do que isso, adequou-se ao grotesco para melhor expressar sua visão de loucura e de cotidiano.

Para melhor interpretação destes objetos artísticos que atuaram nas peças, parece adequado iluminá-los pelos textos desenvolvidos pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) que descrevem o grotesco popular. As marionetes se expressam através do grotesco na forma, no conteúdo e no comportamento, e ganham sentidos que pertencem ao território do folclore humorístico muito estudado por Bakhtin. Não foi à toa que grande parte dos enredos das peças produzidas pelo Giramundo esteve relacionada a lendas folclóricas. As peças criadas pelo Giramundo certamente mereceram adquirir seu alto valor cultural e social graças à união particular entre tradição e inovação alcançadas.

Em cada espetáculo, como podemos notar nos cartazes abaixo (Figs. 1,2 e 3), o artista utilizou livremente os estilos de inovação formal das vanguardas artísticas marcantes do início do século XX: o cubismo em *Le Journal* (1992) apresentado na França; o surrealismo em *Antologia Mamaluca* (1995) que causou escândalo no encontro “Libertinos, Libertários” no Rio de Janeiro; e o expressionismo em *O Diário*, apresentado no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) do Rio de Janeiro em 1997- inspirado no livro “O Diário de um Louco” de Nicolai Gogol (1809-1852).

O principal nutriente das vanguardas, para Apocalypse, era o de reduzir o texto e a literatura em proveito da imagem, do objeto, do gesto e do jogo, de reduzir parte do teatro, no sentido ocidental do termo, em benefício do concreto, em resumo: das Artes Plásticas. Os possíveis desdobramentos da leitura do teatro de animação falam não exclusivamente através da linguagem verbal, mas fortemente através da textura, cor, forma, e também pelo movimento, onde entra a comunicação não verbal, pronunciada quase sempre pela imagem ou plasticidade, provinda do gesto ou da expressão plástica.



Figuras. 1,2,3. Cartazes de divulgação dos espetáculos do Grupo Giramundo.

Ao dar vida aos seus desenhos, Apocalypse cria personagens que são instrumentos mágicos capazes de exercer sobre a platéia enorme empatia, através de uma poética peculiar que merece ser estudada. Ela envolve aspectos que transbordam vivências de liberdade e assim o universo criado proporciona um contágio emocional e gera sentimentos conflitivos que

levam o espectador ao curto- circuito dessas emoções ao vivenciar a loucura. Mas afinal o que é estar louco?

Ser louco é estar livre das amarras morais, assim como ser artista é estar livre das amarras formais. Por esta razão, os estilos de vanguarda (cubismo surrealismo, expressionismo e abstração) serviram como ferramentas adequadas para demarcar essas rupturas formais e espelhar a liberdade do multiforme, grotesco e espontâneo- o que proporciona uma infinidade de leituras.

A loucura como enredo se relaciona, ainda, à possível unidade entre os fundamentos dos imprevisíveis domínios da arte que, se externamente portam infinitas formas, internamente talvez possam ser reduzidas a princípios e parâmetros essenciais. A tendência da multi e interdisciplinaridade da arte contemporânea (e não apenas da arte, mas de todos os campos do saber) apontam um caminho que recupera uma forma de unidade essencial do ser humano, rompida historicamente por progressivo e inexorável processo de especialização. Por fim, os bonecos servem a vários propósitos e, entre eles atuar como o espelho do humano, trazendo à tona o emaranhado dos sentidos e a fragilidade do mundo real. Se há teatro, entrevemos o jogo, a ironia, a farsa tragicômica, principalmente se com eles comutamos de posição até a indistinção.

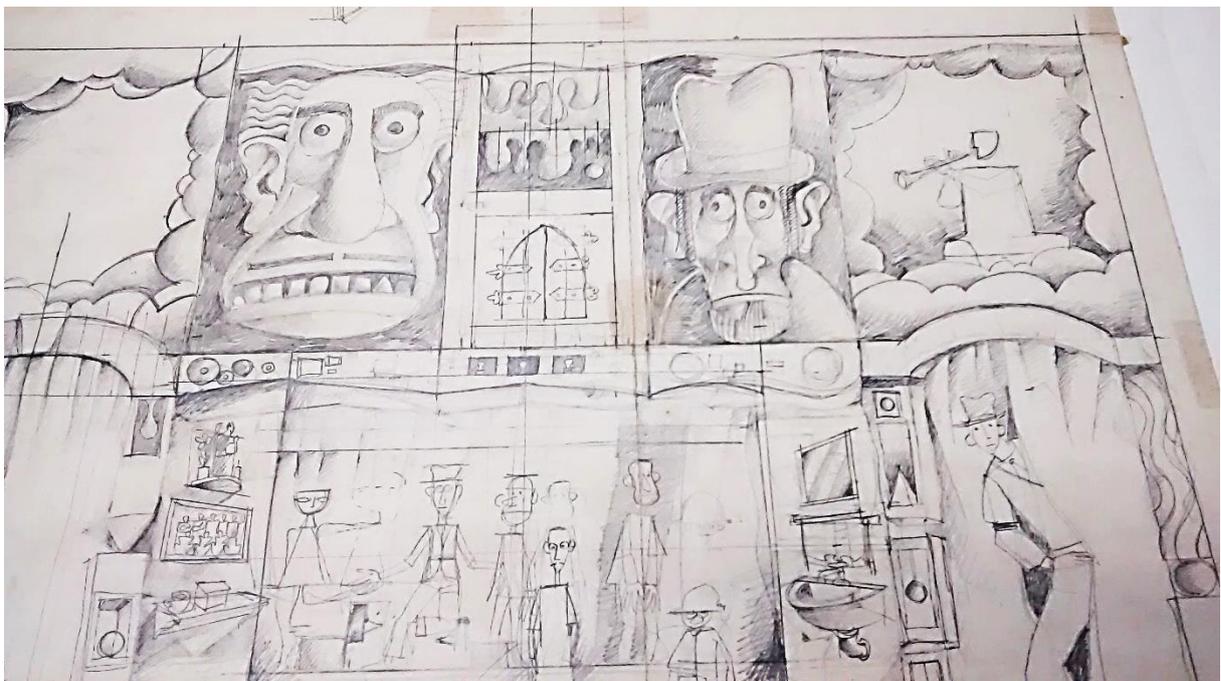


Figura. 4. APOCALYPSE, Álvaro. Desenhos para a peça *Diário* (1997).

Deste modo, fica evidente que o campo de análise merece ser ampliado para além dos desenhos: dos *pathos* e corpos dos títeres à cenografia, figurino, música e texto que fornecem plasticidade às cenas. No entanto, para este artigo nos limitaremos a análise do élan criativo que percorre o caminho entre a concepção gráfica do boneco e sua gênese como um objeto que ganha vida e caráter. Segundo Madu <sup>1</sup>, uma das fundadoras do Grupo Giramundo, esse caminho de Apocalipse em direção ao boneco foi natural:

O teatro de bonecos é uma forma ideal pra quem desenha. O que o desenho tem? Tem a bidimensão, a cor, a luz, a sombra. Mas não mexe, não fala e não tem a tridimensão. E o teatro trouxe isso. Então por isso que eu digo que o que a gente fez foi movimentar o que desenhávamos. O boneco é o ator perfeito, pois ele é construído para o papel. Ele não tem o conflito da pessoa com o personagem. Ele é construído para aquilo.

Na montagem de *Antologia Mamaluca* (1994), baseada na poesia lasciva e irreverente de Sebastião Nunes (1938-), foi utilizada uma estética surrealista para esse grotesco, com bonecos comuns a essa linguagem como prostitutas, bêbados, maníacos sexuais, políticos corruptos entre outros, permeando por um tema escatológico, pornográfico e crítica política social. Na figura 5 vemos como a liberdade formal descreve a lascívia dos bonecos. Sem nenhum pudor eles mostram seus órgãos genitais como um convite direto ao sexo. O texto que guia a peça decerto não fica atrás e o espetáculo foi capaz de causar escândalo até mesmo entre os espectadores mais avisados.

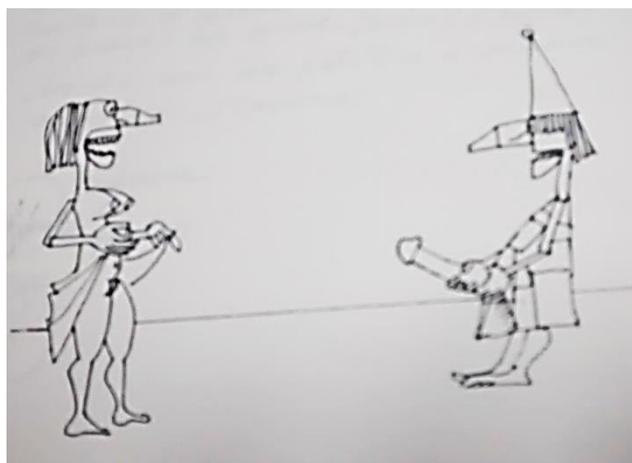


Figura.5. Esboços para uma cena de Antologia Mamaluca.

<sup>1</sup> Maria do Carmo Vivacqua Martins (1945-) foi fundadora do Grupo Giramundo, juntamente com Álvaro Apocalypse e Maria Terezinha Veloso Apocalypse. Em todo o material levantado pela pesquisa frequentemente referem-se à integrante como Madu.

Apocalypse acreditava que o teatro não tinha compromisso com a lógica muito menos com o psicológico, mas eminentemente plástico. O corpo singular da marionete não é apenas uma curiosa e grotesca deformação do corpo humano, mas uma forma que exprime uma forte expressividade plástica. Amaral (1996, p.304)<sup>2</sup>, quando se refere ao teatro de formas animadas, diz:

O teatro de formas animadas responde a uma necessidade muito atual de trazer de volta os símbolos, ausentes da vida do homem moderno [...] é uma arte a serviço de ideias e emoções que não querem permanecer a nível consciente apenas, mas, em tomando formas materiais, transcendem a própria matéria e revelam uma realidade invisível.

A imagem tem valor semântico. Ela poderá estar no nível do texto verbal ou superior a ele, podendo este estar subjacente. Diante da configuração da linguagem, percebe-se que o teatro de animação contemporâneo mistura diversas linguagens artísticas, evidenciando a plástica. E que a arte contemporânea se cruza em várias vias e em vários sentidos. Dessa forma, torna-se fundamental analisar fronteiras da criação poética, desvelando a tessitura entre linguagens no teatro de animação.

Na poética do grotesco, as fronteiras entre o dentro e o fora não são delimitadas, há uma fusão do corpo com o mundo e não tem limite.

[...] O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto, nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo, além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (BAKHTIN, 1996).

A loucura parece oportuna à estética do grotesco para desnudar para o público os mecanismos que movem as marionetes: articulações, vísceras, ferragens, eixos, fendas e etc. Na figura 6, testemunhamos como o artista derruba as fronteiras entre coisas e corpos e trabalha com “órgãos não oficiais”: mamadeiras, vasilhas e tubos que ligam, por exemplo, a boca ao estômago. Toda a estrutura corporal expõe o dentro e o fora, e os órgãos sendo coisas são expostos nos desenhos que são documentos do processo. Assim, o desenho foi aplicado ao Giramundo, adquirindo funções instrumentais importantes, como a previsão da

<sup>2</sup> AMARAL, Ana M. Teatro de Formas Animadas. 3a ed. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.p 191.

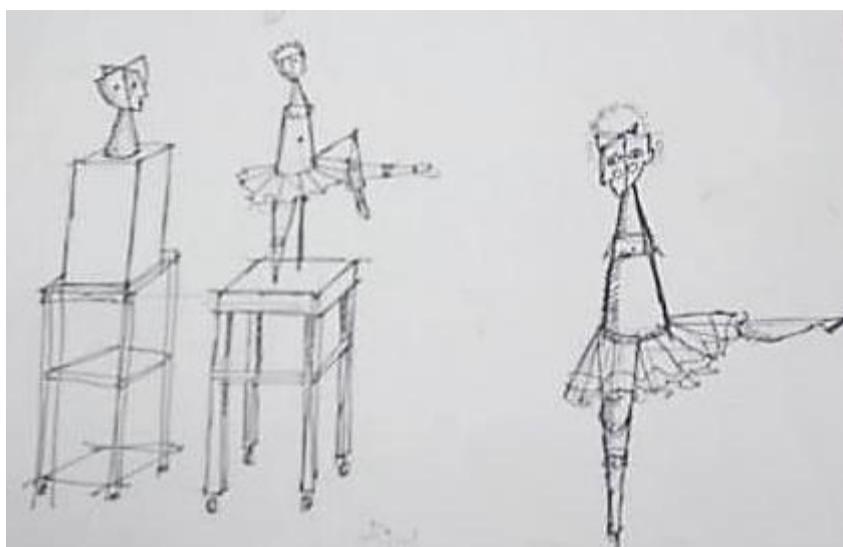
forma e volumetria, de mecanismos e estruturas internas, do ensaio da distorção e proporção, organizando conjuntos, cores e composições, ou seja, assumindo funções complexas hoje executadas por meios eletrônicos.



Figura 6. Boneco da peça *Le Journal* com suas vísceras de papel, lata e embalagens.

Os personagens são, portanto, esculturas atuantes- originadas dos traços livres dos cadernos do artista e capazes de criar empatia através do caráter popular e suas engrenagens diversas que beiram o grotesco e que fascinam adultos e crianças. Permitem a ampliação da realidade e das experiências vividas e estabelecem uma nova concepção de limites para a loucura. Afinal, arte é o exercício experimental da liberdade.

A cada montagem as formas grotescas dos personagens são delineadas de diferentes maneiras e uma nova concepção de loucura é construída. Os estilos de vanguarda que configuraram rupturas (expressionista, cubista ou surrealista) são ferramentas para enformar os seres também em ruptura com a realidade, a vida normal. Ou seja, uma subversão formal e poética. Os personagens são livres do peso moral, ético e estético.



Figuras 7 e 8. APOCALYPSE, Álvaro. Bailarina de *Le Journal* (1992).

Portanto, o olhar de Apocalypse sobre a loucura com os “óculos do grotesco” oferece uma trilogia intrigante: arte-loucura-grotesco, ou ainda, artista- loucura- liberdade estética. "Para além da aparência das coisas, assoma a sua caricatura e, atrás de cada coisa inanimada, se mostra uma visa inanimada e fantasmagórica: desse modo, todas as coisas reais se tornam grotescas" (Worringuer).

A opção de expressar a loucura em sua poética através do grotesco incide nas três montagens através de aspectos relevantes já citadas anteriormente: exposição das partes internas, da fusão dos corpos com os objetos, com o corpo do manipulador e com o palco. O importante do processo é que corpo se permite a constantes transformações, a cada cena, assim como as ideias de Apocalypse: em eterno movimento em busca da expressão.

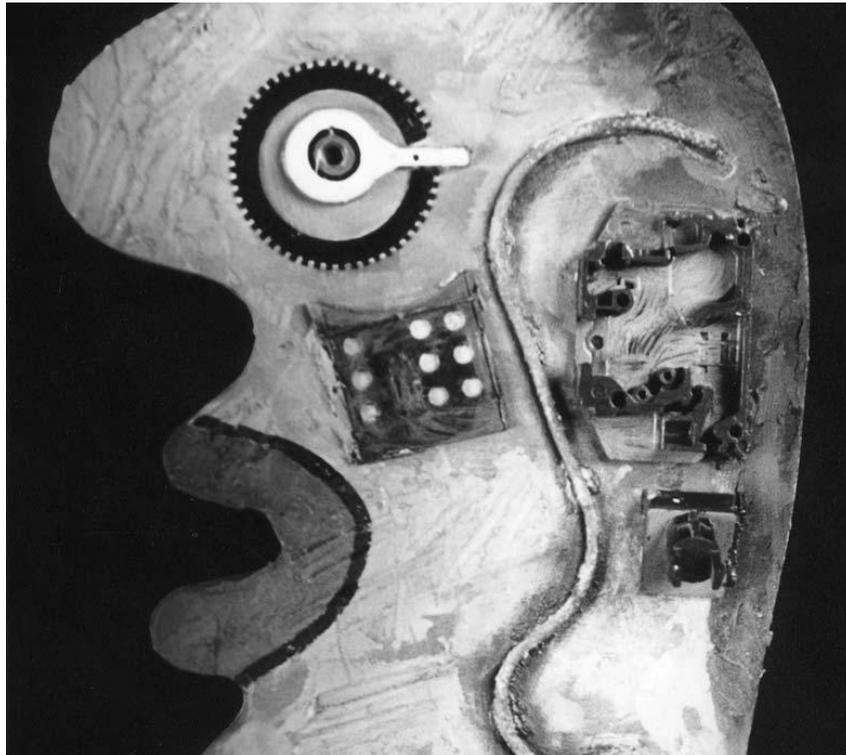
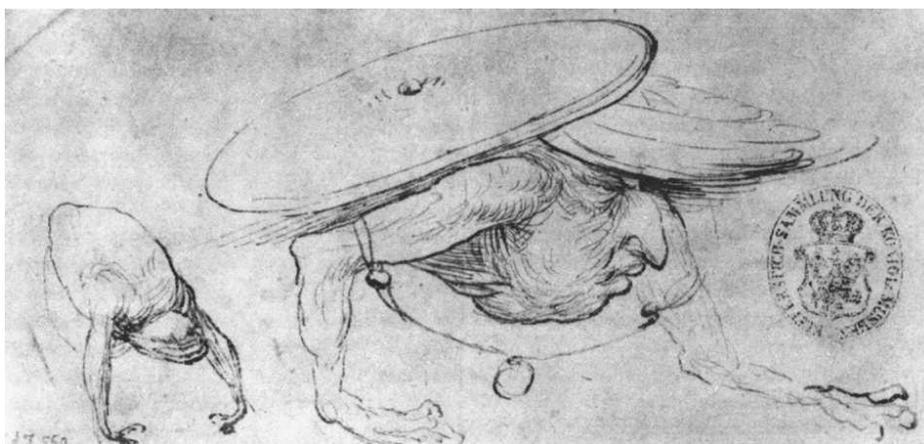


Figura 9. APOCALYPSE, Álvaro. Detalhes de boneco para a peça *Le Journal*.

Ao isolar e transpor para outro plano os elementos do mundo da vida vivida, o artista liberta esses elementos do evento ético do ser e do universo da cognição e isso lhe permite o “livre-moldar”, ou seja, o trabalho estético desses elementos numa outra unidade de sentidos e valores, conjugando-os numa outra forma: uma forma livre. No entanto, se os personagens nascem para uma estória, sua criação é funcional e sua função social. A partir daí, a revelação das camadas visuais do desenho permitirá uma imersão estética e empática em relação aos personagens do mundo criado pelo artista. A Empatia é fruto da subversão formal assumida como caráter, sendo assim, A beleza das criações de Álvaro Apocalypse reside na capacidade em que alcança seu fim expressivo- o que nos leva de encontro aos textos de Worringer e Luigi Pareyson.

É possível ainda identificarmos claras contaminações provenientes de outro artista que utilizou o grotesco para explicitar sua visão de mundo: Hyeronimus Bosch (1450-1516). Nas figuras 7 e 8 os monstros são compostos de objetos e possuem uma expressividade que nos leva a imaginar o caráter de cada personagem.



Figuras 10 e 11. BOSCH, Hyeronimus. Estudos para monstros (1506). Ashmolean Museum, Oxford.

O grotesco pode ser considerado como gênero discursivo, estilo, atitude e prática cultural, e possui como eixo discursivo os escritos de Mikhail Bakhtin (“Autor e personagem na atividade estética” e “A Cultura popular na Idade média e Renascimento”).

Muitas vezes, o grotesco é visto como subcategoria do cômico, em outras, é tratado como algo confusamente emaranhado ao fantástico.<sup>3</sup> Existem opiniões críticas que o subordinam à ironia romântica e, se não bastasse isso, muitas de suas manifestações, sobretudo em épocas mais recentes do romantismo, chegam a se definir pelos expedientes de uma categoria tradicionalmente considerada o seu oposto – o sublime.

A ideia de corpo como problema filosófico e estético dotado de poder criador de valor cultural desenvolvida por Bakhtin é instigante e sugere uma História da Arte como uma batalha interminável entre o Cânon clássico e o grotesco. Abandona a noção humanista do homem e mergulha no abismo orgânico, com a garantia de que assim cada respiração e a cada movimento de seus músculos produzirá cultura e liberdade no acolhedor seio da humanidade. Os personagens de Álvaro Apocalipse assumem esse acordo num corpo sem limites, grotesco, com livre transição e transgressão, porém aproximados de uma espiritualização penetrante e geradora de empatia. Assumem sua loucura através de um caráter espontâneo, inacabado e multiforme, exemplificam a vontade de constante e ilimitada mudança e liberdade criativa. Os personagens nascem, portanto, para agir de forma livre como espelho do humano: grotesco.

## Referências

AMARAL, Ana M. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** - O Contexto de François Rebelais. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e o personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORNHEIN, Gerd. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

CAVALHERO, Juciana. **Bakhtin e a questão dos componentes do objeto estético**. In: Revista Mal estar e subjetividade, vol. 10, n10, Fortaleza, 2010.

CAMPOS, Jorge Lucio de. **A propósito de Woringuer**. In: A Parte rei- Revista de Filosofia. Setembro de 2006. Disponível em <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/lucio47.pdf>

<sup>3</sup> Santos, FRS. *Grotesco: um monstro de muitas faces*. In: Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2009.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

CINTRA, Wagner. **A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor)**. In: Tradição e modernidade no teatro de formas animadas. Móin - Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 2, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. **O Espírito não pode ser o portador do ritmo**. In: Revista Backhtiniana. São Paulo, v.1, n 4, 2010/2.

\_\_\_\_\_. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 2002.

LOPARIC, Zeljko. **Theodor Lipps: uma fonte esquecida do paradigma freudiano**. NATUREZA HUMANA, São Paulo, v. 3, n. 2, dez. 2001. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302001000200004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302001000200004&lng=pt&nrm=iso)>. Acessos em 1 nov. 2015.

MALAFAIA, Marcos. **Giramundo: memórias de um teatro de bonecos Giramundo Teatro de Bonecos (Minas Gerais)**. In: Tradição e modernidade no teatro de formas animadas. Móin - Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 2, 2006, p. 179.

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. **Fronteiras invisíveis e territórios movediços entre o teatro de animação contemporâneo e as artes visuais: a voz do pincel de Álvaro Apocalypse**. Dissertação de Mestrado em Teatro, Programa de Pós-Graduação em Teatro, da universidade do Estado de Santa Catarina, 2009.

MIRANDA, Clara Luiza. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes**. USP São Carlos, SP. Orientada por Carlos Alberto Martins, 1998.

NAPOLI, Francesco. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – IFAC/UFOP 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SAMPAIO, Leonardo Rodrigues. **Revisão de Aspectos Conceituais, Teóricos e Metodológicos da Empatia**. Universidade Federal do Vale do São Francisco. Psicologia ciência e profissão, 2009, 29 (2), 212-227. <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v29n2/v29n2a02.pdf>

SANTOS, FRS. **Grotesco: um monstro de muitas faces**. In: **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]**. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2009, p. 135.

## Teatralidade, performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*: Uma releitura de Carlos Saura a partir do teatro de Federico García Lorca

*Theatricality, performativity and forms of expression in the representations of the tragic and dramatic in Bodas de Sangue: A reinterpretation of Carlos Saura from Federico García Lorca theater*

Roney Jesus Ribeiro <sup>1</sup>

O trágico e o dramático estão presentes em *Bodas de Sangue*. Obra do gênero dramático, escrita por Federico García Lorca, um dos mais expressivos escritores espanhóis do século XX. Propomos neste artigo um estudo sobre “a teatralidade e performatividade como formas de expressão nas representações do trágico e o dramático em *Bodas de Sangue* - uma releitura de Carlos Saura a partir do teatro de Federico García Lorca”. Refletiremos sobre a teatralidade, a performatividade, o trágico e o dramático em *Bodas de Sangue*, obra de García Lorca e na releitura de Carlos Saura. De modo breve definiremos a ideia de trágico moderno. E por fim discutiremos sobre a ideia da teatralidade e performatividade em *Bodas de Sangue* fazendo um paralelo entre as poéticas da câmera à expressão do gesto no musical de Carlos Saura. Para realizar as discussões sobre os temas propostos, seguiremos afinados às pesquisas de Alves (2011), Bakhtin (2010), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), e os demais que se fizerem necessários.

Palavras-chave: *Bodas de Sangue*, teatralidade, performatividade, García Lorca, Carlos Saura.

*Representations of the tragic and dramatic are very present in Bodas de Sangue. Work of the dramatic genre, written by Federico García Lorca, that besides playwright, he was also a poet. In this paper we propose in this paper a study of "theatricality and performativity as forms of expression in the representations of the tragic and dramatic in Blood Wedding - a reinterpretation of Carlos Saura from Federico García Lorca theater". We try to also perform here, some reflections on the theatricality and performativity in Bodas de Sangue in the music and film version, directed by Carlos Saura, and also the tragic and dramatic issues that revolve around the original work of García Lorca, which was the inspiration for this artistic production. Briefly define the idea of modern tragic. Finally we will discuss the idea of theatricality and performativity in Bodas de Sangue drawing a parallel between the poetics of the camera gesture expression in Carlos Saura's musical. To conduct discussions on the proposed themes,*

<sup>1</sup> Doutorando em Educação – USC, Mestre em Educação – UA. Graduado em Artes Visuais – UNIMES e Letras Português/Espanhol e Português/Inglês – FACIASC. Professor tutor no curso de Graduação em Licenciatura em Letras - Português do IFES e professor das disciplinas de Arte e Língua Portuguesa e Literaturas na SEDU. É artista visual, cronista e contista. Desenvolve pesquisas nas áreas de Letras, Linguística e Arte e Educação.

*follow tuned to Alves research (2011), Bakhtin (2010), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), and others that may be necessary.*

*Keywords: Bodas de Sangue, theatricality, performativity, García Lorca, Carlos Saura.*

## Introdução

Não se pode negar que a tragicidade seja uma característica muito recorrente em *Bodas de Sague*. Tal obra é uma produção do gênero dramático, escrita pelo poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca. Neste estudo pretendemos apresentar olhares e percepções sobre a teatralidade, a performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*, realizando um diálogo entre as representações artísticas de Carlos Saura e Federico García Lorca. Para alcançar o esperado, exploraremos a *Bodas de Sangue*, de García Lorca, e o musical sob a direção do cineasta Carlos Saura.

A teatralidade, a performatividade e formas de expressão são de aspectos grande importância para se trabalhar as representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue*, assim para explorar tais características de modo expressivo propomos um estudo comparado com o musical de Carlos Saura e o teatro de Federico García Lorca. Para chegar aos resultados esperados lançamos como questões norteadoras as seguintes perguntas: qual é a definição trágico moderno? Sobre a teatralidade, a performatividade e as formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em *Bodas de Sangue* na perspectiva de Saura e García Lorca, que diálogo podemos traçar? Como se constitui a releitura de *Bodas de Sangue* na produção de Saura e Gades?

Dado as representações da performatividade e da teatralidade, e das relações do trágico e do dramático que atravessam a obra *Bodas de Sangue*, em sua versão original, escrita por García Lorca, e também no musical do cineasta Saura em parceria com Gades, será de tamanha importância trabalharmos afinados aos estudos de pesquisadores e teóricos como Alves (2011), Calabrese (1988), Deleuze (1998), Junior (2010), García Lorca (2004) Gibson (1989), Nietzsche (1999), dentre outros que se fizerem necessários para realizar nossas investiga-

ções e enriquecer as pontuações a serem realizadas. Neste artigo, além das pontuações analíticas e críticas, realizaremos uma reflexão sobre o trágico e o dramático, a teatralidade e performatividade em *Bodas de Sangue*, desde a visão de Lorca até à poética de Saura.

### Breve percepção do trágico moderno

A arte, ao que se pode interpretar a partir de muitas ideias colocadas por diversos críticos e historiadores da arte, não surge a esmo, e sim a partir de diversas demandas sociais, ou seja, como uma forma de necessidade social. A ciência estética<sup>2</sup>, por sua vez, reconstruindo de modo a modernizar a maneira de perceber a arte em suas transformações. No caso do teatro, vale a pena acrescentar que a ‘tragicidade’ e a ‘dramaticidade’, são elementos qualitativos, que contribuirão para a forma de se perceber a beleza na arte dramático/literária.

Em seu livro, cujo título é *O nascimento da tragédia Nietzsche*, filósofo, poeta e crítico cultural russo, fez referência à importância de se compreender tanto o nascimento, como também a evolução da arte, tendo como foco a duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*<sup>3</sup>, que na sua completude interpretativa, podem ser entendidos como dois impulsos artísticos.

<sup>2</sup>Origina-se do termo grego *aisthētiké*, que significa “aquele que nota, que percebe”. Estética é conhecida como a filosofia da arte, ou estudo do que é belo nas manifestações artísticas e naturais. A estética é uma ciência que remete para a beleza e também aborda o sentimento que alguma coisa bela desperta dentro de cada indivíduo.

<sup>3</sup>O *apolíneo* por sua vez, é a individualização, é símbolo de luz, de medida, de limite, é a arte que procura cobrir o mundo com uma cortina estética, de forma perfeita e bela, fazendo-nos ser capaz de resistir ao pessimismo através de uma ilusão da realidade criada pela arte. O *dionisíaco* é a afirmação triunfal da realidade e suas contingências, é se unir a existência em toda sua verdade, contradição e terror. Através da embriaguez os limites, as medidas, a luz, caem no esquecimento, e nessa respectiva experiência as barreiras estabelecidas pelo princípio da individualização são quebradas, e abre espaço para o nascer da volúpia, a desintegração do eu, e a ligação do ser humano com a realidade nua e crua. Fazendo-o entender que o apolíneo é apenas uma ilusão.

Com relação a transformação e desenvolvimentos das poéticas artísticas, Nietzsche (1999, p.27) acrescenta que nós “teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica, mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco* (...)” assim como também “a procriação depende da dualidade dos sexos (...)”. Sendo assim, não resta dúvidas de que a arte em sua multiplicidade poética se ascende na dualidade preconizada por Nietzsche (1999), e por consequência vem a percepção da modernização da tragédia. A amalgamação dos impulsos artísticos, denominado por Nietzsche por *apolíneo* e o *dionisíaco*, representará para a estética um acontecimento importante. Isso traz a certeza de que “a maior criação se dá somente no momento em que tais impulsos” se juntam. “Como ápice dessas produções tem-se a tragédia Ática que não é nem só apolínea, nem só dionisíaca, mas resultante de ambos os impulsos” Azeredo (2008, p. 276).

Com o auxílio das relações de inconsciente moderno e da psicanálise, para explorar a fusão dos impulsos artísticos, Nietzsche, (1999, p.27), trabalha nas reflexões de que por meio do “(...) ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia Ática<sup>4</sup>”. Essa dualidade aludida em linhas anteriores nos reporta à evolução da arte grega e a concretização da Tragédia Ática. Não restando dúvida do quanto *apolíneo* e o *dionisíaco* foram importantes para a linearidade da evolução da tragédia, e sua modernização na história da arte de modo geral.

Com relação aos ideais das representações da “tragédia moderna<sup>5</sup>” Hauser “aponta, como substancial diferença entre esta” e a tragédia clássica, possibilita “o entendimento do ‘trági-

<sup>4</sup>Pode ser definida como a integração e não repressão do instinto dionisíaco ao instinto apolíneo, transformando o sentimento de desgosto causado pelo horror e pelo absurdo da existência, atraindo a verdade dionisíaca para o mundo da bela aparência, transformando o fenômeno natural em fenômeno estático.

<sup>5</sup>Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1965.

co', o 'mythos' aristotélico" (JUNIOR, 2010, p. 01). Na tragédia grega as relações do divino se dão a partir das representações do oráculo, que introduz elementos do trágico, "o impedimento de caráter sobrenatural que mostra ao homem sua impotência e pequenez ante um destino que se levanta inexorável e absoluto" (JUNIOR, 2010, p. 01 apud Gerd A. BORNHEIM 1969).

Com isso, podemos concluir que as ideias do 'trágico' na modernidade se traduzem na tragédia moderna, e com isso "o trágico" não se poderá ser considerado um elemento "de procedência divina" pelo simples fato de não se impor ao sujeito social como um castigo; como essa questão "está dentro da alma humana", ela sem dúvidas será entendida logicamente como elemento parcial da "constituição, como uma enfermidade congênita do homem". O homem em sua incompletude natural, vai guardar intimamente dentro si aquilo que lhe encaminhará a destruição de seu próprio ser, despertando também em seu estado espiritual o "íntimo inimigo" (JUNIOR, 2010, p. 01 apud Gerd A. BORNHEIM 1969).

### **Tragicidade no teatro de Federico García Lorca**

Como já assinalado por muitos críticos da literatura e da dramaturgia, Federico Garcia Lorca<sup>6</sup> foi um importante poeta e dramaturgo espanhol do século XX. Suas obras tratam de temas diversos, no entanto boa parte de sua produção literária é dedicada a temas das suas origens andaluzes. Suas poéticas dramáticas e literárias são eivadas de forte influência à cultura

<sup>6</sup>Nasceu nos arredores de Granada, Espanha, no dia 15 de junho do ano de 1898 e faleceu em 1936, foi um poeta e dramaturgo espanhol. Considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola do século XX. Levou para sua poesia a paisagem e os costumes da terra natal. Estudou direito, mas logo revelou interesse pela música, pintura e teatro.

cigana. *Bodas de Sangue*<sup>7</sup>, a obra que utilizaremos em nossos estudos e análises neste artigo. Obra esta, que é uma peça de teatro integrante da trilogia constituída por “*Yerma e A casa de Bernarda Alba*”.

Conforme nos relembra Castro Filho (2007, p. 20) há consenso em todas as instâncias dramático/literárias, quando se coloca em discussão o valor e tamanha criatividade de Federico García Lorca “como poeta, historicamente equiparado, em qualidade literária”, a escritores “conterrâneos como Lope de Vega, Valle-Inclán, Calderón de la Barca e, claro, Miguel de Cervantes”. Alguns estudiosos erroneamente, questionam as peças de García Lorca, enfatizando mais a carga poética de seus textos, deixando passar despercebido a tamanha engenhosidade e criatividade do dramaturgo como autor dramático. García Lorca sempre será lembrado por sua criatividade não só artística, como literária. Suas obras teatrais revelam engenhosamente a teatralidade e a trágicidade de um modo extremamente realista, até mesmo quando a ficção se faz presente. Em detrimento das proposições já realizadas, não pode deixar de chamar atenção a grandiosidade de García Lorca enquanto poeta e dramaturgo.

Enquanto poéticas artísticas, o teatro e a poesia tem seus pontos de correlações que se completam em sua integralidade. Sobre as inter-relações das duas poéticas anteriormente discutida, nos ressalta García Lorca (2004, v.I, p. 11) implicativamente, que o teatro em sua essência artística é “a poesia que se levanta do livro e se faz humana” em suas representações. Em detrimento do disposto, achamos possível abordar a obra de García Lorca isentos de nos esbarrarmos nas constantes de necessariamente criar definições mais para o valor poético ou teatral de suas poéticas. Além de qualquer definição, a tragicidade é algo muito recorrente na produção teatral lorquiana.

<sup>7</sup>é uma peça de teatro, pertencente à trilogia formada por *Yerma e A Casa de Bernarda Alba*.

Muitas peças de grande prestígio social foram produzidas por García Lorca em seu percurso como dramaturgo, mas optamos por realizar nossas análises reflexivas em *Bodas de Sangue*. Nossa escolha não acontece no acaso. Tal obra é escolhida dado suas marcas e essências trágicas. Sobre a obra eleita para tal estudo, García Lorca (2004, v. III, p. 93) assevera que *Bodas de Sague* compõe a primeira parte da “trilogia dramática da terra espanhola”, de um projeto artístico/literário inacabado, no qual o dramaturgo se propunha a revisita o solo trágico grego, de modo a “dar à luz a tragédia soterrada”.

A tragicidade no teatro de Federico García Lorca não surge do acaso e nem mesmo a esmo. Suas obras surgem a partir de situações reais marcadas pela ocorrência do trágico. Conforme relata Gibson apud Castro Filho (2007, p. 58-59), *Bodas de Sangue*, por exemplo, foi escrita após García Lorca ler no jornal madrilenho ABC, uma trágica notícia que despertou sua atenção, sobre um brutal “assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em região rural próxima à cidade andaluza de Níjar”. Esclarece-nos Szondi (2001, p. 27)<sup>8</sup> que “a perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte.” O trágico e o dramático na perspectiva lorquiana carrega em sua essência uma questão de fundo ético e social versus às questões existenciais é o que acrescenta Castro Filho (2007). Logo, referindo-se a *Bodas de Sangue* verificamos García Lorca:

[...] procura delimitar as fronteiras entre o tratamento trágico e a configuração dramática em seu teatro, de maneira que o drama englobaria questões de fundo ético e social, ao passo que a tragédia, segundo suas modernas possibilidades, daria conta de questões existenciais mais intimamente ligadas à natureza arquetípica do humano. (CASTRO FILHO, 2007, p. 49).

<sup>8</sup>SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Com base às ideias de Castro Filho (2007), em se tratando de Bodas de Sangue “o propósito desta representação” trágico/dramático “é demonstrar a acidentalidade do amor”, que possivelmente “pode dar-se à margem da heterossexualidade e, ao mesmo tempo, pôr em evidência a mentira profunda das convenções do teatro burguês, que é também a mentira da sociedade que o sustenta” (GARCÍA LORCA, 2004, v. II, p. 13). Associando as ideias de García Lorca (2004) às reflexões que Ferraz (2002) tece, entendemos que:

A tragédia e o teatro estimulariam, assim, o prazer do excesso, da não conservação de si e do que já está estabelecido, insuflando o gosto pela experimentação radical e violenta das aventuras a que podem levar uma ideia ou pulsão levadas a suas últimas consequências (FERRAZ, 2002, p. 238-239).

Após as discussões propostas por Castro Filho (2007, p. 49), concluímos que não somente em Yerma, como também em Bodas de Sangue funcionam com resultado, “a culminância de um processo de delimitação lorquiano em torno da tragicidade” como uma matéria dentro da especificidade própria do teatro por excelência. No entanto, Artaud (1999, p. 59)<sup>9</sup> possibilita para tenhamos “uma ideia extraordinária do nível intelectual de um povo” a partir dos estudos críticos realizados no interior da tragicidade e teatralidade em Bodas de Sangue.

<sup>9</sup>ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

## A Trilogia Flamenca e as poéticas de Carlos Saura

Considerado um dos maiores expoentes do cinema espanhol nas décadas de 70 e 80, Carlos Saura<sup>10</sup> foi uma pessoa preocupada com as questões sociais. Em seu percurso profissional enquanto cineasta, produziu inúmeros trabalhos tratando temas diversos e versando pelo ecletismo de ideias. Vale ressaltar, que especificamente no período da ditadura militar Carlos Saura se dedicou a trabalhos cujos temas eram de essencial teor político. Não é por acaso que Saura é visto por muitos críticos com um cineasta engajado.

No ano de 1975, com a morte do ditador Franco, Saura torna suas poéticas mais ecléticas e com isso passa a produzir trabalhos com tema de cunho mais artístico, cultural e social. Ainda que este célebre cineasta reinventa sua forma de trabalhar, isso não interfere negativamente no refinamento de suas obras. “No período da ditadura espanhola de Franco o cineasta buscou metáforas diversas para compor seus filmes sem que fossem barrados pela censura local”, (ALVES, 2011, p.107).

Dentre as produções cinematográficas de Saura, a maior parte de seus filmes refletem em grande proporção, tamanho horror que sentia das guerras. Lembrar dessas ocasiões nada positivas lhe causava forte sensação de melancolia e tristeza. “Na década de 80”, Carlos Saura “elabora uma estética própria, marcante de sua obra, que dialoga com a luz, com a dança, com a câmera”, (ALVES, p. 107), surgindo então a releitura de Bodas de Sangue. Esse está entre os trabalhos mais importantes de tal cineasta. No entanto, tal trabalho somente é realizado após a ditadura abaixar a guarda ao que refere-se à censura cultural. Por causa dos temas de apelo social com que trabalhou, Saura teve os palcos como sua morada, e também

<sup>10</sup>Nasceu em Huesca, no dia 04 de janeiro de 1932, estudou engenharia industrial. Iniciou a carreira no cinema trabalhando como fotógrafo. - Trabalhou como ator em dois filmes, "El Pisito" (1959) e "El Cohecito" (1960). Hoje é um renomado cineasta e roteirista espanhol. Também nutre grande interesse pela dança e outras modalidades artísticas.

teve de viver por um tempo em Barcelona, Madrid e Valência sob a pressão do medo e da opressão.

As obras do diretor e cineasta Carlos Saura servem como homenagens ao seu país. É impossível não perceber em suas produções cinematográficas uma forte declaração de amor à cultura e a tradição espanhola. Em seu filme *Bodas de Sangue*, cujo título é o mesmo da obra de García Lorca, ora se percebe o dedilhar das castanholas, ora o choro de um lamento cigano. *Bodas de Sangue* a partir do olhar do cineasta, Carlos Saura deve ser analisada como “a expressão” fiel “da complexidade e da relação entre arte e emoção, características do flamenco” (ALVES, 2011, p. 103). É com a junção da ‘expressão da arte’, ‘da emoção’, ‘dos gestos’ e ‘da cena’ que *Bodas de Sangue*, obra dramática escrita por García Lorca ganha uma nova perspectiva com a produção cinematográfica de Carlos Saura. Sobre isso Alves (2011) acrescenta que:

Em “*Bodas de Sangue*”, uma companhia de dança ensaia um espetáculo de dança inspirado na peça teatral homônima do espanhol Federico García Lorca. Na história de García Lorca, uma jovem camponesa foge com seu amante no dia em que se casara com outro homem. O marido, então, vai atrás dos amantes para limpar sua honra (ALVES, 2011, p.12-13).

Foi envolvido pelas experimentações que realizou a convite do produtor cultural, também espanhol, Emiliano Piedra, que Carlos Saura resolveu trabalhar numa releitura de *Bodas de Sangue*. Como nos ressalta Alves (2011, p.113) “O interesse pelos ensaios de dança aparece em toda a Trilogia Flamenca, - e também em “*Tango*” (1998)”, isso sem dúvidas, no cinema funcionará, “como metalinguagem, como se os bastidores fossem o lugar privilegiado para assistir ao espetáculo”. Evidentemente, dessa forma, “Saura exalta o próprio fazer do artista, pois ver dos bastidores é participar, é estar dentro, ver de perto”.

Dirigida por Antonio Gades, a companhia de dança que ensaia *Bodas de Sangue*, realiza um ensaio geral. O filme de Saura dar vidas preconizando o (re)nascimento de um modo muito real e performático ao drama lorquiano por meio da dança e expressão do gesto. Assim como diz Souza (2005, p. 264), é nesse momento tanto teatral como performaticamente “a vigorosa coreografia exalta os sentimentos e torna-se elemento fundamental na narrativa”. “As formas, os sons, o canto, as sombras e as composições dão intensidade ao espetáculo, apresentando uma abordagem musical diferente” mas que acentua por meio da performance a teatralidade da tragédia ilustrada.

O espetáculo montado e o ensaio realizado por Gades, levando em conta todos os pontos de tamanha importância, o filme vai se realizando sob a supervisão de Saura. Assim, “aquilo que poderia ser apenas mais um musical de bastidores”, toma tamanha dimensão artística que extravasa os limites de uma produção simplista e “se torna um espetáculo à parte que faz uso das estratégias cinematográficas para narrar uma história sem diálogos, apenas com música, dança e sentimento”, (SOUZA, 2005, p. 264).

Certamente “a originalidade desse primeiro filme não foi superada pelas produções seguintes apesar do sucesso da trilogia” (SOUZA, 2005, p. 264). Quando o ensaio de fato começa a ser realizado, vem-se a certeza de que o filme Gades e Saura vai se transformando na verdadeira história de *Bodas de Sangue*. Todas as cenas do filme traduzem os acontecimentos dos atos da peça. Haja vista, que as cenas se realizam com base nas minúcias de detalhes. São de fato os pequenos detalhes que conferem a tamanha beleza, brilho e o valor à essa produção cinematográfica.

## Teatralidade e Performatividade em Bodas de Sangue: da câmera à expressão do gesto

Centralizamos aqui neste estudo a obra dramática Bodas de Sangue para um breve estudo crítico, analítico e também comparado desde sua versão original escrita por Federico García Lorca até sua releitura em forma de um espetáculo musical dirigido por Carlos Saura. Em tais perspectivas percebemos fortes traços tanto da teatralidade e performatividade, como também características do trágico e do dramático. O musical que nos referimos é um espetáculo e ao mesmo tempo uma verdadeira produção cinematográfica. Bodas de Sangue no olhar de García Lorca e de Saura, possibilita-nos, um breve percurso nas poéticas da visualidade<sup>11</sup> na obra Bodas de Sangue. Realizamos nas seguintes linhas, uma análise em torno da obra e a releitura realizada por Carlos Saura, no intuito de explorar a teatralidade, performatividade, e também as relações de semelhanças e diferenças a partir do trágico e do dramático. Antes de passar as possíveis análises no interior de Bodas de Sangue em sua versão original e sua releitura, faz-se necessário consideração os elementos que nos acrescenta Todorov (2010):

A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre o material, forma e conteúdo. (TODOROV, 2010, p. 3).

<sup>12</sup>

A teatralidade e a performatividade são características muito presentes na produção musical/cinematográficas de Carlos Saura. No entanto, antes analisar Bodas de Sangue, e sua

<sup>11</sup>Entendemos como 'Poéticas da Visualidade' neste estudo, as relações de possibilidades de estudos entre texto e imagens, som e gestos.

<sup>12</sup>TODOROV, Tzvetan. In Estética da Criação Verbal. **Prefácio a Edição Francesa\***. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010. p. 4-24.

releitura, é interessante nos atentar a algumas observações do crítico Omar Calabrese (1988) que trata do “pormenor” e “fragmentos”, palavras sinônimas de “parte” que analiticamente nos possibilitar considerar como um sistema que se constitui nas polaridades parte/todo. Haja vista que esse sistema constitui categorias para construção, elaboração e análise das obras de arte.

[...] a análise das obras através do uso do pormenor ou do fragmento é, não só comum, como também materialmente evidente (pensamos em todos os pormenores que a história da arte nos mostra, ou em todos os fragmentos que a arqueologia utiliza). [...] um ponto de vista criativo, é muito frequente os artistas contemporâneos precederem ao fabrico de obras-pormenor ou de obras fragmento. As novas tecnologias, enfim, propõem-nos hoje maneiras renovadas de entender o pormenor e o fragmento, sobretudo no seio dos meios de comunicação. (CALABRESE, 1988, p. 84).

A obra de arte em sua (des)completude é vista por muitos críticos como um sistema pleno significados e/ou conteúdos possivelmente ocultos. Alves (2011, p. 154) nos diz que “cada porção é remetida ao significado global, e produz sentido a mais níveis, segundo o sistema de relações pelo qual estas se integram com as outras”. Ou seja, Calabrese, 1988 apud Alves (2011, p. 154) completa tal ideia acrescentando que “na prática analítica do pormenor, há uma tendência para sobre avaliar o elemento enquanto capaz de fazer repensar o sistema: o detalhe é então, por assim dizer, excepcionalizado”. No mundo das ideias dos signos, compreendemos que a relação entre texto e imagem é um sistema, e este se concretiza, fazendo com que o texto se transforme numa ação imagética. Bodas de Sangue em sua versão original é uma obra eivada de características dramático/artísticas que lhe confere uma forte carga literária. Essas características presentes na obra de García Lorca se expandem em suas relações imagéticas. Dessa forma a releitura de Carlos Saura, se transforma num espetáculo musical e cinematográfico. Tais relações ascende a importância das poéticas das visualida-

des na obra em sua versão original e em sua releitura, sem que uma anule, ou até mesmo supere a outra.

A produção de Saura ao que foi possível perceber em nossas análises, pode ser vista como um “espetáculo”, ou melhor, “o ensaio de um espetáculo que se converte no próprio filme”. (ALVES, 2011, p. 152). A dança na produção de Saura particularmente assume formas múltiplas e desvela forte representação de detalhes não só interiores como também exteriores no percurso da evolução histórica das artes. A dança na produção sauriana é a poética artística que possibilita-nos perceber que tal espetáculo ainda mesmo em seu ensaio seja dotado de performatividade e teatralidade. Conforme Alves (2011, p. 152) com relação à poética Lorquiana, acrescenta que, em *Bodas de Sangue* no olhar de Saura, “a paisagem interior da Andaluzia apenas se vislumbra. E a exterior, jamais”. Sendo assim atentamos ao fato de que o clímax do cenário trágico é traduzido por meio das relações da teatralidade e da performatividade, apresentadas pelo ballet, no momento em que bailarinos e coreógrafos colocam cena sua sincronia grupal. Conforme Alves (2011) com tal produção musical/cinematográfica:

[...] Gades e Saura transcendem a paisagem, eliminando seu desenho do texto, procurando, na forma exata do *ballet* dirigido pelo olho do diretor do filme, o clímax dramático da tragédia. Resta o gesto. É ele que produz os sentidos possíveis do todo. O gesto que traduz a linguagem do texto para a linguagem do corpo. O gesto que se mostra e se faz perceber pela dança flamenca, expressiva das angústias, do dia-a-dia e da cultura da Andaluzia, cenário da tragédia lorquiana. (ALVES, 2011, p.152).

A produção de Saura se concretiza a partir de um circuito em que acontece a junção das mímicas, os movimentos e os gestos agrupados harmonicamente fazendo surgir o filme. Tais elementos associados a fortes expressões da teatralidade dão sentido real ao filme que remete à *Bodas de Sangue*, obra de García Lorca. Para criar no contexto cinematográfico de

Bodas de Sangue um cenário em que o dramático e o trágico, a partir das expressões da performance se constroem sem perder sua essência é mais que necessário uma tentativa conjunta de Gades e Saura. Nesta tentativa, Gades e Saura tentam por meio da teatralidade e da performance construir uma produção artística que dialogue com uma multiplicidade de linguagens para construção da linguagem universal que vai representar “grito coletivo, da grande tragédia” (ALVES, 2011, p. 153).

Saura em sua releitura de Bodas de Sangue constroi um cenário em que os detalhes de pormenores se constituem harmonicamente garantindo consideravelmente maior expressividade à obra em discurso. Tamanha expressividade jamais seria possível se não fosse com o auxílio da teatralidade e da performatividade, detalhes estes que são explorados na encenação do espetáculo. Os elementos constituídos dos pormenores se fundem, e assim pode-se concretizar uma observação sobre o filme e o conceito de diálogo/encontro explorado pelo filósofo Deleuze (1998) a partir de suas reflexões. Conforme ressalva Deleuze (1998) apud Alves (2011, p. 153), “os devires são geografias, são orientações, direções, entradas e saídas”. Tais elementos “são o que há de mais imperceptível”. Ou seja, eles “são atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo”. Em continuidade Deleuze (1998) seguem dizendo que estilo é:

[...] a propriedade daqueles de quem habitualmente se diz <<não têm estilo...>>. Não é uma estrutura significativa, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Um estilo é conseguir gaguejar na sua própria língua. Não ser gago nas suas palavras, mas ser gago na própria linguagem. Ser como um estrangeiro na sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. (DELEUZE, 1998, p.14).

Devemos reconhecer que o estilo na obra arte de qualquer gênero e um elemento de tamanha importância a ser analisado. No entanto, é basicamente enfatizando esse elemento que Saura e Gades produzem uma obra que se alinha ao pensamento deleuziano sobre a ideia de 'estilo'. Aproveitamos para dizer que a performatividade realizada pelo ballet em *Bodas de Sangue*, acentua o caráter de teatralidade da obra produzidas pelos diretores espanhóis, o que de fato também reafirma a ideia de estilo, anteriormente apresentado nas palavras de Deleuze (1998). Esta produção é fruto de um rico diálogo entre a música, a dança e a cena para recriar *Bodas de Sangue* de García Lorca. Gades e Saura investe tanto em tal produção que acaba concretizando um espetáculo artístico que faz renascer uma 'Trilogia Flamenca' que se equipara a das peças de García Lorca. Sobre essa Trilogia recriada por Saura e Gades, Alves (2011) acrescenta que:

[...] tomando o pensamento deleuziano, é possível afirmar que Gades e Saura criaram um estilo na sua "Trilogia Flamenca". Segundo Souza (2005), mesmo que os filmes da trilogia flamenca de Saura sejam considerados filmes de dança, o uso criativo da coreografia e, conseqüentemente, da música espanhola enquanto instrumento narrativo, permite sua análise como sendo uma nova etapa na produção do gênero musical, uma nova abordagem do musical. (ALVES, 2011, p. 154).

*Bodas de Sangue* na atmosfera criada por Saura e Gades, se apresenta como o resultado do encontro entre alguns elementos da arte. Essa produção artística jamais se realizaria sem a contribuição do cinema, da dança, da literatura e também da música. "O filme está entre e fora da tragédia lorquiana" (ALVES, 2011, p. 154). Essa ideia se realiza em função de os diálogos na releitura de *Bodas de Sangue* serem suprimidos pela representação de gestos que aos poucos se transformam em mímicas. Conforme Souza (2005, p. 262) Carlos Saura e Gades "possibilitaram uma nova abordagem do gênero musical", com grande dose de "emoção e da intensidade das manifestações artísticas de seus países, associadas diretamente à

visão peculiar de mundo desses diretores”. Essa abordagem aludida por Souza (2005) faz-nos refletir sobre as ideias de aproximações e diferenças contidas em algumas obras artísticas e literárias. Para trazer luz as nossas reflexões Deleuze (2006) nos esclarece que:

Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição do possível entre os gêmeos idênticos, também não há possibilidade de se trocar a alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são critérios da repetição[...] (DELEUZE, 2006, p. 20).

Entendemos que “Bodas de Sangue” nas perspectivas de García Lorca e de Saura não podem ser entendida como obras irmã (gêmeas idênticas) e nem mesmo acatamos qualquer ideia de similaridade entre ambas. A releitura produzida por Saura e Gades representa o ‘renascimento’ do cenário flamenco a partir da obra dramática de García Lorca. Saura ao recriar a trágica Bodas de Sangue, por meio de uma produção musical/fílmica possibilita-nos novas percepções sobre a tragédia flamenca. Saura consciente da ideia de que a “[...] repetição não é a generalidade”, não tenta realizar sua obra primando simplesmente pela criatividade nem mesmo tenta realizar uma cópia fiel da obra de García Lorca. Com isso seus esforços lhe conduz a conclusão de que a “[...] repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras”, (DELEUZE, 2006, p. 19) e assim o cineasta faz o exercício de reflexão filosófica. O intuito de Saura e Gades com a realização de sua obra foi dar a mesma vida que García Lorca deu a Bodas de Sangue. Com isso os diretores conseguem por meio da performatividade e da teatralidade conseguem garantir os aspectos ‘trágico e dramático’ que García Lorca deu na escrita de sua obra.

Não é difícil perceber na obra lorquiana os aspectos e elementos do trágico e do dramático. Essas características também são observadas na releitura recriada por Saura. Tais obras ainda que unidas numa mesma perspectiva, a recriação e repre-

sentação do trágico e do dramático, são em sua essência constituídas de diferenças e aproximações. Com isso entendemos que “entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza” (DELEUZE, 2006, p. 19).

As personagens agentes nas obras aqui comparadas ao nosso ver tem correspondências próprias. Dado esse fato, observamos que, na versão de Bodas de Sangue de García Lorca traz forte carga dramática, isso acontece por causa do cenário trágico em que essas personagens são colocadas no ato de sua atuação. Na produção de Saura, é possível perceber elementos da dramaticidade, mas tal ideia é instaurada a partir das expressões corporais realizadas pelos atores/bailarinos. Saura e Gades concretizam seu trabalho por meio do sensível e do gesto, que na realização da obra se converte em dança e música. Nos pautando ao pensamento de Bakhtin (2010), acreditamos que as personagens em ambas poéticas representam a resposta do objeto da fiel dramaticidade propostas pelos autores.

[...] cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto, quanto na resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); nesse sentido, o acentua cada particularidade de sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; na vida, porém, essas respostas são de natureza dispersas, são precisamente respostas as manifestações particulares e não ao todo do homem, a ele inteiro; e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem - bondoso, mau, bom egoísta, etc.[...] (BAKHTIN, 2010, 3).

O homem em sua dualidade<sup>13</sup> é figura marcante em Bodas de Sangue. Essa dualidade do ser humano comprova as particularidades aludidas por Bakhtin (2010) em seus estudos. São as características de bondade e maldade no homem que ajuda a conferir tamanha dramaticida-

<sup>13</sup>A dualidade a que nos referimos aqui, vai de encontro aos aspectos filosóficos inerentes ao homem em seu estado de espírito. Entendemos então que o homem assim como a moeda é dotado de duas faces, uma boa e uma ruim, sendo assim entendemos que o homem pode ser bom ou mau.

de na obra de García Lorca. Para ilustrar tais características com fidelidade temática Carlos Saura em sua releitura opta pela poética dos gestos, ou seja, ao invés dos diálogos se usa os movimentos corporais e o som em que se realiza o flamenco espanhol. Em resumo, pode-se entender que o texto dramático nessa perspectiva, se configura numa representação imagética por meio dos movimentos concretizados pelos bailarinos

No que tange os discursos tratados aqui, ao propor uma releitura de Bodas de Sangue, obra dramática de Frederico García Lorca, o diretor Carlos Saura faz nascer uma forma revisitada de perceber o trágico e o dramático, características essas que mesmo paralelas, se completam. Na produção musical/cinematográfica de Saura as palmas, as vozes e o sapateado da realização do flamenco, são elementos que se concretizam por meio da performatividade e a teatralidade. Analisamos ainda, que é a teatralidade e a performatividade que faz da releitura artística de Saura uma autêntica reinvenção da literatura dramática de García Lorca.

### **Considerações Finais**

Realizar este estudo não só analítico, como também comparado no interior de Bodas de Sangue de Frederico Garcia Lorca e a produção de Carlos Saura, possibilitou-nos conhecer melhor o gênero dramático e a perspectivas de tais autores ao produzir sua representação artística. Compreendemos por meios de nossos estudos que a tragicidade é uma característica essencial em Bodas de Sague. As obras mais representativas do poeta e dramaturgo espanhol Frederico García Lorca foram produzidas no gênero dramático. Exemplo dessa produção dramática, artística e literária como já foi dito anteriormente, é Bodas de Sangue,

uma peça de teatro que faz parte da trilogia formada por “Yerma e A casa de Bernarda Alba”.

Nossos estudos analíticos se realizaram calcados nas ideias do trágico, do dramático, da teatralidade, da performatividade e também do musical. Trabalhamos tais elementos associando o gesto ao cenário para identificarmos a dimensão trágica da peça de García Lorca. Nas representações artísticas de García Lorca e de Saura a atmosfera do trágico e do dramático se constitui a partir da intensidade como cada personagem/ bailarino vivem o ato por meio do flamenco.

Para chegar à conclusão desejada trabalhamos em torno da teatralidade, performatividade e formas de expressão nas representações do trágico e do dramático em Bodas de Sangue, na perspectiva de Carlos Saura e de Frederico García Lorca. Estabeleceu-se aqui algumas alusões ao que se refere à constituição do trágico na atualidade a partir das ideias filosófica. O trágico e o dramático são características indissociáveis de Bodas de Sangue, mas para fortalecer tais proposições, estudamos a obra de Carlos Saura e a constituição da Trilogia Flamenca realizada por García Lorca.

Em suma, neste breve estudo comparado e analítico, concluímos que a releitura de Bodas de Sangue, dirigida pelos espanhóis Carlos Saura e Antonio Gades não representa uma limitada revisão da obra original, mas um olhar renovado sobre a dramaticidade e a tragicidade no cenário criado por García Lorca. Saura e Gades reelabora a perspectiva lorquiana por meio da dança e do cinema. Assim sendo, percebemos que a intenção de Saura não foi copiar, ou produzir uma obra similar à peça teatral de García Lorca, mas sim realizar uma releitura a partir de uma produção musical/cinematográfica para possibilitar ao espectador lorquiano uma nova forma de perceber Bodas de Sangue.

## Referências

- ALVES, Marcela Loureiro. **“Bodas de Sangue”, de Carlos Saura: releitura do musical clássico**. São Paulo: [s.n.], 2011. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2011.
- AZEREDO, Vânia Dutra de. **Nietzsche e os gregos**. Revista Hypnos, São Paulo, número 21, p. 273-287, 2º semestre 2008.
- BAKHTIN, Mikhael. **Estética da Criação Verbal**. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.
- BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. 2.a ed. Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva, 1969.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CASTRO FILHO, Claudio de Souza. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. Campinas, SP: [s.n.], 2007. Dissertação (mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2007.
- DELEUZE, Guilles. **Diferença e repetições**. 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 2009.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche*. In: DUARTE, Rodrigo et alii. **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, pp. 234-243.
- GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de Sangue**. São Paulo: Abril, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**. Edición y prólogo de Miguel García- Posada, 4 vols. Barcelona: Contemporánea, 2004.
- GIBSON, Ian. **Federico García Lorca: uma biografia**. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.
- JUNIOR, Zaqueu Machado Borges. Sobre o poético e o trágico em *Yerma*, de Frederico García lorca. **Revista Lumen et Virtus**, Vol. I nº 1. p. 106-116, 2010.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar. O gênero musical no cinema**. Minas Gerais: [s.n.], 2005. 300f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2005.

# A Teatralidade nas fotografias de David LaChapelle

## *The Theatricality in David LaChapelle's photographs*

Elaine Spagnol<sup>1</sup>

Acredita-se que as fotografias de vários artistas contemporâneos já não estão mais focalizadas no momento da captura da imagem fotográfica. Sua criação utiliza inúmeros recursos de manipulação anterior e posterior ao momento desta captura como montagens, escolha e construção do tema e todos os elementos que compõem o quadro fotográfico. Um recurso amplamente utilizado na fotografia contemporânea é a teatralidade, este texto propõe uma investigação sobre este tema com a análise de fotografias do americano David LaChapelle, pretende-se evidenciar como o artista utiliza-se da teatralidade para criar imagens que questionam a sociedade e, ao mesmo tempo, despertam ambiguidade.

Palavras-chave: fotografia contemporânea, teatralidade, manipulação, David LaChapelle.

*It is considered that the many contemporary artists' photographs are no longer focused in the capture moment. The creation uses a lot of means before and after at the captured as assemblies, choice and construction of the theme and the elements in the photographic frame. A widely factor used in contemporary photography is the theatricality; this paperwork proposes an investigation about this topic. By using David LaChapelle's photographs analysis, it is wanted to show how the artist uses theatricality to create images that questions society and awakes ambiguity.*

Keywords: contemporary photography, theatricality, manipulation, David LaChapelle.

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

## Introdução

Atualmente as interferências nas imagens fotográficas ocorrem como nunca visto antes, com o uso de computadores. As obras fotográficas atuais não recebem somente a manipulação proveniente da pós-produção digital, mas as modificações que envolvem a ideia de construção da própria foto, umas destas formas de expressão é a teatralidade.

Vários artistas contemporâneos se valem destas manipulações em seus trabalhos fotográficos, fazendo referência ao cinema, à pintura, à literatura, à moda, à cultura de consumo ocidental, entre outros, como ressalta Tadeu Chiarelli, em seu texto *A Fotografia Contaminada*, no qual trata da fotografia no Brasil. No entanto, pode-se considerar que o mesmo se aplica igualmente à prática artística também fora do país, pois se trata de:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Dessa forma, surge um novo conceito, centrado na expansão da linguagem fotográfica e em sintonia com o momento atual da arte contemporânea. Esse conceito de fotografia expandida abrange as manipulações como parte do código fotográfico nos dias atuais.

[...] dentro do conceito de fotografia expandida devem ser considerados todos os possíveis tipos de manipulação da imagem e de interferência nos procedimentos fotográficos que, ao final, atribuem ao código fotográfico um caráter inovador, que amplia seus limites e provoca uma reorientação dos paradigmas estéticos desta linguagem, tornando-a uma atividade estética renovadora (ALESSANDRI, 2011, p. 02-03).

Hoje, a fotografia é um meio híbrido que sofre as mais diversas interferências durante a sua criação. Os avanços tecnológicos decorrentes da criação, popularização dos computadores e de todos os componentes que os alimentam, com os mais variados tipos de dados, como imagens, vêm modificando todas as áreas do conhecimento. A fotografia é, hoje, uma das várias áreas modificadas por estes avanços. As fotos são, em sua maioria esmagadora, imagens digitais formadas por pixels e códigos binários e são o resultado de várias interferências, ou seja, um meio híbrido em que muitas variáveis são aplicadas na sua construção. Pois o cenário fotográfico atual é caracterizado por contaminações, que acabam transformando as fronteiras entre os vários meios fluidos.

## O Artista / Fotógrafo

A carreira do americano David LaChapelle se inicia em 1980, expondo em galerias de Nova York, quando seu trabalho chama atenção de Andy Warhol, que lhe oferece uma oportunidade de trabalho como fotógrafo na revista *Interview*, em 1984, editada pelo conhecido artista. Na metade dos anos 1990, recebe o reconhecimento de seus trabalhos com uma série de prêmios, inclusive o *Alfred Eisenstadt Awards*, que lhe foi conferido pela revista *Life* em 1998, por ter proposto o “estilo fotográfico mais interessante e original do ano” (MARRA, 2008, p. 194-195).

Ao longo de sua carreira profissional, ficou conhecido principalmente por trabalhos ligados ao mundo do entretenimento, música, fama, moda e publicidade. Suas fotos foram capas e páginas de revistas prestigiadas e os rostos que já fotografou estão entre os mais conhecidos mundialmente. Depois de uma longa carreira comercial, em 2006, retornou às suas raízes e concentrou-se mais na arte. Tanto em galerias comerciais quanto em instituições públicas LaChapelle, vêm realizando inúmeras exposições coletivas e comerciais. Suas mostras individuais conseguem obter recorde de público em cidades ao redor do mundo, como Londres, Milão, Cidade do México, Paris e Taipei. É um artista fotográfico que, mesmo obtendo sucesso no campo da fotografia de celebridades, ganhou notoriedade nas instituições de arte contemporânea.

Em geral, o espaço pictórico de suas fotografias é superpovoado, isto é, repleto de elementos que estão dispostos para formar narrativas. O absurdo ou situações, muitas vezes, sem relação com o mundo real, permeiam este espaço que carrega uma complexa composição cromática e onde cada pormenor foi pensado por LaChapelle para criar suas imagens. Também as imagens de pessoas capturadas nessas fotos, além se estarem em situações peculiares, possuem poses marcantes e algumas são incrivelmente perfeitas, como esculturas ou corpos que parecem flutuar na foto, ou estão prontas para a ascensão. Outras lembram manequins, com poses e olhares estáticos e alguns desses personagens brilham tanto que parecem ser fontes a emanar luz.

Essas fotos podem estar imbuídas de doses de deboche, paródia, caricatura ou desidealização. Entretanto a riqueza de detalhes, o tratamento refinado dos retratados, as poses milimetricamente pensadas e estudadas, a profusão de cores, contrastes e diferentes saturações cromáticas desenvolvidas por toda a superfície da foto acabam por criar uma máscara. Um espaço idealizado ou simulado em que a crítica acaba em segundo plano, se o espectador atentar para tais peculiaridades ou se assim o desejar. A confusão inicial desta profusão de elementos acaba sendo substituída pela aventura de decifrar todas as informações ou não deixa de ser construído, somente, para gerar um espaço para imaginar e sonhar.

As inspirações para a criação das fotografias de LaChapelle surgem de inúmeras fontes e a apropriação ou citação é corriqueira, realizada das mais variadas formas. Os avanços tecnológicos permitiram uma enorme liberdade para a construção de imagens. Entre estes avanços, os meios de manipulação de imagens, os quais David LaChapelle é um dos pioneiros de seu uso, são usados para os mais diversos fins, entre eles, a construção das narrativas em suas fotos.

## **A Fotografia Contemporânea e a Teatralidade**

A fotografia possui a capacidade de criar atmosferas, e conseqüentemente desejos, que se desenvolveu ao ser trabalhada por diferentes áreas e funções, ao longo dos anos. O termos teatralidade e performance são utilizados por diversos campos, inclusive de maneiras diferentes dentro da arte, porém sempre designam práticas relacionadas ao corpo. David LaChapelle possui obras fotográficas peculiares, mesmo assim, sua produção não se encontra isolada, mas pode ser estudada como o resultado de várias práticas que foram sendo criadas, utilizadas e modificadas ao longo dos anos.

Dessa forma, observamos com mais atenção, neste texto um tema recorrente em suas obras a teatralidade e como a utilização de manipulações fotográficas acabam tornando

possível a criação de imagens que remetem a essa prática ou procedimento contemporâneo. Essas imagens possuem dimensão performática e são o reflexo de um processo de encenação. As ações encenadas pelos atores e modelos fotografados por LaChapelle conjecturam a longa relação que a fotografia, a performance e as imagens encenadas estabelecem.

Qualquer foto de família acaba sendo encenada: todos posam para o click ou se posicionam de acordo com a indicação do fotógrafo, mais para lá ou para cá, com o intuito de não serem cortados do quadro fotográfico. Soulages atribui essa tendência ao narcisismo: “Toda fotografia doméstica parece teatral, porque existe sempre mais ou menos uma tendência histérica ou pelo menos narcisista em cada homem” (2010, p. 25).



Figura 01. Man Ray. *Rose Sélavy (Marcel Duchamp)*, 1921. Silver Print. 15 x 9,85 cm. Philadelphia Museum of Art.  
2

Já em 1920, pode-se observar uma fotografia de Man Ray (1890-1976), o único registro de uma performance, aliás, uma ação que ocorreu para ser fotografada: a transfiguração de Marcel Duchamp em Rose Sélavy, seu alter-ego feminino (Fig. 01). Essa foto de Duchamp é um dos primeiros casos de uma ação performática criada somente com o intuito de ser fotografada. Ao longo da história da arte podem ser encontradas dezenas de fotografias

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://.wikimedia.org/wiki/File:RoseSelavy.jpg>> Acesso em: 03 jun. 2015.

que incluem o corpo do artista na obra, como na *Body Art*, ou fotografias em que situações foram encenadas exclusivamente para a câmera.

No teatro é utilizada uma linguagem estereotipada para os gestos e movimentos dos atores durante as cenas que permite uma fácil apreensão do significado visual da peça encenada. Dessa forma, ao encenar uma situação para ser fotografada, muitos recursos estéticos próprios do teatro acabaram sendo utilizados nessas imagens, como: pose dos modelos, inclusão de objetos, figurinos, iluminação e cenários. A publicidade utilizou amplamente a encenação de situações para criar imagens para campanhas.



Figura 02. Ralph Bartholomew, Jr. *Campanha para Eastman Kodak*, 1947. Silver Print. 39.2 x 49.5 cm. MoMA.<sup>3</sup>

O americano Ralph Bartholomew Jr. (1907-1985) é considerado um dos maiores fotógrafos de propaganda, editoriais e moda das décadas de 30 e 40. Utilizou amplamente recursos de manipulação fotográfica em suas imagens como *stop-action*, múltiplas exposições e encenação de cenas, para campanhas de empresas como Du Pont, Texaco, Columbia Records e Eastman Kodak (Fig. 02). Nessas imagens, podemos observar histórias sendo contadas como nos filmes de Hollywood, em que todos os elementos são estrategicamente posicionados e distribuídos com o intuito que estas ficções criem identidades para os produtos a serem vendidos.

<sup>3</sup> Disponível em: < [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=47948](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=47948) > Acesso em: 04 jun. 2015.

Depois da 2ª Guerra Mundial, vários movimentos artísticos com inspiração performática ganharam força, como o *Happening* e a *Body Art*, que utilizaram a fotografia como um meio documental de registro, arquivo e exposição em um primeiro momento. Isso aconteceu de forma muito parecida com a utilização que a *Land Art* fez das fotografias, já que obras que realizavam intervenções na paisagem, como as de Robert Smithson, Christo (1935- ) e Richard Long (1945- ), só se tornaram conhecidas por causa deste serviço de memória que a foto pode desempenhar. Entretanto, na sequência, a lógica fotográfica se impregnou nas práticas artísticas e passou a ser um elemento da obra ou utilizada como um instrumento durante a sua concepção. A pesquisadora brasileira Cristina Freire destaca esta diferença do uso fotográfico feito nos projetos conceituais. “[...] a fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de um trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitante ao trabalho como processo” (1999, p. 95).



Figura 03. Hans Namuth. *Jackson Pollock Painting*, 1950. Fotografia.<sup>4</sup>

A *Action Painting* americana incorpora a performance no ato criativo. As pinturas de grandes formatos que Jackson Pollock (1912-1956) cria durante o ato do *dripping* nada mais são do que o resultado de uma performance do artista sobre telas estendidas no chão, que são feitas em um único ato. Ação esta que pode ser observada na série de fotografias que Hans

<sup>4</sup> Disponível em: < <http://www.tela.doiofirenze.it/arte-cultura/dentro-il-dipinto-jackson-pollock/attachment/pollock/> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Namuth (1915-1990) faz no ateliê de Pollock (Fig. 03), amplamente difundida no meio artístico.

As pinturas antropométricas realizadas em tela, sob a direção de Yves Klein (1928-1962), são uma forma de registro de uma performance regida pela lógica de representação do traço e do ato, ou seja, uma lógica fotográfica. Já que, nas suas obras, Klein usa modelos como “pincéis vivos” e, as marcas de tinta que estas modelos imprimem pelo contato do corpo com a tela são uma forma de positivo-negativo. Assim, temos uma nova fase na relação da fotografia e da performance, em que esta passa a ser uma etapa do processo criativo e aquela deixa de ser somente a documentação dessa ação e passa a ser uma das ideias utilizadas na concepção da obra.

Com as performances, ocorre uma grande mudança da relação entre artista, espectador e obra. A forma de recepção e percepção de quem assiste a uma performance e de quem observa o registro desta, seja por meio de fotografia ou outro material, é diferente. O espectador de uma tela de Pollock tem consciência do processo de criação dessa obra, assim como quem observa a fotografia *Retrato da artista com uma vela*, 2013 (fig. 04), de Marina Abramovic (1946- ), sabe que a imagem é o registro da performance, na qual a artista testa o limite da dor, ao colocar o dedo sobre a chama da vela acesa.



Figura 04. *Retrato da artista com uma vela*, 2013. C-print. 160 x 160 cm. Galeria Luciana Brito.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <[http://studiorue-blog.com/marina-abramovic-manifesto/marina\\_abramovic-artist\\_portrait\\_with\\_a\\_candle-luciana\\_brito\\_galeria-the\\_armory\\_show\\_2013-galleryintell/](http://studiorue-blog.com/marina-abramovic-manifesto/marina_abramovic-artist_portrait_with_a_candle-luciana_brito_galeria-the_armory_show_2013-galleryintell/)> Acesso em: 04 jun. 2015.

Uma das razões pela qual a *Body Art* realiza forte impacto sobre os espectadores é que utiliza o corpo como suporte e matéria, visto que o corpo é um poderoso instrumento de comunicação. Outra razão é destacada por Marra em seu livro sobre a fotografia de moda, ao falar sobre a mudança que ocorreu por volta dos anos 1970, na forma de realizar essas fotografias e na cultura de forma geral.

A coincidente afirmação, naqueles anos, da *body art* indicava, de fato, também de maneira espetacular, a exigência que a cultura em geral exprimia em relação à necessidade de resgatar o corpo de uma história e mortificante situação de menosprezo, senão de censura mesmo (MARRA, 2008, p. 164).

A mudança, da qual Marra fala, foi a passagem do “corpo vestido” ao “vestido corporalizado” (p. 163), pois a partir daquele momento as fotos para a moda deixaram de, somente, mostrar as roupas vestidas em modelos e passaram a ser imagens que construíam atmosferas e apresentavam situações e comportamentos.

Um fotógrafo que traduz esse momento, tanto na fotografia de moda quanto na arte, é o parisiense Guy Bourdin (1928-1991). As imagens que cria para editoriais da *Vogue Francesa* e campanhas publicitárias trazem uma atmosfera de suspense e insegurança que transpassa toda a encenação, mas onde também se observa um erotismo de fundo *voyerista* (Fig. 05). Ao montar cenas misteriosas e de perigo iminente, mas que não fornecem todos os elementos para que os espectadores desvendem estes problemas, Bourdin cria imagens que dialogam claramente com a arte narrativa feita por Bill Beckley (1946- ) e Mac Adams (1943-), como na fotografia *The Sofa* (Fig. 06), em que um casal troca carícias no sofá, mas possui ao seu redor instrumentos como serrote e martelo dispostos de forma a lembrar da cena de um crime.

O estilo de Bourdin reafirma de maneira claríssima a cumplicidade sempre existente entre fotografia de moda e pesquisa artística, uma vez que suas fotos repropõem os mesmos mecanismos e as mesmas atmosferas presentes naquela corrente do conceitualismo que, na mesma época, recebe o nome de *narrative art*. Basta olhar para artistas como Bill Beckley ou Mac Adams para reencontrar o idêntico recurso à técnica da imagem suspensa, do fotograma isolado que alude a um evento qualquer, mais ou menos inquietante, sem lhe dar uma explicação lógica. (MARRA, 2008, p. 167).

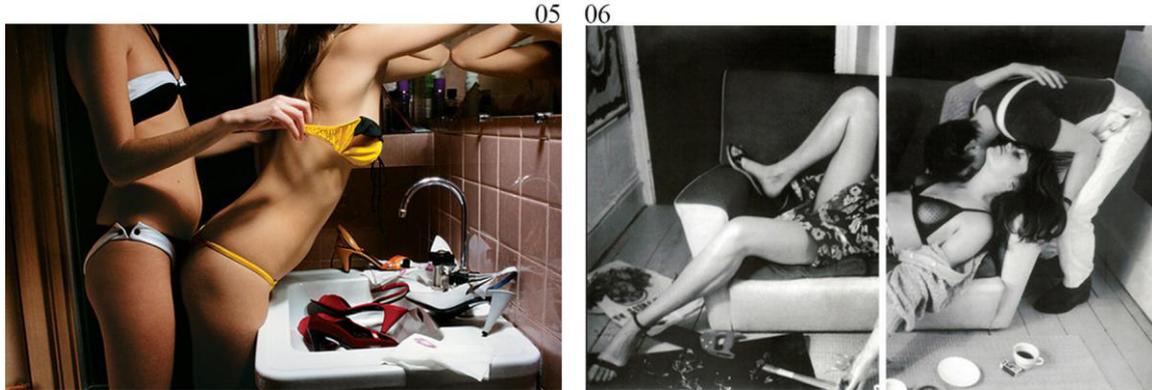


Figura 05. Guy Bourdin. Campanha para Roland Pierre, 1983.<sup>6</sup> Figura 06. Mac Adams. *The Sofa*, 1979.<sup>7</sup>

Bourdin possui uma produção de fotografias que se assemelham, consideravelmente, ao trabalho de David LaChapelle, não somente no tocante às encenações que ocorrem na montagem das fotografias, mas também no uso de contrastes cromáticos nas imagens dos dois artistas bastante particular, similarmente às poses de cunho erótico das modelos clicadas. Bourdin utiliza, em suas imagens, um visual mais limpo e simples, se comparado à profusão de componentes dos cenários de LaChapelle, porém as principais características estão presentes: cores marcantes, uso de manequins, erotismo e a cena pronta para ser desvendada pelo espectador, que se transforma em uma interessante estratégia comunicativa, no caso da publicidade. “As roupas não são mais as protagonistas absolutas da cena, estão em segundo plano, e participam da história sem nenhum privilégio, exatamente nas mesmas condições dos outros elementos” (MARRA, 2008, p. 168).

As duas imagens a seguir, que servem como exemplo, foram criadas por LaChapelle para campanhas publicitárias. Nelas é possível comprovar esse uso de imagens em que ações foram encenadas para promover vendas e criar a identidade de produtos. Para a empresa de cerveja Dos Equis, somente a marca XX do produto aparece na forma de um letreiro, fazendo parte do cenário (Fig. 07). Na foto para o refrigerante Schweppes, não há sequer o produto figurando na cena, nem mesmo um copo ou taça, em qualquer local do cenário, para remeter ao ato de consumo do produto. A foto do refrigerante e uma frase foram inseridas depois, provavelmente pela agência responsável pela campanha, mas a imagem

<sup>6</sup> Disponível em: < <http://www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/august/16/fashion-photography-guy-bourdin/?idx=9> > Acesso em: 03 jun. 2015.

<sup>7</sup> Disponível em: < <http://macadamstudio.com/#mysteries> > Acesso em: 03 jun. 2015.

que se encontra no website do fotógrafo não possui nenhuma relação direta ao produto, a não ser pelo uso de laranjas no cenário, que remetem ao sabor da bebida (Fig. 08).

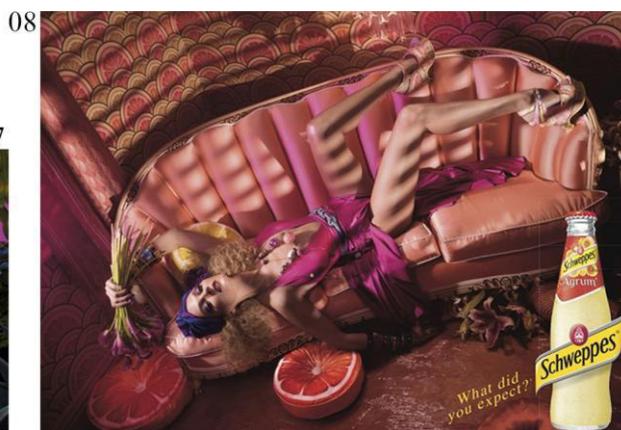


Figura 07. David LaChapelle. Campanha para Dos Equis.<sup>8</sup> Figura 08. David LaChapelle. Campanha para Schweppes.<sup>9</sup>

Isso se deve ao fato que se iniciou nos anos 70 na fotografia de moda, da qual Marra destaca em seu texto, citado anteriormente. A fotografia naquele momento transformava sua linguagem em algo mais semelhante à linguagem cinematográfica, recorrendo a encenações e narrativas.

As imagens podem também ser belas, tecnicamente impecáveis e formalmente muito refinadas, mas é evidente que o que domina é aquela dimensão narrativa na qual se exibem comportamentos e *tranches de vie*. Se tivéssemos que sintetizar tudo isso em uma fórmula, seria necessário, talvez, dizer que, a partir dos anos 1970, a fotografia de moda se torna cada vez mais cinema e cada vez menos pintura (MARRA, 2008, p. 165-166).

A linguagem atual destas fotografias comerciais chegou ao ponto - em parte em decorrência da profusão de imagens a que se é submetido todos os dias - que leva os criadores a fornecer poucas pistas para que os espectadores desvendem essas imagens, visando assim maior envolvimento com o consumidor e, nele, a indução de desejo por essas marcas e produtos. Essas imagens são sempre fotografias tecnicamente perfeitas e minuciosamente pensadas, capazes de captar a atenção deste público.

<sup>8</sup> Disponível em: < <http://www.cxainc.com/artists/photography/david-lachapelle/advertising/advertising/1e500017-a2af-41e7-8f95-798bea68d1a4> > Acesso em: 04 jun. 2015.

<sup>9</sup> Disponível em: < <http://www.cxainc.com/artists/photography/david-lachapelle/advertising/advertising/82f80ebb-dcfc-4628-b282-b3c98b387581> > Acesso em: 04 jun. 2015.



09



10

Figura 09. Cindy Sherman. *Untitled #96*, 1981.<sup>10</sup> Figura 10. David LaChapelle. *Caffeination*, 2012.<sup>11</sup>

Outra artista que faz uso de recurso performático em suas fotografias é a americana Cindy Sherman, realiza seu trabalho por meio de autorretratos, classificados por Cristina Freire como “performance híbrida” (1999, p. 108). Ao se colocar diante de sua própria câmera, Sherman cria narrativas inspiradas em estereótipos femininos já conhecidos, que são difundidos pelo cinema, novelas, romances, revistas de moda, enfim, pela cultura de consumo (Fig. 09). Entretanto, essa encenação é sempre representada pela mesma atriz e dirigida pelo mesmo diretor, reforçando a ambiguidade e o mistério, já citados como elementos constantes desse tipo de imagem. A ambiguidade eminente destas fotografias é destacada por Crimp:

As fotografias de Sherman são auto-retratos nos quais ela surge disfarçada encenando um drama cujos detalhes não são fornecidos. A ambiguidade da narrativa corre paralela à ambiguidade do eu, que tanto atua na narrativa quanto é seu criador (2005, p. 110).

As ficções e as fugas da realidade criadas através do uso de performances, aproximam os trabalhos de Sherman e LaChapelle, assim como as apropriações que realizam em diversas obras ao longo de suas carreiras. Outro fator que vale a pena ser destacado é a crítica realizada à cultura de massa, presente em ambos os trabalhos.

[...] o tratamento por parte de Cindy Sherman também é regulamentado de antemão e controlado pelo contexto cultural. Nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas estandardizadas: a fotografia de cinema, [...] ou a foto publicitária [...] (KRAUSS, 2002, p. 224).

<sup>10</sup> Disponível em: < <http://www.resumofotografico.com/2014/08/top-5-fotografias-mais-caras-da-historia.html> > Acesso em: 04 jun. 2015.

<sup>11</sup> Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/series/caffeination> > Acesso em: 04 jun. 2015.

LaChapelle também realizou autorretratos. Um exemplo é a fotografia que ilustra o mês de novembro, do calendário de 2012, da marca de café expresso italiano Lavazza (Fig. 10). Nessa imagem, cujo cenário é uma floresta tropical, podem ser vistos todos os elementos, recursos, cores, iluminação e figurino característicos de outras produções dirigidas por ele. Vemos assim, que o artista se colocou diante da câmera da mesma forma que solicita aos seus modelos, criando uma narrativa na qual ele mesmo é mais um elemento integrante da cena.



Figura 11. Christopher Makos, *Sem Título*, 1981.<sup>12</sup>

Warhol foi outro artista que utilizou o seu próprio corpo em encenações performáticas, além de realizar autorretratos e imitar Duchamp, posando como mulher para o fotógrafo de moda Christopher Makos. A respeito desse ensaio, chamado *Imagem Alterada* (Fig. 11), a pesquisadora brasileira Annateresa Fabris relata:

O retrato de Duchamp vestido de mulher e usando chapéu de veludo com véu é o ponto de partida de “Imagem alterada” (mais tarde, intitulado “Lady Warhol” por sugestão de Peter Wise) [...] Embora haja referência à obra Ray/Duchamp, o ensaio deita referências culturais contemporâneas, situando-se, de acordo com Makos, no “limite tênue entre ‘roubo’ da citação e a ‘criatividade’ de encontrar inspiração no trabalho de outrem”. (2013, p. 172-173).

Nesses atos performáticos exclusivos para a câmera, o artista se maquiou, colocou perucas e foi fotografado representando as mulheres da alta sociedade norte-americana e europeia,

<sup>12</sup> Disponível em: < <http://bloginoff.com.br/warhol-e-vallauri-no-mam> > Acesso em: 05 jun. 2015.

para a qual realizava serigrafias e polaroides sob encomenda. Porém, ele não se veste como um travesti, já que veste camiseta branca e gravata nessas imagens, pois o importante nesse ensaio era o espetáculo, ou seja, a performance em si, para discutir a questão da identidade e sua ambiguidade, como observa Fabris:

Interessado em conseguir um resultado ambíguo, Makos, com a anuência do modelo, descarta a ideia de fotografá-lo num traje feminino cheio de lantejoulas e opta pela concentração no rosto e nos cabelos. “Era importante – afirma – não alterar o corpo para fortalecer visualmente a ambiguidade. [...] não tinha nada a ver com transexualidade [...] Havia gestos das mãos, mas a força está no olhar, sem relacionar-se com *drag queens* ou estética *drag*”. Fruto de um diálogo entre ele e o artista, as fotos deveriam ser interpretadas como “uma espécie de espetáculo” voltado para a discussão da “identidade” e da “identidade variável”. (FABRIS, 2013, p. 173).

## Deluge e a Teatralidade

Tentamos demonstrar como, ao longo da história, a estratégia da teatralização foi utilizada por artistas e fotógrafos, com o intuito de criar desejo para marcas e produtos, criar ambiguidade, ser uma forma de expressão e comunicação e enquadrar o trabalho fotográfico de David LaChapelle nesse caminho, visto que suas imagens englobam inúmeros desses recursos.

Em determinado momento de sua carreira, LaChapelle rompe com a mídia publicitária e editorial e passa a se dedicar a trabalhos que comunicam seus ideais. *Deluge* (Fig. 13), realizada em 2006, é a primeira fotografia dessa fase. Em entrevista à Folha de São Paulo, o artista afirma que a obra é “uma reflexão sobre excesso, dinheiro, consumo, fanatismo” (LACHAPELLE In CREPALDI, 2010). Nela é utilizado o recurso da teatralização, com a intenção de gerar reflexão no público, em *Deluge*, ocorre uma apropriação do afresco da Capela Sistina *O Dilúvio* (1508-09) (Fig. 12), de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), imagem da arte clássica conhecida do grande público.



Figura 12. Michelangelo Buonarroti, *O Dilúvio*, 1508-09. Afresco. 280 x 560.<sup>13</sup>

Para a produção desta fotografia, foram realizadas inúmeras ambientações performáticas com a única finalidade de compor a fotografia, da mesma forma que Duchamp realizou a ação de se vestir de mulher para uma fotografia. Alguns grupos de pessoas foram fotografados separadamente, para depois serem agrupados, na pós-produção digital, a fim de formar a imagem final. No site do fotógrafo, há um vídeo com o *making of* da produção, que contou com o trabalho de inúmeros profissionais e modelos para ser realizada.

LaChapelle, ao longo de sua carreira, utiliza recursos teatrais para desenvolver imagens que criam desejo para produtos de moda e publicidade. Em *Deluge*, utiliza esses mesmos recursos como mistério e narrativa para realizar uma crítica. O fotógrafo utiliza a mesma configuração visual do afresco em sua foto, pessoas fugindo das águas ao centro, uma área elevada e um pouco seca na esquerda, uma espécie de tenda na direita. Recria algumas cenas, o homem que carrega a mulher de vestimenta amarela nas costas, o homem que segura outro desacordado, a mulher loira que segura o barril e, como último exemplo, o grupo que leva mantimentos numa mesa. Dessa forma, a imagem que, no primeiro instante de observação remete ao afresco da Capela Sistina, também em função da profusão de corpos *seminus* e pelas nuvens de tempestade que formam uma pintura de fundo, possui elementos que o espectador mais atento vai observando e realizando algumas ligações com o momento atual, já que *Deluge* parodia a passagem bíblica do dilúvio como se ocorresse nos dias de hoje.

<sup>13</sup> Disponível em: < [https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio\\_universale\\_\(Michelangelo\)#/media/File:The\\_Deluge\\_after\\_restoration.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio_universale_(Michelangelo)#/media/File:The_Deluge_after_restoration.jpg) > Acesso em: 07 jul. 2015.



Figura 13. David LaChapelle, *Deluge*. 2006.<sup>14</sup>

Sendo assim, para compor a cena, os destroços que as pessoas seguram para não serem levadas pelas águas, ao invés de árvores e rochas, como no afresco, na fotografia são postes e carros. Do lado direito, Michelangelo coloca uma mulher agarrada a um barril que é substituído por um garrafão de água mineral pelo fotógrafo, e ao centro da foto uma antena serve de barco. Na pintura, as pessoas usam fragmentos rasgados de mantas e vestes. O fotógrafo caracteriza os modelos seminus, como é feito na pintura, mas os restos de roupas que usam são bonés, relógios, sapatos e tênis. Outros objetos contemporâneos compõem o cenário como: celulares, placas de trânsito, manequins, muletas, carrinhos de supermercado, computadores, ruínas de prédios, letreiros e fachadas de lojas.

Esta fotografia permite que os observadores criem uma identificação ao reconhecerem tais elementos atuais na foto. Da mesma forma que as imagens da arte narrativa geram identificação ao terem seus elementos de crime desvendados pelo público. O sapato dourado de salto da mulher que tenta subir no poste, no canto inferior esquerdo, lembra os editoriais de Guy Bourdin para revistas. E os letreiros de marcas mundialmente conhecidas, destruídos, presentes na cena, podem representar uma crítica ao consumo. Sherman também critica o consumo, porém o faz através da encenação de estereótipos.

No momento em que cria um ambiente fantástico, o fotógrafo acaba por criar também um ambiente onde a ambiguidade reina e diversas interpretações para a imagem e seus elementos passam a coexistir. Assim, acaba chamando a atenção para determinadas interpretações somente aos espectadores que possuem as chaves conseguem desvendar esses mistérios.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/deluge/>> Acesso em: 08 jun. 2015.

## Referências

### Livros:

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CRIMP, Douglas. LAWLER, Louise. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: 1994.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *O Fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

### Textos em periódicos

ALESSANDRI, Patricia C. A. *A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra Experiência de Cinema de Rosângela Rennó*. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://semeiosis.com.br/u/37>>. Acesso em 03 jun. 2014.

FABRIS, Annateresa. *De Shirley Temple a “Imagem Alterada”: Andy Warhol e Alguns Usos da Fotografia*. In: Anais do seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas. 2013. p. 166-177.

### Textos Disponíveis em Sites na Internet

CREPALDI, Iara. *O nirvana de LaChapelle*. In.: Folha de São Paulo, 06 de jun de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2010/06/745807-o-nirvana-de-lachapelle.shtml>> Acessado em: 21 jun. 2015.

## A relevância de Wesley Duke Lee para o cenário artístico brasileiro da primeira metade da década de 1960.

*The relevance of Wesley Duke Lee to the Brazilian art scene of the first half of the 1960s.*

Livia Santolin Borges<sup>1</sup>

Wesley Duke Lee é sem dúvida um dos nomes de referência da arte contemporânea em São Paulo e no Brasil. Neste artigo serão comentadas suas significativas contribuições para o quadro artístico brasileiro no que tange a década de 1960, como também será explicitado o panorama histórico e sociopolítico da referida época. Fizemos um recorte estendendo apenas ao ano de 1965 para melhor precisão dos fatos e dos acontecimentos que envolviam Duke Lee.

Palavras-chave: Wesley Duke Lee; 1960; Ligas; Happening.

*Wesley Duke Lee is undoubtedly one of the reference names in contemporary art in São Paulo and Brazil. This article will be commented their significant contributions to the Brazilian artistic context with respect to the 1960s, as will also explained the historical and socio-political landscape of that time. We made a cut extending only to 1965 for better accuracy of the facts and events involving Duke Lee.*

Keywords: Wesley Duke Lee; 1960; leagues; Happening.

<sup>1</sup> Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGA-UFES.

Não se pode falar da arte e do ambiente artístico de São Paulo, nos anos 60 e nas décadas que se seguiram, sem mencionar o nome de Wesley Duke Lee. Um artista desse porte merece um estudo que situe sua obra no contexto de sua emergência e revele o vigor dessa produção. A compreensão lacunar do percurso de Wesley, e de sua importância para a história da arte brasileira, tem sido um entrave para a interpretação de outras manifestações artísticas importantes, que, de alguma forma, se alimentaram do rico universo do artista (AGUILERA; MATTOS, 1997, p. 15).

O discurso acima de Cláudia Valladão de Mattos denota a importância de Wesley Duke Lee (1931-2010) para a edificação da arte contemporânea de nosso país. Mais do que isso, a autora respalda a escrita deste artigo ao sublinhar a importância de um estudo sobre a produção do artista e a necessidade de pesquisar o seu trajeto artístico para compreender a história da arte brasileira. Levando em consideração esses aspectos, este artigo vem evidenciar a contribuição de Duke Lee à arte da década de 1960. Sua importância para a construção do cenário cultural e artístico da cidade nos anos 60 é tamanha, porém, o artista só é lembrado pelas atitudes irreverentes do grupo Rex, pelos primeiros happenings realizados no país (o primeiro de que se tem notícia, quando o artista expôs suas obras censuradas da série *Ligas*), acima de tudo, pelo rótulo de introdutor da Arte Pop no Brasil, enquanto a riqueza e complexidade da maior parte de sua produção ainda permanece desconhecida do grande público. Consideramos conveniente ponderar o contexto histórico, para assimilar o cenário em que o artista perpassava em nosso país. "Para seguir a evolução da arte de Wesley Duke Lee, é preciso refletir não só sobre as obras, mas também sobre o ambiente, os instrumentos e os fatos de sua vida" (ALVARADO, 1999, p. 09). Julgamos necessário articular sobre esse momento, pois acreditamos que a configuração da obra se descobre agregada ao desenvolvimento da vida de seu autor, e que ambas mutuamente se revelam.

Chamada por Walter Zanini de "uma década difícil", no mundo todos os anos 1960 foram marcados pela eclosão de utopias e grandes transformações. O Brasil não foi exceção. A década começou com a inauguração de Brasília, ponto de encontro da audácia política e estética que nesse momento amplificaram-se mutuamente (COSTA, 1968, p. 16).

Na tentativa de se distanciar da geração anterior, os artistas da década de 1960, por conseguinte, se mostraram mais politizados e preocupados com a situação política do país

devido à instauração do regime militar. As questões abertas pelas artes plásticas estavam estreitamente ligadas a discussões conceituais e ideológicas como nacionalismo, subdesenvolvimento e dependência cultural. A época se caracterizou por uma incessante busca de renovação da arte no Brasil, a partir de experimentações artísticas e estéticas. A tentativa de efetivar o encontro da experimentação que mobilizou os artistas neste período será estudada por análise de ampla literatura que sintetiza histórica e criticamente a década de 1960 como um período riquíssimo no que tange à produção artística brasileira. Wesley Duke Lee se mostrou um elemento importante nesse processo, contribuindo com suas obras instigantes e sua forte genialidade. Despontava nesta década, como artista de vocação experimental, sem, no entanto, abdicar do fazer artístico ou transformá-lo uma experiência fortuita, pois iria articular em seu projeto poético imagens e processos criativos heterogêneos.

Wesley Duke Lee é um dos artistas mais originais surgidos nas artes plásticas brasileiras. Em outro extremo, [...] o homem que mais influenciou a geração dos anos 60 – justamente aquele que de fato internacionalizou linguagens artísticas, que trouxe discussões estéticas e políticas, em sintonia com o resto do mundo. (Jornal O Globo, 15/02/1993).

O título "Mestre de geração" conferido ao artista Wesley Duke Lee se refere à singularidade da obra do artista que aguçou o campo artístico da desvolta década de 1960. A esta altura, a produção de Duke Lee se encontrava em estado efervescente, assim como a pesquisa nas artes visuais brasileiras, que passava por um momento de impacto de tendências. Enquanto as vanguardas abstracionistas e construtivistas começam a se manifestar e a se consolidar no Brasil, Duke Lee atua à margem das vertentes recentes. "Desde o final da década de 50, Wesley Duke Lee se encontrava irreduzivelmente distanciado dos abstracionismos e das vogas concretista e neoconcretista, que marcaram forte presença no meio artístico" (ALVARADO, 1999, p. 25).

Duke Lee se tornou um importante veiculador de informações da arte internacional no Brasil em razão de ter vivido nos Estados Unidos nos mesmos anos em que a *Pop* se incorporou ao contexto social norte-americano.

"Coube ao artista ser, no Brasil, o introdutor da linguagem *pop*, com conhecimentos de quem, em Nova York, acompanhou os momentos decisivos da emergência do neodadaísmo

e as primeiras exposições de Rauschenberg e Johns" (ALVARADO, 1999, p. 25). Seria ele um dentre os poucos artistas brasileiros que tiveram a oportunidade de estar presente no momento em que a Pop-art eclodia naquele país, ao passo que era impossível pensar a Pop no Brasil sem passar por suas experimentações. Embora seja evidente sua aproximação com o aforismo e características da pop-art, Duke Lee, assim como a maioria dos artistas brasileiros, recusa o título de artista Pop. "Recuso essa classificação. O que absorvi da Pop e que é uma das grandes contribuições para a arte é um novo sistema de figuração em relacionamento psicológico da figura" (COSTA, 2003, p. 21). O artista alegava apenas ser contemporâneo à Pop e manifestou real interesse por outro movimento artístico. "Me chamavam de Pop, não Sr., eu sou um pré-pop. Eu sou dadá" (LEE, 1978). O *dadaísmo* foi uma das correntes artísticas que definiram importantes pilares da arte mundial. O artista declara à escritora Cacilda Teixeira da Costa no livro *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna* (2005), que no Brasil não havia muitas informações sobre o grupo *Dada*, como também pouco se sabia sobre o Surrealismo e outras inovações artísticas mundiais.

Aqui quase não havia informação visual do Dada. Era mais dos poetas e escritores Dada; mas lá eu tinha a visão plástica. Isso foi muito forte. Nessa época, era isso o que me impressionava: Dada, Marcel Duchamp, cuja descoberta para mim foi uma coisa extraordinária. Eu já sabia quem ele era; mas a informação sobre ele em 1952, no Brasil, era muito pouca. (COSTA, 2005, p. 21).

A inspiração dadaísta se mostra presente em suas experiências com o *happening*. "Diante das dificuldades para expor os desenhos da *Série das Ligas*, considerados demasiadamente eróticos, não hesitou em realizar 'O Grande Espetáculo das Artes', primeiro *happening* no Brasil, quando o artista fez uso de diversas mídias" (COSTA, 2003, p. 26).

No início de sua carreira artística, preocupado em buscar sustentação para seu trabalho na história da arte, Duke Lee fez uso das técnicas tradicionais, como o desenho e a pintura.

Mas até o final da década de 1960, havia experimentado todos os meios de que um artista podia dispor; foi um dos principais artistas que se dedicaram por inteiro à arte ambiental – que nos dias de hoje entendemos por instalações.

Entre os artistas que começaram a trabalhar com arte ambiental nesse período podemos citar [...] Wesley Duke Lee (*Trapézio*, 1966). Duke Lee é responsável pelo que pode ser considerado um embrião para as experiências de videoinstalação no Brasil: seu *Helicóptero* (1967-1969) inclui um circuito fechado de vídeo que

proporciona uma intervenção efetiva do espectador/participante no trabalho. (COSTA, 2004, p. 65).

Além dos ambientes, Duke Lee também foi um dos responsáveis por ressoar a arte postal em terras tupiniquim. "Os livros de Mira Schendel e o *Caderno que respira*, de Wesley Duke Lee são os iniciadores e os estimuladores dessas pesquisas no Brasil".<sup>9</sup> Percebe-se que Duke Lee abarcava as várias tendências que se inteirou em suas viagens ou mesmo através do ambiente propício em que nosso país se situava. "Antecipou linguagens e tendências artísticas sem, no entanto, se fixar em nenhuma delas, o que talvez explique porque foi chamado por alguns de 'atravessador de estilos" (LOPES, 2011, p. 1281).

Por sua versatilidade, Duke Lee não se encaixava por inteiro em determinada corrente artística, apenas captava e assimilava o espírito de algumas delas. "Como classificá-lo? Pós-dadaísta? Pós-surrealista? Sua produção, na verdade, parece reinventar suas referências, que vão de mitologia e história à vivência da metrópole" (BUENO, 2010, p. 73). Era favorável aos movimentos artísticos que iam se formando, mas demonstrava desfrutar somente partes de cada um deles. O artista demonstrava, de fato, o desejo de construir um novo estilo, não obstante, parecia desenvolver não essencialmente um estilo, mas sua própria mitologia. Pelas influências que recebeu da arte internacional, como Jasper Johns e Rauschenberg, de cuja obra sentiu o grande impacto diante de *Bed*, pintura sobre a cama em que o artista havia passado uma noite de amor, colocada diretamente sobre a parede

Na exposição do Surrealismo de 1959 em Paris, sempre trabalhou com imagens figurativas que ecoavam essas vivências e, com elas, começou a dar forma à sua mitologia pessoal (COSTA, 2003, p. 26).

Pelo fato de não se adequar às regras impostas pela ordem acadêmica, o artista constituiu a arte de sua geração, inspirando artistas de sua época e da posteridade. O poeta Heládio José de Ávila Britto acrescenta que "Wesley se sabe um marginal desde o seu encontro com o Realismo Mágico dos anos 60: 'Posso dizer, com grande conhecimento, que não é fácil ser marginal. No entanto, o que faz ser artista, isto é, o acesso que você tem a certos estados, marginaliza automaticamente e não há saída'" (COSTA, 1981, p. 63). O Realismo Mágico a que se refere Heládio foi, no Brasil, a primeira manifestação no quadro das neofigurações da

década de 1960. O grupo se compôs a partir da exposição individual de Wesley Duke Lee na Galeria Seta, em 1963.

Com uma exposição individual em 1963, na Galeria Seta, em São Paulo, Wesley demarca claramente suas diferenças em relação às tendências abstratas dominantes então na cena artística brasileira. Como consequência do animado debate em torno deste evento, ele funda, em seguida, juntamente com um pequeno círculo de amigos artistas, o movimento do "realismo mágico". (AGUILERA; MATTOS, 1997, p. 35)

O Realismo Mágico emergiu com uma figuração extremamente rica e peculiar no panorama de tendências neofigurativas daqueles anos. O círculo de convivência se formou com o intuito de retornar ao figurativismo, seguindo as últimas tendências da produção artística mundial. Conforme Alvarado (1999, p. 20), a definição *Realismo Mágico* nasceu da tentativa do crítico de arte Pedro Manuel-Gismondi de classificar a produção de Wesley, a qual se referiu a "uma espécie de realismo meio-mágico". O artista determinou o nome enfim e, posteriormente, descobriu a existência de um movimento com a mesma denominação que tinha sido um momento de transição da pintura metafísica, com a qual teoricamente se aproximava, embora o momento histórico fosse outro, assim como suas práticas artísticas. Desse modo, o Realismo Mágico em São Paulo foi um acontecimento espontâneo, sem manifestos nem densas definições acompanhando o seu aparecimento.

Podemos intuir que o termo ambíguo reflete a abrangência criativa de Duke Lee.

A denominação realismo mágico reunia dois termos contraditórios: o primeiro denunciava seu compromisso com a realidade cotidiana, seguindo os esquemas imaginativos da mitologia pessoal do artista; o segundo, suas raízes fantásticas e surrealistas (ALVARADO, 1999, p. 21)

De acordo com Costa e Ribeiro no livro *Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968* (2003) o desencadeamento de tendências neo-figurativas no Brasil tem em Wesley Duke Lee e seu Realismo Mágico o passo inicial, mas contou com a integração de outros também importantes artistas, como: a pintora Maria Cecília Manuel-Gismondi, o fotógrafo Otto Stupakoff, o crítico Pedro Manuel-Gismondi e os escritores Carlos Felipe Saldanha e Thomaz Souto Corrêa (COSTA; RIBEIRO, 2003. p. 126). A participação desses artistas não evitou que o movimento se polarizasse em torno de Duke Lee, como outros movimentos que se resumiram à atuação de uma ou poucas pessoas – episódio corriqueiro na história da arte no

Brasil. A contribuição desse movimento, por meio de Wesley Duke Lee, foi de extrema relevância para o panorama artístico da década de 1960. Para Alvarado, além de inovador e desviar-se dos padrões da Arte que regiam na época, o grupo apresentava uma figuração com bastante predicados, além de trazer características que remetiam à arte do passado.

Apresentava grande qualidade inventiva de uma figuração transacional entre o mundo objetivo e o subjetivo, em contínuas metamorfoses; com o esplêndido domínio de técnicas variadas e complexas e procedimentos inovadores – como happening e o objeto. Possuía também algumas das características do pós-moderno em suas releituras de movimentos artísticos do passado e pela convivência, na obra, da heterogeneidade dos meios. (ALVARADO, 1999, p. 25)

O movimento de iconografia entre o real e o imaginário, vigorou de 1963 até meados de 1966, tendo como ápice os anos de 1964-65. "O realismo mágico nos anos de 1964 e 1965 atingiu seu período de maior afirmação, coincidentemente, com os sucessos de seu criador e principal ativista" (ALVARADO, 1999, p. 25).

No mesmo ano em que se iniciou o Realismo Mágico, houve outra importante exposição, desta vez coletiva, que lançava formidáveis desdobramentos da arte construtiva no Brasil, como a participação do espectador, o hibridismo dos gêneros e a variedade de materiais. "Em fins de 1963, a Associação de Artes Visuais Novas Tendências organizava a sua primeira mostra coletiva, na capital paulista" (PONTUAL, 1973, p. 41). Essa associação tinha o objetivo de expor obras que revelassem novos caminhos para a arte contemporânea, sem a preocupação de enquadrá-las em escolas artísticas, assim como a obra de Wesley.

Logo, podemos perceber que o repertório artístico do Brasil proporcionava condições para construir uma arte autônoma e, assim, criava expectativas de não ficar aquém dos outros centros da arte mundial. Os salões de arte Moderna do Rio e de São Paulo não deixariam de se fazer presentes nos anos 60. "No Brasil, em torno de 1963-64, ocorreram as primeiras aproximações dos artistas às novas figurações. Cidades de maior desenvolvimento, como São Paulo e Rio, assemelhavam-se a outros centros urbanos mundiais" (PONTUAL, 1973, P. 734). O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) ocupou um posto expressivo no que tange à difusão da emergente produção artística do Brasil desde o início de 1960. No ano de sua fundação (1963), instituiu as exposições bienais e alternadas de Jovem Desenho Nacional e de Jovem Gravura Nacional. As mostras

diferenciavam-se dos "fins consagratórios" dos salões de arte e privilegiavam o "estímulo às vocações" (ALVARADO, 1999, p. 131). Wesley Duke Lee foi um dos premiados da primeira geração de "Jovem Gravura Nacional", em 1964 – junto com uma pequena quantidade de artistas. Foi no MAC-USP que aconteceu uma das maiores exposições internacionais do grupo Phases no Brasil, naquele mesmo ano. Segundo Alvarado, o evento possui um significado especial, seja pela sequência desse movimento no plano internacional ou pelo destaque que trouxe ao panorama artístico nacional. "A exposição Phases, realizada no Mac/USP, foi inovadora e muito significativa para a época e o local" (ALVARADO, 1999, p. 33). O autor aponta que o grupo Phases, além de trazer arte de muitos lugares do mundo para o território local, também colocou o cenário artístico brasileiro em evidência através da obra de poucos artistas de nosso país.

"Nessa mostra compareciam quatro artistas brasileiros, dentre eles Wesley Duke Lee, sendo que a integração desses artistas não se deu por submissão a nenhum dogmatismo ou alinhamento pragmático, porém segundo as ideias-forças da exposição" (ALVARADO, 1999, p. 33).

Duke Lee foi contemplado com o ingresso no Phases em razão de encontrar-se pareado às questões neofigurativas que a coletiva indicava. O grupo originava um novo universo de possibilidades poéticas e operativas advindas da Europa que se consolidariam em solo brasileiro. "Foi em 1964, a convite de Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que Wesley foi admitido no Grupo Phases de Paris e participa de suas exposições no Brasil e no exterior" (COSTA, 2010, p. 10).

Porém, a inquietude do artista não permitiu que o vínculo com a vertente se estendesse por muito tempo, quiçá também pelo motivo de almejar desenvolver outras produções. "A aproximação e a curta permanência de Wesley Duke Lee em relação ao Phases tiveram como elo de ligação a natureza imaginativa do artista e seu enfoque fantástico da realidade, que se definira anteriormente, em 1963, com o realismo mágico" (ALVARADO, 1999, p. 34). Nesse período de integração, Wesley realizava uma produção de seu imaginário que era revelada por meio de experiências lisérgicas. "Entre março e abril de 1964, Wesley realizou uma série de pinturas, a chamada série *Lisérgica*, assim denominada pelo artista em função do impacto e da 'abertura de mundos' ocasionados pelo LSD" (COSTA, 2005, p. 90).

Enquanto Duke Lee produzia a série Lisérgica com o uso de alucinógenos, o Brasil vivenciava a repressão e a censura ante o estado de regime militar. Para compreendermos as circunstâncias de nosso país nesse momento, vamos nos debruçar sobre o quadro da conjuntura sociopolítica que acercava a década de 1960.

No âmbito político, a confiança na democracia, que vinha desde 1945, esvaziou-se com a renúncia do Presidente Jânio Quadros, em 1961, que levaria numa sucessão de crises, ao golpe de estado de 1964 e às arbitrariedades do autoritarismo sua altura militar, agravadas a partir de 1968. Entretanto, também foi um momento de realizações significativas da música, teatro, cinema, literatura e artes visuais, que se enriqueceram com o aparecimento de uma nova geração de criadores inspirados. (COSTA, 2003, p. 16).

A década se encontrava em um contexto de acirradas lutas políticas e grande experimentação artística em meio ao regime instaurado em 1964. Esses acontecimentos naturalmente afetaram o campo das artes, que passava a ser regido conforme às exigências de uma vinculação crítica. Numa época em que a circulação da informação se intensificava, as inovações tecnológicas e culturais são acolhidas, contribuindo para a diversificação da produção local. "Enquanto se generalizava um estado de espírito de autocensura, as autoridades da época, mais atentas à produção teatral e cinematográfica, intervieram, algumas vezes drasticamente, no terreno das artes" (ZANINI, 1983, p. 730). Esses episódios políticos referentes à implantação do regime militar propiciaram um solo fértil para o direcionamento da arte. Configura-se uma tomada de consciência de uma geração sobre o estado da sociedade e da civilização, abordando uma problemática mais crítica e subversiva, uma arte polêmica que dava possibilidades da colocação de compromissos morais e políticos ante a realidade (ALVARADO, 1999, p. 13). O golpe de estado provocou a radicalidade da experimentação artística; ainda mais, ampliou as possibilidades de se agregar a crítica política e social nos termos formais da arte. As novas figurações aliavam uma forte consciência da função social da arte às práticas libertadoras. A censura acarretava um verdadeiro repensar do problema artístico e estimulou uma visão crítica por parte de muitos artistas. "O momento político e social brasileiro requisitou uma resposta efetiva dos artistas em suas produções. O golpe de Estado de 1964 e o Ato Institucional nº 5 exigiram renovados posicionamentos dos artistas" (REIS, 2006, p.7). Os artífices afetados por essa

arbitrariedade se subdividiram em duas posições: de um lado, os que se acomodaram e preferiram adotar uma posição mais conformista, revisitando a arte tradicional; e, do outro, entretanto, aqueles que procuraram uma saída para essa situação constrangedora, artistas que "voltar-se-iam para soluções que alargavam o campo da criatividade para fora dos limites impostos pelo tradicional ideário ascético da arte" (ZANINI, 1983, p. 728). Muitos fizeram de sua arte o objeto da busca de liberdade, apesar das restrições impostas pelo âmbito político que se apossava do país no período. "Mesmo artistas reconhecidamente apolíticos, ou não engajados com a esquerda, como Wesley Duke Lee, instigados pelo golpe militar, a partir de 1964 se empenharam em assumir com sua arte uma posição crítica da realidade brasileira" (ALVARADO, 1999, p. 16).

Em meio à ditadura, Duke Lee viveu, à sua maneira, a reação às arbitrariedades cometidas pelo regime. Embora o artista tenha optado pela arte desligada de alinhamentos políticos e ideológicos, em 1964 reagiu à instauração da ditadura que em seus primeiros dias o enviou para a prisão.<sup>2</sup> Indignado pelo que via acontecer, "executou uma de suas séries mais vigorosas, denominada 'Da formação de um povo', visão crítica e contundente da situação" (COSTA, 2003, p. 27).

Desempenhavam assim o artista e sua arte um papel atuante e contributivo no quadro das neofigurações e do novo realismo no Brasil dos anos 60: desde suas propostas de arte realista, de uma linguagem semântica, com seus *ready-mades* visuais, à integração com a Nova Objetividade Brasileira. Duke Lee é um desses casos ímpares, um dos mais originais e perturbadores artistas da geração que despontou em nosso país na década de 1960.

<sup>2</sup> No dia 1º de abril de 1964, o músico Sérgio Mendes enviou um telegrama a Wesley comunicando o nascimento de seu filho com o seguinte texto: "Rodriguinho barra limpa, primeiro realista mágico de Nitheroy manda dizer ao tio Lee que a ordem do dia é fralda larga e leite morno, o Pai". As autoridades concluíram que se tratava de uma mensagem cifrada para detonar um movimento e ambos foram presos, sendo postos em liberdade três dias depois, quando a esposa do pianista levou o filho recém-nascido à prisão para provar que o telegrama não era uma mensagem de código. (COSTA, 2003, p. 27).

## Referências

AGUILERA, Y; MATTOS, CV de. **Entre quadros e esculturas: Wesley e os fundadores da escola Brasil**. São Paulo: Discurso editorial, 1997.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural: EDUSP, 1999.

BUENO, Guilherme; MENDONÇA, Sol. **Wesley Duke Lee: Anti Anti Anti e por tal razão ele mesmo**. Revista Dasartes, Rio de Janeiro, nº 11, p. 70-75. Ago.set 2010. p. 72.

COSTA, Cacilda Teixeira da (org). **Antologia Crítica sobre Wesley Duke Lee**. Galeria Paulo Figueiredo: São Paulo, 1981, P. 18.

\_\_\_\_\_; RIBEIRO, José Augusto. **Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968**. São Paulo: MAM, 2003.

\_\_\_\_\_. **Arte no Brasil: 1950-2000**. São Paulo: Alameda, 2004.

\_\_\_\_\_. et al. **Wesley Duke Lee**. Tradução Clarisse Lima. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2010.

\_\_\_\_\_. **Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna**. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

LEE, Wesley Duke. **Um retrato do artista plástico paulistano Wesley Duke Lee em sua intimidade, gravado em sua casa no Brooklyn**. São Paulo, 1978, de José Roberto Aguilar. Betacam, cor, 27' | Exibição em DVD.

LOPES, Almerinda da Silva. As propostas ambientais de Wesley Duke Lee: lugares utópicos. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico]** / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. I CD-Rom: 4 ¾ pol.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v.

## Estudo da “casualidade” nas fotografias de Moyra Davey segundo a lógica do índice desenvolvida por Rosalind Krauss

*Study of the notion “accident” in Moyra Davey’s photographs according with the index logic developed by Rosalind Krauss*

Marianna Pedrini Bernabé<sup>1</sup>

Este texto aborda e discute seletas series fotográficas da artista Moyra Davey e sua relação com a casualidade, associando-as à lógica do índice desenvolvida por Rosalind Krauss em seu texto *Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário*.

Palavras-chave: Moyra Davey, fotografia, casualidade, lógica do índice, Rosalind Krauss.

This text addresses and discusses select Moyra Davey’s photographic series and its relation to “accident”, linking them both to the “logic of the index” developed by Rosalind Krauss in her *Marcel Duchamp or the Imaginary Field* text.

Key words: Moyra Davey, photography, accident, index logic, Rosalind Krauss.

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA-UFES)

Foi durante a 30ª Bienal de Arte de São Paulo em 2012, *A Iminência das Poéticas*, que Moyra Davey realizou sua primeira exposição no Brasil. Dividindo espaço com a marcante documentação da performance *Time Clock Piece* do taiwanês Taching Hsieh e com as emblemáticas polaroides e notas do alemão Horst Ademeit, dentre muitos outros artistas e trabalhos, encontrávamos a série fotográfica *Newsstands* (1994) de Davey, em que bancas de jornais e revistas de Nova York são o seu único motivo – tal série é, segundo a artista<sup>2</sup>, a extensão de um projeto de documentação diária de manchetes de jornais e um desdobramento que a forte influência do fotógrafo francês Eugène Atget e suas imagens de Paris tem sobre o seu trabalho; assim como a *Exquisite Corpse* (2012), um filme de 63 minutos que comportava sessenta vídeos com aproximadamente 1 minuto, que fora parte do resultado da última edição do festival que a artista organizara com seu marido, o também artista Jason Simon, por dez anos (de 2003 a 2012), o *One Minute Film Festival*. Neste filme, os organizadores propuseram que um artista escolhido realizasse o primeiro vídeo de 60 segundos e cedesse o último segundo do material para o artista/diretor seguinte para que ele inspirasse sua criação neste último instante. O filme segue essa proposta sequencialmente até o último dos sessenta vídeos dos diferentes sessenta autores<sup>3</sup>.

Tão interessantes quanto estes trabalhos, podemos igualmente citar uma específica proposta fotográfica que invade várias séries de trabalhos plásticos produzidos de 2007 a 2015 (25 diferentes séries foram identificadas até o momento)<sup>4</sup>. O que estas possuem em comum são, preliminarmente, os motivos que elas enquadram e os processos construtivos que são desenvolvidos a partir da imagem fotográfica impressa: os assuntos predominantes são cenas e objetos pertencentes ao mundo cotidiano - como o dinheiro, a leitura e escrita, os interiores domésticos, animais de estimação, os pequenos e grandes deslocamentos, os momentos de ócio e trabalho, os rituais pós morte, os aparelhos eletrônicos obsoletos etc. – e depois de impressas, tais fotos ainda são submetidas à dobra (criando vincos em suas faces), à escrita manual, à cola de selos e, finalmente, a todos os possíveis incidentes do

<sup>2</sup> DAVEY, Moyra. [acesso 13 out. 2015].

<sup>3</sup> SIMON, Jason; MARKONISH, Denise e DAVEY, Moyra [org.]. *The One Minute Film Festival, 2003 -2012*. Massachusetts: MASS MoCA, 2013. P. 1 – 144 Passim.

<sup>4</sup> Em ordem cronológica: *Fifty Minutes* (2007); *My Necropolis* (2008 – 2009); *16 Photographs from Paris* (2009); *Speaker Receiver* (2010); *The End* (2010); *The White of Your Eyes (for Bill Horringan)* (2010); *Burn the Diaries* (2010); *The Coffee Shop, The Library* (2011); *Trust me* (2011); *Subway Writers* (2011-2014); *Ashes to Ashes* (2012); *We are young and we are friends of time* (2012); *Clary, Mary & Mary* (2012); *157, Men* (2012); *157, Woman* (2012); *Glass SP-NY* (2012); *Ornament and Reproach* (2012-2013); *Valerie Plame* (2013); *Copperheads 101 -200* (2013); *Outtakes* (2013); *Kevin Ayers (Psychic)* (2013); *Seven* (2014); *Seven II* (2014); *The Revenants* (2015); *You're a nice guy to let me hold you like this* (2015).

percurso seguido pelo serviço postal. A imagem fotográfica, em outras palavras, retorna a sua condição de papel ao ser dobrada, receber selo, virar superfície de um texto indicando um remetente e um destinatário<sup>5</sup>, e ser enviada via correios. Ao fim do processo, a foto é ainda exposta com o seu verso fixado diretamente às paredes de um espaço expositivo através do uso de alfinetes.

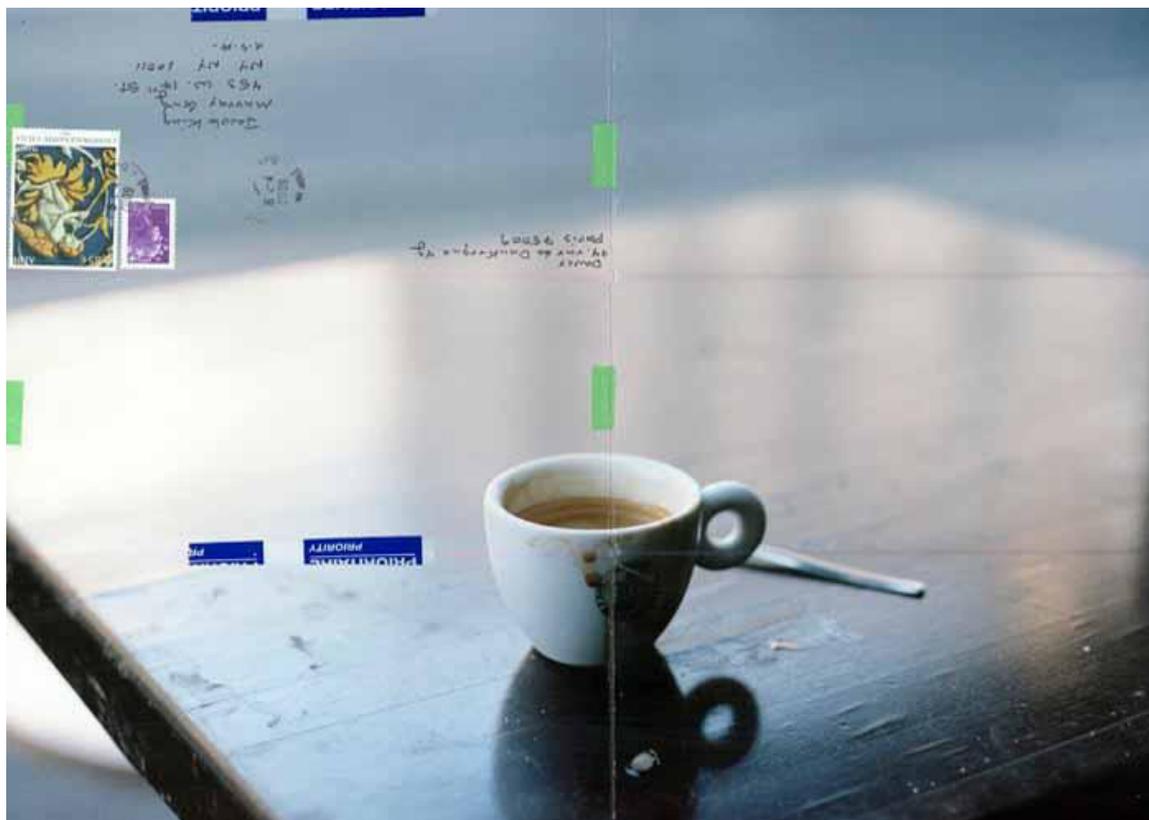


Figura 1. 16 photographs from Paris (detalhe), Moyra Davey, 2009.

<sup>5</sup> Numa exposição realizada na Camden Arts Centre (*Life without sheets of paper to be scribbled on is masterpiece*, realizada em 2014), por exemplo, ela afirma ter enviado as fotografias diretamente para a galeria (Acesso em 20 nov. 2015).

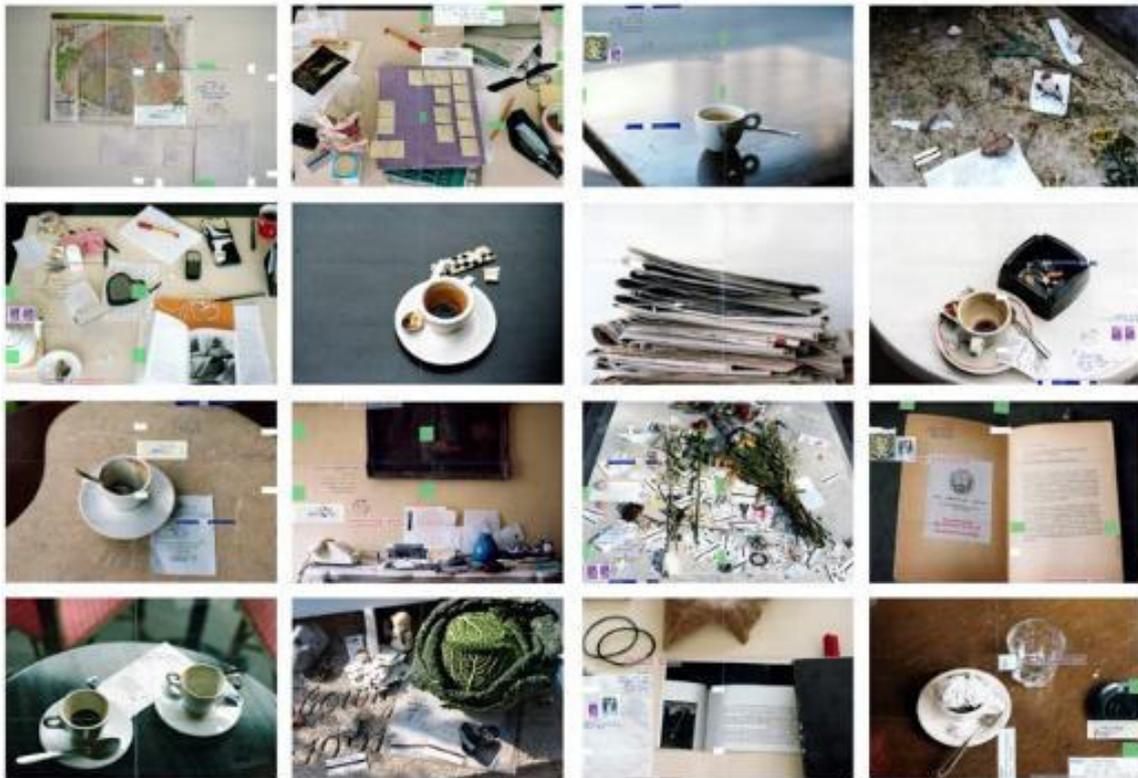


Figura 2. 16 photographs from Paris, Moyra Davey, 2009.

Outro dado que também chama atenção na poética de Davey, é a simultaneidade de linguagens com os quais a artista trabalha e as fortes influências que tal escolha impõe sobre suas propostas: ela realizara seu MFA na Universidade da Califórnia em San Diego (finalizando-o em 1988), que abria possibilidades de fortes diálogos entre os departamentos de fotografia, filme e vídeo<sup>6</sup>. Davey frequentou os três departamentos e, ainda hoje, produz trabalhos dentro desses três diferentes meios.

Além deste importante dado, a artista também possui uma forte produção crítica e literária, e foi autora de um total de doze publicações que abarcam, dentre elas: uma coletânea de textos selecionados e editados pela artista, *Mother Reader: Essencial Writings on Motherhood* (2001)<sup>7</sup>, que aborda a produção artística e literária durante a maternidade através de 21 textos – divididos em diários, memórias e ensaios; e narrativas – de artistas e escritoras segundo uma perspectiva feminista; textos literários executados concomitantemente a exposições individuais, como *Burn the Diaries* (2014)<sup>8</sup>, *I'm Your Fan* (2014)<sup>9</sup>, *Empties* (2013)<sup>10</sup>;

<sup>6</sup> DAVEY, Moyra. (Acesso 13 out. 2015).

<sup>7</sup> DAVEY, Moyra. **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. 343 p.

<sup>8</sup> Id. **Burn the Diaries**. New York: Dancing Foxes Press, 2014. 51 p.

textos críticos (que, às vezes, também acompanham exposições) *Notes on Photography & Accident* (2008)<sup>11</sup> e *The Problem of Reading* (2003)<sup>12</sup> que abordam, respectivamente, a noção da casualidade como elemento fundamental do ato fotográfico e a questão do ato de leitura segundo a perspectiva de variados autores, em sua maior parte romancistas, que se detiveram sobre o assunto; e, por fim, textos que são transcrições de sua fala em trabalhos realizados em vídeo, como *The Wet and the Dry* (2011)<sup>13</sup> e *Fifty Minutes* (2006)<sup>14</sup> – que, além disso, também operam como textos complementares em exposições. Essa característica também adiciona importantes influências sobre o seu trabalho visual, assim como oferece importantes informações sobre sua produção.

Mas um dos dados que considero mais significativo dentro de suas propostas e que é, certamente, o mais relevante para o desenvolvimento dessa pesquisa se considerarmos o título deste texto, é a noção de casualidade (*accident*), que Davey defende como intrínseca ao ato fotográfico.

Tal ideia é descrita e legitimada através do, já citado, texto crítico *Notes on Photography & Accident*, que fora publicado em 2008 integrando o catálogo de sua exposição individual *Long Life Cool White* no Harvard Art Museum sob a curadoria de Helen Molesworth<sup>15</sup>.

A artista inicia seu texto mencionando passagens extraídas de quatro livros de quatro respectivos autores que, a seu ver, identificam a noção da casualidade como a “força vital da fotografia”<sup>16</sup>. São eles: *Pequena História da Fotografia*<sup>17</sup> de Walter Benjamin, *Sobre Fotografia*<sup>18</sup> de Susan Sontag, *Diana & Nikon*<sup>19</sup> de Janet Malcolm e, por fim, *Câmera Lucida*<sup>20</sup>

<sup>9</sup> Id. *I'm your Fan*. London: Camden Arts Centre, 2014. 46 p.

<sup>10</sup> Id. *Empties*. Vancouver: Presentation House Gallery, 2013. 26 p.

<sup>11</sup> DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. (Acesso em 13 out. 2015).

<sup>12</sup> DAVEY, Moyra. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares, 2003. (Acesso em 13 out. 2015).

<sup>13</sup> Id. **The Wet and the Dry**. In: SUSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay [ed.]. *Whitney Biennial*. New Haven and London: Yale University Press, 2012. P. 86-91.

<sup>14</sup> Id. **Fifty Minutes**. In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. *Long Life Cool White*. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 131-138.

<sup>15</sup> DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.1

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. *A Short History of Photography*. (Acesso em 20 de nov. de 2015).

<sup>18</sup> SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 pp.

<sup>19</sup> MALCOLM, Janet. *Diana & Nikon*. New York: Aperture, 1997. 212 pp.

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 185 pp.

de Roland Barthes. E, já na primeira página, levanta a questão que parece ser um dos pontos fulcrais de seu trabalho fotográfico:

The notion of accident has had many meanings, from “decisive moment” to “photographing to see what something will look like photographed”. But is this an anachronism for contemporary work, decades after the *ethos* of the street?<sup>21</sup>

Enquanto o “momento decisivo” pode ser caracterizado como um evento breve, que se inicia e se finaliza em alguns instantes, lançando-se de repente aos olhos da lente; o “fotografando para ver como algo se parecerá quando fotografado” sugere um olhar investigativo da câmera sobre um específico objeto ou ambiente circundante a fim de descobrir e documentar nuances ocultas de sua aparência física.

Mas, segundo Davey, estes são apenas dois extremos dos vários significados que a noção de casualidade pode assumir. Além disso, ela eloquentemente questiona: tal ideia pertence ao passado, ou ainda pode ser aplicada na fotografia contemporânea?

A artista desenvolve e responde esta e outras questões envolvendo o termo de forma extremamente particular: apesar de mencionar três passagens de Benjamin, Sontag e Malcolm e de citar a definição de *punctum* de Barthes na primeira página do texto, a fim de elucidar o leitor o quanto antes sobre o seu objeto de análise, Davey na verdade não traz uma definição objetiva e sintética do termo casualidade – abordando um a um de alguns de seus múltiplos significados –, optando por discuti-lo ainda segundo comparações entre os quatro autores escolhidos – dentre outros –, e até mesmo inserindo tal noção no texto de forma indireta, segundo uma estratégia que, a meu ver, se aproxima das propriedades do ato de fotografar.

Tal estratégia, que entendo como quase fotográfica, pode ser exemplificada através da primeira passagem em que Davey pontua reflexões de cunho pessoal, durante um texto que se inicia crítico, e que, a princípio, não possui correlação evidente com o assunto discutido.

<sup>21</sup> A noção de casualidade abrangeu muitos significados: do “momento decisivo” até “fotografando para ver como se parecerá quando fotografado”. Mas é isto um anacronismo para a produção contemporânea décadas após o *ethos* das ruas? [Tradução nossa] DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. 1.

### Being

July 2006. In the hospital, on steroids, I have the feeling for perhaps the first time in my life that I can simply “be”. I no longer have to push myself to do anything, to prove anything. I can just sit on my bed and be.<sup>22</sup>

Apesar do estranhamento inicial, tal excerto tem na verdade tudo a ver com a noção da casualidade se usarmos como parâmetro os dois significados que Davey sugere anteriormente em seu texto. Se a forma desta reflexão se assemelha a uma notação pessoal sobre um pensamento que invade a mente de repente – caracterizando-se, portanto, como o “momento decisivo” –, seu conteúdo, pelo contrário, assume uma postura questionadora e investigativa sobre o contexto doméstico/privado – operando, assim, como “o que parecerá quando fotografado [ou, neste caso, abordado]”.

Trago aqui, para me ajudar neste último ponto, uma observação de Molesworth sobre o trabalho da artista.

Davey’s banal street scenes - the disappearing world of newspaper vendors in New York City, and old button shop and domestic interiors pictures of her dog, objects on the top of the refrigerator, books on shelves – intimated a deeply submerged feminist agenda, a steady but subtle insistence on the private realm and all of its antimonumental vicissitudes. The base on everyday content of her pictures often meant that her work went under-recognized by a commercial art world invested in the steroidal expansion of photography as a medium. Instead, Davey’s pictures channel classic photographers as disparate as Eugene Atget, Jacques-André Boiffard and Walker Evans. So it is a bit ironic that her primary art-world context was a gallery devoted to artists from whom medium specificity was barely a concern. And yet the radical experiment of the non-commercial commercial art gallery that was American Fine Arts, Co. provided idiosyncratic interests. These interest have produced a body of work in a minor key, a series of images of things simultaneously culture. Like the dust that so often appears in her work, her pictures tacitly refuse the spectacle culture’s demand for the overly narrativized and surveyed life. They offer, instead, the possibility that we might ‘infer the complexity of life from a handful of selective and superficial details’.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> **Sendo.** Julho de 2006. No hospital, recebendo doses de esteroides. Eu tenho o sentimento, talvez pela primeira vez em minha vida, de que posso simplesmente “ser”. Não preciso mais me pressionar para fazer nada, para provar nada. Posso apenas sentar na minha cama e ser. [Tradução nossa] DAVEY, Moyra. **Notes on Photography & Accident.** New Haven: Yale University Press, 2008. P. 2 (Acesso em 13 out. 2015).

<sup>23</sup> As banais cenas de Davey – e o desaparecimento do mundo das bancas de jornais em Nova York, uma velha loja de botões e fotos domésticas do seu cachorro, objetos no topo do refrigerador, livros nas prateleiras – intimaram uma agenda feminista profundamente submersa, uma constante, mas sutil insistência no domínio privado e todas as suas vicissitudes antimonumentais. O alicerce no conteúdo cotidiano de suas imagens significou que, frequentemente, seu trabalho foi pouco reconhecido pelo mundo da arte investido de expansão esteroide da fotografia como um meio. Ao invés disso, as fotos de Davey seguem a direção de fotógrafos clássicos e tão discrepantes como Eugéne Atget, Jacques-André Boiffard e Walker Evans. É um pouco irônico, então, que o seu primeiro contexto no mundo da arte tenha sido uma galeria devota a artistas para os quais a especificidade do meio fora mal uma preocupação. E ainda o radical experimento não-comercial da galeria comercial que era a American Fine Arts Co. forneceu interesses idiossincráticos. Estes interesses têm produzido um corpo de trabalho em tom menor, séries de imagens de coisas simultaneamente cultura. Como a poeira, que tão frequentemente aparece no

Ou seja, Davey defende a casualidade com o intuito de abordá-la segundo facetas muitíssimo específicas: a casualidade que invade o discurso hermeticamente teórico e lança reflexões pessoais e dados íntimos; a casualidade presente no interior doméstico, que desafia noções de uma fotografia focada no monumental e na cultura do espetáculo e que se preocupa em documentar as vicissitudes dos espaços privados, levantando questões de gênero e concomitantemente políticas com relação às instituições de arte.

Em outras palavras, Davey usa o dispositivo fotográfico numa direção anti-hegemônica, assim como fez um outro artista durante as primeiras décadas do século XX: Marcel Duchamp.

Rosalind Krauss inicia seu texto, *Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário*, citando Otavio Paz e sua reflexão sobre a obra de Duchamp, reflexão que é questionada devido a escolha do autor pelos critérios antinômicos para situar tal obra no terreno artístico.

Segundo a crítica, a antinomia usada para interpretar Picasso e Duchamp como pertencente a uma polaridade – em que o primeiro se caracteriza pela “irrupção fragorosa de imagens que encarnam na substância física da pintura”<sup>24</sup> assim como pela sua “persistência em situar a arte no terreno do que se manifesta visualmente”<sup>25</sup>, enquanto o outro por uma “arte que desconstrói as próprias bases da percepção sensível imediata” e que nos apresenta “uma arte da ideia”<sup>26</sup> – é uma extensão de um significativo eixo reflexivo cuja genealogia atravessa o Classicismo e Romantismo do século XIX, o antigo e o moderno do século XVII e chega até mesmo ao *disegno e colore* do Renascimento Italiano.

Ainda segundo ela, tal interpretação de Paz, no que concerne os trabalhos de Duchamp, se mostra insuficiente e equivocada porque se fundamenta mais segundo os ataques

trabalho de Davey, suas imagens recusam tacitamente a demanda da cultura do espetáculo para a excessivamente narrativizada e inquirida vida. Elas oferecem, em oposição, a possibilidade de que nós podemos inferir a complexidade da vida a partir de um punhado seletivo de detalhes superficiais. [Tradução nossa] MOLESWORTH, Helen. Introduction. In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 13 (Acesso em 13 out. 2015).

<sup>24</sup> KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário**. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 76.

<sup>25</sup> KRAUSS, loc. cit.

<sup>26</sup> KRAUSS, loc. cit.

polêmicos de Duchamp em relação ao cubismo (chamando-o de olfativo e retiniano, por exemplo) do que segundo a estrutura interna da produção do artista.

A crítica propõe, então, uma diferente estratégia reflexiva que parte do interior do processo construtivo do trabalho e conclui, já nas primeiras páginas de seu texto, que a obra de Duchamp está muito mais associada à visceralidade, ironia e trivialidade do que a uma concepção que aspira a ideia pura, desmaterializada.

Assim, Krauss pontua que...

Em vez de perpetuar a antinomia entre desenho e cor, entre espírito e corpo ou idealismo e sensibilidade, seria mais oportuno reorientar o eixo da oposição seguindo a direção e distinguir entre alto e baixo, sério e trivial. Pois o que Duchamp recusou quando rejeitou o cubismo violentamente foi, na minha opinião, a autossuficiência da pintura, a seu ver intolerável, na sua seriedade excessiva, sua concepção sagrada de missão e o fervor religioso com que o cubismo perseguia a ideia de uma autonomia de obra de arte que, dia após dia, a protegia um pouco mais de qualquer contato com o mundo real.<sup>27</sup>

Ou seja, como vimos no início da análise deste texto com o questionamento sobre a afirmação de Paz, o que Duchamp rejeitava na tradição pictórica não era exatamente o aspecto formal, mas o seu processo de construção interna que reclamava uma certa autossuficiência de sentido, uma suposta autonomia.

Continuando, a crítica inicia análises mais detalhadas de algumas obras do artista e se atém mais significativamente à três, partindo de importantes elementos de suas partes constituintes: 1) *La Mariée mise a nu par Les celibataires, même - Le Grand Verre* (A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo – O Grande Vidro), 1915-1923; 2) *Tu m' (Vá à m...)*, 1918; 3) e *With my Tong in my Cheek* (Com a língua na minha bochecha), 1959.

Tais trabalhos, criteriosamente selecionados, entram no texto para defender e legitimar a ideia de que a obra de Duchamp não só se associa como também se orienta e se estrutura segundo uma lógica inerente ao ato fotográfico.

Como ela mesma afirma:

Duchamp se dedicou a um certo comércio com a fotografia e a hipótese que gostaria de sugerir é que, se da superfície de sua arte se depreende uma hilaridade algo desatinada e desconcertante, eis aí uma qualidade cômica resultante da decisão de

<sup>27</sup> Ibid., p. 77.

fazer de sua arte uma meditação sobre a forma mais elementar do signo visual, forma que se conhece no mais das vezes pela fotografia.<sup>28</sup>

Esse intercâmbio que a obra de Duchamp possui com a fotografia é primeiramente analisado no, já citado trabalho, *Grand Verre* – nome pelo qual *La mariée mise à nu...* é mais conhecido – , onde Krauss pontua a presença incisiva das formas que ocupam espaço dentro da transparência do vidro, além de abordar o mutismo (inerente à natureza da imagem fotográfica) assim como o paradoxal desejo pela informação que ela insistentemente evoca e não pode fornecer.

À frente, a crítica ainda traça associações entre a necessidade da legenda e texto explicativo que recai sobre a imagem fotográfica e as *Notas* que Duchamp escreve para o *Grand Verre* – denominadas *La Boîte Verte (A Caixa Verde)* – cerca de oito anos depois da primeira apresentação pública oficial da obra como complemento para o seu devido “entendimento”. Estas ainda, segundo Krauss, trazem informações que reiteram a ideia de influência que a lógica presente no interior do processo fotográfico tem sobre o processo laboral que gera o *Grand Verre*.

Tal lógica que – segundo a crítica, se encontra presente na estrutura interna desses e de outros exemplos – é definida a partir do conceito semiológico desenvolvido por Charles Sanders Peirce.

O “índice” (index), para Peirce, é uma espécie de signo (*sign*) gerado por algo além, que recebe o nome de referente. Um exemplo é a percepção de uma pegada na neve como um signo que fora gerado por alguém que caminhara sobre os flocos de gelo. A fotografia, por conseguinte, segue essa mesma lógica já que a imagem fotográfica é gerada a partir de partículas de luz emanadas sobre/do objeto fotografado e expostas ao filme fotográfico que, sensível à iluminação, fixa a imagem a sua superfície.

Pontuando mais nitidamente esta questão,

Se um quadro pode ser pintado de memória ou graças ao recurso da imaginação, a fotografia, na sua condição de traço fotoquímico, não pode ser levada a cabo senão em virtude de um vínculo inicial com um referente material.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Ibid., p. 78.

<sup>29</sup> Ibid., p. 82.

Em outras palavras, as fotografias são, segundo tal perspectiva, interpretadas como índice porque dependem da presença de algo diante da câmera para que possam existir. Esse algo, denominado referente por Pierce, é imprescindível na obtenção do índice que, aqui, é a própria imagem fotográfica.

Mas regressando ao texto de Duchamp, Krauss identifica ali não apenas termos relacionados à parte técnica desse instrumento de obtenção de imagens – como *extra-rápido*<sup>30</sup> –, como também verifica que a feitura do *Grand Verre*, detalhada em tal texto, também segue essa mesma lógica do índice presente na imagem fotográfica.

As três aberturas na parte superior do trabalho – denominados “pistões de ar” por Duchamp, por exemplo – foram geradas através de fotografias de um quadrado de gaze suspenso diante de uma janela aberta. Suas diferentes formas se devem à interferência do vento sobre o material quando suspenso. A lógica do índice se encontra presente porque, apesar de tais elementos não serem mais identificados como fotografias, sua criação só fora possível através da presença de um referente material.

<sup>30</sup> Na sétima nota do texto Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário, Krauss expõe o termo “extra-rápido” [sic.] como pertencente ao vocabulário da fotografia e exemplifica o uso do tal através de um curto excerto de um texto no qual Berenice Abbot escreve sobre o material utilizado por Atget.

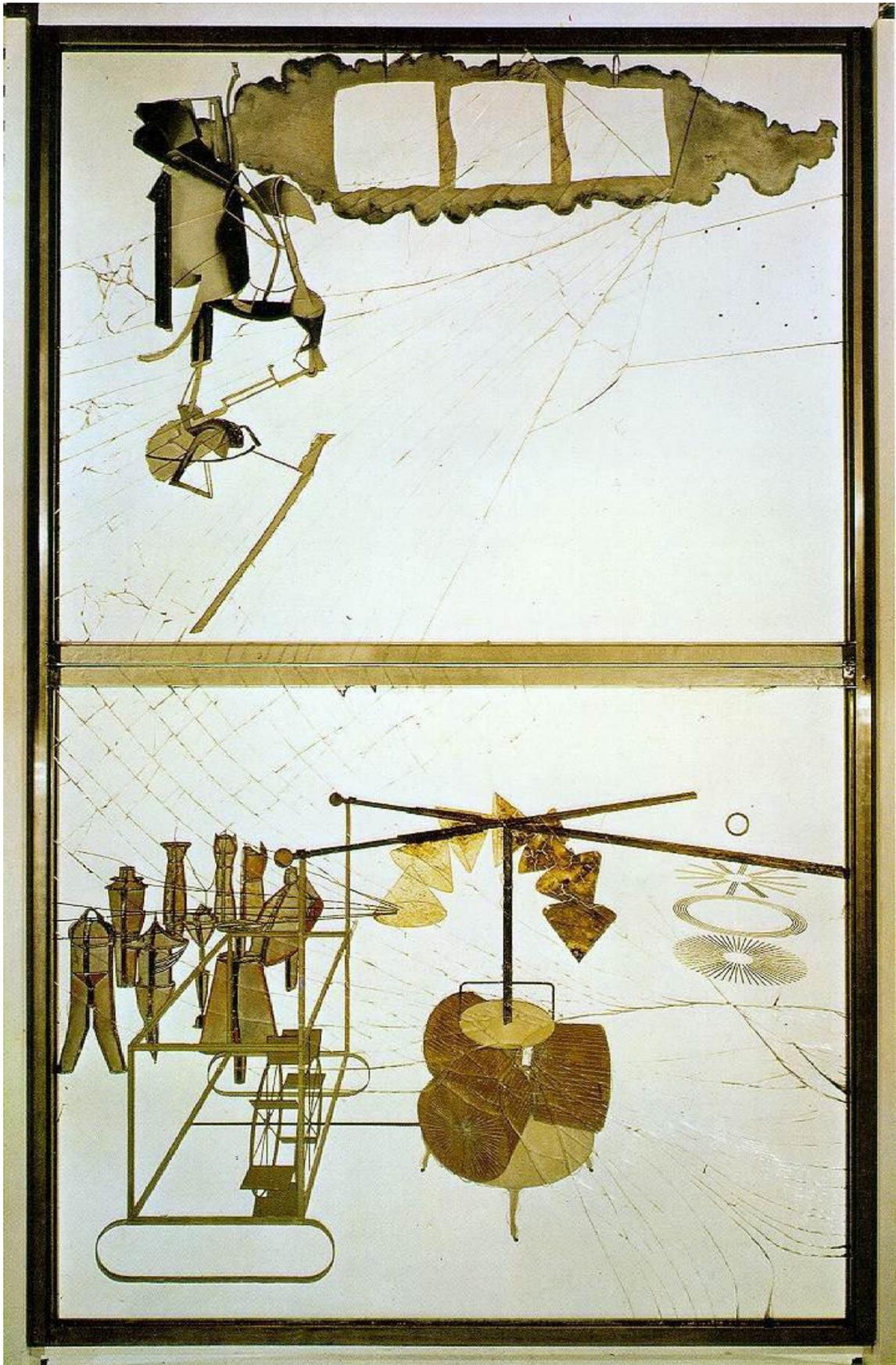


Figura 3. La Mariée mise à nu par Les célibataires, même (Le Grand Verre), 1915 – 23.

Na conclusão de sua abordagem sobre o *Grand Verre*, Krauss menciona ainda sete formas cônicas (denominadas “tamis” nas notas) localizadas na parte inferior do vidro que, assim como todo o trabalho, ganharam coloração através de poeira que caía em sua superfície quando este fora guardado durante meses no ateliê de Duchamp. Segundo a crítica, apresenta-se aí um outro tipo de traço, “o do tempo que se deposita sobre uma superfície como um precipitado do ar”<sup>31</sup>. Ou seja, a poeira fixada sobre o plano do trabalho nos revela a ideia de tempo transcorrido da mesma forma que ocorre quando chegamos de uma longa viagem e nos deparamos com camadas finas de pó sobre os móveis da casa. Por fim, ainda sobre a lógica interna do *Grand Verre*, Krauss finaliza afirmando que

Os “tamis” e os “pistões” acentuam um fato particular: neste *Retard em verre* (Atraso no vidro), esta “fotografia” imensa e muito complexa, Duchamp concentra nossa atenção visual sobre um aspecto do fotográfico, o que poderíamos chamar de seu estatuto semiótico do traço. Nos damos conta então que era a natureza estrutural o que mais o interessava.<sup>32</sup>

Portanto, no *Grand Verre* é difícil de se verificar influência ou similaridade com a imagem fotográfica, porque tais fatores são desenvolvidos no interior do trabalho, a nível estrutural. Há, concluindo, muito mais uma sintonia processual do que semelhança entre o ato de fotografar e este trabalho do artista.

Parte destes mesmos aspectos são perceptíveis no trabalho visual e textual de Moyra Davey. Sua preocupação com a fotografia parte, principalmente, de uma análise interna ao discutir uma característica, a casualidade, como fundamental na produção desse tipo de imagens.

E assim como Duchamp, mas não ácida e sardonicamente como ele, Davey questiona a produção artística hegemônica de seu tempo. Nas primeiras páginas de seu texto *Notes on Photography and Accident*, ela afirma:

Roberta Smith, writing in the New York Times, has aptly characterized recent trends in image making (very large, staged color photographs) as “the Pre-Raphaelite painting of our day”. [...] Absent from these oversized tableaux is the inherently surrealist,

<sup>31</sup> KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário**. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 84.

<sup>32</sup> KRAUSS, loc. cit.

contingent, “found” quality of the vernacular photograph, the quality my quartet of writers so eloquently identifies and holds so dear. [...]”<sup>33</sup>

A artista aqui se depara com preocupações não tão diferentes das que permearam a produção plástica de Duchamp: as imagens que se assemelham às pinturas “pré-rafaelitas” citadas pela crítica Roberta Smith denunciam a ênfase de um “meio” fotográfico dentro da esfera comercial da arte. Um meio que, como também vimos com Picasso no texto de Krauss, sinaliza sua autonomia através de um afastamento das cenas banais, dos assuntos comuns e pertencentes ao popularesco. Propostas que subtraem de sua organização interna a contingência, a casualidade, características que Davey percebe como vernáculas da imagem fotográfica.

E, por fim, como podemos associar essa tal casualidade (como ela é entendida por Davey) à lógica do índice (identificada por Peirce e ratificada por Krauss como inerente à fotografia)? Podemos concluir que se tratam de noções complementares que identificam propriedades internas desse signo em cores: mas enquanto a primeira faz menção ao sujeito no momento em que este porta o dispositivo e encontra seu objeto de interesse, o segundo evoca a relação que se inicia entre este mesmo dispositivo e o objeto que se apresenta diante dele logo após o disparo da câmera. Em outras palavras, é o fotógrafo munido da máquina que, intencionalmente ou não, pode gerar uma imagem onde se encontra a casualidade; por outro lado, o índice sempre existirá, pois este já não mais depende do fotógrafo.

O índice é uma característica constante porque tem relação com o mecanismo, com a máquina; já a casualidade faz referência ao fotógrafo que faz seu uso e, portanto, pode ou não emergir no retângulo em cores.

A casualidade e a lógica do índice, como é possível ver através da obra de ambos os artistas, ignoram um sistema de organização baseado numa percepção unívoca e autônoma, um “meio”, e sugerem uma construção imagética (ou mesmo textual) que se apresenta vacilante e movediça. Noções que enfatizam a incerteza e intraduzibilidade do signo fotográfico. Não foi coincidentemente, portanto, que tanto Davey quanto Duchamp tenham

<sup>33</sup> Roberta Smith, escrevendo no New York Times, aptamente caracterizou as recentes tendências na feitura de imagens (fotografias muito amplas e coloridas) como as “pinturas pré-rafaelitas dos nossos dias”. [...] Ausente desses quadros enormes estão inerente surrealismo, contingência e qualidade de “achado” da fotografia vernácula, a característica que meu quarteto de autores tão eloquentemente identifica e sustenta apaixonadamente. [Tradução nossa] DAVEY, Moyra. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. pp. 1-2 (acesso em 13 out. 2015).

recorrido à escrita como material suplementar, dialogando-a significativamente com cada um de seus trabalhos.

## Referências

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 185 pp.

BENJAMIN, Walter. **A Short History of Photography**. [Disponível em: [http://monoskop.org/images/7/79/Benjamin\\_Walter\\_1931\\_1972\\_A\\_Short\\_History\\_of\\_Phography.pdf](http://monoskop.org/images/7/79/Benjamin_Walter_1931_1972_A_Short_History_of_Phography.pdf)] (Acesso em 20 de nov. de 2015).

DAVEY, Moyra. **Burn the Diaries**. New York: Dancing Foxes Press, 2014. 51 p.

\_\_\_\_\_. **Empties**. Vancouver: Presentation House Gallery, 2013. 26 p

\_\_\_\_\_. **Fifty Minutes**. In: DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. *Long Life Cool White*. New Haven: Yale University Press, 2008. P. 131-138.

\_\_\_\_\_. **I'm your Fan**. London: Camden Arts Centre, 2014. 46 pp.

\_\_\_\_\_. **Mother Reader – Essential Writings on Motherhood**. New York: Seven Stories Press, 2001. 343 p.

\_\_\_\_\_. **The Problem of Reading**. Vienna: Typo Druck Sares, 2003. (Acesso em 13 out. 2015).

\_\_\_\_\_. **The Wet and the Dry**. In: SUSSMAN, Elisabeth e SANDERS, Jay [ed.]. *Whitney Bienal*. New Haven and London: Yale University Press, 2012. P. 86-91.

\_\_\_\_\_. Exhibition - Life without sheets of paper to be scribbled on is masterpiece. [Disponível em: <http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/m-davey>] (Acesso em 20 de nov. de 2015).

\_\_\_\_\_. **Empties**. [Disponível em: <http://murrayguy.com/moyra-davey/selected-works/#bottle-grid-1996-2000>] (Acesso em 2 dez. 2015).

DAVEY, Moyra e MOLESWORTH, Helen. **Notes on Photography & Accident**. New Haven: Yale University Press, 2008. 152 pp.

DAVEY, Moyra; MARKONISH, Denise e SIMON, Jason [org.]. **The One Minute Film Festival: 2003 – 2012**. Massachusetts: MASS MoCA, 2014. 144 pp.

KRAUSS, Rosalind. **Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário**. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. P. 84.

MALCOLM, Janet. **Diana & Nikon**. New York: Aperture, 1997. 212 pp

SIMON, Jason; MARKONISH, Denise e DAVEY, Moyra [org.]. **One Minute Film Festival, 2003 -2012**. Massachusetts: MASS MoCA, 2013. 144 pp.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 pp.

## O que é ser um artista hoje?

*What is to be an artist today?*

Karlla Barreto Girotto<sup>1</sup>

Este artigo se propõe a esmiuçar modos de existência como produção artística e as linhas fronteiriças que se estabelecem entre os processos de criação e produção de subjetividade.

Palavras chave: processo de criação. produção artística. produção de subjetividade. modos de existência.

*This article proposes to mull over ways of existence in artistic production and the frontiers between performance, fashion and life in processes of creation and production of subjectivities.*

*Keywords: processes of creation. artistic production. production of subjectivity. ways of existence.*

<sup>1</sup> Artista e pesquisadora nas áreas de artes visuais, moda e performance. É Mestranda em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade (PUC/SP) sob orientação da Profa. Dra. Suely Rolnik.

[...] trabalhar na linha de fronteira e torná-la permeável, tátil, poética – menos fronteira e mais uma zona quente e liminar, onde forças livres e disponíveis podem tanto carregar [o diagrama] de energia quanto dissolver seus planos pré-preparados. Ali as coisas se movem de modo errático.<sup>2</sup>

R. Basbaum

O que é ser um artista hoje? Essa é a pergunta que eu gostaria de responder, já sabendo que qualquer aspiração dessa natureza falha na largada porque carrega em si inúmeras outras perguntas e abre um espectro tal de digressões rizomáticas que o peso da tarefa paralisa o trabalho de antemão.

Preferiria então sustentar a pergunta mesmo em suspenso com as palavras *ser* e *artista* – a primeira, capturada pelo consumo e a segunda, ela mesma se forjou em instituição. Talvez estender a pergunta, aumentando o seu tempo e ritmo e, minimamente, tentando dissipar a nuvem que cobre o ponto de interrogação.

“O que é ser um artista hoje?” supõe perguntar o que pode ter sido um artista em outras épocas, ou ainda, o que é ser um artista desde sempre. Entendendo que, aqui, coloca-se a condicionante ‘o que faz de um sujeito um artista’ – e que precisa ser investigada.

O sujeito o verbo e o advérbio da pergunta também precisam ser esmiuçados. Sendo que todos podem tranquilamente transitar como sujeitos e isto nos fornece pistas da dimensão da coisa toda: o ser, o artista e o hoje. Capturados pelo artigo definidor que os transforma em sujeitos – com *nome* e *sobrenome* – e infinitamente piorados, pretensiosos e cheios de si, tendem a congelar qualquer tentativa de aproximação.

Melhor seria reformular a pergunta para, pelo menos, aproximar-se daquilo que parece mais precioso, sutil – a condição –, um certo tipo de existência que possibilita desdobrar a potência artística como modo de vida. Como ser um artista hoje?

A importância da pergunta reside numa hipótese – imagina-se um artista e supõe-se o que ele tem sido capaz de produzir, a quais agenciamentos se dedica, quais as relações que

<sup>2</sup> R. Basbaum. *Manual do artista-etc* p. 17.

estabelece em estruturas de pertencimento, alguns deslocamentos por entre instituições e circuitos – quais narrativas legitimam o seu fazer artístico.

Desdobra-se então um outro território, carregado de intensidades. Não há possibilidade de ponderar sobre modos de existência sem mencionar a qual tempo nos referimos, a qual mundo estamos atrelados, ou ainda, sem discorrer sobre o contemporâneo, essa coisa que gruda em todos. Torna-se imperativo fazer da palavra “*hoje*” o território abre-alas. É o atravessamento maior na frase, atrita o verbo e rasga o sujeito. Condutor, ele pode nos fornecer pistas do ‘como ser’. Considerando, ainda, que o contemporâneo é preponderante na compreensão dos meios e modos de produção de um artista, que são estratégias por demais definidoras do aparecimento de um trabalho de arte para serem ignoradas. “Como ser um artista hoje?” tem estreita relação com um tipo de sujeito e um tipo de vida, a vida-hoje.

Talvez não seja o caso, aqui, de tentar responder. Antes, distender as erupções que emergem de cada ponto de interrogação, transitar pelo que não é e estar atento à presença do incerto. Aproximar as divagações para que, minimamente, possam dar conta de fornecer pistas de qual mundo, sujeito e artista se está falando. O que produz um artista e desde qual tipo de vida-hoje? A escolha, então, é por nomear o artista de *jangadeiro* e a vida-hoje de *jangada-corsário* para que se retirem, temporariamente, os carregamentos de sentido e significado que costumam povoar as palavras artista e vida.

A jangada e o jangadeiro desde a perspectiva inventada por Deligny.

Usei a imagem da jangada para evocar o que está em jogo nessa tentativa, nem que seja para dar a ver que ela deve evitar ser sobrecarregada, sob pena de afundar ou de virar, caso a jangada esteja mal carregada, a carga mal distribuída [...] Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados. Dito de outro modo: não retemos as questões. Nossa liberdade relativa vem dessa estrutura rudimentar, e os que a conceberam assim – quero dizer, a jangada – fizeram o melhor que puderam, mesmo que não estivessem em condição de construir uma embarcação. Quando as questões se abatem, não cerramos fileiras – não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada. Justo o contrário. Só mantemos do projeto aquilo que nos liga. Vocês veem a importância primordial dos liames e dos modos de amarração, e

da distância mesma que os troncos podem ter entre eles. É preciso que o liame seja suficientemente frouxo e que ele não se solte.<sup>3</sup>

Assim, é possível ficcionar um tipo de vida, um tipo de artista. O *jangadeiro* e a *jangada-corsário* são também constituídos e constitutivos de uma paisagem que, aqui, é personagem – nem humana nem geográfica, é uma zona outra, aquela de ativação, troca e produção de intensidades, em que se costura “o outro a si de tal maneira que ninguém desaparece.”<sup>4</sup>

O contrário de um *jangadeiro* é um tipo de artista que carrega em si e consigo a Arte, o Museu, a Galeria, a Instituição, a História. É o artista que não duvida da garantia de seu nome, de sua representação e de seus objetos. Cristalizou-se em uma atualização (performatização) de um pedaço de vida e se deixou esquecer nessa pequena ilha administrada e, aparentemente, a salvo dos abalos e novos desenhos em sua paisagem artística, a salvo de novas configurações.

O *jangadeiro* poderia ser ainda nomeado artista-etc.<sup>5</sup>, que é aquele que se conhece mais pela dúvida do que pela especificidade de seu fazer, mais afeito a não definições, prefere o etc. ao artista. Não instala nem administra nada que não seja o mínimo ou, ainda, uma jangada, da qual faz habitação, margem, rio e fluxos; seus trânsitos em constante mutação.

A condicionante ‘o que faz de um sujeito um artista’ dá um salto em direção ao *jangadeiro* e fornece pistas de como um conjunto de qualidades bastante singulares traça minimamente um contorno. Um conjunto que junta a capacidade de invenção/imaginação, a experimentação, a desobediência, a generosidade, a dúvida, a prudência e a habilidade de acariciar o que escapa – o tempo, a vida, as coisas que se dão às jangadas mais do que aos navios. E a tentativa de dar forma a algo que já existe, mas que ainda está por fazer, se fazendo.

A este conjunto de qualidades chamaremos de *as forças capazes* de conduzir o passo incerto e hesitante de quem constrói territórios não tão claros e definidos.

<sup>3</sup> F. Deligny. Jangada. *Cadernos de Subjetividade*, ano 10, n. 15, 2013, p. 90.

<sup>4</sup> Amálio Pinheiro, nota de aula do 2º. Semestre/2013 no PPG de Psicologia Clínica, PUC/SP.

<sup>5</sup> R. Basbaum. *Manual do artista-etc.* p. 21.

*A capacidade vital de invenção/imaginação* que é, apesar de tudo, desejar criar mundos, olhar para as brechas e convocar os possíveis.

*A dúvida*, o que se dava como sendo, apresentou-se diferente, e é preciso, então, duvidar.

*A experimentação*, carcaça dos possíveis, estrutura que permite a passagem pelas zonas de encontros intensivos<sup>6</sup>.

*A desobediência*, sempre. É pela desobediência que os estados corsários de um percurso desenvolvem a coragem de não pedir permissão<sup>7</sup>.

*A generosidade*. Possuir a qualidade da generosidade implica ter um pedaço de si no outro e do outro em si, de tal forma natural que ninguém desaparece e o conjunto de coisas dadas passa a ser uma movência, um entre. Um que se dá ao outro que recebe e o contrário também. A generosidade é a paisagem.

*A capacidade de acariciar o que escapa* – acariciar não é agarrar, tampouco apalpar. Um certo tipo de toque, de sensibilidade para o que está em plena deriva, a escapar.

*A prudência* – lembrar para esquecer. É pela prudência que se tateia ao invés de apalpar/agarrar. É a luz que se percebe com o olho fechado.

A *jangada-corsário* refere-se a um tipo/modo de invenção desse artista/jangadeiro: seus modos de imaginar, suas derivas de sensibilidade, seus modos de produção, os centros de atração de seus devires, a invenção de territórios, deslocamentos e pequenas paradas em forma de ancoragem.

O funcionamento de uma *jangada-corsário* depende de algumas qualidades de construção e condução. Embarcação leve, frouxa, é preciso não sobrecarregar de intenções e prerrogativas sob o risco de afundar. É fazer o melhor que se pode com o balanço do mar, das ondas (devires) e sobressaltos. Interessa o corsário na figura de um estado de coisas não submetido às leis e convenções em curso – seria a rede de resistência possível, criação de espaços possíveis. Espessando zonas de vizinhança, afinidades, afetos, constituindo um campo de relações; descarta-se provisoriamente a suposição do corsário na figura do roubo,

<sup>6</sup> Anotação de aula a partir da fala da colega Luciana Tonelli.

<sup>7</sup> Suely Rolnik, nota de aula do dia 28/11/2014 no PPG em Psicologia Clínica, PUC/SP.

pilhagem, pirataria – que tem a sua singular potência, se tratado pelo viés da contaminação, do não puro, de estados que se alteram e se afetam o tempo todo.

O *jangadeiro* se refere diretamente a “inventar-se como artista”<sup>8</sup> em absoluto acordo com o devir. Artista-devir, devir-artista, devir-jangada, devir-corsário. Inventar-se como artista é poder ter a coragem de não pedir permissão, é executar a invenção pelas estranhezas das verdades, relativizadas em suas intenções. Transformar-se em artista pela ficção. Poder, a cada vez, fazer de novo e de novo e de novo. E sendo artista, não ser artista...

produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento de diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática de visualidade. A cultura como paisagem não natural configura o território onde se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, onde o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação destas relações.<sup>9</sup>

Na condição de jangada, corsário, jangadeiro e etc., busquei em outros o que queria saber de mim. A mais de 30 artistas lancei as perguntas: “O que é ser um artista hoje?” e “Como ser um artista hoje?” ao que juntei a indicação de que se deveria responder a uma ou a outra. Ao que veio, acrescentei muito pouco, o suficiente para que ganhasse linguagem-sentido. E de mim, tem tudo e tem pouco. Biografia/cartografia de um certo tempo/contemporâneo, um modo de viver e de produzir.

Carta, relato, descrição ou ficção, não importa.

Eu não sou artista, você sabe...

Eu lido com a dimensão simbólica da vida (o mesmo mundo que artistas e não artistas partilham) e não esqueço do sonho logo após acordar, esforço-me por nunca estar focado em objetivos determinados e nunca deixar de abrir espaço para

<sup>8</sup> Termo emprestado do livro *Manual do artista-etc*, de Ricardo Basbaum.

<sup>9</sup> R. Basbaum, op. cit. p. 27.

devaneios.

Dedico-me a reter a experiência do mundo de uma maneira particular e a tentar mostrar, através da construção sempre lenta de uma poética, essa visão. De certa forma, é como se o mundo não se mostrasse como algo dado, um cenário fechado, encerrado, sobre o qual se deve atuar – de preferência pragmaticamente, visando fins determinados. E sim, enxergar suas fissuras, suas faltas (de sentido, de lógica...) e, assim, tomar a possibilidade de recriá-lo. Tem uma coisa bonita nisso tudo, que é assumir o risco de uma tarefa sem fim, tanto no sentido de término quanto no sentido de finalidade.

Assim, atuar na esfera pública e coletiva dos afetos. Afeto no sentido do que nos afeta e, portanto, nos transforma, tira-nos do eixo pessoal, nos faz nos medir pelo tamanho dos outros (sejam esses “outros” pessoas, cachorros, pedras, postes, não importa).

Como fazer da atividade artística uma profissão atuante na esfera pública dos afetos sem deixar que estes sejam privatizados, padronizados, fabricados em série e pifem por obsolescência programada? Imagino que isso possa ser da ordem do gesto que já nasce gestualizado, sem muita possibilidade de uma verbalização convincente... Hoje, os modelos, as regras, as leis e as definições de “como ser” e “como não ser”, se “se é” ou “se não é” são ditados pelo capital. A quem recusa esse padrão, resta a errância de assumir-se singular. O que não quer dizer individualismo, pelo contrário, o “indivíduo” é que é produto do modelo capitalista; singular significa perceber-se um a partir do coletivo.

Tem mais a ver com ser o profissional que se recusa a profissionalizar o sensível. Há várias formas de ser *black block* na vida, né?

É também permitir sintonizar a relação ser/natureza/coisas na sua dimensão complexa, onde o paradoxo, a curiosidade, a reinvenção e a transformação de si próprio é componente fundamental.

E explorar o estado permanente de consciência alterada para comentar, desde a

perspectiva sensível da linguagem – molecular, corporal, oral, escrita, gráfica, tridimensional e temporal – a consciência de estar vivo. A perspectiva sensível da linguagem seria aquela que abre frestas e potencializa afetos outros.

Produzir açúcar e afeto, delírio, paixão, desespero, fantasia, terror, fascínio, loucura, precisão, muito erro; erro, erro, erro, erro, erro, erro, erro, error, error, error, terror, mirror, coffee, tea, milk, chocolate, a lot of chocolate, sex; sex change, exchange sex, move, move on, practice, tools, experiments, transformation, formation, morphing spectrum in between, in between hours I would like to try different stages of consciousness, try different states of body embodiment, experiment a rainbow of qualities for hypnotizing (who? toi même ou la fenetre?); se eu tivesse condições de prever seria porque parideira would have conditions to give birth to a beeeeeautiful child, beautiful stranger. Life is a mystery, with & without you.

Engagement, get engaged into something, dis-engage, re-engage, arrange, disarrange, re-arrange (several times).

Todo dia mesmo dia a vida é tão tacanha... quero um dick agora, microfone, pole dance, areia movediça, penetro obscuros meios de comunicação; injeto substâncias em meu próprio sujeito, sou fera, sou bicha, sou angel, sou mulher, sei que não devo arriscar tanto assim, sei que preciso começar algo aqui e além; tenho ganas de atirar uma pedra no meio do caminho; homem ao mar! navegar é preciso! Não sei se devo chegar a algum lugar, um raciocínio puro, puro mel da sua boca, próprio de minha autonomia, minha geração, minha coca-cola, minha cocaína, minhas substâncias, naturalmente produzidas, artificialmente injetadas; camaleonic, homophoneira, batmacumbante, ó patria amada retumbante, como ser artista iniciante, merendeira, quando devo começar algo novo, que ser artista no nosso convívio, que bobagem!

Fui atravessando mil blá blá blás. [love you soul]

Quero me ver livre do que ser artista representa. Ao mesmo tempo me dá possibilidades, eu posso inventar uma coisa que não existe, posso dizer que é um grilo. Ou um sapo e um chão que pula.... Engatei no "quanto antes" e acabei encontrando os *limbos do pacífico* num sebo perto de casa, fui lendo na travessia –

imagina o impacto! Porque a trilha sempre tem algo de naufrágio, de se conectar com o mundo, paisagens e pessoas, de uma maneira direta. E quando tem esse plano de fundo da romaria, as coisas ganham dimensões surpreendentes... E romaria que se preza é a pé, o cavalo não tem nada a ver com seus pecados! :)

Lembro de uma citação de um poeta chileno que dizia que só se pode ter certeza de que uma pessoa é um poeta depois de sua morte e quando se avaliar que o conjunto da obra tem significado. Claro que isso infere um julgamento, mas acho bonita a ideia de viver a vida construindo uma obra sem se preocupar em dar autonomia aos fragmentos porque ele é parte de um todo (o que acaba com essa onda novidadeira em que a arte se aproxima da moda, tem que ter coisa nova no mercado a cada estação).

Recorro a Dalcídio, um escritor que conheci numa viagem a Belém, e que assim dizia:

"Para um escritor pobre, que vende mil a mil e quinhentos exemplares, sem vagares e ócios remunerados, o esforço é, às vezes, de desesperar de tão braçal e tão de graça, mas é ao mesmo tempo uma delícia, uma forma de satisfeita revolta contra o magro ganha-pão, o sucesso fácil, a cômoda posição pessoal no mundinho. Olho as pastas, os cadernos, o que tenho ainda a escrever, a domar, é um barro bruto a quantidade... Desanima. E logo fascina, dá o êxtase da concepção – de que falava Balzac – volto à febre, numa espécie de severa e minuciosa ambição de levantar um quadro, pelo menos extenso, de trinta anos de Amazônia."

E o amigo Arina "... dou também razão a Samuel, quando diz que, na arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da poesia." É que espontâneo e um desabafo. É trabalho sem ser, é complexo, é a vida.

Ao mesmo tempo eu duvidava disso tudo e olhava as montanhas da janela do ônibus, desde o começo do mundo. Acho que muito pouco mudou. A arte é talvez a natureza mais antiga do homem. Vem com a fome, ou o sexo. É ver que mundo é muito, muito lindo e amar tanto toda a beleza que existe a necessidade de querer também criar. O mundo é tão incrivelmente belo e a gente duvida de si o tempo todo. É pensar que

não é, e que é, e que não é. É lutar contra a dúvida – a sua própria e a do mundo em relação a você. É também aprender a entrar no fluxo – e depois, desaprender. O desespero do esquecer o caminho do fluxo. É o gozo no se lembrar. E também aceitar seu tempo e observar o tempo do universo, simultaneamente, eu acho... não sei. Desse jeitinho aí que eu falei, sendo e não sendo, dentro e fora do fluxo. Saindo e retomando, o tempo todo. Basicamente, eu não sei. Acho que é super treta. Tem de se ter muita, mas muita autodeterminação e simplesmente saber. Apesar de não ter sentido, muitas das vezes.

É muito doido isso. Doido ou doído? Tem a ver com amor, sabe? Seres que amam mesmo. Porque a frequência de atualização é constante. Ir encontrando, aqui, ali, onde for, formas de continuar. Por meio do amor, talvez? E não ser imune a nenhum tipo de beleza, observar as concatenações que elas provocam e não sair ileso delas, ao contrário, produzir.

Imagine-se numa pesquisa intensa de algo que é uma questão que te persegue e que você tem que ir atrás. Todo dia você pensa naquilo, mas não é por reconhecimento de algo ou que você precise ficar famoso para provar o quanto é especial, é apenas algo que você não entendeu sobre você mesmo ou sobre a vida e você vai ficar lá cavando um buraco pra tentar achar pistas. Um ossinho, depois outro e outro até juntar tudo e montar um esqueleto, e entender um pouco daquilo. Só que à medida que você vai encontrando, você vai mostrando o que você achou e aí começa um trabalho árduo daquele auto agenciamento que pode ser uma tortura – tortura que é também vestir uma pesada alegoria nas costas e ter que levar a alma para passear, tirá-la da gaiola. Ainda, muita esquivas, muito cuidado e muita meditação – para não ser pego por uma megamáquina da burocracia e da produtividade, para ser humilde e para desacelerar o real, ver mais fundo, ver melhor, cheirar melhor, comer melhor.

Tipo tradição oral... Antes da iluminação, cortar lenha e carregar água. Depois da iluminação, cortar lenha e carregar água.

Na prática, ser artista tem a ver com um modo ético de criar trabalho, pensar o fazer, pensar a relação e abrir a sensibilidade para misturas esquisitas, para mundos

diferentes se contaminarem.

Mas e por que eu saberia isso? Você me considera uma artista? De qual perspectiva?

Eu estava só tentando dar conta do que é o meu fazer – eu habito uma fronteira que é também o ponto antes do precipício e as coisas vão se desenvolvendo por aí. Estar com um pé na beira do precipício sem ter dúvida de que ali é o melhor lugar que poderia estar.

Não tem resposta fácil, não tem facilidade nenhuma – e talvez eu possa não ter condição de me lançar a essa convocação, ao que estas perguntas levam.

Você faz parte de um tipo de pessoa que poderia me devolver uma parte de mim mesma em uma paisagem ampliada – e sem saber como engatar nessa jornada sozinha, tive que pedir ajuda.

Eu também não sei. A figura do precipício – precipício pra mim tem a ver com uma sensação de abismo, que é o que convoca o meu corpo a elaborar um trabalho ou uma sensação de estar sempre na borda, no limiar ou na fronteira de algo e não no algo em si.

Tem a altura que é mesmo um ponto de observação, você está ali e consegue olhar pra baixo e o que está ali te atrai: vou me jogar, mas tem um pé que te puxa e, nesse jogo, nesse embate tem a vibração, mas se você se jogar ou se ficar com os dois pés dentro do território não vai ter essa sensação, a intensidade, a vibração.

E parece uma provocação, você está esperando que eu não saiba responder, que eu me recuse a responder como é ser um artista hoje ou o que é ser um artista hoje.

Não tem como medir. E é bom que não tenha, porque é desse lugar *da falta de medida* que ainda é possível proteger. Quando a gente hesita em responder – não foi cem por cento domesticado pela pergunta e nem por *ser artista hoje*.

E essa palavra é super tóxica, paralisa – a partir do momento em que se pronuncia a palavra *ser artista*, paralisa tudo o que poderia ter de vivo e de coisas em proliferação. Eu sinto tendo de dar conta dessa palavra e de tudo o que ela acarreta, então é melhor não. Melhor negar para sobreviver, porque tem que dar conta de muita coisa

– pra quem, pra que, fazendo o quê, onde e de que jeito? E pra que ficar sempre torcendo para alguém gostar de você? É melhor ter de dar conta de um tipo de vida do que um tipo de coisa.

Assim, eu me dedico a poder me dedicar.

## Referências

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELIGNY, Fernand. Jangada. *Cadernos de Subjetividade*, ano 10, n. 15, 2013.

# Memória ou criação espontânea?

*Memory or spontaneous creation?*

Paolla Clayr de Arruda Silveira<sup>1</sup>

Giovanne do Nascimento<sup>2</sup>

A criatividade se mostra como habilidade ao profissional da arquitetura, que deve projetar espaços funcionais, com beleza e que acolham o usuário. Mas como a criação se manifesta? Como se dá o processo criativo no projeto arquitetônico diante das variáveis existentes ao redor do projeto? O presente ensaio tem como objetivo debater o modo de concepção dos projetos de arquitetura nos moldes atuais, diante da reflexão sobre o papel da memória e da/na criação diante dos estudos projetuais. Nesse sentido, esse texto organiza-se em quatro partes: na primeira parte, situamos a problemática num breve histórico do modo de se fazer e de se pensar sobre arquitetura; na segunda parte estão presentes alguns conceitos acerca da criação, de modo geral, e como se manifesta na obra do arquiteto; na terceira parte, é dada voz à memória num aspecto fundamentalmente filosófico e de ideais; e na quarta e última estão alguns aspectos conclusivos. O debate insistente e necessário do confronto entre memória e criação se mostra importante em determinados momentos do arquiteto, e de outras profissões afins que lidam com criatividade, na reflexão e reconhecimento de seu trabalho como arte, quando o mercado de trabalho e as condições econômicas travam a criação e buscam apenas o lucro material.

Palavras-chave: Criação; Memória; Arquitetura.

*The creativity shown as the professional ability of architecture, which must design functional spaces with beauty and which accommodate the user. But as the creation is manifested? How does the creative process in architectural design in the face of existing variables around the project? This essay aims to discuss the design mode of architectural projects in current form, given the reflection on the role of memory and / creation in front of projective studies. In this sense, this text is organized into four parts: the first part, we situate the problem in a brief history of mood do and to think about architecture; in the second part are present some concepts about creation in general, and how it manifests itself in the work of the architect; the third part is given voice to memory in one respect fundamentally philosophical and ideals; and the fourth and final are some conclusive aspects. The insistent and necessary debate the confrontation between memory and creation proves important at certain times of the architect, and other related professions that deal with creativity, reflection and recognition of their work as art, when the labor market and economic conditions catch the creation and only seek material gain.*

Keywords: Creation; Memory; Architecture.

<sup>1</sup> Mestranda em Cognição e Linguagem na Universidade Estadual do Norte Fluminense.

<sup>2</sup> Professor Doutor Associado na Universidade Estadual do Norte Fluminense

## Introdução

A Revolução Industrial (século XVIII) caracterizou-se por uma mudança social mais ampla do que as transformações tecnológicas às quais é normalmente associada, alterando-se em função dela a configuração profissional. Passam arquitetos e *designers* a elaborar o projeto, enquanto, sob supervisão de engenheiros, os operários e as máquinas foram incumbidos de produzir obras e produtos.

Na arquitetura, isso significou a ruptura com o domínio do mestre-artesão, que, até então, incumbia a um mesmo indivíduo a responsabilidade de todo o processo de construção, do pensar ao executar, como descreve Vitruvius<sup>3</sup>:

A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade. (VITRÚVIO, 2007, p. 61).

Sendo uma quase previsão do que ora estava por vir na realidade pós-industrial, a diferenciação entre o campo projetual e a execução da obra arquitetônica já era notada desde a Renascença.

Assim, descreve Benévolo<sup>4</sup>:

[...] quando o projetista avoca para si todas as decisões, deixando aos outros apenas a realização material do edifício. [...] O arquiteto reserva-se a parte artística e deixa para os outros a parte de construção técnica. Assim nasce o dualismo de competências que ainda hoje é expresso pelas duas figuras do arquiteto e do engenheiro. (BENEVOLO, 1989, p. 29).

Coincidentemente, durante a Primeira Guerra Mundial também esteve em plena forma e funcionamento a Escola Bauhaus, criada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, que retoma

<sup>3</sup> "Marcus Vitruvius Pollo (...) foi um arquiteto e engenheiro romano que trabalhou no primeiro século antes da nossa era. Foi autor de um tratado teórico e técnico detalhado que sobrevive como a mais antiga e a mais influente de todas as obras sobre a arquitetura." (PENNICK, 1980, p. 68)

<sup>4</sup> "Benevolo foi o primeiro a elaborar uma história linear e universal da arquitetura moderna, que começava no final do século XVIII – com a Revolução Francesa – e chegava até hoje – no início do século XXI." (SEGRE, 2008, p. 1)

o debate das relações de arquitetura e processos tecnológicos industriais da época - onde o país se encontrava arrasado pela derrota na guerra, necessitando de reconstrução social, econômica e política.

Gropius não determinava como dois pólos opostos: nem o artesanato era pura idealização, nem a indústria puro trabalho mecânico, e sim, dois modos diversos de exercer a mesma atividade, como afirma adiante:

Quero que o jovem arquiteto seja capaz de encontrar seu próprio caminho, quaisquer que sejam as circunstâncias, que ele crie independentemente formas autênticas, a partir de condições técnicas, econômicas e sociais a ele dadas, em vez de impor uma fórmula aprendida a um ambiente que talvez exija uma solução completamente diversa. (...) O principal objetivo de todas as artes visuais é o edifício completo. (GROPIUS, 2001, p. 26)

Atualmente a Bauhaus ainda leciona no ramo da arquitetura e demais artes, sendo pólo de uma das principais universidades da Alemanha, e deixou como legado um de seus objetivos principais ao tentar unir artes, produzir artesanato e tecnologia.

No Brasil, a partir dos anos de 1950, a arquitetura do movimento moderno já estava difundida de maneira ampla entre profissionais e sociedade, e deixou suas marcas para a contemporaneidade, em obras de pioneiros como Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Vilanova Artigas, entre outros.

Com tudo isso, pode-se perceber que a arquitetura sempre esteve mergulhada no campo da arte e da técnica, não devendo abdicar de uma ou outra forma, mas foi produzida, por vezes, com enfoque tecnicista, visando funcionalidade, ou artístico, visando embelezamento. Entretanto, quando esses fatores caminham sozinhos a arquitetura não cumpre seu papel de servir ao usuário: quando transmite só arte, pode não funcionar; quando transmite só função, pode não acolher. É necessário que caminhem na mesma direção, e nessa procura atua incessantemente a criação do arquiteto.

Após esse breve passeio histórico nas formas de se fazer arquitetura, o objetivo principal deste ensaio está em debater o que está subentendido nos elementos fundamentais à criação de um projeto de arquitetura, onde geralmente seguem-se as etapas de escolha do partido e seus referenciais, cabendo resumir que partido arquitetônico é entendido como a

“musa inspiradora” do projeto, e a escolha dos referenciais projetuais são os demais projetos bem solucionados e que orientarão o arquiteto.

Em arquitetura, a concepção de um projeto busca embasamento em elementos atuadores no ponto de partida para os primeiros estudos projetuais, rabiscos de soluções e alternativas, e serão aqui resumidos em elementos construtivos reguladores do processo projetual – como o tipo de lote, regulamentações municipais, programa de necessidades e topografia geográfica – e elementos vinculados à criação do projeto arquitetônico – como partido e referenciais projetuais.

Diante desse modo de conceber um projeto arquitetônico, surgem alguns questionamentos. Até que ponto o arquiteto cria espontaneamente? Será que a memória não infringe a criação legítima? A afirmação de que “nada se cria, tudo se transforma” é uma verdade na arquitetura? A memória é aliada à criação? O que fica memorizado na mente do arquiteto pertence a ele mesmo? Ou a memória é apenas a gravação da criação de outro?

## I

Em todo o percurso histórico dos debates filosóficos ao redor da imaginação houve o predomínio da racionalidade, separando-a da sensação, tendo sua determinação estabelecida pela razão.

Nesse processo, a arte sofre um prejuízo, por ser, até então, considerada mero entretenimento e não como possibilidade de produzir saberes ou conhecimento. A criatividade aparece distante do conhecimento, pois no racionalismo o empirismo é o intelecto ordenador.

A proposta de Descartes influencia o pensamento filosófico e a pesquisa científica, em particular a inteligência artificial. Segundo a perspectiva cartesiana, a concepção de que a mente (entendida como processos cerebrais e/ou cognitivos) é algo separado e/ou independente do corpo tem levado alguns pesquisadores a suporem que serão capazes de

compreender o que somos biologicamente através da simulação de processos biológicos com computadores que só possuem uma “mente”.

A ocultação do imaginário radical foi amplamente divulgada, diante da busca por uma sociedade racionalizada, ocultando também o tempo de criação e elevando o tempo de repetição. Nesse sentido, Castoriadis explica que esse período de ocultação resultou na descrição das causas e funções emocionais, certa catalogação de comportamentos racionalmente esperados, previstos, previsíveis.

O imaginário, antes de tudo e de mais nada, no sentido primeiro em que o utiliza Castoriadis (1982, p.154), é "faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não são (que não são dadas na percepção) ou nunca foram".

O imaginário radical se refere ao fluxo constante de criação, porém a Filosofia se manteve arraigada no imaginário sob a dimensão psíquica, reduzida ao papel subalterno ou meramente auxiliar, instrumental.

A arte surge como gênero indiscutível ao elevar a importância de se dar espaço ao “inimaginável”, ao “infrapensável”, “suprapensável”, onde há um desejante que cria, imagina. Na arte, a imaginação é fonte constante de criação.

No século XVIII, segundo Gumbrecht (2010), o Iluminismo foi uma época de intensa produção de conhecimento como condição para aceitabilidade do conhecimento: em nenhuma outra época se acreditou tão profundamente no poder do conhecimento. Em meados do século XVIII, a metafísica, nas palavras de Gumbrecht (2010, p. 58), “estava – mais do que alguma vez estivera ou viria a estar – firmemente estabelecida como esquema predominante na autorreferência humana”.

Em suas críticas da metafísica ocidental, Gumbrecht (2012 p.63) busca demonstrar alguns problemas nessa expressão, referentes às “oscilações tensas” e “não resolvidas” entre *linguagem* e *presença* em seus aspectos de polissemia.

Neste ponto surgem questionamentos sobre a influência da emoção (seja pela sensação, imaginação ou memória) na tomada de decisões, algo aparentemente racional. Será que no momento de projetar é a memória que determina a resposta? Ou há uma expressividade criadora livre? Pode haver um comportamento puramente racional sem a influência da emoção?

## II

A posição da imaginação<sup>5</sup> na filosofia ocidental é, em primeiro lugar, regulada pelo status dado à percepção – sempre em detrimento da imaginação.

De maneira breve, começa com Platão na discriminação da imagem mental como inferior aos verdadeiros conceitos que se encontra nas Idéias; passando por Pascal ao dizer que imaginação é sofisma, Spinoza afirmando que imaginação é inadequação, ilusão; e Hume diz que a imagem é um vestígio da percepção. Todos, incluindo alguns contemporâneos, distinguem um original (a realidade) de uma cópia (a imagem), e mais uma vez, sempre em detrimento da imaginação. Ou seja, todos entendem imaginação como imaginação reprodutiva, como tempo de repetição, nas palavras de Gumbrecht.

Na abordagem cartesiana também não há espaço à idéia de um corpo modificável diante de certas circunstâncias, que podem ser emoções, e à apreciação do estado deste corpo e da mente durante o sentir dessas emoções. Se considerarmos a imaginação operando na mente, o pensamento cartesiano pouco acrescerá nesse ensaio, já que se trata de arte/arquitetura.

À medida que a imaginação não permite a quantificação, intensificam-se os debates entre as temáticas da imaginação e realidade, criatividade e produto. O dualismo corpo/mente aparece como fator fundamental para a análise da imaginação.

A arquitetura, no seu momento dos esboços e estudos do projeto, requer dos arquitetos uma habilidade de criação, de imaginação, na busca por formas belas e funcionais, e esse duelo beleza versus função é expresso com maestria pelas palavras de Simmel (2002, p. 181):

A arquitetura é a única arte na qual se sela com uma paz autêntica a grande contenda entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza, na qual se resolve em um equilíbrio exato o ajuste de contas entre a alma, que tende para o alto, e a gravidade, que empurra para baixo.

<sup>5</sup> Em ABBAGNANO (1998) imaginação e criação são palavras irmãs, sendo imaginação a possibilidade produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem e criação alia-se a qualquer forma de causalidade produtiva: do artifice, do artista ou de Deus. Entende-se que quem cria, imagina. Por isso o uso de ambas as palavras neste trabalho.

Esse equilíbrio entre alma e gravidade de que trata Simmel está intimamente ligado ao que é do artista<sup>6</sup>, ao que é da sua alma fantasiosa e do que o artista *tem* como conhecimento, do que *possui* ao redor do que aprendeu no ofício.

O olhar voltado ao que é do artista poderia estar vinculado a uma espontaneidade na criação? Como se dá o criar?

A concepção de arte em Goethe e Rousseau demonstra um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos. Considerar a concepção de um “transbordar espontâneo de sentimentos” indica mais uma conceituação alma/corpo. A alma aparece nos sentimentos poderosos: não se trata apenas de sentir, mas de sentir algo poderoso, intenso, “insegurável”. O corpo é encontrado no transbordamento, na demonstração inevitável de algo tão *super*, que acontece quase independente no artista.

Nesse ínterim, os sentimentos, provenientes então de sensação e percepções, proporcionam parte do processo criativo do arquiteto. A sensação e a percepção, assim como a duplicidade razão/emoção, também foram longamente marginalizadas nos discursos filosóficos, entretanto, é inegável sua influência sobre alguns pensadores da imaginação.

É necessário esclarecer a diferença entre sensação e percepção para que a discussão permaneça franca, e para isso, o exemplo de Thomas Reid, filósofo escocês do século XVIII, torna-se bem apropriado.

Assim, para Reid (2000), ao dizer “eu sinto dor” há indicação de uma sensação, e ao dizer “eu vejo uma árvore”, por sua vez, demonstro uma percepção. Em termos de análise sintática, ambas consistem em um verbo de ação (sentir/ver) e um objeto (dor/árvore). Alertas ao significado das coisas por estas expressões é perceptível que na primeira oração, a distinção entre o ato (sentir) e o objeto (dor) não é real, mas gramatical; e na segunda, a distinção não é somente gramatical, mas real.

A forma da expressão “eu sinto dor”, segundo Reid (2000), parece indicar que o sentimento é algo distinto da dor realmente sentida, mas, no cotidiano, não há distinção. Assim, “ter um

<sup>6</sup> Os termos arquiteto e artista estão nesse trabalho com o mesmo sentido, considerando a colocação de Macedo (2002), onde o arquiteto vive um impasse em criar sempre uma *coisa* entre coisas, um objeto diferenciado que sintetize a experiência de quem o cria e vivencia: *a priori*, uma obra de arte.

pensamento” é uma expressão que não poderia significar mais do que pensar; “sentir uma dor” não significaria mais do que estar doído.

Em dado instante, vê-se uma árvore, há um objeto para além do ato de ver, mas, quando se tem uma sensação, não existe nenhum objeto para além do ato de sentir. Não é sentir algo, mas sentir de algum modo.

Estabelecida essa diferenciação, um tanto fundamental, fica ainda mais claro o estreitamento na tríade sensação – percepção – criação, independente de ordem, apropriando dos termos matemáticos, pode-se afirmar que a ordem dos fatores não altera o produto.

Mantendo essa postura, a criação poderia ser independente de algo percebido ou sentido em algum momento? E por que não? Uma obra de arte, independente de sua forma, seja um poema, música, pintura ou arquitetura, pode ser tão espontânea e pura que transmita sensações não estabelecidas em seu criador, como Simmel (2002, p. 325) expressa que:

A maior parte dos produtos de nossa criação espiritual contêm no interior de sua significação uma certa quota que nós não criamos... Em quase todas as nossas realizações está contido algo significativo que pode ser extraído por outros sujeitos, mas que nós mesmos não introduzimos.

Dentro dessa citação, nota-se a seguinte construção dentro do produto “arte”: algo não pensado, não percebido, adicionado a algo criado, imaginado. Assim, a arte possuirá uma parcela de espontaneidade vinda de “lugar nenhum” ou de campos como o das alucinações, inconsciência, sonho, que não necessariamente queriam significar, sem intenção de dizer qualquer coisa, mas que são do autor.

Moreno (2014) considera inútil uma definição para criatividade que separe o ato de criar da pessoa que cria, e outra ligação é com a espontaneidade, essa considerada a matriz da criação. A espontaneidade é um afastamento das leis da natureza e o locus do si-mesmo.

Em arquitetura, essa espontaneidade está entre o que arquiteto deve fazer, em termos técnicos, e o modo de fazê-lo. É uma pré-seleção da “musa inspiradora”, do partido arquitetônico, está na busca do caminho, na pesquisa de algo que indique uma direção

possível. Segundo Puls (2006), a arte é um saber inventivo que utiliza um raciocínio não-dedutivo, cujo *ponto de partida é a fantasia*, ainda que o processo seja racional.

Acerca da criação/imaginação, então, é característico que as sensações conhecidas pelo criador estarão inscritas no produto, mesmo que a interpretação de cada observador seja distinta da sua verdade inicial; também estarão inscritas as percepções a serem causadas ou que levaram o criador a transpassá-las na arte; a espontaneidade da criação vai além do sentido no senso comum, significa os conceitos que lhe são atribuídos mesmo sem a supervisão do criador; e por fim - adiantando que fim numa perspectiva filosófica, não é realidade – o trabalho da arquitetura percorre os caminhos da criação na busca de algo genuinamente ligada às funções da arquitetura em si, apropriadamente descritas em Vitruvius: foco na tríade vitruviana de beleza/funcionalidade/estrutura.

### III

Para Aristóteles (1982), a experiência se assemelha à ciência e à arte, porém a ciência e a arte chegam aos homens através da experiência. Segundo Puls (2006, p. 7), “toda criação artística é intencional: ela objetiva um fim que não estava presente no fragmento de matéria que lhe serve de suporte”. Será mesmo?

Em consideração aos termos da experiência, em Aristóteles, e da intenção, em Puls, há um possível entendimento da atuação de ambos na criação artística, mas o surgimento da *experiência* e da *intenção* na perspectiva corpo/alma aparece vinculado às vivências do criador, do conhecimento de percepções (respostas ou reações) diante de situações cotidianas, no acúmulo ou guarda dessas percepções ao longo da vida. Esse processo de perceber e guardar um acontecimento, um espaço, ou a percepção aliada a estes é a ativação da função memória.

Na arquitetura, durante e logo após os estudos vinculados a determinação de uma “musa inspiradora”, de algo que possa indicar uma direção projetual, a metodologia das análises arquitetônicas se alinham a referenciais projetuais, como esclarecido anteriormente, tratam-

se de elementos presentes em obras de outros autores que, de certa maneira, refletirão num novo projeto, de um outro autor.

Se no projeto de arquitetura existe algo que não é criado pelo seu criador, e tem a possibilidade de ser reconhecido como característico em obras de outro autor, ou foi por intenção do artista ou pela experiência dele mesmo dentro da obra desse outro profissional. Essa intenção tangencia a curva da criatividade, pois como visto na segunda parte deste ensaio, um criador pode ou não subentender uma *coisa* em sua arte, querer dizer *algo*, ou deixar vago um espaço para dizeres além dele. Já a experiência só existe quando um sujeito se permite ou é levado a viver um cotidiano e, nesse dia-a-dia, um acontecimento, um momento, faz refletir uma percepção diferenciada nesse indivíduo, que logo fica armazenada na memória.

Para LE GOFF (1990), a memória, já não poderia mais, nos dias de hoje, ser associada metaforicamente a um “espaço inerte” no qual se depositam lembranças como percebido antigamente, devendo ser antes compreendida como “território”, como espaço vivo, político e simbólico no qual se lida de maneira dinâmica e criativa com as lembranças e com os esquecimentos que reinstituem o Ser Social a cada instante.

Considerando esse dinamismo das lembranças, e que “lembranças são memórias oriundas da emoção de encontros, que podem gerar reencontros ao serem evocadas”, nas palavras de Mottin (2004, p. 45), em arquitetura essas lembranças relacionadas aos espaços construídos conhecidos pelo arquiteto e as imagens de outros projetos disponíveis em revistas e *websites* consolidam o repertório projetual individual do profissional.

Nas universidades de arquitetura os professores incentivam os alunos ingressantes, e durante todo o percurso da formação universitária, a visitarem outros espaços (sejam lugares na própria cidade ou outras cidades), a conhecerem outras perspectivas e culturas, a assinarem revistas técnicas além das disponíveis nas comuns bancas de rua e, desse modo, terem acesso a outras percepções de mundo.

Ao visitar um lugar não antes conhecido, o indivíduo terá uma percepção espacial que cooperará na formação de outros espaços, como contato com a luz e sombra, a estética e a morfologia desse espaço. Ao retornar a um lugar já visitado, o indivíduo revisitará suas

lembranças, e abarcado nos conhecimentos que fora adquirindo na universidade, perceberá contrapontos antes ignorados.

Esse repertório, formado pela memória dos espaços conhecidos, será acionado para a concepção do projeto de arquitetura, e o que o arquiteto memoriza são queridos aos olhos do mesmo.

O que permite questionar é o seguinte: se a memória está vinculada a percepções reconhecidas depois do contato com a criação de outro, como afirmar veemente que a criação do arquiteto é puramente dele? Se há uma lembrança sobre as idéias de terceiros, pode um projeto ser apenas de um arquiteto, nos aspectos de quem é seu criador originário?

### **Aspectos conclusivos**

A era da modernidade conduz, no século XIX, à perda da *arché*<sup>7</sup>. Não é dizer que a partir desse instante parou-se de se produzir uma arquitetura. Ainda é possível encontrar a originalidade e a vitalidade da arquitetura dos séculos XX-XXI, provando-nos o contrário, mas muitos arquitetos foram “travados” do seu ofício, de fazer arte, devido à industrialização e o máximo valor do capitalismo, onde o que vale é a venda e valorização do espaço construído, independentemente seu valor artístico.

Ching & Juroszew (2012, p. 295) afirmam, sobre os aspectos da criatividade e da atuação da memória no processo criativo, que:

A fluência no processo de criação equivale a ser capaz de gerar um amplo repertório de possibilidades e ideias. A fluência no processo de desenho significa usar a intuição ao colocar a caneta ou o lápis no papel, respondendo às concepções próprias com desenvoltura e graça.

<sup>7</sup> O termo “arché” refere-se ao princípio das coisas, no sentido do partido arquitetônico adotado, o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto de arquitetura para ser obra de arte, que tem sido esquecido por alguns arquitetos.

Nessas palavras, no processo de criação é importante um repertório que possibilite alternativas e propostas, porém, no processo de desenhar, a intuição será fundamental para representar a concepção própria do autor.

O repertório possui ligação precisa com as lembranças, logo, com a memória de um indivíduo, e na balança corpo/alma, pesa para a bandeja do corpo. Intuição é sensação, é involuntário na busca da resposta de algo, e pesa para a bandeja da alma.

Nesse sentido, a concepção de um projeto arquitetônico permanece na polêmica: É corpo ou mente? É memória ou criação espontânea?

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Valentín Garcia Yebra. 2ª Edição. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3ª Edição. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHING, Francis; JUROSZEV, Steven. *Desenho para arquitetos*. Trad. Alexandre Salvaterra. 2ª Edição. São Paulo: Bookman, 2012.
- GALLO, Silvio. (Coord.). *Ética e cidadania: caminhos da filosofia*. 15ª Edição. Campinas: Papyrus, 2003.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: EDIPUC-Rio, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Graciosidade e Estagnação – ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: EDIPUC-Rio, 2012.
- MORENO, J. L. *O teatro da espontaneidade*. Trad. Moisés Aguiar. São Paulo: Summus, 2014.
- MOTTIN, Ernani. *Criatividade: passo a passo*. Porto Alegre: Editora AGE, 2004.
- PENNICK, Nigel. *Geometria sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1980.
- PULS, Mauricio. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- REID, Thomas. *An Inquiry into the human mind on the principles of common sense*. Trad. Derek R. Brookes. Edinburgh: Edinburgh University, 2000.

SEGRE, Roberto. Um Benevolo ansioso no século XXI. *Resenhas Online*. São Paulo: Vitruvius, 2008. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenha\\_sonline/07.077/3076](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenha_sonline/07.077/3076)>. Acesso em 13 ago. 2015.

SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 2002.

SOUZA, Bruno C. C. *Criatividade: a engenharia cognitiva da inovação*. Brasília: Edição do autor, 2012.

VITRÚVIO, Pollio. *Tratado de arquitetura*. Trad. M. J. Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

## Residindo em hotéis

### *Living in hotels*

Beatriz Zanchi<sup>1</sup>

Relato sobre a residência em hotéis dentro do Projeto “Naqueles lugares de Santos”. Projeto realizado em sete cidades com invisibilidade turística do estado do Espírito Santo. Trata-se da experiência de residir em lugares públicos e não-lugares e a tentativa de transformar esses lugares em íntimos e privados, a partir dessa experiência a possível criação de afetividade com os lugares. O registro dessa experiência se dá em diversos meios: fotografia, escritos em diários, desenho, pintura e bordados.

Palavras-chave: Público, privado, não-lugares, cidades, hotéis.

*Account of residence in hotels within the project "Naqueles lugares de Santos". Project carried out in seven cities with tourist invisibility of the state of Espírito Santo. This is the experience of living in public places and non-places and try to turn these places into intimate and private, from that experience the possible creation of affection with the places. The record of this experience occurs in various media: photography, writing in diaries, drawing, painting and embroidery.*

*Keywords: Public, private, non-places, cities, hotels.*

<sup>1</sup> É artista visual, graduada em artes plásticas pela UFES (2013).

Durante o Projeto "Naqueles lugares de Santos" (2014-2015) me propus a residir durante uma semana em cada uma das sete cidades com nomes de Santos do estado do Espírito Santo são elas: São Roque do Canaã, São Gabriel da Palha, São Domingos do Norte, Barra de São Francisco, Divino de São Lourenço, São José do Calçado e São Miguel do Veado (atualmente Guaçuí).

Escolhi a principio esses lugares por seus nomes de Santos, afim de que me servissem de amuletos, por serem cidades que possuem invisibilidade turística e não tinham ligação com minhas experiências pessoais. Para que eu pudesse residir nas cidades escolhi quartos de hotéis localizados sempre no Centro das cidades, para que pudesse observar como a vida das pessoas e a cidade aconteciam dentro e através da janela do quarto de hotel.

O desejo de residir em hotéis iniciou-se com as possibilidade de transformar esse não-lugar em lugar, mesmo que por tempo determinado. Tornar esse espaço público em privado e íntimo, levando partes do meu ateliê (diário, tintas, câmera, telas, papéis entre outros materiais necessários para meus registros dessa experiência) que até então só estava na esfera do privado, dentro da minha casa - residência fixa - para outros lugares, sendo assim um ateliê flutuante que dependia do espaço quarto de hotel para estabelecer-se; além de levar pertences pessoais (roupas, produtos de higiene calçados, acessórios imagens de santos, terço, fotos), que reorganizavam esse espaço numa atmosfera intimista e que caracterizavam esse lugar como meu.

Ao chegar aos quartos de hotéis eu observava sua espacialidade e como eu iria adequar-me a essa organização, que foi imposta por alguém que também é desconhecido, como aquele lugar que piso e como iria recodifica-lo para que tivesse características de personalidade. Então, após fazer prévio reconhecimento desse lugar, escolhendo a cama, onde iria me deitar, como iria arrumar minhas roupas, minha mesa de trabalho, meus alimentos no frigobar, o que já tinha nos armários, onde ficava o banheiro, como era a vista da janela, o tamanho da janela, o número do quarto, os sons que eram possíveis de se ouvir daquele novo lugar, as cores da pintura da parede e dos lençóis, os temas dos quadros pendurados na parede. Todos esses detalhes eram novos símbolos do meu dicionário de imagens que me faziam criar registros dessas residências.

Em cada cidade a vivência do lugar através do quarto de hotel aconteceu de maneira diferente, as cidades possuíam características próprias, ordenamentos, trânsitos, temperaturas, moradores, culturas diferentes e eu tive que me adequar a elas para poder residir. As formas de registros que mais utilizei no Projeto foram: escritos, desenhos, pinturas e fotografia. Através da fotografia pude relatar acontecimentos corriqueiros dentro do ambiente do privado e das intimidades que ocorrem nessa atmosfera - como venho fazendo desde 2009 - porém, agora seria um registro autobiográfico dentro do espaço público, do espaço do outro e de transição. O maior desafio desse registro era a tentativa de não teatralizar e/ou manipular o comportamento e a cena dentro do hotel. O desejo era que o instantâneo fosse espontâneo, por isso muitas vezes deixei a câmera programada com cronômetro e disparador, para que evitasse criar poses e me pegasse desprevenida não como modelo que posa para a fotografia, mas a câmera como *voyeur* e companhia, o olhar de um outro que é invisível, um outro que é mecânico e programável. Logo, a tentativa de manipulação era inevitável. porque a partir do momento que direcionava o tripé da câmera para onde eu estava e a programava, o espontâneo havia sido crucificado.

Aqui faço um breve relato de como residi em cada cidade e quarto de hotel e deixo vestígios para além do que foi possível guardar em fotografia:

São Roque do Canaã: Residi no "Hotel e Bar Corona" - único hotel da cidade - quarto nº102, o melhor quarto por ter banheiro, hotel em reforma, não tinha wi-fi, janela pequena quase no teto, lençóis brancos com cheiros de outras pessoas, canários amarelos te visitam sempre pela manhã, o sino da Igreja Matriz toca de uma em uma hora entre as 07hs às 17hs, você sabe que amanheceu pelo cheiro do café e a porta do bar que sobe. Pelas manhãs eu caminhava pelas ruas, de tarde eu ficava no bar, sentada, conversando com as pessoas e ouvindo suas histórias, degustava picolés caseiros com receitas secretas da família Corona, sentia o cheiro da cachaça pura, não bebi, tive medo de ficar alcoolizada fora de casa e ser violentada. No quarto, à noite, eu fazia registros em diário e em fotografia, cantava e espantava insetos que perambulam a lâmpada. Na hora de ir embora ganhei uma imagem de São Roque dos donos do Hotel. Fui embora chorando, queria ficar naquela cidade pra sempre. Desejo realizado: escrevi a minha experiência em Canaã, o meu romance como Graça Aranha.



Figura 01. "Igreja luterana". Dimensões variadas. Fotografia digital. São Roque do Canaã/ES. 2014.

São Gabriel da Palha: quarto 110. Hotel nada familiar, verde neutro, recepção também. Hotel ao lado de um posto de gasolina, foi difícil sobreviver! Quarto verde, lençóis verdes... Tinha uma varanda pequena, um chuveiro que pingava água. De manhã eu caminhava pela cidade, de tarde eu me trancava no hotel, 38°C que pareciam 42°C, só me restava ficar no ar condicionado. Quando as nuvens escondiam o sol eu até andava, mas nesse horário era sempre preferível desenhar na sombra ou no quarto de hotel. Esse hotel ficava longe do Centro, geralmente, à noite, eu ficava no quarto e cozinhava na minha panela elétrica a minha janta. A sonoridade que ficou foram as carretas que transitavam dia e noite. Nessa cidade quase esqueci como era minha voz, as pessoas não gostavam muito de conversar. Em muitos momentos só tive minha imagem como companhia. Medo: quase sempre faltava energia elétrica à noite. Desejo: encontrar alguém que quisesse conversar.



Figura 02. “O lugar secreto”. Hotel São Gabriel. Dimensões variadas. Fotografia digital. São Gabriel da Palha/ES. 2015.

São Domingos do Norte: Cidade com apenas uma avenida. "Hotel Águia's". Subi cinco vãos de escadas com três malas, não foi fácil. Meu quarto tinha vista para o muro do cemitério, aonde eu ia quase todos os dias fotografar. Meu quarto tinha três camas, uma com lençol branco e duas azuis. Eu tinha medo da janela ficar aberta à noite, era bem baixa e perto da rua. Eu pouco fiquei dentro desse quarto, com exceção das manhãs que eu preparava o café da manhã ali mesmo, pois tinha preguiça de descer todas as escadas. Às 8 horas o ajudante da camareira batia na porta e se você não desse um pulo e dissesse que estava lá, ele abria a porta com tudo, sorte que ele nunca me pegou desprevenida. Depois de uns dias ele começou a me acordar melhor, porque descobriu que eu pintava retratos. Pendurei muitas fotos dos meus familiares e coisas que eu achava nas ruas na parede desse quarto, ele me era familiar e confortável. À tarde os canários vinham na janela.

Nesse hotel vivi coisas estranhas: fui guia turística de um lugar que eu estava descobrindo para três hóspedes chineses, tive uma intoxicação alimentar, pude cozinhar na cozinha do hotel, no domingo eu era a única hóspede e andei quase 5 km para poder almoçar, pois

nesse dia não iria haver almoço só pra mim. Na Igreja matriz o Padre estava de férias e eu não consegui trazer a imagem de São Domingos Gusmão, é uma imagem quase extinta. Todos os dias haviam procissões, as pessoas caminhavam em silêncio, rezavam segurando garrafinhas vazias a fim de que Deus mandasse chuva e eles pudessem voltar da caminhada com as garrafinhas cheias de água.



Figura 03. "Cama azul". Hotel Águia's. Dimensões variadas. Fotografia digital. São Domingos do Norte/ES. 2015.

Barra de São Francisco: em uma cidade que nunca chove, fui com a promessa de que seria a cidade mais quente, mas acho que levei chuva, pouca, mas levei. As pessoas passam o maior tempo sentadas na praça do Centro da cidade, geralmente são os idosos, e são muitos! O quarto do hotel era predominante branco, haviam duas camas de solteiro, uma rosa branca no criado mudo e acima da minha mesa uma reprodução do quadro de Renoir. A janela dava para uma parede de cimento. Foi o quarto que com o qual menos me identifiquei, pois possuía pouca entrada de luz e eu não gostava de ficar nele. Tão superficial! Sonhei com São Miguel Arcanjo e encontrei um cabide com o nome "Miguel" dentro do guarda-roupa". Com o que mais me identifiquei nesse lugar foram as pessoas e as paisagens.

O desejo: descer do ônibus, colocar uma cadeira na mata e olhar eternamente para aquela paisagem da mata e das montanhas tão grandiosas que me preenchiam em imensidão.



Figura 04. “Engraxar senhor?”. Dimensões variadas. Fotografia digital pnb. Barra de São Francisco /ES. 2015.

São Miguel do Veadó (Guaçuí): Cheguei a Guaçuí apenas com a pretensão de residir no "Grande Hotel Minas Gerais", afim de conhecer a cidade de Divino de São Lourenço, pois nessa cidade não havia hotel no Centro e os ônibus que iam para São Lourenço passavam duas vezes ao dia, o acesso estava difícil por causa das estradas de barro que estavam encharcadas. Então decidi residir em Guaçuí e quando cheguei no hotel resolvi pesquisar sobre a cidade e descobri que sua antiga nomenclatura era um nome também de Santo: São Miguel do Veadó. Por isso resolvi incluí-la dentro do Projeto.

Quando entrei no Hotel e no quarto que me foi reservado percebi elementos que me remeteram a minha casa de infância e criou-se uma familiaridade quase que instantânea e também a afetividade; as janelas venezianas grandes, o pé direito alto, o piso de madeira, o mobiliário de madeira antigo, o cheiro de terra úmida, o sotaque das pessoas, as praças, as crianças brincando, uma estação invisível, a linha de trem abandonada, as árvores, os bares e São Miguel no alto da torre me lembrou o sonho que eu havia tido antes de chegar em Guaçuí. Seria um sinal?



Figura 05. “Povoai toda cidade/ tempo da noite”. Grande Hotel Minas Gerais. Dimensões variadas. Fotografia. São Miguel do Veado - “Guaçuí” /ES. 2015

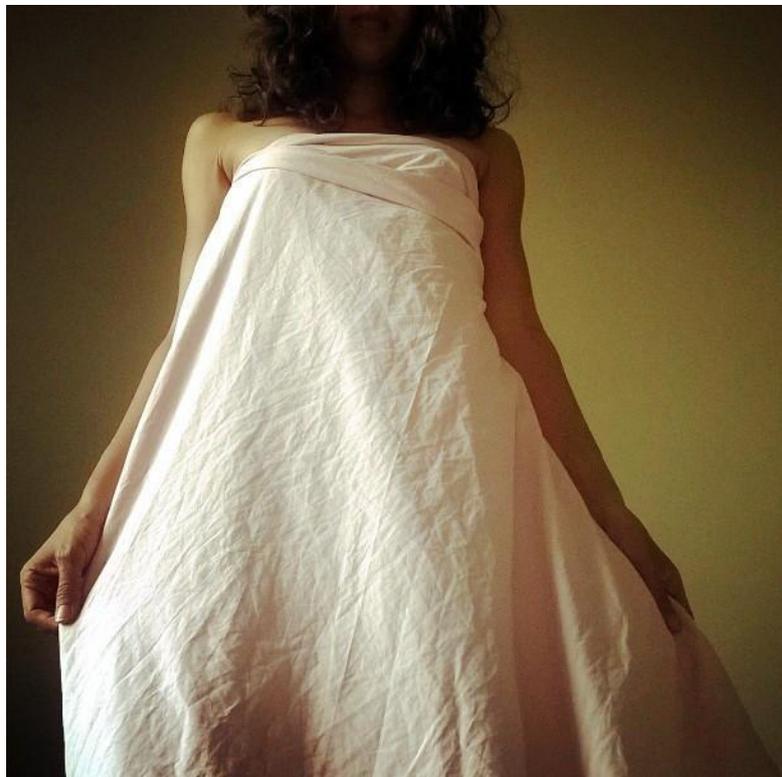


Figura 06. “Sem título”. Grande Hotel Minas Gerais. Dimensões variadas. Fotografia digital. São Miguel do Veado - “Guaçuí” /ES. 2015.

No quarto uma cama de casal e uma de solteiro, na janela eu podia me sentar e em pé nela, eu avistava um Cristo de braços abertos para nós, os pombos que habitavam no telhado do hotel e me assustavam a noite com aqueles barulhos estranhos que só os pombos fazem. As noites faziam muito frio, até dormi de meia calça e luvas, era outra realidade residir no Sul do estado. Pela manhã a paisagem era sempre branca de neblina e as ruas acordavam úmidas e frias. Cheguei na semana de quaresma e todos os Santos vestiam manto roxo e as pessoas se preparavam para a páscoa e faziam doces para presentear as crianças. À noite havia missas na Praça. De dia procissões para pedir chuva para o Espírito Santo. Depois de dois dias em Guaçuí fui de taxi á Divino de São Lourenço, apenas o taxista Ismael quis me levar até lá, pois os acessos á essa cidade estavam cheios de lama. Fiquei um tanto introspectiva, era como pegar carona com um estranho sozinha e não saber se ele estava me levando para o lugar certo. Eu olhava para cada casinha na mata, as pontes, a lama laranja, os cavalos e bois no pasto, as flores, e ia rezando para que aquele senhor fosse honesto e não me fizesse nenhum mal e nem caíssemos das pirambeiras. As paisagens me faziam ser menos só.



Figura 07. “Sem título”. Fotografia digital. Dimensões diversas. Divino de São Lourenço//ES. 2015.

Retornei para São Miguel do Veado, sã e salva! Muita grata a São Miguel e ao Sr. Ismael por terem me apresentado todos aqueles lugares. Liguei para minha mãe, contando estonteante e ela disse que eu não estava em sã consciência de sair com desconhecido. No outro dia me desafiei, subi sozinha o Morro do Cristo, o qual deve ter aproximadamente 700 metros de altitude, estradas que pareciam nunca ter fim, mas quando cheguei lá em cima, podia ver com os olhos daquela escultura e foi um dos lugares em que mais senti paz, passei algumas horas lá, meditando e observando a paisagem que me abraçava, um abraço muito maior do que os braços do Cristo de mármore.



Figura 08. “Sem título”. Fotografia digital. Dimensões diversas. São Miguel do Veado - “Guaçu” /ES. 2015.

No quinto dia fui à última cidade, que era vizinha, São José do Calçado. Diferente das outras cidades, o Centro dessa cidade ficava no alto, próximo a Igreja Matriz, não havia imagem de São José calçada para vender. Encontrei uma florista que me acolheu por algumas horas até dar o horário de ir embora, comprei dela uma planta com flores rosa que retornou comigo até Vila Velha e não morreu. São José é a cidade que conheci que tem características litorâneas, mas não tem mar. Plaquinhas e pisos portugueses adornam os muros e as casas.



Figura 09. “Zenilda; filha de Zeus”. Fotografia digital. Dimensões diversas. São Miguel do Veado - “Guaçu” e São José do Calçado. /ES. 2015.



Figura 10. “Sapatos de viajante”. Fotografia digital. Dimensões diversas. São José do Calçado. /ES. 2015.

Retornei pra cidade de São Miguel e fiquei mais os dois dias que restavam. No domingo fui à missa pela manhã e me despedi de São Miguel, como quem dá adeus para um breve retorno... Durante o resto do dia fiquei no hotel, me fotografei, querendo aproveitar todos os últimos dias daquele lugar, daquele hotel e quarto, do meu corpo naquele instante, era a última viagem do Projeto. Voltei para casa com a mala mais pesada dessa viagem.

### **Referências para o Projeto “Naqueles lugares de Santos”**

AUGÉ, Marc. **Não Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira - São Paulo. 9º ed. Campinas/SP: Papirus. 2012. p. 111.

CALLE, Sophie. **Histórias Reais.** Tradução de Hortencia Santos Lencastre - Rio de Janeiro. 1º ed. Rio de Janeiro: Agir LTDA, 2002. p. 83.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** Tradução de Diogo Mainardi - Rio de Janeiro. 2ºed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. p. 158.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar.** 1ºed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 69.

\_\_\_\_\_. **Tempo e memória.** 1ºed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 62.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** Tradução de Maria Silva M. Netto. 1ºed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 137 - 166.

FOSTER, Hal. **O retorno do real. A vanguarda no final do século XX.** 1ºed. São Paulo: Cosac naify, 2014. p. 221.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro - ensaios de sociosemiótica.** Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros - 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.215.

## Retratos de um Povo

Bruna Wandekoken<sup>1</sup>

As nossas relações com os lugares, fatos e pessoas são processos em constante ressignificação e se dão de acordo com as nossas vivências individuais e coletivas, pois vivemos em comunidade. Construimos, armazenamos, experienciamos e adquirimos memórias; e essas memórias têm adquirido uma centralidade nas reflexões contemporâneas, num mundo marcado, sobretudo, por aquelas que emergem de pequenos grupos, que buscam dar visibilidade às suas crenças, suas festas, sua culinária, enfim, à todo seu patrimônio material e imaterial.

Esse Ensaio visual foi exposto na Casa de Cultura de Viana de 28/08 a 10/11/2015, e fez parte das comemorações dos 152 da Emancipação Política de Viana, ES. Representando a força da Comunidade Quilombola de Araçatiba, localizada no mesmo município. Essa Comunidade se desenvolveu onde foi a sede da antiga fazenda jesuítica homônima, cuja importância estava no abastecimento da capital da capitania do Espírito Santo, Vitória.

A primeira impressão quando se chega à comunidade de Araçatiba é o encantamento pela paisagem bucólica; compreende-se o que marcou vários viajantes durante a história da colonização ao descreverem o lugar. Mas o encanto se amplia ao convivermos com os moradores locais, que são os mais importantes patrimônios constituídos: memórias vivas dessa história. A memória cujos dispositivos podem ser encontrados, quer seja numa construção arquitetônica, numa bela paisagem, numa canção, e até mesmo nos traços físicos que diferenciam os seres humanos, está presente nos herdeiros das terras de Nossa Senhora D'Ajuda. Esses herdeiros são os descendentes dos negros livres, os libertos no período pós-abolição e todos aqueles que habitam as terras de Araçatiba, doadas à santa no fim do século XIX; que ainda, como forma de devoção e agradecimento, desenvolveram uma relação de pertencimento à este território. E é o olhar fotográfico voltado para essa memória e esses personagens que está presente nesse ensaio.

<sup>1</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

























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