

farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 21 – Vitória : Centro de Artes/UFES, Verão 2019.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Verão 2019- número 21, ano 15

Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Editores

José Cirillo

Ângela Grandó

Capa e Editoração

Rodrigo Hipólito

Imagem da capa

Isabel Sabino, Miss Maria, Instalação 153x255x400cm, materiais textéis e fotografias, 2016.

Cortesias da artista

Editora

PROEX/Centro de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Centro de Artes

Campus universitário de Goiabeiras

Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I – Vitória, ES

CEP 29.075-910

lab.artes.ufes@gmail.com

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora

Ethel Maciel

Diretor do Centro de Artes

Paulo Vargas

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Aparecido José Cirillo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Ângela Grandó (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)

Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)

Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)

Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)

Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)

Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)

Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA-UFRJ)

Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)

Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)

Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)

Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)

Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)

Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)

Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

SUMÁRIO

7 Apresentação

ENSAIO

10 If I didn't care, one more kiss [feat_ 2019's "She (and the space of painting)"]
Isabel Sabino

SEÇÃO TEMÁTICA

25 A Reminiscência em Arthur Bispo do Rosário
Ana de Almeida

34 Fotos & Palavras, Imagem & Linguagem: a Recriação nas Fronteiras
Bruno Zorzal

44 Alteridade operacional da imagem: acerca do anonimato no arte-ativismo hacker
Daniel Hora

51 Caminhada e escuta como disparadoras de uma poética de experiência para viver na zona A rua, o ateliê, a montagem
Cristiano Souto Sant'anna

62 Tessituras entre imagem e a imaginação do real
Angela Grando

ARTIGOS

70 Caligrama, Corpo e Escrita
Olga Kempinska

78 Tramas, nichos, nidos o experimentos fenomenológicos em umécuro? Plots, niches, nests or phenomenological experiments in umécuro?
Carmen Martínez Genis e João Wesley de Souza

88

Imagens em Processo: um olhar para os arquivos de criação

Cecília Almeida Salles

99

Estética, Ética e Filosofia Política: considerações sobre a crise dos refugiados no cinema de Aki Kaurismäki e entre escritos de Hannah Arendt e Giorgio Agamben

André Arçari

TRADUÇÃO

110

If I didn't care, one more kiss [Re-edit_ 2019's "Ela (e o espaço da pintura)"]

Isabel Sabino

124

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Apresentação: em torno da Imagem

Colocar em questão a razoabilidade da imagem nos faz retornar a uma passagem secular, na qual Michelangelo - ao contestar Lorenzo de Médici sobre a beleza inadequada de seu retrato - argumentou que, em mil anos, ninguém saberia como ele realmente era¹. Neste certame, prevaleceria a beleza da imagem esculpida pelo mestre renascentista, a qual se tornaria uma imagem-biografia do governante de Florença, uma veracidade construída a cerca do real.

Hoje, os artistas propõem-se produzir a sua arte – que, há muito, apegara-se ao alargamento crítico das categorias das formas e deixara de se fixar apenas nos *media* tradicionais da pintura e da escultura – através da utilização dos mais variados meios e dos mais diversos materiais. Desde as imagens da arte que os precederam, até uma verdadeira fascinação pelas novas tecnologias tomando a linha de frente do experimentalismo nas artes, todos os meios e todas as imagens parecem servir-lhes. Se, não se jogou a destituição dos *media* tradicionais, de outra forma, a fotografia, as imagens digitalizadas, os filmes, vídeos e, particularmente, as várias formas de instalação e arte ambiental midiática anunciaram o advento de outros tempos e passaram a ocupar um espaço legitimizado em museus, galerias e além. De fato, o território do contemporâneo, exprime, melhor do que qualquer outro contexto cultural até hoje, essa capacidade de erupção de imagens.

Na verdade, diante de uma imagem, de qualquer imagem reproduzida, se instaura o princípio da duplicação, do fato de ela ser, por natureza, imagem de uma imagem, já que essa é a condição do reprodutivo, uma imagem de alguma coisa. Diante desse processo que, as imagens são, por natureza e definição, ao menos desde Platão, formas de imitação e de duplicação, elas operam o desaparecimento progressivo da noção de origem, para que em seu lugar apareça o que é da ordem da pura imagem. A imagem tende, assim, se tornar - no que seria uma tessitura através da multiplicação das imagens ou redes de imagens - um *território do imaginário*. Neste, a referência do real vai se matizando, se não mesmo fludificando e faz trabalhar nossa imaginação. Tal foi evidenciado por Bachelard no que ele conceituou como uma “auréola imaginária”. Ao deixar entrever em seu *L'air et le Songe* que “a imaginação deforma as imagens percebidas”, o filósofo exprime o que incessantemente advém na arte, o fato de ir ao encontro da infinitude e, nisto, sacrifica o real.

Vivemos, mais que nunca, em torno da imagem. Questões se adensaram, sobretudo, na confluência de variados meios das *medias* alargadas, ligadas à produção de imagens de grande fluxo, se reinscrever no ato artístico de criar. Esses tempos de rede, e em rede, fomentam a sede por objetos que possam sintetizar-se em imagens decorrentes do que chamamos de novas tecnologias, ou tecnologias digitais. Ou também de agir, livremente e mesmo criticamente, desse modo, sobre o corpo social, como forma inscrita de uma capacidade de ação política.

Esta edição da Revista *Farol* reúne um expressivo conjunto de textos de pesquisadores de diferentes procedências e filiações institucionais interessados numa abordagem teórica aberta à comple-

1 STONE, Irvin. *Agonia e Êxtase: um romance sobre Miguel Ângelo*. 1ª. Ed., s/t. São Paulo: Itatiaia, 1999. 756 p.

xidade imposta pela contemporaneidade “em torno da imagem”. Agradecemos especialmente aos artistas pesquisadores e aos historiadores e críticos, Ana de Almeida, André Arçari, Bruno Zorzal, Carmen Martinez Genis, Cecília Almeida Salles, Cristiano Souto Sant’anna, Daniel Hora, João Wesley de Souza, Olga Kempinska, Vitor Droppa Wadowski Fonseca, e muito especialmente a Isabel Sabino, seja pelo ensaio que incide sobre sua exposição individual “Ela (e o espaço da pintura)”, seja pela imagem cedida para a capa deste número da *Revista Farol*.

Editores
Verão de 2019.

ENSAIO

IF I DIDN'T CARE, ONE MORE KISS [FEAT_ 2019'S "SHE (AND THE SPACE OF PAINTING)"]

Isabel Sabino

FBA/UL - Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Lisboa

The 2019 text entitled "She (and the space of painting)", produced in a parallel creative process for a painting exhibition, focuses on contemporary art theory, film, female characters, literature, poetry, music and, especially, on pictorial space from the feminine perspective.

Now, it is reissued here, choosing one of the paintings made, already exposed, and a song underlying it as symptomatic of the perspective of confinement by the pandemic crisis.

Keywords: *Pictorial space; feminine; film; poetry.*



If I didn't care more than words can say
 If I didn't care would I feel this way?
 If this isn't love then why do I thrill?

The Inkspots, 1939

One more kiss, dear, one more sigh
 Only this dear, is goodbye
 For our love is such pain and such pleasure
 That I'll treasure till I die

Vangelis / Peter Skellern 1982

In 2019 she listens to these two songs when she thinks of Rachael.

In 2020 the songs still sound and make sense again. Another sense, indeed.

Although neither is Rachael's song in the film, both echoes strongly as a sign of it.

Now, if Ridley Scott's creative process of filming and editing his 1982 film *Blade Runner* had been more linear and fast, there might have been no Vangelis song *One more kiss, dear*, played by Don Percival to replace the first choice Demis Roussos. Instead, we might even hear to-day, as one of the key moments of the film's soundtrack, the Ink Spots '39 song, *If I didn't care*, which appears in the 1982 movie trailer and is part of some of its soundtrack compilations during the nineties.

Touchingly melancholic and expressing the

Figure 1. Isabel Sabino. 2019. Rachael: If I didn't care. Acrylics on canvas, 196x302cm

appropriate mood to a sort of sound of old radio, both songs help in 2019 to build the voice of the last female character she paints for the series entitled “Ela” (She), exposed in April in SNBA (National Society of Fine Arts, Lisbon).

But, in the end, differently from the director and musician’s decision in favor of *One more kiss*, the concrete painting about Rachael chooses the oldest song, *If I didn’t care*, as able to identify the main idea sought (through the film as a pretext).

The film says, not Philip K. Dick’s but Scott’s Rachael, a female android that feels emotions and cries, and seems to say: “one more kiss”.

But now on this side of the screens we are not androids, at least not yet, so my Rachael prefers to say, “if I didn’t care”, because she does “care”. And that can be our song now, if you agree.

All the paintings, all the female names through the characters of films in the “Ela/she” series, are also about care or feeling, freedom and humanity.

Thus, the following words are written during the realization of the aforementioned painting project, while thinking and painting, between canvas, paper, easel and life in general.

In the end, after the series of *Ela’s* new works ended in 2019 (four large screens and seven drawings, all weaving and creating pictorial images from films and reality), these words are a kind of inner discourse among voices still echoing, often captured in the titles of the works.

However, all of this happens because she is a woman in a confined space.

Such a space can be a living room, a home or a house, a studio or even a sewing room. Although confined as many women have been in history, and although under surveillance (of her own and not only), she remains there by choice and free will, because that is her life and her alternative

life. An uneasy case, one can rightly consider.

When in that place, she forgets that she is a woman, because the deep concentration required by her search implies a very loose state of mind, a fluid drift in which the borders or limits disappear.

There, her heart beats differently, and the world, colors or words simply work together and, sometimes, meaning glows through them.

Here follows some of her thoughts while she paints, under an alphabet of keywords. Anyway, she does it, and every place she is, her question of matter is keeping the invisible line in order to unveil a hidden glitter that leads to salvation.

Then, there are no closed spaces.

Now featuring_ She (and the space of painting)

a) Paint

When in the shower, she always hears the phone. For some time now, she no longer rushes to dry herself and check if it indeed rang because she has learned to doubt, and she knows that what is and what may be shall sound again later. So, when ready and free of echoes, she chooses to play pop music or opera on the sunny side of the house and the garden below, inhabited by birds. Then, in the sewing room, other echoes await her.

This is because she is always listening and she ends up feeling animated by voices, especially feminine, that say things that amplify worlds or loose rhythms and cadences that make her *danse*. She needs that *danse* (with an “s”, as the poet wrote¹) before she thinks of drawing or painting, as if she were helping the body adapt to a dress in the making. With writing this does not happen, because for her the body is, so to speak, dismissed at work (although Clarice² says she writes with the body).

Aht uh ma hed, she hears in a song. As if the head would be enough. Miss anything looser and fuller. Therefore, she sews and weaves, with threads of invisible silk, shades that sometimes, between the oscillating dry and wet of **paint**, bind together things and pieces of herself.

b) Reality and nature

Among so much echoing and reflection, the line separating what is real and unreal, what is natural and what is not, sometimes disappears. And, if both **reality** and **nature** situate her, she breathes in the absence of breezes, instead with the green of chlorophyll and algae, between consecutive appearances and among them, in a game of illusions and truths.

She listens to Rachael who, for example, believes that a certain past is her own and then suddenly realises that it is not: that the family photos she treasures are, after all, an invention.

She, herself, is also made up more and more from reflections, voices, times and spaces beyond her own, in a world that thus expands, becoming strange and seductively multiple, denaturalised, often other. Fragile wires connect her to this open and sinking stage. Precious, she has to care for the possible salvation therein, make them into a raft, like land before the ever-invading sea and shells that, Nora³ says, are for sale. For some time now she has also known, thanks to Lucia, the melancholy figure on the threshold of her painted apocalyptic landscape, about the possible metamorphosis of fear through the arrest of eyes, windows to the soul, upon skin which, after all, is not only the surface of things but will also never be a conventional academic thesis.

c) Light

She copied into a notebook: *“Ce n’est pas une fiction, bien qu’il ne soit pas capable de prononcer à propos de tout cela le mot de vérité. Quelque chose*

*lui est arrivé, et il ne peut dire que ce soit vrai, ni le contraire. Plus tard, il pensa que l’événement consistait dans cette manière de n’être ni vrai ni faux.”*⁴.

Perhaps that is why some artists operate multiples of themselves, unfolding in others, who are their reflections. She, like a kaleidoscope’s box, summons the **light** from conversant presences, not caring if they are real or otherwise. But names interest her: Nora, Giuliana, Fiona, Sophia, Germaine, Clarice, Lúcia, Adília, Maria⁵. To each their own, or in this case, her own.

d) They

So, when she goes into the sewing room, she always listens very carefully. **They** almost always talk while they work. One of them cuts a piece of cloth on the table and remarks on the previous day’s soap opera; another cobbles two patterns together and replies that the character is really mean, while the one standing, gluing interlace with the iron, threatens what she would do to him if it were her - a policy of Throwing Domestic Objects for the Trump era; then they laugh at the one who is always distracted by the window and never hears a word they say. This one is now finishing up a buttonhole and doesn’t feel like laughing because her belly hurts when her period is about to come.

Further back, another sows the hem of rigid fabric with a thread that hurts her fingers. She does not wear a thimble. She does not like it because the coldness of the metal makes her body lie.

e) Painting

She recalls one day when (the earth and science already taken for granted) a specialist stated: bidimensionality (or flatness) was the only thing **painting** did not have in common with other arts, therefore modernist painting should turn to the affirmation of surface in order to assert its essence. He so denied pictorial illusionism

and, thus, all painting which (even excluding representation or literature, both condemned as extrinsic) could suggest a space in depth – one that would fit in Maria Helena⁶'s abstraction for instance, she asks?

f) Essentiality

She considers, for herself, that today the **essentiality** of painting does not lie in any need for distinctive affirmation as a means. The essentiality lies not in what it is different and what distinguishes it, but in what makes it necessary, before other means that are also available. So, the succession of funeral edicts and other many reactions to the resistance and triumph of painting weary her like punchlines in a stand-up comedy. She stopped worrying about the legitimacy or the need for a definition of painting based on the justification that it does what nothing else can. She is signed sealed and delivered that before, and in black and white no less. Now it is simpler: when it's not there one misses it, that's it.

g) Openness and poetry

She is interested mainly in the spongy, impure qualities, in the **openness** that allows painting to absorb everything outside itself and to integrate all, allowing something to transpire, persisting as a medium of reflection and expression endowed with great plasticity.

Moreover, painting has always worked for her as an open space, both physically and conceptually.

All she has to do is to remember her own path: in the 70's, short texts, para-poetic outbursts and drawings in notebooks, then larger paper formats, in collages and paintings, indistinguishable media; in the 1980s, canvases and papers added laterally to canvases and papers and the discontinuous spaces with overlays of strata and

inserts to continue images, histories and landscapes that could not fit anywhere, but which, by their physical materiality and texture, invited the touch; in the 90s, drawings with sheets of paper added to each other, the objects tendentially three-dimensional along with the mimetic play in painting, the installation projects, the consciousness of a common body with nature that made her say: this is my body; and, from the years 2000 onwards, in line with previous work, a greater focus on the diversity and porosity of the pictorial plane with a personal and crossed narrative approach, letting in literature, the media, the movies, the operas, the history of painting and other women's stories, the world around always on the move, the ever more irrevocable loss of nature.

In her way, there is something like **poetry** in everything.

h) Silk

And if there is a guiding thread, it is again like the delicate **silk** that binds an insect to the web and the world.

This tenuous thread is drawn through attention to everything, from an open room where she once heard someone say: "Viens, et rend-nous la convenance de ce qui disparaît, le mouvement d'un coeur."⁷

i) Conversation

So, there, the radio plays and they talk while they work. Only sometimes silence settles. Just moments ago one of them helped the older woman undress after pouring coffee down her gown, and from there the **conversation** shifted to various standguards, life between confessions and a lot of laughter. There was an ancient wisdom, superior to what is said, in gestures and looks.

"Ils cherchaient l'un et l'autre la pauvreté dans

le langage. Sur ce point, ils s'accordaient. Toujours, pour elle, il y avait trop de mots et un mot de trop, de plus des mots trop riches et qui parlaient avec excès.”⁸

If I didn't care, was nevertheless a fragile voice coming from afar, that should have been Rachael's song. It also came from ink spots. The Ink Spots.

j) Feminine

She is still trying to understand better - and is therefore writ large with each brushstroke - whether the open space within painting that involves her pertains to a kind of “womanhood”, a term that she is allergic to. She read about attempts to associate pictorial illusionism with a gender ideology in which the **feminine** is debated, but the “thing” slips between contradictions and confusions, plausible areas of Freudian approximations.

While being certain that pictorial illusionism refers to the mimetic desire expressed by *trompe l'oeil*, it also seems settled that it consists of the creation of a common space that includes the piece and its beholder: that is, there is a space that opens into an abyss and that, by virtue of being unreal, for brief moments suspends the real and creates a doubt, even if more or less fleeting, about what is or is not. It is not, however, a naturalistic space, for its perceptual condition and unstable experience bring it into the realm of an artificial event.

k) Illusion

To what extent does a gender assignment to the illusionist tendency in painting make sense? Barbara Rose - a woman, predictably - seems to approach a hypothesis in 1967⁹, when she tries to solve the paradox between the defence of flatness (according to the the integrity of the pictorial plane recommended from Fry to Greenberg)

and the possibility of a perspectival painting, that is, reopening the surface as one would a window. In her opinion at the time, four artists (Ron Davies, Darby Bannard, Frank Stella and Jules Olitski) exemplify the conscious reconciliation of abstraction with pictorial **illusion**; they do so because they act on a path that moves away from natural space through the “establishment of the artificiality and hence the abstractness of pictorial space”¹⁰, this artificiality is built by the attention given to the physical identification of surface and the contradictions of visual information that establish its conventional nature.

Yet when she looks at the works of Larry Zox and Miriam Schapiro, she fixes on the latter, who moves away from abstraction to a surrealist touch, as an example of sophistication and illusionistic complexity “in order to establish the purely imaginary and artificial nature of pictorial space”¹¹. And she considers this illusionism, which has nothing to do with abstraction's earlier interplay of figure and foreground (for example, in Matisse's paper cutouts), as an exit from the reductionist impasse unleashed by minimalism and monochromatic painting.

However, if Barbara Rose clarifies the possibility of the illusory and imaginary nature of painting in abstraction and thus bestows highlight to Schapiro - an artist whose work suggests a hybridism between expressionist abstraction and surrealism and which asserts itself away from abstraction - it cannot be justified through any gender theory. It does not place the pictorial illusion as necessarily feminine, even though Schapiro consciously assumes a feminist discourse in artistic creation.

l) Beauty

In the sewing room, she continues to weave fragments of echoes into a theory about everyday life and the condition which defines, perhaps, her continued practice in conversation with reality.

Years ago, Dave Hickey suggested, in defending Mapplethorpe's work, that pictorial illusionism has a feminine sign, not because of abstraction but by creating an opening in the reception space. In *The Invisible Dragon*¹², Hickey uses the examples of Caravaggio, Mapplethorpe, Raphael, Warhol and writings by Ruskin, Shakespeare, Foucault and Deleuze to rehabilitate the idea of **beauty** versus an institutionalization that denies art's seductive pleasure. The subject of this book deals strongly with the work of Robert Mapplethorpe insofar as it continuously proves to deal with discomfiting subjects (as happened recently in Serralves).

Aside from the central matter of beauty, that "non-thing"¹³, Hickey believes in the power of images to change the world and considers there to be a reactionary, hegemonic, even homophobic, tendency in the anti-illusionist conception of art. And, as another woman¹⁴ later writes, illusionism is an essential part of the founding rhetoric of European painting: the ancestral ability to suggest a presence which does not exist in reality. Illusionism deals in what Hickey calls negative space, metaphorical absence, that is, producing the metaphor of real space and also past time (not only with memory but also the undoing of time categories in the sense of free fluidity through different times).

m) Subliminal

She notes that, according to this critic, many taboos "related to feminine space" and the "feminine" appeal (his quotes¹⁵) still persist, taboos derived from **subliminal** ideas about the

genre of the work of art itself, a homophobic tone in the critique of high modernism - one that generally challenges the effeminate character of the illusionist space - laid bare in Michael Fried's texts on Frank Stella's *Working Space* and *Absorption and Theatricality*. And he writes:

Stella addresses the "masterful" Caravaggesque inversion of passive Mannerist recession into aggressive Baroque intrusion; Fried addresses the success of late-eighteenth-century French Painters like Greuze, Vernet, Van Loo, and early David in dropping an invisible "fourth wall" down the picture plane, chastely sealing off the erotic, participatory extravagance of Rococo space from the viewer - while occasionally depositing an artist-created simulacrum of the viewer inside the hermetically sealed pictorial atmosphere, thus imposing what Fried class the "supreme fiction" that the beholder is simply not there. Fried implies, and correctly, I think, that this device is designated to cast the non-participatory observer in the role of objective moral observer. Its less redemptive by-product is that it recasts the viewer in the role of an irresponsible, alienated, elitist voyeur. This is the aspect of the "supreme fiction" that Fragonard exploits so seductively in his *haut* pornography and that Chardin, more ominously, employs to provide us with secret glimpses (through is one-way "sociological lens") of the lower orders in their most private moments.¹⁶

Indeed, when Fried¹⁷ defends the primacy of absorption with *Père de famille* (...) by Greuze, and despite some ironies, he seems to highlight an obvious moral choice implied in the picture: and after all, doesn't space that absorbs the observer take on a gender perspective?

n) Ideology

However, she notes meanwhile that Hickey, to better understand the dissensions around

Mapplethorpe, uses the term effeminate rather than feminine to refer the nature of the illusionist space (in the photographic, or more concretely pictorial, representation).

He justifies this by saying that while the artist's connection to the work allows one to associate ideas of "strength", euphemism of the old "virtue" that refers "to men to power and women to chastity," he states that, "by analogy, 'weakness' implies effeminacy in men and promiscuity in women."¹⁸

In this controversial **ideology**, Hickey also invokes a succession of gender shifts in the last 400 years of art history and especially in painting, using Vasari's take on the feminine by way of example - beauty, harmony, generosity and, on the other hand, the so-called masculine characteristics of "strength, singularity, autonomy" in the language with which modern criticism validates works. And he explains that even though subliminal ideas are often not verbalized, there are still innumerable immediate, often evaluative and pejorative adjectives which lie atop the unsaid. Fair or not, there arise dichotomies and oppositions as "traditional gender fictions," and are at the origin of traditional behaviour, although they have seen their beginnings in judgements of real and symbolic power rather than in biological facts.

o) Space of the observer

It is with this kind of data that Hickey interprets the change that takes place in pictorial **space** from the sixteenth to the seventeenth centuries as a rotation of the plane of painting: The window, when opened inwards, turns outwards.

Recession is replaced by foreshortening, "feminine" space by "masculine" intrusion. The Renaissance's invitations to step out of the real, through the picture plane into the possibility

of the ideal mercy, is replaced by the Baroque intrusion of secular power – by whose imagery naturalism demands to be perceived as more real, more authoritative, than the reality in which you stand.¹⁹

The illusion mediated within the observer, a relation between pictorial representation and reality, seems to lose, in this excessive regime, its qualities of openness, permissiveness and dialogue with the observer, surpassing the play of seduction and becoming, instead, an imposition. Thus, the **condition of the observer** also changes: from his active freedom to enter into the picture, to the subjugation of the observed, his own exclusion from the space of painting under the dependence of another authoritarian illusion which painting also entails.

p) Shift

In fact, the *trompe l'oeil* of narratives associated with names like Zeuxis and Parrasius return in force within the Baroque, exalting the supreme illusion: the fusion of real and imaginary spaces and, by means of the deceit of the eye, creating a false possibility in the viewer's gaze. Ribera, El Greco, Velazquez, Caravaggio, La Tour, Murillo, imply this kind of submissive-ness of the spectator that, for Hickey, plays out in painting as a perceptual gender **shift** from the feminine to the masculine. He links his own ideas to those of feminist psychologist and writer Carol Gilligan, for whom male judgments have a moralistic tendency, insisting on abstract criteria of justice and value hierarchies, while feminine judgments insist on a morality of "care", drawing concerns with interdependence and human needs, common values, communication (and, of course, in the backstage, the question of feeding, going back to breastfeeding).

Such antinomies underscore the art and critique of modernity, the very debates on the crisis of painting since the 1960s.

q) Aesthetics

She finds, however, that none of this is certain, for often the brilliance of the debates verbally expressed in criticism and theory exacerbate arguments and belie intermediate tonalities, which, at the heart of creative processes, are equally expressive. Although the idea of open or welcoming space versus a more imposing type may certainly refer to ancestral maternal categories, she still resists oedipal or phallogocentric interpretations.

Then, she pays special attention to another woman, Mira, a painter and teacher of other women painters. She thinks deeply of an **aesthetics** of the feminine, and of her messed up bookcase, book covers with feminine names that lie on the living room sofa and on the bedside table, a landscape that oscillates between the defense of equality, radicalism and the rejection of dichotomy: Nochlin, Woolf, Beauvoir, Lippard, Parker, Pollock, Butler, Irigaray, Courtivron, Gallop, Clément, etc.

And she states that, like paint in painting, this ideology resists fixed form, does not dry.

r) Language

In one of these readings, she still recalls that French feminism centers the phallogocentric question of **language** itself, inscribed within culture, following a Lacanian logic.

Language is the law of the father, and the “search for a definition and representation of a female sexuality implies crossing a field mined and snared by phallogocentric logic”²⁰, in which one cannot clarify the other without operating in the dichotomy established by language. So, any debate is a failure in those terms.

And in this context, although the mother-daughter relationship is a very strong axis in our culture, the mother’s name remains unwritten, according to Irigaray.

The women are losers, Janis sings. Another time?

s) Condition

Is it because of this “**loser**” condition that the universes of feminine creation are filled with radical strategies of struggle, or subtle compensations, dissimulated answers or perverse negotiations, or even, in the debate for power as war, filled with dismissed territorial boundaries, opening land up to one another, instead of imposing space or conquering it, bringing the “war” to its own land?

The disguised, the perverse, the seemingly invisible, are detours from real power that acquire symbolic strands as strategies understood in the field of the feminine.

But the opening of space is something else: it erases the war front, in a tactic that, if also assuming a fragile status or potential loss according to established values, gets to operate a change of field, a denial of the conditions of the struggle which, by the invitation to “cohabitation”, becomes unsustainable except as a tolerant assumption of permanent tension between each other. In this perspective, the opening of space has, therefore, something feminine and maternal.

However, she is not certain with whom she speaks in this no man’s land. Maybe she talks to his daughters and granddaughters, with her mother or her father transformed into son. Without Oedipus, Jocasta is just another female figure.

t) Fortune telling

And it is also known that she is a mother,

daughter, wife, friend, princess or queen, muse, priestess, fairy or sorceress, bunny and kitten, but also pig, cow or goat, bitch, witch or whore. She revisits herself in marked mirrors (as Berger knew) as the sweet hues of Aznavour or Sinatra, also attentive to his fear: *She may be the song that Salome sings*. In the eminence of severed heads that nobody wants, she negotiates even in intimacy, using the words or the subtle art of **fortune telling**, also collecting the other signs of the body, sometimes more authentic than what one can say.

And the art of guessing is mixed with the strange relationship opened by time, the past that erupts permanently, the instant now passing and barely lived, and a future about which she always knows something, like Jennie.

Again: the opening of space, now also through the relationship with time in permanent passage and fluidity.

Perhaps that is why paint helps her, in its liquid movement, refusing to dry definitively.

u) Organic body

On the other hand, the openness of pictorial space may also lie on its physical and tactile side, on the reality of the plane that denies surface, not only because it suggests another penetrable space, but mainly also because of its reality as an **organic body** that invites a viewer who maybe shares with her a certain animal condition.

But still at the window, she clearly recognizes that, in a different line to Hickey's, there is also Thierry, who is more interested in the idea of art than that of beauty, and who defends something else: for him, the operation of including the viewer in the frame is achieved with Manet²¹. There he is, as a representation, reflected in the mirror of the bar of the *Folies-Bergère*. In this case, the window opens again. This way, a gap is

installed in the hypothesis of the pictorial space that keeps the painting's observer in limbo, or even abroad, either through authoritarian (more real than real) illusionism, or through the artificiality and conventionalism of modernist flatness.

At a reasonable distance from the modernist debates and the search for a formal autonomy of painting, Thierry is interested in a post-Duchampian view, especially humanist. It is not a simple matter of form, but of representation of the world as centrally inhabited by humans, with all the complex circus of interpretative possibilities involved therein.

However, long before Manet, Clara Peeters already reveals in her painting an identical or even more daring proposal, when her self-representation, almost imperceptible, appears as if reflected in a metallic object of her still life. Only decades later would Velázquez propose a similar enigma, in *Las meninas*.

v) Pronouns

Impatiently, she shakes the dust that surrounds the altars of the *Vierge* and the *Mariée*, displeased with the echoes of old words. With so many letters in the alphabet, there may well be new anchors for ideas.

Or perhaps a theory about the space of painting under gender interpretations is too demanding (or excused?), when the categories of "autonomy" and "care" become ever more and less epitomized by ideas of the masculine or the feminine, when gender is now either affirmed or questioned, when, to top it off, new realities and categories of people question the gender of names, our adjectives and pronouns.

Rachael, in her own fiction, or robotic Sophia, who threatened to take everyone's jobs, already materialize possible paradigms. In these and other cases lies the reality of the changing human being - between the multiplication of gen-

ders, the biological hybridism and the artificial (or the inhuman that Lyotard referred) - in languages like Portuguese, the personal **pronouns** "he" and "she" will not be enough.

w) Other

In her case, by the edge of that room, affirming the feminine nature of pictorial illusion may be fine for a convenient gender theory, *noblesse oblige* though she suspects it may not be so, or there would not be men's illusionistic painting, as shown by history.

Besides that, as Paula once said (when I paint I'm a man - would it be exactly like this?), she also thinks that when she paints she is not aware of whether she is male or female, which is not quite the same thing, even though she's she. "Who-Does-Not-Hate-Men-And-Who-Likes-To-Wear-Lip-Stick-And-High-Heels-For-Herself-And-Not-For-Men", as Chimamanda *dixit*²²? Of course, consciousness is only a part and parcel. Mid-tones are a hell of a job.

Decidedly, she listens: "Cela s'est donc passé ici et vous étiez avec moi? – "Peut-être avec vous: avec quelqu'un que maintenant je ne puis manquer de reconnaître en vous."²³

In constant conversation, in real dialogue or in the inner process, the **other** is largely a collective concealed in the form of individual names, with or without gender.

x) Memory

Meanwhile, the cut fabric takes shape. Here, there is a neckline, a sleeve appears there. One hole is for the head and neck; another piece will hold one arm. The heart fits somewhere and in an uncertain place lies, absurdly, the fattiest part of the body: the brain.

With them there is rarely silence. One of them sews buttons that glow when light strikes and says they are beautiful. The darker one asks the

skinny girl at the sewing machine 'how's your father' and she responds that he is still in the hospital, weaker and weaker. Her eyes get wet, then jerks the thread with a wide gesture. The brunette caresses her face and says that everything will be fine. Another brunette sighs, as she sews an accidental hole in a hidden area of a silk lining; she suffers because she has discovered that her husband has another woman, and so she strives to sew, thread over thread, in parallel, then in taffeta, as if mending an invisible hole with ultimate perfection would solve everything.

The taller one observes, fed up with it all: so much time spent like this, she says. But she shrugs and goes on, erasing the **memory** of that body worn mark²⁴.

y) Fiction

Later, she still thinks that if there is something inherently feminine, perhaps it's not exactly pictorial illusionism, but something in which it participates: the opening of space, which, in the paradox between tactile appeal and evanescence, creates a **fiction** which derives from everything and not only from the iconographic play.

Gombrich states that we as beholders project our mental picture onto the pictorial plane, thus carrying out a kind of collaborative work with the painter. That is why the incomplete forms advocated, for instance, in the Cozens' method of drawing or sort of *schematas* are so attractive - they suggest an action in need of completion, which is the observer's charge. Leonardo, on the other hand, writes about this in his Treatise on Painting as a way to "accelerate the spirit of invention," just as Vasari refers to Donatello's work in the cathedral of Florence, where the unfinished is more suitably perceived at a distance, with higher suggestive quality. The *sprezzatura* goes along as another value to consider. And for

such effect, Velázquez would use long brushes to draw away from the picture, less detailed upon close inspection, but with everything there encompassed upon distant viewing. Gainsborough and Reynolds (who also write about this²⁵), already exemplify a “psychological theory of painting that takes into account the interaction with the viewer,” according to Gombrich²⁶.

Thus, space is opened not only because it is welcoming and therefore penetrable, even if only in a short illusion, but because it abolishes limits and allows a back and forth, a play between the overflowing of gestures (of the body) and the admission of the other, a place of texture and seduction at play: care after care, possible latent union, eroticism, mystery.

“Le mystère – quel mot grossier – serait le point où se rencontrent en la simplicité de la présence la chose qui se voit et la chose qui se dit. Mystère qui ne serait saisissable que s’il s’écarte, par une légère oscillation, du point mystérieux.”²⁷

This is how, in her more recent works (although this also occurs before), she speaks with the voices and images of other women, in an open dialogue that oscillates between reality and fiction and the search for a necessary relation between the politician and the poetic. Each painting (and each drawing) is like a tangible screen - in which the film becomes a painting as if it could not be something else, thus present in the same space as us. With sounds and speech, even when silence spares spoken words, each painting and drawing also act as pages in a notebook, where writing is implied and the eyes can *danse*, zoom in and out, or simply turn the page.

z) Reality

Meanwhile the one at the sewing machine prays quietly. The eldest makes mental accounts. The button one sings. And another one sighs.

The garden down there is getting dark. In the old days, between the orange tree and the wall, there was a parrot that whistled, meowed, said hello, and imitated the sound of the hanging clothes rope. His owner sold him for unexplained reasons. Today there are birds, cats, mice, and rats that attack blackbirds unignored because **reality** has excesses, otherwise the word ‘reality’ wouldn’t have been given the female pronoun in Portuguese. Therefore, one coexists, in a pact of mutual non-interference, as long as no one crosses the threshold. But one knows that the line has been trampled on and that the opaque waiting announces an earthly terror filmed by the angel of Cendrars.

Later, in the sewing room, it is time to leave. There is a dress in the making on the hanger, and it is still necessary to sweep the cotton and silk lines today, to leave everything tidy for tomorrow.

The last one to leave turns off the light.

Notes/References

- 1 Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), Portuguese poet.
- 2 Clarice Lispector (1920-1977), Brazilian writer.
- 3 Female character in the film *Key Largo* (John Huston, 1948) played by Lauren Bacall.
- 4 BLANCHOT, Maurice. **L’Attente, l’oubli**. Paris: Éditions Gallimard, 1963, p. 11-12.
- 5 Besides the names already explained, now some of these refer female film characters: Giuliana, played by Monica Vitti in *Il Deserto Rosso* (Antonioni, 1964), Fiona, played by Cyd Charisse in *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1947). Adília Lopes is a Portuguese contemporary poet (1960-), Germaine Dulac (1882-1942) is a French surrealist film director. Maria Keil (1914-2021) a Portuguese artist and Lúcia is a figure in a Sabino’s painting from the 90’s.
- 6 Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), painter born Portuguese, naturalized French.
- 7 Blanchot, Op. Cit, p. 68.
- 8 *Idem*, p. 16.

- 9 ROSE, Barbara. Abstract Illusionism. **Artforum**, October 1967, p. 33-37.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 HICKEY, Dave. **The Invisible Dragon**. Revised and expanded. *Essays on Beauty*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- 13 Hickey, *Op. Cit.*, p. 2.
- 14 SABINO, Isabel. Nuvens, de novo: a fluidez do real e a beleza (ou a criação artística, com Retrato de Jennie). Em Cirillo, José; Belo, Marcela; Grando, Angela (Org.). **Nuvens no papel**. Impressões sobre o processo da criação. Vitória (E.S, Br): Editora PROEX-UFES, 2019, p. 23.
- 15 Hickey, *Op. Cit.*, p. 38.
- 16 *Idem*, p. 39.
- 17 FRIED, Michael. **Absortion and theatricality**. *Painting in Beholder in the Age of Diderot*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- 18 Hickey, *Op. Cit.*, p. 41.
- 19 *Idem*, p. 47.
- 20 SCHOR, Mira. **Wet**. *On painting, feminism, and art culture*. Durham and London: Duke University Press, 2007, p. 52.
- 21 DE DUVE, Thierry. **Voici. 100 Ans D'Art Contemporain**. Bruxelles: Bruxelles: Societé des expositions do Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2000, p. 210-254.
- 22 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **We Should all be feminists**. London: Fourth State, 2014, p. 10.
- 23 Blanchot, *Op. Cit.*, p. 18.
- 24 STALLYBRASS, Peter. Marx's Coat. In SPYER, Patricia. **Border Fetishisms**. *Material objects in Unstable Spaces*. New York and London: Routledge, 1998.
- 25 REYNOLDS, J. **Sir Joshua Reynolds discourses on art**. Chicago: A. C. McClurg and Company, 1891. The Fourteenth Discourse, p. 343. Online version: <https://archive.org/details/sirjoshuareynold00reynuoft/page/343> (retrieved 2019-03-11)
- 26 Gombrich, e. H.. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. S. Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 160 e p. 172.
- 27 *Idem*, p. 108.

Isabel Sabino

É Professora Catedrática da FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa); Membro integrado do Cieba (Centro de investigação da FBAUL onde preside a secção de Pintura); Membro colaborador do i2ads (Centro de investigação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto); Investigadora colaboradora no projecto Incidencia De Los Nuevos Materiales En La Pintura Y El Grabado da Facultad de Bellas Artes da Universidade de Barcelona; na FBAUL, Coordenadora da área de

Pintura, do Mestrado em Pintura e do Doutoramento, Presidente da Comissão de Estudos Pós-graduados e Membro da Assembleia da Faculdade; Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Artes Performativas e da Imagem em Movimento (Universidade de Lisboa); Consultora especialista (na a3es); Membro Correspondente (Academia Nacional de Belas Artes); Orientou até hoje algumas dezenas de dissertações de mestrado e de doutoramento, e participou em inúmeros júris de provas académicas e de concursos públicos nas áreas de Pintura, Artes Plásticas, Desenho, Ensino Artístico e Design, em Portugal e no estrangeiro.

SEÇÃO TEMÁTICA

A REMINISCÊNCIA EM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

REMINISCENCE IN ARTHUR BISPO DO ROSARIO

Ana de Almeida

Arte-Educadora

Resumo: A produção de Arthur Bispo do Rosario é singular em suas complexidades. Este artigo investiga resquícios de uma cultura nordestina-cristã/ibero-brasileira que tenha formado a base espírito-visual – a cultura popular sergipana e a religiosidade católica – que parece compor a materialidade dos seus trabalhos. Se fez necessário enaltecer as questões biográficas referentes à vida de Bispo, desvendando a personalidade que o mesmo incute em sua produção, quando extrapola a esquizofrenia diagnosticada e mescla a memória visual da infância com uma missão delegada por vozes dentro de sua mente, para então cumpri-la até o dia de sua passagem..

Palavras-Chave: Arthur Bispo do Rosario, Cultura popular, Loucura, Arte, Crítica.

Abstract: *Arthur Bispo do Rosario's production is unique in its complexities. This article investigates remnants of a Northeastern-Christian / Ibero-Brazilian culture that has formed the spirit-visual base - popular culture in Sergipe and Catholic religiosity – that seems to compose the materiality of his works. It was necessary to praise the biographical questions concerning Bispo's life, unveiling the personality that Bispo incites in his production, when he extrapolates the diagnosed schizophrenia and mixed the visual memory of childhood with a mission delegated by voices within the your mind, to fulfill it until the day of its passage.*

Keywords: *Arthur Bispo do Rosario, Madness, Popular culture, Art, Criticism.*

Introdução

Platão especifica propostas e conceitos possíveis da palavra *poiesis* em algumas de suas obras dentro da perspectiva filosófica sobre arte: a Estética. Em cada texto, o filósofo atribuiu uma característica singular ao vocábulo. Entretanto, é em *O Sofista* que a terminologia se alude ao que podemos encontrar no legado artístico de Arthur Bispo do Rosario¹:

O conceito de *poiesis* está explicitado nas relações entre produções divinas e produções humanas, sendo que as divinas são divididas como arte da própria coisa e sua imagem, ao passo que a humana, além dessa divisão, produz imitação².

Se divino e humano se mesclam neste conceito, Bispo se entremearia na mescla de ser humano e ser *divino* – obviamente de forma onírica, segundo sua própria fala uma espécie de meta-divindade. Portanto, o inventário do mundo produzido por ele se caracterizaria como o resultado desse conjunto insano. Em 1938³, Bispo se apresentou para os frades no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, como Jesus: a própria divindade. A humanidade, por sua vez, lhe é apresentada quando, minutos depois, foi

encaminhado ao Hospital Nacional dos Alienados. Outro humano lhe atribuiu o diagnóstico de esquizofrênico-paranoide quando percebeu seu discurso “demasiadamente divino”.

Permanece em seu quadro, realizando trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido pelo próprio. É o único com tal característica, destacando-se dos demais.⁴

Há ainda o registro da recusa em fazer uso da medicação psiquiátrica, uma vez que Bispo, de forma alguma, achava que necessitaria de tal intervenção: “[tenho] em minha ficha como esquizofrênico-paranoide. É erro!”⁵ Bispo sabia muito bem que os efeitos nocivos dos medicamentos em seu organismo o atrapalhariam na execução de sua missão. Assim, destacando-se dos demais, organizava o mundo em miniatura, sua produção; e reorganizava as diretrizes no manicômio⁶, seu lar.

Bispo representou o seu complexo mundo nos respectivos trabalhos. Mesclou o ser humano, e seu extremo sofrimento psíquico, ao ser divino, e sua pseudo-onisciência⁷. Assim, deveria recriar tudo o que via, ouvia, lia e sentia, mas provavelmente a memória de um Arthur menino (o garoto sergipano, antes de se alistar⁸

1 Optei por utilizar o sobrenome Rosario sem acento, que é a maneira à qual a biografia Luciano Hidalgo recorre. Uma vez que o registro de batismo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Saúde, em Japarutaba, traz a seguinte inscrição: “Aos 5 de outubro de 1909 batizei solenemente Arthur, com 3 meses, legítimo de Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus” (HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto**. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011, p. 30). Respeitei o uso com acento (Rosário) quando outros autores o fizeram.

2 NOVELLO, Maria. **Teoria da Arte em Platão: O Conceito de Poiesis**. In: 6ª Mostra Acadêmica UNIMEP, 2008, p. 2.

3 Arthur Bispo do Rosário é internado aos 29 anos no Hospital Nacional dos Alienados em 24 de dezembro de 1938. Foi transferido, em 25 de janeiro de 1939, para a Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá. Entre idas e vindas, permanece na Colônia até sua morte, em 5 de julho de 1989, de infarto do miocárdio e arteriosclerose.

4 MORAIS, Frederico. **Arte Além da Loucura**. [org. e prefácio Flávia Corpas] 1. Ed. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013, p. 58.

5 *Ibid.*, p. 59.

6 Bispo tinha privilégios como paciente: com livre trânsito entre as alas, intimidade com os funcionários, ocupou dez celas para abrigar sua missão e tornou-se o Xerife do Pavilhão Ulisses Viana, considerado o mais perigoso da Colônia Juliano Moreira.

7 As vozes exigiam que Bispo conhecesse o que pudesse, para cumprir seu destino: “Para confirmar sua existência, afirmar sua identidade, Bispo do Rosário precisou também provar a existência de tudo o mais que existia no mundo: seu passado – de onde veio e como veio – e seu futuro – a missão que lhe foi dado cumprir.” [MORAIS, op. cit., p. 66]

8 “Arthur Bispo do Rosário recolheu-se ao quartel central do

na Marinha de Guerra em 1926) tenha sido responsável pelo maior impacto visual de toda sua produção.

Bispo subverteu a realidade dura de uma instituição manicomial, quando resistiu aos medicamentos, escapou da eletroculoterapia⁹ e sobreviveu a era da lobotomia¹⁰. Confirmou sua existência e afirmou sua identidade através das obras produzidas: união de seu passado (sua origem, e por consequência, sua memória) e seu futuro (sua “vinda”, e por consequência, sua missão). A estranha soma da lembrança de uma infância inserida na cultura japatubense e um delírio crônico com obsessão em produzir, tenha resultado nesse singular fenômeno que atendia pelo nome de Arthur Bispo do Rosario.

A memória na missão

Ao desembarcar no Rio, o sergipano trouxe consigo reminiscências da cultura de Japaratuba, cidadezinha a cinquenta e quatro quilômetros da capital Aracajú. Bispo, nascido em 1909, presenciou o sincretismo religioso do leste sergipano. É notório que seu repertório visual tenha bebido da fonte do cristianismo ibérico – “o qual identifica proporção com a beleza, e equivale a uma compreensão do mundo como um todo, criado [e] organizado”¹¹ – combinado

corpo de Marinheiros Nacionais Villegaigon [em 30/3/1926], onde se alistou pelo prazo de nove anos [...] Por mau comportamento recebeu inúmeras punições [...] foi excluído da Marinha em 8/6/1933 por indisciplina.” [MORAIS, op. cit., p. 33]

⁹ Também conhecido por eletrochoques, é um tratamento psiquiátrico que consiste em provocar alterações no cérebro através de corrente elétrica de alta voltagem sobre a região temporal. Foi utilizado nos manicômios em livre demanda a fim de causar uma indução de crise convulsiva. A técnica, hoje é utilizada sob restrita prescrição médica para tratamentos de patologias mentais agudas.

¹⁰ Cirurgia, a qual no passado foi utilizada em pacientes psiquiátricos, que consistia em seccionar as vias que ligam as regiões pré-frontais do cérebro.

¹¹ BARRETO FILHO, Waldir de Mello. **A margem da poética.**

com elementos presente em rituais religiosos de origem africana e indígena.

São Gonçalo, Cacumbi, Reisado, Maracatu, Festa de Reis e Taieiras são manifestações populares da cultura religiosa do Sergipe. Quase todas essas festas sincréticas supracitadas seguem uma matriz espiritual católica – herança do colonialismo francês e holandês no nordeste brasileiro – com expressivos elementos da cultura afro-indígena e de rituais profanos¹². Por consequência, nelas existem a proporção estética referente à visualidade: ordenação, classificação e seriação, assim como, a temática que expressa a luta entre o bem e o mal. Talvez este embate seja o primeiro indício da relação entre os trabalhos de Bispo e a cultura religiosa sergipana: a produção em extrema harmonia ao rigor visual *versus* o constante conflito interno contra as vozes que escutava e o obrigava a produzir incansavelmente, o seu mal particular.

Bispo pareceu transitar racionalmente em três territórios culturais presentes em sua memória: a tradição popular nordestina, a marinha de guerra e os fundamentos bíblicos. Entretanto é no embasamento visual – assim como a materialidade e a metodologia técnica – deste primeiro território que, possivelmente, encontramos maiores ressonâncias na produção do sergipano. Neste primeiro campo, a reminiscência da Festa de Reis que acontece na vila de Laranjeiras apareceria viva em alguns trabalhos de seu legado. Sua influência aos fardões seria um simbolismo presente “nas batalhas entre mouros e capitães-de-marinha da Chegança”¹³, que é o primeiro ato da Festa de Reis. Os foliões da cidade se vestem em trajes militares (marinheiros e capitães) e encenam o aportar em

Vitória: UFES, 2015, p. 16.

¹² Id.

¹³ Id.



Figura 1. À esquerda, Chegança Almirante Tamandaré, Laranjeiras/SE; à direita, Arthur Bispo do Rosário, Eu vim, tecido, linha, plástico, metal, s/ data. Espada de Romeu, metal, plástico e PVA, s/d, s/ data. Fonte: Marcelo Campos.

terra firme, pedindo licença para adentrar na comunidade. Na festa, a confraria exulta a religiosidade presente na figura dos santos de devoção: Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Ao que parece, em diálogo a essa estética militar da Chegança – presente em outras festas nordestinas, como nos mestres e contra-mestres do Reisado e no marinheiro “patrão” do São Gonçalo –, Bispo produz o fardão *Eu vim*, que apresenta sua “chegada” ao mundo através da inscrição bordada, a fim de registrar o dia de sua vinda ao mundo como Jesus, o dia do seu surto psicótico. O “chamado de Bispo” acontece no dia 22 de dezembro de 1938, quando sete anjos desceram do céu e anunciaram seu novo nascimento, sua nova identidade. Apesar dos trabalhos produzidos pelo sergipano serem extremamente conectadas a sua vida, esse fardão, especialmente, se destaca por evidenciar o único evento biográfico com



tamanha relevância para ser eternizado com seu bordado¹⁴.

Com esse primeiro indício, seria possível encontrar nos trabalhos de Bispo, o que Michael Pollak¹⁵ destacou como elementos fundamentais da memória: lugar, personagem e acontecimento¹⁶. Há inicialmente o dispositivo de “lugar”: o sertão sergipano e o mar são lembrados através da sua metodologia incansável de produção, o bordado. É recorrente em muitas das obras de Bispo o uso desta artesanania, uma vez que “costuras e bordados de festas”¹⁷ era algo comum e de responsabilidade dos homens sergipanos. Luciana Hidalgo, principal biógra-

14 AQUINO, Ricardo. Uma imagem biografia. In: LAZARO, Wilson. *Do Pitoresco ao Pontual*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012, p. 49.

15 Sociólogo austríaco e pesquisador sobre identidade social.

16 POLLACK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1989, p. 2-15.

17 BARRETO FILHO, op. cit., p. 16.



Figura 2. Arthur Bispo do Rosário, VENHA AS VIRGEM EM CARDUMES (detalhe), madeira, tecido, metal, linha e plástico, s/d, s/ data. Fonte: premiopipa.com

fa do Bispo, se atenta a este detalhe: “ao longo de décadas, o povoado católico do Sergipe perpetuou a tradição do bordado, tornando-se um dos pólos de produção e exportação dessa arte na região”¹⁸. Se a intimidade de Bispo com linhas e agulhas se liga aos resquícios desse artesanato típico do Nordeste, foi em alto mar que ele descobriria que “desde o tempo das velas, a costura e o bordado eram também passatempos tradicionais”¹⁹.

A tradição de Taieras que acontece na vila de Laranjeiras, provavelmente também se fez presente na memória de Bispo. Nesta festividade

em questão, os foliões convocam para desfilarem pelas ruas da comunidade as moças virgens da vila – trajando vestidos e chapéus coloridos. Como tradição, uma rainha é empossada à coroa de prata de Nossa Senhora do Rosário: uma virgem – também aludida por Bispo em sua extrema obsessão pela pureza feminina [Fig. 3]. Logo, o sergipano evocaria outro elemento constitutivo da memória, os “personagens”: virgens, que desfilam sua pureza no festejo de Taieiras; tal como, marinheiros, representados na solenidade da *Chegança* e foliões, com vestimentas coloridas e chapéus de palha [Fig. 4], foram prováveis figuras eternizadas por Bispo através da confecção de seus bordados e na construção de trajés e estandartes.

18 HIDALGO, op. cit., p.123.

19 BARRETO FILHO, op. cit., p. 16.



Figura 3. À esquerda, Taieiras, Laranjeiras/SE, s/d; à direita, Arthur Bispo do Rosário, Sem título, palha, espelho, linha e metal, 10x35 cm, s/data. Fonte: Marcelo Campos.

Os estandartes atuam no cortejo do Reisado com o propósito de anunciar a chegada dos grupos locais em suas manifestações religiosas. O manto, por sua vez, recobre e destaca o corpo do principal dançarino do Maracatu, o Caboclo de Lança²⁰. E que agridoce coincidência! Seria então, tais estandartes²¹, possivelmente lembrados por Bispo em seus trabalhos, que seriam os responsáveis por anunciar sua chegada em um local até então desconhecido pelo dito Jesus, o campo da arte.

Entretanto a obra-prima de Bispo, o *Manto da*

20 Ibid., p. 17.

21 Frederico Moraes, à época, responsável pelo setor de Artes Plásticas do Museu de Artes Plásticas do Rio de Janeiro, realizou a mostra *À margem da vida*, em julho de 1982, reunindo trabalhos executados por presidiários, idosos de asilos, crianças da Funabem e pacientes psiquiátricos – dentre eles, Bispo com quinze estandartes. [MORAIS, op. cit., p. 24]



*Apresentação*²², seria apresentada aos espectadores apenas após sua morte²³, quando perde-

22 "O *Manto* era o epicentro da interminável coleção classificatória de nomes de coisas, lugares e de pessoas que deveriam ser lembradas ante o portal divino." [BARRETO FILHO, op. cit., p.18]

23 Após a morte de Bispo, dez celas no pavilhão Ulisses Viana na Colônia Juliano Moreira estavam lotadas de seus objetos, a solução de imediato foi criar uma associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que cuidaria, prioritariamente, da conservação e promoção do acervo artístico de Bispo do Rosário. Este foi o início da absorção para o território da arte, viabilizados por Denise Correia, Geraldo Vilaseca e Frederico Moraes. A Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira foi composta por: Pedro Gabriel Delgado, Conceição Robaina, Lula Wanderley, Nelly Gutmacher, Brigitte Anna Exter-Hoelck, Carla Guagliardi e Annie Luporini, entre outros. Os objetivos da Associação foram o levantamento, catalogação, documentação, limpeza, e restauração dos objetos de Bispo, além do principal propósito: Definir um local adequado para a guarda do acervo. As categorizações dos objetos de Bispo, também foram necessárias a fim de possibilitar sua aceitação crítica. [MORAIS, op. cit., p. 25]



ria todo o significado místico nos ombros de seu autor e foi – pendurado em um cabide –, realocado como uma instalação artística. O *Manto* em Bispo, semelhante ao manto do Caboclo de Lança, teria por função destacar o ser humano que o traça. Além da função essencial: “preparar e distinguir seu usuário na entrada do céu”²⁴, o *Manto* seria a forma de ser reconhecido como o escolhido de Deus.

“A memória é equivalente à vida, o esquecimento, à morte. Para salvar tudo, haveria que recordar de tudo”²⁵. As ligações entre memória e delírio fazem do legado artístico de Bispo algo tão único e complexo. Seu processo transcendia a criação de um artista, pois possuía um tempo limitado para representar a Criação divina.

24 BARRETO FILHO, op. cit., p. 17.

25 Ibid., p. 18.

Em vida, Bispo interpelava quem lhe visitava com uma pergunta: “Você enxerga a cor da minha aura?”²⁶ Irônico é pensar sobre significado de “aura” em arte contemporânea. Para Walter Benjamin, a reproduzibilidade na arte extinguiu qualquer faísca de aura que a obra de arte poderia possuir²⁷. Benjamin explanava a partir do conceito de aura que remetia a “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”²⁸, em uma investida de exaltar a singularidade da obra de arte sob o viés único, tradicional e autêntico. Bispo, muito provavelmente sob o delírio que o identificava como divindade, procurava constatar a aura dos visitantes

26 HIDALGO, op. cit., p. 80.

27 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica. In: ADORNO et al. Teoria da Cultura de massa. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

28 Ibid., p. 226.

Figura 4. À esquerda, Festa do Reisado, s/d; à direita, Walter Firmo, Bispo e seu estandarte, fotografia, 1985. Fonte: istoesergipe.com.

para elevar o ser humano comum a um status sobre-humano, sublime, celeste.

Sobre sua produção, Bispo não reproduzia, ele representava para apresentar a Deus. Com os mais diversos materiais efêmeros construía um valor místico – paradoxalmente, muito semelhante ao valor de culto que Benjamin também conceituou²⁹. Arthur Danto afirma em *Após o fim da arte*, que a arte contemporânea passou a valorizar elementos que são mais híbridos do que puros, contaminados ao invés de limpos³⁰. Tudo isso poderia ser encontrado na produção de Bispo: contaminação e hibridismo para representar a complexidade do mundo.

Sua missão o convocou a lembrar tudo o que já conheceu em vida e reproduzi-lo, recriar o mundo que existia apenas em sua mente. Traços de memória, de leitura, de estudo, ao que parece, compõem o repertório vasto de aproximadamente oitocentos trabalhos, que como Cristo, necessitou de um imenso sacrifício físico para serem “consagrados”, todos envoltos em um suave e rígido véu do delírio.

Conclusão

Ao serem ressignificados em objetos artísticos, as obras de Bispo ficaram suscetíveis a mutações. Pollak afirma que a construção da auto-imagem não é isenta de mudança em função da transformação dos outros. Não obstante, para que fossem admitidos no universo artístico, os trabalhos de Bispo passaram por um crivo de

aceitabilidade, instituídos por um crítico e curador, a saber, Frederico Morais. Essa figura atuou como um representante que falou a linguagem da arte por ele, haja vista que nunca tenha se considerado artista³¹.

É inevitável que a absorção pelo sistema da arte faça com que os objetos de Bispo percam o significado mágico que possuía, com toda a aura mística que lhe era atribuída pelo autor – as ressignificações sacras de seus objetos, as representações de seu próprio mundo. Assim, o inventário do universo perceptível de Bispo foi transformado, subdividido e rotulado em classificações artísticas: vitrines e acumulações; miniaturas e ORFAs; estandartes e panôs, entre outras tantas. Tal estratégia foi viável à época para que seus objetos fossem arquivados para posteriores exposições, e dessa forma, estariam livres de possíveis furtos por pacientes ou funcionários da Colônia – e salvos da iminente pilhagem.

Apesar de sua produção estar à margem da poética erudita e à margem da vida artística conceitual, Bispo deu vazão à sua subjetividade através de sua *poíesis*. Sob seus três pilares: construiu uma poesia oriunda de sua devoção religiosa, extraiu da riqueza visual da cultura nordestina seu valor simbólico e resistiu ao intenso sofrimento psíquico de sua doença e a partir dela – somado a obsessão em cumprir sua missão – construiu seu legado. A estética singular de seus trabalhos, então, seria a combinação de todos esses pilares em um ser. Talvez por essa complexidade, Bispo tenha levantado tantas questões pertinentes à arte – assim como, à psiquiatria, à psicologia e à sociologia.

Decerto, o campo artístico tenha abarcado este heterogêneo ser, pois como Bispo, à arte

29 Segundo Walter Benjamin: “Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as noções de substrato da sua singularidade tomam-se mais indefinidas. Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador” [BENJAMIN, op. cit., p. 226].

30 DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odyseus Editora, 2006, p. 170-186.

31 “Convidado a ver suas peças no museu em 1982, [Bispo disse:] meus olhos não estão preparados para ver aquilo” [BARRETO FILHO, op. cit., p. 9]

não compete uma simples definição. A arte contemporânea, como idéia geral, pôde abranger com toda propriedade, seus aspectos artísticos autoditadas, ricamente biográficos, assim como, pôde permitir a apropriação de um não-artista para o campo artístico. O que há de mais contemporâneo na arte, do que explorar os métodos apropriativos? Se Bispo aparentemente apropriou-se de sua memória e buscou ferramentas para cumprir a missão mais importante de sua vida, seus “trabalhos”, de maneira análoga, foram usurpados à nomenclatura de “obra de arte”. Entretanto, resumir a meras “obras” seria, no mínimo, depreciativo. Reaproprio seus trabalhos a um “acontecimento” – termo banalizado, mas que Jacques Derrida atribuía um significado místico, singular, arrebatador³² –, que é o último elemento disparador da memória, a qual, neste caso, ficará imputada à nossa mente defender esse legado.

Referências

AQUINO, Ricardo. Uma imagem biografia. In: LAZARO, Wilson. **Do Pitoresco ao Pontual**. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

BARRETO FILHO, Waldir de Mello. **A margem da poética**. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11421>> Último acesso em 10/10/2017.

CAMPOS, Marcelo. **Um canto dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira**. Rio de Janeiro: MBrac, Azougue Editorial, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre a arte do visível. [org. Ginette Michaud,

Joana Masó e Javier Bassas] Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto**. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

MORAIS, Frederico. A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In: **Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário**, 17- 25. Ex. cat., São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. Frederico. **Arte Além da Loucura**. [org. e prefácio Flávia Corpas] 1. Ed. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013.

NOVELLO, Maria. **Teoria da Arte em Platão: O Conceito de Poiesis**. In: 6ª Mostra Acadêmica UNIMEP, 2008.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricas, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

Ana de Almeida

É artista-educadora, professora e pesquisadora. É mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES) da Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: ana.almeida.escriptorio@gmail.com

32 “Um acontecimento é o que vem [...] isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não pensamos vir.” [DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*: escritos sobre a arte do visível. [org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas] Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, p. 70]

FOTOS & PALAVRAS, IMAGEM & LINGUAGEM: A RECRIAÇÃO NAS FRONTEIRAS

PHOTOS & WORDS, IMAGE & LANGUAGE: THE REMAKE ON THE BORDERS

Bruno Zorzal

Labo AIAC, Université Paris 8

Resumo: Neste texto, refletimos de que maneira a aliança entre fotografia e escrita significaria uma multiplicação das possibilidades para artistas se relacionarem aos fenômenos da realidade. Nos perguntamos também de que modo as peculiaridades dos processos artísticos e obras criadas da aliança entre foto e texto impõem uma reflexão, então, sobre a própria fotografia e suas imagens.

Palavras-Chave: Fotografia, imagem, linguagem, recriação, imaginário.

Abstract: *In this text, we reflect the alliance between photography and writing and on how this alliance would mean a multiplication of possibilities for artists in relationship to the phenomena of realities. We also ask ourselves how the peculiarities of artistic processes and works created from the association between photo and text imposes a reflection on photography and its images.*

Keywords: *Photography, image, language, remake, imaginary.*

De que maneira a aliança entre fotografia e escrita significaria uma multiplicação das possibilidades para artistas se relacionarem aos fenômenos da realidade? De que modo as peculiaridades dos processos artísticos e obras criadas da aliança entre foto e texto impõem uma reflexão, então, sobre a própria fotografia e suas imagens?

Em uma articulação de diferentes escritas, os artistas criam modos para trabalharem tão perto de fotos e da fotografia que das palavras e dos textos. Nesta associação entre fotografia e escrita exploram, de fato, imagem e linguagem, não mais de maneira isolada um do outro, mas colocando-os em tensão.

Neste contexto particular em que a linguagem se encontra com a imagem, podemos perguntar, inicialmente, de que modo procedimentos e obras fundadas sobre fotos e textos serviriam de provocação, ao mesmo tempo, às imagens (re)utilizadas, aos protocolos artísticos (re)estruturados e às histórias apresentadas.

Abordando as relações entre fotografia e escrita a partir do ponto de vista da criação em arte, encontramos modo de abordar, então, nossa questão central: quais relações existem entre a matéria fotográfica e o imaginário evocado pela escrita, entre a imagem visual e a imagem psíquica? E então, quais desdobramentos possíveis para a fotografia e para a escrita de uma poética fundada sobre tal intersecção?

A respeito das possibilidades inauguradas pela aliança entre fotografia e texto, François Soulages adverte que uma foto pode, em alguns casos, ser *unaire*, monossêmica, ou seja, possuir um só significado – como um signo – mas, uma vez unidas à palavra, à textos, nos permitem perceber o contrário. Nas palavras do filósofo, “não existe jamais unanimidade face a uma foto, face à uma imagem. O signo é fechado, a imagem é aberta; o signo é coisa, a imagem é pessoa. Esta

é a característica própria à fotografia, ser rica de um número potencialmente indefinido de sentidos: força explosiva de imagem rebelde [...]”

Neste sentido apontado por Soulages, a aliança entre foto e texto, nos ensinando sobre as fotos e a fotografia, permite um questionamento sobre de uma dimensão imagética própria e específica a toda e cada foto. De modo que, mais do que designar ou denotar algo, uma foto sugere. Ou ainda, enquanto a palavra pode designar, a foto, longe da função de signo, perturba.

Aspectos em torno aos quais nosso problema central se torna mais específico: por que e de que modo o trabalho de textos em função de fotos, e vice-versa, significaria uma abertura daquilo que entendemos *ser* uma foto em detrimento daquilo que ela pode *se tornar*? Refletimos, em outras palavras, em como a articulação texto-foto revelaria nas fotos (re) utilizadas uma dimensão de imprecisão, sendo esta um aspecto da própria “natureza” de cada foto? Assim, podemos nos perguntar ainda se a articulação foto e texto revelaria aspectos para uma abertura, em cada foto, àquilo que é da ordem da imagem. A partir destas questões, uma foto, uma representação, uma obra não seriam um fim, mas uma sugestão, uma provocação ao olhar atento, uma abertura àquilo que pode existir em silêncio nesta coisa que é uma foto, e poderia ser, então, abordada como imagem.

Podemos portanto examinar no que a aliança foto-texto serviria hipoteticamente de abertura em direção ao imaginário, de abertura às possibilidades de imaginar oferecidas pelas fotos.

1 « [...] il n’y a jamais unanimité face à une photo, face à une image. Le signe est fermé, l’image est ouverte ; le signe est chose, l’image est personne. C’est même la caractéristique de la photographie d’être potentiellement riche d’un nombre [p. 236] indéfini de sens : force explosive d’image rebelle [...] » SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie, la perte et le reste* (1998), Paris, Armand Colin, 2017, pp. 236, 237 (em tradução livre).



Figura 1. Eugenio Dittborn, Cáceres Hernández, 1982, técnicas múltiplas, 24 x 36 cm.

Refletiremos, para isto, de que modo o uso de texto abriria a foto, a desdobraria em direção àquilo que, nela, é (da ordem da) imagem. Poderíamos pensar, então, de que maneira o texto estimula uma abertura à dimensão imagética de toda foto.

Entre os vários procedimentos e obras criadas colocando em tensão as possibilidades das fotos e aquelas dos textos, poderíamos apontar algumas telas das *Pinturas Aeropostales* de Eugenio Dittborn (fig. 1). Série de obras em que o artista reelabora, por exemplo, matrizes fotográficas provenientes de arquivos policiais servindo a identificar “foras da lei” – sobretudo um punhado de fotos de indivíduos da etnia *selk'nam* ou *onas da Tierra del Fuego* feitas nos anos 1930. Ao interno do trabalho, somadas aos textos, o artista faz estas ima-

0095584 QUIERE DECIR

LA MUERTE

DE LA CARA DE ESTE

FUE LA INSTANTANEA

MODERNIZACION

DE LA CARA DE ESE.

FOTOGRAFICA.

LA CAPTURA. LA LLAGA. LA MANCHA.

LA COSTRA. LA CICATRIZ.

gens funcionarem de outro modo.

Poderíamos pensar também em artistas que (re)trabalham fotos que representam textos. E aqui as obras *Cicatriz* (1996), de Rosângela Rennó, e *Nada Levarei Qundo Morrer Aqueles que Mim Deve Cobrare no Inferno* (1981), de Miguel Rio Branco, seriam exemplares. Rennó recria fotos que mostram palavras tatuadas sobre os corpos de prisioneiros (fig. 2). Fotos compondo originalmente, estas também, um arquivo policial em São Paulo, do início do século XX. Em Rennó como em Dittborn, se a descontextualização já fornece elementos o bastante para pensarmos as fotos reutilizadas para além dos valores e sentidos destas nos arquivos de origem, os textos vêm complexificar, potencializar as tensões.

Rio Branco, por sua vez, usa no cinema uma

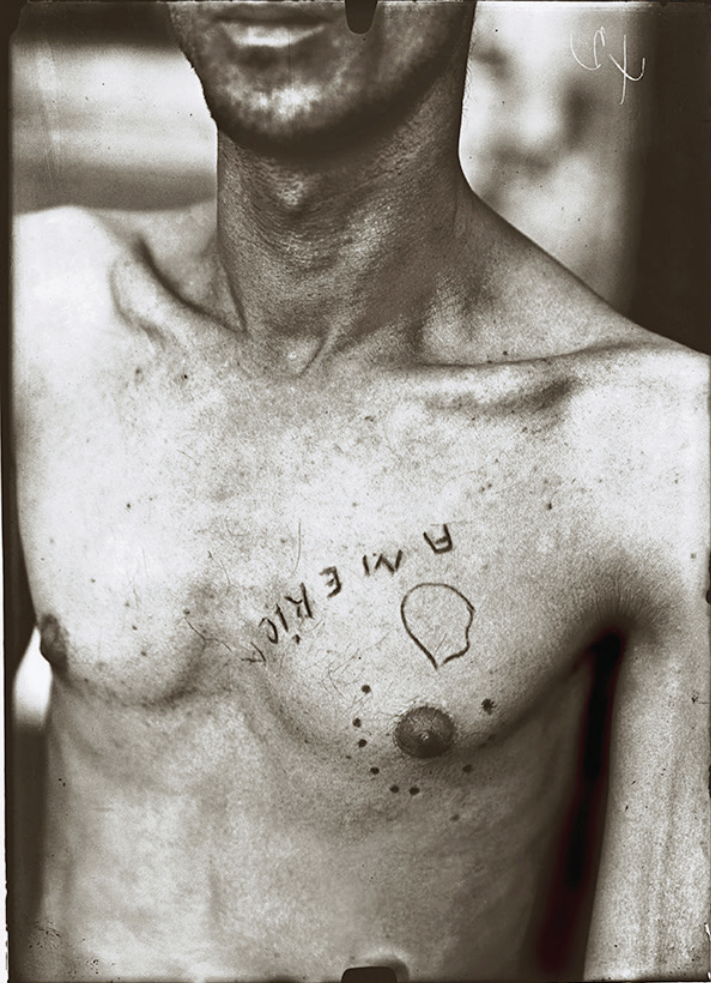


foto em que se vê um texto (fig. 3). O filme do artista se constrói em torno à imagens do Maciel, na zona do Pelourinho, em Salvador, e termina com a foto da frase que dá título à obra: “Nada levarei junto morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno” [sic]. Ele usa uma foto que é um texto, ou mesmo um texto que tem sentido enquanto imagem.

Pode-se pensar que as obras se formulam em torno aos efeitos sensíveis e inteligíveis de textos sobre fotos. E percebe-se que foto sobre textos agem e reagem uns sobre outros de modo a permitir uma alteração e ampliação nos sentidos que estes podem assumir. Vê-se um contexto de *détournements* constante, ou seja, de desvio de sentidos, de desdobramentos exercido



por um elemento sobre outro. Uma obra, que se nutre e que existe nesta dialética entre texto & foto, imagem & linguagem, e por que não, entre fatores inteligíveis & sensíveis.

Para podermos avançar, aprofundemos estas pistas a partir da obra *Silent Film (em Busca da Casa Pomerana)*, de Raquel Garbelotti. O vídeo é parte do projeto *Juntamentz* (2006-2007), no qual Garbelotti, por meio de fotografias, vídeo, textos e narração, inicia uma pretendida documentação de aspectos da presença da comunidade de pomeranos, imigrantes europeus que vivem, desde o final do século XIX, no estado brasileiro do Espírito Santo².

² Silent film está disponível em <https://raquelgarbelotti.com/Juntamentz>

Figura 2. Rosângela Rennó, Sem título (América), série Cicatriz, 1996, fotografia, dimensões variadas.

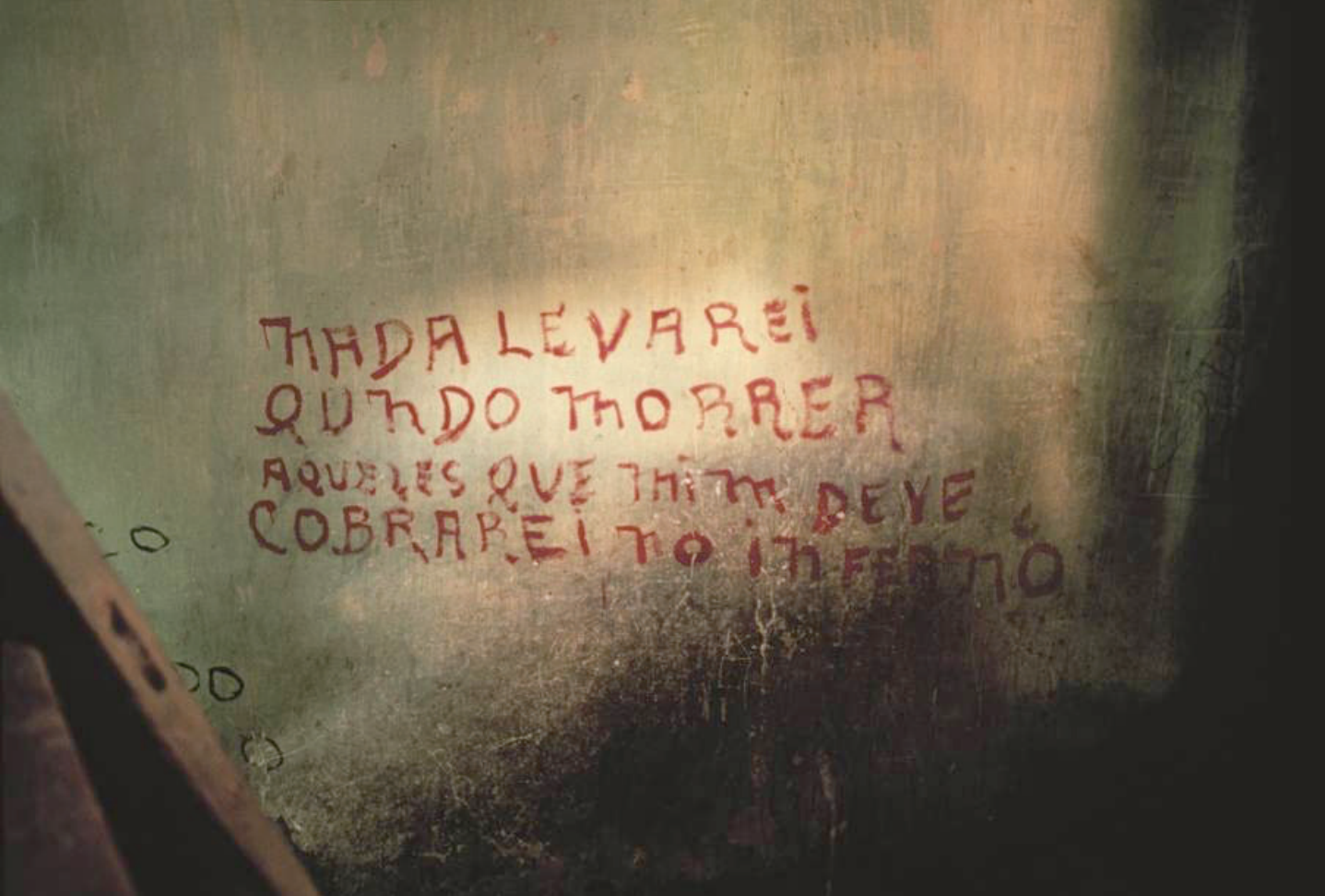


Figura 3. Miguel Rio Branco, Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno (fotograma), 1981, filme 16 mm, cor, 19 min.

Usando a etnografia como método, e contando com colaborados tanto da própria comunidade pomerana quanto especialistas da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), a artista explora as regras acadêmicas de pesquisas de campo. No final, mais do que revelar as peculiaridades desta comunidade, termina, em suas palavras, “por questionar a ideia de representação bem sucedida³”. Diante desta contradição ou paradoxo, poderíamos pensar que a busca pela casa pomerana se revela, então, uma busca por como esta realidade poderia ser representada.

3 Raquel Garbelotti, em entrevista a Cauê Alves, 8a Bienal do Mercosul, Fundação Bienal do Mercosul, 2011 (texto não publicado).

Como relata Raquel Garbelotti, as legendas de *Silent Film* são a transposição dos comentários feitos oralmente pelas jovens de origem pomerana, Irleci Klitzk e Carla Siebert, ao português escrito e, finalmente, traduzidos ao inglês (figs. 4, 5 e 6). Com suas próprias leituras sobre as casas e entorno, em que muitas das descrições são feitas a partir do que seria invisível aos expectadores, as jovens dizem por que as casas fotografadas seria ou não pomerana. Estas descrições são silenciadas no filme. E surgem situações de dúvida, colocando em xeque a possibilidade de as imagens, assim como os textos, revelarem o que é “ser pomerano”. Como analisa a própria artista, “o ‘cercamento’ nunca é realizado por completo.⁴”

4 GARBELOTTI, Raquel. A Imagem que Representa o Dispo-



this is a pomeran house because the colours are blue and white. the family that lives there is from pomeran origin.

Finalmente, o que se vê em *Silent Film* são imagens compostas por fotos e textos, e submetidas ao tempo da imagem em movimento. A ser considerado no trabalho, temos as fotos das casas, feitas pela artista no interior do Espírito Santo, os comentários das colaboradoras, a exclusão do som, a inclusão das legendas em inglês. E então, a tradução da língua pomerana ao português e, por fim, ao inglês. E ainda, a transposição de uma linguagem a uma outra, ou

seja, do pomerano oral (do comentário que não se ouve feito pelas colaboradoras da artista), ao português e, finalmente, ao inglês escrito das legendas. Seria então a considerar tudo aquilo que se perde e que se ganha por causa e graças às traduções e transposições. Parafraçando a curadora Daniela Castro, a respeito da tradução que compõe a obra, encontramos “a força criativa que emerge do espaço entre um sistema de significação e outro⁵”. E ainda, nas palavras de

sitivo que Representa a Imagem. Farol, PPGA/Ufes, n. 12, 2014, p. 118.

5 CASTRO, Daniela. Textos transitáveis, Espaços transitíveis. Exposição Translations|Traduções, WARC Gallery, Toronto, 2008.

Figuras 4, 5 e 6.
Raquel Garbelotti,
Silent Film (em Busca
da Casa Pomerana),
2006-2007, cor, mudo,
7 min. em loop.



it is not confirmed to be a pomeran house. it is likely that the roof is pomeran, but the colours aren't. there is a pine tree planted at the front. when the pine tree grows higher than the house, it has to be trimmed down, because it is a sign that someone will die.

Raquel Garbelotti, uma opacidade provocada pela tradução⁶.

Lentamente, a medida que o tempo passa, a dimensão científica deste estudo etnográfico, termina por se agregar enquanto um elemento a mais para a imaginação; como uma camada a mais para a ficção, para a ficcionalização desta procura pela casa pomerana. Por fim, a linguagem, o texto, as fotos se complementam na construção de um relato que se aproxima do

absurdo. De modo contraditório, é justamente neste espaço que a obra poderá ganhar sentido enquanto tal.

Assim, abandonando os modos, podemos dizer, convencionais de mostrar fotos, de fazer filme e vídeo, de criar uma narração, breve, de fazer obra, a artista expõe aspectos de uma realidade que não seria visível ou acessível de outro modo. Vemos e lemos o que está na imagem, mas a coisa a ver e a ler não se encontra exatamente nas fotos e legendas mas em algum lugar entre os dois. Em algum lugar entre aquilo que as imagens oferecem a ver e

⁶ GARBELOTTI. A Imagem que Representa o Dispositivo que Representa a Imagem, idem.



opas-haus is a bed&breakfast. the owner, edgar faller is
from german origin but the house is pomeran.

aquilo que elas somente podem sugerir.

Partindo de uma espécie de sociologia ou etnologia visual, explorando a fotografia como instrumento de pesquisa e mesmo como experiência social, a obra *Juntamentz*, ao mesmo tempo que constrói uma espécie de relato poético da comunidade pomerana, termina por expor os múltiplos usos da fotografia. A busca seria então pelos limites da representação. Uma poética se construiria a partir destes limites das possibilidades de representar.

O filme se constrói por meio daquilo que não se vê nas imagens, daquilo que não se escuta

em diálogos e não se lê nas legendas. O efeito sensível se dá por meio de uma ficcionalização a partir de alguns aspectos oferecidos pelo filme acerca de uma realidade ela também envolta em uma bruma.

Estes elementos da poética da obra terminariam por fundar uma questão fundamental que o projeto nos permite apontar: como criar a partir de tensões não representáveis nem pela fotografia, nem pelo cinema, nem pelo vídeo, nem pela linguagem oral ou escrita, mas por um modo de expressão que se encontraria em uma convergência de todas estas às quais a artista

recorre. Em outros termos, diante de uma realidade complexa sobre a qual o projeto se funda, a artista opta pela complexidade. Talvez por representar a própria complexidade.

Ao ponto de nos perguntamos: como uma obra pode expor, por um lado, os limites da objetividade de uma análise e de um discurso, de modos de representação, de instrumentos científicos (a etnografia, a antropologia visual e mesmo a noção de História); enquanto, por outro lado, nos mostra as possibilidades e desdobramentos, para a arte, a partir do encontro (existente talvez desde sempre) entre escritos e imagens. Em outras palavras, se enquanto projeto científico, a obra como representação não nos mostraria mais do que aquilo que estaríamos dispostos a ver, ou aquilo que estamos prontos a crer, como obra de arte nos permite pensar as relações dialéticas entre fotografia e escrita, foto e texto, imagem e linguagem e como isto provocaria o estado das coisas, uma vez mobilizadas pela arte.

De fato, retomando nosso problema central, este questionamento de limites da representação nos permitiria perceber uma abertura às possibilidades de uma foto quando esta vem abordada como uma imagem. Poderíamos propor que, justamente nesta área de sombra entre a linguagem e a imagem, se revela a dimensão imagética inerente a toda foto.

Em outras palavras, se culturalmente estaríamos preparados para ver em uma foto vestígios do objeto fotografado – ou seja, do referente –, o uso das imagens revelam, ao contrário, não mais aquilo que resta do fenômeno visível fotografado, mas aquilo que, com uma foto – a imagem – pode ser explorado, aquilo que, com ela, passa a existir. Lá onde a imagem é, então, menos o vestígio daquilo que existiu em um dado momento diante da câmera do que a abertura em direção àquilo que não se conhe-

cia antes de vermos e temos a imagem da coisa. A imagem passa a ser a coisa ela mesma. E, enquanto tal, podendo servir à imaginação. Ou servir menos como prova do que foi, ou de um “isto foi” barthesiano, do que como estímulo àquilo que pode ser. Deslocamos, então, o foco daquilo que foi fotografado à foto ela mesma e, então, ao que pode ser feito a partir de um relação sensível com a própria imagem. E esta coisa que é a imagem de algo, é o objeto a ser trabalhado.

Para criarmos uma nuance, se temos o objeto fotografado na foto deste objeto, deste referente, é menos no sentido explorado por Barthes⁷ – que privilegia a coisa à foto desta coisa – do que no sentido de Merleau-Ponty quando ele escreve que “ver é ter à distância⁸”. O encontro da foto com o texto nos permite perceber que a ideia da foto como um vestígio, como algo que teria sentido por si só vem colocada em questão. Nas tensões criadas no encontro entre texto e foto, entre linguagem e imagem, percebemos que uma foto assume um valor e sentido a partir do uso específico que fazemos dela. O valor de essência do signo se opõe ao valor de uso de uma foto. Em uma foto, todo sentido seria circunstancial.

Pensando que uma foto é menos objetiva como uma mensagem do que aberta como uma imagem, vemos uma possibilidade de acessarmos uma dimensão imagética como característica comum a toda foto. A partir desta espécie de dissonância entre texto e foto, abre-se um espaço de expressão daquilo que a foto sugere sem poder dizer. E que o espectador pode então dizer, a partir da coisa visível que é uma foto. E a obra de Garbelotti nos permite desvelar possibi-

7 BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

8 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Voir, c'est avoir à distance. L'œil et l'esprit* (1964). Paris : Gallimard, 2006, p. 19.

lidades escondidas no silêncio de uma imagem. Desvelar, com textos, o que na imagem é possibilidade, sugestão em silêncio. O que nos faz pensar no “surdo trabalho das imagens”⁹, visto por Foucault na confrontação entre imagem e texto proposto por Magritte em *La Trahison des images* ou *Ceci n'est pas une pipe*.

Os artistas nos instalam em algum lugar entre a fotografia e a escrita, onde um modo de expressão é atravessado pelo outro. Colocando em tensão fotos e palavras, imagens e textos, o trabalho de Garbelotti nos permite perceber uma abertura própria às imagens. Confrontada ao texto, uma foto reencontra sua dimensão imagética. Uma possibilidade a ela inerente: ela pode ser resignificada constantemente. Que uma foto terá um valor a partir do uso que se faz, a partir do contexto de recepção.

E, pensando a partir dos elementos propostos por Hubert Damisch para uma fenomenologia da fotografia¹⁰, se uma foto informa, ela nos informa que, em um dado momento, um indivíduo, uma câmera e um objeto, se encontraram em um espaço e tempo comum. De modo que se uma foto pode ser prova de algo, ela é a prova de que alguém munido de uma câmera coabitou, em um dado momento e espaço, com o fenômeno visível da realidade. Encontro do qual, a foto é resultado. O trabalho de imagens fotográficas com textos seria, como vimos, um modo de desvelar este aspecto. Esta dimensão ontológico nos permite esvaziar as fotos de verdades a elas atribuídas. Verdades aceitas culturalmente, mas sem fundamento para fora do mundo dos hábitos e costumes. Pois parte da foto é visível, o resto é imaginação.

Bruno Zorzal

É artista e pesquisador. Doutor em Esthétique, sciences et technologie des arts, é artista-pesquisador associado no Labo AIAC, Université Paris 8, e membro da cooperativa de pesquisa RETINA.International.

Agradecimentos: Bárbara Bragato, Raquel Garbelotti e Galeria Marília Razuk.

9 FOUCAULT, Michel. Ceci n'est pas une pipe. In : Dits et écrits I.

10 DAMISCH, Hubert. La Denivelee. À l'épreuve de la photographie. Paris : Seuil, 2001.

ALTERIDADE OPERACIONAL DA IMAGEM: ACERCA DO ANONIMATO NO ARTE-ATIVISMO HACKER

OPERATIONAL ALTERITY OF IMAGE: ON ANONYMITY IN
HACKER ART-ACTIVISM

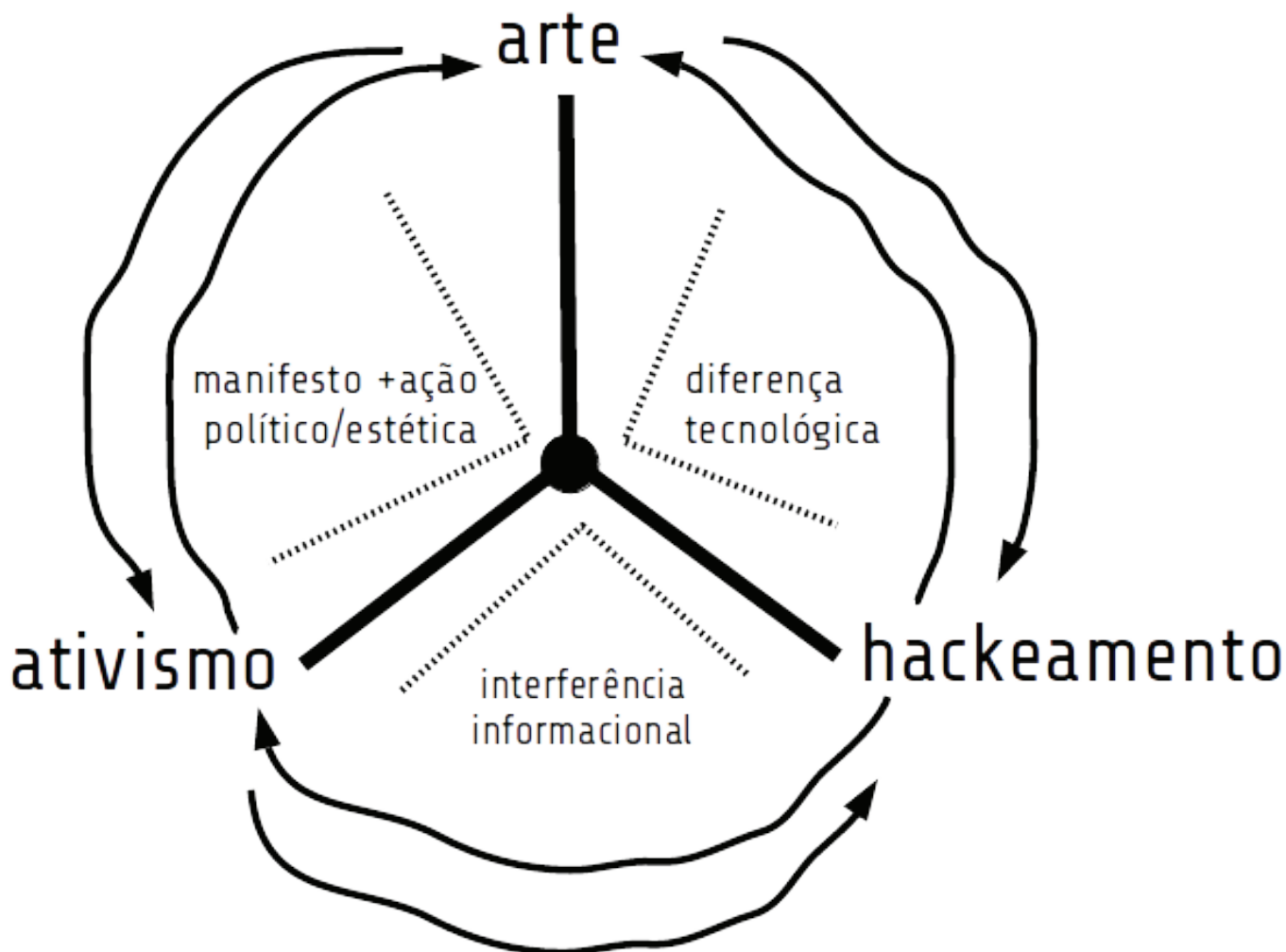
Daniel Hora
PPGA-UFES

Resumo: Neste ensaio, o anonimato será considerado como circunstância de problematização do arte-ativismo hacker. O foco de discussão será o tipo de alteridade implicada em táticas de renúncia ou revogação opostas à autoria exclusiva ou restritiva, em trabalhos artísticos vinculados com a contestação de diversos modos de opressão. Embora as duas opções sejam diretamente associadas a iniciativas de descentramento ou ocultação relativas à subjetividade, também propiciam um caráter agenciador e transubjetivo às propostas de artistas como Eva & Franco Mattes e Giselle Beiguelman, além de projetos como Art is Open Source e F.A.T Lab. A partir desses exemplos, comentamos aspectos da alteridade operacional e política que envolvem a realização, distribuição e usos das imagens e signos pós-digitais.

Palavras-chave: estética e política, arte pós-digital, software livre e código aberto, apropriação e desvio, diferença tecnológica.

Abstract: *In this essay, we will consider anonymity as a circumstance for questioning hacker art-activism. The main focus of our approach will be on the type of alterity (otherness) implied in tactics of renunciation or revocation adopted in opposition to exclusive and restrictive authorship, as we observe in artistic works associated to struggles against different modes of oppression. Although these two options are commonly linked to initiatives of decentralization and concealment concerning subjectivity, they also provide a transubjective and articulating quality to works by artists such as Eva & Franco Mattes and Giselle Beiguelman, besides projects like Art is Open Source and FAT Lab. From these examples, we will comment on the operating and political alterity as features involved in post-digital images and signs production, distribution and usage.*

Keywords: *aesthetics and politics, post-digital art, free/libre and open source software, appropriation and détournement, technological difference.*



A conjugação *arte/ativismo/hacker* encontra-se frequentemente sob a influência de um *devoir-anônimo*. Essa situação deriva das tendências de diluição da autoria restritiva que afetam a subjetividade das imagens e signos compreendidos nos híbridos culturais que propicia. Nesses processos de arte-ativismo hacker, verifica-se uma tripla composição de confrontos binários entre os seus elementos constitutivos.

Conforme esquematizado em nosso primeiro diagrama (Fig. 1), entre a arte e o ativismo, opera o desejo típico de agitação ou arregimentação multitudinária do panfleto, da ação direta e do manifesto político-estético. Entre a arte e a abordagem hacker, por sua vez, opera o comu-

nitarismo dedicado a destruir os obstáculos proprietários e a impelir a livre exploração da diferença tecnológica, seja qual for a disciplina e a respectiva tecnologia envolvida, como sugere McKenzie Wark (2004). Entre a abordagem hacker e o ativismo, por fim, opera a interferência informacional empreendida contra o controle totalitarista ou monopolista, em proveito das liberdades individuais e da promoção de interesses públicos.

Essa tripla composição amplia a expectativa de uma concatenação transversal entre máquinas artísticas e revolucionárias que somam suas operações físicas e intelectuais, segundo a concepção de Gerald Raunig (2007). Para além

Figura 1: Diagrama de relações entre arte, ativismo e ação hacker (hackeamento). Fonte: ilustração elaborada pelo próprio autor.

da ideia de sobreposição sem incorporação entre a arte e o ativismo, a tríade formada com a abordagem hacker da tecnologia sugere um núcleo comum de dispersão da identidade. A partir desse nó, os ortônimos se desestabilizam e se desdobram em heterônimos, pseudônimos e anônimos.

De modo suplementar, as características do arte-ativismo hacker remetem inevitavelmente à notoriedade alcançada pelos gestos ativistas ligados às redes Anonymous, WikiLeaks e propostas congêneres, durante as duas primeiras décadas dos anos 2000. Embora se situem em um contexto além da arte, os juízos positivos ou negativos a respeito das iniciativas dispersas que são agregadas por essas denominações oscilam de modo semelhante às apreciações sobre as polêmicas internas ao sistema artístico.

Tais reações externas e internas tendem a orientar as possíveis significações concedidas às concatenações transversais e instáveis entre os campos da arte, ativismo e diferença tecnológica. Pois as trocas recíprocas desafiam e (re) configuram as respectivas discursividades, por meio da conexão entre a sensibilidade, a tecnologia e o poder.

Vejam alguns exemplos. Com o manual do coletivo F.A.T Lab – Free Art and Technology Lab, os editores Domenico Quaranta e Geraldine Juárez (2013, p. 9) almejam uma publicação de caráter “humilde como um tutorial” e “ambicioso como um manifesto”. Em vez de um catálogo de obras concluídas, o livro propõe a apropriação e derivação irrestritas de instruções de carácter predominantemente sarcástico, selecionadas de uma base de dados mais ampla disponível na internet¹. Ainda que o tipo de licenciamento em Creative Commons venha a implicar a atribuição às autorias originais, reserva-se espaço

para a sua diluição em eventuais alterações promovidas em projetos alheios subsequentes.

Entre os casos compilados está LikeJacking² (2014), do coletivo francês Les FFFFrères Ripoulain. Trata-se de uma “exposição” intrusiva, dedicada à difusão de conteúdos relacionados às práticas *hackers* de faça-você-mesmo e código aberto. A mostra é viabilizada por meio de uma tática de interação que “sequestra” a atenção do público. Um programa invasor propaga mensagens não autorizadas (*spam*) em mídias sociais, em um fluxo que apenas se interrompe quando o usuário clica em “curtir” ou realiza testes de diferenciação entre humanos e computadores, que exigem a autenticação em protocolos de desafio-resposta geralmente classificados como CAPTCHA. Como consequência, conteúdos de outros artistas do F.A.T. Lab são visualizados a partir dessas interações.

Outro exemplo é o laboratório interdisciplinar Art is Open Source (AOS), fundado em 2004 pelo italiano Salvatore Iaconesi e coordenado em parceria com Oriana Persico. O laboratório se dedica aos estudos de aspectos emancipadores ou opressivos da ubiquidade tecnológica que atinge a vida das pessoas e da sociedade.

Em Persona Non Data³ (2016), um sistema é desenvolvido para a formação e o uso interativo de uma base de dados aberta, resultante do processamento de imagens capturadas por câmeras de vigilância de um local específico. Com isso, são obtidas informações relativas à identificação e aos modos de movimentação dos visitantes de um espaço determinado. O projeto visa à conscientização crítica sobre as capacidades tecnológicas de rastreamento e interpretação do comportamento humano.

1 <http://ffff.at/>

2 <http://ffff.at/like-jacking/>

3 <http://artisopensource.net/persona-non-data/>

Da renúncia à revogação e ao revés

É possível avaliar a relação do arte-ativismo hacker com o anonimato segundo uma dupla perspectiva. Conforme os exemplos acima evidenciam, há uma tendência de renúncia frente ao imperativo da ortonímia, ou seja, a busca pela denominação inequívoca de uma única autoria. Trata-se de um gesto tático instituinte e deliberado de produção e distribuição de imagens e signos por meio de uma aproximação radical entre as alteridades de emissão e recepção. A produção, geralmente atrelada à marca autoral, confunde-se então com a distribuição e acesso, geralmente propensos ao tratamento estatístico e indistinto do público alcançado.

Por outro lado, há também a revogação – direção complementar e combinatória, portanto, não oposta à perspectiva da renúncia. Na revogação, o gesto torna-se contra ou coconstituente. Pois provoca ou tira proveito da apropriação do alheio e da ortonímia restritiva, conforme preestabelecida pelos mecanismos que operam o controle político e a recompensa econômica vinculadas à função autor. Ou seja, a revogação questiona o desempenho autorizado e privilegiado da enunciação sobre o qual discorre Michel Foucault (1994), mesmo diante da inevitabilidade de sua recomposição, inclusive no anonimato, conforme ressalva Giorgio Agamben (2007).

Que é e como ocorre a renúncia? Ela se apresenta como uma tentativa de escapar à mercantilização e ao controle político atrelados à função autor. Ocorre pelas denominações coletivas e licenciamentos abertos que levam à partilha da operação artística. Ocorre pela adoção de pseudônimos, heterônimos, bem como a apropriação de obras sem origem plenamente identificada.

Que é e como sucede a revogação? Ela aponta uma tentativa de erodir a aura autoral (e tam-

bém sua consequência política e econômica), em favor de uma discursividade reinstauradora. Ocorre pelo desvio (*détournement*) de estirpe Situcionista e o plágio utópico hipertextual (CRITICAL ART ENSEMBLE, 1994), que altera aquilo que já se reconhece pela ortonímia, em favor de “autorias” derivativas. Ocorre pela ação camuflada que tira proveito da atribuição já firmada para se reservar como incógnita.

A revogação é um gesto frequente na produção da polêmica dupla italiana Eva & Franco Mattes⁴. *Hybrids* (1998) é um projeto de recombinação de fragmentos de obras dos principais expoentes da net arte, como os artistas Heath Bunting e Vuk Cosic. *Copies* (1999) é uma série de réplicas de *sites* ligados ao mesmo movimento citado, a exemplo do *site* da galeria Art. Teleportacia. *Forbidden* (2000) é um trabalho comissionado por equívoco, feito à maneira do coletivo JODI, com quem Eva & Franco Mattes são confundidos pelos responsáveis pelo convite para a produção de uma obra.

Essas apropriações extravasam depois para outras linguagens artísticas. Baseado em um meme da internet, Catt (2010) é composto por uma gaiola e dois animais taxidermizados: dentro dela há um gato e sobre ela um pássaro. Em uma paródia sobre o valor da autenticidade, a escultura é exposta em uma galeria onde sua autoria é falsamente atribuída ao artista Maurizio Cattelan, para depois ser revelada como um embuste concebido por Eva & Franco Mattes. Por sua vez, em *Reenactments* (2007-2010), a dupla emprega avatares eletrônicos de si própria para repetir no mundo virtual do *Second Life* seis performances históricas, realizadas nas décadas de 1960 e 1970 por Vito Acconci, Chris Burden, Joseph Beuys, e as duplas Marina Abramović e Ulay, Gilbert & George e Valie Export e Peter Weibel.

4 <http://0100101110101101.org/>

Por outro lado, é significativo que as táticas de revogação de Eva & Franco Mattes não se limitem à contestação da oronímia restritiva. Também operam inversamente, de modo paralelo ao gesto de renúncia, quando o próprio anonimato parece ser contestado em favor de um exercício multiplicado da função autor.

Em várias ocasiões, a dupla se apropria de materiais alheios e anônimos disponíveis na internet – avatares de videogames em Portraits (2006-2007), fotos pessoais em The Others (2011) e Riccardo Uncut (2018), vídeos em My Generation (2010), e performances provocadas por instruções dos artistas em BEFNOED4 (2014-). Desse modo, são abordados temas como privacidade, propriedade e responsabilidade pelos conteúdos publicados via internet.

De fato, a expansão dos chamados conteúdos gerados pelo usuário faz do anonimato uma instância de agenciamento coletivo. Por meio dele, instaura-se um jogo de produção em cadeia, que se corporifica nas imagens e signos das mídias sociais. O arte-ativismo hacker salienta isso ao indagar sobre as condições de possibilidade da diferença tecnológica, no que se refere tanto à explicitação *crítica*, quanto ao ofuscamento multitudinário e *críptico* da gestualidade autoral.

No Brasil, a artista e teórica Giselle Beiguelman⁵ atua como propositora de uma série de trabalhos em que o público se torna participante. Poétrica (2002-2003) envolve a publicação de poemas visuais em dispositivos móveis, web, impressões digitais e painéis eletrônicos urbanos, em que se somam contribuições de interessados. Em Sometimes Always/Sometimes Never/Sometimes (2007), uma projeção é montada com os vídeos captados por usuários de celulares. Um sistema de interação permite a fragmentação e recombinação de imagens,

bem como a aplicação de filtros de cores e a sucessiva sobreposição de camadas, cuja saturação propicia o apagamento de memórias fugazes.

Por fim, uRnotHere: Você Não Está Aqui (2012) envolve uma instalação e um aplicativo criados em parceria com Fernando Velázquez. Nesse projeto, os visitantes podem compor paisagens urbanas virtuais, a partir da junção de itens escolhidos de um banco de 4 mil imagens capturadas em 40 localidades reais. As cidades resultantes são postadas na internet, acompanhadas de um título e de um nome de usuário fornecidos pelos participantes.

Da renúncia à revogação e vice-versa, o arte-ativismo hacker suscita um julgamento de aspecto sensível, moral e técnico sobre o que contribui ou prejudica a constituição de valores comunitários. Pois, renúncia e revogação não existem de modo absoluto e incontestável. Há o risco de que sejam mal vistas, respectivamente, como deserção irresponsável e contração oportunista.

A função autor se submete a um atravessamento bidirecional. Conforme nosso segundo diagrama (Fig. 2), os sentidos apontam ora para a renúncia (ou deserção), ora para a revogação (ou contrafação). Tais polaridades propiciam um gradual afastamento da atribuição centrada e restritiva em favor da diluição da autoria e a vigência do anonimato.

Nesse mesmo modelo, haveria ainda um percurso sinuoso e de mão dupla que intersecciona o traçado da renúncia e o da revogação. Trata-se do agenciamento decorrente das condições de possibilidade da diferença tecnológica. Pois, o arte-ativismo hacker implica desejo e processos coletivos de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 1980) mediados pelos dispositivos, seja qual for a direção tomada.

⁵ <http://www.desvirtual.com/>

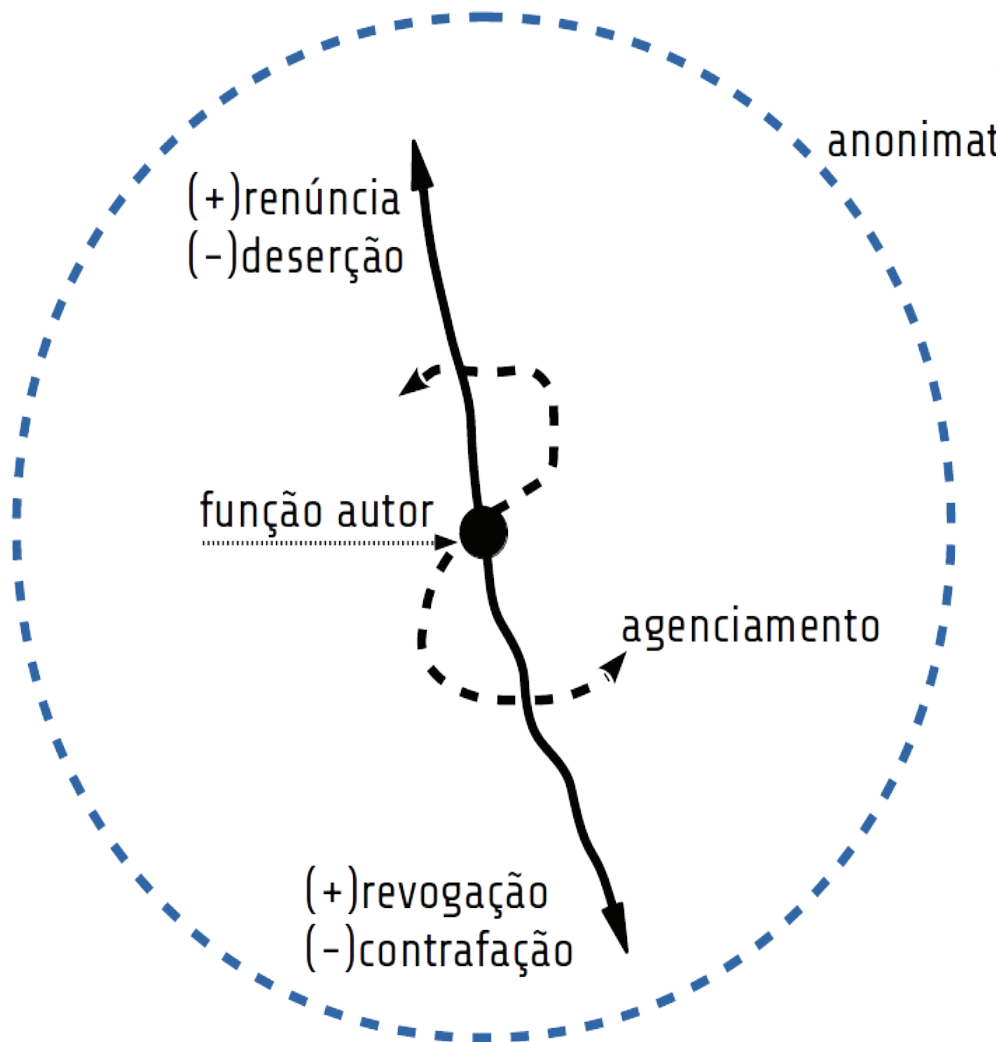


Figura 2: Diagrama sobre relações entre a função-autor e o anonimato no arte-ativismo hacker. Fonte: ilustração elaborada pelo próprio autor.

Transparência, opacidade e translucência

Um fator estético-político influencia a relação entre o anonimato e a alteridade operacional das imagens e signos no arte-ativismo hacker. Trata-se da decisão sobre o grau de visibilidade de quem está envolvido na produção poética, política e tecnológica. Em virtude dos meios de opressão política e econômica na era pós-digital, variam as alternativas para os gestos do arte-ativismo hacker.

Em tese, a ortonímia poderia ser radicalizada, em uma tática de *transparência*, nos moldes de uma desobediência civil eletrônica (CRITICAL ART ENSEMBLE, 1996) sem máscaras, materializada em atribuições de subjetividade completamente desveladas. No entanto, o risco efetivo das punições impele os artistas e ativistas a outro percurso. Nele se situa uma prática de *opacidade* no uso anônimo das tecnologias, como ocorre de modo relativo e parcial nas incursões à web profunda (*deep web*) e na navegação com mascaramento do protocolo de internet (IP) correspondente à localização efetiva da máquina utilizada.

Encontram-se ainda as saídas sub-reptícias e intermediárias da *translúcência* e da saturação, encontradas por exemplo em ações baseadas no processamento distribuído entre diferentes computadores em redes ponto-a-ponto (*peer-to-peer*). Com essas táticas, propagam-se meios de registo, encriptação e ação sem identificação unitária, em uma “tática de não existência”, permeável e esvaziada de identidades representáveis, conforme Alexander Galloway e Eugene Thacker (2007). Assim, o arte-ativismo hacker tenta agir sem tropeçar nas malhas de vigilância ubíqua.

Na *translúcência*, exploram-se fatores negligenciados, aspectos ainda não mensurados ou imensuráveis, e a inatividade. Desse modo, a produção da diferença tecnológica abala o próprio processo em que objetos e sujeitos são reconhecidos enquanto tais (WARK, 2004, parágrafo 222). Pois a *translúcência* permite aos seus praticantes transcender as regras e os protocolos relativos às categorizações do corpo e da subjetividade (DOMINGUEZ et al., 20013).

Dessa maneira, institui-se uma dinâmica transubjetiva, em que a tecnologia elaborada por ortônimos habilita a ação sem rastro de outras subjetividades. Evita-se assim a *opacidade*, que com frequência redundna na deserção e contrafação, sem que os envolvidos se tornem presas fáceis das conseqüências punitivas da *transparência*. A *translúcência* leva-nos aqui a uma questão para futuros desdobramentos: que importa quem altera o já programado? Apesar da aposta pelo anonimato, observamos, contudo, que a questão tecnológica já contém em si um agenciamento coletivo inscrito nos códigos disponíveis para a sua própria elaboração e exploração, de modo análogo aos debates sobre o discurso desenvolvidos a partir de Foucault.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanations**. New York: Zone Books, 2007.
- CRITICAL ART ENSEMBLE. **Electronic civil disobedience and other unpopular ideas**. New York: Autonomedia, 1996.
- CRITICALARTENSEMBLE. **The electronic disturbance**. New York: Autonomedia, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

DOMINGUEZ, Ricardo et al. *Geo_Poetic_Systems (GPS): Fragments, Fractals, Forms and Functions Against Invisibility*. **Trans-Scripts**, Irvine, v.3, p.290–304, 2013. Disponível em: <http://sites.uci.edu/transcripts/files/2014/10/2013_03_20.pdf>. Acesso em: 7 maio 2020.

FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur?* In: _____. **Dits et écrits 1954-1988**. Vol I. 1954-1969. Paris: Gallimard, 1994. p. 789-820.

GALLOWAY, Alexander; THACKER, Eugene. **The exploit: a theory of networks**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

QUARANTA, Domenico; JUÁREZ, Geraldine (org). **The F.A.T. manual**. Brescia: Link Editions, 2013.

RAUNIG, Gerald. **Art and revolution: transversal activism in the long twentieth century**, Cambridge: Semiotext(e), 2007.

WARK, McKenzie. **A hacker manifesto**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Daniel Hora

Professor adjunto do Departamento de Artes Visuais, Centro de Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. É um dos líderes do grupo de pesquisa Fresta: imagens técnicas e dispositivos errantes. Membro do grupo de pesquisa AMBIENTE 33 - Especialidades, Comunicação, Estética e Tecnologias. Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado da Capes e pesquisador colaborador do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (2015-2017). Doutor em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília. Pesquisador visitante no Departamento de Artes visuais da Universidade da Califórnia - San Diego, como bolsista do programa Capes-Fulbright de doutorado sanduíche nos EUA. Mestre em Arte pela Universidade de Brasília, especialista em Crítica de Arte pela Universidad Complutense de Madrid e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade de São Paulo. Vencedor do prêmio Rumos Itaú Cultural Arte Cibernética de 2009, na categoria de pesquisa acadêmica.

CAMINHADA E ESCUTA COMO DISPARADORAS DE UMA POÉTICA DE EXPERIÊNCIA PARA VIVER NA ZONA A RUA, O ATELIÊ, A MONTAGEM

WALK AND LISTEN AS TRIGGERS OF A POETIC EXPERIENCE TO LIVE IN
THE ZONE. THE STREET, THE STUDIO, THE EDITION

Cristiano Souto Sant'anna

PPGArtes UFRGS/CAPES

Resumo: O artigo apresenta dois trabalhos do autor, Pequena história da Zona e Luminária solução de forma-conteúdo, o cotidiano de ateliê do artista, as relações entre essas obras e as práticas poéticas na região da Avenida Farrapos, em Porto Alegre. Atravessado pela noção de experiência, o artista desenvolveu uma rotina de convívio e uma poética da experiência, que resultou no compartilhamento de saberes articulados no ateliê e galeria. O artigo ainda desenvolve o conceito de Zona, delimitado como a região física da Avenida Farrapos, mas ampliando o sentido para zona de bagunça, de meretrício, zona imaginária.

Palavras-chave: experiência, escuta, zona, narrativa, fotografia.

Abstract: *This article presents two works by the author, Small Story of the Zone and SpotLight solution of form-content, the routine of the artist's studio, the relations between these works and the poetic practices in the region of Farrapos Avenue, in Porto Alegre. Crossed by the notion of experience, the artist developed a routine of conviviality and a poetics of experience, which resulted in the sharing of articulated knowledges in the studio and gallery. The article develops the concept of Zona, delimited as the physical region of Farrapos Avenue, but extending the sense to a zone of mess, of prostitution, imaginary zone.*

keywords: *experience, listening, zone, narrative, photograph.*

Sentado na sala do meu ateliê, braços cruzados, a uma distância de 3 metros, observo as cinco fotografias na parede. Daqui onde estou elas se apresentam como manchas vermelhas e negras fortes, grudadas com imãs sobre a tinta cinza magnética. Em minha mesa se espalham uma confusão de textos impressos, livros, conta de luz, isqueiro, um “scanner”, moedas, o computador onde digito, paro, cruzo os braços, olho a parede, volto a digitar. Nesse momento minha mente foge desse espaço e vai para onde tudo começou.

Caminhar

Desci do ônibus na rodoviária de Porto Alegre. Vim do bairro Bom Fim retomar uma rotina que iniciei há três anos. Tenho caminhado e fotografado a região da Avenida Farrapos, em Porto Alegre. É um domingo de manhã. Re-encontro o mesmo espaço vazio, de portas fechadas, que escolhi para meus percursos em 2016. Nessas horas a cidade se apresenta como um esqueleto para mim. Sem o movimento de comércio da semana, é possível ver o que ela me mostra em camadas. Sandra Pesavento diz que “a cidade sempre se dá a ver pela materialidade de sua arquitetura ou pelo traçado de suas ruas, mas também se dá a ler pela possibilidade de enxergar, nela, o passado de outras cidades contidas na cidade presente”. (PESAVENTO, 2007) En-

quanto caminho, percebo as histórias gravadas na estrutura de concreto e pelo chão. A região da Avenida Farrapos, uma das vias mais movimentadas de Porto Alegre, é lugar habitado por muitos grupos sociais e que assistiu a diversos ciclos econômicos que deixaram suas marcas e hoje se conectam em um território. Caminhar por aqui é perceber esses rastros, esses resquícios arqueológicos: uma pichação, uma janela que se fecha em tijolos, uma entrada de garagem que faz às vezes de marquise e casa. Como uma sobreposição de poeira, é possível olhar as cidades do passado na cidade atual. É possível também ver as pessoas nela.

Faz meses que meu ateliê é uma bagunça, uma zona de papéis, fotografias, livros,. Uma confusão onde tropeço e quase caio às vezes. Todas as minhas caminhadas pela Farrapos, as conversas, experiências, fotografias que raspei daquele lugar vieram se depositar aqui. De forma desordenada, ou numa lógica incompreensível para mim, o lugar me envolve de tal maneira que é quase caótico às vezes, uma zona.

Zona

Uma busca no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* apresenta a palavra zona como uma região delimitada, faixa, região com características particulares; local de prostituição; bagunça, desordem (Houaiss, 2010). No site *Dicionário*

Figura 1 Díptico sem título, 2016. Fotografia do autor.



Informal a origem etimológica da palavra, no sentido de zona de meretrício, está “no hebraico ZONÁ (= prostituta), decorrendo desta analogia toda e qualquer definição com o intuito de referência a bagunça, cabaré, bordel, etc.” (<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/zona/994>). A zona é simbólica, sentimental também. “A sua musa refugia-se numa zona de sentimentos mais imprecisos”, fala Jacinto Prado Coelho a cerca da poesia de Rosalia de Castro.

A região, território, espaço que tenho percorrido nos últimos anos, aguçando os ouvidos e o olhar, foi definido pelo poder público como 4º distrito, cortado por três avenidas (Av. Farrapos, Av. Voluntários da Pátria e Av. Cristóvão Colombo), que a econômica local chama área

degradada da cidade, disponível para a especulação imobiliária e de um imaginário de insegurança e criminalidade, que a recente migração de produtores, artistas, ativistas culturais nomeou como Distrito C(ultural), é uma zona. Não área, nem território, mas Zona de Contaminação, Zona de Atrito onde coisas diferentes convivem, negociam, se confundem e fundem.

Ela é também um modo de ser e usar. Tornar-se parte dela é algo comportamental e relacional. É nessa zona que caminho, paro, escuto: a Zona Farrapos.

Uma sensação de sufocamento me toma e eu sou obrigado a levantar. Dou a volta na mesa e me aproximo daquelas manchas na parede. Agora posso ver. As manchas ganham formas.

Figura 2 Feijão de Refugiado, 2018. Fotografia do autor.



FEIJÃO DE REFUGIADO

1 XÍCARA DE FEIJÃO
1 LITRO DE ÁGUA
PASSAR NO LIQUIDIFICADOR
COAR
SAL A GOSTO
SERVIR O CALDO EM CANECAS

São cinco fotografias dispostas lado a lado. Uma pequena história de experiência com dois amigos que encontrei na Zona. Percebo, e lembro, aquele dia com Roland e Inel, esses dois imigrantes haitianos que receberam um fotógrafo brasileiro para almoçar.

Parar e Escutar

A primeira vez que encontrei Roland e Inel foi na frente da casa deles, enquanto cortavam o cabelo um do outro. Agora estou sentado na cama do quarto deles. Inel preparando o nosso almoço. Já estava de saída quando Roland me olhou e disse: se come sozinho não é amigo. Tive que ficar. Feliz com aquilo. Comemos arroz, frango e feijão, preparado de uma forma que nunca tinha visto. Inel separou uma xícara

de grãos, cozinhou e depois misturou com um litro de água no liquidificador. Uma forma inteligente de fazer render a comida em tempos de dificuldade. Guardei a receita e anotei: Feijão de Refugiado.

Nossa relação começou há seis meses e ainda não sei muito bem o que pensam de mim. Todas as vezes em que estive em sua casa, Roland me recebeu com um sorriso. Imagino que sorri sempre que não entende algo que é dito. Inel, mais baixo, tem um olhar entre curioso e desconfiado. Algo que estuda sem se entregar. A barreira da língua é terrível. Achei que meus dois semestres de estudos na Aliança Francesa dariam conta de uma comunicação básica. A questão é que eles não falam francês. O Haiti foi o primeiro país da América Latina a proclamar a indepen-

Figura 3 Almoço com Roland e Inel, 2018. Fotografia do autor.



dência. Fez isso numa guerra sangrenta em que, ao menos tempo, decretou o fim da escravidão. Literalmente expulsaram os franceses para o mar. Seus antepassados se rebelaram contra os senhores das fazendas e da Europa. Tudo assim, de uma vez só. Natural que distorcessem a língua do opressor. Resultado: não entendo quase nada do que dizem.

Sou um estranho aqui. Alguém que se aproximou com o propósito de conhecê-los e admito que, se fosse comigo, ficaria muito desconfiado. Estamos dispostos, mas numa Zona de Atrito (ZANATTA). Experimentamos, nós três, o que Claudia Zanatta, trazendo o conceito da biologia, define como um Ecótono. Essa região de encontro entre dois biomas distintos, campo e floresta, por exemplo. O que acontece nessa zona limítrofe são disputas por territórios, plantas que competem, mas no centro dessa intersecção, surge algo novo. Algo que não pode ser dito nem campo, nem floresta, mas um novo ambiente que é o resultado desse encontro. Do contato de um artista (fotógrafo, mestrando) com dois imigrantes haitianos (motoristas de caminhão no país de origem, trabalhadores da limpeza na Santa Casa de Misericórdia) algo de atrito surge sempre, algo de dúvida sobre intenções e entendimentos, de curiosidade, e algo novo.

Na parede do ateliê, essa pequena sequência de fotos apresenta um detalhe das roupas penduradas e refletidas no espelho do quarto dos meus amigos, Inel ligando o liquidificador, essas mesmas fotografias saindo da impressora, uma cena geral da casa deles (um quatinho de três por quatro metros) e as fotos refotografadas na parede. É como viver a experiência de novo. Sentir o gosto do feijão enquanto imprimo as fotos, coloco na parede, ordeno, fotografo mais uma vez, de novo imprimo. Essa narrativa em abismo ajuda a decantar as diversas camadas que ras-

pei das caminhadas e paradas. Ajuda a buscar entendimento e sentido nessa experiência.

Agora penso que apresentar as fotografias no contexto da relação fora-dentro-fora do ateliê é expor as evidências de que o que está em questão não é a visão do outro, mas a visão sobre a visão. É montagem momentânea, mas se estabelece como uma escolha de olhar sobre a experiência no lugar, projetando-se sobre um novo lugar (o ateliê), como uma nova experiência. É o mesmo que dizer que essas imagens, colocadas lado a lado, ganham significados que, ainda que conectados ao momento em que as fiz, se desdobram aqui pela possibilidade de reordenar, cortar, editar, montar.

Pequena história da Zona e Luminária solução de forma-conteúdo

Seis meses haviam se passado desde que almoçamos pela primeira vez, quando tive que preparar um trabalho para exposição coletiva na Pinacoteca do Instituto de Artes. Estava envolvido com a minha Zona. Tomando café com Seu Antônio, catador da Vila dos Papeleiros, lendo *Arte como experiência*, de John Dewey, *A Educação do An-Artista*, de Allan Kaprow, *cerca do dos Andróides com Defeito*, do Tom Zé, e a ideia de transpor para a galeria a experiência vivida na Farrapos, uma Farrapos que se deslocava constantemente entre meu ateliê e o lugar onde Roland e Inel vivem, me parecia uma atividade sem sentido para a pesquisa que estava desenvolvendo. Aliás, como se transpõe uma experiência? Não se transpõe. A experiência é vivida, sentida, única e pessoal. Melhor é dizer narrar. Pensando em Walter Benjamin e seu texto *O Narrador* (1995), olhar para essa proposta colocando-se nesse papel: aquele que conta o que viveu. Mas isso também não me encantava. O fato é que eu não estava nem um pouco ani-

mado com a ideia de fazer algo para aquelas paredes brancas. Naquele momento, toda minha inquietação vinha do convívio com as pessoas da Farrapos.

Diante do problema, pensei naquelas cinco fotos na parede do ateliê. Nessa reconstrução da experiência, em forma narrativa, que se estabelecia, para mim, como uma nova experiência. Uma re-vivência da Zona.

Para a exposição, imprimi uma fotografia 90cm x 140cm, que pus na parede, e produzi um livro de artista, sobre uma pequena prateleira. Durante a montagem à tarde, no mesmo dia da abertura, minha primeira opção era prender a foto com ímãs, como referência à forma como edito nas paredes do ateliê. Parecia óbvia a referência a uma narrativa em abismo. A fotografia da fotografia. Olhei em volta e percebi pelo menos mais cinco trabalhos que estavam sendo montados com o mesmo recurso. Recolhi os ímãs e coleí a foto direto na parede sem muito cuidado, feliz em me libertar daquela referência teórica fácil e das soluções de montagem da moda.

Olhei para a fotografia, o livro, resolvi deixar a luz apenas projetada sobre a prateleirinha. Queria que a parede se perdesse na obscuridade. Peguei um tubo de plástico, envolvi em fita isolante e coleí junto à lâmpada. Solução encontrada com o que tinha à mão, uma improvisação, uma gambiarra. Aquilo que Milton Santos definiu como solução de forma-conteúdo, “um híbrido de materialidade e relações sociais” (SANTOS, 2006). A vida na Zona, com poucos recursos, exige criatividade para resolver problemas com o que se tem por perto, como o feijão de Inel. Sem perceber, estava dando materialidade a relações sociais aprendidas no cotidiano.

Quando voltei à noite, hora da abertura da exposição, a gambiarra que havia feito para projetar a luz tinha sido retirada. Esquentou, saiu

fumaça e queimou dois disjuntores da galeria. Fiquei sabendo que, por pouco, meu trabalho não tinha posto fogo no prédio todo. Comentei com minha orientadora de mestrado e ela, com um olhar doce que parece estar sempre sorrindo, disse: põe uma latinha de refri.

A proposta disparou algo e passei a semana trabalhando. Fiz daquela galeria meu ateliê. Peguei uma latinha, de Coca-Cola, fui bebendo até o Instituto de Artes e disse ao pessoal que iria colocá-la na lâmpada para direcionar a luz. Não gostaram muito da ideia. Eu já havia quase posto fogo no prédio. Queria chamar um electricista. No fim aceitaram e pus a lata na lâmpada, que passou a se chamar *Luminária solução de forma-conteúdo. O conteúdo, no caso, bebi*. Depois, apareci com algumas fotos que estavam jogadas sobre minha mesa, alguns pregos e um barbante vermelho. Fui pregando as fotografias sobre a fotografia maior, amarrando com o barbante. Ligando, conectando, contando a história. Dei um passo pra trás e achei interessante essa outra forma de contar. No livro, linear, uma foto após a outra; na parede, caótica, conduzida por uma linha vermelha que não se sabe onde começa ou termina. Instaurou-se a *Pequena história da Zona*.

Tanto do ponto de vista da contação de história, através das fotografias em um livro fotográfico de autor, como da utilização de soluções de montagem que se conectam a práticas próprias do lugar, esses dois trabalhos relacionam imagens e saberes aprendidos para materializar uma obra narrativa visual, em livro e na parede, barbantes vermelhos, que tecem e conectam impressões, e uma lata de coca-cola, que faz as vezes de luminária, numa resolução de forma que adensa conteúdos poéticos gerando soluções de vida que são, ao mesmo tempo, artísticas e práticas.

Figura 4. Página anterior. Montagem de Pequena história da Zona e Solução de forma-conteúdo na exposição na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2018. Fotografia do autor.

Pensando a Experiência

Jorge Larrosa Bondía, em seu artigo *Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência* (2002), afirma que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. Em espanhol, sua língua materna, diz que “se nos passa”, que tem, ao mesmo tempo, o sentido de acontece a nós e nos atravessa. É algo vivido e não informado. Ela produz um tipo de conhecimento singular e particular.

Aqui, isso que é a obra, é também, de minha parte, o documento de uma introjeção dos modos de ser e usar a Zona. O cantor Tom Zé, no encarte do seu disco *Defeito de Fabricação* (1999), afirma que “o Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma

espécie de “andróides”, quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar” (ZÉ, 1999). Esses andróides com defeito de fabricação são os que formulam soluções na adversidade.

Na experiência cotidiana da região que escolhi para conhecer, passei a perceber modos de fazer que se aproximam da ideia de Tom Zé e daquele híbrido entre forma e conteúdo apontado por Milton Santos. Esses saberes compartilhados foram disparadores de um processo de fazer artístico que tem muito do *modus operandi* da Zona. Por fim, a galeria tornou-se esse lugar de narrativa da experiência, em dois trabalhos que relacionam camadas de significados pelas

Figura 5 Montagem de Pequena história da Zona na exposição na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2018. Fotografia do autor.



imagens, mas também relato de uma experiência em andamento através da sua solução de montagem.

Ainda Pensando a Experiência e o Risco Instrumental

Suely Rolnik, em seu artigo *Antropofagia Zumbie* (2018), aponta para o risco de uma instrumentalização do outro. Para ela, nossa tradição antropofágica, inaugurada na cultura por Oswald de Andrade e seu *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1928), não garante “a vitalidade da sociedade”. Ir à Zona, aprender com Roland e Inel, perceber o quanto essa experiência mudou o modo de funcionar dentro do trabalho, não é o mesmo que dizer que há uma troca efetiva, que

algo de novo se criou entre nós. Não é, ainda, dizer que aquela nova espécie de planta se gerou a partir do Ecótono.

Do nosso encontro surgiu sim outra coisa. Quando me aproximo de Roland e Inel, na sua vida cotidiana, aquele lugar é algo novo e desperta o novo da experiência em mim, me atravessa. Para eles, o novo se dá nesse choque de ter alguém de outro mundo interessado por algo tão banal que eles tem a oferecer. Como artista, traduziu-se uma série de soluções poéticas, duas delas estão aqui. A eles, não sei. É importante perceber uma certa unilateralidade desses trabalhos, sob pena de nos tornarmos românticos de uma alteridade que olha o outro a partir de um lugar etnocêntrico.

Figura 6 Montagem de Solução de forma-conteúdo na exposição na Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2018. Fotografia do autor.



Hélio Oiticica, que teve seu trabalho transformado pelo contato com a favela carioca durante a década de 1960, afirmava em seu livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986), que:

a posição com referência a uma ‘ambientação’ e a consequente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador (OITICICA, 1986, p. 78).

É a partir dessa experiência que o artista transcende o quadro pictórico e passa a produzir trabalhos como os *Parangolés*.

Pensando em Oiticica e na forma como a experiência na Zona vem influenciando meu trabalho, percebo que o critério de seleção acontece de forma bastante intuitiva. Larrosa fala de saberes da experiência como individuais e únicos. Uma mesma experiência produz saberes diferentes em indivíduos distintos. Rolnik afirma que os critérios de seleção de um sistema de valores estão ligados a uma noção prática:

se esse sistema funciona, com que funciona, em que medida mobiliza ou não potências particulares e em que medida proporciona os meios para criar mundos. Isso não vale para o sistema como um todo, somente para alguns de seus fragmentos que podem ser articulados, de maneira totalmente inescrupulosa, com fragmentos de outros sistemas. (ROLNIK, 2008, p. 2)

A utilidade define a absorção ou não de determinado dado de uma cultura. No meu caso, a experiência de comer *Feijão de Refugiado* disparou um modo de fazer que incluiu barbantes, latas e pregos, numa montagem absolutamente instintiva, da qual só tomei consciência quando me afastei e olhei para tudo na parede.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. In: Revista de Antropofagia, ano 1, n. 1, p. 3 e 7, São Paulo, maio de 1928.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 197 - 221, 1985.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20 - 28, Rio de Janeiro, 2002.

COELHO, Jacinto Prado. **Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística e Literária**. Porto: Editora do Minho. 1978.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco. 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades Víveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002. Data de acesso: 01/04/2017.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zombie**. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropozombie.pdf>. Data de acesso: 29/05/2018.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Edusp, 2008.

ZÉ, Tom. **Defeito de Fabricação**. Rio de Janeiro: Trama, 1999.

ZANATTA, Cláudia. **Ecótono e Efeitos de Borda: Arte e Comunidade como Zonas de Atrito**. Disponível em: <https://campoearte.files.wordpress.com/2015/05/ecc3b3tono-e-efeitos-de-borda.pdf> Data de acesso: 17/06/2018.

Cristiano Souto Sant'anna

Mestre em Artes Visuais pela UFRGS. Seus trabalhos envolvem arte, arte colaborativa, fotografia e ação social. Participou de exposições no Centro Cultural CEF (Brasília, Brasil), Galeria Lunara (Porto Alegre, Brasil), NanoFotoFest (Buenos Aires, Argentina), PhotoVisa Festival 2015 (Rússia), Embajada do Brasil na Argentina (Buenos Aires, Argentina), Bienal Argentina de Fotografia Documental (Tucuman, Argentina). Durante 2017, 2018 e 2019, trabalhou em colaboração com Jacson Carboneiro, um catador em Porto Alegre, Brasil. Nessa ação, eles trocam de papéis entre fotógrafo e catador para produzir uma poética colaborativa na Virada Sustentável 2019.

TESSITURAS ENTRE IMAGEM E A IMAGINAÇÃO DO REAL

WEAVES BETWEEN IMAGES AND IMAGINATION OF THE REAL

Angela Grandó

PPGA-UFES

Resumo: No âmbito desta comunicação abordamos as relações geradas no jogo de imagens que se estabelecem e dão sentido as obras *Je est un autre* e *Sal sem carne*, de Cildo Meireles. E, pela aproximação esclarecedora que aporta a filosofia de Henri Bergson, busca-se discutir como o conceito bergosiano de “imagem” contribui de um modo peculiar à eventual interpretação entre novas situações de consciencialização do espectador e o índice conceitual da obra que atesta e problematiza o discurso social em arte.

Palavras-chave: Cildo Meireles, imagem, arte e vida.

Abstract: *In the scope of this communication we approach the relations generated in the game of images that are established and give meaning to the works *Je est un autre* and *Salt without meat*, by Cildo Meireles. And, by the enlightening approach of Henri Bergson’s philosophy, willing to discuss how the Bergsonian concept of “image” contributes in a peculiar way to the possible interpretation between new situations of awareness of the spectator and the conceptual index of the work that attests and problematizes the social discourse in art.*

Keywords: *Cildo Meireles, image, art and life.*



Je est un autre

Na instalação *Je est un autre* (1997), o artista brasileiro Cildo Meireles celebra uma reflexão poética de Rimbaud (1871). Há um duplo interesse no circuito desse espaço elaborado para o centro de arte contemporânea *Le Creux de l'Enfer* (Figura 1) em Thiers na França: a vivência experimental, topológica do circuito da água, aventada ao espectador, e o alto índice conceitual da obra que atesta e problematiza o discurso social em arte.

O projeto *Je est un Autre* foi traçado para ocupar os dois andares do *Le Creux de l'Enfer*, sendo o espaço do andar de cima nominado *Chove Chuva*. Os dois andares colocaram em evidência o que na fala do artista é o “bem mais precioso que temos”: a água. Ladeando a primeira sala da instalação, e do lado de fora, foi instalada uma bomba que puxava água do rio - que margeia a construção (Figura 1) - para alimentar os 1.000m de tubos que conduziam a água bombeada num movimento repetitivo do exterior para o interior da sala e vice-versa, ou seja, os mesmos tubos retiravam e devolviam a água ao rio. Duas câmaras de vídeo filmavam continuamente a absorção, a entrada e a saída da água conduzida pelos tubos transparentes que, no interior da sala, se enrolavam em forma cilíndrica e refletiam o deslocamento da água (Figura 2). As imagens fil-

mas eram projetadas ao vivo sobre duas telas que ladeavam a grande bola de tubos repletos de água. Este dispositivo óptico interagiu no circuito criando uma percepção visual, espacial e temporal entre exterior e interior do espaço dispositivo.

A segunda sala da instalação, *Chove Chuva*, exigia o deslocamento do espectador exposto à estrutura ambiental e imagética do lugar. A partir do piso, que foi coberto por almofadas de plástico transparentes cheias de água, uma relação dialética era provocada por quatro monitores, que projetavam imagens de chuva nas paredes da sala, e por uma cabine de cerca de 3 m, equipada por uma ducha de igual dimensão, com jato d'água que descia incessantemente, sendo a água recolhida por uma estrutura em inox. Essas *Instalações* propunham que o espectador interagisse numa dimensão experimental continua com o espaço e com a proposição do trabalho que solicitava mente e corpo do fruidor naquele contexto de “mergulho à água”. Daí a problemática da obra que, ao centrar sua repositualização na participação ativa do espectador, deve patentear um “hiperestímulo” perceptivo e sensorial para operar com a proposta conceitual do trabalho.

Nos dizeres de Cildo Meireles o comportamento humano reverbera a ideologia do capita-

Figura 1. Le Creux de l'Enfer, Centre d'Art Contemporain, Thiers, France. Fonte: www.dca-art.com/centre-d-art/le-creux-de-lenfer-centre-d-art-contemporain-dinteret-national

Figura 2. Cildo Meireles, *Je est un autre* (detalhe -1997), Instalação, 2 projeções de vídeo filmadas ao vivo do circuito da água de rio que passa pelos 1.000m de tubos transparentes. Centro de arte contemporânea Le Creux de l'Enfer, Thiers, France. Fonte: <http://www.creuxde-lenfer.net>



lismo industrial, “que é crescer, crescer, crescer, o que quer dizer que ele se funda no princípio da infinitude. Ele diz: “o planeta terra é grande mas ele não é infinito [...] sei que daqui a 20 anos no mínimo 90% do planeta terra vai estar enfrentando o problema de água potável” (Meireles, 2013). É neste contexto que *Je est un autre* parece repousar sobre alguma espécie impossível de equilíbrio, e, por assim dizer, na tensão induzida por Rimbaud à necessidade de “*changer la vie*”.

O que se passa é que essa instalação flui, em meio a tantas nuances expressivas, no sentido

poético de levantar o impasse: o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e ao excesso de significados, mundo e arte misturam-se inextricavelmente na tensão contemporânea de um determinado inconformismo, atrasados em mais de século, aos sintomas de Rimbaud.

Como convém a este texto, optou-se pelo recurso retórico, mas também real, de fazer referência à arte que se manifesta num campo alargado, a partir dos anos 1960, esgarçando as categorias artísticas referenciais da primeira metade do século XX e acentuando o fluxo

entre arte e vida. Contudo, não custa dizer que se deve ao crescente agrupamento das impressões provocadas pelo mundo fenomenal onde se insere a arte moderna o caminho aberto para novos conceitos de imagem. Desenvolveu-se ali a significativa dimensão do “eu” polissêmico de Rimbaud (*Je est un autre*), desenvolveu-se ali o sentido da eminência de “imagem” como resultante da ampla rede de relações que a constitui, como propunha, por exemplo, Henri Bergson expressando a percepção concreta complexa, instalando-se sempre em uma espessura de duração. O que implica necessariamente tanto a intervenção da vivência (a experiência do espaço mental que figura na memória, imaginação), como o continuamente presente que seria também continuamente movente (trata-se da experiência imediata, direta) (Bergson, 1975). Essa concepção bergsoniana se sobrepõe à noção desrealizadora de “imagem” pensada em termos de relação exterioridade e interioridade. Sob esse ângulo, uma obra de arte não é a materialização de uma ideia imaterial: a “ideia” em arte é, sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir “materialidade”. Assim:

A percepção nada mais é, então, do que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel é ao contrário, o de eliminar do conjunto de imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria qualquer apreensão; a seguir, de cada uma das próprias imagens retidas, tudo o que não interessa às necessidades da imagem que chamo de meu corpo. [...] ao colocar meu corpo, coloquei uma certa imagem, mas no mesmo gesto, a totalidade das outras imagens, já que não há objeto material que não deva suas qualidades, suas determinações, sua existência, enfim, ao lugar que ocupa no conjunto do universo (BERGSON, 1975).

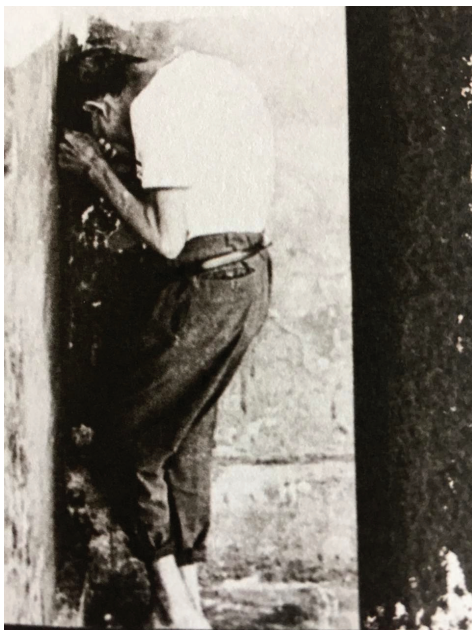
Nesse rico contexto, e observando a afirmação segundo a qual a “imagem pode ser sem

ser percebida”, observe-se que o conceito de “imagem” é eminentemente relacional e, ao mesmo tempo, nem um pouco desmaterializante: ao contrário, propõe Bergson, corresponde à própria materialidade. Mas o filósofo toma o cuidado de alertar que se as relações se dão no âmbito da matéria, e se existe uma rede de relações que a constitui, a matéria não deriva sua determinação do que lhe viria (supostamente) “de fora”.

Daí emerge um aspecto balizar da percepção moderna que vai transitar na operatividade da percepção contemporânea: o “ser relacional”, *Je est un autre*, repotencializado na instalação homônima de Cildo Meireles. Nesta, o artista propõe uma temporalidade que se desenvolve numa dialética porosa entre o suporte visual e a imaginação do real, e lida com um discurso ininterrupto de questões diversas - conceitual, poética, sonora, imagética - que implica em submergir na estreita relação entre identidade e alteridade. Que não se entenda com isto, entretanto, a postulação de um dualismo; mas o reflexo da constante tensão na qual o par arte e vida transita no campo ontologicamente configurado do trabalho de Cildo Meireles.

Nesse sentido, e no eixo conceitual de Bergson que implica o fato de tudo ser relacional, de tudo ser imagem, pontua-se que o processamento de imagens não pulveriza a matéria e que toda matéria e nosso próprio corpo se resumem a imagens. O universo é o conjunto das imagens; o mundo material, um “sistema de imagens solidárias e bem ligadas”. Imagem entre imagens, nosso corpo é um centro de ação. Nossa percepção delinea “precisamente no conjunto de imagens as ações virtuais ou possíveis” da experiência de nosso corpo, facultando-lhe um amplo espectro de possibilidades de ação.

Figura 3. Cildo Meireles, Foto em preto e branco (detalhe).
 Fonte: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, p.126.



Sal sem carne

Revela-se que em sua obra *Bergson* indica a conhecida experiência do *déjà vu* para atestar uma relação de simultaneidade entre o presente e o vivido. E a rigor, se pensarmos o presente como o instante em que se instalaria nossa experiência, teremos de “admiti-lo como pura ficção”. Justamente aqui pensamos encontrar o atalho mais promissor para uma aproximação com a livre apropriação poética de Cildo Meireles, ao apreender uma imagem, em seu anonimato, e leva-la a compor uma peculiar tensão, um estado de ser, em sua obra. É o caso do caráter emblemático de uma mesma imagem fotográfica presente em alguns trabalhos de Cildo Meireles, e sobre a qual ele diz:

Eu tinha feito um trabalho, que era o *Sal sem carne*, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospício mental. Eu não sou fotógrafo, mas fiz uma série de fotos. E quando eu voltei para Brasília, comecei a revelar essas fotos do hospital mental [...] e sempre aparecia lá no fundo um personagem, no mesmo canto

[...] Então eu tinha essa imagem e resolvi usar.
 [...] são as fotos que eu usei no *Zero Cruzeiro* e no *Sal sem carne* [...] (MEIRELES, 2013).

No breve espaço que aqui se impõe, discorro sobre a apreensão dessa fotografia (Figura.3) em *Sal sem carne* (1975). O processo conceitual da obra, *Sal sem carne*, traz uma identidade densa de sentidos, suscitando interrogações a respeito de um território em que as tensas relações entre comunidades indígenas e colonizadores se desenrolam, evocando questões ideológicas, restrições étnicas, enfim, “o gueto”. Ou seja, uma espécie de “terceiro espaço” resultado de uma cultura híbrida que jamais se concilia.

Tal noção é exemplificada no esforço pela causa indígena na qual o pai de Cildo Meireles trabalhou, e que indignado pelas atrocidades cometidas contra as tribos investigou os vários massacres impostos aos índios diante do poder de destruição de fazendeiros locais. Anos depois, Cildo Meireles foi impedido de entrar no Parque Nacional, criado por seu pai, onde pretendia entrevistar um índio remanescente do massacre. “Com essa restrição, realiza, então, seu trabalho com uma comunidade próxima, uma espécie de “aldeia-rural-periférica-temporária”. Seus entrevistados são, em suas próprias palavras, ‘nem brancos, nem índios, mas todos miseráveis’. Para eles, explica Cildo, “eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? Eles respondiam que o índio comia carne sem sal e essa resposta aparecia como um grande diferenciador” (Grando, 2015).

Com a questão dessa cultura híbrida, o objeto disco *Sal sem carne*, concentra gravações num LP de 33 rotações, disco de vinil, mixado em oito canais, onde quatro se destinam à cultura portuguesa-branca e quatro à cultura indígena (Figura 4). Uma pluralidade de fotos de pequena dimensão, interligadas em formato de tiras sucessivas de negativos de filme, compõem a visualidade



da capa e contracapa do objeto disco. Do mesmo modo que o olhar enfrenta uma dispersão lidando com a sucessão dessas pequenas fotos em tiras, o senso de direção converge o olhar para as fotos estáticas e de maior dimensão, localizadas no espaço central da capa e contracapa. Daí uma identificação com o tema do “gueto” se acentua, tanto pelo contraste visual da paisagem e pessoas de um estilo de vida particular, como pela presença simbólica das imagens do centro do campo imagético. Estas, em maior tamanho, representam, de um lado da capa, a imagem de um grupo de índios, e do outro lado a foto do personagem encolhido em um canto, feita por Cildo em Goiás, a imagem do “excluído” que de costas e curvo se esconde no canto (Figura 4). A força simbólica do conjunto de fotos solicita ser manipulada pela memória cultural, através da qual o olhar pensante apreende, processa e problematiza o real.

É, nesse contexto de trabalho vinculado à experiência do “mundo-da-vida”, território vivencial, definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se

fundem aos traços da memória individual e coletiva, que Cildo Meireles constrói a série *Zero Cruzeiro* (1974) (Figura 5). Na cédula, a imagem do homem de costas, recurvado em um canto, no anonimato, é uma espécie de dispositivo para trazer o sentido do isolamento e da exclusão. Articula-se ali, também, um jogo conceitual com imagem e palavras: a inscrição “zero cruzeiro” impressa na cédula, acentua a redução a “zero” do indivíduo marginalizado.

Na perspectiva inaugurada por Bergson, nosso corpo, com tudo o que o cerca, nada mais é do que “a porta movente que nosso passado empurra a todo momento para nosso futuro”. Dito de outro modo, o corpo é imagem e objeto da percepção; ele ocupa o centro da representação de todas as imagens que gravitam em torno dele. Por extensão, as relações geradas no campo de imagens, nesses *ambientes* instaurados por Cildo Meireles, tecem sentidos, até certo ponto analítico, novas formas de imaginar as imagens sobre o relacionamento do homem ante os processos de comunicação que o envolvem, ante um

Figura 4. Cildo Meireles, *Sal sem carne*, disco de vinil gravado em oito canais e capa, 30,02 cm (disco), 31 x 31 cm (capa).



Figura 5. Cildo Meireles, Zero Cruzeiro, 1974-1978, impressão offset s/ papel, 6,5 x 15,5cm.

contexto social preciso. Tentativas subjetivas, de explorar imagens do *déjà vécu* e deslocá-las à temporalidade do *vir-a-ser*. Espaço topológico, desestabilizador e, portanto, político: passível de envolver o espectador apelando para seus vários sentidos. Exatamente para que reencontre e disponha de uma leitura inteligente, uma experiência estética e reflexiva, solicitada pela arte contemporânea.

Referências

MEIRELES, Cildo. "Cildo Meireles e o filme 'Ouvir o Rio'". (01 dez. 2013). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kk82fUNxHpE> (Acesso em 05 nov. 2018).

BERGSON, Henri. **Matière et vie** (textes choisis). Paris: PUF, 1975.

_____. *Matière et mémoire*. In: **Oeuvres**, t.1. Paris: PUF, 2001.

MEIRELES, Cildo. Entrevista. **Revista Carbono**, n.4, 2013. ISSN 2358 - 8047. <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/> (consultado em 15 de ago. 2018).

GRANDO, Angela, Sal sem carne – para uma estética do gueto. **Artelogie**, nº 8, Décembre 2015-Janvier 2016. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/496>; DOI:10.4000/artelogie.496

FREIRE, Cristina. **Contexturas**: Sobre artistas e/ou antropólogos. Catálogo da Bienal de SP 2015.

Angela Grandó

Doutorado em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne (2002); Mestrado História da Arte pela - Université de Paris I - Sorbonne (1998); Graduação em História da Arte pela Université Paul Valéry - Montpellier III (1985). Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES, coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGA/UFES (ag.2009- fev.2014), coordenou o Programa de Qualificação Institucional - Convênio: PQI-753/2002 - CAPES (2002-2007), Foi vice-diretora do Centro de Artes/UFES [1996-1998]. É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858); membro do conselho científico da Revista: Estúdio (ISSN1647-6158 e ISSN 1647-7316, Coordenadora adjunta do PPGA/UFES (2016-). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em fundamentos teóricos, história e crítica das artes, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismos e vanguardas, poéticas da criação na arte moderna e contemporânea, práticas conceituais e participativas em arte contemporânea, novas mídias na arte.

ARTIGOS

CALIGRAMA, CORPO E ESCRITA. AS ENCENAÇÕES DA EUFORIA E DA VIOLÊNCIA

CALIGRAMME, BODY AND WRITING. STAGING THE EUPHORIA
AND THE VIOLENCE

Olga Kempinska

UFF

Resumen: A discussão com a interpretação crítica da forma do caligrama em termos de um qualificativo desambiguador ou de uma repetição tautológica é possibilitada pela consideração do contexto vanguardista. Nos caligramas de Apollinaire a encenação do espaço sonoro e, antes de mais nada, da experiência da ausência, tem como seu objetivo questionar a cumplicidade da poética vanguardista com a violência. Indagando o enigma do representável e a emergência visual do objeto, os caligramas encenam o jogo com a métrica e a irradiação da voz. Ao convidar o leitor à subversão da verticalidade da leitura, os caligramas atualizam o problema da percepção das figuras ambíguas, propondo também uma nova compreensão da intertextualidade por meio da combinação das expressões prontas em criativos desarranjos.

Palavras clave: Caligrama, Guillaume Apollinaire, vanguarda, silêncio.

Resumo: *The discussion with the critical interpretation of the calligramme form in terms of a qualifier which makes the sense unambiguous or a tautological repetition is made possible by the consideration of the avant-garde context. In Apollinaire's calligrammes the staging of the sound space and, first of all, of the experience of absence, is used in order to question the complicity of avant-garde poetics with violence. Examining the enigma of the representable and the visual emergence of the object, the caligrams stage the game with the metric and irradiation of the voice. By inviting the reader to the subversion of the verticality of the reading, the caligrams update the problem of the perception of ambiguous figures, also proposing a new understanding of intertextuality by combining ready expressions in creative disarrays.*

Palavras-chave: *Calligramme, Guillaume Apollinaire, Vanguard, Silence.*

Cordes
Cordes tissées
Câbles sous-marins
Tours de Babel changées en ponts
Guillaume Apollinaire

O perigo de que o desastre passe a ter sentido
em vez de ter corpo
Maurice Blanchot

De acordo com uma parte considerável de sua fortuna crítica, mais preocupada com seus precedentes históricos do que com a especificidade de sua inscrição no âmbito da poética vanguardista, o caligrama seria lúdico ou fácil, chegando até mesmo a ser infantil, pelo fato de apenas reproduzir visualmente o sentido do texto verbal. Suspeito quanto a sua articulação poética e estética, o caligrama seria, então, frívolo, facilitador e ilustrativo. Um mero jogo fútil com o texto poético. A imagem sugerida pela disposição do texto na página e pelo uso dos recursos gráficos e tipográficos desempenharia o papel do qualificativo, limitando a proliferação da polireferência textual ou seria simplesmente tautológica, repetindo apenas o sentido verbal em um desdobramento desnecessário. A interpretação do caligrama em termos de um qualificativo desambiguador ou de uma repetição tautológica assinala a natureza supérflua da produção caligramática, sugerindo até mesmo eventualmente sua contradição com a economia específica da linguagem poética embasada na singularidade formal e na densidade semântica.

Com efeito, seu primeiro poema caligramático, publicado em 1914, iniciou aquela vertente da produção textual de Guillaume Apollinaire que até hoje em dia suscita muitas dúvidas quanto a seu estatuto e a seu lugar na arte e na poesia do século XX: “Diz-se antes ideogramáti-

co, um texto que pretende passar visualmente, pela disposição tipográfica, o próprio sentido” (Cf. APOLLINAIRE, 1984, p. 18). Assim, nos caligramas de Apollinaire já teria surgido “uma compreensão ‘sintético-ideogrâmica’ em lugar de ‘analítico-discursiva’” (DE CAMPOS, 2011, p. 24), remetendo, dessa maneira, à diversidade irredutível dos sistemas da escrita, o sintético, o analítico e o fonético. Apesar de criticar a figuração do conteúdo e o caráter artificial de seu arranjo tipográfico, Augusto de Campos não deixa, contudo, de relacionar a poética caligramática de Apollinaire à utilização das consequências dos recursos dada-futuristas, sobretudo da iconicidade do texto, que torna possível a exploração criativa dos espaços semânticos do movimento esboçado pelo sentido.

Muito admirado por André Breton, que o visitou no dia seguinte à operação da cabeça, 9 de maio de 1916, Apollinaire parecia ter reagido às atrocidades da primeira guerra mundial com um “mergulho na infância” (PARINAUD, 1950). Tendo inspirado diretamente o surrealismo – “sobrenaturalismo” sendo o qualificativo utilizado para a descrição de sua poética em 1914 (Cf. APOLLINAIRE, 1980, p. 7) –, Apollinaire não se limitou às tentativas da encenação da simultaneidade e da aceleração rítmica dos diversos dados da experiência. Tendo insistido na surpresa e no maravilhoso como os principais apanágios da nova poética vanguardista (Cf. BOHN, 1977), que posteriormente se transformará na radicalidade das propostas surrealistas, o poeta subverteu criativamente a relação entre a encenação poética do texto e a representação da realidade.

Tentando desafiar os limites genéricos do texto poético, o poeta, que queria que o poema fosse lido como uma cena de vida, expe-

rimentava o maravilhoso cotidiano com uma intensidade particular:

Apollinaire, quando se andava com ele pela rua, voltava sua atenção de preferência para os velhos *clochards* colecionadores, os quais é possível encontrar por vezes ao anoitecer, em Paris, na margem esquerda, indo na direção dos *quais*. Olhava para eles um pouco como para a história da literatura e seu olho ficava úmido por um instante (BRETON, 1966, p. 311).

Como tentarei mostrar nesse estudo do poema “Visada”, o uso do método caligrâmico por Apollinaire tem como seu intuito também a encenação do espaço sonoro e, antes de mais nada, da experiência da ausência, com o intuito de questionar a problemática cumplicidade da poética vanguardista com a violência. Escrito em 1915, o poema possui uma forma que, segundo alguns comentadores “reproduz o *triangle de visée* usado para regular o tiro” (corpus/apollinaire s/p). Trata-se, no entanto, de uma disposição gráfica que ultrapassa uma unívoca ilustração visual do texto, desdobrando-se também na imagem da mão, ou seja, na representação gráfica daquilo que está ausente e que se relaciona diretamente à esfera indizível do sofrimento:

As palavras parecem fundir-se com o “objeto”, de modo a dele fazer parte, criando uma “verdadeira disposição vital” (BASSY, 1980, p. 55), e provocando o leitor a descreditar a suficiência da leitura para experimentar, em um jogo com o enigma do representável, a incerta emergência visual do objeto. Mas a interpretação da identidade do “objeto” que surge no poema de Apollinaire não se esgota na descoberta dos traços icônicos da realidade tangível. Na forma de um

quase-soneto, cuja transcrição é possibilitada pela quebra visual do quinto verso, e no qual falta o último terceto, o poema “Visada” constitui um desafio à leitura “mimética” do texto. De acordo com Henri Meschonnic, que investigou diferentes formas da inscrição rítmica do sujeito no discurso, e que não deixa contudo de compartilhar da visão lúdica da figuratividade dos textos de Apollinaire, os caligramas buscam atualizar graficamente a palavra falada, “Visada” fazendo parte daqueles textos que remetem à estética da explosão e “irradiam a partir de um centro, de um sol” (MESCHONNIC, 1982, p. 313).

Ao comentar a condição liminar da poética de Apollinaire, dividido entre a tradição e a vanguarda, a tradutora polonesa Julia Hartwig assinala: “Um fala com uma voz clara, enquanto o outro, com uma voz entrecortada” (Cf. APOLLINAIRE, 1994, p. 7). Os caligramas claramente se situam no âmbito da voz entrecortada, inscrevendo-se no domínio da poética negativa. Há, de fato, outros caligramas de Apollinaire que parecem transformar as linhas do texto em feixes e que encenam a irradiação, eventualmente a da voz do leitor: “Carta-oceano”, “O algodão nos ouvidos”.

Muito importante na leitura do caligrama “Visada” revela-se também o progressivo giro da direção dos versos, que faz com que o leitor acabe por percorrer o texto de baixo para cima. Surge então a possibilidade de se afirmar a “analogia entre os caligramas e as figuras ambíguas” (SHINGLER, 2011, p. 75), que enfatizam a compreensão da percepção enquanto a percepção de algo, e com isso, a impossibilidade de se perceber duas imagens diferentes ao mesmo tempo. Uma tal interpretação do método caligrâmico de Apollinaire valoriza o movimento da produção da diferença entre as figuras e, eventualmente, entre a figura e o meio.

A Madame René Berthier

Chevaux couleur cerise limite des Zélandes
Des mitrailleuses d'or coassent les légendes
Je t'aime liberté qui veilles dans les hypogées
Harpe aux cordes d'argent ô pluie ô ma musique
L'invisible ennemi plaie d'argent au soleil
Et l'aveur secret que la fusée élucide
Entends nager le Mot. poisson subtil
Les villes 'tour à tour deviennent des clefs
Le masque bleu comme met Dieu son ciel
Guerre paisible ascèse solitude métaphysique
Enfant aux mains coupées parmi les roses orillames

APOLLINAIRE, 1980, p. 150.

Cavalos cor de cereja fronteira da Zelândia
Metralhadoras de ouro coaxam novas lendas
Amo-a liberdade velando nos subterrâneos
Harpa de cordas de prata chuva minha música

O invisível inimigo ferida de prata ao sol
E o secreto futuro iluminado por um fogo do ar
Ouve como nada a Palavra peixe singular
Ascidades de transformam em chaves uma a uma

Amáscara azul como o céu que o Deus põe

Guerra calma ascese solidão metafísica

Criança com as mãos cortadas entre as bandeiras rosa

(Tradução minha)

A irradiação visual do poema “Visada” corresponde à forma da escrita do desastre tal como conceituada por Maurice Blanchot em seus aspectos da valorização do fragmento enquanto

expressivo da experiência da separação radical: “Se o desastre significa ficar separado da estrela (o declínio que marca a errância quando se interrompeu a relação com o acaso de cima), ele indica a queda sob a necessidade desastrosa” (BLANCHOT, 1980, p. 9). Em Apollinaire, a poética do fragmento remete, assim, ao desarranjo e ao desregramento específicos do desastre, figurado pela “queda” do último verso, aproximando a duplicidade da poética do caligrama da poética do silêncio. A eclipse do verbo nos versos “*Chevaux couleur cerise limite des Zélandes*”, “*L’invisible ennemi plaie d’argent au soleil*” e “*Guerre paisible ascèse solitude métaphysique*”, que torna o texto obscuro, igualmente participa do inacabamento característico da poética do desastre:

Se se pronuncia o *desastre*, sentimos que isso não é uma palavra, um nome, e que não há, em geral, o nome separado, nominal, predominante, mas sempre toda uma frase emaranhada ou simples onde o infinito da linguagem, em sua história não acabada, em seu sistema não fechado busca ficar a cargo de uma sequência de verbos mas, ao mesmo tempo, em uma tensão nunca apaziguada entre o nome e o verbo, cair, como em suspensão, fora da linguagem sem, no entanto, deixar, de dela fazer parte. (BLANCHOT, 1980, p. 120)

Pois o caligrama é um texto que parece almejar dizer tudo, esgotar todas as possibilidades da significação, não deixar escapar nada, não abandonar nada ao acaso. “Já que as palavras constituem também um comentário acerca da imagem visual, sua relação é claramente recíproca. Cada fonte de informação completa os detalhes fornecidos pela outra” (BOHN, 1995, p. 466). Esse processo da complementação recíproca, longe de produzir o efeito mormente ilustrativo ou explicativo, aumenta do teor do

sentido produzido pelo poema.

Quanto a sua composição, os caligramas parecem tornar mais explícito o procedimento de “cortar e costurar de volta a obra precedente” (CAMRODY, 1963, p. 10), presente em vários textos anteriores de Apollinaire, nos quais existe também o recurso às expressões deslocadas do contexto englobante. Assim, por exemplo, a imagem das mãos cortadas já havia surgido em um poema simbolista de Émile Verhaeren, uma importante referência da criação poética de Apollinaire (Cf. CAMRODY, 1963, p. 25). A combinação das imagens prontas dos textos anteriores em novos arranjos, ou, antes, em criativos desarranjos, condiz também com a estética cubista da colagem.

A questão da representação da realidade encontrava-se, de fato, no centro das preocupações de Apollinaire. Assim, em seu estudo sobre o cubismo, de 1913, o poeta havia respondido às severas objeções levantadas contra a nova pintura, que subvertia a representação dos objetos reais, valorizando as formas da luz, a realidade criada e a realidade da consciência. Às críticas do cubismo baseadas na possibilidade da mistificação ou do erro coletivo, Apollinaire replicou argumentando que estas teriam como seu correspondente a deformação coletiva real do corpo humano: “Conceber um tal caso seria o mesmo que conceber que, de repente, em uma nação, todas as crianças nascessem sem cabeça ou com apenas um braço ou uma perna, uma concepção evidentemente absurda” (APOLLINAIRE, 2014, p. 18).

Indiretamente, a representação do corpo humano, como também sua inscrição no fazer artístico passam a ocupar um lugar importante. Ao mesmo tempo, inspirados pelas ousadias do cubismo, no âmbito do qual os artistas haviam desistido de um ponto de vista único, utilizando diversas deformações e os “rebatimentos geo-

métricos superpostos” (LE CORBUSIER, 2005, p. 79), os caligramas anunciam em seu grafismo algumas das propostas do purismo, que atribuirá à forma a precedência sobre a cor: “A forma é preeminente, a cor é tão-somente um de seus acessórios. A cor depende totalmente da forma material (...)” (LE CORBUSIER, 2005, p. 75).

Além disso, o problema da estetização da violência, solidária, no âmbito futurista, da representação da máquina e do mecanismo, torna-se em Apollinaire o motivo ético do recurso à forma do caligrama. A arte que se desenvolve sob o impacto da violência da guerra possui, assim, seu contraponto na fotografia capaz de captar apenas o acidental. Um dos poemas não caligramáticos que compõem o livro *Caligramas*, ao lançar mão dos procedimentos tais como o recuo gráfico, as rimas internas e os versos breves, que constituem diferentes formas da transcrição do silêncio, também em seus efeitos de um eco, dialoga abertamente com a estética fotográfica:

Ton sourire m'attire comme
Pourrait m'attirer une fleur
Photographie tu es le champignon brun
De la forêt
Qu'est sa beauté
Les blancs y sont
Un clair de lune
Dans un jardin pacifique
Plein d'eaux vives et de jardiniers endiablés
Photographie tu es la fumée de l'ardeur
Qu'est sa beauté
Et il y a en toi
Photographie
Des tons alanguis
On y entend
Une mélopée
Photographie tu es l'ombre
Du Soleil
Qu'est sa beauté
(corpus/apollinaire s/p)

Ao comentar a intensidade da obsessão de Marcel Proust pela fotografia, em sua curiosa analogia com a memória e em seu papel de instrumento da comunicação social vinculada à luta pelo poder simbólico da burguesia enriquecida, Brassai insiste na relação íntima entre a fotografia e o corpo humano. Um duplo autêntico em miniatura, a representação objetiva, a imagem que resiste aos efeitos da passagem do tempo, reveladora de detalhes, a fotografia diz respeito ao desejo de preservar o visível, sobretudo do corpo humano. Assim, o autor francês considera que “com a fotografia, são novos olhos que se abrem para o mundo” (BRASSAI, 2005, p. 49). De fato, o dado mais perturbador do uso da fotografia diz respeito a seu uso em termos de um “duplo” da pessoa retratada. “Uma simples fotografia possuiria então tanta presença quanto uma pessoa real?” (BRASSAI, 2005, p. 96), pergunta-se o pensador húngaro insistindo na desnordeante compreensão da imagem fotográfica como uma emanção da própria pessoa.

Ao remeter indiretamente à instantaneidade da imagem fotográfica, que evoca um corpo ausente, o caligrama toca ao irrepresentável e aos limites da arte. Um ambíguo “impresso de um outro presente” (DERRIDA, 2010, p. 3) ao mesmo tempo divisível e único, faz com que se leve em consideração “o ponto no qual um ato fotográfico não é um ato artístico, um ponto no qual há o registro passivo, e essa pungente passividade poderia ser a oportunidade dessa relação com a morte” (DERRIDA, 2010, p. 9).

A complexa acumulação dos meios verbal e visual na forma caligramática, assim como o recurso ao uso de palavras e de imagens de outros poemas comprometem a homogeneidade da expressão poética, enfatizando o teor negativo da poética do caligrama. A ambiguidade da “irradiação” visual e sonora do poema “Visada” aproxima-o, de fato, da escrita do desastre, que

recorre aos procedimentos formais da representação do silêncio e à exploração da contradição entre a plenitude e o esvaziamento:

Manter o silêncio. O silêncio não se mantém, ele não se importa com a obra que pretendesse mantê-lo – ele é a exigência de uma espera que não tem nada a esperar, de uma linguagem que, supondo-se totalidade de discursos, se gastaria de uma vez, se desuniria, se fragmentaria sem fim. (BLANCHOT, 1980, p. 51)

Assim, o desastre enquanto tal se encena no poema de 1916 intitulado “A tristeza de uma estrela” através do rigor das rimas cruzadas e da densidade crescente da aliteração em “c” na última estrofe:

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête
 Une étoile de sang me couronne à jamais
 La raison est au fond et le ciel est au faite
 Du chef où dès longtemps Déesse tu t'armais

C'est pourquoi de mes maux ce n'était pas le pire
 Ce trou presque mortel et qui s'est étoilé
 Mais le secret malheur qui nourrit mon délire
 Est bien plus grand qu'aucune âme ait jamais celé

Et je porte avec moi cette ardente souffrance
 Comme le ver luisant tient son corps enflammé
 Comme au cœur du soldat il palpita la France
 Et comme au cœur du lys le pollen parfumé
 (corpus/apollinaire s/p)

Muitos caligramas emergiram no contexto imediato da guerra, tendo a experiência da violência e da morte do outro como o núcleo de seu teor poético, e o fato de o poeta “ter conseguido introduzir nos versos desse tipo tanto lirismo puro” (BILLY, 1965, p. XLII) constitui até hoje um grande enigma para os leitores dos versos de Apollinaire e um grande desafio ao discurso crítico e teórico sobre do devir da subjetividade

na poesia do século XX. A própria controvérsia acerca da interpretação da forma do caligrama pode ser compreendida como um sinal da excepcional produtividade estética dessa estrutura, que remete afinal também à questão do uso da palavra pronta.

Estendida entre a plenitude radical e o supérfluo, entre o imprescindível e o desnecessário, a poética do caligrama afirma-se em seu dilaceramento como uma das formas da escrita do desastre. O fragmento ocupa nessa poética um lugar ambíguo, sempre marcado por uma iminente descontextualização. Assim, ao comentar os impasses da aceitação da violência no seio do movimento surrealista, que deve à poética de Apollinaire o revigoramento da dúvida acerca do sentido do “novo” e do “maravilhoso”, Albert Camus relacionou suas consequências à submissão à ordem opressiva: “A verdadeira destruição da linguagem, que o surrealismo desejou com tanta obstinação, não reside na incoerência ou no automatismo. Reside na palavra de ordem” (CAMUS, 2017, p. 116).

Referências

- APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916**. In. http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_calligrammes. Último acesso em 22 de junho de 2019.
- _____. **Calligrammes. Poems of Peace and War 1913-1916**. (bilíngue) Trad. A. Hyde Greet. Berkeley: University of California Press, 1980.
- _____. **Escritos de Apollinaire**. Trad. P. Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- _____. **Piosenka niekochanego i inne wiersze**. (bilíngue) Trad. J. Hartwig e A. Międzyrzecki. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1994.

___ ; EIMERT, Dorothea ; PODOKSIK, Anatoli. **Cubism**. Nova Iorque: Parkstone, 2014.

BASSY, Alain-Marie et al. Du calligramme. In: **Communication et langages** 47, 1980, pp. 47-60.

BILLY, André. Préface. In. APOLLINAIRE, Guillaume. **Œuvres poétiques**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1965, pp. IX-XLVII.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BOHN, Willard. From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 36, 1977, pp. 197-210.

BOHN, Willard. Sens et absence dans les calligrammes d'Apollinaire. In: **Cahiers de l'Association internationale des études françaises** 47, 1995, pp. 455-470.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. Trad. A. Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRETON, André. **Anthologie de l'humour noir**. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Trad. V. Rumjanek. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CARMODY, Francis J. **The Evolution of Apollinaire's Poetics 1901-1914**. Berkeley: University of California Press, 1963.

DE CAMPOS, Augusto. **E. E. Cummings. Poem(a)s**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Copy, Archive, Signature**. A Conversation on Photography. Trad. J. Fort. Stanford: Stanford University Press, 2010.

LACEY, Hugh M. **A linguagem do espaço e do tempo**. Trad. M. Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LE CORBUSIER. **Depois do cubismo**. Trad. C. Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**. Anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

PARINAUD, André. **L'aventure surréaliste**. Entretiens avec André Breton. (audio). INA, 1950.

SHINGLER, Katherin. Perceiving Text and Image in Apollinaire's Calligrammes. In: **Paragraph** 34, 2011, pp. 66-85.

Olga Kempinska

Possui graduação em Filologia Românica - Uniwersytet Jagiellonski (Polônia, 1999), mestrado em Filologia Românica pela mesma universidade, com bolsa em Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2008). Desde 2010 é professora 40h DE de Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (Departamento de Ciências da Linguagem). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: estética da recepção, relação entre mimesis e emoções, e poéticas do multilinguismo. Dirige o grupo de pesquisa CNPq "Poéticas do movimento".

¿TRAMAS, NICHOS, NIDOS O EXPERIMENTOS FENOMENOLÓGICOS EN UMÉCUARO? PLOTS, NICHES, NESTS OR PHENOMENOLOGICAL EXPERIMENTS IN UMÉCUARO?

*PLOTS, NICHES, NESTS OR PHENOMENOLOGICAL
EXPERIMENTS IN UMÉCUARO?*

Carmen Martínez Genis

FPBA/ UMSNH - Colômbia

João Wesley de Souza

DAV-UFES

Resumo: Enlazar un experimento artístico realizado en los bordes de una laguna en Umécuaro, Michoacán, México en 2017, con el campo de la fenomenología es el reto de este artículo. Objetivando a esta finalidad presentaremos como antecedentes a esta posibilidad de relación, la teoría del No Objeto propuesta por Ferreira Gullar, y su consecuencia en la experiencia artística llevada a cabo en Brasil en los años sesenta. En conclusión, llegamos a una posibilidad de entendimiento, donde admitimos el Arte Participativo, o Relacional, como un dispositivo conceptual que condiciona tal hecho, como una forma más de conocimiento.

Palavras-chave: Arte fenomenológico, Arte participativo, Arte relacional.

Abstract: *Linking an artistic experiment performed on the edges of a lagoon in Umécuaro, Michoacán, Mexico in 2017, with the field of phenomenology is the challenge of this article. Objectifying to this purpose, we present as a background to this possibility of reference, the theory of No Object proposed by Ferreira Gullar, and its consequence in the artistic experience carried out in Brazil in the sixties. In conclusion we come to a possibility of understanding, where we admit the Participatory, or Relational, Art as a conceptual device that conditions such a fact, as one more form of knowledge.*

Keywords: *Phenomenological Art, Participatory Art, Relational Art.*



Introducción

En los bordes de la laguna de Umécuaro, en Michoacán, México, del 5 al 17 de noviembre de 2017, un grupo de artistas visuales organizados por la maestra y doctora en artes visuales María del Carmen Martínez Genis, llevaron a cabo un proyecto de intervención artística en el paisaje de este sitio. A raíz de este hecho, vamos a desarrollar el siguiente texto que intentará apuntar, a posteriori, las posibilidades de conceptualización que este gesto artístico nos permite desde el campo de la teoría.

Considerando las “ya presentes” composiciones orgánicas construidas por las ramas de los árboles locales, en una primera mirada podríamos decir que las tramas estructurales (fig. 1) realizadas por los artistas con sogas coloreadas y usando sencillos nudos, logran de pronto estrechar un diálogo con los elementos naturales dominantes de este paisaje. Tal hecho puede ser comprendido por su imprecisión

gestual, ya que, aunque la estructura de soga intente al principio ser regular, cuando finalmente es colocada en el sitio elegido, carga en sí misma alguna inexactitud generada por las múltiples manos manejando este elemento material. Este diálogo de contraste, también puede ser comprendido por medio de las contradicciones tonales, toda vez que los colores usados en la construcción de estas estructuras de intervención no son exactamente recurrentes en este sitio natural.

Más allá de esta problemática estructural y tonal que apuntamos, cuando hacemos caso a las formas que estas estructuras suscitan, podríamos decir que estas tramas coloreadas nos remiten de inmediato, a las ideas de nidos o nichos, puesto que estos enmarañados incrustados y colgados en los árboles, no nos permite escapar de estas correspondencias por similitudes formales. Sobre este comentario que no es del todo novedoso una vez que el ambiente

Figura 1. Estructura construida en soga de fibra natural coloreada. Umécuaro, 5 de noviembre de 2017. Fotografía del autor.



Figura 2. Estructura instalada en los árboles soportando un fruidor.* Umécuaro, 2017. Elaboración del autor.

natural está siempre lleno de estos sentidos biológicos ligados al deseo reproductivo de las especies, se puede decir que también hay un procedimiento o gesto estético planteado con antelación, en el cual es evidente el sentido de concordancia con los elementos imaginarios dispuestos en esta cartografía específica de la naturaleza de Umécuaro.

El arte fenomenológico.

Superando estos entendimientos iniciales que hemos apuntado hasta aquí sobre el gesto artístico intervencionista en este sitio, más allá de los contenidos correspondientes que nos llevan de inmediato a comentarios sobre similitudes estructurales e imaginativas, cuando miramos la “figura dos”, percibimos que aún resta poner en marcha otra forma de lectura que nos llevaría al

inevitable campo de la fenomenología.

Vale aquí apuntar que el término arte fenomenológico como hablamos y aplicamos en este artículo, sería un dispositivo artístico, un modo de actuación y concepción artística, una estrategia determinada con antelación que tendría por finalidad, desplazar el observador desde una actitud pasiva de contemplación, hacia una actitud participativa, donde sería posible relacionarse físicamente con la configuración visual instalada en el espacio expositivo, sea en una galería de arte convencional o en el paisaje natural, como es el caso que estudiamos. Involucrar el observador, invitando el mismo a la experiencia con la obra, sería el fundamento que permite la aparición de un conocimiento exclusivo y relativo a este sujeto.

Poner el observador en una experiencia esté-

* En este caso, el término “Fruidor”, es aplicado para apuntar otra actitud del observador frente al hecho artístico, en el cual, la característica principal es una forma de observación activa, donde al espectador le es permitido interactuar con la obra de arte, tocarla y vivirla. De este modo, hay un desplazamiento de una observación pasiva (muy común en los museos) hacia otra forma de observación activa (interactiva), más cercana a las obras relacionales del arte pos-Neoconcretista y contemporánea.

tica de este formato conceptual, es permitir, en este hecho, la aparición del fenómeno propio que cada uno puede lograr en esta interacción. El arte fenomenológico, es entonces un dispositivo conceptual artístico que permite a cada observador, tener su propio y distinto entendimiento sobre la obra de arte, una vez que el observador y su experiencia, son las partes indispensables de este sistema estetizante.

Ahora bien, puesto que la relación entre un observador interactivo y una obra que permite una relación experimental nos lleva a esta inevitable problemática; tenemos de retroceder en el tiempo, hacia el momento en que los artistas estrecharan relaciones con este campo del conocimiento, permitiendo entonces otra forma de leer estos gestos artísticos que insertan el espectador como elemento activo ante una obra de arte, que no es más que un subterfugio tramposo hacia la aparición del fenómeno. Vamos entonces ahora a conocer los fundamentos teóricos formulados en los años sesenta que soportan y dan sentidos a estos experimentos que fueron puestos en marcha en Umécuaro. Para esto, tenemos que desplazarnos hacia Sudamérica, más propiamente hacia el Brasil de finales de los años cincuenta. Vayamos entonces al grano.

En 1960, el poeta, crítico del arte y filósofo brasileño Ferreira Gullar, publica en el periódico *Jornal do Brasil*, la *Teoria do não objeto* (Teoría del no objeto) como contribución teórica hacia la segunda exposición de los artistas Neoconcretistas¹. La relación entre esta proposición te-

1 El Neoconcretismo fue un movimiento artístico llevado a cabo por artistas de Rio de Janeiro, que venían de un movimiento anterior llamado Concretismo, o Arte Concreto que se concentraba, en términos generales, en São Paulo. En pocas palabras, el Neoconcretismo fue una disidencia del Concretismo que reivindicaba la reintroducción de la experiencia humana en el hecho artístico. Así con este foco en la experiencia, los Neoconcretistas lograron abrir el camino

órica con la filosofía y el arte es posible cuando pensamos en una obra de arte interactiva que permite una proximidad radical con el observador, una interacción donde el observador, ahora activo y actuante, se involucra físicamente con la obra, generando desde entonces una condición experimental y por analogía, fenomenológica. El *No objeto* en este contexto, sería entonces algo inmaterial, pero no negativo, que nace en la relación entre un observador activo que experimenta algo hecho para esta finalidad. Veamos cómo apunta esta posibilidad de entendimiento, el propio Ferreira Gullar en su *Teoria do não objeto* (1960):

La expresión no-objeto, no pretende designar un objeto negativo o cualquier cosa que sea lo opuesto de los objetos materiales con propiedades exactamente contrarias de estos objetos. El no-objeto, no es un ante objeto, pero un objeto especial, en lo cual, se pretende realizada la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico (...)².

El *No objeto* sería entonces el propio fenómeno, es decir conocimiento, nacido de la experiencia entre un observador activo con una obra de arte que permite esta interrelación. En este sentido, la obra de arte interactiva con su fundamento fenomenológico no pasa de un subterfugio, una trampa hecha conscientemente por el artista, para inducir la posibilidad de experiencia del fruidor, y de este modo, viabilizar la aparición de este conocimiento especial (fenómeno) que nace en la propia experiencia del observador.

Una vez formulada y publicada esta teoría, el

para la aproximación con el campo de la filosofía, y desde ahí, más exactamente con la fenomenología.

2 Ferreira Gullar, José Ribamar Ferreira. *Teoria do não objeto*. (Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 1960), 01.

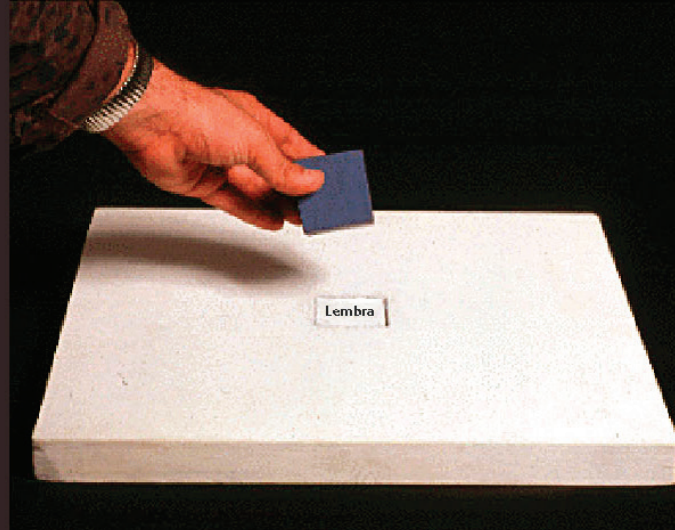
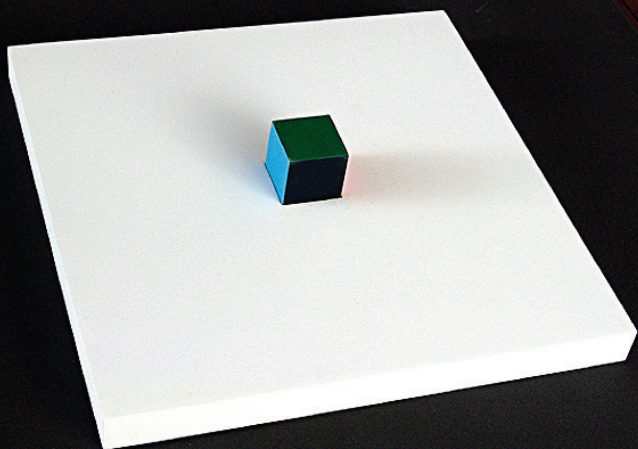


Figura 3. Lembra - Poema não objeto, Ferreira Gullar, Acrílico sobre madeira y vinilo, 1959.

propio Ferreira Gullar, se involucró en los años siguientes con la construcción de “obras de arte”, poemas visuales (Fig. 3) que trataban de ilustrar esta teoría. Es decir, Ferreira Gullar se ocupó personalmente de producir configuraciones espaciales y experimentales que ilustraban con precisión y eficiencia tal concepto apriorístico. En este sentido se puede decir, puesto que la parte visible de la obra es construida después de su concepción conceptual, que, en Brasil, a finales de los años cincuenta, ya se producía arte conceptual, o que el origen del arte conceptual producido en Brasil estuviera involucrado inevitablemente con principios fenomenológicos.

Dejando ahora las consideraciones históricas al lado y pasando directamente al proceso fenomenológico incrustado en las obras participativas, vayamos a un breve relato que apunta los acontecimientos y conceptualizaciones accionadas en cada recorte temporal de este proceso.

En la figura tres, es posible reconocer dos tiempos distintos: un antes de la experiencia, y otro que surge después de la experiencia. Al acercarnos a esta obra por la primera vez, vemos un cubo azul sobre una base blanca, lo que sería posible decir en este momento es: que miramos exactamente esto, o concretamente hablando, un cubo azul sobre una base blanca. Como el *Poema Não objeto* es una obra de arte

interactiva, el observador es invitado a participar hasta tocar la obra, de este modo se genera un segundo tiempo de fruición y entendimiento. Una vez que el observador levanta el cubo, descubre la palabra, *Lembra* (recordar).

Tal hecho, cambia la primera lectura (o entendimiento) que el observador, ahora participativo, había percibido de esta imagen. Al devolver el cubo a su lugar de origen, recubriendo la palabra, la primera lectura (concreta) es aplastada por una nueva condición que la experiencia ha impuesto. La palabra *Lembra*, ahora sigue pulsando, mismo que recubierta. Es decir, la interacción con la obra cambia totalmente la objetividad de la primera mirada.

Finalizando este breve recorrido sobre aspectos históricos y conceptuales, es posible decir que en las configuraciones experimentales y fenomenologías de los años sesenta llevadas a cabo en Brasil, la aparición del fenómeno aquí comprendido como un conocimiento especial que nace en la experiencia del observador, es el principio conceptual que ha ligado definitivamente estas obras con el campo de la fenomenología.

El hecho de Uméuaro

Volviendo a los nuestros *Nidos, Nichos o Tramas*, ahora ya pudiendo ser admitidos como



instalaciones fenomenológicas actualmente ubicadas en Umécuaro, podríamos decir por analogía, que estas configuraciones espaciales hechas con tramas de sogas colgadas en los árboles permiten igualmente como el *Poema no objeto* de Ferreira Gullar, distintos tiempos de sensación y entendimientos. Hay una clara distinción de entendimiento por la parte del observador, entre una lectura de este objeto-imagen (o instalación), antes y después de su experiencia con él, ocurriendo así, una clara distinción entre la experiencia sencillamente visual de una mirada a una cierta distancia, con la experiencia física, donde el cuerpo del observador tiene todos sus sentidos activados.

Se puede decir que las estructuras colgadas en los bordes de esta laguna en Umécuaro, cuando contempladas y usadas por los pasantes, permiten a nosotros, construir por analogía, una correspondencia directa con los distintos tiempos de fruición y de entendimiento que el

citado poema de Ferreira Gullar ha apuntado. Vayamos entonces a este campo de posibilidad de relación y conceptualización.

Hay una lectura concreta³ de esta imagen (Fig. 4) y otra posterior, de naturaleza fenomenológica, que es afectada directamente por la experiencia del observador con esta misma instalación. Podríamos decir que hay un entendimiento concreto en una primera mirada, antes de la interacción física entre el observador y esta imagen instalada. En esta interpretación inicial, sería hecha una lectura más racionalista de lo que se ve, es decir, se ve “concretamente” tramas de sogas coloreadas y colgadas en los árboles en las orillas de la laguna de Umécuaro.

³ Es usado el termino Concreto, para definir una lectura exacta, sin subjetividades, de aquello que se ve inmediata y objetivamente, sin interpretaciones y sentidos indirectamente involucrados. Debemos aun comentar que este mismo término y sus variaciones, forman parte del usual vocabulario de la teoría del Arte Concreto.

Figura 4. Estructura instalada en los arboles de Umécuaro, 2017. Fotografía del autor.



Figura 5. Estructura instalada en los árboles soportando observadores activos. Umécuaro, 2017. Fotografía del autor.

Hecho interpretativo posible a un observador pasivo y racional que mira a una determinada distancia, sin interacción física con la instalación.

Vayamos ahora a un segundo tiempo de sensación y entendimiento de esta misma obra. Imaginemos un observador, o varios, caminando en los bordes de esta laguna que en algún momento deparan en estas estructuras coloradas y colgadas insertas en el paisaje. Como el paisaje natural no es un museo y no hay ninguna regla o carteles comentando u orientando el uso de estos objetos instalados, se puede con-

cluir que están ahí para ser usados (Fig.5).

La interacción con estas sogas instaladas abre la posibilidad de que el observador abandone su pasividad para tomar una actitud activa al experimentar físicamente con su cuerpo estas configuraciones espaciales colgadas. La resultante de esta acción relacional con esta materialidad suspendida sería un cambio inmediato de lectura y entendimiento después de esta interacción. Después de experimentar estos pretextos visuales instalados, la interpretación del observador sobre estos objetos (imágenes) cambia radicalmente ubicándose en una



posición mucho más allá de la objetividad de su primera mirada. Ahora el entendimiento sobre esta imagen está inevitablemente influenciado por los posibles sensaciones derivadas de la experiencia, es decir, conocimientos que aparecerán en la propia experiencia, son las diferencias que cambian la lectura sobre esta imagen, distinguiendo perfectamente un antes y un después de la experiencia.

Una nube de hilos sobre estructuras de sogas

En un segundo momento, ya finalizando las acciones estéticas, después de construidas las estructuras de sogas colgadas en los árboles, el mismo grupo de artistas se han puesto a trabajar en otra interferencia en este mismo sitio. De esta vez, una nube etérea, construida por hilos blancos y mucho más finos que las sogas, cubre las citadas obras relacionales. Ubicándose entre las intervenciones coloradas y las cumbres de los árboles, en este espacio intermedio,

fuera construido por una intensa trama de hilos, una nube que adorna, aún más, un cielo ya atravesado por árboles. Tal hecho intensifica, en teoría, el horizonte imaginativo del sujeto que se involucra en esta configuración habitable. La abobada celeste antes ya filtrada por las hojas de los árboles, es otra vez sobrepuesta por una fina trama de hilos (Fig.06), resultando en un ambiente cómodo que invita el pasante a una interacción experimental.

Ahora bien, como parte complementaria a esta ya mencionada serie de tramas, nichos o nidos suspendidos entre los árboles, una vez que el o los espectadores decidan interactuar con ese objeto que parece estar ahí para disponer de él y disfrutarlo a plenitud, con todos los sentidos abiertos a la experiencia, inevitablemente al hacerlo y levantar la vista hacia el cielo, se encontrarán con un entramado más, en el que probablemente no habían deparado inicialmente puesto que éste se extiende a lo

Figura 6. Estructura instalada en los árboles soportando observadores activos. Umécuar, 2017. Fotografía del autor.

alto entre las ramas de los mismos árboles que sostienen a los nichos, como una bóveda celeste constituida por cientos de delgados hilos blancos que se entretajan y reflejan la luz que se filtra formando pequeños destellos lumínicos que contribuyen a redondear la obra haciendo de ella una experiencia fenomenológica en toda su extensión que cada fruidor habrá de vivir e interpretar de acuerdo a su particular experiencia con ella y con el entorno en el que se desarrolla.

Conclusión

Un sentido especial que estaría ligando de modo definitivo al arte relacional y fenomenológico, sería la amplitud interpretativa que esta forma de arte permite. Considerando que la interpretación de una misma obra, se puede abrir en un abanico infinito de lecturas, puesto que: cada interpretación posible y distinta, estaría directamente ligada al modo particular de recepción y de entendimiento, exclusivo de cada sujeto (observador activo) que se involucra en este tipo de experiencia estética, podríamos así admitir que tal dispositivo, aparato, o modo de participación, que se concentra en la experiencia particularizada por estos múltiples sujetos que interactúan con esta calidad de obra artística, sea el motor que pone en marcha esta amplitud de entendimientos.

Una vez admitida esta mirada sobre el arte participativo y relacional, por qué no decir, de naturaleza fenomenológica; podríamos afirmar que esta forma de hacer y poner en disponibilidad el hecho artístico para el público, sería la forma más horizontal y democrática que hemos logrado a lo largo de la historia del arte. De este modo, a cada participante-fruidor, le es permitido construir a su manera, su propio entendimiento sobre lo que pasa entre él y esta forma de arte, en la cual, es posible tocar y conocer, lejos de la interpretación uniforme y pasteurizada

del experto en arte.

El arte fenomenológico sería la admisión de la *Diferencia* por toda parte⁴, algo descentralizado y democrático que se abre en una infinidad de interpretaciones, dando así, espacio y voz a una multitud de observadores activos que, por medio de sus distintos modos de recepción de un mismo objeto o imagen, alargan los sentidos del arte visual. Veamos como apunta Stuart Hall en *A identidad cultural na pós-modernidade* (1998), la imposibilidad en el logro de estabilidad, cuando hacemos caso al significado relativo a cada interpretante, es decir, cuando tenemos en cuenta la diferencia insertada por cada sujeto -interpretante:

(...) El significado es inherente mente inestable: Él busca la conclusión (la identidad), pero él es constantemente perturbado (por la diferencia). Él está constantemente escapando de nosotros. Hay siempre significados suplementarios sobre los cuales no tenemos cualquier control, que surgirán y subvertirán nuestras tentativas hacia crear mundos fijos y estables (...)⁵.

Así concluimos que el arte fenomenológico que atraviesa la experiencia diferenciada de cada sujeto-observador, permite, por estar soportada y sostenida por el entendimiento específico y particular del mismo, una amplitud interpretativa y descentramiento sobre el entendimiento de una obra de arte, cuando esta es de naturaleza relacional e interactiva.

Es por estas consideraciones que hemos apuntado hasta ahora, con todos estos detalles y posibilidades que fueron puestos en marcha en México, que podemos afirmar que los experimentos estéticos llevados a cabo en este sitio (cartografía específica), son correspondientes

4 Veja Jacques Derrida, 1967.

5 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*. (DP/A Editora, Rio de Janeiro, 1998), 41.

em termos de estrutura conceptual y posibilidad de entendimiento con el campo de la fenomenología, de ahí que los hemos nombrado finalmente como *Experimentos Fenomenológicos de Umécuaro*.

Que sean bienvenidos estos tiempos de las infinitas posibilidades de interpretaciones que se abren en cada sujeto usuario de estos gestos estetizantes llevados a cabo en nuestra actualidad. Hechos que nacen ya impregnados de anchas posibilidades de entendimientos, oriundos de las experiencias conceptuales latinoamericanas desarrolladas en los años sesenta.

Referência

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Editora Funarte, Rio de Janeiro, 1985.

CASTRO, Amilcar et al. **Manifesto Neoconcreto**. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959.

DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Collection Critique, Minuit, Paris, 1967.

GULLAR, J. R. Ferreira. **Teoria do não objeto**. Suplemento dominical do Jornal do Brasil. 21-11-1960., 1960.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP/A Editora, Rio de Janeiro, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Ser y tiempo**. Editorial Trotta, Madrid, 2009.

Carmen Martínez Genis

É escultora e professora na Faculdade Popular de Belas Artes da Universidade Michoacana de San Nicolás de Hidalgo desde 1997. Doutora em Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada. Bacharel e Mestra em Artes Visuais na Escola Nacional de Artes Plásticas da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM).

João Wesley de Souza

Artista visual, Teórico da arte e Arquiteto; Mestre em Linguagens Visuais, (2001) pela EBA da UFRJ; Mestre em Produção e Investigação em Artes (2012), pela Universidad de Granada, UGR, Espanha. Doutor em Artes (2015), pela Universidad de Granada, UGR, Espanha, com período sanduiche na Bauhaus, Universitat Weimar, Alemanha. É Professor Adjunto na Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. Vem atuando na área de Artes Visuais com ênfase em: Arte contemporânea, Arte Pública, Arte e Paisagem, Arte e Natureza, Escultura e Instalação.

IMAGENS EM PROCESSO: UM OLHAR PARA OS ARQUIVOS DE CRIAÇÃO¹

IN-PROCESS IMAGES: LOOKING AT CREATIVE FILES

Cecília Almeida Salles

PPGCom-PUC-SP

Resumo: Este texto decorre de um olhar sobre o processo de criação de artistas a partir das reflexões sobre seus documentos processuais analisados no Livro *Redes da Criação*. Assim, cada imagem e informação são olhadas num conjunto interativo de relações que buscam desvelar nuances do processo criativo e da transformação de uma imagem geradora em obra (ou em um conjunto delas). Neste sentido, tomando algumas imagens de Paul Klee e aprofundando-se em um conjunto de obras de Daniel Senise, busca-se responder a uma pergunta: que esse material oferece de informação sobre o processo de criação? Parte-se da premissa de que desenhos agem como campo de investigação, como registros da experimentação. Teoricamente, hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual. Como conclusão, poderia dizer que ao introduzir na crítica de arte a noção do tempo da criação, os pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado..

Palabras-chave: Processo de criação; Redes da Criação; Daniel Senise.

Abstract: *This article takes some images of Paul Klee and a set of works by Daniel Senise to take especial information that could reveal spots of creative process. We start from the premise that drawing acts as a field of investigation, as records of experimentation. Theoretically, visual hypotheses are raised and are being tested as a possible set of things that reveals the nature of creation. Some possibilities of works are tested as part of a visual thought. In conclusion, I could say that by introducing the notion of creation time in art criticism, researchers start to deal with continuity, which leads us to the aesthetics of the unfinished..*

Keywords: *Creative process; Creation Networks; Daniel Senise.*

¹ Esse texto foi apresentado como uma conferência intitulada "Um olhar de processo para os arquivos de criação", realizada em Mendoza, Argentina em 2014.

O foco deste artigo são as pesquisas sobre os processos de criação de determinados artistas, mencionados no livro *Redes da Criação*. É importante que os documentos saiam do âmbito da curiosidade e entrem para o campo da produção de conhecimento sobre processo de criação. Cada imagem e informação, se observadas de modo isolado, deixam de apontar para descobertas sobre criações em processo e cada tipo de documentação tem um potencial de informação sobre o processo. Neste sentido, uma pergunta nos direciona. O que esse material oferece de informação sobre o processo de criação?

A questão é como a pesquisa é conduzida e a habilidade do pesquisador de colocar sua imaginação e sua observação a serviço do levantamento de hipóteses. O que fazer diante da grande quantidade de informações? Fica clara a necessidade de estabelecimento de relações entre os diferentes documentos, sem perder de vista as relações entre as informações oferecidas pela documentação e a obra em questão. Temos de nos entregar à observação dos documentos e, assim, retirar deles as interpretações relativas às buscas e aos procedimentos de criação.

Vou usar como primeiro exemplo os *Diários* que **Paul Klee** manteve durante longo período de sua vida (1897 - 1918) que oferecem uma grande diversidade de informações sobre seu percurso de criação. Poderia escolher caminhos diversos para discutir essas anotações e, assim, me aproximar de algumas das especificidades do fazer artístico de Klee. Sabemos, por exemplo, que o manuseio desse espaço de registros é uma forma, que ele escolhe, para encharcar-se do clima de criação. Ele escreve: “Depois de algum tempo, resolvi folhear alguns dos meus cadernos de esboços. Senti, então, como se uma espécie de esperança voltasse a desper-

tar dentro de mim” (Klee, 1990, p. 26).

Compreendemos, também, que as obras em processo começam a ser por ele conhecidas quando “fragilidades ganham consistência” (Klee, 1990, p. 428) e que, muitas vezes, sente necessidade de rupturas diante de esgotamentos (Klee, 1990, p.198/199 e 343).

Ele relata encontros de afinidades estéticas, tanto em suas viagens de estudo, como nos comentários sobre determinados artistas da história da arte (Goya, Van Gogh, Cézann e Holder), e de seus contemporâneos, especialmente, Kandinsky.

No entanto, quando li o diário, pela primeira vez, o que mais me chamou atenção foi a grande recorrência de anotações que ofereciam um espaço privilegiado para compreender o modo como esse pintor observava o mundo, ou seja, para se aproximar do mundo mediado pelo olhar de Klee.

Foi diante de uma anotação que comecei a conviver com as questões que envolvem sua percepção e, ao mesmo tempo, passei a compreender o conceito de criação como transformação: “Há pouco parou de chover. Foi linda a tempestade que caiu sobre a plantação. Vou pintar um navio velejando sobre as ondas de centeio. O dia voltou a clarear, mas parece que tudo está coberto por uma grossa camada de verniz” (Klee, 1990: p.437).

O momento em que a tempestade sobre a plantação se transforma em um navio sobre ondas de centeio, parece ser o registro de um instante sensível em que uma possível obra é indiciada. Surgem, muitas vezes, essas anotações que acolhem possibilidades de obras. Registros feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento que ficam, muitas vezes, à espera de futuras traduções. Como neste caso em que temos o registro verbal feito por um pintor: palavras que serão

traduzidas, futuramente, em imagem.

Muito se fala de como os fatos da vida do artista passam a integrar suas obras. Aqui Klee registra o que via pela sua janela e, ao mesmo tempo, nos oferece a possibilidade de acompanhar o modo como seu olhar transforma a cena observada. É isto que interessa aos estudos de processo de criação e não a mera constatação biográfica.

Vejamos como os diários oferecem um percurso interessante de ser acompanhado, no que se refere à percepção de Klee, de modo especial, como este seu modo de se relacionar com o mundo se altera ao longo do tempo.

De sua infância ele lembra-se de que no restaurante do seu tio “havia mesas com tampo de de mármore polido, onde se via um emaranhado de linhas petrificadas. Nelas a gente podia descobrir figuras humanas grotescas e aprisionadas com o lápis.”

Em 1900, com 21 anos, ele constata: “Custame avançar no trabalho com a cor”. Em 1902, ainda está impregnado de forma e busca a cor. Em 1904, ele ainda se diz aprisionado pelas formas. O trabalho também não evolui de maneira satisfatória. É como se o estudo da natureza, de algum modo, o tivesse envenenado.

Em janeiro de 1907, a cor entra no universo de Klee pela porta da tonalidade. Em junho do mesmo ano, ele continua com seu embate em busca da cor que seus olhos parecem ainda não ter e diz: “Minha obsessão é a tonalidade”.

Em janeiro de 1908, a cor o rodeia, mas ele ainda não a possui: “às vezes sou arrebatado pelo som de arpejos de cores, mas ainda não estou pronto para lhes dar forma, não estou aparelhado”, ele anota. A tonalidade é, finalmente, dominada em fevereiro de 1908: “Aprendi a distinguir tonalidade (com ou sem cores) de colorismo”.

Somente em 1914, aos 35 anos, ao longo de sua viagem à Tunísia, Klee é, finalmente, cor.

Klee se vê como pintor. “Tudo aquilo penetra em mim tão profundamente; sinto que estou ganhando confiança, e sem fazer esforço. A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor.”

Com esses diários em mãos, compreende-se algo que parece ser marcante no processo de criação de Klee: o que era ser pintor para ele. Temos, assim, a possibilidade de conhecer o que, ao longo de sua vida, ele buscou. seu modo de percepção que não pode ser dissociado de sua busca como artista: para ele, ser pintor estava diretamente relacionado à cor. Não se pode deixar de associar este seu grande encontro com a cor e a luz que conheceu na Tunísia.

O segundo exemplo que trago é dos **cadernos de Daniel Senise**, artista brasileiro (Rio de Janeiro, 1955). Tive em mãos dezessete cadernos produzidos por ele de 1988 a 1999, que funcionam como suportes móveis de registros de toda ordem.

Percebia que os vestígios deixados em suas anotações revelavam alguns princípios que sustentam a produção de suas obras.

Em um primeiro olhar, trata-se de um objeto fragmentário e bastante heterogêneo. Esses aparentes fragmentos apontavam para certas recorrências, que pareciam dizer respeito a modos de ação próprios de sua atividade criadora. Primeiro aspecto a ser destacado: consolidação do projeto poético.

Suas reflexões ganham consistência sob a forma de princípios direcionadores, que parecem dar sustentação teórica às discussões que as telas apresentam. Os cadernos abrem espaço, portanto, para a construção e sistematização do projeto do artista que direciona sua obra, em sentindo amplo. O pintor faz uso pleno da palavra e seu projeto define-se enquanto as obras

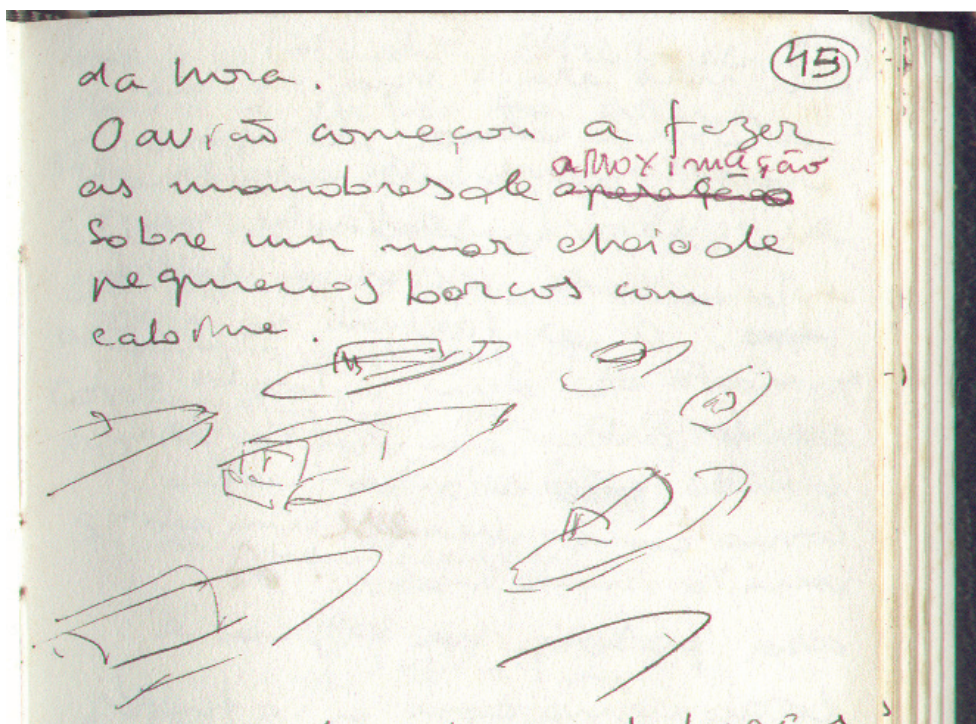


Figura 1. Sonho anotado. Daniel Senise (outubro de 1992). Mar cheio de pequenos barcos vistos de cima. Caderno de anotações, página 45. Fonte: SENISE (1998)

vão sendo executadas. Os cadernos parecem ser um dos meios através dos quais se aproxima daquilo que busca.

O artista apresenta reflexões que discutem exatamente essa busca constante que caracteriza seu processo criador. Ele diz que pintar é a permanente conquista de algo: “existe algo a ser conquistado”, não podendo cair em um processo burocrático de repetir, por exemplo, soluções formais já encontradas. Essa necessidade de conquistas novas é exemplificada em outra anotação: “A série ‘Ela que não está’ esgota aquela solução formal. Essa é a minha natureza, a natureza do meu trabalho. O próximo terá uma solução nova”.

Senise se compromete com seu projeto, em diálogo com a história da arte e com seu contexto cultural e histórico, em um posicionamento sempre crítico. Os princípios direcionadores vão se definindo ao longo do

percurso e colocam as obras em criação em constante avaliação e julgamento. Os cadernos se mostram como auxiliares de Senise em seu processo de conhecimento daquilo que é sua pintura, e de como ele se vê como artista. Enquanto as imagens nos cadernos se mostram titubeantes e frágeis, as palavras pertencem a um ambiente envolto por mais certezas e algumas dúvidas, que poderiam ser chamadas de geradoras.

Há algumas questões que funcionam como eixos de sustentação **deste projeto**, cuja construção é preservada pelos cadernos: força da imagem, conceituação de arte e de artista, relação com o espectador, reflexões sobre a identidade de sua pintura, com especial atenção ao binômio sudário <> memória.

Vou enfocar aqui dois desses aspectos: força da imagem e reflexões sobre a identidade de sua pintura

bumerangues ← .



o fazer percurso
e prego.

o prego ser umito
grande

calcular tam. dos prego
proporcional ao
tam. da tela.

Figura 2. Daniel Senise. Estudos para a Série Bumerangues. Fonte: SENISE (1998)

Nestas reflexões sobre algumas das forças propulsoras do trabalho de Senise, percebe-se uma característica bastante marcante: sua crença na força da imagem. “Eu acredito na pintura, melhor, na imagem, com toda convicção. “[...] para mim, a imagem é verdade indiscutível. Solar”. Ao pensar naquilo que ele chama de elementos essenciais para o seu trabalho, surge uma resposta: “o mistério da imagem”, considerando não ser esta a definição melhor e mais elegante.

A força da imagem já está presente na percepção desse artista, como fica claro também quando ele faz menção a lembranças do passado. Pode-se também notar algumas tendências no modo como se dá a captura do mundo por esse artista. Encontramos um grande número de pessoas - homens, mulheres e crianças - em desenhos ou recortes em perfil. São as silhuetas, tão presentes nas obras, que já se encontram em sua apreensão do mundo.

Senise percebe, em algumas de suas telas em criação, o poder da imagem: “no ‘beijo do elo

perdido’ (talvez este seja o título) o que comanda é a imagem”.

A força da imagem é também observada em alguns de seus sonhos anotados (figura 1), como um, registrado em outubro de 1992, no qual descrições incertas de uma cena (como na maioria dos relatos de sonhos) são condensadas em uma imagem geradora de obras em 1994: navios se transformam em bumerangues.

A imagem passa por uma extensa experimentação. É levada para a série *Bumerangue* (1994-1995) na qual vemos a memória do bumerangue em seu movimento e do prego no enferrujamento (Figuras 2 a 9).

Quanto às reflexões sobre a identidade de sua pintura, em depoimento, Senise diz que não pinta para “[...] contar uma his/estória. Pinto para contar/passar/expor uma impressão”.

Ao observar alguns de seus novos procedimentos a arte moderna volta como termo comparativo. E assim, chega a sua pintura, ao menos como ele a via naquele momento de sua

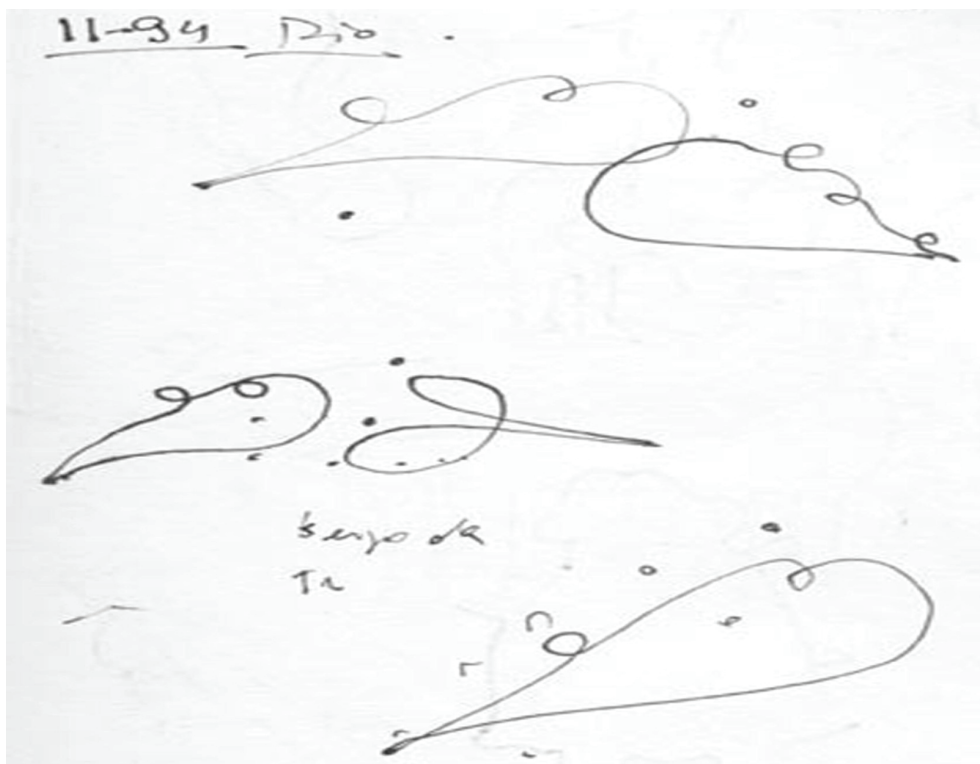


Figura 3. Daniel Senise (nov. De 1994). Experimentações da forma para a Série Bumerangues. Fonte: SENISE (1998)

vida: “Quando passei a colar a tela no chão estava também me desligando de um fundamento moderno. A minha pintura poderia ser vista mais como um objeto (ex: sudário) do que como pintura”.

Obras específicas passam também por avaliação, que tem como critério a relação com suas outras obras. Por exemplo, em 1994, Senise anota: “A tela das panelas é um trabalho único – pontual. E a presença dela no projeto da exposição está atrapalhando o processo”. Algumas semanas depois a tela é reavaliada: “A tela das panelas da qual tanto me orgulhei há pouco mais de um mês, agora já não me causa encanto. Sinto que é um pequeno apêndice no meu trabalho [...] Não permite divagações”.

A discussão sobre esta tela das panelas nos leva à importância do papel desempenhado pelo binômio **sudário-memória** em sua obra,

que ocupa um espaço bastante amplo nas reflexões de Senise. São diferentes posicionamentos, às vezes até contraditórios, que acompanham sua descoberta, em determinado momento, desse princípio direcionador da construção de suas telas. Como vemos em suas anotações:

Sudário / Sudário-Tempo / Sudário-Sudário da memória / Sudário da pintura / Pintura e sudário / Pintura do sudário – o beijo do elo perdido

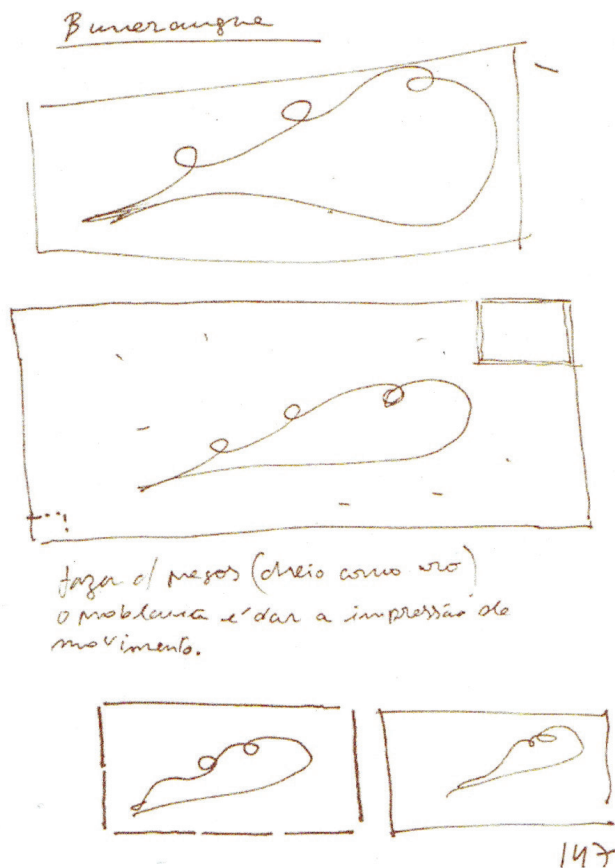
Pintura/sudário/memória/natural/factual
Sudário <> Memória / objeto físico / abstrato

Em outro momento ele escreve:

Os temas do “meu livro” podem se reduzir a estes dois:

Duplo/paisagem/ex-voto/testemunha / o beijo
Sudário/memória

Figura 4. Daniel Senise. Experimentações da forma para a Série Bumeranques. Fonte: SENISE (1998)



Essas reflexões continuam. Aqui estão algumas dessas reflexões. Primeiro, vejamos o que é sudário <> memória:

Sudário e memória não são dois temas mas dois pólos que estabelecem uma relação da pintura (plástica portanto física) com uma questão humana (e memória); [...]

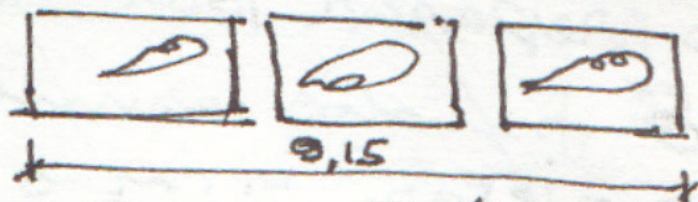
“O sudário é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto;

E finalmente ele chega a a uma conclusão: “[...] Uma questão que vou desenvolver no meu trabalho é a do sudário”.

Esse binômio é tomado como fio condutor, com consciência das vantagens e desvantagens, como uma tentativa de compreender a qualidade de memória que está presente em grande parte de sua produção artística. A partir destas reflexões ele se insere nas redes culturais: “a memória que trabalho não é apenas a memória pessoal, mas também a memória de uma cultura (a memória de outras culturas)”.

Sudário <> memória parecia, em determinado momento, um espaço de liberdade ou possibilidade infinita para o artista. Este binômio teve, portanto, papel relevante no processo do artista enquanto agia como um organizador de

Bumerangue How to do
preparar 3 lâminas esticadas
(nos chassis do Stott?)
(1,93 x 3,05)



Talvez n usar Toda a Tela.

obras já realizadas, ou seja, um meio de dar sentido a seu trabalho e, assim, de as pinturas não serem vistas como obras dispersas e isoladas. Ao mesmo tempo em que ele via esta discussão como uma boa estratégia, alertava-se para perigos. O binômio parece ter sido abandonado quando se revelou como limitador, uma espécie de impedimento da continuidade do processo. Ele deixou, no entanto, marcas indeléveis em sua obra, como é da natureza do sudário. Isso fica claro em exposições recentes do artista. Diferentes procedimentos; porém há sempre uma indagação disto que ele chamou, nos cadernos aqui estudados, de “registro plástico da memória”.

Os cadernos de Senise guardam vestígios verbais de uma experimentação pictórica. Ele não utiliza os cadernos para preparar a composição de obras, ou para aprimorar imagens, mas para narrar a procura por procedimentos adequados para a construção de determinadas obras, que as telas vivenciam visualmente na materialidade plástica.

Na maior parte de suas reflexões visuais, é marcante o tom de transitoriedade: nada ali já é realmente pintura, mas poderá ser. As imagens

não são obras, mas podem se tornar, ao longo de uma trajetória que envolve uma série de procedimentos plásticos posteriores. A transitoriedade das imagens de Senise fala da vagueza e da indeterminação que caracteriza todos os processos e seus cadernos deixam marcas do campo de trabalho em busca de precisão.

Desenhos e algumas colagens vão construindo uma espécie de repertório de imagens que lhe interessam. É nas páginas dos cadernos que vai se compondo o universo imaginário de Daniel Senise. A crença na imagem verbalizada é reforçada por estes percursos preservados nos cadernos (Figuras 10 a 13) marcados pela dedicação a muitas, e pelo processo de seleção e fortalecimento de algumas, como o bumerangue (que se transforma em seu movimento), já mostrado, e o prego (que deixa sua memória na ferrugem).

Seus cadernos nos levam a sentir e a ver a atividade da mão criadora respaldada pelo desejo do artista e pelas reflexões que sustentam suas obras.

Como vimos no caso de Senise, não posso deixar de discutir, aqui, **a relevância do desenho** no desenvolvimento do pensamento em

Figura 5. Daniel Senise. Anotações para a Série Bumerangues. Fonte: SENISE (1998)

Figura 6. Daniel Senise. Série Bumerangues. Processo de enferrujamento dos pregos sobre as lonas. Fonte: SENISE (1998)



Figura 7. Processo de enferrujamento dos pregos sobre as lonas. Fonte: SENISE (1998)



criação. Não ficam restritos aos processos das artes visuais, passando por contínuas traduções. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente, cumprindo diferentes funções

e exibindo grande potencial criador. São representações gráficas que desempenham o papel de auxiliares para os artistas. Os desenhos da criação agem como um dos instrumentos des-

Figura 8. Daniel Senise.
Série Bumerangues.
Fonte: SENISE (1998)



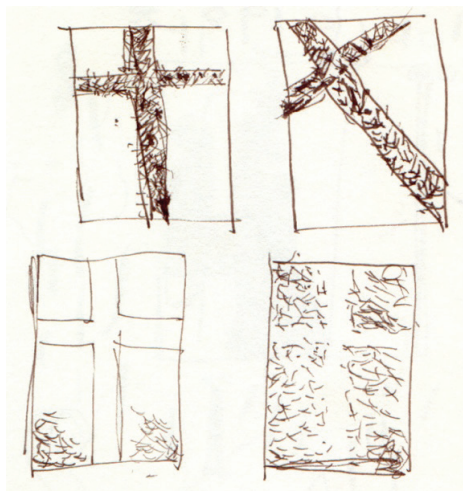
Figura 9. Daniel Senise.
Série Bumerangues.
Fonte: SENISE (1998)



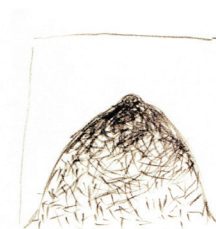
se tipo de comunicação. Mostram-se como um meio possível do artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas, possíveis soluções.

A discussão do desenho como reflexão visual não está limitada, como se pode perceber, à imagem figurativa, procura abarcar todas as formas de representação visual de um pensamento. Falamos de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa. Os encontros, normalmente, acontecem em meio a buscas intensas. Visualizamos uma possível organização de ideias, um possível texto (ou parte de texto) verbal ou não. Nesse sentido, o desenho guarda conexões, sob a forma de organização de ideias: hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamentos, oposições, ações mútuas etc. Tudo é feito, na maioria dos casos, por meio de grafismos íntimos, ou seja, sem padrões pré-estabelecidos.

Não me parece necessário entrar em detalhes sobre as imagens da série, mas acho importante que vocês observem a diversidade dos usos de desenhos. No caso das artes visuais, os desenhos aparecem em cadernos e



Figuras 10 e 11.
Anotações de Senise
e reflexões sobre a
imagem DO PREGO.
Fonte: SENISE (1998)



anotações de artistas, na maioria dos casos, como concretização do desenvolvimento de um pensamento marcadamente visual. No entanto, desempenham também essa função de passagem, e sofrem traduções em meio à própria visualidade.

São desenhos conscientes de sua condição de rascunho; são todos índices de imagens em estado de construção. Esses desenhos agem como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: hipóteses visuais

são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual.

Os desenhos da criação são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador.

Como conclusão poderia dizer que ao introduzir na crítica de arte a noção do tempo da criação, os pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado.

Referências

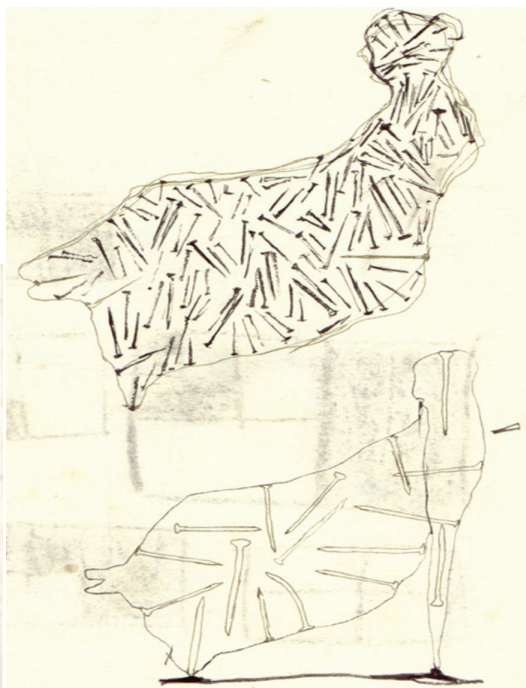
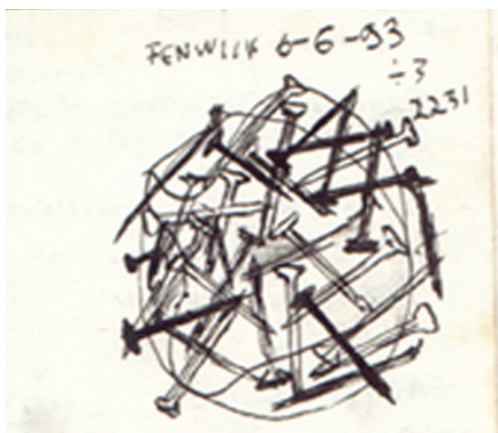
KLEE, Paul. **D, iários**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SENISE, Daniel. **Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.

Cecília Almeida Salles

É professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. É autora dos livros *Gesto inacabado: Processo de criação artística* 5ª ed. (São Paulo, Intermeios, 2011), *Crítica Genética: Uma (nova) introdução* (São Paulo, Educ, 2000), *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (Valinhos, Editora Horizonte, 2006), *Arquivo de criação - Arte e curadoria* e do *CDRom Gesto Inacabado: Processo de criação artística (Lei de Incentivo a Cultura do Estado de São Paulo, 2000)*.

Figuras 12 e 13.
Anotações de Senise e reflexões sobre a imagem DO PREGO.
Fonte: SENISE (1998)



ESTÉTICA, ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRISE DOS REFUGIADOS NO CINEMA DE AKI KAURISMÄKI E ENTRE ESCRITOS DE HANNAH ARENDT E GIORGIO AGAMBEN

AESTHETICS, ETHICS AND POLITICAL PHILOSOPHY: CONSIDERATIONS ON THE REFUGEE CRISIS IN AKI KAURISMÄKI'S CINEMA AND BETWEEN WRITINGS BY HANNAH ARENDT AND GIORGIO AGAMBEN

André Arçari

PPGA-UFES

Resumo: Entrelaçando estética, ética e filosofia política, este artigo propõe levantar algumas considerações sobre o problema dos fluxos migratórios ocorridos em massa no pós Segunda-Guerra, em especial da crise dos refugiados, questão que nos chega a contemporaneidade, fundamentando o problema pelos escritos de Hannah Arendt (filósofa teuta de origem judaica), Giorgio Agamben (filósofo italiano), e através da abordagem convertida em problema estético nos filmes de Aki Kaurismäki (cineasta de origem finlandesa). Assim, traçando elos entre a artificialidade dos direitos humanos, a estética e a política, busca-se investigar o nublado núcleo que compõe o mote “direito a ter direitos”: a condição do apátrida, seu (des)pertencimento a uma comunidade, sua vulnerabilidade física, social e o desvanecimento dos afetos no espaço coletivo.

Palabras-chave: Estética; filosofia política; Hannah Arendt; Giorgio Agamben; Aki Kaurismäki.

Abstract: *Intertwining aesthetics, ethics and political philosophy, this article proposes to raise some considerations about the problem of migratory flows that occurred in the post-Second World War, especially the refugee crisis, an issue that reaches us contemporaneously, grounding the problem by the writings of Hannah Arendt (German philosopher of Jewish origin), Giorgio Agamben (Italian philosopher), and through the approach converted into an aesthetic problem in the films of Finnish filmmaker Aki Kaurismäki. Thus, drawing the links between the artificiality of human rights, aesthetics and politics, we seek to investigate the clouded nucleus that makes up the motto “right to have rights”: the condition of the stateless person, his (dis) belonging to a community, his physical and social vulnerability and the fading of affections in the collective space.*

Keywords: *Aesthetics; political philosophy, Hannah Arendt, Giorgio Agamben; Aki Kaurismäki.*

El término refugiado está conexo con el de refugio, pero también con el verbo fugarse, huir (del latín, fugam). El refugiado es el que tiene que fugarse y huir. La fuga forzada le obliga a buscar refugio y le torna un refugiado. Los motivos que obligan al refugiado a emprender la fuga pueden ser variados, pero en todos ellos habita una violencia estructural, política, económica o cultural.

BARTOLOMÉ RUIZ, Castor M.M. Los refugiados, umbral ético de un nuevo derecho y una nueva política. La Revue des droits de l'homme 6, Nanterre: Université Paris Nanterre, 2014.

Em primeiro lugar, nós não gostamos de ser chamados de refugiados

O crescimento dos fluxos migratórios durante o Séc. XX despontam ao redor do globo no final da Primeira Guerra Mundial como um marco, fora da Europa, de um contingente significativo de pessoas deslocadas, apátridas, refugiados de batalha e vítimas das atrocidades geradas pelo poder opressor. As massas, agora destituídas de um lugar de habitação, são lançadas ao caos produzido física e simbolicamente por guerras e revoluções, sendo obrigadas a caminharem diante de um decadente vazio de reminiscências e restos. A Segunda Guerra por sua vez, acontecimento crucial ao entendimento da falência completa do ser humano concebido com veemência no século das luzes, irrompe completamente com a possibilidade de restauração da antiga ordem mundial com todas suas tradições e costumes. A experiência corpórea vivida por uma geração sobrevivente de duas guerras mundiais, um conglomerado ininterrupto de batalhas locais e revoluções, “[...] seguidas de nenhum tratado de paz para os vencidos e de nenhuma trégua para os vencedores, [...]”¹ resulta, dentre os diversos problemas, no surgimento da figura do refugiado, de um ser desprovido de

lar, raízes, direitos e cidadania.

Assim, segundo Giorgio Agamben (1998), a primeira aparição dos refugiados enquanto fenômeno de massa tem lugar no fim da primeira guerra, a partir da queda do império russo, austro-húngaro, otomano e juntamente com uma nova constituinte dos tratados de paz, que abalaram circunstancialmente a ordem demográfica e territorial da Europa Centro-Oriental. Incluem-se a esse conglomerado humano remanescentes do Holocausto ocasionado pelo nazismo na Alemanha, da guerra civil na Espanha e do fascismo na Itália, disseminando um significativo grupo migratório. “Em pouco tempo, mudam-se de seus países 1.500.000 russos brancos, 700.000 armênios, 500.000 búlgaros, 1.000.000 de gregos, centenas de milhares de alemães, húngaros e romenos.”² A partir daí, o reconhecimento internacional do estatuto do refugiado emerge, juntamente com uma revisão crítica sobre o conceito dos direitos humanos, definidos como absolutos e inalienáveis, quando da convocação a uma solução ao problema daquelas vítimas do caos em que foram acometidas. De lá para cá, a presença desta figura tem composto parte indissociável da sociedade contemporânea, e é por isto que, como sugere Hannah Arendt, convém refletir que o refugiado é verdadeiramente *o homem dos direitos*, pois se apresenta sem a máscara do cidadão.

A figura do refugiado sublinha a artificialidade dos direitos humanos porque, dentre algumas questões, destitui àquela ideia dos direitos vistos como iguais e inalienáveis, esses que por sua vez seriam capazes de constituir o fundamento absoluto da liberdade, da justiça e a paz no mundo, como bem está pontuado no preâmbulo da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*³ (Assembleia Geral da ONU, 1948). É no cerne dessa imagem dupla do homem *que foge e busca refúgio* que estão representados os

direitos perdidos e, a conseqüente instauração do problema de uma ausência igualitária desses mesmos direitos tidos como universais. Ora, se esta mesma declaração cita palavras de organização, ordem e bem-estar, como *progresso social, respeito universal e liberdades fundamentais*, onde e quando é possível encontrarmos na vida prática a defesa desses argumentos? Em adição a esse complexo fio que integra o tecido social, o professor e filósofo Castor Bartolomé Ruiz argumenta:

O fosso que separa a proclamação formal e a negação real dos direitos humanos em muitas de nossas sociedades nos leva a analisar, criticamente, quais são os dispositivos pelos quais os direitos humanos conseguem coexistir e até legitimar a desigualdade social, a injustiça estrutural e inclusive atos de violência e de guerra.⁴ (RUIZ, 2010, p. 195).

Se por um lado tais julgamentos se baseiam em crenças subjetivas e jogos de poder da esfera pública, e a busca pelos direitos nas sociedades democráticas se formam na ação mesma de conquistá-los, ou seja, entre dissensos e consensos, por outro nos faz ver quem pode tomar parte no comum em função da atividade que exerce, de seu poder e sua função social. Agamben traça um breve levantamento dos diversos comitês internacionais que se propuseram a buscar soluções a questão desta emblemática figura, tais como:

O *Bureau Nansen* para os refugiados russos e armênios (1921), ao Alto Comissariado para refugiado da Alemanha (1936), ou o Comitê intergovernamental para os refugiados (1938), passando pela *International Refugee Organization* da ONU (1946), até chegar ao Alto Comissariado para os Refugiados (1951) [...]⁵

Acrescidos a estes, destacam-se a instauração de novas categorias de refugiados no *Protocolo de 1967* que integra *Convenção relativa ao*

Estatuto dos Refugiados (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados⁶, Genebra, 1951) e a *Convenção sobre o Estatuto dos Apátridas* (Organização das Nações Unidas, Nova York, 1954), posta em vigor apenas em 1960, que por sua vez trouxe bases para conceituação da apatridia e a caracterização do *apátrida*, até então deslocados nos documentos anteriores. Em suma, tais publicações concebidas a partir do século 20, que circunscrevem a vida no fundamento jurídico, propõem regimes de visibilidades em defesa das minorias, almejando soluções aos problemas dos seres acometidos às guerras, às atrocidades e mesmo ao Holocausto. A responsabilidade mútua entre as Organizações e o Estado, por sua vez, tornam-se ainda mais complexas. A *Convenção sobre o Estatuto dos Apátridas*, por exemplo, destaca seu perfil humanitário e social, porém ao destituir-se de qualquer caráter político — transferindo assim a questão que pertencia aos Estados para as mãos das organizações humanitárias e da polícia —, revela o quão incapaz essas mesmas nações que conceberam tal estatuto são de enfrentar a situação de forma adequada. Situando-se para além das falhas presentes nos aparatos burocráticos e na institucionalização da vida — do nascimento a morte —, a regularização do ser dentro do sistema jurídico social faz ver o quão sistematizado e arraigado são esses mesmos fundamentos do Estado-nação. Em suma, o direito dessa *persona* não se situa meramente por um zelo humanitário. “Aparentemente, ninguém quer saber que a história contemporânea criou um novo tipo de seres humanos — o tipo que é colocado em campos de concentração por seus inimigos e em campos de internamento por seus amigos.”⁷, argui Arendt em seu texto *Nós, Refugiados* (1943), publicado originalmente na revista judaico-americana *The Menorah Journal*. É por isto que, em *Origens do totalitarismo*,



Figura 01. O Porto (Le Havre), 2011. Filme colorido, 93 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, Pyramide Productions, Pandora Filmproduktion, arte France Cinéma, ZDF/Arte, The Finnish Film Foundation. Foto: Still Filmico.

Hannah Arendt dedica a Parte II de seu livro ao *Imperialismo*, traçando o problema do *Estado-nação* com a figura do refugiado no Capítulo 5, *O declínio do Estado-nação e o fim dos direitos do homem*. Ela nos aponta o urdimento desse declínio e posterior fim (entendido enquanto crise) a partir das convulsões do sistema geopolítico da Europa, que se seguem à Primeira Guerra Mundial, fazendo com que o termo entre numa crise duradoura que se desencadeará no surgimento do nazismo e o fascismo, dois movimentos que, por sua vez, Agamben considera enquanto *biopolíticos* em sentido próprio. O momento do declínio do Estado-nação favorece o surgimento de discursos nacionalistas e de rejeição das minorias, sendo também um período histórico propício para emergir regimes soberanos.

Uma das características essenciais da biopolítica moderna (que chegará no nosso século [século XX], à exasperação) é a necessidade de redefinir continuamente, na vida, o limiar

que articula e separa aquilo que está dentro daquilo que está fora.⁸

O regime nazista, ao desnacionalizar seus cidadãos judeus, abre caminho a uma prática comum do Estado moderno de legitimação da barbárie em um grau nunca antes visto na história, e nos fazem pensar como essa mesma desnacionalização se tornará uma forte arma da política totalitária. A noção tomada por Agamben a partir dos escritos foucaultianos ressalta que, é no cerne desse mesmo estado moderno que a vida natural passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder da vida humana. Portanto, para Agamben, esses movimentos que se instauram na modernidade possuem a força de controle do Estado pela vida natural, *i.e.*, do poder soberano e totalitário sobre os seres humanos habitantes deste mesmo Estado. Dai podemos entender, pelo conceito de *biopolítica* elaborado por Michel Foucault, como a fi-



gura do refugiado rompe com a relação fundada entre nascimento e nacionalidade.

Ainda para a filósofa de origem judaica, os eventos totalitários do Séc. XX (não apenas o regime nazista na Alemanha e o fascista na Itália) apresentam um ponto que nunca havia acontecido na história mundial, a eliminação da liberdade humana. Já o abrigo do refugiado, por sua vez, um lugar provisório, pareceu durante anos na primeira metade do Séc. XX, uma morada eterna:

Enquanto a discussão do problema do refugiado girava em torno da questão de como podia o refugiado tornar-se deportável novamente, o campo de internamento tornava-se o único substituto prático de uma pátria. De fato, desde os anos 30 esse era o único território que o mundo tinha a oferecer aos apátridas.⁹

Isto é Necessário? Ordens do Ministério do Interior

Assim, traçando elos entre a artificialidade dos direitos humanos, a estética e a política, o cineasta finlandês Aki Kaurismäki, em seus dois filmes mais recentes, transpõe para o plano cinematográfico o problema do refugiado, buscando investigar o nublado núcleo que compõe o mote *direito a ter direitos*: a condição desta figura, seu (des)pertencimento a uma comunidade, sua vulnerabilidade física, social e o desvanecimento dos afetos no espaço coletivo. Nesse sentido, as imagens que permeiam o artigo, pulverizadas entre as páginas, adensam o campo discursivo, de um determinado cinema preocupado em constituir conceitos através de imagens, convergindo o problema socio-político com o campo estético, ao exibir a situação dos direitos humanos em forma de narrativa ficcional.

Figura 02. O Porto (Le Havre), 2011. Filme colorido, 93 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, Pyramide Productions, Pandora Filmproduktion, arte France Cinéma, ZDF/Arte, The Finnish Film Foundation. Foto: Still Fílmico.

Nos últimos anos, Kaurismäki concentrou-se em apresentar *O Porto* (2011) e *O Outro Lado da Esperança* (2017), duas obras emblemáticas que compõe sua *Trilogia dos Refugiados* (trabalho em desenvolvimento o qual ele anteriormente intitulava como *Trilogia dos Portos*) que mantém as características estéticas de seu estilo cinematográfico: a narrativa lenta, a rigidez burocrática a qual somos submetidos e a vida cotidiana de personagens lacônicos, inexpressivos e melancólicos. Ademais, nas referidas películas em questão, expôs sua visão sobre a situação do refugiado de forma singular.

Para isto, tomemos o início de *O Porto* (2011), (figuras 01 e 02), onde é possível vermos um indício da fragilidade dessa vida, que revela a imagem do apátrida enquanto o ponto zero de um novo direito e simultaneamente um ponto cego do direito natural, pois expõe a banalidade e trivialidade da morte. Kaurismäki ainda traz a figura do policial pronto para executar o grupo humano preso no container, enquanto o personagem que interpreta um agente da segurança pergunta: *Isto é necessário? Ao passo de que logo o respondem: Ordens do Ministério do Interior*. Na sociedade contemporânea, se pegarmos casos ocorridos nos últimos anos tanto no Brasil quanto no exterior, é fatídico perceber que a vida do refugiado é uma vida frágil, e que compõem um núcleo com aquelas que mais atraem violência gratuita na banalidade do cotidiano. Uma vida nua. Desprovida até mesmo do direito a ser preso.

A história presente no filme é composta pelos seguintes personagens centrais: o engraxate Marcel Marx (André Wilms), sua esposa Arletty (Kati Outinen), o garoto refugiado africano Idrissa (Blondin Miguel) e o inspetor Monet (Jean-Pierre Darroussin). A figura de Marx parece ser uma alusão a figura do líder comunista ao passo de que Monet evocaria a imagem do so-

ciólogo Jean-Claude Monet, nascido justamente na cidade de *Le Havre* (em francês: O Porto), que intitula o filme. Com um tom de gestos minimalistas e ambientação marcada por uma *mise-en-scène*, as figuras ressaltam suas imagens enquanto personagens. Há aqui também uma noção de vida em comunidade que emerge a partir da figura de Idrissa, que se esconde na casa do engraxate.

O entorno de Marx se mobiliza de forma empática para oferecer comida ao garoto e despistar o inspetor que o persegue para deportá-lo. Na película, o menino consegue obter ajuda e seguir para seu destino, a Inglaterra, enquanto a lei perde. Daí a desobediência civil se perfaz enquanto forma de resistência no mundo. Não fosse pelo tom paródico e sarcástico presente no cinema do finlandês, seus filmes penderiam para uma instância ligada àquela a que o diretor se espelha; os filmes com atuações comedidas e histórias simples de Jean-Pierre Melville e Robert Bresson.

Reparem que nestas cenas, os personagens estão sempre próximos da câmera, por vezes rente, em *close*, amedrontados, constrangidos, receosos ou demasiado frágeis. Eles compõem uma ambientação de luz fria, como a gélida Finlândia do diretor, que com seu governo, parece abnegar soluções eficazes para a urgência desta figura pulverizada pela Europa. Pendem usualmente para o breu, em paisagens sem ponto de fuga, com suas emoções congeladas. Em âmbito geral, Kaurismäki elabora suas narrativas com traços de um humor negro discreto e diálogos escassos, onde os personagens são, na maior parte das vezes, representantes da classe trabalhadora ou figuras deslocadas do campo social. Daí podemos pensar como a ideia da margem também está presente nos personagens refugiados.

Em suma, os esforços desses seres humanos



parecem contínuas lutas de resistência contra o sistema vigente. Eles são forçados a desobediência civil, uma vez que não conseguem se enquadrar no âmbito jurídico-social que rege a vida humana circundante. Em *O Porto* e *O Outro Lado da Esperança*, a suposta felicidade está na ideia dessa passagem. Mas parece mesmo que eles, os personagens, não chegam ao nível da tentativa de alegria, ou do desejo de felicidade, pois, ainda não conquistaram o direito básico de pertencer a uma comunidade. Em contraponto, são acolhidos, fundando a ideia de refúgio enquanto solidariedade, o lar são os outros, o afeto e a alteridade empreendida por esse outro. Ou seja, eles não são filmes existenciais de matriz pessimista, pois, há sempre, entre os personagens, alguém que se propõe erguer o espírito coletivo e humanitário.

O Outro Lado da Esperança (2017) apresenta como um dos protagonistas o refugiado sírio chamado Khaled (Sherwan Haji), que desenterrou recentemente os corpos da família depois

de sua casa ter sido atingida por um míssil de origem desconhecida, em Aleppo. Vemos sua chegada a Helsinque por um navio ao passo de que, em seguida, somos tomados pela partida de um segundo personagem central, Wikström (Sakari Kuosmanen), um homem de meia idade que larga sua mulher e a venda de roupas masculinas para apostar suas finanças num jogo de pôquer e, em seguida, poder comprar um restaurante falido numa zona afastada do centro da cidade.

Apesar dos personagens estarem constantemente usando as palavras *crise* e *fuga da crise*, a ambientação dos filmes nega uma atmosfera de cunho naturalista. Kaurismäki reforça a figura do refugiado como a crise do direito, e a instabilidade e agudez de sobrevivência financeira como uma situação contínua, meio atemporal, meio eterna, com uma fuga para o mesmo, num tempo dilatado e decalcado onde a vida torna-se um ato de resistência ao capitalismo e a ordem instituída.

Figura 03. *O Outro Lado da Esperança* (Toivon Tuolla Puolen), 2017. Filme colorido, 100 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, Pandora Filmproduktion. Foto: Still Fílmico.

Aqui, vemos como Khaled (figuras 03 e 04) representa aquela *vida nua* a que Agamben conceitua em seu *Homo Sacer*, e a agressividade e a representação da morte enquanto evento banal é projetada, pela presença de um ascendente radicalismo de direita, que se atrela a uma xenofobia agressiva quando ele sofre um ataque repentino pelo *Exército de Libertação da Finlândia*. Khaled não é apenas um homem sem direitos, um apátrida sem família que perde o pouco que lhe resta, como a figura de sua irmã que encontrava-se em trânsito para a Grécia, o que já não seria pouco, mas representa a *figura-alvo* de combate, aquela sedimentada na modernidade pelos governos totalitários. É uma figura nublada, que decide acreditar no Estado, porém tem seu visto negado pelo tribunal — sob a alegação do fato que não existiria guerra ou risco à sua vida em Aleppo, quando o filme contrapõe planos de bombardeios em sua cidade natal transmitidos pelo noticiário na TV finlandesa ocorridos no mesmo dia. Aqui, novamente, quem o ajuda são os outros, Wikström principalmente, bem como as pessoas que formam a comunidade e o entorno.

Depois de tanta má sorte queremos um rumo certo

Apesar de fictícia, a história dos personagens de Kaurismäki são atuais e relacionam-se com a realidade de inúmeros dos habitantes do globo que estão nessa situação. A democracia é o lugar por excelência onde esses direitos podem ser (re)conquistados, pois representa um sistema político que se encontra sempre em discussão com a sociedade. Todavia, alguns Estados democráticos tem se valido de atitudes políticas na esfera pública próximas daqueles regimes antidemocráticos. Arendt ainda vê que é na ausência do direito a pertencer a uma comunidade, e fazer parte dos debates sociais,

que o ser humano se destitui totalmente de uma condição humanitária. “O homem pode perder todos os chamados Direitos do Homem sem perder a sua qualidade essencial de homem, sua dignidade humana. Só a perda da própria comunidade é que o expulsa da humanidade”.¹⁰

No surgimento dos regimes totalitaristas, os contextos históricos contribuíram para suas ascensões, porém é importante ressaltar, o efeito de causalidade deve ser posto em reflexão. Arendt opta por desconsiderar isto enquanto mero sintoma pois é preciso que esses mesmos regimes assumam seus atos de crueldade, sem que isto seja justificado apenas por um determinado contexto. Uma crise não é em si mesmo, ela pode emergir a partir uma situação social, cultural e política que se desestabiliza dentro de um sistema, entre contextos e âmbitos locais, nacionais e/ou internacionais, ou ainda, pode ser forjada por esse mesmo sistema, pondo em cheque a ideia do real enquanto construção entre o dizível e o visível. É necessário até mesmo, por exemplo, relativizar a figura do cidadão para que ela não seja equiparada com a do mero baderneiro, o anarquista, ou mesmo em último grau com a do terrorista, uma vez que esta estratégia esta associada com a fabricação de uma crise.

Assim, não teríamos como não correlacionarmos esta crise do sujeito com a crise democrática do nosso atual período histórico brasileiro, onde emergem, cada vez mais, elementos bastante semelhantes ao ocorrido em 1964, que por sua vez nos encurralou ao golpe da democracia. É importante entendermos como a ausência de segurança pública em um país é um risco eminente para a perda de um estado democrático, bem como a naturalização da violência, que deve ser investigada enquanto outro arriscado problema. Não obstante, é importante percebermos como o poder cada vez maior dos



Estados ao redor do mundo torna-se um grande fator que tem ocasionado a perda de direitos através da construção do discurso.

Portanto concluímos — através dos distintos tratamentos com as figuras do refugiado e do apátrida por parte cada Estado — que as decisões dentro dos sistemas vigentes são capazes de desvelar operações intrínsecas entre interesses privados e coletivos, opacidades e transparências, dissensos e consensos, e ainda, como essa urgente e complexa trama, presente no tecido social, requer demasiado zelo para que a noção artificial de direitos humanos não cesse de se atualizar pelos fenômenos e seus contextos específicos.

Notas

1 ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 11.

2 AGAMBEM, Giorgio. **Mais além dos direitos do homem**. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. Disponível

em: http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/art_2010_Mai_alem_direitos_homem.pdf. Acesso em 22 jul. 2019.

3 Assembleia Geral da ONU. (1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos** (217 [III] A). Paris.

4 RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. Os Direitos Humanos como Diretos dos Outros. In: **Direitos Humanos na Educação Superior**: Subsídios para a Educação em Direitos Humanos na Filosofia. Lúcia de Fátima Guerra Ferreira, Maria de Nazaré Tavares Zenaide, Marconi Pequeno (Orgs.). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010, pp. 189-228.

5 ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados**. Genebra, 1951.

6 Também conhecido em português pela sigla ACNUR, do inglês *United Nations High Commissioner for Refugees* (UNHCR), trata-se de um órgão criado pela Resolução n.º 428 da Assembleia das Nações Unidas, em 14 de dezembro de 1950, cujo objetivo é o de apoiar e proteger refugiados ao redor do globo.

7 ARENDT, Hannah. Nós, Refugiados. In: **Escritos judaicos**. Trad. Laura Degaspere Mnote Mascaró, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. São Paulo: Amariyls, 2016, pp.447-492.

8 AGAMBEM, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p.127.

9 ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad.

Figura 04. O Outro Lado da Esperança (Toivon Tuolla Puolen), 2017. Filme colorido, 100 minutos. Direção: Aki Kaurismäki. Fotografia: Timo Salminen. Produção: Sputnik Oy Bufo Ab, Pandora Filmproduktion. Foto: Still Fílmico.

Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 317-318.

10 ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 331.

Referências Bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

____. **Mais além dos direitos do homem**. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. Disponível em: http://www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/art_2010_Mai_alem_direitos_homem.pdf. Acesso em 22 jul. 2019.

ARENDET, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. **Escritos judaicos**. Trad. Laura Degaspere Mnote Mascaró, Luciana Garcia de Oliveira, Thiago Dias da Silva. São Paulo: Amarilyn, 2016.

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. **Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados**. Genebra, 1951.

____. **Manual de procedimentos e critérios para a determinação da condição de refugiado**: de acordo com a Convenção de 1951 e o Protocolo de 1967 relativos ao Estatuto dos Refugiados. Genebra, 2011.

____. **Manual de proteção dos apátridas**: de acordo com a convenção de 1954 sobre o Estatuto dos Apátridas. Genebra, 2014.

____. **Nacionalidade e apatridia**: manual para parlamentares no 22. Genebra, 2014.

ONU. (1948). **Declaração Universal dos Direitos Humanos** (217 [III] A). Paris.

____. **Convenção sobre o estatuto dos apátridas**. Nova Iorque, 1954.

André Nascimento Arçari

Possui graduação em Artes Visuais (2014) pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestrado em Artes (2018) - Área de concentração: Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte - pela mesma autarquia federal. Artista multimídia, pesquisador, teórico e crítico independente, desenvolve trabalhos em campo prático-teórico. E-mail: andrearçari@outlook.com.

TRADUÇÃO

IF I DIDN'T CARE, ONE MORE KISS [RE-EDIT_ 2019'S "ELA (E O ESPAÇO DA PINTURA)"]

Isabel Sabino

tradução da autora

O texto de 2019 intitulado "Ela (e o espaço da pintura)", produzido num processo criativo paralelo destinado a uma exposição de pintura, incide sobre teoria da arte contemporânea, filme, personagens femininas, literatura, poesia, música e, especialmente, sobre espaço pictórico sob a perspectiva do feminino.

Agora, é aqui reeditado, elegendo uma das pinturas realizadas, já exposta, e uma canção nela subjacente como sintomática da perspectiva de confinamento pela crise pandémica.

Palavras-chave: Espaço pictórico, feminino, filme, poesia.



If I didn't care more than words can say
 If I didn't care would I feel this way?
 If this isn't love then why do I thrill?

The Inkspots, 1939

One more kiss, dear, one more sigh
 Only this dear, is goodbye
 For our love is such pain and such pleasure
 That I'll treasure till I die

Vangelis / Peter Skellern 1982

Em 2019 ela escuta estas duas canções quando pensa em Rachael.

Em 2020 as canções ainda soam e fazem sentido outra vez. Outro sentido, de facto.

Embora nenhuma delas seja a canção de Rachael no filme, ambas ecoam fortemente como sinal dela.

Ora, se o processo criativo de Ridley Scott de filmar e editar o seu filme de 1982 *Blade Runner* fosse mais linear e rápido, talvez não tivesse existido a canção de Vangelis *One more kiss, dear*, interpretada por Don Percival em substituição da primeira escolha Demis Roussos. Em vez disso, talvez ouvíssemos até hoje, como um dos momentos chave da banda sonora do filme, a canção de 1939 dos Ink Spots, *If I didn't care*, que aparece no trailer do filme de 1982 e que faz parte de algumas compilações dos anos noventa da sua banda sonora.

Figura 1. Isabel Sabino. 2019. Rachael: If I didn't care. Acrílicas s/tela, 196x302cm

Tocantemente melancólicas e exprimindo o clima adequado a uma espécie de som da rádio antiga, ambas as canções ajudam em 2019 a construir a voz da última personagem feminina que ela pinta para a série precisamente intitulada “Ela”, exposta em abril na SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa).

Mas, no fim, diversamente da decisão do realizador e do músico em favor de *One more kiss*, a pintura concreta sobre Rachael elege a canção mais antiga, *If I didn't care*, como capaz de identificar a ideia principal procurada (através do filme como pretexto).

O filme diz, não a Rachael de Philip K. Dick mas a de Scott, que é uma andróide fêmea que sente emoções e chora, parecendo dizer: “mais um beijo”.

Mas agora, no lado de cá dos ecrãs, nós não somos andróides, pelo menos ainda não, *por isso a minha Rachael prefere dizer “If I didn't care”* (se eu não me importasse/preocupasse), porque se preocupa, porque cuida. E essa pode ser agora a nossa canção, se concordarem.

Todas as pinturas, todos os nomes femininos através das personagens de filmes na série “Ela”, são também sobre o sentir/cuidar, a liberdade e a humanidade.

Assim, as palavras seguintes são escritas ao longo da realização do já referido projeto de pintura, enquanto pensando e pintando, entre ecrã, papel, cavalete e a vida em geral. No final, depois de terminada em 2019 a série de novos trabalhos de Ela (quatro grandes telas e sete desenhos, todos tecendo e criando imagens pictóricas oriundas de filmes e da realidade), estas palavras são uma espécie de discurso interior entre vozes ainda a ecoar, frequentemente capturadas nos títulos das obras.

Contudo, tudo isto acontece porque ela é uma mulher num espaço confinado.

Tal espaço pode ser uma sala, um lar ou uma casa, um estúdio ou mesmo um quarto de costura. Embora confinada como muitas mulheres têm sido na História, e embora sob vigilância (dela própria e não só), ela fica ali por escolha e livre arbítrio, porque aquela é a vida dela e a sua alternativa de vida. Um caso pouco fácil, pode-se considerar com razão.

Quando naquele lugar, ela esquece que é uma mulher, pois a concentração profunda requerida pela sua busca implica um estado de espírito muito solto, uma deriva fluída em que as fronteiras ou limites desaparecem.

Ali, o coração bate diferente, e o mundo, as cores e as palavras simplesmente operam em conjunto e, por vezes, o sentido brilha através delas.

Seguem-se alguns dos seus pensamentos enquanto pinta, segundo um alfabeto de palavras chave. Como quer que o faça ou onde quer que esteja, a questão dela é manter a linha invisível que desvele uma cintilação escondida que conduza à salvação.

Então, não há espaços fechados.

Agora sim, reeditando_ Ela (e o espaço da pintura)

a) Tinta

Quando está no duche, ela ouve sempre tocar o telefone fixo. De há uns tempos para cá, já não se enxuga à pressa para verificar se tocou, pois aprendeu a duvidar do que ouve e sabe que o que for ou tiver que ser soar, de novo, mais tarde. Assim, quando fica pronta e livre de ecos, escolhe música pop ou ópera no lado da casa voltado para o sol e para o jardim lá em baixo, habitado por pássaros. Depois, na sala de costura, outros ecos a esperam.

Isto porque está sempre à escuta. E acaba por sentir-se animada por vozes, principalmente fe-

mininas, que digam coisas que ampliem mundos ou ritmos soltos e cadências que a façam *dansar*. Precisa dessa *dansa* (com “s”, como escreveu a poetisa¹) antes de pensar desenho ou pintura, como se ajudasse o corpo a adaptar-se a um vestido em execução. Com a escrita isso não acontece, porque para ela o corpo fica, por assim dizer, dispensado no trabalho (embora a Clarice² diga que escreve com o corpo).

Aht uh ma hed, ouve numa canção. Como se a cabeça chegasse. *Miss* qualquer coisa mais solta e plena. Por isso costura e tece, com fios de seda invisível, tons que, por vezes, entre o oscilantemente seco e molhado da **tinta**, ligam as coisas e os pedaços de si própria.

b) Realidade e natureza

Com tanto eco e reflexo, por vezes desaparece a linha de separação entre o que é real e irreal, ou o que é natural ou não. E, se tanto a **realidade** como a **natureza** a situam, ela respira na falta de brisas com o verde da clorofila e das algas, entre aparições consecutivas e com elas, num jogo de ilusões e verdades.

Ouve Rachael que, por exemplo, acredita que um certo passado é seu e, de repente, sabe que não é assim: as fotos de família que preza são, afinal, uma invenção.

Ela também é cada vez mais feita de reflexos, de vozes, de tempos e espaços para além dos seus, num mundo que, assim, se dilata, ficando estranha e sedutoramente múltiplo, desnaturalizado, frequentemente alheio. Frágeis fios a ligam a esse palco escancarado e que se afunda. Preciosos, tem que cuidar neles a salvação possível, fazer deles uma jangada, como terra firme perante o mar que invade tudo e as conchas que, diz Nora³, se vendem. Também sabe há algum tempo, por Lúcia, figura melancólica no umbral de uma paisagem apocalíptica pintada por ela, da metamorfose possível do medo através do

arresto dos olhos, janelas da alma, na pele que, afinal, não é apenas a superfície das coisas nem será nunca uma tese académica convencional.

c) Luz

Num caderno copiou: “Não é uma ficção, embora ele não seja capaz de pronunciar sobre isso tudo a palavra da verdade. Aconteceu-lhe qualquer coisa, ele não é capaz de dizer o que seja verdadeiro, nem o contrário. Mais tarde, pensará que o acontecimento consistia nessa maneira de não ser verdadeiro nem falso”⁴.

Talvez por isso alguns artistas operem múltiplos de si, desdobrando-se em outros, que são seus reflexos. Ela, como a caixa de um caleidoscópio, convoca a **luz** em presenças com que dialoga, sem lhe importar se são reais ou não. Mas interessam-lhe os nomes: Nora, Giuliana, Fiona, Sophia, Germaine, Clarice, Lucia, Adília, Maria⁵. O seu a seu dono. Neste caso, dona.

d) Elas

Assim, quando chega ao quarto da costura, escuta sempre muito atentamente. **Elas** falam quase sempre enquanto trabalham. Uma corta um pedaço de pano em cima da mesa e comenta a novela da véspera; outra alinhava duas peças uma à outra e responde que aquela personagem é mesmo má, enquanto a que está de pé, que cola entretela com o ferro de engomar, com ele no ar ameaça o que faria se fosse ela, política de arremesso de objetos domésticos na era de *trumps*; depois riem-se da que está sempre distraída junto da janela e nunca ouve o que dizem. Esta remata agora uma casa para um botão e não tem vontade de rir porque lhe dói a barriga quando o período está para vir.

Mais adiante outra chuleia uma bainha de um tecido rígido, com um fio que lhe fere os dedos.

Não usa dedal. Não gosta porque a frieza do metal lhe faz mentir o corpo.

e) **Pintura**

Ela lembra um dia, quando a terra e a ciência eram tomadas como certas, em que uma sumidade afirmou: que a bidimensionalidade ou planitude era a única coisa que a **pintura** não tinha em comum com outras artes, portanto era para a afirmação da superfície, que a pintura modernista deveria virar-se para assegurar a sua essencialidade. Negava, assim, o ilusionismo pictórico e, desse modo, pintura que, mesmo excluindo a representação ou a literatura ambas condenadas como extrínsecas, pudesse sugerir um espaço em profundidade – a que caberia na abstração, por exemplo, de Maria Helena⁶, pergunta?

f) **Essencialidade**

Considera, de si para si, que hoje a **essencialidade** da pintura não passa por qualquer necessidade de afirmação distintiva enquanto meio. A essencialidade não reside não naquilo que tem de diferente e que a distingue, mas naquilo que a torna necessária, perante outros meios que também há ao dispor. Por isso a sucessão de éditos fúnebres e outras tantas reações sobre a resistência e o triunfo da pintura cansam-na como os argumentos de uma *stand-up comedy*. Deixou de se preocupar com a legitimação e necessidade da pintura com base na justificação de que faz coisas que mais nada faz. Já “deu para esse peditório” em letras a preto e branco. Agora é mais simples: faz falta porque faz e pronto.

g) **Abertura e poesia**

Interessam-lhe, principalmente, as qualidades esponjosas, impuras, de **abertura**, que per-

mitem à pintura absorver tudo o que se passa fora de si e integrar tudo isso, deixando desaparecer alguma coisa, persistindo como um meio de reflexão e expressão dotado de grande plasticidade.

De resto, a pintura tem funcionado sempre, para ela, como um espaço aberto, física e conceptualmente. Basta-lhe recordar pelo caminho: nos anos 70, os textos curtos, desabafos para-poéticos e desenhos em caderninhos continuados em papéis de maior formato, em colagens e pinturas, meios de distinção difícil; nos anos 80, as telas e papéis acrescentados de telas e papéis lateralmente e os espaços descontínuos com sobreposições de estratos e *inserts* para continuar imagens, histórias e paisagens que não cabiam em lado nenhum mas que, pela sua matéria e textura constituinte, convidavam ao toque; nos anos 90, os desenhos com folhas adicionadas umas às outras, os objetos tendencialmente tridimensionais a par dos jogos miméticos em pintura, os projetos instalativos, a consciência de um corpo comum à natureza que a levaram a dizer: isto é o meu corpo; e, dos anos 2000 em diante, na linha do trabalho anterior, um maior recentramento na diversidade e porosidade do plano pictórico com enfoque narrativo pessoal e cruzado, deixando entrar a literatura, os media, os filmes, as óperas, a história da pintura e histórias de outras mulheres, o mundo em volta sempre em movimento, a natureza em perda cada vez mais irreversível.

Ao seu modo, há em tudo algo afim à **poesia**.

h) **Seda**

E, a haver um fio condutor, de novo é como a delicada **seda** que une um inseto à teia e ao mundo.

Esse fio ténue desenha-se na atenção a tudo, a partir de um quarto aberto onde ouviu alguém

dizer: “Vem, e dá-nos a conveniência do que desaparece, o movimento de um coração”.⁷

i) **Conversa**

Portanto, ali, o rádio toca e elas falam enquanto trabalham. Só às vezes o silêncio se instala. Há pouco uma delas ajudou a mais velha a despir-se depois de entornar café na camisola e, daí, a **conversa** desviou-se para resguardos diversos, a vida entre confissões e muita risota. Havia uma sabedoria antiga, superior ao que se diz, nos gestos e nos olhares.

“Eles procuravam, um e outro, a pobreza na linguagem. Nesse ponto, estavam de acordo. Para ela, sempre, havia palavras demais e uma palavra a mais, demasiadas palavras ricas em excesso e que falavam em excesso”⁸.

If I didn't care, era apesar disso uma voz, frágil, vinda de longe, que deveria ter sido a canção de Rachael. Também vinha de borrões de tinta. Dos *Ink Spots*.

j) **Feminino**

Ela tenta ainda perceber melhor – e por isso esmera nessa altura a pincelada com que escreve - se o espaço aberto que lhe interessa em pintura envolve uma espécie de “condição feminina”, termo que doseia alergicamente. Leu algures tentativas de associação do ilusionismo pictórico a uma ideologia de gênero em que o **feminino** se debate, mas a “coisa” escorrega entre contradições e zonas confusas, plausíveis de aproximações freudianas.

Sendo certo que o ilusionismo pictórico remete para o desejo mimético expresso pelo *trompe l'oeil*, também parece assente que consiste na criação de um espaço comum que inclui a obra e o seu espectador: Ou seja, há um espaço que se abre em abismo e que, não sendo real, por breves momentos suspende o real e cria um dúvida, mesmo que mais ou menos passageira, sobre o que é ou não é. Não é, contudo, um espaço naturalista, pois a sua con-

dição perceptiva e a sua experiência instável re-metem-no para a esfera de um acontecimento artificial.

k) **Ilusão**

Em que medida é que uma atribuição de gênero à tendência ilusionista na pintura faz sentido? Barbara Rose – não por acaso uma mulher - parece aproximar-se da hipótese em 1967⁹, quando faz por resolver o paradoxo entre a defesa da planitude (segundo a ideia da integridade do plano pictórico preconizada de Fry a Greenberg) e a possibilidade de uma pintura perspética, ou seja, de reabertura da superfície como janela. Na sua opinião na época, quatro artistas (Ron Davies, Darby Bannard, Frank Stella e Jules Olitski) exemplificam a reconciliação consciente da abstração com o **ilusão** pictórica; conseguem-no porque apostam numa via que se afasta do espaço naturalista pelo “estabelecimento do artificialismo e portanto da abstração do espaço pictórico”¹⁰, sendo esse artificialismo construído pela atenção dada à identificação física do plano da superfície e pelas contradições da informação visual, que instauram a sua natureza convencional. Mas, quando ela se debruça ainda então sobre trabalhos de Larry Zox e de Miriam Schapiro, elege o caso desta, que se distancia da abstração para uma toada surrealista, como exemplo de sofisticação e complexidade ilusionista “para estabelecer a natureza puramente imaginária e artificial do espaço pictórico”¹¹. E considera esse ilusionismo, que nada tem a ver com os jogos de figura e fundo da abstração anterior (patentes por exemplo nos recortes de Matisse), como uma saída do impasse reducionista desencadeados pelo minimalismo e pela pintura monocromática.

Contudo, se Barbara Rose clarifica a possibilidade da natureza ilusória e imaginária da pintura na abstração, o destaque que confere a Scha-

piro - artista cujo trabalho sugere uma hibridez entre a abstração expressionista e o surrealismo e que virá afirmar-se numa via mais distanciada da abstração - não é justificado com qualquer teoria de género. Não coloca a ilusão pictórica como necessariamente feminina, mesmo que Schapiro assuma conscientemente um discurso feminista na criação artística.

l) **Beleza**

No quarto da costura, ela continua a tecer com fragmentos de ecos uma teoria sobre o quotidiano e a condição que definam, quiçá, a sua prática continuada em conversa com a realidade.

Anos atrás, Dave Hickey sugere, ao defender o trabalho de Mapplethorpe, que o ilusionismo pictórico tem sinal feminino, não pela abstração, mas por criar uma abertura do espaço de recepção. Em *The Invisible Dragon*¹², Hickey usa exemplos de Caravaggio, Mapplethorpe, Rafael, Warhol e escritos de Ruskin, Shakespeare, Foucault e Deleuze para reabilitar a ideia de **beleza** contra a institucionalização que nega o prazer antes sedutor das pessoas para a arte. O tema desse seu livro implica fortemente a obra de Robert Mapplethorpe numa altura em que as obras daquele artista são alvo de incómodos (tal como volta a suceder recentemente em Serralves).

Mas, para além da questão da beleza, central no texto, beleza que “não é uma coisa”¹³, Hickey acredita no poder das imagens em mudar o mundo e considera existir em vigor uma tendência hegemónica protestante, e até homofóbica, na concepção anti-ilusionista da arte. Ora, como outra mulher¹⁴ escreve depois, o ilusionismo é precisamente um dado essencial da retórica fundadora da pintura europeia, na sua capacidade ancestral de sugerir uma presença onde ela não existe na realidade. E trabalha aquilo a

que Hickey chama espaço negativo, associado à ausência metafórica, ou seja, produzindo a metáfora do espaço real e, ainda, o tempo passado (não só com a memória mas também o desfazer das categorias temporais no sentido da fluidez livre por tempos diferentes).

m) **Subliminar**

Ela nota que, segundo aquele crítico ainda, persistiriam na época muitos tabus “relacionados com o espaço “feminino” e o apelo “feminino” (aspas suas¹⁵), tabus derivados de **ideias subliminares** sobre o género da obra de arte em si caracterizadas pela própria linguagem, exemplificando o tal tom homofóbico na crítica do alto modernismo – o tal que contesta de modo geral o carácter efeminado do espaço ilusionista - com os textos *Working Space* de Frank Stella e *Absorção e Teatralidade* de Michael Fried. E escreve ele:

Stella dirige-se à inversão magistral Caravagesca da recessão Maneirista passiva para a intrusão agressiva do Barroco; Fried refere-se ao sucesso dos pintores franceses de finais do século XVIII como Greuze, Vernet, Van Loo e o jovem David em deixar cair a “quarta parede” do plano da pintura, castamente bloqueando o erótico, a participação extravagante do espectador no espaço Rococó – enquanto depositando ocasionalmente um simulacro do espectador criado pelo artista no interior da atmosfera pictórica hermeticamente fechada, assim impondo o que Fried designa como a “ficção suprema” de que o espectador simplesmente não está lá. Fried implica, penso que corretamente, que este dispositivo é designado para delegar o observador não participativo para o papel de observador moral objectivo. O seu sub-produto menos redentor é que delega o observador para um papel de voyeur irresponsável, alienado, elitista. Este é o aspeto da “suprema ficção” que Fragonard explora tão sedutoramente na sua “alta” pornografia e que Chardin, mais

ominosamente, emprega para nos facultar centelhas secretas (através da sua “lente sociológica” de via única) de coisas elementares no seus momentos mais privados.¹⁶

De facto, quando Fried¹⁷ defende o primado da absorção a partir do exemplo de *Père de famille (...)* de Greuze, e apesar de algum tom irónico que usa, parece acentuar uma escolha moral implicada no quadro: e afinal, o espaço que também absorve o observador assume uma perspectiva de género, ou não?

n) Ideologia

Por outro lado, ela observa, entretanto, que Hickey, para ajudar a compreender as dissensões em torno de Mapplethorpe, usa o termo efeminado e não feminino para se referir à natureza do espaço ilusionista (na representação fotográfica ou mais concretamente pictórica).

Ele justifica isso dizendo que, enquanto a ligação do artista à obra permite associar ideias de “força”, eufemismo da antiga “virtude” que remete “para os homens o poder e para as mulheres a castidade”, afirma que, “por analogia, ‘fraqueza’ implica efeminidade para os homens e promiscuidade para as mulheres”¹⁸.

Nessa polémica **ideologia**, Hickey invoca ainda uma sucessão de clivagens de género nos últimos 400 anos da história de arte e em especial em pintura, exemplificando com os atributos do feminino para Vasari - beleza, harmonia, generosidade e, por outro lado, com as características masculinas “força, singularidade, autonomia” na linguagem com que a crítica moderna valida as obras. E explica que, mesmo que as ideias subliminares não sejam na maioria das vezes verbalizadas, elas estão subjacentes ao discurso, em inúmeros adjetivos imediatos frequentemente valorativos e pejorativos. Justas ou não, surgem em dicotomias e oposições como “ficções tradicionais de género”, e estão na génese do com-

portamento tradicional, apesar de terem mais fundamento em concepções de poder real e simbólico do que em factos biológicos.

o) Espaço do observador

É com dados assim que Hickey interpreta a mudança que se opera no espaço pictórico do século XVI para o século XVII como uma rotação do plano da pintura, resumindo quase deste modo: A janela, que abria para dentro, volta-se para fora.

A recessão é substituída pelo escorço, o ‘feminino’ pela intrusão ‘masculina’. O convite renascentista para sair do real através do plano da pintura para a possibilidade da graça ideal é substituído pela intrusão barroca do poder secular – por imagens cujo naturalismo gélido exige que sejam percebidas como *mais reais*, mais autoritárias, do que a realidade em que estamos.¹⁹

A ilusão, que medeia no observador a relação entre a representação pictórica e a realidade, parece perder então, nesse regime excessivo, as suas qualidades de abertura, permissividade e diálogo com o observador, ultrapassando o jogo de sedução e tornando-se impositiva. Logo, a **condição do observador** também muda: da sua liberdade ativa de entrar no quadro, para a subjugação do observado, para a sua própria exclusão do espaço da pintura sob a dependência de uma outra ilusão autoritária que a pintura também comporta.

p) Clivagem

De facto, no barroco regressa em força o *trompe l'oeil* das narrativas associada a nomes como Zéuxis e Parrasius, exaltando-se a ilusão suprema da fusão dos espaços real e imaginário e, pela via do engano exímio do olhar, criando uma falsa possibilidade de trânsito do olhar do espectador. Ribera, El Greco, Velazquez, Cara-

vaggio, La Tour, Murillo, implicam essa espécie de submissão do espectador que, para Hickey, envolve no espaço da pintura uma **clivagem** de gênero, do feminino para o masculino. Ele estabelece um cruzamento com ideias da escritora e psicóloga feminista Carol Gilligan, para quem o julgamento masculino tende a ser moral, insistindo em critérios abstractos de justiça e hierarquias de valores, enquanto o julgamento feminino insiste numa moralidade do “cuidar”, arrastando preocupações com a interdependência e as necessidades humanas, os valores comuns, a comunicação (e, evidentemente, por detrás disso, a questão da alimentação, remontando ao aleitamento).

Tais antinomias estariam assim subjacentes na arte e na crítica da modernidade, nos próprios debates sobre a crise da pintura desde os anos 60.

q) **Estética**

Ela acha, contudo, que nada disto é certo pois, frequentemente, o fulgor dos debates verbalmente expressos na crítica e na teoria exacerbada argumentações e elide tonalidades intermédias que, no fundo dos processos criativos, são igualmente expressivos. Embora a ideia de espaço aberto ou acolhedor, versus um outro tipo mais impositivo, possa certamente remeter para ancestrais categorias maternas, resiste à sua remissão a interpretações edipianas ou falocêntricas.

Então presta atenção especial a uma outra mulher, Mira, pintora e professora de outras mulheres pintoras. Esta pensa profundamente uma **estética** do feminino e, na sua estante desarrumada, no sofá da sala e na mesa de cabeceira, espalham-se capas com apelidos de nomes femininos, paisagem que oscila entre a defesa da igualdade, o radicalismo e a recusa da dicotomia: Nochlin, Woolf, Beauvoir, Lippard, Parker,

Pollock, Butler, Irigaray, Courtivron, Gallop, Clément, etc.

E, compreende bem ela que, como as tintas da pintura, essa ideologia resiste a secar, a ter forma fixa.

r) **Linguagem**

Recorda ainda, numa dessas leituras, que o feminismo francês centra a questão do falocentrismo na própria **linguagem**, na qual se inscreve a cultura, seguindo uma lógica lacaniana. A linguagem é a lei do pai, e a “procura de uma definição e de representação de uma sexualidade feminina implica atravessar um campo minado e armadilhado pela lógica falocêntrica”²⁰, no qual não se consegue fazer uma clarificação do outro sem operar na própria dicotomia estabelecida pela linguagem. Logo, qualquer debate é um fracasso nesses termos.

E, nesse contexto, apesar da relação mãe-filha ser um eixo fortíssimo na nossa cultura, o nome da mãe permanece, segundo Irigaray, por escrever.

The women is losers, canta Janis. Noutro tempo?

s) **Condição**

Será então por essa existência em **condição “perdedora”** que os universos da criação feminina se enchem de estratégias radicais de luta, ou então de subtis compensações, respostas dissimuladas ou negociações perversas, ou ainda, sendo o debate pelo poder como uma guerra, operam o desfazer de fronteiras territoriais para abrir o campo ao outro, ao invés de impor espaço ou conquistá-lo, trazendo a “guerra” para terreno próprio?

O dissimulado, o perverso, o aparentemente invisível, são espaços de desvio do poder real que adquirem vertentes simbólicas como estratégias entendidas no campo do feminino.

Mas a abertura do espaço é outra coisa: desfaz as linhas da frente bélica, numa tática que, se também assume um estatuto frágil ou de perda potencial segundo os meios estabelecidos, vem operar uma mudança de campo, uma negação das condições da luta que, pelo convite à “coabitación”, se torna insustentável a não ser como assunção tolerante da tensão permanente entre diversos. Nessa perspectiva, a abertura do espaço tem, pois, algo de feminino e maternal.

Mas ela não está certa, nesse campo aberto, com quem fala. Talvez fale com as filhas e as netas, com a mãe ou com o pai por sua vez transformado em filho. Sem Édipo, Jocasta é apenas mais uma figura feminina.

t) **Adivinhação**

Já se sabe que ela é mãe, filha, esposa, amiga, princesa ou rainha, musa, sacerdotisa, fada ou feiticeira, coelhinha e gatinha, mas também porca, vaca ou cabra, megera, bruxa ou puta. Revê-se em espelhos marcados (como Berger sabia) como os matizes adocicados de Aznavour ou Sinatra, atenta também ao medo dele: *She may be the song that Salome sings*. Na eminência das cabeças cortadas que ninguém deseja, ela negocia até no foro íntimo, usando as palavras ou a arte subtil da **adivinhação**, colecionando também os outros sinais do corpo, por vezes mais autênticos do que o que se consegue dizer.

E com a arte de adivinhar mistura-se a estranha relação que se abre no tempo, com o passado que irrompe permanentemente, o agora que passa e mal se vive, o porvir sobre o qual ela sabe sempre algo, como Jennie.

De novo, pois, a abertura do espaço, agora também pela relação com o tempo, em passagem e fluidez permanentes.

Talvez por isso a tinta a ajude, no seu mo-

vimento líquido, que se recusa a secar definitivamente.

u) **Corpo orgânico**

Por outro lado, a abertura do espaço pictórico também pode residir na sua condição física e tocável, na realidade do plano que nega a superfície não apenas porque sugere outro espaço penetrável, mas principalmente pela sua realidade como um **corpo orgânico** que solicita um observador que talvez partilhe com ela uma certa condição animal.

Mas, ainda sobre a janela, ela reconhece transparentemente que, numa linha diversa de Hickey, também há Thierry, a quem interessa menos a ideia de beleza e mais a de arte, e que defende outra coisa: para ele, com Manet realiza-se a operação de inclusão do espectador no quadro²¹. Ele está lá, representado, como reflectido no espelho do bar das *Folies-Bergère*. Nesse caso, a janela abre-se, novamente. Ou seja, instala uma brecha na teoria da hipótese do espaço pictórico que mantém o fruidor da pintura no limbo ou mesmo no exterior, seja por via do ilusionismo autoritário (mais real do que o real), seja por via do artificialismo e convencionalismo da planitude modernista.

A uma distância razoável dos debates modernistas e da procura de uma autonomia formal da pintura, Thierry interessa-se por uma visão pós-duchampiana sobretudo humanista. Não é uma simples questão de forma, mas de representação do mundo com o humano ali, no lugar central, com todo o complexo circo de possibilidades interpretativas que isso envolve.

Contudo, muito antes de Manet, já Clara Peeters revela na sua pintura uma proposta idêntica ou até mais arrojada, quando da sua autorrepresentação, quase imperceptível, como que reflectida num objecto metálico da sua natureza morta. Só décadas depois Velázquez propõe um enigma próximo, com *As Meninas*.

v) Pronomes

Impaciente, ela sacode a poeira que rodeia os altares da *vierge* e da *mariée*, desagradada com os ecos das palavras velhas. Com tantas letras no abecedário, bem pode haver novas âncoras das ideias.

Ou talvez uma teoria sobre o espaço da pintura sob interpretações de género seja exigente (ou escusada?), quando as categorias da “autonomia” e do “cuidar” se mesclam cada vez mais e se tornam menos epítomes do masculino ou do feminino, quando os géneros ora se afirmam ou questionam, quando, ainda por cima, novas realidades e categorias de pessoas questionam o género dos nomes, dos adjetivos que usamos e até dos pronomes.

Rachael, na sua própria ficção, ou a Sophia robótica, que ameaçou que ficaria com os empregos de todos, já concretizam possíveis paradigmas. Nesses casos e noutros da realidade do humano em mutação - entre a multiplicação de géneros, o hibridismo biológico e o artificial (ou o inumano que Lyotard referiu) - em línguas como o português não vão chegar os **pronomes** pessoais “ele” e “ela”.

w) Outro

No caso dela, à beira daquele quarto, embora possa ficar bem numa teoria conveniente de género afirmar o carácter feminino da ilusão pictórica, *noblesse oblige* e há que dizer que suspeita que talvez não, ou não haveria pintura ilusionista de homens e a história mostra o contrário.

Além de que, como disse a Paula um dia (quando pinto sou um homem - seria exatamente assim?), ela também quando pinta acha que não tem consciência se é homem ou mulher, o que não é bem a mesma coisa. Ou a consciência de género não é essencial para uma feminista, mesmo que seja uma que “Não-Odeia-Homens-E-Que-Gosta-De-Usar-Baton-E-Saltos-Altos-Para-Si-Mesma-E-Não

-Para-Homens”, como Chimamanda *dixi*²²? Claro que a consciência é só uma parte. E as meias-tintas, que trabalhos.

Decididamente, escuta: “Isso passou-se então aqui e tu estavas comigo?” – “Talvez contigo: com alguém que agora não posso evitar de reconhecer em ti”²³.

Na conversa constante, em diálogo real ou no processo interior, o **outro** é, em grande parte, um colectivo dissimulado na forma de nomes individuais, com ou sem género.

x) Memória

Entretanto os cortes de tecido ganham forma. Aqui há um decote, ali aparece uma manga. Um buraco serve para a cabeça e o pescoço, outro pedaço vai acolher um braço. Algures cabe o coração e em parte incerta a zona absurdamente mais gorda do corpo: o cérebro.

Com elas raramente há silêncio. Uma cose botões que brilham quando a luz incide e diz que são bonitos. A mais morena pergunta à magrinha que cose à máquina como está o pai e ela responde que continua no hospital, cada vez mais fraco. Fica com os olhos húmidos, dá então um puxão na linha com um gesto largo. A morena faz-lhe uma festa na cara e diz que vai correr tudo bem. Uma alourada suspira, enquanto passaja um buraco acidental numa zona escondida de um forro de seda, dentro de uma manga; sofre porque descobriu que o marido tem outra e por isso esmera-se a cerzir, fio a fio, primeiro paralelamente, depois em tafetá, como se remendar com toda a perfeição um buraco invisível resolvesse tudo.

A mais alta observa, farta daquilo, tanto tempo gasto assim, comenta, mas ela encolhe os ombros e continua, fazendo por apagar a **memória** daquela marca puída²⁴.

y) Ficção

Mais adiante, ela ainda matuta que sim, a haver algo inerentemente feminino, talvez não seja

exatamente o ilusionismo pictórico, mas algo em que este participa: a abertura do espaço, que, no paradoxo entre o apelo tátil e a evanescência, cria uma **ficção** que decorre de tudo e não só do jogo iconográfico.

Gombrich afirma que nós projetamos na imagem pictórica o nosso quadro mental levando a cabo uma espécie de trabalho colaborativo com a pintor. É por isso que as formas incompletas preconizadas por exemplo no método de desenho de Cozens ou *schematas* do género são tão atrativas – sugerem uma ação que as complete, o que fica a cargo do observador. Já Leonardo, aliás, escreve sobre isso, no seu Tratado da Pintura, como um modo para “acelerar o espírito de invenção”, tal como Vasari refere a obra de Donatello na catedral de Florença, onde o inacabado se adequa mais a uma percepção de longe, com maior qualidade sugestiva. A *sprezzatura* vai nesse sentido como mais um valor a ter em conta. E Velázquez usaria para tal pincéis longos, que o afastavam do quadro, assim menos detalhado numa visão próxima, mas com tudo lá numa visão mais distanciada. Gainsborough e Reynolds (que também escreve sobre isso²⁵), já exemplificam uma “teoria psicológica da pintura que leva em conta a interação com o espectador”, segundo Gombrich²⁶.

Assim, o espaço não é aberto só porque é acolhedor, logo, penetrável mesmo que apenas numa curta ilusão, mas porque abole limites e permite um jogo de vaivém, entre o transbordamento dos gestos (do corpo) e a admissão do outro, lugar de tessitura de um jogo de sedução: cuidado após cuidado, união possível latente, erotismo, mistério.

“O mistério – que palavra grosseira – seria o ponto onde se encontravam na simplicidade da presença a coisa que se vê e a coisa que se diz. Mistério que não seria tangível a não ser se se afasta, por uma ligeira oscilação, do ponto misterioso.”²⁷

É assim que, nas obras mais recentes (embora isso também aconteça antes), ela conversa com vozes e imagens de outras mulheres, num diálogo aberto que oscila entre a realidade e a ficção e a procura de uma relação de necessidade entre o político e o poético. Cada pintura (e cada desenho) é como um écran tangível – em que o filme se converte em pintura como se não pudesse ser outra coisa, deste modo presente no mesmo espaço que nós. Com sons e falas, mesmo quando a mudez poupa palavras ditas, cada pintura e cada desenho também funcionam como páginas de um caderno, onde a escrita está implícita e os olhos podem *dansar*, fazer *zoom in* e *out*, ou, simplesmente, virar a página.

z) Realidade

Entretanto, a da máquina de costura reza baixinho. A mais velha faz contas de cabeça. A dos botões canta. E outra suspira.

No jardim lá em baixo anoitece. Antigamente, entre a laranjeira e o muro, havia ali um papagaio que assobiava, miava, dizia olá e imitava o som da corda da roupa. A dona vendeu-o por razões que não explica. Hoje há pássaros, gatos, ratos e ratas que atacam melros e que elas não ignoram porque a **realidade** tem excessos, ou não seja um substantivo feminino. Assim convive-se, como num pacto de não ingerência mútua, desde que ninguém pise o risco. Mas já se sabe que o risco foi pisado e a espera opaca anuncia na terra o terror filmado pelo anjo de Cendrars.

Depois, na sala de costura, é hora de saída. Há um vestido adiantado no cabide e é preciso ainda hoje varrer as linhas de algodão e seda, deixar tudo arrumado para amanhã.

A última a sair apaga a luz.

Notas/Referências

- 1 Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), poetisa portuguesa.
- 2 Clarice Lispector (1920-1977), escritora brasileira.
- 3 Personagem feminina principal no filme *Key Largo* (John Huston, 1948) interpretada por Lauren Bacall.
- 4 BLANCHOT, Maurice. *L'Attente, l'oubli*. Paris: Éditions Gallimard, 1963, p. 11-12 (tradução da autora).
- 5 Além dos nomes já atrás referenciados, alguns deste referem personagens femininas de filmes: Giuliana, interpretada por Monica Vitti em *Il Deserto Rosso* (Antonioni, 1964), Fiona, interpretada por Cyd Charisse em *Brigadoon* (Vincente Minnelli, 1947). Adília Lopes (1960-) é uma poetisa portuguesa contemporânea, Germaine Dulac (1882-1942) uma realizadora francesa do surrealismo. Maria Keil (1914-2021) é uma artista portuguesa e Lúcia uma figura de uma pintura de Isabel Sabino dos anos 90.
- 6 Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pintora nascida portuguesa e naturalizada francesa.
- 7 Blanchot, obra citada, p. 68.
- 8 *Idem*, p. 16.
- 9 ROSE, Barbara. Abstract Ilusionism. **Artforum**, October 1967, p. 33-37 (tradução da autora).
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Ibidem*.
- 12 HICKEY, Dave. **The Invisible Dragon**. Revised and expanded. Essays on Beauty. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- 13 Hickey, obra citada, p. 2.
- 14 SABINO, Isabel. Nuvens, de novo: a fluidez do real e a beleza (ou a criação artística, com Retrato de Jennie). In: CIRILLO, José; Belo, MARCELA; GRANDO, Ângela (Org.). **Nuvens no papel**. Impressões sobre o processo da criação. Vitória (E.S, Br): Editora PROEX-UFES, 2019, p. 23.
- 15 Hickey, obra citada, p. 38.
- 16 *Idem*, p. 39.
- 17 FRIED, Michael. **Absortion and theatricality**. Painting in Beholder in the Age of Diderot. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- 18 Hickey, obra citada, p. 41.
- 19 *Idem*, p. 47.
- 20 SCHOR, Mira. **Wet**. On painting, feminism, and art culture. Durham and London: Duke University Press, 2007, p. 52.
- 21 Ver DE DUVE, Thierry. **Voici**. 100 Ans D'Art Contemporain. Bruxelles: Bruxelles: Societé des expositions do Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2000, p. 210-254.
- 22 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **We Should all be feminists**. London: Fourth State, 2014, p. 10 (tradução da autora).
- 23 Blanchot, *obra citada*, p. 18.
- 24 STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**. Roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Lda., 2008.
- 25 REYNOLDS, J. **Sir Joshua Reynolds discourses on art**. Chicago: A. C. McClurg and Company, 1891. The Fourteenth Discouse, p. 343. Disponível on line em: <https://archive.org/details/sirjoshuareynold00reynuoft/page/343> (acesso 2019-03-11)
- 26 Gombrich, e. H.. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. S. Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 160 e p. 172.
- 27 Blanchot, p. 108.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. A revista FAROL recebe artigos, entrevistas, traduções e resenhas em português, inglês ou espanhol.
2. Os textos em português e espanhol devem ser inéditos.
3. As resenhas, além de inéditas, devem referir-se a evento finalizado no máximo seis meses (uma exposição, por exemplo) ou, no caso de livro, lançado até um ano antes do envio da resenha.
4. Os artigos e as entrevistas devem ter em torno de 40.000 a 60.000 caracteres com espaço, estar editados em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha em espaço 1,5.
5. As resenhas devem ter em torno de 20.000 caracteres com espaço, estar editadas em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha 1,5.
6. As notas devem estar no rodapé da página, numeradas em algarismos arábicos.
7. Podem ser enviadas até cinco imagens, ficando a cargo dos editores a decisão a respeito de quantas serão publicadas com o texto. Elas devem estar em formato jpg / RGB ou grayscale / 150dpi / tamanho mínimo 12 x 18cm.
8. O autor deve possuir direito de publicação das imagens enviadas, cabendo a ele a total responsabilidade por seu uso.
9. As imagens devem ser indicadas ao longo do texto, entre parêntesis, em numeração arábica (figura.1). Ao final do texto, elas devem ser listadas e as legendas devem ser indicadas da seguinte maneira: autor, título, data, técnica, localização/fonte (museu, coleção, etc., cidade).
10. O texto será submetido à avaliação do tipo arbitragem cega por consultores membros do conselho editorial e/ou científico ou de consultores ad-hoc e poderá ser: aprovado, aprovado com

observações ou recusado.

- 11) Para garantir a arbitragem cega, a submissão do artigo o mesmo deve ser enviado exclusivamente por e-mail farolufes@gmail.com, contendo dois anexos com o mesmo título, porém com terminação diferente (_a e _b) sendo que: titulo_a deverá trazer o título do trabalho, o autor (es) filiação institucionais e todas as informações pessoais necessárias; e titulo_b deverá trazer apenas o título, resumo em português/espanhol e abstract, seguidos do texto completo com as especificações listadas nestas normas.
11. O autor será responsável pelo conteúdo do texto e deve garantir exclusividade até o recebimento do parecer.
12. Tendo publicado na Revista Farol, o autor deve cumprir período de dois anos para nova submissão de proposta, salvo em caso de convite dos editores ou indicação do Conselho Editorial.
13. Ao submeter seu texto, o autor transfere os direitos autorais para a revista Farol.
14. O texto aprovado e publicado não poderá ser republicado em periódico durante pelo menos dois anos. Caso seja publicado em livro, deverá citar em referência a publicação original na Revista Farol .
15. As referências bibliográficas devem aparecer de acordo com as seguintes normas:

LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado, Título: subtítulo (se houver) em itálico. Edição (se houver). Local de publicação: Editora, data de publicação da obra.

CAPÍTULO DE LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado do autor do capítulo, título: subtítulo (se houver) do capítulo entre

aspas. In: AUTOR DO LIVRO (Org., Ed., etc. se houver), Título do livro: subtítulo do livro (se houver). Local de publicação: editora, data de publicação. Volume. Paginação referente ao capítulo. Coleção.

ARTIGO

SOBRENOME, Nome (abreviado), “Título do artigo entre aspas”. Título do periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do periódico, mês (abreviado) e ano de publicação, número ou fascículo, página citada.

TRABALHO EM ANAIS DE CONGRESSO

Elementos essenciais: autor(es), título do trabalho apresentado, subtítulo (se houver), seguido da expressão In: título do evento, numeração do evento, ano e local de realização, título do documento (Anais, Atas, Tópicos temáticos) local, editora, data de publicação, página inicial e final da parte.

DISSERTAÇÃO OU TESE

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título e subtítulo do trabalho em itálico. (tipo de trabalho: tese, dissertação ou monografia) Vinculação acadêmica: local e data da apresentação ou defesa.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título em itálico. Catálogo de (nome da exposição em redondo). Local: editora, data.

RESENHA

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título da resenha. Local: editora e data. Resenha de (Dados da publicação original segundo sua natureza: artigo, livro, capítulo de livro etc.)

DOCUMENTO DIGITAL

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título. Disponí-

vel em: Endereço eletrônico. Acessado em: Data de acesso.

CITAÇÕES

A citação até quatro linhas aparecerá inserida no corpo de texto entre aspas duplas.

Quando esta tiver cinco linhas ou mais deve aparecer com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (Times New Roman 11) e sem a utilização de aspas.

A referência da citação (autor, data, página, por exemplo, GOMES, 2005, p. 21) deverá aparecer nas notas de rodapé, e não no corpo do texto.

Títulos de obras, expressões estrangeiras e termos em destaque aparecerão em itálico.--

