

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 19B (1999) – Vitória : Centro de Artes/UFES, Verão 2018.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

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

CDU 7 (05)

farol

Verão 2018 – número 19B, ano 14

Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

SUMÁRIO

7 Apresentação

ENSAIO

11 Percibiendo y aprehendiendo del espacio físico construido: Aprendizajes del espacio natural y antrópico en una formación incluyente desde el Ser, empleando didácticas de percepción sensorial y de observación directa, para humanizar y armonizar

Hilda Graziela Ortiz Moya

SEÇÃO TEMÁTICA

23 Desenho-ação: processos interdisciplinares de criação (Drawing-action: interdisciplinary creation processes)

José Carlos Suci Junior

32 Ensaio sobre o globo de neve: percepções espaciais contemporâneas no processo criativo (Experiment about the snow globe: Contemporary space perceptions in the creative process)

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

40 Processos criativos de cantores em redes através de entrevistas como documentos de processo (Creative processes of singers on networks through interviews as process documents)

Lucila Romano Tragtenberg

48 Cadernos de esboços: documentos processuais em rizomas poéticos (Sketchbooks: procedural documents in poetic rizomas)

Rogério Rauber

56 Processos de criação em revivals audiovisuais: Análise semiótica da tradução do filme Evil Dead 2 em série televisiva

Samir Saraiva Cheida

- 66 Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento' (Arqueologia de la creación artística. Vestígios de una gènesis: el trabajo artístico en su movimiento)
Stela Maris Sanmartin
- 77 Corpo – matriz: fragmentação do corpo na imagem fotográfica (Matrix body: fragmentation of the body in the photographic image)
Patrícia Paixão Martins
- 82 O trabalho performático da artista Cecilia Stelini
Paula Almozara e Fernanda Menezes
- ARTIGOS
- 91 O processo de criação de Anna Maria Maiolino: uma discussão referente à estética do inacabado
Vinícius de Oliveira Gonçalves
- 102 Arquivos de criação de Roberto Alencar: uma dramaturgia contemporânea
Wagner Miranda Dias
- 114 Fotografias/desenhos em trânsito: A viagem de ônibus e o caderno de notas
Claudia França
- 124 Diáspora piramidal: Processos de criação artística do corpo em exílio
Krucken e Jorge Cabrera
- 135 **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

Apresentação: Arte em tempos de crise

Arte em Tempos de Crise é o tema desta edição da Revista Farol que abarca estudos que têm por base os fenômenos estéticos interacionais e culturais que envolvem a criação artística e a ação criadora numa preocupação que visa congrega pesquisas realizadas nas universidades e institutos de pesquisa no Brasil e no exterior, em especial nos países de língua espanhola ou portuguesa. A crise que esses países de língua espanhola e portuguesa tem enfrentado nos últimos anos tem seu reflexo, inevitável, no campo das pesquisas nas universidades, em particular no fomento aos investigadores do campo das artes.

Conseguir organizar artigos que refletem o grande debate sobre o processo de criação, em meio a uma crise econômica, política e ética, é um esforço que somente é recompensado quando nos deparamos com a qualidade e quantidade de pesquisadores que se desdobram em esforços pessoais para dar continuidade ao seus trabalhos e investigações. Objetiva-se refletir sobre as interações possíveis de processos de criação realizados nos espaços, demarcando fazeres e saberes que constituem territórios simbólicos ou físicos que fazem parte do cotidiano pessoal, social e cultural que envolvem a produção e circulação das práticas artísticas, reveladas aqui no frescor do seu processo criativo.

Para conduzir tal reflexão iniciamos com a contribuição da professora da Universidad del Valle, na Colômbia, **Hilda Graziela Ortiz Moya**, em seu artigo “Percibiendo y aprehendiendo del espacio físico construído”. Neste texto, ela discute a perspectiva da identidade e as facilidades de aproximação contemporâneas que levam a uma descontextualização do ser humano, colocando em perigo as culturas e os valores e destaca a importância do resgate do corpo por meio de uma proposta pedagógica que busca evidenciar a importância dos valores formativos e das práticas de percepção sensorial na criação de desenhos e/ou intervenções no espaço.

Seguimos com o Dossiê Temático, focado especificamente nos estudos dos processo de criação na artes, no qual artistas falam sobre o trabalho de outros artistas e de suas pesquisas estéticas. Iniciamos esta parte com o texto *Desenho-ação: processos interdisciplinares de criação*, **José Carlos Suci Junior**, abordar o processo criativo no âmbito do desenho, caminhando no sentido de delinear o raciocínio necessário para pontuar a gênese do desenho como obra artística. Para isso, lança mão do pensamento de artistas acerca do desenho e defende que na prática contemporânea de arte, os limites entre as linguagens e estruturas são borradas e as fronteiras entre arte e vida são fluidas, num constante movimento multidirecional, típico do próprio ato criativo, gerador de tensões.

Em *Ensaio sobre o globo de neve: percepções espaciais contemporâneas no processo criativo*, **Joedy Bamonte** trata da criação artística a partir das relações espaciais na contemporaneidade, tendo aporte teórico a deriva com método psicogeográfico, ao favorecer um despertar do sensível, e a abordagem de Yi-Fu Tuan sobre Topofilia, que prioriza a percepção de espaços geográficos para a configuração do lugar.

Lucila Romano Tragtenberg, em *Processos criativos de cantores em redes através de entrevistas como documentos de processo*, acessa os processos de transcrição dos cantores, utilizando-se de entrevistas e da história oral para se aproximar de cantores-transcritores, que não criam rascunhos

acerca de suas interpretações, em específico para este texto, da peça Canção de Amor de Villa-Lobos, refletindo e analisando os documentos processuais de base oral.

No artigo *Cadernos de esboços: documentos processuais em rizomas poéticos*, **Rogério Rauber** se debruça sobre aspectos relacionais inerentes ao processo criativo, tal como prospectados em cadernos de esboços e entrevistas de dois artistas visuais brasileiros contemporâneos, problematizando os aspectos de criatividade, potência poética, memória, percepção, imaginação, processo e fruição.

Seguimos nosso trajeto pelas artimanhas da mente criadora nas produções audiovisuais com o artigo *Processos de criação em revivals audiovisuais: Análise semiótica da tradução do filme Evil Dead 2 em série televisiva*. Nesse texto, **Samir Saraiva Cheida** apresenta o resultado de um estudo sobre as estratégias de tradução intertemporal que seriado o Ash vs Evil Dead (2015) propôs em relação a trilogia de filmes Evil Dead (1980). A tradução do clássico thrash do cinema em seriado ressuscita estéticas, temas, narrativas e técnicas audiovisuais, se encaixando na lógica de reiteração própria da indústria televisiva.

Ter consciência sobre o processo criativo, interrompe a trajetória criadora? A criação em arte está dominada pela intuição? É possível maximizar o potencial criativo individual e usá-lo intencionalmente na criação em arte? Buscando responder à estas questões, **Stela Maris Sanmartin**, em seu artigo *Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento*, estabelece um possível ponto de partida para a construção teórica que incide diretamente sobre o sujeito criador iniciando um diálogo entre a Psicologia Analítica, a Criatividade e a Arte.

No seu texto *Corpo – matriz: fragmentação do corpo na imagem fotográfica*, de **Patrícia Paixão Martins** segue nossa reflexão sobre os processos criativos contemporâneos em tempos de crise. Neste artigo, a autora, a partir de seu próprio percurso criativo, reflete sobre a crise do corpo pensado como matriz. O corpo tomado na sua materialidade física, eximido de sua identidade psicossocial, apenas suma matriz orgânica e viva capturado pelo aparato tecnológico digital. Matriz, que gera outra matriz, num processo de infinitos duplos que esvazia o sujeito, o qual se desmancha cada vez mais ao longo desse processo criativo para tornar-se um estranho familiar.

Seguimos com as reflexões de **Paula Almozara e Fernanda Menezes**, que busca entender novamente o movimento do corpo; mas do corpo conflituoso do trabalho performático. As autoras o fazem a partir da obra de Cecília Stelini, um trabalho performático marcado por rupturas que invadem o corpo e sua corporeidade, deixando indícios de um sujeito-objeto que discutem a crise entre a matéria e o espírito, o masculino e o feminino, o perene e o efêmero, o sagrado e o profano; enfim revela conflitos que assolam o existir humano.

Finalizamos este número da Revista Farol com quatro artigos relevantes nesse debate sobre as crises que se desdobram sobre a arte. Em todos a questão do percurso, do colocar-se em trânsito em tempos líquidos e de verdades móveis parece unir reflexões que vão do exílio do corpo até um corpo fechado em si mesmo. Conflitos contemporâneos da existência. Assim, iniciamos esta parte da revista com o artigo *O processo de criação de Anna Maria Maiolino: uma discussão referente à estética do inacabado*, no qual **Vinicius de Oliveira Gonçalves** investiga a produção artística contemporâ-

nea de Anna Maria Maiolino, marcada pela diversidade e transversalidade de linguagens, revelando um projeto poético profundamente ligado às variações de linguagens, desde a fotografia, o vídeo, a performance, a instalação, a poesia, a escultura, a pintura, o desenho etc., que, ao serem percorridas, evidenciam uma artista que costura uma obra na outra, indiferentemente, dos suportes no qual produz.

O corpo segue como tema no artigo de **Wagner Miranda** sobre o desenho de Roberto Alencar. Em *Roberto Alencar do desenho à cena e vice-versa: a construção do corpo grotesco*, o autor nos conduz pelos percursos de criação de um artista do corpo – teatro, dança e performance, refletindo sobre seus processos criativos e de autoria, observando os procedimentos que envolvem seu pensamento e prática na produção das características do grotesco em sua cena, destacando as relações entre desenho e corpo.

Em *Fotografias/desenhos em trânsito: A viagem de ônibus e o caderno de notas*, de **Claudia França**, a artista desloca-se sobre o conceito de excessos de subjetividade colocados por Marc Augè como uma característica da sobremodernidade de nossos dias. No seu texto, podemos ver uma artista encerrada em um mundo subjetivo que compartilha a solidão de um tempo alargado no percurso de viagens de ônibus, desenhando percursos sem controle, presa em si, seu mundo passa no enquadramento da janela do ônibus me permite uma moldura ao seu pensamento e à elaboração de futuros projetos. É uma ode à crise da solidão contemporânea.

Terminamos esta seção com o artigo de **Lia Krucken e Jorge Cabrera** que, isolados de sua terra natal em estudos doutorais na Europa, refletem sobre a *Díspora piramidal: Processos de criação artística do corpo em exílio*, um artigo que propõe uma reflexão sobre o artista em exílio e, especialmente, sobre o momento em que o corpo (exilado) passa a criar e toma o lugar de ser autoridade do seu próprio destino e de seu próprio deslocamento.

Em fim, esperamos que todos tenham uma boa leitura e que possamos pensar sobre as incertezas que nos assombam e como essas geram crises. Mas, nas artes entendemos que é nos momentos de crise que mais somos provocados à criação. A crise é geradora!

Editores

Verão 2018

ENSAIO

PERCIBIENDO Y APREHENDIENDO DEL ESPACIO FÍSICO
CONSTRUIDO: APRENDIZAJES DEL ESPACIO NATURAL Y
ANTRÓPICO EN UNA FORMACIÓN INCLUYENTE DESDE EL SER,
EMPLEANDO DIDÁCTICAS DE PERCEPCIÓN SENSORIAL Y DE
OBSERVACIÓN DIRECTA, PARA HUMANIZAR Y ARMONIZAR

Hilda Graziela Ortiz Moya

Universidad del Valle – Cali, Colombia

Hilda Moya é professora na Universidad del Valle na Colômbia, desde 1987. Atua como artista visual e pesquisadora. Doutoranda em História da arte na Universidade de Granada, sendo Mestre em Arquitetura pela Universidad del Valle.

Actualmente, existe el afán de estar comunicados y “conectados” permanentemente con un mundo que cada vez tiende a uniformar y a olvidar la esencia del Ser, que no valora la naturaleza en todas sus dimensiones; un mundo que deshumaniza con el afán de crear patrones que no consultan el contexto natural, socio-cultural, económico, ni territorial; que cada día pone en mayor riesgo la vida del planeta al punto de irlo destruyendo paulatinamente.

En la globalización la identidad de cada sujeto tiende a confundirse con la de otras personas de cualquier lugar del mundo, llevando a descontextualizar el Ser humano contemporáneo y a poner en peligro las culturas y los valores propios tradicionales, rompiendo las fronteras y absorbiéndolas, especialmente en los países en vía de desarrollo por ser los más vulnerables.

Es urgente y necesario humanizar el proceso de globalización, fortalecer los valores y la identidad desde el individuo, entendiéndose como ser único, que hace parte de la naturaleza al igual que los otros seres vivos, que puede ser capaz de vivir en armonía con él mismo y con su entorno desde su propia autenticidad, encontrando en su existencia una base sólida que le permitirá disfrutar la vida sin prejuicios impuestos.

Para el caso específico del estudiante de artes y en esta oportunidad de Arquitectura, el proceso de formación profesional además de aportarle suficientes herramientas conceptuales; debe reconocerlo en todo su contexto, entender que llega con un cúmulo de información que debe poder y saber orientar al confrontarse con nuevos conocimientos en procesos académicos de enseñanza-aprendizaje poco usuales en su trayectoria formativa, fortaleciéndolo en momentos de crisis donde las relaciones personales y el respeto por la naturaleza son cada vez más débiles.

La arquitectura compromete la vida, relacionada al ser humano con el mundo natural y antrópico; articula la existencia con la vivencia y la llena de significados.

“La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía; articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo”. (PALLASMAA, 2014).

Las reflexiones que compartiré corresponden a prácticas pedagógicas que intentan sensibilizar al futuro arquitecto para aprender desde su propio Ser, participando activamente en un proceso formativo con estrategias didácticas para percibir con el cuerpo y la observación directa aprehendiendo del espacio físico natural y del espacio físico construido, sensibilizándose desde los sentidos corporales para interiorizar la necesidad de considerar la información que el cuerpo percibe como un determinante a ser tenido en cuenta en sus propuestas de creaciones espaciales.

El estudiante debe entender que la arquitectura, que tiene como protagonista el espacio habitable, con toda la complejidad que lo hará perdurar en el tiempo, no puede desconocer su contexto, debe saber priorizar al ser vivo en su esencia y al ser humano como el usuario que disfrutará o padecerá la espacialidad construida, según su propia experiencia existencial; respetar la naturaleza y armonizar con ella, saber consultarla, entenderla y rescatarla de la actual degradación a la que se ve permanentemente enfrentada.

Complejizando el proceso formativo para interiorizarlo, incluyendo prácticas participativas que involucren el Ser comprometiéndolo con el habitar, donde toda experiencia positiva o negativa sea considerada como parte de un aprendizaje permanente, termina concientizando a los actores del proceso, entendiendo que se

aprehende del espacio físico cuando se observa con sensibilidad.

Estudiando el carácter del lugar, desde el lugar mismo, lo que acontece en él y las personas que lo habitan, cómo influye en cada uno y cómo los afecta; cuál es su esencia desde los acontecimientos más reiterativos en su contexto en tiempo real, permite que el espacio sea entendido como un sistema vivo, que se nutre por una serie de acontecimientos en oportunidades repetitivos y en otros únicos, con significado diferenciado para cada persona según su propia vivencia.

Con la implementación de estrategias didácticas en el grupo de estudiantes que partan del reconocimiento individual, del Ser que llega en calidad de estudiante no solo a recibir información si no que aporta a la construcción colectiva; que sean flexibles, atractivas y que incluyan el factor sorpresa, harán de la práctica vivencial una reflexión continua, que puede llegar a convertirse en un hábito consciente para que lo aprendido perdure en el tiempo; permitiendo que cada clase sea una experiencia única no solo en el estudiante que termina apropiándose de la información desde su vivencia; si no también en el docente que coordina, motiva y direcciona las actividades para finalmente permitir que cada uno logre hacer de la experiencia un aprendizaje que se convertirá en un recurso aprovechable para su futura práctica profesional y personal trascendiendo el ámbito académico.

Tanto el profesor como el estudiante deben reconocer que los conocimientos sobre el espacio no inician ni se agotan en el aula de clase, en la academia se trabaja para encontrar el camino en forma conjunta en la búsqueda de alcanzar unos conocimientos mínimos que sirvan como punto de partida en acuerdos básicos; la actitud que permite disponerse a permearse de

información nueva y a reconocer la que se tiene, son esenciales, para ello es fundamental que se motive a encontrar métodos para aprender a aprender, donde en oportunidades se hace necesario “romper” la estructura mental del estudiante para que se disponga a desaprender y volver a aprender las veces que sea necesario.

Cuando se logra entender que la arquitectura es un vehículo articulador importante entre el ser humano y el mundo físico natural y/o antrópico, estimulando los sentidos corpóreos para potencializar las relaciones espaciales y darles un significado propio desde la peculiaridad de nuestro ser, nace la importancia de rescatar las posibles y diversas experiencias de percepción sensorial, que incluyan todos los sentidos corpóreos, haciendo consciencia en el estudiante que hoy en día la percepción visual es el recurso más empleado, sobrevalorándolo con respecto a los otros sentidos, respondiendo a los paradigmas sobre el valor de la imagen en la sociedad contemporánea, en detrimento de las otras posibles experiencias de percepción sensorial corpórea.

No existen entonces fórmulas, existen patrones como “*un intento por captar la esencia que da vida a una situación*” (ALEXANDER, 1981), muchos de ellos ya empleados por años y otros por descubrirse atendiendo a la individualidad dentro de un contexto definido, entendiendo que hay múltiples determinantes que hacen que un sitio no sea idéntico al otro y que quienes lo habiten serán quienes finalmente le den vida y significado.

Todos estamos en capacidad de construir y de transformar nuestro espacio y nuestro entorno; les damos vida según nos relacionemos, sufrirá tantos cambios como procesos realicemos, según su continuidad será su permanencia o alteración: “*Una habitación, un edificio o un barrio no se hacen mediante un único acto de construc-*

ción, en un solo día. Son el resultado acabado y provisional de mil actos diferentes, desplegados a lo largo del tiempo y hechos por gente no relacionada entre sí" (ALEXANDER, 1981).

Poco se ha investigado sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje en arquitectura en Colombia por lo tanto no son muchos los textos donde se reflexiona especialmente en pensar la arquitectura como una experiencia de vida; destaco el material bibliográfico del arquitecto docente e investigador colombiano Alberto Saldarriaga Roa (SALDARRIAGA ROA, 2002), quien hace importantes aportes en sus planteamientos al respecto. El caso del arquitecto docente Harold Martínez Espinal (MARTÍNEZ ESPINAL, 2013), con quien he tenido la fortuna de compartir una buena cantidad del tiempo en mi práctica docente, también deja un material escrito en sus libros con apartes referenciados a la práctica formativa en arquitectos.

En términos generales, los procesos de enseñanza-aprendizaje en la arquitectura se han correspondido con procesos formales centrados en el lenguaje arquitectónico, la funcionalidad, la materialidad, lo tecno-constructivo, lo formal, lo estético, lo simbólico y en los últimos tiempos lo ambiental. Pero poco se habla sobre trascender desde las percepciones sensoriales que consultan las experiencias personales y le aportan a la arquitectura un mayor nivel de bienestar más allá de la imagen misma.

Básicamente se está centrando la atención en el saber representar, el saber proyectar, el saber construir, el saber pensar.

Para entender el espacio físico en toda su complejidad, debe incluirse el **saber sentir**, donde el Ser en todas sus dimensiones cuenta, la naturaleza cuenta y toda experiencia vivencial tanto personal como relacional, es relevante en el habitar.

Es importante entonces, que el estudiante en su formación sea consciente desde su propia experiencia de la necesidad de sentirse bien, apropiarse de un método que lo lleve a interiorizar lo que significa ocupar un espacio, transformarlo y habitarlo desde su "sentir", comprendiendo que existen semejanzas y diferencias en las personas que lo habitan.

Con profesionales que hayan recibido una formación que valora todos estos aspectos, se logra una arquitectura que realza la naturaleza, más inclusiva, empática, sensible, humanista; que consulta al Ser en todas sus dimensiones, que busca armonizar consigo mismo, con sus otros semejantes y con la naturaleza.

Teorizar desde la práctica para reflexionar individualmente y confrontarse con los compañeros de clase para terminar de entender las similitudes y las diversidades, marcarán pautas para interactuar en el espacio físico desde las percepciones sensoriales.

Salirse de lo convencional y desaprender lo aprendido debería ser un ejercicio de quienes nos encargamos de formar arquitectos; enriquecer un proceso flexibilizándolo desde la práctica en las aulas favoreciendo el aprender a aprender para apropiarse así del saber y entender que nunca se acaba de aprender, aceptar que el conocimiento se dinamiza constantemente y que los seres humanos de acuerdo a los tiempos vividos marcan diferencias como generaciones y más aún, como personas.

Dentro de este contexto general, quiero compartir lo que ha venido siendo la práctica de un curso en continua construcción, realizado con la metodología de Seminario-taller durante más de 20 años; donde se hace énfasis en la práctica vivencial sensorial corpórea y se valora el aprendizaje desde el Ser.

La estructura general del curso permite flexibilizar el proceso formativo al implementarse



actividades que lo dinamizan; el factor sorpresa suele ser un determinante interesante para mantener la expectativa en los estudiantes; el espacio único del aula no existe formalmente al recurrir a diversos espacios físicos donde predomina la naturaleza, permitiéndoles una mayor conexión para valorarla en sus debidas dimensiones.

Se dispone de un salón convencional que suele ser transformado disponiendo su mobiliario de diversas formas, se realizan salidas académicas en espacios abiertos del campus universitario, en eco parques, en otras instituciones

educativas, en recorridos por la ciudad y su periferia, etc., dependiendo de las actividades a realizar y de los objetivos a alcanzar.

Como docente, el rol principal es el de motivador y coordinador, permitiendo un papel activo y participativo de los estudiantes. Se inicia el curso con un reconocimiento de cada uno como persona que trae una trayectoria que le aporta al colectivo, para ello se socializa la autobiografía que cada estudiante escribe en forma libre y que evidencia las particularidades pero también las similitudes dentro de las diferencias. Esta actividad suministra información importante al

Figura1-Fotografía registrando clase donde los estudiantes socializan su Autobiografía. Eco Parque de la Salud, rio Pance, septiembre 2012, Cali-Colombia (Archivo de autor)



Figura 2. Fotografía de un ejercicio realizado en clase trabajando las percepciones sensoriales, 2001, Campus Universidad del Valle, sede Cali-Colombia (Archivo de autor)

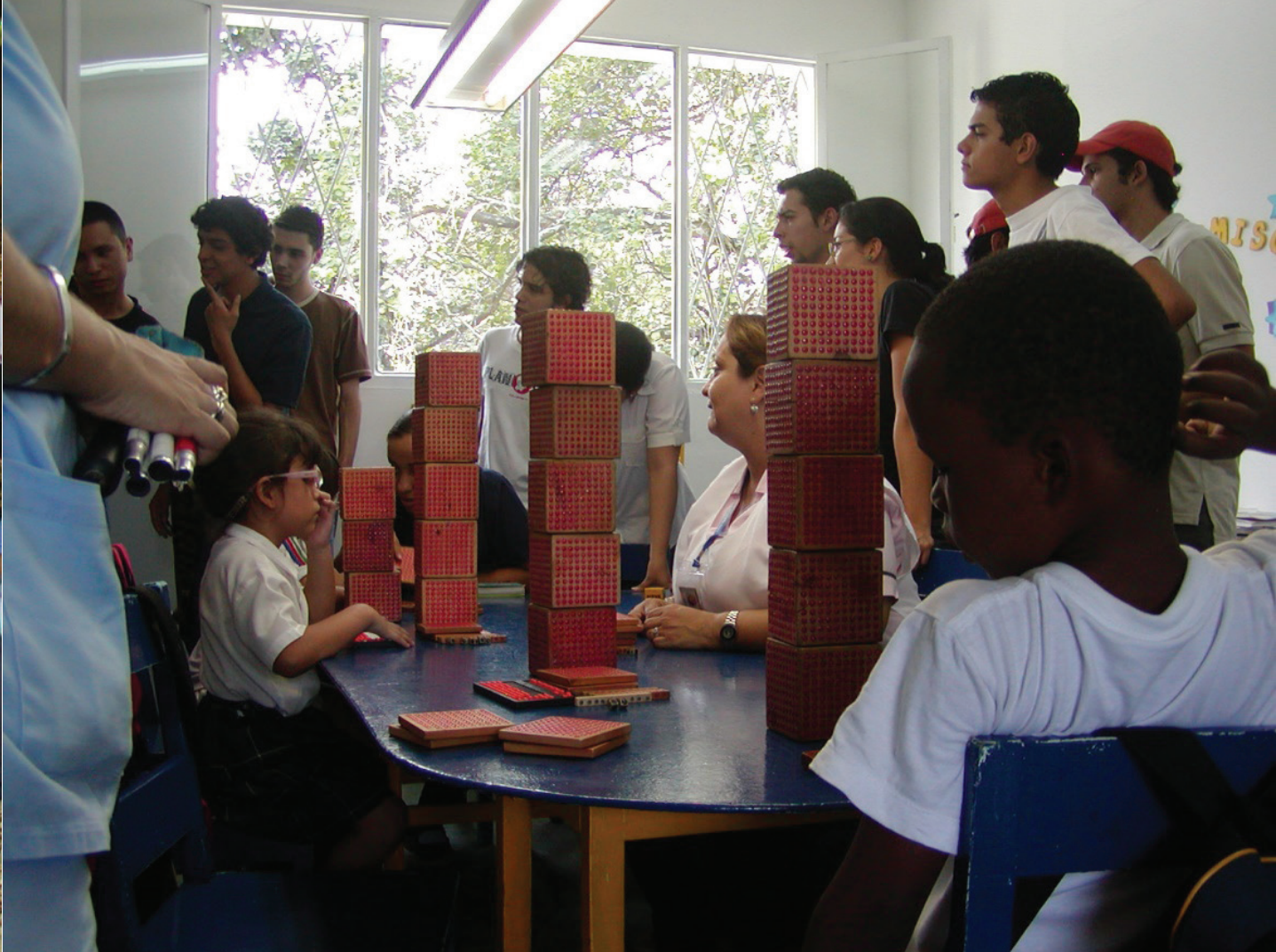
docente reconociendo las características generales y particulares de los estudiantes para organizar y retroalimentar la programación.

Las clases tienen un desarrollo que finaliza con una plenaria donde se comparten las reflexiones personales y los aportes recibidos por lo trabajado en ellas. En algunas oportunidades se realiza una lectura a modo de introducción, afín con la actividad a realizar.

Cada estudiante posteriormente envía por correo electrónico un ensayo de la clase, donde incluye una breve descripción de lo realizado, las reflexiones y análisis personales, una evaluación y finalmente la autoevaluación de su

participación; permitiendo llevar una bitácora personal donde queda un registro que posteriormente dará forma a un trabajo final aplicable a su propuesta espacial en el curso de Taller de Proyectos.

Con la intención de cumplir con los objetivos propuestos, se aplican metodologías que contienen estrategias pedagógicas apropiadas al tema a desarrollar y poco empleadas, aumentando las expectativas, inquietándolos y permitiéndoles mejorar su nivel de observación sensorial, ganando un mayor grado de conciencia para finalmente trascender lo visto en el aula.



Trabajar con todos los sentidos corpóreos, pero no desconocer lo que ocurre cuando uno o varios de ellos están ausentes, se refuerza con prácticas personales durante la clase y fuera de ella y con la visita a la institución donde trabajan con niños con discapacidad visual y/o auditiva, allí interactúan con personal profesional y con los estudiantes, recibiendo información técnica y observando personalmente como los niños superan su situación para convivir en una sociedad que solo en los últimos años ha venido incluyendo en forma paulatina, pero aún insuficiente, el tema de accesibilidad dentro de las políticas públicas en el manejo espacial.

Igualmente se realizan actividades vivenciales a lo largo del semestre haciendo mayor énfasis en los otros sentidos, priorizándolos sobre el sentido de la vista. Los estudiantes manifiestan un mayor nivel de sensibilización al hacer conciencia de lo que significan los sentidos corpóreos y como los dejamos de valorar por tener la fortuna de poseerlos.

En caso contrario, para destacar lo que ocurre en forma frecuente se realizan vivencias donde el mayor énfasis será el sentido de la vista, haciendo conciencia de lo que habitualmente hacemos y llamando la atención en todo lo que queda sin observar con los otros sentidos.

Figura 3. Fotografía de una clase donde los estudiantes aprenden desde su propia experiencia vivencial al compartir con los niños del Instituto para Niños Ciegos y Sordos, septiembre 2005, Cali-Colombia (Archivo de autor)



Figura 4. Fotografía de una clase donde se realiza un reconocimiento del Campus Universitario, en un recorrido efectuado con la ausencia del sentido de la vista, febrero 2005, Universidad del Valle, Cali-Colombia (Archivo de autor)

La practicas del curso son enriquecidas con la participación de otras manifestaciones artísticas, como: la música, las artes escénicas y las artes visuales; donde el espacio y el tiempo juegan un papel importante; para ello se trabaja con profesionales de cada campo y se complementa con la asistencia a presentaciones musicales, a obras de teatro y/o a exposiciones en museos o salas de exposición. A manera de síntesis, el proceso de enseñanza aprendizaje que consulta al Ser en un contexto de espacio y tiempo definido, empleando las prácticas vivenciales participativas como estrategias pedagógicas observables, evaluables y aplicables, que

conviven en buena medida con espacios predominantemente naturales, obligan a los actores del proceso (profesores y estudiantes) a ser flexibles y reflexivos de manera permanente y a ser respetuosos con la vida, marcando una forma de aprender a aprender creativamente, contribuyendo en la formalización de criterios para el diseño de espacios habitables en armonía con la naturaleza.



Figura 5. Agudizando todos los sentidos corpóreos. Clase realizada en la Plaza de Mercado Alameda, abril 2018, Cali-Colombia (Archivo de autor)



Figura 6. Visita a exposición: Prensa-Radio-Grafía. Sala Mutis, Biblioteca Central Universidad del Valle, octubre 2005, Cali-Colombia (Archivo de autor)

Referencias

ALEXANDER, C. (1981). **El modo intemporal de construir**. (I. Menéndez, Trad.) Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A.

MARTÍNEZ ESPINAL, H. (2013). **Habitabilidad terrestre y diseño**. Ensayos sobre el sentido de lo natural, lo cultural y lo social en la práctica académica y profesional de la arquitectura. Cali, Colombia: Universidad del Valle, Programa Editorial.

PALLASMAA, J. (2014). **La arquitectura y los sentidos**. Los ojos de la piel. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.L.SALDARRIAGA ROA, A. (2002). **La Arquitectura como experiencia**. Espacio, cuerpo y sensibilidad. Bogotá, Colombia: Villegas editores S.A.

SEÇÃO TEMÁTICA

DESENHO-AÇÃO: PROCESSOS INTERDISCIPLINARES DE CRIAÇÃO (DRAWING-ACTION: INTERDISCIPLINARY CREATION PROCESSES)

DRAWING-ACTION: INTERDISCIPLINARY CREATION PROCESSES

José Carlos Suci Junior

Instituto de Artes da UNICAMP

Resumo: O presente texto considera o procedimento da criação poética a partir da linguagem do desenho, que, autônomo, contamina outras linguagens (vídeo e fotografia), solidificando assim, a ideia de um pensamento em desenho que extrapola o grafismo sobre superfícies e se concretiza como ação, desdobrando-se, portanto, num processo interdisciplinar efetivo no percurso criativo.

Palavras-Chave: desenho; processo criativo; interdisciplinaridade

Abstract: *The present text considers the procedure of poetic creation from the language of drawing, which, autonomously, contaminates other languages (video and photography), thus solidifying the idea of a thought in drawing that comes up beyond the graphic on surfaces and it's done as action, unfolding, therefore, in an effective interdisciplinary process in the creative journey.*

Keywords: *creative process; interdisciplinarity*

Introdução

As discussões aqui trazidas têm como propósito abordar o processo criativo no âmbito do desenho, especificando os elementos que funcionam como estímulos ao procedimento da criação e concepção do trabalho artístico, as etapas pelas quais o método do fazer atravessa e se concretiza e as operações realizadas sob a perspectiva de ampliar os conceitos acerca dessa linguagem. Para tanto, faz-se necessário apontar as estruturas do meu pensamento poético que, a partir de um pensamento em desenho, contamina outras categorias das artes, como o vídeo e a fotografia, numa dinâmica interdisciplinar que caracteriza os procedimentos de criação e produção na arte contemporânea.

Desenho da ação

Vale acentuar, de modo breve, as referências que funcionam como mola propulsora do meu pensamento poético e fazer artístico na linguagem do desenho, verificando quais estímulos, que presentes no mundo, são captados para assim gerar trabalhos poéticos. Maria Cecília Salles destaca sobre as referências que impulsionam o artista à prática artística:

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções (SALLES, 2013)

A gota de luz que funciona como alicerce da arquitetura poética do artista e citada pela autora, no presente caso, escorre dos gestos cotidianos realizados pelo indivíduo contemporâneo. O corpo humano, tão abordado na arte

contemporânea, aparece aqui em suas ações rotineiras, através de pequenos gestos. A observação atenciosa de tais gestos são reparadas tanto na rotina real e presencial quanto nas ficções cinematográficas. Tais observações, *a priori*, são anotadas como lembretes de ações. Assim, o desenho se constitui de maneira direta, sem rascunhos na mesma linguagem que os precedem, oferecendo, desse modo, um desenho autônomo e único dentro das etapas do processo criativo. Esses gestos são registrados na grande parcela dos trabalhos, em interação com objetos corriqueiros que integram o universo utilitário e simbólico do sujeito. Em papéis de pequenas dimensões, as imagens construídas com silhuetas, formadas por linhas trêmulas, hesitantes e descontínuas, expõem fragmentos do corpo humano em convívio com essas coisas pequenas e banais.

A série “Meus grandes segredinhos” (figura 1) enquadra, em plano-detalhe, as mãos do indivíduo apresentando quatro objetos corriqueiros: brinco, caixa, papel e chave. Objetos que guardam a história particular dos corpos ou escondem a memória de acontecimentos dos quais podem ter sido testemunhas. Guardar, esconder, destruir e munir-se de objetos ao longo da vida são alguns de incontáveis atos que torna perceptível certos gestos repetidos em diversas sociedades ao longo dos tempos como ações necessárias ao equilíbrio emocional dos indivíduos. A maneira como o corpo e os objetos são tratados na série possibilita fisgar a tensão contida nesses gestos submetidos aos objetos, através de seus traços. Se a linha é descontínua e os contornos parecem vibrar no gesto canhestro registrado pelo grafite sobre os papéis, o desenho possibilita traduzir o aspecto emocional que acompanha tais ações. Além disso, a presença de desenhos sempre construídos em sequências que escancaram variáveis da mesma

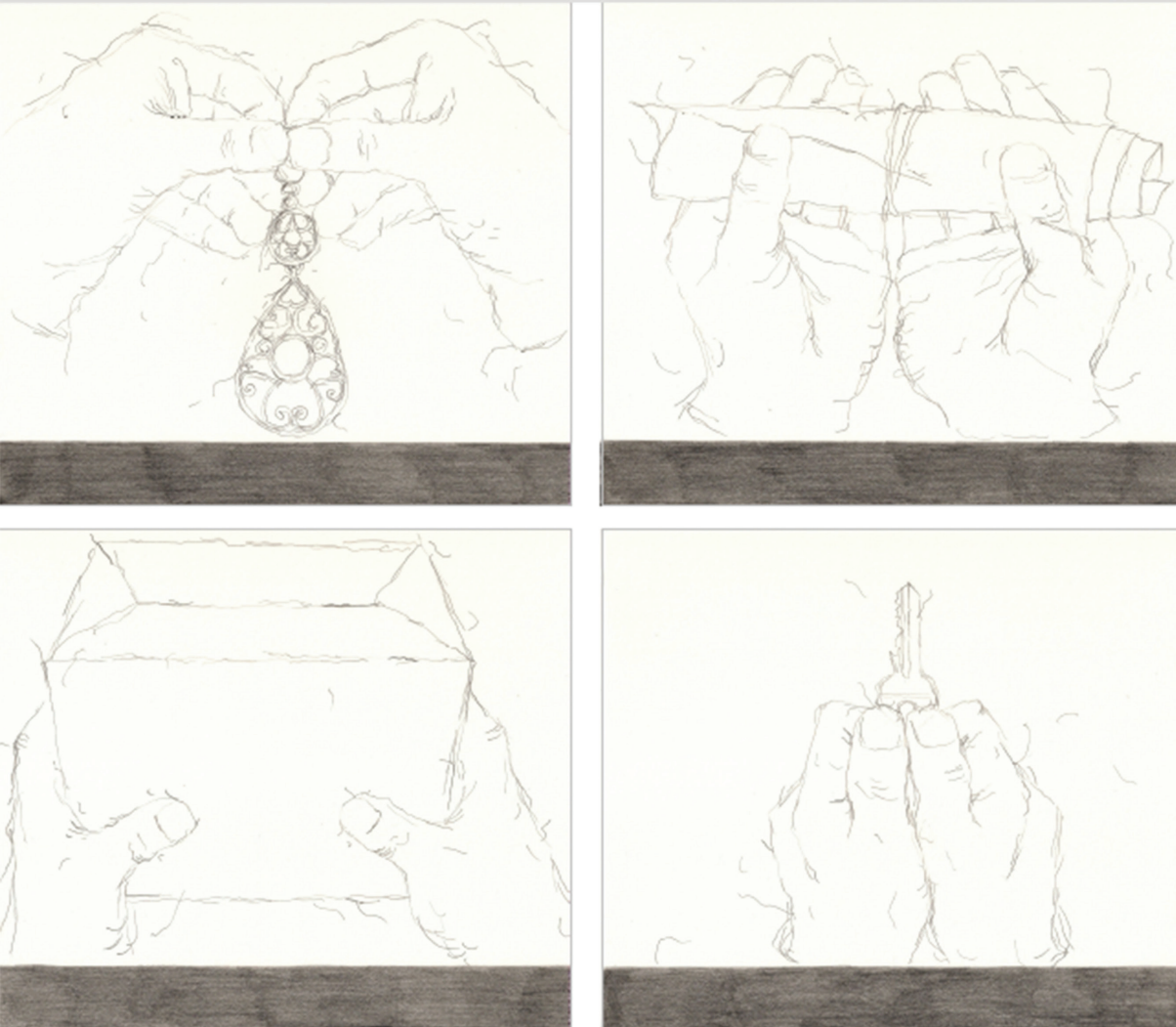


Figura 1. Nome do artista (autor do artigo). Objeto Secreto I, da série Meus grandes segredinhos. Grafite sobre papel, 21 x 24 cm, 2011. Fonte: Acervo do artista.

ação, possibilitam a reflexão em torno das repetições gestuais e obsessões por certos tipos de interação junto aos objetos de seu entorno e, principalmente, funcionam como sequência de *frames* de um filme: colocados lado a lado, a montagem em horizontal da série apresenta movimentos corporais em imagens estáticas, produzindo regularidade dentro do conjunto serial.

Ora, nas aproximações que são possíveis de serem efetivadas entre os desenhos e o audiovisual, naquilo que diz respeito às sequências de imagens e principalmente aos gestos enquadrados em plano-detalhe (e até

ao formato de exibição, já que a série acima analisada apresenta uma tarja preta de grafite que faz alusão ao formato *widescreen*), senti a necessidade de levar meu pensamento em desenho para o registro em audiovisual, transferindo o gesto apresentado pelo gesto de desenhar para o gesto apresentado pelo gesto de filmar. Salles aponta: “Quando definimos recurso, enfatizamos como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria-prima chegar o mais perto possível de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo possível daquilo que ele busca” (2013).

O desenho da ação observada, registrada pela ação de desenhar, extrapola a técnica gráfica limitada pela utilização de grafite sobre a superfície do papel. Nesse caso inicia-se um procedimento criativo que vai levar em consideração o diálogo entre duas linguagens para sustentar a arquitetura do meu pensamento poético, isto é, para que as reflexões tratadas nos trabalhos possam ser materializadas conforme for necessário. Para dar prosseguimento a essa discussão, faz-se necessária a análise do trabalho “Ensaio sobre a saudade”, de 2012 (figura 2).

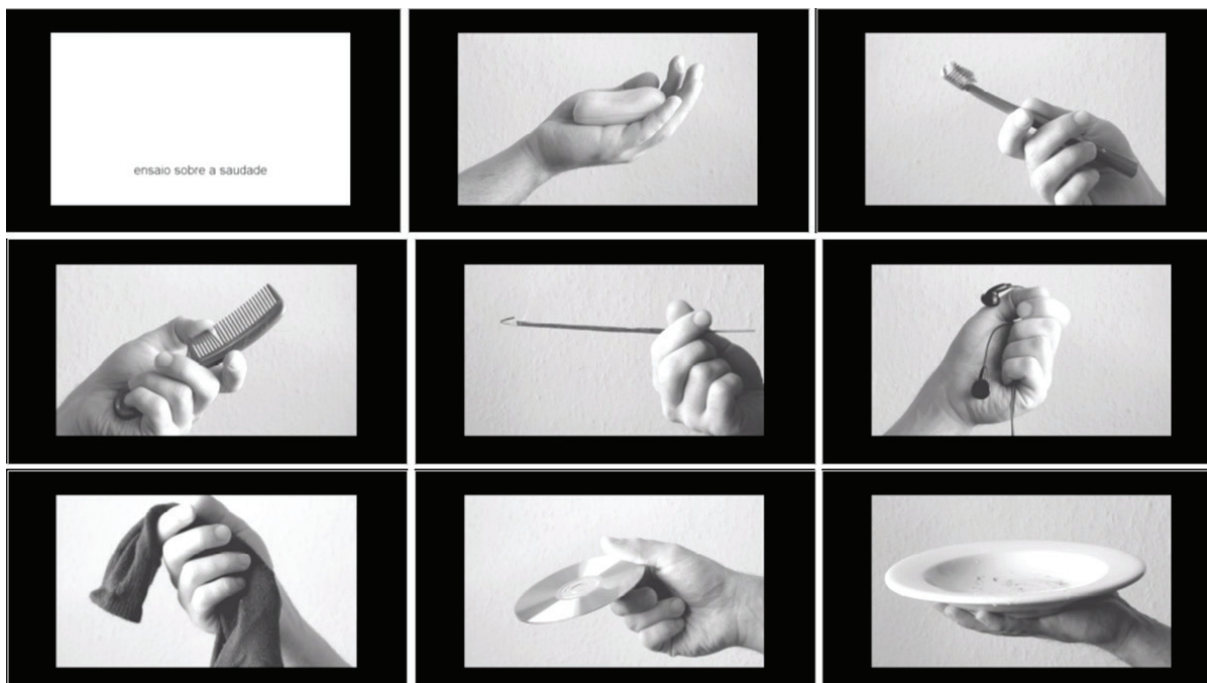
Desenho na ação

O vídeo apresenta cenas onde a mão humana aparece apresentando objetos de uso pessoal (escova dentária, prato, meia, etc) ou compartilhado (fones de ouvido, sabonete, CD, etc). Utilizando a acromia e o enquadramento em *close-up*, semelhante às sequências apresentadas em desenho, o trabalho exibe as mãos do indivíduo expondo esses elementos presentes no cotidiano e que são marcados, em alguns ca-

sos, pelo gesto humano através de seu uso: marca de batom numa taça, fios de cabelo em um pente, incenso aceso, etc. Mesmo sendo cada cena estática, é visível um leve tremor da mão que segura os objetos diante da tela. Teríamos aqui uma relação do gesto levemente instável com o gesto trêmulo presente na ação gráfica sobre o papel. O desenho se faz presente na própria ação do corpo, enquadrado em *close-up*, a partir de seus pequenos movimentos diante da câmera ou sobre o papel. Essa presença do desenho no próprio gesto também é levantada por David Hockney, sobre o processo de produzir suas colagens, quando afirma que “fazer colagens é em si uma maneira de desenhar”(2011) e do mesmo modo, quando Richard Serra descreve suas construções escultóricas como produtos que contém em si a presença efetiva do desenho:

Peguei uma placa retilínea de cumbo de 18 por 36 pés (5,5 x 11m) e a enrolei. O que definia a forma era o intervalo entre a espessura dos círculos concêntricos, quantos e quão grandes eles eram. O desenho estava implícito na ação. Fazer

Figura 2. Nome do artista (autor do artigo). [Frames de] Ensaio sobre a saudade. Vídeo, 2'45", P&B, Som, 2012. Fonte: Acervo do artista



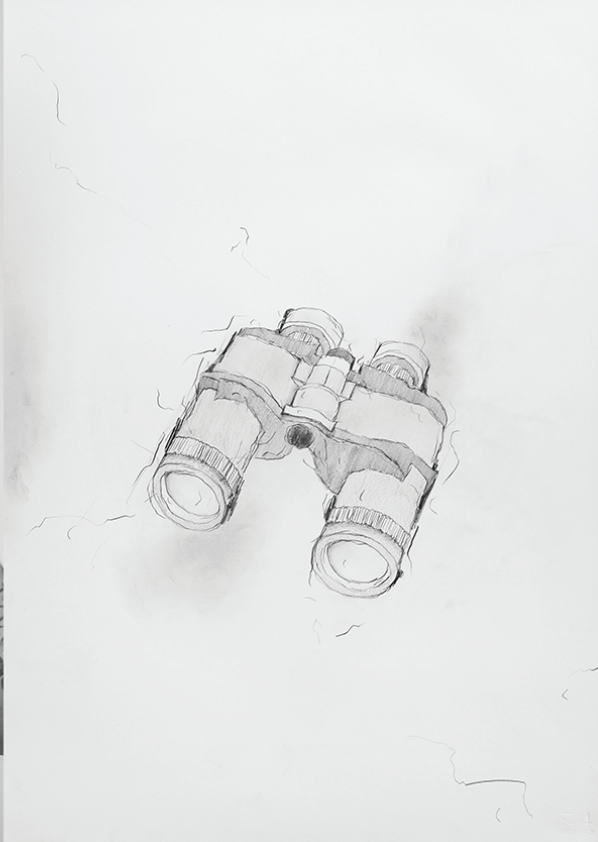


Figura 3. Nome do artista (autor do artigo). Assim olhei melhor. Impressão e grafite sobre papel, 70 x 100 cm, 2015. Fonte: Acervo do artista.

a forma, seja um rolo de chumbo, seja um poste para as *Prop Pieces*, era algo que estava implícito no desenho com a transformação física do material de um estado para outro. Naquela altura do meu trabalho, não considerei explicitamente a ideia de desenhar com um lápis ou um bastão oleoso em um pedaço de papel na parede. Moldar o chumbo derretido (a junção da parede e do teto) e cortar eram outros modos de desenhar contidos nas esculturas naquela época, assim como o uso de linhas como contraponto de elevação na *Scatter Piece*, de 1967. (SERRA, 2014)

O desenho e o vídeo, assim, são saídas encontradas para a concretização do projeto poético que venho elaborando ao longo da minha trajetória e que parte, como visto, do desenho a grafite. E considerar, portanto, o desenho como uma ação, propicia o uso do vídeo como gesto de registro, igualmente, dentro do processo

criativo. Ana Leonor M. Madeira Rodrigues define esse transbordamento do gesto de desenhar às outras linguagens: “A câmara é o meu lápis, o meu lápis pode ser uma atitude conceitual e já nem gesto é, e, agora, toda a ação pode tornar-se desenho” (2003).

Ação no desenho

Comecei também, a partir das produções já citadas, a pensar em outro modo de registro que possibilitaria contribuir para os gestos nas cenas: a fotografia. O corpo que gesticula, apresentado pelos desenhos e cenas de vídeo, agora parte para a linguagem fotográfica sob os mesmos aspectos plásticos desenvolvidos e recorrentes até então. No trabalho “Assim olhei melhor”, de 2015 (figura 3), o desenho é posicionado ao lado de uma impressão fotográfica, cujas nuances cromáticas de cinza equivalem-se aos tons deixados por diversos tipos de grafite sobre o papel.

O gesto realizado pelas mãos, neste trabalho, funciona como ferramenta auxiliadora ao ato de ver. Sob luz intensa, as mãos podem projetar sombra ou perante um objeto distante, auxiliar no recorte da visão, isolando o campo maior do olhar. Para além disso, o trabalho pontua as soluções encontradas pelos gestos na ausência de ferramentas que auxiliem o corpo do indivíduo. Aqui, o corpo gestual, que é apresentado pela fotografia, aponta para a dependência do objeto em grafite: o binóculo. Dois modos de registros se anunciam lado a lado e o gesto manual indica o objeto ao seu lado. A questão que me interessa colocar aqui, tratando dos processos interdisciplinares da criação, eixo deste texto, é a necessidade de, pelo grafite, apresentar o gesto ausente guardado no objeto comum e trazer a presença do desenho como forma no gesto das próprias mãos, que desenharam o binóculo na sua falta. A escolha por esses recursos trazem reflexões sobre modos de registro, modos de ação e sobretudo a ocupação de um espaço, pelos trabalhos, entre presença e ausência.

O uso dessas três linguagens ao longo do meu percurso, foi assim eleito, além do mediatismo que elas são capazes de oferecer (registros fotográficos e filmicos, na contemporaneidade,

é uma prática tão banal quanto emergencial na porte de *smartphones*, por exemplo, assim como a ação de desenhar, que igualmente, pode oferecer possibilidade urgente na explicação de esquemas feitos à caneta sobre qualquer pedaço de papel ou esquemas explicativos e informacionais, à lápis, num canto de folha de caderno, etc) pelas suas qualidades em registrar os gestos humanos de modo trivial, sem procedimentos espetaculosos, típicos na era tecnológica e artística contemporânea.

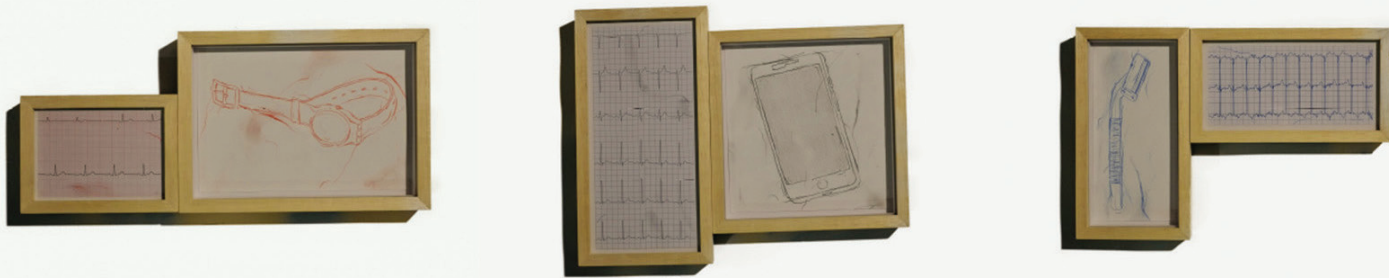
O gesto, núcleo conceitual da produção aqui analisada, se encontra nos diversos conceitos de desenho, que pode estar presente num traço de lápis sobre papel ou, como dito, na forma que o corpo produz de modo útil ou simbólico. Rodrigues destaca: “Desenhar extrapola toda e qualquer definição para se restringir ao conceito, e o que sobra é uma ‘ideia de desenhar’ em que o instrumento é qualquer, e apenas o gesto permanece”. (RODRIGUES, 2003).

Ação do desenho

O desenho autônomo presente neste trabalho também é destaque em duas produções que exemplificam o modo de pensar o desenho como ação, extrapolando seus limites técnicos

Figura 4. Nome do artista (autor do artigo). Desenho de objeto. Impressão fotográfica e grafite sobre papel, 20 x 40 cm, 2011. Fonte: Acervo do artista





ou matéricos. “Desenho de objeto”, de 2017, coloca, assim como o último trabalho, a impressão fotográfica junto à impressão realizada pelo grafite sobre papel (figura 4).

O título do trabalho propõe duplo entendimento quando vinculado à imagem que nomeia: pode sugerir um desenho feito do objeto, tema comum ao longo da história da arte, como também desenho feito pelo objeto, isto é, “desenho de”, “realizado por”. Essa dobra é apreendida quando então averiguamos que as fotografias impressas nos mostram o desenho dos objetos quanto a seus formatos e qualidades particulares e acompanhadas de traços em grafite que torna visível o desenho que esses objetos são capazes de produzir sobre determinada superfície. Assim, um tradicional cortador de unhas desenha semi-círculos pela propriedade curva de seu corte; um alicate produz curtos traços por conta de sua lâmina; já a faca e a tesoura, pela sua qualidade em cortar continuamente a matéria, desenharam linhas retas de diversos tamanhos sobre o material em que agem. Tal abordagem relaciona-se ao ato de desenhar pelo corte escultórico, já levantada por Serra e citada anteriormente. Ou seja, a ação de desenhar também está dentro do próprio desenho; o desenho próprio de determinadas ferramentas, produzem desenhos por si próprias em contato com a matéria.

Outro trabalho que levanta tais questões é “Desenho de coração”, que semelhantemente ao último exemplo, propõe uma ideia duplicada pelo seu título: desenho de coração, que pode ser entendido como feito com emoções – ou “desenho de”, “feito por” (figura 5).

Nessa circunstância, o desenho é realizado pelos finos grafites coloridos e digitalmente pelo computador que desempenha imagens eletrocardiográficas. Postos em paralelo, os desenhos viabilizam reflexões sobre as ações que determinadas imagens podem motivar. Perante alguns objetos, que espécies de emoções ou reações físicas são possíveis de serem sentidas pelo corpo? A resposta para tal indagação é aberta, na medida em que os indivíduos sentem o mundo de modo particular, de acordo com seus repertórios e experiências, como nos traz a psicologia. Fernanda Pitta comenta acerca desse simbolismo aberto proposto pelos objetos que incluiu em meus trabalhos, de modo geral:

[O] simbolismo dos objetos é o que menos importa, já que sua carga semântica é variada, como não poderia deixar de ser nos dias de hoje. O que parece mais relevante aqui é o gesto que passa ao ato. A centelha que anima e que faz acontecer. (PITTA, 2011)

Diante disso, é pertinente considerar a invisibilidade do corpo, substituído pelas suas marcas – os gestos são presentes sem aparição de mãos ou outras partes do corpo que mostram a maneira da ação. Como nos rastros do corpo impressos nos objetos e presentes no vídeo “Ensaio sobre a saudade”, esses dois últimos trabalhos mantém velado o corpo para então fazer surgir o gesto a partir dos objetos, seja pelos cortes executados pelos objetos, seja pelo ritmo cardíaco que estimula o desenho digital no campo laboratorial. Em ambos os casos, mesmo com a supressão do corpo, este se torna visível em seus indícios marcados por sua

Figura 5. Nome do artista (autor do artigo). Desenho de coração. Impressão de eletrocardiograma e grafite sobre papel, Dimensões variáveis, 2017. Fonte: Acervo do artista.

ação. Rodrigues sublinha a presença constante do corpo, seja explícito ou não, no mundo e no gesto de desenhar:

Os sentidos, as percepções, os sentimentos e os movimentos precisam de um corpo; e é esta relação holística que estabelece a nossa identidade. O desenho, assim entendido, torna-se irrefutável que não somos conceitos ou entidades visuais numéricas. Precisamos de um corpo para desenhar, para nos explicar e fazer descobrir o mundo, desenhos que acordem nossa sensibilidade e a nossa mente; precisamos do corpo para permanecer humanos, que dizer, para desenhar.” (RODRIGUES, 2016)

Considerações finais

Os estímulos e referências a partir dos quais o artista desenvolve seus procedimentos de criação e produção poética vão ditando, ao longo do percurso, os modos de serem concretizados. Na reflexão presente, as pequenas gestualidades do corpo no contexto do cotidiano, em interação com corriqueiros objetos, como vimos, são fontes fluentes para o transbordamento das linguagens elencadas em seu tratamento.

A partir do desenho e de todas as suas potencialidades e especificidades, principalmente as que dizem respeito ao ato de registro e ao ato imaginativo, minha produção se esparramou horizontalmente em outras linguagens que se configuram em diálogo com essas características, contaminando e sendo contaminada pela interdisciplinaridade comum ao próprio ato criativo. A cada trabalho realizado e tido como acabado, o processo recomeça a partir desse fim. Fayga Ostrower lembra que:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético.

É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou” (OSTROWER, 2014)

O processo criativo, desse modo, se constitui de maneira multidirecional e repleto de idas e vindas. Na execução de um trabalho, considero outros anteriores e outros que simultaneamente surgem em fragmentos. Mostrados juntos, esse desenho que extrapola seus próprios limites na especificidade imposta pela historiografia da arte nessa categoria amplia as possibilidades de relação e discussão que surgem dos trabalhos em diálogo. O crítico de arte Mario Gioia, acerca de uma exposição que apresentei produções em grafite, fotografia e vídeo, afirma: É muito salutar como o artista [...] embaralha características típicas de cada meio, e faz dessa subversão um combustível que move novos e relevantes sentidos para as séries (2015). Considerar, portanto, a ideia de desenho em suas múltiplas vertentes, como foram pontuadas nas partes desse texto dividido em subtítulos, contribui para maior e mais profunda compreensão acerca dos processos criativos na contemporaneidade, esquadrihando a diluição entre os limites de cada linguagem para que o trabalho possa, assim, ser construído, concretizado e apresentado com presente autonomia.

Referências

GIOIA, Mario. **Ineficiências**. São Paulo: Galeria Virgilio, 2015.

HOCKNEY, David. **El gran mensaje** – conversaciones con martin gayford. Madrid: La fabrica editorial, 2011.

PITTA, Fernanda. **Necessidade do objeto**. São Paulo: Catálogo da exposição realizada no Centro Universitário da USP Mariantônia, 2011.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O que é desenho**. Quimera: Lisboa, 2003.

____. **O observador observado**. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SERRA, Richard. Heloisa Espada (org.). **Richard Serra**: escritos e entrevistas (1967-2013) São Paulo: IMS, 2014.

José Carlos Suci Junior

Mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2016). Atualmente é doutorando em Poéticas Visuais e Procedimentos de Criação no Instituto de Artes da UNICAMP. Tem produção e pesquisa nas modalidades de desenho e vídeo e é atualmente representado pela Galeria Virgilio/SP. Possui obras em alguns acervos públicos como MAC-USP e SESC Amapá. Atua como artista visual, pesquisador e arte-educador no município de São Paulo/SP, SESC e no Ensino Superior. Site: www.juniorsuci.com

ENSAIO SOBRE O GLOBO DE NEVE: PERCEPÇÕES ESPACIAIS CONTEMPORÂNEAS NO PROCESSO CRIATIVO

*EXPERIMENT ABOUT THE SNOW GLOBE: CONTEMPORARY SPACE
PERCEPTIONS IN THE CREATIVE PROCESS*

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

UNESP/FAAC

Resumo: Abordagem da criação artística a partir de relações espaciais contemporâneas, tendo como aporte teórico a deriva enquanto método psicogeográfico por favorecer o despertar do sensível, e a Topofilia de Yi-Fu Tuan, por priorizar a percepção de espaços geográficos na configuração do lugar. A estrutura do trabalho enfatiza o ato criador no interior de um sketchbook, onde verbal e não-verbal coexistem priorizando o nascimento de ideias. A metáfora do globo de neve traduz a sensação de suspensão na cidade de Lisboa, elemento disparador para desenhos, no qual a experiência trabalha com a imaginação.

Palavras-Chave: processo de criação; desenho; Topofilia; deriva; arte contemporânea.

Abstract: *Approach of the artistic creation of the contemporary spatial relations, having the theoretical contribution of the psychogeographic method, favoring the awakening of the senses, and the Topophilia of Yi-Fu Tuan, for prioritizing the perception of geographic spaces in the configuration of place. The structure of the work emphasizes the creator's act in the sketchbook, where verbal and non-verbal coexist in the birth of ideas. The snow globe metaphor interpreted the feeling of suspension in the Lisbon city, a triggering element for drawings in which the experience works with the imagination.*

Keywords: *creation process; drawing; Topophilia; drift; contemporary art.*

O espaço mítico: suspensão

Lisboa foi o destino da viagem. Espaço geográfico onde estive imersa por dez meses para pesquisa poética, março a dezembro de 2017. Tendo como aporte teórico Yi-Fu Tuan e a deriva como método psicogeográfico, o processo criativo teve início desde o deslocamento do Brasil até Portugal, manifestando-se no imaginário, onde pouso não seria uma garantia ou condição para os delineamentos da criação. Nas linhas que seguem, o ensejo maior é por compartilhar da gênese dessas manifestações, desígnios.

Nas folhas dos *sketchbooks*, inscrevem-se os primeiros lapsos de identificação com o que sinto, o que percebo. Nesse espaço de intimidade, idealizações se manifestam por trás das nuvens, onde o voo físico é mesclado com o da deriva, onde o mito se confunde com a realidade, onde me reconheço nas palavras Yi-Fu Tuan:

O primeiro tipo de espaço mítico é uma extensão conceitual dos espaços familiar e cotidiano dados pela experiência direta. Quando imaginamos o que fica do outro lado da cadeia montanhosa ou do oceano, nossa imaginação constrói geografias míticas que podem ter pouca ou nenhuma relação com a realidade. Os mundos de fantasia são construídos como essas são contadas muitas vezes e não precisam ser aqui repetidas. (TUAN, 2013, p.97)

Nas folhas do caderno, o espaço e o tempo são outros. A vida tem outro ritmo, outros mundos são manifestos, a fantasia flui. Como dissociar essas características do que ainda não conheço? As horas de voo que aceleram meu relógio já antecipam um universo imagético. A introspecção é aguçada pela imobilidade no assento do avião, pelos mapas de voo que regis-

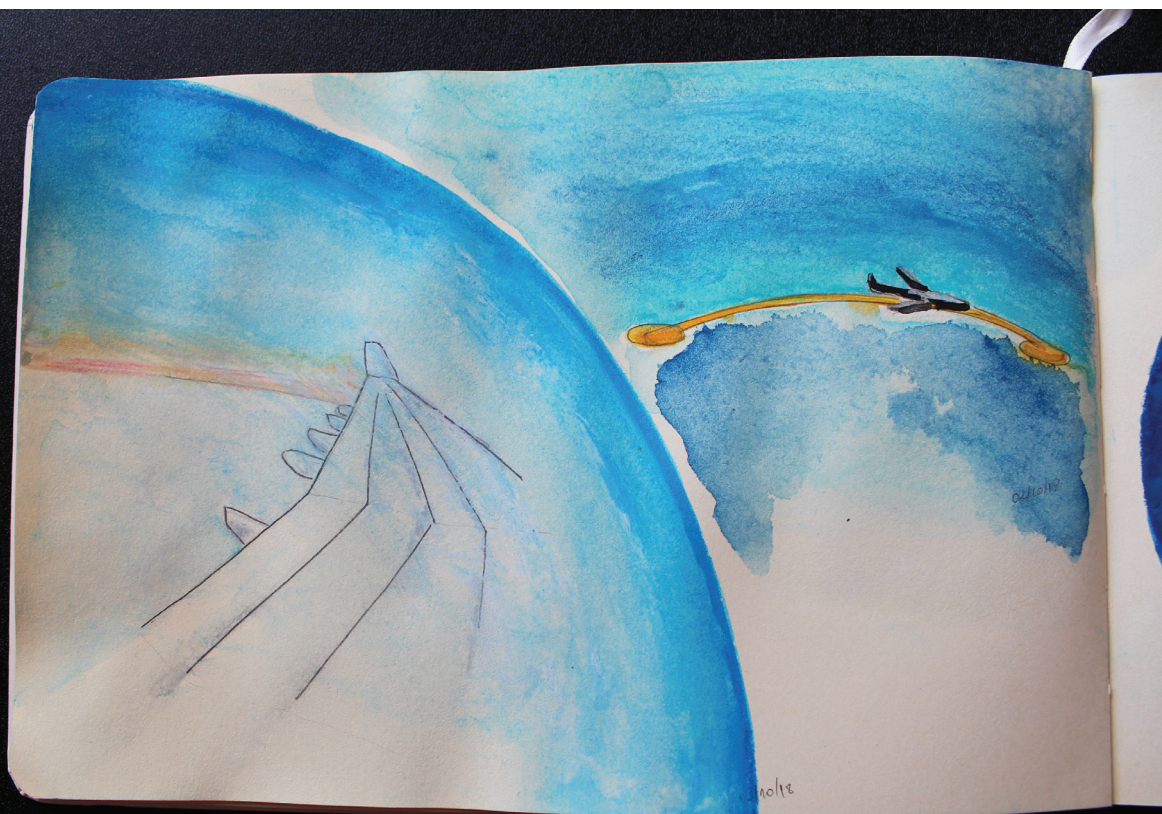


Figura 1. Estudos feitos em sketchbooks. (sem autor para avaliação cega). Lápis e giz pastel oleoso aquarelado sobre papel. 2017 (Acervo da artista)



Figura 2. Sem título.
(sem autor para avaliação cega). Fotografia digital. 2017

tram as coordenadas precisas a cada minuto. O devaneio é desperto e a experiência aciona as primeiras imagens. A viagem teve início, a ação de ir ao encontro do destino. A mente já está imersa.

A imensidão em nós

Em sua fase noturna, Gaston Bachelard tem a fala da imersão. Ele não se expressa como quem observa resultados, mas sim processos, experiências. Na imensidão do filósofo francês, encontro o espaço da intimidade e da deriva e localizo minha fala no alinhamento com o sensível e a profundidade imaginante desperta pela imensidão.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 2008, p. 190).

Ao dissertar sobre o devaneio, Bachelard localiza-se no contexto poético, em elucubrações características da solitude e quietude da introspecção do artista. O devaneador está dentro, nos recônditos por onde o cérebro transita, começando pelo que os sentidos experimentam e no que a percepção transforma. Ao abordar a imensidão, suas palavras são identificadas como narrativa de algo ainda em formação, contadas do interior de anotações recém-nascidas, que se atêm à sutileza e aos sinais dos pequenos começos. Ao utilizar a imagem abaixo como base para a estrutura do presente artigo, intento ler nela uma síntese da visão que apresento nas linhas aqui escritas. Na foto, registrada de dentro da residência em Lisboa, reconheço a projeção da vastidão íntima que emerge no processo desencadeado, onde a imaginação floresce a partir da proposta de imersão em um dado espaço geográfico, onde a gravidade parece ser alterada.

O céu

Nas alterações perceptivas, a gravidade não é a única a ser afetada. Os sentidos, ao trabalharem, evocam novas formulações de dados, combinações que passam a priorizar o lugar sonhado, a imaginação, a intimidade, recodificando espaços geográficos, cartografias, a própria experiência do ambiente.

A configuração desses espaços em meu histórico transita entre os estudos de mapas, localização nesses registros cartográficos, exploração de imagens virtuais e, por fim, a chegada a uma nova localidade. Espacialmente, essas ações contemplam a suspensão, a aterrissagem, a imersão e, por fim, pisar o chão. Na proximidade com Bachelard, o ar está presente como elemento de enlevo, como principal característica de todo um período dedicado à intimidade criadora.

Na experiência do deslocamento e no “adentrar” o novo local, as mudanças de propor-

ção são constantes, em escalas que reduzem quilômetros a milímetros, ao desenho de um mapa sócio-político, a coordenadas do globo terrestre. O uso de aplicativos para me localizar também aguça as mudanças de escala e a sensação de se olhar do céu. Em apenas um toque aproximo ou distancio-me do ponto procurado na cidade, observando de longe o mapa da cidade e, quase instantaneamente percebendo que posso estar na rua ou estabelecimento procurado. Nesse aspecto, os ícones do Google Maps se tornam “companheiros” de viagem, os quais trago para o espaço físico em desenhos e, posteriormente para uma exposição no Museu da Faculdade de Belas-Artes no Porto, com as três primeiras obras da série (título e dados da exposição retirados para avaliação cega).

No novo ambiente percebo o quanto o azul é predominante, seja nos mapas físicos, virtuais, de voo, no oceano, no horizonte da janela do avião, na aterrissagem, no céu de Lisboa, no



Figura 3. Estudos feitos em sketchbooks. (sem autor para avaliação cega). Lápis de cor sobre papel vegetal. 2017



Figura 4. Estudos feitos em sketchbooks. (sem autor para avaliação cega). Giz pastel oleoso sobre papel. 2017

Tejo. O ar é predominante. Ele transporta, dissipa, sustenta, mas principalmente, é ele que suspen­de. O período de permanência em Lisboa chama-me constantemente ao céu. De onde vim, de onde veem minhas referências. O tempo de permanência atraindo-me ao todo, à grande proporção do trajeto. Não há como pensar somente no local onde estou, minha compreensão me remete ao trajeto, ao contexto onde ocorrem todas essas transições, o objeto da pesquisa. Se o cenário da pesquisa é o todo, meus olhos estão fitos naquilo que sintetiza todo esse percurso: o céu.

A cidade “alongada”: lúdico

Como em uma paisagem pictórica romântica, o céu e o ar parecem compor a paisagem de meu imaginário em quase toda sua totalidade. Estou absorva nessa paisagem. Observo o quanto dista do espaço onde resido no Brasil, onde o entorno é horizontalizante e o alcance visual é amplo. Vivo próxima à área rural e meu habitat é plano. Apesar de já ter vivido em São Paulo, uma cidade muito mais verticalizada do que Lisboa,

a geografia da cidade portuguesa é composta por um solo irregular repleto de declives, o que me dá a impressão de uma cidade “alta”, de uma paisagem na qual a abóbada celestial também é alongada. O céu de Lisboa parece “ser mais alto” do que o de casa.

Nos primeiros dias na cidade, em meados de março, o inverno se encontra no final, com alguns dias de chuva e trovoadas. A cidade ladeada pelo rio parece ampliar os sons e, em minha imaginação, com os céus pronunciando-se mais altos, a sensação de distanciamento do cotidiano, de estar em um ambiente fictício é potencializada. As imagens, esboços, materiais e criações remetem a concepções leves e relacionadas ao universo infantil.

A sensação de suspensão é latente. A poética delineia-se à medida que a cidade me envolve, onde me sinto pequena, como se estivesse me observando de longe, do alto, das nuvens. E assim a configuração visual dessa vivência desenha um ambiente imagético que me remete ao interior de um globo de neve. O céu de Lisboa é abobadado como um globo de neve em meu imaginário, onde a paisagem está inserida e onde estou enlevada.

A carga de informações novas parece desacelerar o cérebro e acessar a sensação de arrebuo, da qual a poética está se servindo. A cidade se revela como uma ilustração, um mundo de sonhos em *pop up*, experimentado e contado pela primeira vez, não como história adocicada ou infantilizada, mas como um espaço sendo compreendido a partir das sensações. E assim foi, inclusive quando contos, materiais e técnicas foram reivindicados na delicadeza do processo criativo.

A criação é proferida nas relações entre o espaço físico real e o representado. Alterações de proporção, tamanho. O que antes era grande passa a ser pequeno e o que antes era distante, aproxima-se. Minha poética está onde ficção, ludicidade, realidade e contemplação se encontram, minhas ressignificações.

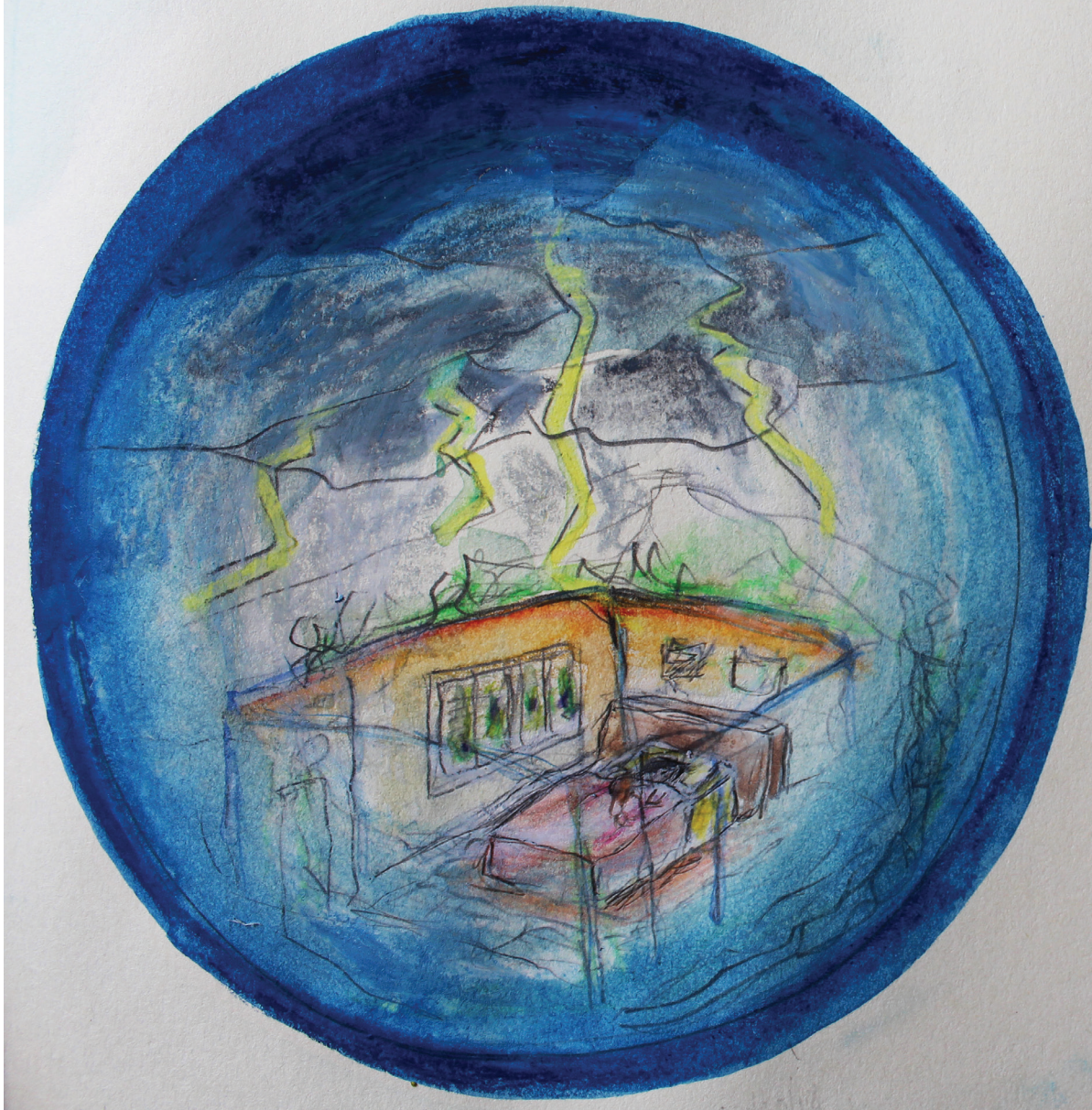
Considerações finais

Atualmente, o conteúdo apresentado neste artigo deu origem a trabalhos já finalizados ou em andamento. Estando vinculado à pesquisa de pós-doutoramento na Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa, enfatiza a arte têxtil contemporânea e tem como supervisor o Prof. (dado retirado para avaliação cega), prevendo conexões entre meu grupo de pesquisa e o de meu supervisor. Ao olhar para os primeiros registros resultantes da imersão, evidencia-se quão enriquecedora pode ser a experiência de deriva em um local ainda desconhecido. Constitui um elemento sensibilizador para a poética artística, acessando respostas afetivas e estéticas ao novo ambiente por meio dos sentidos. A intenção do presente texto, de maneira despreziosa foi somente tentar trazer o leitor para “dentro” das páginas de um caderno de artista, compartilhando fagulhas do ato criador.



Figura 5. Estudos feitos em sketchbooks. Grafite e hidrográfica sobre papel. 2017 (Acervo da artista)

Figura 6. Estudos feitos em sketchbooks. (sem autor para avaliação cega). Lápis e giz pastel oleoso aquarelado sobre papel. 2017 (Acervo da artista)



Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

JACQUES, Paola B. (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: EDUEL, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: EDUEL, 2012.

VISCONTI, Jacopo C. **Novas derivas**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Doutora em Ciências da Comunicação pela USP/ ECA - Escola de Comunicações e Artes, na área de Comunicação e Estética do Audiovisual (2004). Atua como artista plástica e é Professora Assistente na UNESP/ FAAC, junto ao Departamento de Artes e Representação Gráfica. Professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes-UNESP, Campus de São Paulo / Área Artes Visuais, Linha de Pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Pintura, voltada para a arte têxtil contemporânea, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, iniciada em 2017.

PROCESSOS CRIATIVOS DE CANTORES EM REDES ATRAVÉS DE ENTREVISTAS COMO DOCUMENTOS DE PROCESSO

CREATIVE PROCESSES OF SINGERS ON NETWORKS THROUGH INTERVIEWS AS PROCESS DOCUMENTS

Lucila Romano Tragtenberg

PUC-SP

Resumo: Os processos de criação da interpretação de cantores da música erudita serão aqui abordados a partir do material de entrevistas que realizamos com cantores de nosso cenário musical. Trataremos alguns tópicos de generalizações que foram por nós retirados das entrevistas a fim de tornar visível a dimensão da criação como transcrição em rede nos seus processos, refletindo e analisando os documentos de processo com base nos recursos de Redes da Criação e da Crítica de Processos de Salles (2006, 2010).

Palavras-Chave: Processos de Criação; Transcrição; Redes; Documentos de Processo; Canto.

Abstract: *The processes of creation of the interpretation of singers of classical music will be approached here from the material of interviews that we realized with singers of our musical scene. We will take some topics of generalizations that were taken from us of the interviews in order to make visible the dimension of the creation as a network transcreation in their processes, reflecting and analyzing process documents based on the resources of Creation Networks and Process Criticism of Salles (2006, 2010).*

Keywords: *Creative Processes; Transcreation; Networks; Process Documents; Singing.*

Introdução

Pesquisas que investigam processos de criação de compositores musicais já se constituem em grande número na área da musicologia. Porém, o mesmo não se dá em relação aos processos de criação da interpretação realizada por cantores (da música erudita ocidental), eles ainda se constituem em uma caixa preta, acessível e circunscritos apenas aos que os realizam. Em pesquisas que temos realizado sobre o assunto, não nos foi possível localizar bibliografia diretamente acerca do mesmo. O campo dos processos de criação do cantor ainda se constitui em terreno quase inédito, cujo desvelamento e conhecimento está por ser construído.

Para lançar focos sobre eles, refletir e objetivar informações acerca da complexidade dos mesmos, realizamos pesquisas sobre o momento de criação da interpretação a partir do contato do cantor com a partitura musical, onde se encontram os elementos criados pelo compositor. Em nosso mestrado abordamos a área da música contemporânea, estudando os processos de criação da interpretação de Inacio de Nonno, Eladio Pérez-González e Marcelo Coutinho, sobre músicas do compositor contemporâneo Luis Carlos Csekö.

O enfoque que demos na época foi o da relação criativa entre compositor e canto, ou seja, o compositor cria os elementos para a partitura e o cantor cria a partir deles a sua interpretação, o que denominamos de *reciprocidade criativa*, e no doutorado, a abordamos na área da canção de câmara, onde aparentemente, há menor espaço para criação do cantor (os parâmetros musicais já estão notados na partitura). O que parece óbvio, que se trata de criações, na realidade não o é, pois a dimensão da criação no trabalho interpretativo do cantor não é evidente para o meio musical e acadêmico, em que pese já se fale em *recriação* para o seu trabalho. A insistên-

cia na utilização do termo *execução* nos textos acadêmicos sobre música e em referências orais às performances musicais, é um dos indicadores da ausência da contemplação à criação no trabalho do intérprete.

Neste artigo traremos algumas categorizações sobre processos de criação da interpretação da peça *Canção de Amor* de Villa-Lobos, como *documentos de processo* retirados das entrevistas realizadas com os cantores Fernando Portari, Lício Bruno, Rosana Lamosa, Adelia Issa e Ruth Staerke. O conteúdo destas categorizações foi analisado segundo nosso referencial teórico, do qual traremos nesta comunicação, recursos da *Crítica de Processos* e *Redes* de Cecilia Salles (2010, 2006) e o conceito de Transcrição na obra de Haroldo de Campos (1992, 2010).

Metodologias e redes da interpretação vocal

Uma metodologia largamente utilizada para abordar aspectos da interpretação musical tem sido a audição de gravações das performances musicais.

Dunsby (2003) menciona a pesquisa realizada por Schuller, que discutiu através da abordagem de noventa gravações, aspectos interpretativos da abertura da Sinfonia no. 5 de Beethoven. Peter Johnson (2003) valoriza a importância do uso de gravações para estudos de elementos da expressão em performances em *The legacy of recordings*, no tópico *Interpretations of Recordings*: “A comparação de gravações é, de fato, um excelente método da revelação e celebração da maravilhosa diversidade de interpretações e personas reveladas através do arquivo das gravações” (JOHNSON, 2003, p. 208). Clarke (2004) aponta a extensa análise feita por Reep, através de gravações comerciais: mais de cem performances de uma mesma obra. Tanguiane, em *Analysing three interpretations of the same piece of music*, comparou três gravações fonográficas

da ária da Loucura da ópera *Lucia di Lammermoor*, realizadas por três grandes sopranos do canto lírico (Maria Callas, Dal Monte e Renata Scottot). Mas o acesso aos “modos” como as cantoras chegaram às suas interpretações se manteve, por assim dizer, inexistente.

A prática de audição fonográfica se constitui em uma perspectiva de pesquisa possível ao assunto. Ela pode contribuir em uma camada específica de possíveis respostas às perguntas como “qual” dinâmica está sendo realizada na voz do cantor ou “o quê” ele está realizando com os elementos musicais presentes na composição. Há um nível possível de resposta à pergunta “como”, porém esse se mantém em situação de exclusiva descrição, sem possibilidades de correlações.

Por certo que a audição fonográfica possibilita também a prática de identificações e comparações, por exemplo, a identificação de quais dinâmicas sonoras (de intensidades maiores ou menores) foram realizadas pelo intérprete. É possível até mesmo a identificação de sonoridades advindas do tipo de execução técnica de instrumento, denotando a época de sua performance, como na comparação feita por Peter Johnson (2003) entre a sonoridade da violinista Marie Hall, intérprete do Concerto de Violino de Elgar em 1916 e a de Yehudi Menuhin em 1932, interpretando a mesma peça. Em referência à Menuhin, Johnson aponta características de uma técnica de violino essencialmente moderna, diferente da utilizada por Hall. Mas ainda assim, não se obteve dos próprios intérpretes alguma informação sobre a correlação estabelecida entre suas práticas técnicas e a expressão em seu mundo interpretativo.

Desse modo, através da audição de registros fonográficos, os processos de criação da interpretação desenvolvidos, mantêm-se inacessíveis a outros, mantendo sua incomunicabilidade.

Em função disto, optamos por utilizar a metodologia da História Oral, para ter a possibilidade de acesso direto às informações dos processos de criação da interpretação realizados por cantores, ouvindo dos mesmos, relatos sobre a construção de suas interpretações em entrevistas.

Apoiados em Alberti (1990) e Thompson (2002), criamos *Roteiros Individuais, Perguntas Suplementares*, e utilizamos outros recursos ali indicados para a estruturação, organização e realização das entrevistas.

Alguns pontos importantes quanto ao momento de realização da entrevista foram assinalados por Thompson (2002) e foram por nós observados como: o entrevistador deve estar preparado para deixar o roteiro em momentos que sentir; o entrevistador deve estar atento ao que está sentindo o informante e respostas concisas podem denotar cansaço ou preocupação com o horário, deve haver uma adaptação às estas necessidades; o entrevistador não deve sair imediatamente após o término da entrevista e ao ficar um pouco mais, procurar dar algo de si, demonstrando apreço como retribuição ao que recebeu.

Quanto à elaboração das perguntas, alguns princípios básicos, foram extraídos da obra de Thompson (2002, p. 262): as perguntas devem ser simples e diretas em linguagem comum; elas devem evitar sugerir a resposta à mesma, o que segundo Thompson, “pode ser realmente uma arte”; para obtenção de uma descrição ou um comentário usar perguntas abertas como “conte-me a respeito de...” ou “o que você pensa disso?”; pode-se utilizar interjeições ou comentários mais enfáticos, ao obter um fato insuficiente sobre o qual considera-se necessário maiores informações que poderão ser úteis, como “Isso parece interessante...”.

Esta estruturação e organização das entre-

vistas produziram informações que puderam ser reconhecidas como *documentos de processo*. Segundo Salles *documento de processo* “não está atrelado à materialidade do registro, mas a sua função.” (SALLES, 2010, p. 15).

Foi possível ainda, obter declarações dos cantores nas entrevistas que corroboraram uma situação por nós já suposta, pois exercemos a mesma profissão que eles e conhecemos a realidade da criação transcriadora da interpretação a partir da partitura. A situação é que o cantor não anota em sua partitura nenhuma informação sobre a interpretação que está criando. São anotadas apenas algumas respirações e alguns trechos mais difíceis, algum significado em português da letra que está em outro idioma, mas apenas isto. As ilações que podem ser retiradas destes poucos elementos quanto aos modos de processos transcriadores da partitura são parcas e insuficientes.

Em função disto, é relevante para a área vocal a configuração de *documentos de processo* de Salles, que abarca as entrevistas que pudemos fazer para abordar este assunto de modo direto, recebendo informações de quem produziu os processos de transcrição da interpretação vocal.

O neologismo Transcrição foi conceituado pelo poeta Haroldo de Campos e trouxe a dimensão da criação à atividade da tradução. Pela afinidade da realidade tradutória e de criação com a área literária, trouxemos este conceito para o âmbito do trabalho do cantor.

Os processos criativos dos cantores se revelaram em nossa pesquisa, como processos de Transcrição, levando-se em conta a dimensão tradutória fundante do encontro entre o cantor e a partitura, momento selecionado para nossa pesquisa. O conceito de informação estética de Max Bense é tomado por Haroldo, que sintetiza sua ação poética transcriadora em trazer no

texto de chegada toda a contundência poética do texto de partida, para além da realidade semântica.

A metodologia de *redes da criação* conceituada por Salles nos possibilitou verificar conexões nas informações dos relatos, levando em conta as análises que foram possíveis a partir de nosso referencial teórico de apoio. Segundo a autora, a criação é assim discutida:

... sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando interações, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. (SALLES, 2010, p. 17).

... como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. (SALLES, 2006, p. 17).

Salles aponta que os elementos que compõem a criação processualmente (abertos à introdução do acaso) interagem em criações como transformações em redes da criação, implicando em conexões entre percepção, memória e imaginação e procedimentos artísticos, redes culturais, relação artista e matéria, projetos poéticos, entre outros aspectos.

Os vínculos das redes de criação, de acordo com Salles, em suas naturezas singulares, específicas, envolveram na pesquisa que fizemos, conexões tecidas entre os elementos grafados na partitura, as informações de redes histórico-culturais ligadas ao compositor, à partitura, ao cantor e seus filtros de mediação em percepções, sensações, memórias, imaginações, emoções, sentimentos, operações lógicas.

Categorizações de processos de criação/transcrição

A utilização de referenciais analíticos intrinsecamente ligados à teorização da criação, possibilitou a busca de generalizações acerca de redes relacionais de transcrição da Interpretação, seguindo a orientação metodológica de tratamento aos *documentos de processo* obtidos: “retirar, deles próprios, generalizações relativas às buscas e aos procedimentos de criação.” (SALLES, 2010, p. 16).

A partir da análise de cada trecho das entrevistas, iniciamos um trabalho de busca por aspectos mais amplos ou mais genéricos, uma dimensão mais abrangente acerca das informações sobre processos de criação transcritora ali contidas, estabelecendo tópicos específicos.

Nesta comunicação trataremos *Elementos musicais/texto e expressão e Aspectos intrínsecos à interpretação*. Os tópicos assim estabelecidos constituem o que acreditamos possa ser compreendida como ‘dimensão média’ dos processos de criação/transcrição do cantor e que inclui, ainda, uma dimensão micro.

A dimensão micro abrange sub-tópicos que foram assim organizados e apresentam maior nível de singularidade relativa aos cantores. Selecionamos os seguintes: *Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros; Performance e inacabamento*.

As duas dimensões acima citadas se conectam ainda a uma mais ampla, representada por tópicos de maior generalidade sobre processos de criação artístico e que neste trabalho, consideramos os presentes na obra de Cecilia Salles: *Relação artista e matéria, Experimentação*.

Essa rede gerada foi então composta por uma dimensão mais ampla de generalidade, e dimensões média e micro das informações dos processos criativos transcritores dos cantores.

Esta estrutura de três dimensões tem para-

lelo com o modelo analítico de Jan LaRue proposto em *Guideline for Style Analysis* (1970), que possui as dimensões ampla, média e micro e enfoca parâmetros que buscam configurações de estilo de composição da música que está sendo analisada, mostrando-se assim, afins com a pesquisa à transcrição realizada por cantores.

Iniciaremos com o tópico *Elementos musicais/texto e expressão* (dimensão média), referenciado na *Relação artista e matéria* (dimensão ampla).

O sub-tópico que trataremos inicialmente é *Desenhos rítmicos-melódicos, ferramentas e gêneros* (dimensão micro). Observamos recorrências nas entrevistas do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Lício Bruno quanto ao modo como compreenderam a *Introdução* realizada pelo piano, quanto ao seu desenho rítmico-melódico e à associação a dois gêneros musicais por ele evocado. Tanto Fernando como Lício interpretaram a peça acompanhados por piano e perceberam esse trecho como um violão, mais especificamente, identificaram o desenho rítmico-melódico como próprio da escrita de violão e não de piano.

Assim, esse trecho pareceu igualmente à Lício e à Portari, um desenho musical realizado por um violão e, ainda, no gênero do choro.

Essas evidências que convocam a memória e imaginação sonora conectadas, também estão presentes na fala de Fernando quando ele apresenta sua noção deste trecho introdutório como um improviso.

O tenor adiciona assim a associação ao improviso, e desta forma parece ter vivenciado e dado vida à *Introdução* da peça, no que tange aos desenvolvimentos do que era ‘proposto’ pelo desenho rítmico-melódico e pela harmonia do trecho. Lembre-se que o improviso é um elemento comum ao choro, como comenta o musicólogo José M. Neves: “o ‘choro’ se aproxi-

ma do Jazz pelo seu caráter improvisativo, que exige dos intérpretes perfeito domínio de seus instrumentos.” (NEVES, 1977, p. 23).

Ao comentar sobre ao que chamou de ‘possíveis ferramentas’ que podem ajudar o cantor a entrar em contato com os elementos da partitura, à ‘inspirar’ na criação da interpretação, o tenor trouxe novamente a figura do desenho rítmico-melódico da *Introdução*, acrescentando-lhe um caráter performático.

Essa outra conexão veio a caracterizar o desenho rítmico-melódico como uma improvisação performática, uma vez que um dos entendimentos possíveis de um caráter performático diz respeito a rapidez e certo nível de destreza digital do instrumentista, implicada na improvisação, como indicado na citação de José M. Neves.

Em função disto, cabe verificar mais de perto de que é constituído esse desenho rítmico-melódico, sua estrutura rítmica com a qual entraram em contato os cantores, a fim de compreender que tipo de elementos levaram Fernando à inferência, e consequente vivência interpretativa do trecho, como performático.

Ele possui um movimento descendente de alturas sucessivas arpejadas em tercinas ágeis que já oferecem um pouco de assimetria no ritmo (que pode oferecer uma ideia de dificuldade acerca do seu fazer) vigoroso, pois a dinâmica indicada pelo compositor para o trecho é de sonoridade forte, intensa. Tal desenho, constituído em vigor e agilidade, foi assim associado à ideia de performance, ao que parece em função do caráter de proximidade que possui com os solos de improvisos instrumentais, os quais geralmente realizados por um instrumento tocado sozinho, com destreza técnica, rapidez e um grau considerável de vigor rítmico-melódico.

Para tanto, parece ter contribuído nessa conexão outro elemento musical grafado na par-

titura - que pode ser considerado como “ferramenta”, tal como é entendida no contexto de Fernando - e que até agora não havia sido referido, o andamento um tanto rápido e enérgico, o *quasi Allegro*.

Por certo que os elementos musicais desse caráter performático assinalado, incluindo seu âmbito cultural, já integravam a memória do cantor e vieram a ser associados, conectados, à compreensão do choro. Ao entrar em contato com a indicação de andamento, desenho rítmico-melódico e harmônico grafados na partitura, parece os ter transformado, transcriado em um desenho ‘performativo’ e ‘improvisatório’ de um violão.

Sigamos agora, com o sub-tópico *Performance e inacabamento*, cuja dimensão média são os *Aspectos intrínsecos à interpretação* e a ampla é a *Experimentação*. Este desvela um caráter de inacabamento dos sentidos interpretativos intrínseco ao ato da interpretação, no momento da performance, que foi trazido na fala de Portari.

A partir de sua fala é possível se perceber espaço para criação na transcrição interpretativa da peça, também nos momentos da performance, interagindo com elementos do meio que o circunda. Foram apresentados por ele elementos ligados ao acaso de naturezas variáveis, as pessoas (e suas características intrínsecas) presentes na audiência, elementos da corporalidade, de temperatura (ar, calor, frio), enfim, todo o ambiente em que se encontra imerso o cantor na performance musical, poderá se ver implicado pelo caráter dinâmico de sua interpretação.

O inacabamento evocado parece possuir, como um de seus suportes, o princípio vital da “força” do momento, compreendido como um valor, integrante do projeto poético de Portari.

Um dos aspectos que valoriza em seu trabalho é reafirmado novamente, de modo recor-

rente: a vivência, apresentada por analogias à dimensão vital e concreta do real. É apontada uma dimensão vital ampla, tecida na inclusão de um campo de possibilidades percebido por Fernando como aberto para criações de construções, como um tempo que ainda não é, que está sendo, que dá uma dimensão real, a dimensão da vida, que inclui também, uma postura ético-filosófica frente ao momento, à realidade.

As dimensões de fluxo e processos estão presentes no termo que utiliza como o “que está sendo”.

O que vem apresentada é a possibilidade de construção de algo, sendo, em fluxo, considerada a possibilidade de riscos, e o caráter vital da existência de vida (inclusive a artística) criativa, ali desvelando: a vida é para viver.

Podemos compreender como integrante de seu projeto poético, como valor pessoal e singular contido em suas criações interpretativas, a dimensão de consideração e crença quanto ao fluxo vital/processual intenso, em movimento, em que “a vida é para viver”, um exercício ou ainda, processo do viver.

A proximidade do gênero do *choro* à *Canção* foi também trazida por Licio Bruno através de uma informação da **rede** histórico-cultural própria à figura do compositor, quando ele assinala que Villa-Lobos conviveu com os grandes chorões cariocas, que tocava com eles em cinemas e cafés no Rio de Janeiro, segundo José Maria Neves (1977). A ‘brasilidade’ da *Canção de Amor* evocada pelos cantores, integram uma estrutura interna-externa de configuração de tradições culturais constituintes da obra de Villa-Lobos, explicitada na observação de Alejo Carpentier, citada por Amálio Pinheiro:

Villa-Lobos (...) explicava o acento profundamente brasileiro de sua música por uma projeção **dentro-fora**, por uma operação exteriorizante, expressiva, do

seu espírito formado no **Brasil**, herdeiro de todas as tradições culturais – autóctones, africanas, cantochão, barroquismos, classicismos, romantismos, batuques, pianistas de cinema da avenida Rio Branco... – que se entrecruzam hoje no seu país. (CARPENTIER apud PINHEIRO, 2009, p. 12, grifos do autor).

A afirmação de Licio sobre o gênero de choro da *Canção de Amor*, evidencia sua conexão a uma informação própria às **redes culturais** e biográficas em que se encontra a figura de Villa-Lobos. Considerando que em **redes culturais** são levadas em conta por Cecilia Salles, as interações de um sujeito histórico culturalmente sobredeterminado e seu ambiente, e que os processos de criação “são, portanto, parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição” (SALLES, 2010, p. 145), a sabida convivência de Villa-Lobos com os chorões e conjuntos de música popular no Rio de Janeiro já citada, aponta para essa efervescência de época e introduz um dos ‘desvios’ na obra compositor do âmbito música ‘erudita’ para a ‘popular’.

Considerações finais

Foi possível nos aproximarmos de alguns aspectos dos processos de transcrição em rede interpretativa, do tenor Fernando Portari e do baixo-barítono Licio Bruno e como quanto os elementos musicais rítmico-melódico e de andamento presentes na partitura, se conectaram à criações por eles realizadas, às noções destes elementos ligados ao gênero de choro, como um improvisado e ainda, performático. Desse modo eles foram vivenciados pelos cantores em suas apresentações musicais e trouxeram expressão ao trecho. A situação de criação pre-

sente no momento da performance musical, desvelada pelo tenor Portari, corrobora a tese de que o trabalho realizado pelo cantor quanto à interpretação, é um trabalho de criação, não apenas nos momentos de ensaio, mas também frente ao público.

A configuração de redes da criação proposta por Cecília Salles estruturou e organizou as informações próprias à estes processos, nos livrando do vazio metodológico em que se encontrava a bibliografia da área musical, para uma abordagem ao trabalho transcriador do cantor.

Referências

ALBERTI, Verena. História oral: a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In J. Rink (Ed.): Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge U. Press, 2003, 59-72.

DUNSBY, Jonathan. Performers on performance. In J. Rink (Ed.): Musical Performance: A guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 225-236.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.) Musical performance: a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

NEVES, José Maria. Villa-Lobos, o choro e os Choros. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

PINHEIRO, Amálio (org.). O meio é a mestiçagem. São Paulo: Estação Letras e Cores, 2009.

SALLES, Cecília. Arquivos de criação: arte e curadoria. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

_____. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

TANGUIANE, Andranick. Analysing three interpretation of the same piece of music. In:

DALMONTE, Rosanna (Ed); BARONI, Mario (Ed.). Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Trento: Università Degli Studi, Dipartimento di Storia della Civiltà, 1992, 21-40.

THOMPSON, Paul. A voz do passado. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

Lucila Romano Tragtenberg

Mestra em Canto pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Doutora (2012) em “Processos de Criação” pelo curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. É professora de Voz e de Canto na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) nos cursos de Graduação (teatro, dança, performance) e Extensão. Professora de Técnica e Criação Vocal na Casa das Rosas (SP). Soprano solista em música de câmara, contemporânea, ópera e multimídia. Preparadora vocal de grupos de teatro e performance.. Líder do grupo de pesquisa Criação, Transcrição e Voz da PUC-SP, cadastrado no CNPq. Participa também do grupo de pesquisa GIIP - Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia da UNESP.

CADERNOS DE ESBOÇOS: DOCUMENTOS PROCESSUAIS EM RIZOMAS POÉTICOS (SKETCHBOOKS: PROCEDURAL DOCUMENTS IN POETIC RIZOMAS)

SKETCHBOOKS: PROCEDURAL DOCUMENTS IN POETIC RIZOMAS

Rogério Rauber

Instituto de Artes - UNESP

Resumo: Refletiremos sobre alguns aspectos identificados em cadernos de esboços de artistas visuais brasileiros contemporâneos. A partir das pesquisas de Cecilia Salles, reconhecemos também significativas emergências no sistema de arte, cuja organicidade nos propõe o conceito de rizomas poéticos complexificando a ideia de rede a partir da conhecida proposição de Deleuze e Guatarri, Problematizaremos também depoimentos colhidos por Charles Watson sobre os temas processo criativo e cadernos de esboços.

Palavras-chave: cadernos de esboços, processo criativo, redes da criação, rizoma.

Abstract: *We will reflect on some aspects identified in sketchbooks of contemporary Brazilian visual artists. From the researches of Cecilia Salles, we also recognize significant emergencies in the art system, whose organicity proposes to us the concept of poetic rhizomes by complexifying the idea of a network from the well-known proposition of Deleuze and Guatarri. We will also discuss the statements made by Charles Watson on creative process and sketchbooks themes.*

Keywords: *sketchbooks, creative process, creation networks, rhizome.*

Cadernos de esboços são instrumentos estratégicos para nós, artistas visuais. Suportes para o registro imediato de ideias ocasionais, para desenhos a partir de observações *in loco*, para rascunhos de projetos e para anotar ou desenvolver especulações acerca dos assuntos que compõe nossos territórios poéticos. Ao longo de suas páginas traçamos, trançamos, transitamos e transamos fluxos criativos.

Cadernos de esboços: alguns autores brasileiros preferem usar o termo em inglês, *sketchbooks*, à semelhança do que ocorre com outros termos em língua estrangeira corriqueiros no palavreado usual no sistema de arte, o *artistiquês*. Consideramos¹ que sim, há situações para o emprego coerente de estrangeirismos. Seja por conta da sua conjuntura histórica, seja para preservar sua contextualização a uma determinada cultura ou movimento artístico, ou ainda por fidelidade a um conceito autoral. No caso do uso de *sketchbooks*, porém, não encontramos plausibilidade para adotar este termo em língua inglesa. Faremos aqui o uso do termo em língua portuguesa, tanto por lealdade amorosa à Flor do Lácio, como também porque, desta forma, acreditamos enfatizar, via palavreado familiar, duas questões importantes: a cadernicidade do caderno e a esbocidade do seu conteúdo.

Caderno: punhado de folhas de papel agrupadas por costuras, grampos, espirais, fitas adesivas, cola, dobradiças, anéis, laços, encaixes, dobras ou quaisquer outros artifícios que possam dispor as folhas de papel sequencialmen-

te, de forma a se transformarem em páginas, qual as de um livro. Uma alternativa à dispersão de folhas soltas. Uma intenção de ordenação frente à vertigem causada pelo aglomerado de projetos, excesso de trabalhos iniciados, sobrecarga de demandas criativas e apontamentos acumulados. Pois quando folhas dispersas encontram coerente organização em arquivos ou conveniente armazenamento em gavetas, envelopes ou caixas, ainda não apresentam a mesma condição da sequencialidade ordenada: a paginação já incorporada em nossa secular cultura livresca. Vários artistas relatam uma intencionalidade fetichista no uso desta materialidade instaurada pela encadernação. Penso que há, também, um parentesco com os demais artefatos bibliográficos, inevitáveis formadores da nossa visualidade e da nossa bagagem poética. E (por que não?) um desejo consciente ou inconsciente de que nossas produções estejam numa estante, prestigiados pela companhia de tais artefatos ilustres.

Esboço: do italiano *sbozzo*. Desenho preliminar, intermediário ou até conclusivo de um projeto artístico. Bosquejo, debuxo, esboço, rascunho. Conjunto de traços que resumem ou fazem a síntese de uma obra já realizada, apresentando de forma esquematizada o seu funcionamento ou as características mais significativas para o autor ou fruidor. Noção inaugural. Procura de definição. Ideia inicial para a execução de uma obra. Relação de linhas que fazem a especulação de algo a ser aperfeiçoado ou desenvolvido. Delineamento originário. Agrupamento de riscos que darão ou procuram dar origem a um trabalho artístico. Representação ou apresentação de ideias pré-concebidas a fim de avaliá-las ou desencadear o fluxo de outras ideias. Desígnio para a execução de uma obra ou para simples ensaios. Vulto incipiente. Receptáculo de correções, tentativas, ensaios ou contemplação

1 Uma polêmica recorrente no meio acadêmico é aquela sobre a referência à autoria no próprio texto ser mais adequada na primeira pessoa do singular ou do plural. Neste artigo, assinado por um único pesquisador, será conjugado na primeira pessoa do plural por subscrever a orientação de dois dos autores que nos referenciam nos conceitos aqui desenvolvidos, os quais propõe: “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.17)

crítica. Mediação projetual breve ou prolongada, provisória ou perene. Ação processual.

A portabilidade do caderno de esboços é uma característica importante. Ora acompanhando trajetos cotidianos, deriva sistemáticas ou ocasionais, viagens a trabalho ou deleite, divertidos encontros com colegas ou reuniões formais, visitas a exposições ou outros locais de pesquisa, ora junto aos demais instrumentos de trabalho, ora à cabeceira da cama, o caderno é o recipiente ao alcance da mão para acolher aquelas induções poéticas que, por conta de serendipidades², não tem hora marcada para chegar. Dispor de um caderno nos instrumentaliza na condição de estar à espreita, na tocaia. Atavismo de caçador/coletor? Ou qual agricultor, arando no papel, semeando pigmentos para a colheita de pulsões escópicas³?

A importância deste caderno é abordada nas obras de Cecilia Salles. Em *Arquivos da Criação: arte e curadoria*, a autora define “documentos de processo” como “todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação” (SALLES, 2010, p.15). Podemos inferir que estes documentos fazem parte daquilo que “Ernest Hemingway chama de princípio de iceberg: para cada parte da escritura que apa-

rece na superfície, há 7/8 submersos” (*ibidem*, p.17). Nas páginas seguintes, refletindo sobre os desenhos preparatórios de Regina Silveira, João Carlos Goldberg e Evandro Carlos Jardim, Salles registra suas interpretações pessoais sobre os desenhos e escritos destes artistas:

(...) o papel desempenhado pelos documentos para cada um destes artistas também difere. Para Regina Silveira, o desenho preparatório é seu campo de trabalho de transformação da fisicalidade do objeto; o desenho mostra-se, para Goldberg, como o espaço de registro do progresso de suas reflexões, ou seja, o campo de trabalho intelectual. Já para Jardim, como veremos mais adiante, os documentos revelam-se como obra, pois sua obra é o próprio processo de transformação que os cadernos registram e preservam. (*ibidem*, p.37)

É, porém, ao pesquisar a obra de Daniel Senise que Salles disserta com maior profundidade sobre o processo criativo de um artista visual. Ela se debruça sobre dezessete “livros” produzidos por Senise entre 1988 e 1999, assim chamados por conta da capa dura que, segundo o artista, confere maior solidez, diferenciando-se de um caderno. Já descolada da abordagem de sua primeira publicação (*Crítica Genética: uma introdução*, lançado em 1992), tributária da ideia de um *arché* artístico (ideia compartilhada entre os pesquisadores da área de Crítica Genética) a autora reitera o que já demonstrou nas páginas precedentes de *Arquivos da Criação*: não há linearidade no ato criador. Os registros de Senise se estabelecem ao longo de um grande tempo de observações, apontamentos e maturações e são retomados ou aproveitados de diversas formas, verbais (escritas) ou visuais (desenhos, colagens etc) onde nos deparamos com elocubrações sobre o fazer artístico em geral (sistema de arte, referências artísticas, história da arte)

2 Serendipidade: termo “também conhecido pelos nomes serendipismo, serendiptismo ou serendipitia, que designa descobertas aparentemente casuais. Cunhado em 1754 pelo romancista Horace Walpole (1717-1797) a partir de *Os três príncipes de Serendip*, lenda oriental sobre descobertas notáveis no transcorrer de uma viagem que não se relacionavam com o objetivo inicial, mas que foram viabilizadas pela receptividade dos viajantes aos novos eventos. É, pois, uma condição de curiosidade e reconhecimento de surpresas e de capacidade em interpretá-las. Exemplos: Arquimedes soluciona o problema da quantidade de ouro na coroa do rei, ‘a descoberta’ da gravidade por Newton e a invenção da penicilina por Fleming.” (RAUBER, 2015, p.13)

3 Pulsão escópica é um conceito esboçado por Freud, porém só nomeado em Lacan. Designa a retroalimentação implícita na pulsão de ver: olhar, olhar-se, ser olhado, se fazer olhado.

e autoral (ensaios imagéticos, detalhes sobre obras realizadas ou projetos a concretizar). Num apontamento datado de 28 de abril de 1992, por exemplo, Senise se pergunta sobre a pertinência de *uma linguagem* em um trabalho contemporâneo e responde:

Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros. (Senise *in* SALLES, 2010, p.82, sublinhado e caixa alta no original)

Identificamos aí uma referência de Senise ao suposto protagonismo do criador individual (mesmo admitindo a impregnação social), tão enfatizado nos períodos artísticos precedentes, do Renascimento ao modernismo e cujos resquícios ainda ecoam, desatualizados, pela contemporaneidade. Com ressalvas ao descompromisso inerente a um documento que não se destina a uma reflexão teórica pública, mas íntima, descompromissada e aberta ao erro, consideramos importante fazer aqui uma reflexão por conta da pertinência desta questão no âmbito aqui proposto. Ora, sabemos que a condição do “gênio”, nascida no Renascimento como justificativa para a independência do artista individual foi exacerbada no Romantismo e começou a declinar a partir do modernismo. Mas hoje se torna cada vez mais consensual a percepção de que a autoria é uma relação complexa, estabelecida entre vários sujeitos, com hierarquia difusa. Exemplificamos uma abordagem mais atualizada com esta declaração recente do filósofo,

historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman (1953 –), em entrevista: “Hoje, a liberdade e a autoridade do artista são fetiches, coisas que escondem a ausência de liberdade de todos os outros.” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Vários autores antecessores de Didi-Huberman, entre eles Deleuze (1925-1995) e Guatarri (1930-1992) já haviam afirmado que não há individualidades, mas singularidades. Há que se flexibilizar e contextualizar as palavras de Senise, pois se tratam de um devaneio em ambiente íntimo (o caderno), portanto autorizado ao erro e que só posteriormente foi colocado à público pela pesquisadora. Trazemos aqui outro cuidado importante a considerar na leitura dos cadernos de esboços: suspender quaisquer críticas muito incisivas. A postura do artista, durante o processo criativo deve ser a de abertura ao risco e ao erro. E a consideração com esta abertura deve ser também a nossa, enquanto pesquisadores e fruidores destes documentos. Pensamos que vale aqui apenas o registro, contextualizado e compreensivo, de tais ocorrências contraditórias. Talvez seja por conta disto, que Salles não se posiciona diretamente sobre esta questão. Ela, sabiamente, apenas toma como objeto de análise estas palavras de Senise para refletir sobre o caráter introspectivo de tal apontamento. Porém, sobre o caráter expandido (não restrito à individualidade) da autoria, já no início do livro a autora destaca que

(...) a criação pode ser discutida sob o ponto de vista teórico, como processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos di-

ferentes modos como se organizam as **tramas do pensamento** em criação.
(SALLES, 2010, p.17, grifo nosso)

Os aspectos de criatividade, potência poética, memória, percepção, imaginação, processo e fruição se inserem, portanto, muito além da mera autoria individual. Segundo Cecilia Salles, estão inseridos naquilo que ela conceitua como *redes da criação*. Nossas inferências a partir da leitura de *Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística*, apontam que estes são elementos constituintes dos processos de criação estabelecidos pelos artistas no sistema de arte, uma tessitura tempo-espacial/bio-cultural, um manancial inesgotável de estímulos, influências e demandas poéticas. O conceito de *rede* foi posteriormente enfatizado no livro *Redes da criação: construção da obra de arte*, onde Cecilia Salles dedica dois capítulos à expressão que grifamos na citação anterior: *Tramas do Pensamento: Diálogos de Linguagens* e *Tramas do Pensamento: Interações Cognitivas*. Um outro aspecto significativo para nós se apresenta numa nota de rodapé: “A autora estabelece diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não nos aprofundaremos nessas relações, aqui, embora sejam extremamente instigantes para essa discussão.” (SALLES, 2006, p.19).

Acreditamos que ela se refere ao conceito de *rizoma*, proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs I* (2016), que tensiona e expande a ideia de rede. Este conceito nos traz uma abordagem de altíssima complexidade. Entendemos que *rede* evoca uma configuração geométrica, de linhas traçadas no espaço euclidiano. Já o rizoma é vivo, orgânico, selvagem, imprevisível e de extensão indefinida por natureza. Pois ele não se restringe às ramificações entre pontos, mas compreende uma ampla gama de relações, tendendo ao infinito. Segundo os autores, um

rizoma não começa nem conclui, mas se encontra *entre*: como em muitos tipos de plantas que brotam e ramificam de inúmeros pontos. Assim, Deleuze e Guattari propõe uma alternativa à metáfora arborescente. Originada nos escritos de Platão, a metáfora arborescente estruturou o pensamento ocidental em suas relações hierárquicas e tendendo à individualidade e compartimentação:

(...) diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. (...) Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movidas. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. (...) o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura-árvore. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.43)

Na botânica, de onde o conceito foi apropriado, rizoma refere-se a um tipo de caule ou raiz que cresce predominantemente na horizontal. Em geral é subterrâneo, como a espada-de-são-jorge, as samambaias, a bananeira e o gengibre. Pode também ser parcialmente

aéreo, como nas orquídeas. Pode também atuar como órgão para reserva de energia, em forma de amido ou inulina, tornando-se tuberoso, mas com estrutura diferente de um tubérculo. Uma abelha faz rizoma com uma flor tanto quanto as raízes de ervas que se ramificam sob o solo e eclodem aqui ou acolá. Ou como na chamada “internet de fungos”, através da qual várias plantas de mesma espécie ou espécies diferentes se comunicam, atendendo a estratégias de sobrevivência. O ar faz rizoma com a água, com a terra, com o fogo. E todos entre si. A hemoglobina (fluido animal) faz rizoma com a clorofila (fluido vegetal), pois ambos são mutuamente complementares, simbióticos. Avaliamos que se constituem, assim, numa metáfora mais aberta à complexidade de problematizações enfrentadas ou instauradas pelos pesquisadores e artistas contemporâneos.

Estas características também nos fazem preferir o termo “rizomas poéticos” a “redes poéticas”. Por outro lado, preferimos o termo “rizomas poéticos” a “rizomas criativos”, pois criatividade é um termo bastante amplo, podendo assumir características pragmáticas, meramente produtivistas e tecnoburocráticas. Embora algumas criações artísticas possam assumir utilidades práticas, arte é, por definição, uma atividade autotélica, isto é, tem um fim em si mesma. Então, quando nos situamos especificamente no campo poético, estamos reiterando o caráter humanista e libertário de nossa atividade.

Por fim, problematizaremos algumas questões emergentes nos documentos processuais de um dos artistas entrevistados pelo pesquisador e professor Charles Watson (1951-). Trata-se do seu ex-aluno e atualmente participante da sua equipe de professores: Cadu (Carlos Eduardo Felix da Costa, 1977-) que, quando questionado sobre o papel do desenho no processo

criativo afirma:

Tem uma fase em que eu desenho para tentar não exatamente visualizar a ideia, que é o que trabalhamos muito no curso de desenho Procedência & Propriedade⁴, mas para eu me colocar num estado perceptual que me possibilite observar o mundo, beliscar o mundo de uma maneira mais atenta. Então, o desenho começa assim: eu começo fazendo anotações, pequenos desenhos. Mas eu tenho um processo – que já nem sei quando começou – muito rigoroso de anotação das minhas coisas; eu anoto tudo o que eu acho interessante e revisito aquilo depois. Nos momentos de banzo, nos momentos em que eu não sei o que fazer, que estou sofrendo aquela melancolia, eu vou folhear as anotações e ver o que está faltando olhar, o que eu deixei para trás. Mas, confesso para você, Charles, que eu não sei identificar quando uma ideia surge nova, porque eu estou sempre tendo a sensação de que ficou alguma coisa faltando no trabalho anterior e dali eu posso voltar e continuar. (Cadu in WATSON, 2016, p.72)

Na continuidade deste depoimento, além das atividades que já mencionamos neste artigo viáveis ou inerentes ao contexto de um caderno de esboços, Cadu elenca a palavra *rituais* para se referir a uma prática que provoca um estado mental de receptividade às novas ideias. Para exemplificar, indica o trabalho *Swiss Made*, de

4 Procedência & Propriedade é “um *workshop* intensivo de cinco semanas de desenho, visualização e pensamento físico que é realizado todos os anos do início de janeiro à segunda semana de fevereiro. Embora a oficina se concentre predominantemente no desenho, a ênfase é dada ao desenho como ferramenta para a construção de ideias, e não como uma forma de auto-expressão (mesmo que esses dois aspectos possam frequentemente convergir).” (WATSON, 2018)

2004/2016⁵: é um desenho que não pertence a um caderno, mas que poderia sê-lo. Foi feito usando a totalidade de um lápis de cor, trabalhado durante a primeira hora no ateliê, como um “aquecimento”. Outro exercício é o de “papelis gêmeos”: o da esquerda recebe intenções já identificadas; no da direita, tudo o que o artista não teria coragem de fazer. Depois, Cadu inverte as posições e aí precisa “negociar” com informações não programadas inicialmente. Isto revelaria “coisas da minha mão, são coisas do meu olho, que eu não esperava de mim mesmo.” (*ibidem*, p.73)

Para Charles, o caderno de esboços é um dos instrumentos para colocar ideias no mundo. Como ele costuma enfatizar, ter ideias não torna você criativo. Colocá-las no mundo, sim:

A dificuldade em “ver” um pensamento é implícita ao processo de pensar. Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo. O esboço é o primeiro passo neste processo, um meio-termo entre mente e mundo. É o que os renascentistas chamavam de *primi pensieri* (primeiros pensamentos), sugerindo intimidade e algo mais espontâneo e imediato. (Watson in ALMEIDA e BASSETTO, 2010, p.8)

A partir de um desenho, de uma frase anotada, de algum conceito diagramado ou de uma simples lista de possibilidades o trabalho começa a aparecer. Novos elementos podem ser agregados, novas direções serem tomadas, bobagens podem ser descartadas, falsidades serem demonstradas como tal, assim como as fraquezas e novas surpresas (serendipidades)

5 Um trabalho desta série pode ser visto no endereço <padle8.com/work/cadu/35378-swiss-made-mustard> acesso em 22 set 2018.

começam a se presentificar. Enquanto as ideias estão “no ar”, nada temos de fato. Quando elas estão de alguma forma corporificadas, aí sim, temos algo a partir do qual trabalhar.

O caderno de esboços é o que Charles chama de “pedágio de pensamento”, no qual “paramos ideias passageiras e cobramos delas” (*ibidem*, p.9). E conclui: “O caderno pode ser fascinante, e muitos são, mas isso é dispensável. O caderno é essencialmente um lugar de processo e iminências, e este é o seu fascínio” (*ibidem*).

Comprovando a eficácia dos cadernos de esboços como instrumentos de induções poéticas, não só em nossa própria experiência artística, mas também assim referendada pelas reflexões e testemunhos dos pesquisadores e artistas aqui citados, pensamos ser indispensável incentivar o seu uso entre nossos colegas e alunos. Na mesma direção, a disponibilização do conteúdo de tais cadernos em locais de exposições pode ser uma ótima estratégia a fim de potencializar e democratizar a fruição poética.

Referências

ALMEIDA, Cezar de. BASSETTO, Roger. **Sketchbooks**: as páginas desconhecidas do processo criativo. São Paulo: Editora Ipsis, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 2011.

RAUBER, Rogério. **Do Bagaço da Pintura às Pictocartografias**. São Paulo, 2015. Dissertação de Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2015.

SALLES, Cecilia. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

_____. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 1ª. ed.. São Paulo, Annablume, 1998.

WATSON, Charles. Entre-vistas: Acervo Dynamic Encounters Brasil. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters. 2015.

Internet

DIDI-HUBERMAN, Georges. 'O artista se tornou figura da liberdade', diz filósofo Didi-Huberman. Entrevista para Daniel Augusto. Caderno Alias de **O Estado de São Paulo**. 20 mai 2017. Disponível em <[alias.estadao.com.br/noticias/geral, o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didi-huberman,70001793303](http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-artista-se-tornou-figura-da-liberdade-diz-filosofo-didi-huberman,70001793303)>, acesso em 28 ago 2018.

WATSON, Charles. **Procedência e Propriedade** – RIO / 11 de janeiro a 16 de fevereiro 2019. Mensagem eletrônica de divulgação do curso. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters. 2018.

Rogério Rauber

Artista visual, pesquisador das configurações pictóricas no campo expandido. Doutorando em Processos e Procedimentos Artísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Sergio Romagnolo. Realizou várias exposições individuais no período 1983-2018 e, desde 1977, participa de mostras coletivas. Ministra cursos e oficinas de arte contemporânea, desenho e pintura, bem como palestras em eventos acadêmicos, escolas, centros culturais e espaços comunitários.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM REVIVALS AUDIOVISUAIS: ANÁLISE SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO DO FILME EVIL DEAD 2 EM SÉRIE TELEVISIVA

CREATION PROCESS ON AUDIOVISUAL REVIVALS: : SEMIOTHIC
ANALYSIS OF THE TRANSLATION OF MOVIE EVIL DEAD 2 TO TV SERIE

Samir Saraiva Cheida

PUC-SP | Academia Internacional de Cinema

Resumo: Esta apresentação é resultado de um estudo sobre as estratégias de tradução intertemporal que o seriado “Ash vs Evil Dead” (2015) propôs em relação a trilogia de filmes “Evil Dead” (1980). A transformação da obra dos irmãos Raimi estimula uma análise sob o ponto de vista da linha de pesquisa “Processos de criação na Comunicação e Cultura”. A concepção da obra se dá em um processo contínuo, complexo e em rede, com nexos intertemporais entre os filmes da década de 80 e a série de 2015. As tendências buscadas no filme “Evil Dead”(1980) continuam presentes na atualização do universo em ficção seriada..

Palavras-chave: processo de criação, tradução intertemporal, mídia, arquivo, Evil Dead.

Abstract: *This paper is the result of a study on the adaptation strategies that the tv series “Ash vs. Evil Dead” (2015) proposed to the “Evil Dead” (1980) film trilogy. The transformation of the work of the Raimi’s brothers stimulates an analysis from the point of view of the line of research “Processes of creation in Communication and Culture”. The conception of the work takes place in a continuous, complex and networked process, with links between the films of the 80’s and the series of 2015. The tendencies sought in the film Evil Dead (1980) are still present in the universe update in the tv serie.*

keywords: *creation process, adaptation, translation, media, archive, Evil Dead.*

Introdução

No Brasil e no mundo o consumo de produtos audiovisuais é crescente. Inúmeras pesquisas demonstram que o espectador busca conteúdos tanto nas plataformas convencionais, como a televisão e o cinema, como em celulares e *tablets*. No Brasil, as pessoas passam cerca de 15 horas semanais assistindo conteúdo audiovisual pela internet, enquanto na média passam 22,6 horas semanais assistindo televisão¹.

Este contexto de intenso consumo audiovisual vem acompanhado de uma demanda para que autores de cinema e televisão elaborem frequentemente novos produtos midiáticos. Este estímulo para criação de conteúdo audiovisual favorece tanto a criação de inéditos quanto a produção de *remakes*, sequências e demais possibilidades de retomada, reexibição e/ou reciclagem de conteúdos disponibilizados anteriormente ao público.

A lógica televisiva de reiteração, aplicada extensivamente pela indústria (GITLIN,1985; MAGDER,2004, apud CASTELLANO, MEIMARDIS, 2017, p63) para economizar nos custos de produção resultou, por muito tempo, na utilização de reprises de programas antigos como forma de preencher as grades de programação. Esta prática ainda é comum, mas não se limita à televisão – plataformas de streaming como *Netflix* e *Amazon* continuam a aumentar sua oferta de conteúdo audiovisual ao oferecer catálogos repletos de produtos que não são novidades, o equivalente a reprises para este tipo de plataforma. Portanto, é possível afirmar que entre os espectadores das novas plataformas e da televisão tradicional há um comportamento comum de rever o que já foi exibido, certa preferência por obras que lhes tocaram no passado. Uma

busca por produtos que despertem a nostalgia.

A nostalgia do espectador e a lógica da indústria audiovisual se completam mutuamente. A nostalgia pode ser compreendida, neste sentido, como uma resposta sociocultural a formas de descontinuidade, ao propor uma visão de estabilidade e autenticidade em alguma era de ouro conceitual (GRAINGE, 2000, apud CASTELLANO, MEIMARDIS, 2017 p70). Em outras palavras, a descontinuidade e incerteza da realidade ou do futuro podem ser remediadas com esse retorno à estabilidade e autenticidade de produtos midiáticos de eras passadas, que trariam conforto. Assim, a nostalgia pode ser compreendida, portanto, como uma emoção social do nosso tempo. Este afeto aos conteúdos do passado surge como resposta ao anseio por continuidade em momentos de transformação.

Com base nessa “demanda por nostalgia”, produtores de conteúdo vem apresentando com frequência “*remakes*” (nova versão de uma obra antiga, com novos atores e elementos, mas que permanece fiel à proposta da obra original) e “*revivals*” (reunião do mesmo elenco de um produto audiovisual após anos de cancelamento da produção, para dar continuidade à obra original), que resgatam histórias e estéticas antigas.

Entre essas traduções, uma chama a atenção por suas qualidades e pela conexão que teve com sua audiência: a série *Ash vs Evil Dead* (2015), dos irmãos Sam e Ivan Raimi. A série é um *revival* que retoma o universo da trilogia de filmes iniciada em 1981 dos mesmos autores. A série adapta os elementos criados nas obras da década de 80 e se apresenta como um produto midiático atual, e que conversa com o momento político vivido nos Estados Unidos antes e depois da eleição de Donald Trump.

Dentro do contexto da pesquisa sobre processos de criação, o percurso da construção

¹ <https://exame.abril.com.br/marketing/metade-brasileiros-mais-videos-online-tv/>

universo de *Evil Dead* é visto como um percurso contínuo, os filmes da década de 80 e a série com três temporadas iniciada em 2015 são parte de uma obra móvel e inacabada e que tem potencial para, mesmo com o cancelamento da série televisiva pelos produtores, permanecer em processo e ser retomada no futuro. Desta maneira, o universo de *Evil Dead* se aproxima dos objetos de pesquisa estudados pela professora Cecília de Almeida Salles, em textos como “Gesto Inacabado” e “Redes de criação”. Ao realizar a tradução intertemporal, os autores de *Evil Dead* recuperam propostas estéticas e atualizam as buscas artísticas, as tendências do processo. E a demanda por nostalgia dentro da lógica televisiva de reiteração contribui para a retomada do processo de criação dos irmãos Raimi.

O presente artigo tem como objetivo elucidar como se deu a transformação da obra *Evil Dead*, de trilogia de filmes da década de 1980 em uma série televisiva em 2015, mostrando que os longas-metragens e o “revival” fazem parte de um mesmo processo artístico. Como um processo contínuo a obra *Evil Dead* despertou sentimentos nostálgicos e as adaptações da trama e do universo de *Evil Dead* atualizaram a série ao momento cultural atual. Logo, o artigo também irá averiguar quais elementos são permanentes na tradução intertemporal e quais novos elementos foram criados para a modernização do universo.

Apresentação do objeto e problema

Evil Dead é uma narrativa audiovisual composta por 3 filmes de terror *trash* e uma série televisiva do mesmo gênero que originalmente passou no canal fechado norte-americano Starz, e posteriormente foi disponibilizada na plataforma *on-demand Netflix*. *Evil Dead* nasceu em 1981 como um filme de graduação

do diretor Sam Raimi, na época estudante de cinema da Universidade de Michigan, e serviu para o recém-formado se apresentar como realizador para os grandes estúdios de cinema norte-americano. Desta maneira, Sam Raimi e equipe conseguiram chamar a atenção de grandes produtores, inclusive com uma exibição no Festival de Cannes em 1982, e assim levantaram recursos para reproduzirem a mesma história em 1987. *Evil Dead 2* tem praticamente o mesmo enredo que o filme de formatura, porém com mais experiência da equipe produtora, temos um projeto em evolução.

É importante pontuar que o primeiro e o segundo filme da trilogia são parte de uma mesma obra em construção. O filme de conclusão de curso é um rascunho onde tendências estéticas são testadas. O movimento de câmera que simula o ente maligno, por exemplo, aparece no primeiro filme, mas é mais bem realizado no segundo, com mais expertise da equipe e recursos de produção. O projeto poético dos irmãos Raimi de representar em imagem e som o mal aparece em transformação de um filme para o outro e segue em processo no terceiro filme e na série televisiva.

Na trama de *Evil Dead* seguimos o protagonista Ashley, um norte-americano “redneck” (termo utilizado para descrever homens brancos norte-americanos que vivem no interior do país, de origem humilde e classe-média baixa) de Michigan, famoso estado norte-americano produtor de automóveis e que enfrentava uma forte crise na década de 1980. Ashley e mais quatro estudantes decidem passar um final de semana em uma casa isolada no interior do Tennessee. Lá eles encontram o Necronomicon, o livro dos mortos, um artefato encontrado em escavações no antigo Egito.

Evil Dead conversa com um dos gêneros mais populares da história do cinema: o terror. David

Bordwell e Kristin Thompson definem: “terror é reconhecível pelo efeito emocional que quer causar: chocar, causar asco, repelir, amedrontar. O monstro é uma violação do nosso senso comum.” (2013, p106) O gênero possui convenções reconhecíveis pelos espectadores, como uma montagem que constrói uma dilatação do tempo, uma fotografia que privilegia a escuridão, maquiagem pesada, muitos efeitos especiais. *Evil Dead*, entretanto, não causa apenas medo. Os filmes e a série subvertem o gênero e também provocam o riso na plateia com os exageros na representação. Nesse sentido, a trilogia de Sam Raimi e a série da Starz se aproximam do subgênero *Gore* ou terror *trash*: caracterizado pela presença de cenas extremamente violentas, com muito sangue e realizadas com baixo orçamento.

A trilogia *Evil Dead* e principalmente o segundo filme se tornaram filmes *cult*. Um filme *cult* é uma obra que mesmo não tendo expressiva bilheteria se tornou cultuado por cinéfilos por sua originalidade e transgressão². O filme de Sam Raimi adquiriu o status de *cult* e mesmo com poucas cópias em VHS, as fitas de *Evil Dead* se tornaram muito disputadas nas locadoras. A trama de Ash se tornou parte do imaginário de adolescentes da década de 90 e construiu uma fama de proporcionar uma experiência violenta e com muito sangue. Um filme difícil de ver, escondido nas videolocadoras e com uma carga de terror jamais vista. Em entrevista para a revista norte-americana “*IndieWire*”, Sam Raimi afirma que “ toda vez que Bruce Campbell ia em uma convenção ou uma Comic Con, os fãs perguntavam quando sairia o próximo filme da série, e faziam uma série de perguntas sobre a trilogia original”³; tradução nossa).

2 <http://www.cineset.com.br/quando-um-filme-torna-se-cult/>

3 [http://www.indiewire.com/2015/11/sam-raimi-and-bruce-](http://www.indiewire.com/2015/11/sam-raimi-and-bruce-campbell-on-refusing-to-compromise-for-ash-vs-evil-dead-and-the-state-of-modern-horror-54730/)

Em 2015, surge então a tradução intertemporal da série: *Ash vs Evil Dead*. Sam Raimi e o irmão Ivan Raimi retomam a trama de Ashley, agora mais velho e num emprego de baixa renda como empacotador de loja, e produzem 10 episódios para uma temporada num canal a cabo. Além do personagem principal, os autores retomam o conflito entre Ash e as forças demoníacas despertadas pelo Necronomicon, e o gênero *trash*, resgatando a mistura do terror com momentos cômicos.

Metodologia

Para que se possa destacar quais estratégias de tradução foram empregadas para o “*revival*” da trilogia *Evil Dead* como série televisiva, e mostrar como a série e os filmes são parte de uma rede de conexões do universo da obra, realizaremos uma analogia comparativa/ contrastante dos objetos. Uma analogia é uma aproximação de objetos que não são iguais, mas que compartilham semelhanças. A analogia comparativa permitirá notar afinidade entre os objetos, enquanto o contraste trará à tona as diferenças. Sempre pensando que a trilogia e a série fazem parte do mesmo processo.

Considerando a pluralidade e volume de material audiovisual do universo *Evil Dead*, é uma impossibilidade prática apresentar uma analogia comparativa/ contrastante, e a respectiva análise de todos os elementos da trilogia e de toda a série, em um único artigo.

Portanto, optamos pelo seguinte recorte metodológico: analogia comparativa/ contrastante do filme *Evil Dead 2* e da primeira temporada da série *Ash vs Evil Dead*. Analisaremos o protagonista Ash em ambos os obje-

[campbell-on-refusing-to-compromise-for-ash-vs-evil-dead-and-the-state-of-modern-horror-54730/](http://www.indiewire.com/2015/11/sam-raimi-and-bruce-campbell-on-refusing-to-compromise-for-ash-vs-evil-dead-and-the-state-of-modern-horror-54730/)

tos, buscando levantar similaridades e diferenças entre a representação dele no filme de 1987 e na série de 2015.

Analogia comparativa/ contrastante - Protagonista

O protagonista de uma história é, segundo a definição do teatro grego, o condutor da ação. É ele quem tem a primeira voz, o primeiro a falar, e é ele quem sofre a maior transformação em uma história. Quando dividimos a palavra protagonista, “*proto*” significa primeiro e “*agon*” significa demônio. No teatro grego, o demônio seria a falha de caráter que o personagem deve corrigir ao longo da trama. Curiosamente, Ash é um personagem que, nos filmes da trilogia original, deve expurgar o demônio que existe nos seus amigos e dentro dele mesmo. Entretanto, o Ash da trilogia de filmes não tem a complexidade dos célebres heróis do teatro grego.

Em *Evil Dead 2*, Ash Williams, interpretado por Bruce Campbell, leva sua namorada Linda para uma cabana abandonada no meio da floresta. Ash é um jovem, branco, de classe média, cujo único objetivo é transar com sua nova namorada. Enquanto aguarda que Linda se arrume, ele acha um gravador, reproduz a fita que tem nela e ouve um professor de arqueologia recitando as passagens do *Necronomicon*, o livro dos mortos.

A partir de então os quatro amigos de Ash são possuídos por espíritos, se tornando zumbis. Ash descobre que a única maneira de matar os zumbis é espartejando corpos, antes que os espíritos demoníacos consigam dominá-lo. Ao final de *Evil Dead*, Ash consegue fechar o portal por onde as forças do mal iriam atravessar para o nosso universo, mas acaba preso em uma outra época, infestada pelas criaturas demoníacas.

Ouvir a gravação e libertar o mal desencadeia todos os acontecimentos da película e Ash ape-

nas reage a eles. Em 1987, o personagem de Ash faz apenas isso: reage. Ele é o arquétipo do *Ridiculously Average Guy* (Cara ridiculamente médio em uma tradução livre), um personagem feito para a plateia se identificar rapidamente como o principal. Alguém com pouca ou nenhuma ambição, geralmente de classe média ou operária. Esse tipo de personagem plano é utilizado quando a construção de mundo e de suas regras é mais relevante do que as relações entre personagens.

E Ash cumpre exatamente essa função em *Evil Dead 2*. É um personagem simples, sem muitas características psicológicas ou ambições. Sua função é criar um efeito de familiaridade ao mundo e amplificar o horror causado pela situação em que se encontra. O que acontece com Ash poderia acontecer com qualquer um, pois ele não tem nada de especial ou diferente.

Já na série televisiva *Ash vs Evil Dead* lançada em 2015, nosso protagonista apresenta características mais complexas. Em um primeiro momento, no primeiro episódio, Ash não parece ter mudado. Ele mora em um trailer e seu interesse é sair, ir para o bar e transar com a primeira mulher que encontrar. Porém fantasmas do passado parecem ter retornado e ele se lembra de ter lido acidentalmente o *Necronomicon* enquanto estava drogado para impressionar uma garota em seu trailer. O mal agora não atinge somente a Ash e seu microcosmo, os demônios agora invadem o mundo inteiro. Cabe a Ash extinguir mais uma vez o mal, só que desta vez ele não está apenas reagindo, o personagem assume uma função de herói (algo que ele não foi quando mais jovem) para evitar que o mal devaste todo o mundo.

Conforme a série avança, aprofundamos mais na figura de Ash. Mesmo tentando disfarçar as aparências, fugindo da maturidade e das responsabilidades da vida adulta, este homem de



Figura 1 Imagem retirada da primeira temporada da série *Ash vs Evil Dead*, (RAI-MI, 2015)

quase 60 anos é assombrado pelo trauma dos acontecimentos da década de 80. A sua ligação com os eventos é tão forte que em determinado momento ele questiona a própria existência, se a sua razão de viver não seria causada exatamente pela existência do livro malévolo. O Ash de 1987 nunca faria uma reflexão como essa.

Essa mudança de foco permite uma adição de complexidade em Ash. Fazer dele o ponto central da série exige um mergulho em sua psique. Questões muito além da dicotomia de o bem contra o mal tornam o protagonista mais interessante ao espectador. A maneira como alguém permanece inerte após uma juventude grandiosa, as consequências de segredos traumáticos e o próprio sentido da vida são algumas das questões do protagonista levantadas nesta primeira temporada.

Ao fazer essa transição, a série ressignifica não só Ash, mas também o próprio “*Evil Dead*”,

essa caricatura do mal. Entender Ash como um personagem esférico é entender o mal com uma nuance muito maior do que apenas o inimigo. Que é preciso aceitá-lo dentro de si para assim reconhecer a dificuldade em combatê-lo sozinho. A série mostra o peso que 30 anos trazem para uma pessoa, tanto metaforicamente quanto literalmente.

Análise

Ao realizar a analogia comparativa/contrastante do protagonista no filme *Evil Dead 2* e na série *Ash vs Evil Dead*, nota-se rapidamente que houve mudanças significativas em como ele é representado. Ao contrastar o filme de 1987 e a série de 2015, surgiram diferenças importantes. O que essas diferenças nos dizem? Quais enunciados eram projetados pelo filme e deixaram de ser pela série? Quais enunciados continuam, e de que forma?

O protagonista Ash em *Evil Dead 2* era reativo, plano e baseado em um estereótipo conhecido como “*Ridiculously Average Guy*”. Na série, o mesmo personagem se vê definido pelos acontecimentos do passado, mas mantém a imaturidade. É um sujeito quase que no início da velhice, mas que ainda tenta manter as aparências e o estilo de vida da juventude.

Neste contraste, é possível entrever diferenças e similaridades: é o mesmo personagem, só que ele não é mais “o cara comum”. Esse cara comum envelheceu, e parece ter sua identidade definida pelo seu passado. O cara comum de antes, no contexto de hoje, é um alienado. “O cara comum” do nosso tempo é diferente do “cara comum” de *Evil Dead 2*. A inadequação de Ash é motivo cômico frequente na série.

O protagonista Ash, que é homem, branco, estadunidense lidera a luta contra o mal no filme e na série, mas os coadjuvantes que o rodeiam não estão mais aí apenas para servi-lo ou atrapalhá-lo.

A série *Ash vs Evil Dead* tem uma quantidade muito maior de personagens coadjuvantes do que o filme. E a complexidade deles, assim como a do protagonista, também se modificou. Enquanto no primeiro filme todos os coadjuvan-

tes são estáticos em suas motivações e não tem história pessoal pregressa, na série os coadjuvantes possuem mais profundidade: Pablo Simon Bolivar, imigrante da América Latina, confesso admirador do protagonista; Kelly Maxwell, americana de origem iraniana, judia; Amanda Fisher, policial negra, que passa de antagonista a interesse romântico do protagonista; e Ruby Knowby, mulher misteriosa e principal antagonista da primeira temporada da série.

Pablo e Kelly passam inclusive a estabelecer uma relação simbiótica com o protagonista. Ash imagina ser um herói que não é, e se mostra incapaz de triunfar sozinho – ele precisa dos coadjuvantes para auxiliá-lo. Igualmente os coadjuvantes precisam de Ash porque só ele tem os meios necessários para “derrotar o mal”, ainda que não possa fazê-lo sozinho. O homem branco estadunidense continua na liderança, mas agora abre um pouco de espaço para que as minorias lhe ajudem. As minorias aparecem (no filme não aparecem); são úteis ao protagonista (ao contrário dos coadjuvantes do filme); tem arcos narrativos próprios (tem a própria história, independente ou não do protagonista).

Na foto acima, extraída do capítulo 7 da primeira temporada, vemos Ash à frente do grupo

Figura 2 Imagem retirada da primeira temporada da série *Ash vs Evil Dead*, (RAIMI, 2015)



Viu? Nesta guerra,
todos estamos do mesmo lado.

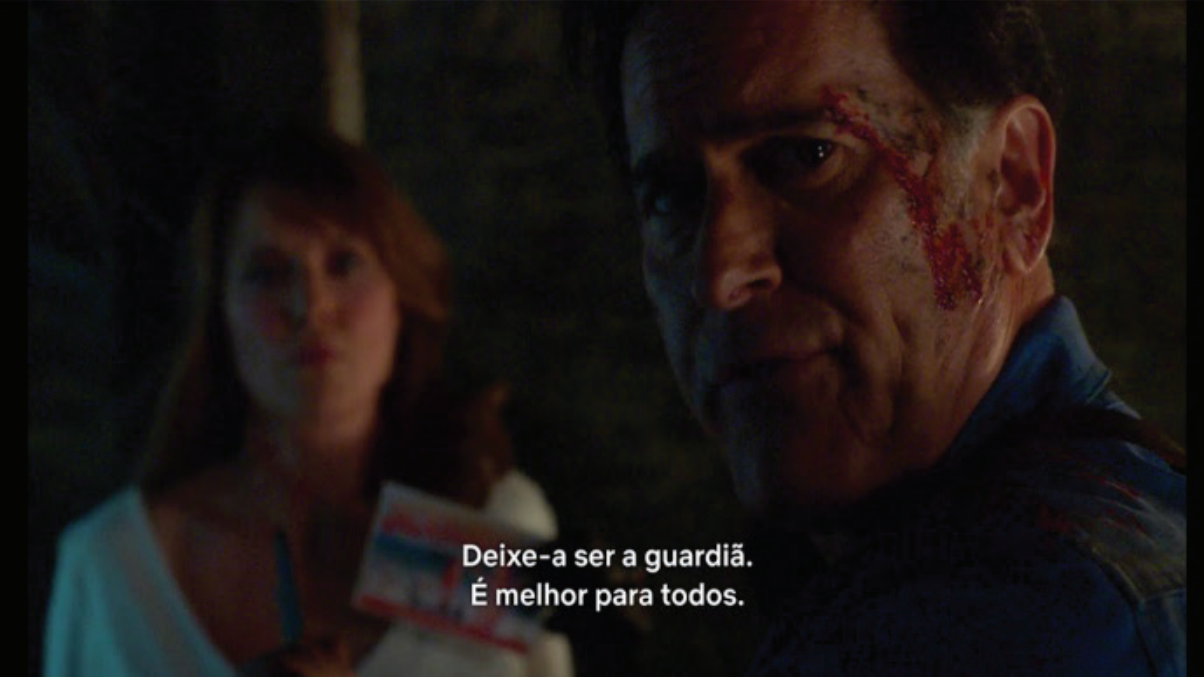


Figura 3. Imagem retirada da primeira temporada da série *Ash vs Evil Dead*, (RAI-MI, 2015)

de coadjuvantes logo após os mesmos conseguirem derrotar alguns zumbis. Ash declara a um *redneck* que acabara de salvar que ele, o protagonista, mais os coadjuvantes, o latino, o negro e a judia, estão do mesmo lado da guerra.

O perfil étnico-racial dos personagens, mencionado anteriormente, também amplia a complexidade da série em contraste com o filme, ao estabelecer pontos de inserção de culturas diferentes da estadunidense na trama. O perfil étnico-racial dos coadjuvantes é explorado na trama tanto como fator para gerar comicidade quanto, em ao menos uma ocasião, para ampliar as possibilidades de resolução de problemas da narrativa. Ash realiza um enterro cristão para os pais recém-mortos de Kelly, que é judia, criando uma situação cômica ao expor a inadequação da situação. Outro exemplo na série é quando o protagonista, seguindo o conselho de seu amigo imigrante latino Pablo, recorre a um *brujo* (bruxo, ou xamã de origem latina americana) para ajudá-lo na luta contra o mal do Necronomicon.

E pensando o contexto em que a série foi lançada, a discussão sobre a relação entre os

diferentes perfis étnico-raciais se mostra uma estratégia acertada e que capta o espírito do tempo do lançamento de *Ash vs Evil Dead*. A série foi exibida pela primeira vez em 2015, um ano antes da eleição de Donald Trump à presidência norte-americana. Trump chega ao poder prometendo separar os *rednecks* dos latinos e dos muçulmanos, construindo um muro para separar México dos Estados Unidos e restringindo a entrada de outros imigrantes em terras norte-americanas.

No último capítulo da primeira temporada, Pablo, o latino, está dominado pelo Necronomicon e ameaça a vida de Kelly e de Ash. Ruby, que coincidentemente é ruiva como o presidente republicano, também está possuída pelo mal e propõe um acordo para Ash: em troca da vida dos amigos e de uma boa vida na Florida, Ruby fica com o poder de ser a guardiã do portal que liga o nosso mundo ao mundo dos mortos. Assim como Trump decide quem deve entrar ou não nos Estados Unidos, Ruby controla o fluxo entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

A trilogia dos filmes em nenhum momento conversa com o contexto político social norte-a-

americano, mesmo o país vivendo uma crise econômica devido ao preço do barril de petróleo e um período de grande conservadorismo social representado pelos oito anos de mandato do republicano Ronald Reagan. Já a série possui um evidente diálogo com o seu tempo ao criar relações entre o protagonista e os coadjuvantes semelhantes às relações e conflitos vividos pelos diferentes grupos étnicos presentes nos Estados Unidos.

Conclusão

A analogia torna evidente um aumento de complexidade da série em relação ao filme. A rede de relações na narrativa é muito mais extensa e intensa na série, onde o protagonista e os coadjuvantes participam ativamente do desenrolar da narrativa.

Ainda temos na série a ideia de que apenas um personagem do sexo masculino deve liderar a “luta contra o mal”, um homem e branco e estadunidense. Porém, a partir da releitura da série, é possível constatar que essa liderança precisa ser compartilhada com outros “agentes da história”. Mas esses agentes seriam secundários, menores, e assim são representados.

Sobre a continuidade do processo artístico de “*Evil Dead*” ao longo do tempo, podemos perceber a série de 2015 carrega diversos elementos e buscas presentes na trilogia dos filmes. O gênero *trash*, o movimento de câmera, algumas características do protagonista.

O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando intervenções do acaso e abrindo espaço para introdução para ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. SALLES, 2006, p15

O “revival” de *Evil Dead* como série televisiva incorpora valores e perspectivas do presente no material do passado. Essa incorporação se dá principalmente na estruturação da narrativa, ao deslocar o protagonista para uma posição na qual ele assume um papel de herói clássico e contrasta-lo com coadjuvantes complexos e diversificados. Esse deslocamento acontece conectando os personagens ao espírito do tempo em que a série é lançada, revitalizando a narrativa para que ela brilhe para os olhos dos espectadores contemporâneos. São essas incorporações provenientes da tradução intertemporal (e porque não, intersemiótica) que conferem à série um movimento do signo e permitem que a adaptação de *Evil Dead* seja interpretada como um avanço em relação à trilogia de filmes. Dentro do processo de criação do universo, a série é mais uma materialização das buscas dos irmãos Raimi e coloca mais possibilidades de novas experimentações com o enredo da saga de Ash Williams.

Referências

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013. 106 p.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. **Produção Televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix**. Revista Geminis, São Carlos, p. 60-86, jan / abr 2017.

DEARO, G. <http://exame.abril.com.br>, 8 outubro 2017. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/marketing/metade-brasileiros-mais-vidEOS-online-tv/>>. Acesso em: 21 junho 2018.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação – construção da obra de arte - 2ª edição**, São Paulo, Ed. Horizonte, 2006.

Samir Saraiva Cheida

É mestrando no programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor de montagem na Academia Internacional de Cinema. Possui bacharelado em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (2006) e Pós-Graduação em Roteiro para Cinema e TV na Fundação Armando Álvares Penteado (2016). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cinema e Televisão, principalmente em Montagem e Roteiro Audiovisual.

ARQUEOLOGIA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. VESTÍGIOS DE UMA GÊNESE: O TRABALHO ARTÍSTICO EM SEU MOVIMENTO

ARQUEOLOGIA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. VESTÍGIOS DE UNA GÉNESIS: EL
TRABAJO ARTÍSTICO EN SU MOVIMIENTO

Stela Maris Sanmartin

CAR-UFES

Resumo: Este trabalho evidencia o processo de criação em artes visuais e apresenta os caminhos criativos que estimulam atitude exploratória que permitem ao artista criar. O ponto de partida para a construção teórica incide diretamente sobre o sujeito criador iniciando um diálogo entre a Psicologia Analítica, a Criatividade e os Processos de Criação em Arte, por meio do método proposto pela Crítica Genética. A investigação objetivou especificamente explorar as dimensões interiores do processo criativo do artista contemporâneo José Spaniol

Palavras-chave: Artes Visuais; Criatividade; Crítica Genética; Processos de Criação.

Abstract: *Este trabajo presenta el proceso de creación en Artes Visuales y los caminos creativos que estimulan actitud de exploración y que permiten al artista crear. El punto clave para la construcción teórica va directamente sobre el sujeto creador empezando un diálogo entre la Psicología Analítica, la Creatividad y los Procesos de Creación en Arte, por medio del método propuesto por la Crítica Genética. La investigación tuvo como objetivo específico explorar las dimensiones interiores del proceso creativo del artista contemporáneo José Spaniol.*

Keywords: *Artes Visuales; Creatividad; Crítica Genética; Procesos de Creación.*

Introdução

“Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento.” (Sanmartin, 2004), cria a metáfora de uma ‘paisagem’ com ‘regiões’, consideradas fundamentais, para pensar sobre a ação criadora, ou seja, sobre o processo criativo que culmina em um trabalho artístico.

O ponto de partida para a construção teórica do trabalho incide diretamente sobre o sujeito criador. Assim, a Psicologia Analítica (Jung, 1875-1961) foi referência para entender a vida psíquica, o trânsito entre a consciência e o inconsciente no processo criativo, fonte da imaginação criadora que culmina na produção artística. As teorias da Criatividade foram utilizadas para entrelaçar as dimensões: pessoa, processo, produto e ambiente (Kneller, 1978), destacando as fases do processo criativo (Wallas, 1926). Por último, a Crítica Genética (Salles, 1998) forneceu critérios metodológicos para a análise do processo criativo do artista selecionado para a investigação, por meio dos vestígios que os registros de processo indiciam.

As perspectivas teóricas

A psicologia Analítica: o inconsciente e a arte

A psique, na perspectiva Junguiana (Grinberg, 1997), constitui-se da consciência e dois tipos de inconsciente: o pessoal e o coletivo. O inconsciente pessoal é configurado pelas camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas, traços de acontecimentos ocorridos durante o curso da vida e perdidos na memória consciente. O inconsciente coletivo, por sua vez, corresponde às camadas mais profundas do inconsciente, aos fundamentos estruturais da psique comuns à todos os homens. Um substrato arcaico da psique, herança comum que transcende os conteúdos puramente pessoais, todas as

diferenças de cultura e de atitudes conscientes.

Com relação ao conceito de realidade (Silveira, 1992), Jung não aceita como reais unicamente os dados fornecidos pelos sentidos, de modo direto ou indireto e declara que a realidade contém tudo quanto ele possa conhecer, pois qualquer coisa que atue sobre ele é real e presente. Considera o inconsciente como parte da natureza, como algo objetivo, real, genuíno e afirma que os produtos de sua atividade merecem o maior crédito, pois são manifestações espontâneas de uma esfera psíquica não controlada pela consciência, livre em suas formas de expressão.

A energia psíquica transforma-se em imagem e Jung (1964) reconhece nela grande importância, um auto-retrato do que está acontecendo no espaço interno da psique. Para a Psicologia Analítica as imagens do inconsciente podem representar conteúdos do inconsciente pessoal em emoções e experiências vivenciadas pelo indivíduo, logo reprimidas, e as imagens de caráter impessoal que se configuram a partir de disposições inatas inerentes às camadas mais profundas da psique, à sua estrutura básica (inconsciente coletivo) que se manifestam por meio das imagens arquetípicas¹.

As imagens arquetípicas, caracterizando-se como simbólicas, tecem os temas míticos que exprimem, condensam as mais intensas experiências da humanidade e, para Jung, as imagens de caráter mitológico são a linguagem inata da psique em sua estrutura profunda, raízes de nossa vida psíquica, fonte de toda imaginação criadora.

1 Jung denominou de arquetípicas as imagens do inconsciente coletivo que configuram vivências primordiais da humanidade, semelhante nos seus traços fundamentais, em toda parte do mundo, podendo revestir-se de roupagens diferentes de acordo com a época e as situações em que se manifestam exprimindo, porém, sempre os mesmos afetos e ideias.

Os símbolos são os grandes organizadores da libido² e o uso por Jung do termo símbolo é muito preciso. Um símbolo é, no entender de Jung, o melhor enunciado ou expressão possível para algo que é ou essencialmente incognoscível ou ainda não cognoscível, dado o presente estado de consciência. O verdadeiro símbolo deveria ser entendido como uma expressão de uma ideia intuitiva que não pode ser formulada de outra forma ou de maneira melhor.

O símbolo, na concepção Junguiana, constitui uma linguagem universal infinitamente rica, capaz de exprimir por meio de imagens, muitas coisas que transcendem as problemáticas específicas dos indivíduos. Considerando o caráter simbólico da obra de arte, na perspectiva de Jung (1991), sua origem não deve ser procurada no inconsciente pessoal do autor, mas na esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade, superando o pessoal, localizando-se para além do efêmero, do apenas pessoal. Neste caso a obra de arte atinge dimensões suprapessoais que, muitas vezes, transcendem a compreensão consciente.

A Criatividade e suas dimensões: pessoa, processo, produto e ambiente criativo

Este potencial tem acompanhado o homem em suas buscas, realizações e perguntas desde que este existe. Sempre foi e continua sendo uma necessidade, pois o homem cria em função de sua sobrevivência, mas também por querer realizar-se, encontrar sentido e dar significado à sua vida.

Se o impulso criador é constitutivo da condição humana, seu estudo reflexivo e científico é recente, mas já assinala constantes universais, aceitas por uma ampla comunidade científica

no que diz respeito à intencionalidade da ação, a transformação do meio que ela provoca e a necessidade de comunicar o resultado conquistado. Portanto, estudar criatividade ainda é um campo fértil e promissor para pesquisas e objeto de estudos sistemáticos, pois há muitas frestas a serem preenchidas.

As teorias filosóficas antigas aproximaram a criatividade da ideia de dom reservado a poucos e associada ao sobrenatural, ao domínio da fé. (Guerreiro e Wechsler, 1993) Na Idade Média a criatividade esteve associada aos conceitos de bruxaria ou sinal de desajustamento ou loucura. Com isto, muitos artistas e cientistas foram interpretados como 'lunáticos', pois tendiam a colocar-se no limiar entre insanidade e a resolução crucial de um conflito. (Baraúna, 2011) As abordagens biológicas trazem a ideia de que a criatividade é hereditária, transmitida internamente pelos códigos genéticos e, portanto, não educável. (Guerreiro e Wechsler, 1993).

Segundo Guerreiro e Wechsler (1993, p.2-26) a Psicologia contribuiu e contribui muito, por meio de investigações sistematizadas, na busca de explicações para ampliar a compreensão acerca da Criatividade. Ao analisarmos as teorias observamos que o conceito evolui do foco psicológico/individual ao prático/pragmático/vivencial abrindo o campo para as influências sócio ambientais.

Nesta perspectiva Alencar e Fleith (2003) observam que, ao examinar a literatura sobre Psicologia da Criatividade, as teorias recentes têm sido pouco divulgadas e, justamente estas teorias, são as que consideram as influências de fatores sociais, culturais e históricos no desenvolvimento da criatividade.

As autoras apontam três modelos de criatividade elaborados nessa abordagem: a teoria de investimento em criatividade de Sternberg (1988, 1991; Sternberg & Lubart, 1991, 1993,

² Libido na perspectiva de Jung significa energia criadora

1995, 1996), o modelo componencial de criatividade de Amabile (1983, 1989, 1996) e a perspectiva de sistemas de Csikszentmihalyi (1988a, 1988b, 1988c, 1996).

O modelo sistêmico propõe que a criatividade é o resultado da ação do **indivíduo** com sua bagagem genética e experiências, em um **domínio** específico (cultura) que será avaliado e validado por um **campo** composto por especialistas (sistema social). Assim, a criatividade passa a estar contextualizada no tempo, na história, no conhecimento e nas implicações da ação criativa a interferir no mundo. Como nos diz Torre (2005) ela passa de atributo pessoal para um bem social e como característica ou qualidade humana é a melhor forma de explicar as mudanças do ponto de vista individual ou social em todas as áreas de conhecimento e atuação do homem.

É a partir de uma **necessidade** que a Criatividade é acionada, não qualquer necessidade, mas aquela que surge sem respostas ou que precisa modificar as já existentes. Portanto, um impulso que aciona o processo de geração e desenvolvimento de ideias, que permita propor, criar, enveredar pelo que ainda não existia, ou não daquela forma, para apresentar o incomum, não usual, original.

O **processo criativo**, caminho pelo qual o artista percorre para criar, permite que ele experimentalmente com liberdade os materiais e por meio de linguagem específica instaure o novo. O estudo científico da criatividade em seus primórdios recebeu contribuições valiosas de pessoas alheias à comunidade científica psicológica. Wallas (The art of thought) em 1926 fez a primeira descrição do processo criador baseando-se na experiência pessoal, referida pelo físico alemão Helmholtz. Descreveu quatro fases para o processo criativo: *preparação, incubação, iluminação e verificação*. Na fase da preparação defini-se o problema e coleta-se dados; na incuba-

ção, há um ‘trabalho inconsciente’ ou período de dormência; na iluminação surge a ‘boa ideia’ e finalmente na verificação checa-se os resultados. Posteriormente George Kneller (1978) amplia o modelo de Wallas (1926), incluindo a ‘aprensão’, fase em que o indivíduo tem a sensação ou a percepção de que existe um problema a ser resolvido ou sente-se perturbado por alguma coisa que é preciso solucionar. Assim iniciado o processo e com muitos dados disponíveis: “O inconsciente sem limites, desimpedido pelo intelecto literal, faz as inesperadas conexões que constituem a essência da criação”. (Kneller, 1978, p.67).

Considerando que a obra de arte possui caráter ontológico, será mais adequado pensarmos em criação que, similar a inovação de ruptura, se diferencia do vulgar, do habitual, reprodutor e que adquire valor para o sujeito e para o contexto social. O resultado criativo surpreende, é novo, original e rompe com o estabelecido, cria um novo contexto, muda a realidade, interfere, transforma.

O método proposto pela Crítica Genética (Salles, 1992) será tomado como base para realizar a análise dos processos de criação da obra “Mirante” (1997) do artista contemporâneo José Spaniol.

Análise

Uma localidade: documentos de processo e obra de José Spaniol³

Para este estudo disponibilizou sua dissertação de mestrado intitulada ‘Anotações de um Processo de Trabalho’ de 2003 sob orientação de Marco Giannotti; dois cadernos de registros, um pequeno de 1997 e um grande de 1994 até 2004, além de dois CDs com imagens dos seus

³ Ver currículo em <http://lattes.cnpq.br/5218290416122454>; e <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9571/jose-spaniol>



Figura 1. Teto Chão,
2002 mármore e
latão dimensões
variáveis [10
peças], Foto José
Domingues Freitas,
catálogo Galeria
Nara Roesler, 2002.



Figura 2. **Mirante**, 1997, taipa de pilão 400x520x520. Foto José Domingues Freitas, catálogo Galeria Nara Roesler, 2002.

trabalhos. Realizamos também uma entrevista semi-estruturada com o artista no dia 05 de maio de 2004 perguntando sobre sua fonte de inspiração; os motivos que o levaram a fazer arte e como ele descreveria seu percurso criador.

Quanto sua fonte de inspiração, Spaniol diz não ter muita regra. “Geralmente o próximo trabalho já se apresenta enquanto estou realizando, fazendo. Quando tenho a sensação de ter ‘passado do ponto’ é como se eu estivesse querendo fazer o outro.” (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Ao descrever a gênese do trabalho “Teto Chão” de 2002, conta que este trabalho surgiu do desenho da chuva, que um dia observando a névoa, viu os fios de chuva ser carregados pelo vento. Eram fios tão finos que, sem o vento, caíam tão perpendiculares ao chão que não pareciam reais. Aquela impressão marcou, foi

registrada em forma de desenho e anos depois surgiu o trabalho “Teto Chão”. Hoje percebe que ele nasceu daquela circunstância, daquela apreensão sensível. Durante a reflexão sobre seu percurso criador, imediatamente se lembrou do trabalho intitulado ‘Mirante’ realizado para a exposição Arte Cidade São Paulo em 1997, no terreno da fábrica dos Matarazzo, instalação escolhida para esta análise.

Fomos visitar a fábrica e realmente aquele lugar era muito sedutor, mas também parecia que lá tudo estava pronto. Não decidi de imediato e ia passear por lá até que, ao ver a fábrica de longe, pensem que poderia fazer uma construção para que as pessoas pudessem olhar a fábrica de fora, de longe. Olhar a fábrica deste ponto de vista. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Nas anotações do diário, Spaniol define conceitualmente seu trabalho como: ‘uma pintura feita da própria paisagem, da terra, de vento e de chuva’ (caderno do artista). Na entrevista

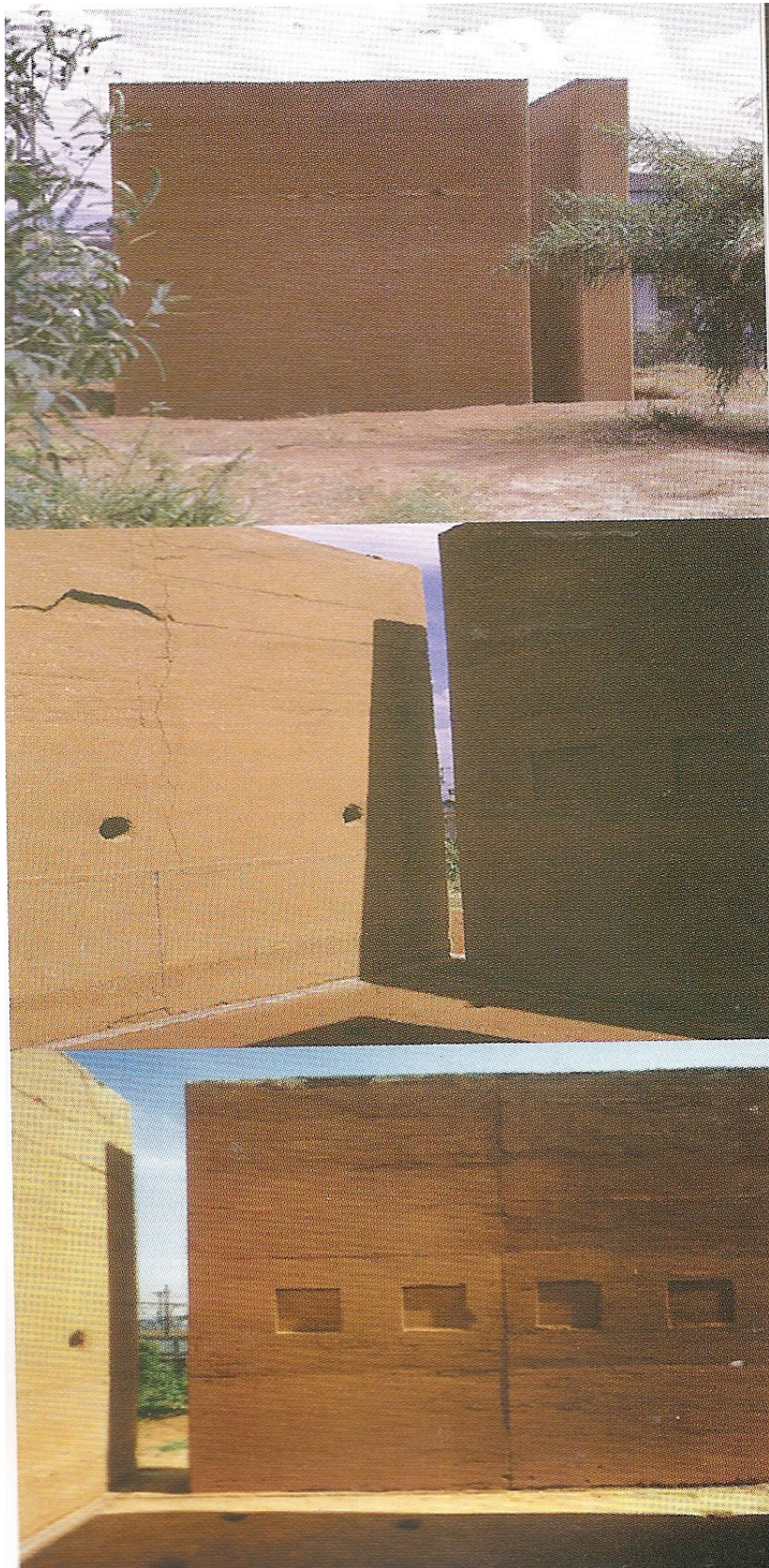


Figura 3. Várias vistas da instalação Mirante. Foto José Domingues Freitas, catálogo Galeria Nara Roesler, 2002.

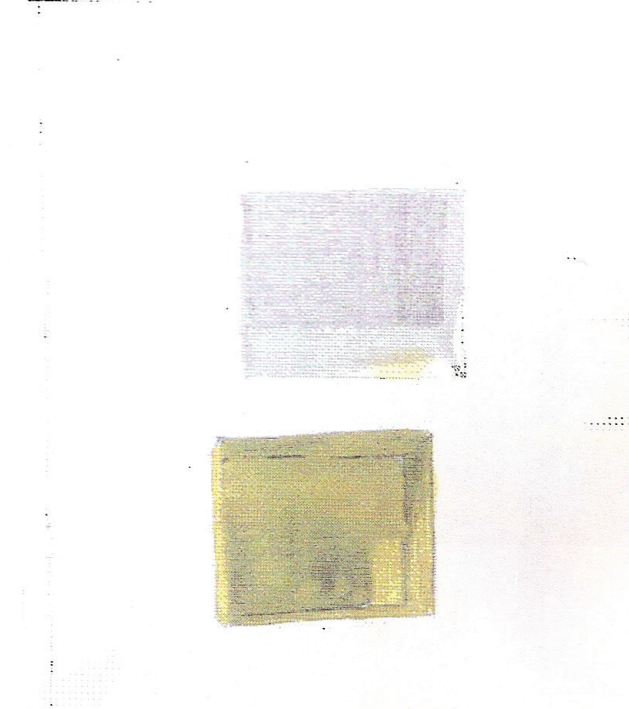
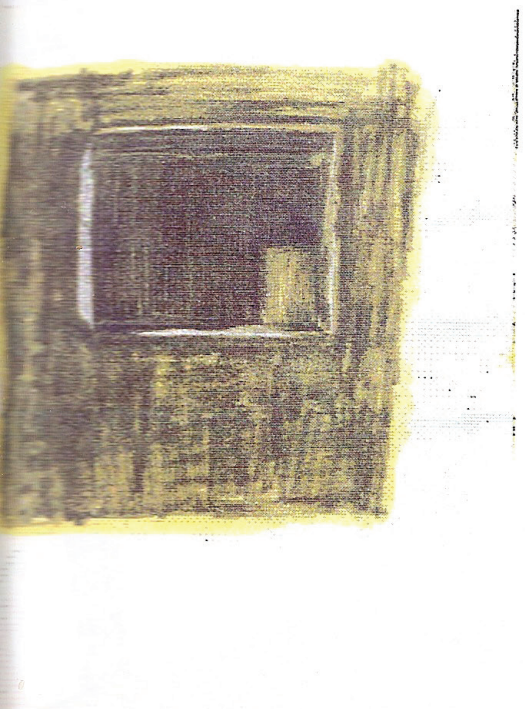
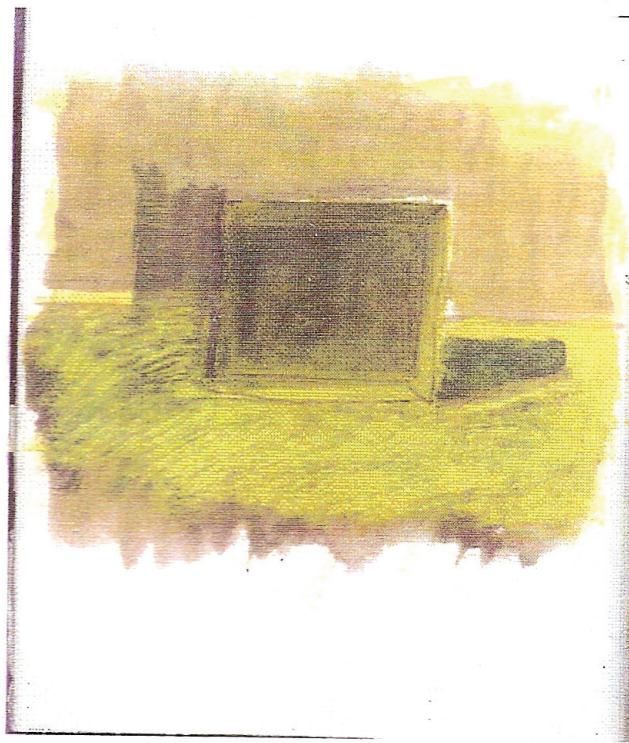
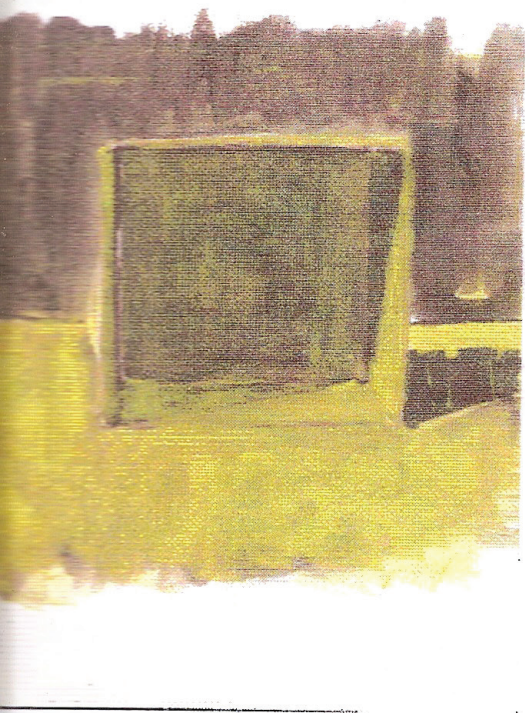


Figura 4. Estudos dos cortes/caixas nas paredes que funcionariam como relógio solar, caderno do artista, 1994.

Spaniol esclarece que assumiu como critério não levar nem tirar nada de lá. A construção em taipa de pilão deveria ser executada com terra retirada do próprio local para integrar-se à paisagem e o trabalho deveria recriar ou criar nova paisagem. Os cadernos registram inúmeros estudos sobre a posição das paredes, indicações de procedimentos e cálculos, receita da taipa, posição do relógio solar, entre outros.

Os furos nas paredes recortavam a paisagem e permitiam ver a fábrica de vários ângulos. Os baixos relevos funcionavam como relógios de sol. Construí um cubo de madeira e os coloquei no lugar. A cada meia hora fazia o desenho-registro da sombra para estudar quais os ângulos que eu deveria construir os baixos relevos. Havia um momento do dia que o sol não produzia nenhuma sombra e as paredes pareciam lisas, uniformes. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004).

Depois dos estudos, o projeto estava pronto, mas na hora da execução os imprevistos começaram a aparecer e o artista passa a levantar alternativas para viabilizar a realização do trabalho.

Na hora de construir a matéria nos prega umas peças. As ideias vêm do mundo da imaginação e no projeto parecia tudo perfeito. Eu havia projetado cavar uns baixos relevos ao lado das paredes que conversariam com as inscrições das paredes, mas na hora em que começamos a cavar... aquele terreno era aterro. Havia uns 40centímetros de terra e depois encontramos sacos de entulho. Desta forma, tive que levar vários caminhões de terra para o local. (SPANIOL, entrevista em 05/05/2004)

Ao invés de levar um trabalho para o espaço, o artista leva terra e constrói um espaço para a observação da fábrica. No Mirante o material escolhido para a construção se funde com a paisagem, mas o interesse em estar no Mirante não era olhar para dentro e sim para fora, pelos

buracos e frestas. Dentro do mirante o espectador, isolado do contexto exterior pelas paredes e chão de barro, tinha como possibilidade olhar o céu e ao observar as caixas onde a luz do sol movia a sombra, perceber a passagem do tempo.

Algumas considerações

Retomando as perguntas de partida: Será que o artista se dá conta de seu próprio processo de criação? Ele sente esta necessidade?

No caso do artista em pauta, pelo próprio fato dele realizar uma dissertação intitulada “Anotações de um processo de trabalho” percebe-se a atenção dispensada ao percurso criador e o quanto a reflexão amplia a consciência sobre o que está sendo feito ou os trabalhos já realizados, buscando conexões entre eles ou para projetos futuros,

Outra questão a ser enfatizada é a importância dos registros de processo. As anotações das ideias, bem como sobre os procedimentos da execução das obras permite a reflexão e evidenciam a não linearidade, não temporalidade no percurso criador, mas assinalam as recorrências, as constâncias e a gênese dos trabalhos.

Sobre o uso dos métodos criativos o artista, muitas vezes, não conhece o método, mas usa seus princípios intuitivamente. Na pesquisa realizada constatamos que os cadernos de José Spaniol denotam uma apreensão sensível das ideias como também procedimentos lógicos nos estudos, portanto há presença de momentos mais intuitivos (divergentes) e lógicos (convergentes) princípio base do método Solução Criativa de Problemas modelo Osborn, Parnes (Isacksen, 1996), por exemplo. Também há forte presença das metáforas e analogias (PRADO, 1987) outro método clássico em criatividade.

Refutamos a hipótese de relacionar o momento de preparação como ação mental ape-

nas consciente e com um movimento de domínio do ego. Neste caso específico percebemos a fase mais intuitiva da “apreensão” antecedendo a mais exploratória da preparação onde ocorre o levantamento das informações necessárias a execução do projeto.

No processo criativo acontece o jogo entre inconsciente e consciente, o impulso que captura a ideia e a criação materializando o desejo em forma por meio do embate com a matéria. Neste percurso vemos a conjugação daquilo que é sabido, controlado, esperado, planejado com aquilo que se faz surpreender pelos acasos e arbitrariedades (OSTROWER, 1995), acontecimentos em que o artista sensível ao agora com flexibilidade inicia, avança e estende suas percepções fazendo, formando, originando presença de novos objetos.

Portanto, entrelaçar vida psíquica, criatividade e arte tem sentido na direção de encontrar a voz do artista rumo à construção de sua poética. A natureza fundamental do processo revela que o ato criativo emerge da interação profunda e próxima dos principais espaços da personalidade, da mente, sentimentos, afetos, conhecimento e imaginação criadora fundindo-se com energias de processos inconscientes e transpessoais sem ignorar as zonas de intersecção entre as escolhas absolutamente individuais e sua inserção no meio sócio-cultural.

Referências

ALENCAR, E. S. e FLEITH, D. Contribuições teóricas recentes ao estudo da Criatividade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v.19 n.1 Brasília jan./abr. 2003. Acessível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0036j.html> data de acesso 14 novembro de 2016.

BARAÚNA. Tânia. Seminário Dimensões da

Criatividade. **Fichário do curso FAAP/UFPA conducente ao Mestrado em Criatividade e Inovação**. São Paulo: FAAP, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Gestão qualificada: a conexão entre a felicidade e negócio**. Porto Alegre: Bookman, 2004.

GRINBERG, Luiz Paulo. **Jung O homem criativo**. São Paulo, FTD, 1997.

GUERREIRO, M.C. e WECHSLER, S. M. **Sobre Criatividade**. *Jornal de Psicologia*, 1988, p. 3-7.

ISACKSEN, S. **Solución Creativa de Problemas**. Santiago de Compostela: Colección Máster: Monografía de Creatividad Aplicada, 1996.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.

_____. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis, Vozes, 1991.

KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo, IBRASA, 1978.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro, Campus, 1995.

PRADO, David. **Manual de Activación Creativa**. Santiago de Compostela: Centro de Estudos Creativos – LUBRICAN, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Uma Introdução**. São Paulo, EDUC, 1992.

SANMARTIN, Stela Maris. **Arqueologia da criação artística**. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento. Dissertação [Mestrado]. Campinas, Instituto de Artes, UNICAMP, 2004.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das Imagens**. São Paulo, Ática, 1992.

TORRE, Saturnino de la. **Dialogando com a Criatividade: da identificação à criatividade paradoxal**. São Paulo: Madras, 2005.

WALLAS, G. *The art of thought*. London: Jonathan Cape, 1926.

Stela Maris Sanmartin

Doutora em Educação pela USP (2013), é Máster em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela (1999), Mestre em Artes pela Unicamp (2004). É membro do Conselho Deliberativo da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação CRIABrasil e do Conselho Editorial Nacional da Revista Ibero-Americana de Criatividade e Inovação RECRUAL. Atualmente professora adjunto II e chefe do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo em Vitória.

CORPO - MATRIZ: FRAGMENTAÇÃO DO CORPO NA IMAGEM FOTOGRÁFICA

*MATRIX BODY: FRAGMENTATION OF THE BODY IN THE
PHOTOGRAPHIC IMAGE*

Patrícia Paixão Martins

PPGAV - UFBA

Resumo: O presente artigo traz a discussão sobre um processo de criação e pesquisa em artes sobre o corpo fragmentado utilizando a imagem fotográfica como um sistema de gravação. As discussões dessa pesquisa evocam questões sobre a fotografia contaminada e entendida dentro do campo da gravura, utilizando o próprio corpo como uma espécie de matriz, contendo em si suas próprias gravações, marcas e estiramentos, trazendo esse corpo como pertencente à um sujeito traumático e estilhaçado.

Palavras-chave: corpo, fotografia contaminada, gravura, trauma.

Resumen: *The present article brings the discussion about a process of creation and research in arts on the fragmented body using the photographic image as a recording system. The discussions of this research evoke questions about contaminated photography and understood within the field of engraving, using the body itself as a kind of matrix, containing within itself its own recordings, marks and stretches, bringing this body as belonging to a traumatic and shattered subject.*

Palavras Clave: *body, contaminated photograph, engraving, trauma.*

Introdução

A ideia do corpo entendido como um lugar de ação dentro do campo das artes começa mais fortemente dentro da performance, principalmente nos anos 60. Com o trabalho de Yves Klein, um pouco anterior, já observamos esse desejo de trabalhar com o corpo não com um senso de representação distante, mas inseri-los nos processos - muito embora, em seu conhecido trabalho das Antropometrias, o corpo era usado como um instrumento para discutir a pintura, não sendo o protagonista da discussão instaurada.

Após um período de discussões de caráter mais formalista dentro do campo das artes no modernismo, o retorno do corpo, suas representações, usos e leituras, surge de forma 'traumática' a partir dos anos 60, fortemente influenciado pela consolidação do capitalismo, pelas revoltas feministas e um total colapso e descrença diante do mundo. Foster (1996) traz essa discussão onde defende esse sujeito traumático operando na tentativa de romper com uma imagem simulacral em avanço ao seu esvaziamento, colocando a arte abjeta como representação máxima dessa tendência.

Grupos como o Fluxus, que se localizam no início da discussão de uma arte nomeada contemporânea, trazem o corpo não só como instrumento para algo, mas como matéria prima e trabalho final ao mesmo tempo, numa tentativa talvez do rompimento dessa representação simulacral. Logo, outras discussões e operações do corpo e da imagem começam a tomar fôlego, como na figura do emblemático Andy Warhol e sua postura de corpo indiferente, com o uso da repetição de imagens traumáticas como processo criativo - no trabalho "*White Burning Car III*" (1963), por exemplo -, ou até mesmo do corpo ausente e seus vestígios, em trabalhos como das artista Ana Mendieta e Maureen Connor.

Tanto a repetição com a não presença são discussões que tocam também o universo da psicanálise relacionado ao trauma, e daí surgem novamente as aproximações entre esses dois campos, como visto anteriormente nos movimentos surrealista e dadá. A diferença, agora, se dá na saída desses conceitos. No surrealismo, assim como em Yves Klein, temos o uso de algo como instrumento para uma discussão dentro do campo da representação - como representar o subconsciente? Como representar o corpo através da pintura? — enquanto na arte contemporânea o interesse se volta para instaurar esses universos e/ou usá-los como ferramenta de criação.

O corpo, agora colocado nesse lugar, tensiona mais ainda as noções sobre as operações artísticas e o 'lugar' que determinados trabalhos deveriam ocupar. Os campos começam a se contaminar uns aos outros, a ponto de nos colocar em dúvida de onde podemos encaixar um trabalho como a série "*Siluetas*" de Ana Mendieta, por exemplo (figura 01), que pode muito bem ser entendido como um trabalho do campo da performance, da fotografia ou da gravura, porém não pertence a nenhum necessariamente. E, além disso, como pode um corpo ausente ser tão vivo e presente? O que a fragmentação ou a abstenção do corpo traz?

Estilhaçamento da matriz

A pesquisa que venho desenvolvendo, busca entender a fotografia como um processo de gravação, utilizando imagens apropriadas e/ou o corpo como matrizes. Contendo em si suas próprias gravações, marcas e estiramentos, o corpo aqui é usado como uma matriz orgânica e viva, com suas diversas visualidades possíveis diante da planificação imposta pelo aparato de captura utilizado, o scanner.



Essa investigação surgiu justamente do afastamento do campo da fotografia, onde procurei entender o que seria uma imagem, como a mesma se apresenta e buscando por sua materialidade. Nos processos lentos da gravura, que se aproximam aos processos fotográficos do século XIX, comecei a utilizar a imagem como matriz para a construção de outra matriz, num processo de infinitos duplos. O retorno às imagens fotográficas através da gravura e do scanner busca unir de certa forma essas linguagens, encarando a fotografia como um campo também contaminado, colocar em questão o aparato fotográfico e seu

funcionamento como gerador de imagens, investigando também a autoimagem como um duplo.

O corpo fragmentado é a constante destruição-construção dessa autoimagem, e contém em si um desejo de construir um duplo a partir de si mesmo - é um corpo espelhado que não se apresenta como mimético. Tratar o corpo como matriz e buscar gravá-lo é procurar entendê-lo; suas texturas, deformações, estranhezas, afastamentos. As visualidades resultantes desse processo se apresentam como um corpo estranho reconhecível mas destituído de qualquer índice de realidade numa estranha familiaridade.

O 'estranho-familiar' traz a vertigem que se instala numa convulsão e ao mesmo tempo num entorpecimento de indiferenciação, onde tudo que atua no lado obscuro é reconhecido ou nomeado como estranho. [...] A incorporação do estranho como uma coexistência de opostos revela-se assim, como mais uma faceta da própria linguagem do corpo. (FIGUEIREDO, 2007, pg. 86)

No trabalho "seus ossos estão quebrados, levanta" (figura 2), realizado neste ano dentro dessa pesquisa, procuro entender a fotografia e a gravura através do processo de gravação para a composição de um corpo do qual chamo de espelho, sem o compromisso com o reflexo mimético. O corpo fragmentado como um lugar de trauma, de processos de repetição e pequenas compulsões, virando-o do avesso, chegando muitas vezes a uma completa abstração de forma, mas que ainda é materialidade; a tentativa de dar corpo à imagem fotográfica. A imobilidade, a deformação, a planificação e a tentativa de enquadramento de algo tão fluido e circular fazem parte desse ato íntimo e passageiro, como performamos diante uma máquina de raio-x ou

Figura 1. Trabalho de Ana Mendieta, Sem título (da série 'Silueta'), 1976.

de ressonância por exemplo; esses entendidos também como outros aparatos de gravação.

Ao chamar essa imagem fotográfica construída pelo processo de gravação da qual apresento como um espelho, tenho como objetivo evocar essa contaminação entre os campos pela necessidade de construir essa autoimagem e revelar esse corpo como, antes de qualquer discussão estética, como político. Em perfeita definição:

O corpo é o agente físico das estruturas da experiência cotidiana. É o produtor de sonhos, o transmissor e receptor de mensagens culturais, uma criatura de hábitos, uma máquina de desejos, um repositório de memórias, um ator no teatro do poder, um tecido de afetos e sentimentos. Porque o corpo está no limite entre a biologia e a sociedade [...], é o local por excelência para transgredir as restrições de significado ou o que a discursividade social prescreve como normalidade. (RICHARD, 1986, pg. 65, tradução nossa)

Dentro das discussões sobre o espelho, busco o encontro do sujeito com esse corpo estranho - utilizando como estratégia a exibição desta imagem em tamanho aproximadamente real e alinhado - no reconhecimento e no embate entre o igual - diferente, como um 'estágio do espelho' (LACAN, 1949) para o reconhecimento do sujeito como estilhaçado.

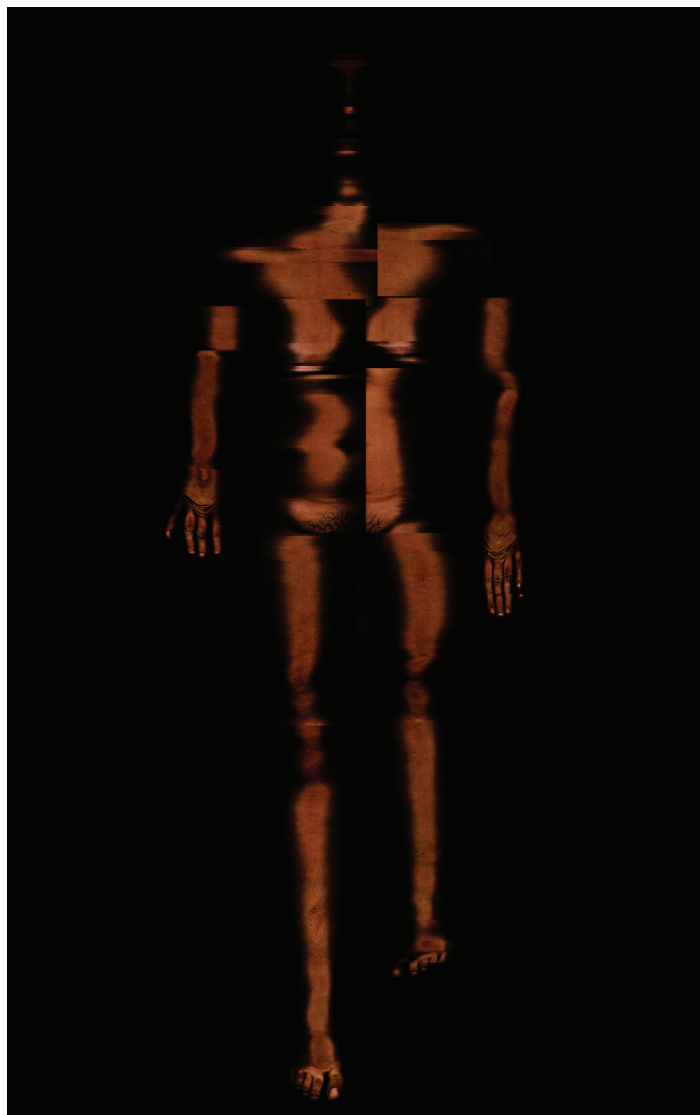
As obsessões de gravar esse corpo por diferentes métodos e buscar esse Outro dentro do próprio reflexo, como no trabalho "quando não pude amar ninguém" (figura 3), fazem com que eu encare meus processos de criação e pesquisa como um processo traumático, de repetições para um esvaziamento, de dizer muitas coisas sem dizer nada, como na arte abjeta trazida por Foster.

Neste trabalho, a gravação acontece de forma mais direta, com a impressão do corpo em

papel sem nenhum intermeio, porém, processada e tratada como uma fotografia, novamente tensionando os campos de gravação e captura fotográfica. Aqui, aproximo meu trabalho ao de Vera Chaves Barcellos em "*Epidermic Scapes*", realizado em 1977 através de processo parecido. As discussões do trabalho da artista também encara o corpo como um lugar - até como uma paisagem - e opera também através da repetição para a fragmentação de um corpo.

A exploração do corpo dentro das artes visuais apresenta em si um vasto campo de dis-

Figura 2. Trabalho de autoria própria, seus ossos estão quebrados, levanta, 150 x 50 cm, 2018. (Acervo do Artista)



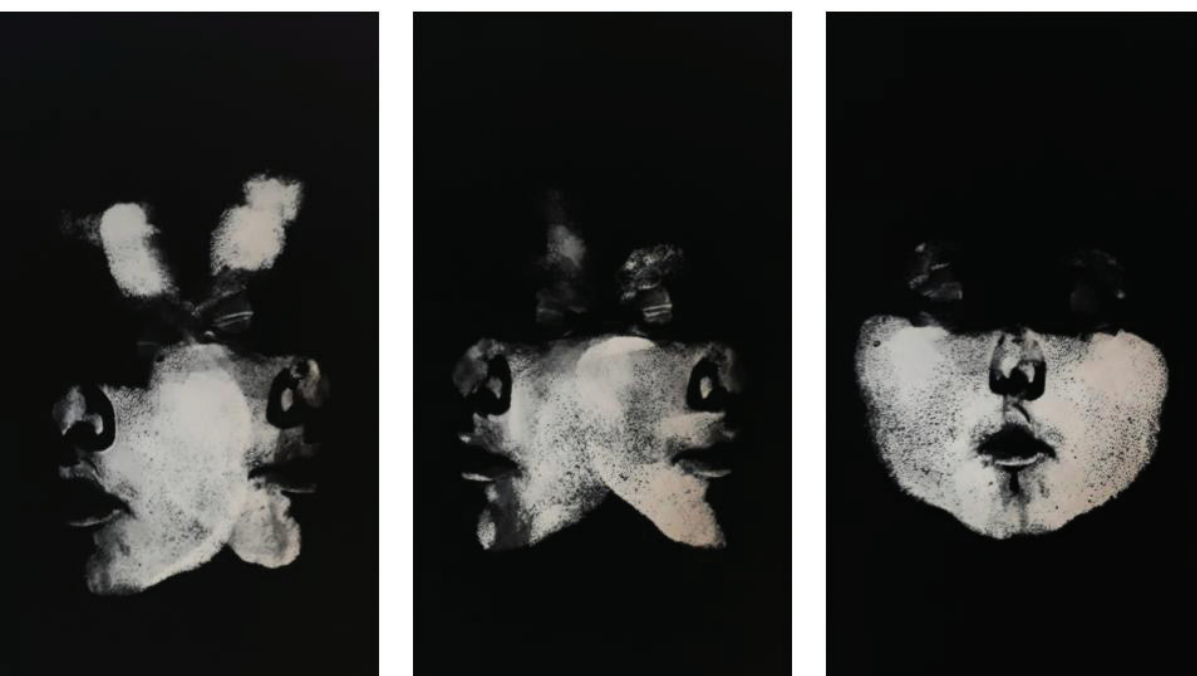


Figura 3. Trabalho de autoria própria, quando não pude amar ninguém, tríptico de 42 x 30 cm cada, 2018. (Acervo do Artista)

cussão, onde o mesmo pode ser apresentado como instrumento de luta, lugar da própria obra artística, representação, mimese, meio, captura, referência, enfim. Ser o objeto principal de atuação da arte abjeta não é coincidência, sendo essa a apresentação maior desse sujeito traumático, do qual me identifico como artista pesquisadora, na construção obsessiva desse reflexo estilhaçado.

Referências

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Editora Ubu, 2017

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do eu**. In: J. Lacan, *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 (Original publicado em 1966).

RICHARD, Nelly. **The Rhetoric of the Body**. Art & Text, 1986 in WARR, Tracey. **The Artist's Body**. London: Phaidon Press, 2000.

Patrícia Paixão Martins

Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia (PPGAV - UFBA). Começou sua produção artística através da fotografia, que hoje leva para outros suportes, pesquisando a fotografia em comunicação principalmente com a gravura. Bacharela Interdisciplinar em Artes na Universidade Federal da Bahia (2016). Em sua poética, explora a imagem hibridizada, sua contaminação/destruição e o conceito de duplicata.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O TRABALHO PERFORMÁTICO DA ARTISTA CECILIA STELINI

A FEW NOTES ABOUT CECILIA STELINI'S PERFORMATIC WORK

Paula Almozara

PUC-Campinas

Fernanda Menezes

PUC-Campinas

Resumen: Este texto aborda alguns aspectos do processo de criação da artista brasileira Cecilia Stelini, no qual a performance é observada como uma linguagem contemporânea em que no momento da operacionalização “o artista se funde com a obra”, sendo assim, o “sujeito” é intrínseco ao contexto de produção, no qual, de acordo com Tânia Rivera (2013), este se torna sujeito-objeto, que é questionado, ou, que questiona a si mesmo, a partir da criação do objeto-questão instaurado.

Palavras clave: Performance; sujeito; arte contemporânea; Cecilia Stelini.

Resumo: *This text approaches some aspects of the the process of creation of the Cecilia Stelini's art, in this work the performance is observed as a contemporary language and at the moment of operationalization, the artist fuses with the work, thus the “subject” is intrinsic to the context of production. According to Rivera (2013), at this point, the subject-object is developed, which is questioned, or, that questions itself, as of the established of the object-question creation.*

Palavras-chave: *Performance; subject; contemporary art; Cecilia Stelini .*

Introdução: alguns apontamentos sobre performance

De modo anacrônico, o que denominamos atualmente como “performance” é observado em situações ou manifestações artísticas anteriores ao final de 1900. No entanto, os movimentos futuristas e dadaístas já no início do Século XX, são pontualmente os que chamam nossa atenção como contrapontos aos elementos tradicionais da arte clássica e normativa. Esses movimentos desenvolveram e ampliaram o que podemos caracterizar como ações performáticas, nas quais a junção de poesia, música, visualidade, manifesto, dança e teatro, nos apresenta, de modo sintomático, rupturas em termos de linguagens e suportes. A efervescência das primeiras décadas do Século XX, segundo GLUSBERG (2009), corrobora com um imaginário onde pintores e poetas estão pelas ruas com “os rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brinco na orelha e rabanete ou colheres nas casas de botão” (Idem, 2009, p. 14) proclamando seus manifestos ao público.

Os artistas enfrentaram, assim, as categorias estanques da arte que se firmaram ao longo da História, de modo a determinar as relações conceituais em torno da operacionalização artística que nos lançou a um terreno reflexivo, assim, refletir sobre a obra, sobre o que se trata e porque se trata passou a integrar sistematicamente as questões da produção artística.

A performance trilha um longo caminho até chegar ao que conhecemos hoje, apresentando-se em vários formatos e abrangendo diversos processos artísticos no que pode ser considerada como uma arte híbrida (SANTOS, 2008). Sendo importante apontar também que essa linguagem artística foi e é uma forma de manifesto, protesto e de ressignificação de um assunto/tema/problema que é colocado em evidência pelo(s) sujeito(s).

A performance faz parte de uma série de novas formas de linguagem que não obedecem a parâmetros pelos quais a gente analisava o que seria linguagem artística, pois aquilo que chamamos “arte”, na verdade foi forjado como conceito e prática artística em uma determinada parte do planeta. A performance aponta para um outro modo de olhar as coisas que ultrapassa esse conceito. (AGRA, 2012: 6’40”)

A estrutura que se estabelece nessa pesquisa é pensar a performance e o corpo, no sentido de “empréstimo”, ou seja, o sujeito empresta seu corpo à ação performática (sujeito-objeto) e ao estabelecer essa relação provoca uma reflexão de “ser e estar” no mundo, determinando, segundo Rivera (2013), sua constituição como objeto-questão. Segundo René Berger (apud GLUSBERG, 2009) através da performance:

[...] o corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade. De tal forma que a performance e a body art devem mostrar não o homo sapiens – que é como nos intitulamos ao alto de nosso orgulho – e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social. (Idem, p. 46)

Nesse contexto, a performance põe em questão o sujeito. A arte contemporânea apresenta as reflexões subjetivas como uma possibilidade de conexão com o coletivo derivando para um certo abandono do lugar de origem do artista

que “reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço” (Idem, p. 21) oferecendo-se ao olhar alheio.

Estudo de caso: o corpo oferecido ao olhar

Por meio das obras da performer e artista visual Cecilia Stelini podemos identificar a necessidade da linguagem performática em manifestar a ideia de sujeito-objeto e objeto-questão, utilizando esses dois conceitos a partir de Tania Rivera (2013). O primeiro estabelece uma referência ao sujeito artista que se coloca como obra, e o segundo à relação entre o corpo e a questão elaborada pelo artista, operando uma reconfiguração do sujeito com o espaço, com ele mesmo e com o objeto. A autora esclarece:

Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra - essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre o corpo e arte, entre corpo e sujeito. Algo se subtrai e nos atinge na presença maciça de um corpo oferecida olhar. Nesse jogo, refletir sobre a performance é construir uma reflexão sobre a própria noção de sujeito hoje. Em outras palavras, a performance põe em questão o sujeito - e a arte, talvez reduto mais próprio. (RIVERA, 2013, p. 20)

Cecilia Stelini que, segundo ela própria, afirma que a arte começa quando esta “invade” seu corpo, pontua que é “como se eu corporificasse as minhas produções artísticas” (YZUMIZAWA, 2018), deixando assim indícios da ideia de sujeito-objeto criado. A artista trabalha com signos e metáforas sobre o ciclo da vida, do ser, do corpo e suas experiências vividas a fim de expressar uma visão artística e criativa a partir de situações específicas da sua realidade e cotidiano. Stelini busca em suas produções, trabalhar também com a troca, segundo ela, a troca é o que mais a interessa.

Seguindo esse caminho, Cecilia produziu e produz inúmeras performances em conjunto com outros artistas onde procura sempre manter essa relação de alteridade com artistas e com o público. Essa energia de troca, faz parte do ritual que Stelini produz em suas performances.

Em seus “rituais” ela procura mesclar polaridades: matéria e espírito, masculino e feminino, perene e efêmero, sagrado e profano; e utiliza de elementos naturais e imateriais para compor sua produção. Sendo assim, Cecilia se situa na produção contemporânea ao experimentar e investigar questões de sua trajetória como sujeito-objeto.

Na série “Do que não foi dito” (2011), Cecilia apresenta uma instalação, um vídeo performance e uma performance, onde nas duas últimas, o seu processo se refere a uma cirurgia (Figura 3) sofrida pela artista, que possuía um grave problema no coração. Desse modo, ao utilizar uma questão tão emblemática que concerne ao âmago do corpo, um órgão tão banalizado em relações cotidianas que é ao mesmo tempo vital, Cecilia se coloca como sujeito-objeto da performance.

Ao concordar em fazer o procedimento cirúrgico extremamente complexo e arriscado, Cecilia decidiu registrar o momento, o que converge para a intenção de usá-lo posteriormente como possibilidade de operacionalização de uma obra. A necessidade da artista em transfigurar esse momento íntimo e doloroso para a performance artística, põe em questão o que Rivera descreve como o sujeito-objeto, quando o sujeito artista se reconfigura como o cerne da questão, que de forma ampla, coloca à carga questões íntimas e muitas vezes de caráter privado, com alto teor pessoal. No caso específico de Cecilia, podemos dizer que essa reconfiguração ultrapassa barreiras do físico e do mental,

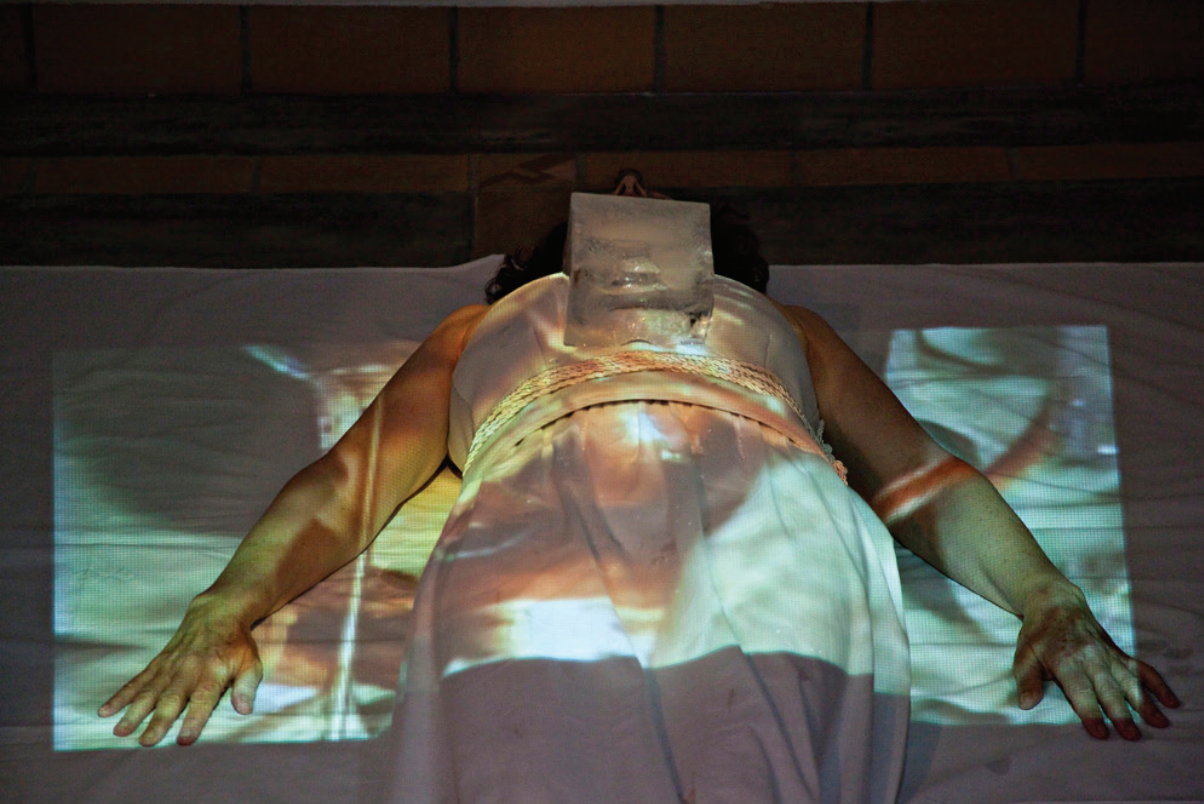


Figura 1. Cecilia Stelini, Do que não foi dito, 2011. Performance. Exposição Confluências, Ateliê AT AL 609, Campinas. Fonte: <http://www.pparalelo.art.br/acoes/exposicao-confluencias-%E2%80%93-cecilia-stelini/>

alcançando patamar holístico que faz parte de suas performances ritualísticas.

Ao analisarmos os conceitos de Rivera (2013), podemos dizer que a relação de Cecilia com uma situação real foi reconfigurada no momento em que a cirurgia (Figura 3) se materializa como obra. É a partir da gravação da cirurgia de Stelini que vemos como o sujeito-objeto foi criado, sua relação com a situação real foi reconfigurada no momento em que seu corpo (exposto e filmado) se materializa como obra, sendo assim, sujeito-objeto instaurado está no centro da questão artística e se problematiza como objeto-questão, pois a obra invade seu corpo e coloca em evidência o “eu” da artista.

A vídeo-performance elaborada pela artista a partir da gravação do procedimento cirúrgico foi cuidadosamente enquadrada na performance para que sua projeção recaísse sobre seu próprio corpo, exatamente na posição de seu coração, fazendo uma sobreposição entre o real

projetado e a simbologia que, enfim, ela afirma em sua performance. Sobre seu peito a artista posiciona uma barra de gelo, tendo ao seu lado um saco com sal (Figura 1), assim, há uma espécie de convite implícito à participação do público para depositar o sal sobre o gelo.

Nas performances de Cecilia Stelini o “convite” para que os espectadores e/ou outros artistas participem, nem sempre é previamente determinado. Segundo a artista, a troca de energia entre ela e o público ou entre ela e outro artista é uma questão com a qual gosta de trabalhar. Vemos isso em inúmeras participações que a artista tem em festivais e apresentações em conjunto. Em “Coração da dor... Ama” (ATOSe-mAÇÕES2, 2015), Stelini desenvolve uma performance junto com o artista Nicolás Espinosa (Figura 2), utilizando de símbolos orgânicos, como um coração de porco e uma linha da cor “bordô”, para pregar ao artista um outro coração. Ao fim do ato, Espinosa faz o mesmo em Stelini, e

quando estão prontos, saem do centro da questão ao repousarem um de frente para o outro. Neste trabalho, destacamos uma característica essencial da arte performática, que é o tempo, principalmente o tempo de ação de cada artista, até a finalização do ato¹.

A performance está sempre conectada em uma relação temporal, o artista necessariamente precisará trabalhar com essa ideia, seja na intenção de cada ato ou na duração da performance. A recepção por parte do público é desenvolvida a partir disso, pode-se indefinidamente agir/observar uma obra e/ou deter-se um tempo menor em outras, até uma conclusão no processo de significação que a obra apresenta ou desperta para cada um.

No decorrer da História da Arte, nos deparamos com essa dicotomia entre formas estáticas e formas dinâmicas que se opõem: uma escultura é estática, uma performance é dinâmica, e ambas exigem uma experiência temporal. Essa dinamicidade fala não só do movimento, pois a performance não existe só a partir dele, mas do organismo vivo, do orgânico na obra de arte, sendo assim, a classificação dinâmica se enquadra com linguagens que faz uso do corpo no

momento de sua instauração. Nas performances, esse aspecto vai mais além que a duração real da obra, extrapolando para a questão da ideia e/ou conceito que o artista traz para seu processo. (GLUSBERG, 2013, p. 67)

Outro aspecto da performance é o diálogo que se desenvolve com signos e símbolos a partir do sujeito-objeto criado, como no caso da performance “AMOR DES TECIDO” (2014), em que utiliza um coração de porco, tecidos e linhas. Stelini no decorrer da performance desfaz uma cortina de tecido que está entre ela e o público, e enquanto realiza esse ato, pressiona o coração no tecido e o “suja”, deixando marcas de sangue nele. Esse coração pressionado pode significar o seu próprio e a pressão remete a dor, assim como as marcas no tecido mostram a invisibilidade entre sua dor e o outro, ao mesmo tempo que o tecido é uma barreira entre o sujeito e o público.

Esse diálogo se desenvolve na mesma instância da questão do espaço em que a performance é instaurada. Assim como em uma composição visual, a performance de Stelini é simbólica e esteticamente pensada para resultar em uma composição que se relacione ao seu “âmbito”,

Figura 2. Nicolás Espinosa e Cecília Stelini, 2015. “Coração da dor... Ama”, performance, Frame: 1’04”. Vídeo 3’20”. Crédito: Renê Mainardi e Robson Trento (fotografias), Lucas Vega (edição). (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IVyA-am-Hcql>)



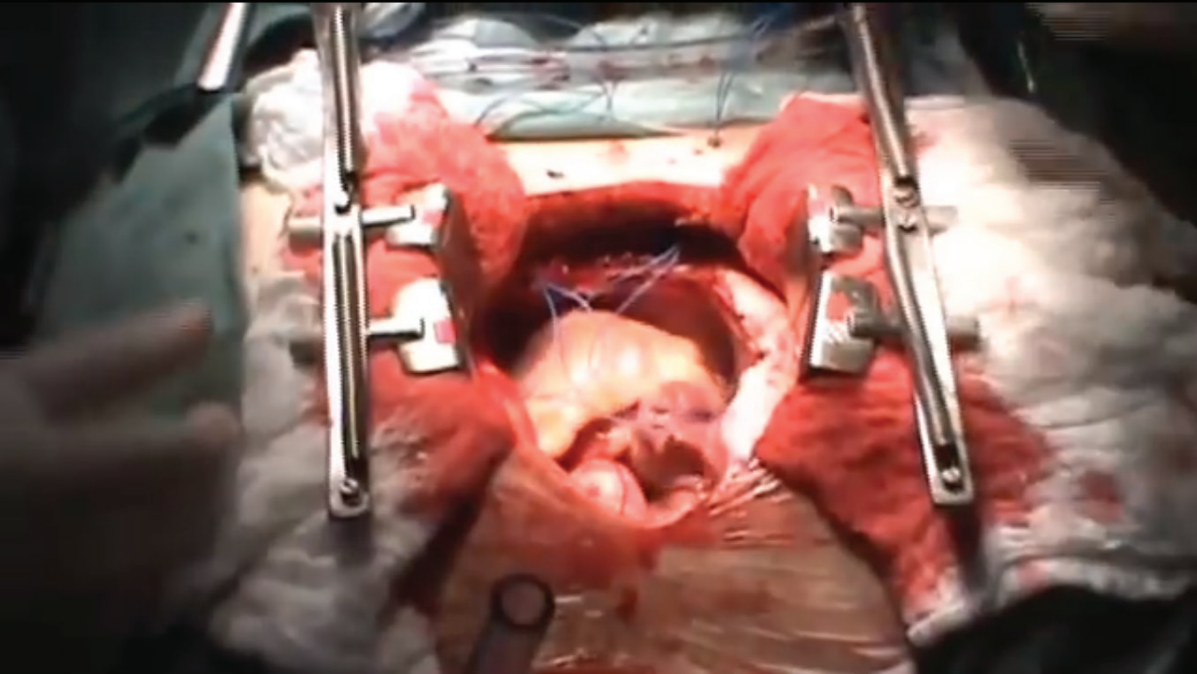


Figura 3. Cecília Stelini 2010, Para quem mora no meu coração, vídeo-performance. Vídeo 1'28". Crédito: Rafael Stelini (filmagem) e Cecília Stelini (direção) Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VbnDlyTAYDQ>.

sua questão. Todos os objetos escolhidos para fazerem parte desse ato ritualístico abarcam essa essência de representação da questão elaborada pela artista. Seguindo o pensamento da pesquisadora e artista Luana Veiga, a arte da performance se estabelece como um site-specific, pois incorpora todo o contexto de onde estão inseridas, podendo o lugar auxiliar o processo da obra ou resultar de seu desenvolvimento.

Ao recusar a representação e se inserir no mundo concreto, trazendo como lastro das primeiras vanguardas o desejo de integração da arte na vida, incorporam todo o entorno ao seu conteúdo. Portanto, definir o campo da ação performática é fazer escolhas pensando nas relações que podem ser tecidas a partir dessas variadas instâncias. (VEIGA, 2016, p.144)

Outra característica da performance apontada por Veiga é a ação, a qual a palavra “performance” fala por si só. De forma literal a palavra performance é usada para designar o desempenho ou atividade em uma função ou ação. Mas na arte, a performance designa

uma linguagem artística que assimila as características supracitadas de maneira a manifestar uma questão elaborada pelo artista.

A ação na performance resulta numa atividade, necessariamente corporal, independente de seu movimento ou de sua presença explícita, que será realizada de forma simbólica em justa posição com o tempo-duração em um espaço anteriormente escolhido. É a partir dela que damos vida aos desejos e também às expressões mais íntimas.

Cecília, a partir de suas performances, conta sobre situações de uma vida cotidiana singular, suas dores e amores, reafirmando seu lugar como sujeito no mundo, assim como Hannah Arendt explícita, é a partir da ação que reafirmamos nossa condição de ser humano e a relação entre Cecília e suas performances condiz com essa afirmação: “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original” (ARENDRT apud VEIGA, 2016, p. 154).

Apesar dos três pilares em que a performance

se baseia, tempo, espaço e ação (VEIGA, 2016), essa linguagem não está interessada em um produto final, muitas vezes, e este pode não existir, deixando apenas seu processo em evidência. Talvez, seu “produto final” seja todo o desenvolvimento de sua operacionalização e o ato de instauração da obra, toda essa inserção dos conceitos de um corpo orgânico com suas situações viscerais, buscando não o espetáculo, mas sim trazer questões que remetem ao cotidiano a partir de uma visão simbólica.

Dessa forma, vemos a criação de signos e significados por parte de Cecilia, que busca em suas obras expor suas ideias, desejos e pensamentos, utilizando-se da linguagem da performance. Glusberg (2013) defende que a performance “envolve mostrar ou ensinar com um significado” (Idem, p. 73). Stelini se situa na arte contemporânea, como investigadora de signos e transformadora de significados, e acima de tudo, como condutora da arte performática em um contexto que extrapola sua inegável importância regional.

Referências

- AGRA, Lúcio (2012). **Perfoda-se - um documentário sobre performance arte**. Disponível em: <<http://vimeo.com/70489200#at=0>>. Acesso em 17 dez. 2018.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2. ed. ed. Brasil: Perspectiva, 2013.
- RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. **Revista OHUN** do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – PPG-AV-EBA-UFBA, n. 4, 2008. ISSN.1807-5479. Disponível em URL:

<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em 18 nov. 2018.

STELINI, Cecilia. **AT | AL | 609 | lugar de investigações artísticas**. Disponível em: <<http://www.at-al-609.art.br>>. Acesso em: 01 out. 2018.

VEIGA, Luana Marchiori. **Performance [entre] Cinema: passagens e atravessamentos entre artes em busca das poéticas da presença**. 2016. 1 recurso online (270 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321130>>. Acesso em: 31 ago. 2018.

YZUMIZAWA, Allan. **As imagens e as performances que invadiram o corpo da artista Cecilia Stelini**. Disponível em: <<https://folhadiferenciada.blogspot.com/2018/02/as-imagens-e-as-performancesque.html>>. Acesso em: 01 out. 2018.

Paula Almozara

é artista visual, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 - CNPq. De 2016 a 2018 foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Linguagens, Mídia e Arte - Mestrado. Possui diversas publicações de álbuns e livros de artista e também exposições de artes visuais com ênfase em procedimentos gráficos, fotografia, vídeo e instalação. Atua na área de Artes em Poéticas Visuais Contemporâneas.

Fernanda Menezes

Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Atualmente é bolsista de Iniciação Científica desenvolvendo o plano de trabalho intitulado “Fotoperformance e representatividade: entre corpo e tela”, sob orientação da

Profa. Dra. Paula Almozara. Participou entre agosto/2018 a julho/2019 do PIBIC com o projeto “O corpo oferecido ao olhar: uma análise sobre o trabalho performático da artista Cecilia Ste-
lini”, também foi bolsista CAPES do Projeto de Iniciação à Docência (PIBID) entre agosto/2017 e fevereiro/2018. Realiza trabalho poético nas artes visuais tendo como linguagens principais: fotografia, performance e desenho.

ARTIGOS

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ANNA MARIA MAIOLINO: UMA DISCUSSÃO REFERENTE À ESTÉTICA DO INACABADO

CREATION PROCESS OF ANNA MARIA MAIOLINO: REGARDING THE AESTHETICS OF THE UNFINISHED

Vinícius de Oliveira Gonçalves

PEPGCOS/PUC-SP

Resumen: O presente artigo propõe uma reflexão sobre a produção artística de Anna Maria Maiolino, artista ítalo-brasileira. Mais especificamente, o estudo focará, no desenvolvimento de uma abordagem para obras que são processuais com o intuito de contribuir na reflexão de uma estética do inacabado. Para isso, será realizado um estudo de caso da série-obra Terra Modelada (1993), afim de encontrar no trabalho poético de Maiolino os pontos de convergência entre processo, obra e inacabamento.

Palavras clave: Anna Maria Maiolino; processos; inacabamento; argila.

Resumo: *This article proposes a reflection on the artistic production of Anna Maria Maiolino, an Italian-Brazilian artist. More specifically, the study will focus on developing an approach to works that are procedural in order to contribute to the reflection of an aesthetic of the unfinished. For this, a case study of the Terra Modelada (1993) series will be carried out, in order to find in Maiolino's poetic work the points of convergence between process, work and unfinished work.*

Palavras-chave: *Anna Maria Maiolino; processes; unfinished; clay .*

Introdução

Entre sopros e dobras, a arte pregueada, arqueada, de Anna Maria Maiolino é um experimento e não uma forma; é um de-
vir e não um ser. (LINS, 2016, p.26)

Anna Maria Maiolino (1942), é uma artista italo-brasileira e a sua obra constrói uma paisagem sígnica diversa, uma vez que o projeto poético da artista é composto por uma diversidade de temas e formas que atravessam os mais diversos meios de produção artística. Assim, o fenômeno da criação de Maiolino se desenvolve e constitui sua corporeidade por meio de diversos suportes e mídias. Nesse aspecto, a artista atua em um número significativo de linguagens, tanto verbais e visuais como em meios artesanais, industriais e tecnológicos. Destaca-se no desenvolvimento de seu projeto poético o uso da argila, gesso, papel, filmes super-8, câmeras audiovisuais e o próprio corpo da artista. Ao percorrer as diferentes linguagens da arte como a fotografia, a escultura, a pintura, a poesia, a instalação, a performance, o vídeo etc, a artista opera um processo de intersemiose, por meio de procedimentos intertextuais, expandido o discurso de sua obra que se espalha por diferentes materialidades.

O presente artigo pretende destacar na variedade da produção estética da artista, as características processuais e de inerente inacabamento de sua obra. Nesse sentido, não se pretende reivindicar uma abordagem que privilegia a obra em detrimento do processo. O que se demonstra a partir de uma estética do inacabado é a relativização da oposição entre processo e obra. “Toda conclusão é temporária” (LINS, 2016, p.35) Desse modo, partimos do pressuposto de que a obra mostrada publicamente é, potencialmente, uma versão daquilo que ainda pode ser modificado. (Salles, 2006) Assim, po-

demus observar, fenomenologicamente, três modos de conceber o conceito de processo na obra de Anna Maria Maiolino.

Primeiro: a perspectiva refere-se ao escopo da crítica de processos sob uma perspectiva arqueológica. Transitando entre arquivos em diferentes linguagens como visual-sonora-verbal, a documentação fornece as principais tendências que direcionam a busca do artista durante o gesto de criação. Como demonstra Salles:

É uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a construção da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 2014, p.22)

Segundo: é possível destacar as obras que evidenciam em si mesmas o seu movimento construtivo, ou seja, explicitam o seu próprio processo de constituição, os vestígios de como foram realizadas. Aqui, o que se apresenta na obra é a proeminência de alguns aspectos da criação, ou seja, a obra em sua própria materialidade revela índices do modo como foi elaborada. Por exemplo, a artista reivindica o estatuto de obra de arte e, expõe publicamente, o molde da escultura, e, não, propriamente, o objeto esculpido. “O processo é tomado como obra.” (SALLES, 2006, p.158) Alguns exemplos em que os aspectos do processo de criação estão em evidência são: “Desenhos/Objetos” (1975-2009), “Sombra do Outro” (1993-2005), “Uns e Outros” (1996-2005).

Terceiro: podemos observar as obras que por natureza são processuais, isto é, se desenvolvem e, ao mesmo tempo, transformam-se no curso de sua existência; a própria ação do tem-



Figura 1. Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p.201

po exerce modificações na obra. As obras denominadas de “artes do tempo” como o teatro, a performance e a dança são eminentemente processuais. Tendo acesso aos documentos do

processo de criação, flagramos a obra em uma mobilidade contínua, ou seja, evidencia-se o passado da obra, o que antecede à obra pública e avança-se nas propriedades inerentes à mate-

rialidade da obra, à sua efemeridade e o seu movimento de transformação. Essas qualidades próprias de determinadas obras caracterizam um permanente estado provisório, um constante devir onde o processo permanece sempre em aberto. Como exemplo, podemos destacar a instalação permanente “Aqui Estão” (1999), a série “São” (1993-2005) e a série de performances “Entrevistas” (2005) e “inATTO” (2015) que a artista produz até os dias de hoje. “A obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões” (SALLES, 2006, p.163).

Colocada a diversidade da produção da artista, bem como os modos de observar os aspectos processuais de sua obra, o estudo focará, mais especificamente, a instalação efêmera de argila, realizada *in situ*, da série “Terra Modelada” (1993).

A obra já foi produzida em diversas ocasiões, ocupando diferentes museus e galerias. Destaque para algumas encenações da obra: “Mais de Mil, da série Terra Modelada (1995) para a exposição itinerante *Inside the Visible: an Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From the Feminine*, LCA, Boston, EUA. “Ainda Mais Estes”, da também série, Terra Modelada (1996) na mesma exposição dedicada às produções femininas na Whitechapel Art Gallery, Londres, Reino Unido e “Contínuos”, mesma série, Terra Modelada (2010) na Camden Arts Centre, Londres.

Se observarmos, primeiramente, os títulos da série Terra Modelada (1993), está explícito o movimento de acúmulo e expansão da obra. O título não é explicativo, ao contrário, invoca e reforça relações metafóricas e de correspondência entre as obras. “Mais de Mil” seguido de “Ainda Mais Estes” e, por fim, “Contínuos” constroem uma rede de associação e continuidade no encadeamento entre um trabalho e outro. As reinterpretações da obra indicam esse mo-

vimento de progressão da série em argila. Ao percorrer os diferentes espaços expositivos, a artista vai “reintitulando”, “reencenando” e “reacumulando” as obras, montando-as de diferentes modos, incorporando umas às outras e sempre fazendo referência ao prolongamento do discurso. O próprio conceito de “série” remete a uma extensão do projeto estético para além de determinada exibição. Os índices de inacabamento da obra não se encontram apenas no título das instalações, nem tampouco na ideia de seriação, mas aparecem formalmente e conceitualmente no trabalho da artista, como será demonstrado abaixo.

A produção de Maiolino com a massa de argila é marcada como um ponto de virada de sua obra. Como destaca a própria artista em uma entrevista: “meu primeiro encontro com a argila em 1989 provocou dentro de mim uma tempestade/comoção/perturbação”.¹

As esculturas constituem uma obra em série, caracterizada pelo segmento e inacabamento, onde o *work in progress* constitui o núcleo central da produção. “A incorporação do segmento no trabalho permite esticar o tempo de execução ao infinito, mantendo a obra inacabada, em aberto, em eterno progresso.” (LINS, 2016, p.239) Ao modelar a argila a partir de formas básicas, primordiais, Maiolino subtrai a complexidade da escultura e dá destaque ao gesto, à ação da mão que trabalha, da mão que faz e refaz, molda, estica, corta, engrossa ou encurta. São formas orgânicas de volumes e tamanhos diversos; alongadas, finas, grossas, redondas, circulares, fatiadas etc. A produção dos arranjos se repete *ad infinitum*. O que Maiolino reivindica é o próprio processo de gestação da imagem, o

¹ Anna Maria Maiolino in Briony Fer. O molde: o trabalho em argila de Anna Maiolino. Disponível em: <<https://annamaria-maiolino.com/>> acesso em: 03/10/2018. s.d, s.a.



Figura 2. Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p.204 e 205.

modo como foi produzida e a pura qualidade de que é feita a obra. “O que Anna coloca em questão, através de sua obra, é a possibilidade da criação de imagens que não representem outra coisa senão o seu processo de formação” (DOCTORS in TATAY, 2012, p.161) Isso fica evidente nos rastros que a argila absorve das mãos da artista, plasmando o material por meio da marca do gesto, Maiolino reitera o próprio processo de criação da obra.

Como aponta Santaella:

Quando essas qualidades não têm nenhum poder de referencialidade em relação ao mundo exterior, elas acabam apontando para o gesto que lhes deu

origem. Nessa medida, nas qualidades, ficam inevitavelmente imprimidas as marcas do modo como foram produzidas. É por isso que, na própria qualidade, estão os vestígios dos meios e instrumentos utilizados para a sua realização (SANTAELLA, 2001, p.216)

Metaforicamente, no movimento de acumulação da argila – justaposta, pregada, espalhada – no espaço do museu, as formas em sua particular organicidade aludem à defecação, excrementos, fezes, sujeira, lixo. Desse modo, um embate se estabelece ao tencionar o espaço “sagrado” do museu com os aspectos impuros das formas de argila. É uma negociação que se



Figura 3. Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p.200

estabelece entre os padrões de argila e o espaço expositivo. A produção em série, a disposição, o rigor das formas e o aspecto *clean* – aqui referindo-se tanto ao museu como à obra – contrasta com as propriedades do material de argila que remete à sujeira, brincadeira, lambança.

Como aponta Lins:

A argila. O barro. De um limpo quase esterilizado, clínico, a argila em sua arte não é sombra imaginária da merda, do excremento nosso de cada dia, em todo caso, não propositalmente. Ela retira a merda do esgoto ou das fossas, das ruas e campos, cidades ou metrópoles brasileiras não saneadas, e instala-a no palácio da imaginação, mediada por uma arte que pensa e que não é figuração ou redundância vazia. (LINS, 2016, p.74)

As instalações em argila de Maiolino são realizadas como site-specific na medida em que são produzidas exclusivamente para o espaço e de acordo com as características inerentes ao ambiente. Nessa relação, a obra estabelece um íntimo diálogo com o espaço arquitetônico. “Antes de tudo, uma instalação é um lugar, ou melhor, é a ocupação de um lugar, que é tratado pelo artista como um material ou parte de um material que é incorporado ao conceito do trabalho” (SANTAELLA, 2003, p.145)

A experimentação contemporânea dilui, em partes, as fronteiras institucionais e, coloca em destaque, a transitoriedade entre artistas, críticos, curadores, pesquisadores, instituições e atores midiáticos que se entrecruzam e se interpenetram em uma rede de intercâmbios. Nesse sentido, o museu não se configura apenas como um espaço de acervo ou exibição, mas também, de ação transformadora. Salles (2006) nos oferece um percurso interessante para pensar a relação do artista com o espaço da criação. O ateliê do artista, privado e pessoal, é o espaço

que absorve aspectos da sociabilidade, de troca e interação, a partir do convívio social do artista com o mundo.

Em nossa proposta de caminhar do ambiente social para aquele de natureza mais individual, pode-se dizer que, de modo tanto metafórico quanto literal, a rua vai para dentro do escritório de trabalho. O termo escritório está sendo usado em referência a qualquer local de trabalho, independentemente do nome que receba: ateliê, estúdio, redação, sala etc. O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. (SALLES, 2006, p.51)

A arte contemporânea expande as fronteiras do ateliê do artista, e, o percurso que comumente, caminhava unilateralmente, ou seja, do privado ao social, da realização da obra no ateliê, e, posteriormente, à sua transferência para o espaço expositivo, agora, passa a transitar também, de modo inverso, isto é, o museu se transforma em ateliê, espaço de criação, em uma via de mão dupla. É essa modificação nos procedimentos de criação que caracteriza e configura as situações e obras em site-specific. Como demonstra Pequeno:

As paredes que isolavam o tradicional (e mesmo mítico) espaço de trabalho do artista ruíram e, hoje, esse local tornou-se mais mental do que físico. É assim que percebemos uma continuidade entre o ateliê e o museu no trabalho de Maiolino, como se constituíssem espaços contíguos cuja mútua contaminação é explorada pela artista. (PEQUENO, p. 218, 2015)

A diluição do ateliê contribui para a construção de obras que não permanecem no espaço expositivo, ou seja, são construídas e em seu próprio projeto já está previsto a sua desmon-

Figura 5. Fotografia de Edward Ephraums retirada do livro de Helena Tatay – Anna Maria Maiolino (2012) p. 198 e 199



tagem. Nesse aspecto, a produção de Maiolino dribla a cooptação de sua obra pelo sistema de colecionismo, por exemplo. Ainda, os documentos de processo nos fornecem as chaves para explorar essas dinâmicas de criação. No caso da instalação *Terra Modela* (1993), verificamos a artista, primeiramente, trabalhando em seu ateliê, em uma maquete, e, posteriormente, observamos a montagem da instalação já *in situ*.

(Figura 4) Fotografia de Anna Maria Maiolino retirada do livro de Daniel Lins – *La peau d' Anna – A pele de Anna* (2016) p.268

Por meio dos registros de processo, conseguimos acompanhar o fluxo e o desenvolvimento da obra, sua morfogênese que naturalmente incorpora: processo, transformação, movimento, testagem, trabalho, etc. Observamos nesse trânsito, a artista em íntimo contato com o seu projeto poético. Os registros de processo em

consonância com a obra detonam questões referente à autoria, experimentação, e as intrínsecas relações entre obra e processo.

O conceito de processo e inacabamento parecem exemplares na medida em que são ferramentas que nos auxiliam a flagrar – o movimento, não a estabilidade – o permanente deslocamento da arte Maioliniana. Ao se apropriar da argila, com suas incontáveis metáforas como o alimento, a digestão, a brincadeira em consonância com a memória milenar que o material carrega, Maiolino apresenta uma obra, forma uma imagem sem a intenção de representar. A manipulação da massa e a sua fixidez na organização dos segmentos pode aludir a uma suposta estabilidade, mas a condição de efemeridade é constitutiva da argila. Isso diz respeito às propriedades inerentes à qualidade do material, ou seja, naturalmente, a argila se de-

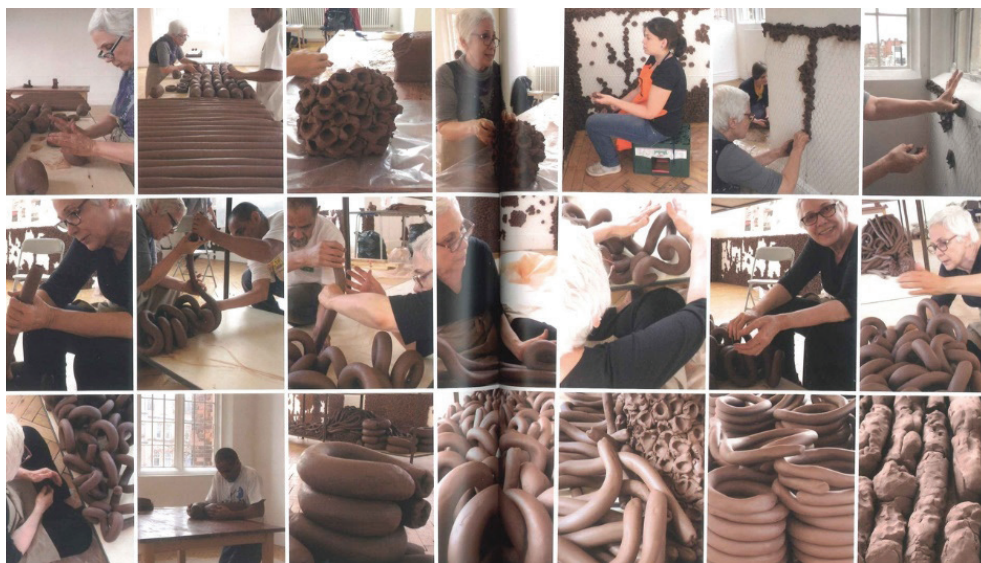


Figura 6. Fotografia de Mark Ritchie retirada do livro de Daniel Lins – *La peau d' Anna – A pele de Anna* (2016) p.32-33.

sintegrará no curso do tempo. Nas palavras da própria artista: “E falo de ciclos. Na verdade, a argila cumpre o seu destino: ela petrifica e volta a ser pó, e colocando água, ela volta a ser uma boa massa, para seguir trabalhando”.² A afirmação de Maiolino dá respaldo ao conceito de continuidade da criação. O movimento da argila, de sua preparação, modelagem, organização, exposição e, conseqüentemente, desintegração e restauração caracteriza um dos aspectos do inacabamento do projeto poético da artista.

Suas instalações não permitem um efeito totalizante duradouro; pois a massa não será definitivamente convertida em volumes. A argila é obsessivamente partida e dividida, reunida temporariamente como resultado do trabalho, mas sob a regência da transitoriedade: voltará a ser pó. (HERKENHOFF, s.a, p.12)

Ainda, a seriação no trabalho da artista re-

força a ideia de um permanente *work in progress*, não só pelas inúmeras montagens da instalação, mas também, pela composição dos segmentos que, normalmente, podem ser modificados, incorporados, transformados ou retirados da obra.

Anna busca conservar na fixidez, inerente à forma em constituição, sua estrutura movente; sua fluidez. Anna despista este paradoxo – entre a tendência da forma acabada de se congelar fora da estrutura do tempo e a experiência de sua realização, que se dá na ação e, por isso, está em movimento e mutação –, através de uma ideia de produção de imagens ininterruptas. Isto é, estas imagens vão se formalizando como multiplicação da diferenciação, sem começo, meio ou fim.

(DOCTORS in TATAY, 2012, p. 159)

Os segmentos são repetidos e constroem paisagens de massas uniformes, em constante repetição. No processo de transformação da argila em obra, temos como aspecto primordial o gesto da mão, artesanal, que por sua singula-

² ALBUQUERQUE, Carlos. Artista brasileira é destaque na Documenta em 2012. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/artista-brasileira-%C3%A9-destaque-na-documenta-em-2012/a-16032053> Acesso em 26/09/2018.

ridade não se repete. Nenhum gesto é igual ao outro, porém, as formas em sua repetição revelam homogeneidades. “O primeiro gesto é uma verdade original” (MAIOLINO in LINS, 2016, p.250) Essa dinâmica nos aproxima da reflexão produzida por Lygia Clark em um de seus escritos, *A Propósito do Instante* (1965). Como menciona Clark: “o instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si”³. A repetição das formas configura o igual no diferente; repetição que se repete, mas no próprio ato de repetir-se elabora a diferença. É uma negociação entre Igual/Diferente e a artista resolve a dicotomia brincando com a argila.

Em uma analogia, podemos aproximar a produção de Maiolino da linha de montagem, no entanto, a artista não produz objetos utilitários, com fins imediatos, produzidos industrialmente por meio de movimentos regulares. Na contramão, a arte maioliniana reivindica a ação libertadora do gesto sempre inaugural como movimento de transformação da arte. “O mais importante do conceito/ação serial na sua obra, não é o seu resultado final, mas a experiência viva do tempo, através da ação da artista, como experimentação do devir.” (DOCTORS in TATAY, 2012, p. 159). Como destaca a própria artista:

Formas básicas produzidas pelas mãos, iguais e diferentes, são adicionadas ao corpo da escultura. Assim como não se repetem na natureza, no igual há o diferente. [...] Pois as formas, uma ao lado da outra na obra, afirmam-se e anulam-se na semelhança e na diferença ao se repetirem. (MAIOLINO in TATAY, 2012, p.52)

Dando destaque às características de alguns aspectos processuais e de inacabamento da obra de Maiolino, o que se observa é a permanente mobilidade de formas; movimento que a arte dos dias de hoje lança como um desafio para a crítica. É necessário captar o fenômeno em sua constante metamorfose.

“O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses, e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estão em permanentemente em estado provisório” (SALLES, 2006, p.162)

Se debruçar sobre fenômenos em movimento é um desafio e a crítica precisa permanentemente destacar a transitoriedade da experimentação contemporânea. Nesse sentido, a dinâmica processual do trabalho de Maiolino, bem como a constante seriação de sua obra, a flexibilidade dos arranjos, a não permanência a um espaço determinado, a efemeridade da argila e a sua estrutura movente no espaço-tempo configuram uma obra aberta a possibilidades infinitas, em permanente estado de criação. A crítica de processo fornece instrumentos teóricos e lança luzes no fenômeno da mobilidade, preservando as características inerentes de movimento que constitui a obra. Maiolino entrega ao espectador uma obra em processo aberto, e, no limiar do tempo – que antecede e prossegue a obra –, o que observamos ao acompanhar a sua produção artística é uma estética do devir, uma obra imbuída de renovação, transformação e inacabamento.

3 CLARK, Lygia. *A Propósito do Instante*. Publicado em 1965. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>> acesso em: 27/09/2018.

Referências

CLARK, Lygia. **A Propósito do Instante**. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>> acesso em: 27/09/2018.

DOCTORS, M; MARGULIES, I; POLLOCK, G. **As Nervuras do Devir**. In: Helena Tatay. (Org.). Anna Maria Maiolino. 1ed.: Cosac & Naify, 2012.

FER, Briony. **O molde: o trabalho em argila de Anna Maiolino**. Disponível em: <<https://annamariamaiolino.com/>> acesso em: 01/10/2018. s.d, s.a.

HERKENHOFF, Paulo. **A Trajetória de Maiolino: uma negociação de diferenças**. Disponível em: <<https://annamariamaiolino.com/>> acesso em: 01/10/2018. s.d, s.a.

LINS, Daniel. **A pele de Anna**. Cosac Naify, 2016

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

____. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. Sonora, Visual, Verbal. Aplicações na Hipermissão. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2001.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo, Editora Intermédios, 2014

____. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo, Editora EDUC, 2008

____. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo, Editora Horizonte, 2006

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. Cosac Naify, 2012

Multimeios (2016) pela mesma instituição. Integra o grupo de pesquisa em Processos de Criação coordenado pela Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles. Possui experiência na área de Artes e Comunicação, atuando principalmente nos temas: semiótica, tradução intersemiótica, processos de criação e crítica de arte.

Vinícius de Oliveira Gonçalves

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP); graduado no curso de Comunicação e

ARQUIVOS DE CRIAÇÃO DE ROBERTO ALENCAR: UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

ROBERTO ALENCAR'S CREATIVE ARCHIVES: A CONTEMPORARY
DRAMATURGY

Wagner Miranda Dias

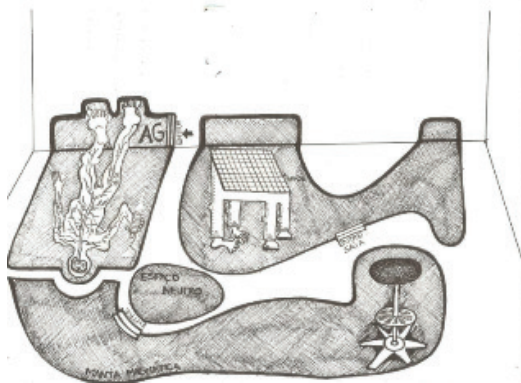
PUC-SP

Resumo: Nesse artigo investigo determinados processos criativos do ator, performer e dançarino paulistano Roberto Alencar como uma possibilidade de articular questões sobre aspectos criativos e comunicativos do corpo na contemporaneidade que apontam trânsitos e modos de criação de dramaturgias nas artes cênicas. Esse trabalho foi elaborado a partir do estudo de documentos de processos de criação de Alencar (cadernos, desenhos e escritos), à luz das teorias de Cecília Almeida Salles sobre crítica de processos de criação, que têm como base a semiótica de C.S. Pierce e propõem diálogos, também, com autores como Edgard Morin, Christine Greiner, Zygmunt Bauman e Patrice Pavis..

Palavras-chave: Processo de criação; Dramaturgia; Corpo; Desenho; Comunicação.

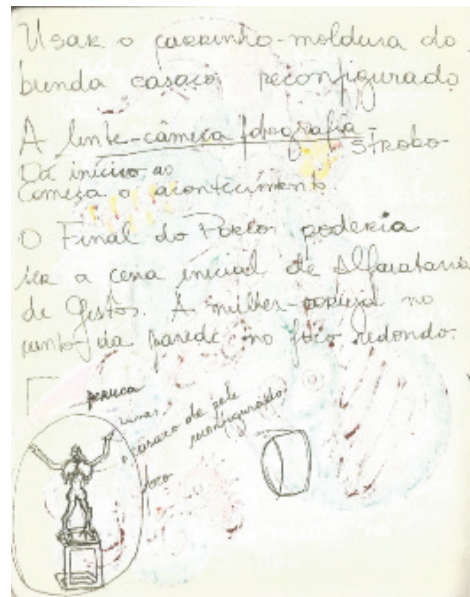
Abstract: *In this article, I will investigate certain creative processes of the actor, performer and dancer from São Paulo, Roberto Alencar, as a possibility to articulate questions concerning the body's creative and communicative aspects in contemporary times that point to transits and modes of dramaturgy creation in the performing arts. This work was elaborated from the study of documents of Alencar's creation processes (books, drawings and writings), in the light of Cecília Almeida Salles's theories on creation processes criticism, which are based on C.S. Pierce's semiotics and propose dialogues with authors such as Edgard Morin, Christine Greiner, Zygmunt Bauman and Patrice Pavis.*

Keywords: *Creation process; Dramaturgy; Body; Drawing; Communication.*



O desenvolvimento do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, ligado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PEPGCOS/PUC-SP), orientado por Cecília Almeida Salles, tem como base a multiplicidade de olhares sobre os diferentes objetos de estudo, de diferentes áreas, que se dão nas discussões do grupo, à procura de recorrências e nexos que apontem, ao mesmo tempo, tanto para as generalidades como para as especificidades de cada processo. Formado por pesquisadores que investigam processos de criação em linguagens diversas, o grupo tem ancoragem na Teoria de Processos de Criação, criada por sua coordenadora Cecilia Almeida Salles, em diálogo com a semiótica, tal como formulada por Charles Sanders Peirce, e que considera em seus conceitos o sujeito e a função comunicativa da criação.

A abordagem da fenomenologia peirceana aponta para as perspectivas de fluxo e de movimento, o que refuta o cartesianismo e a oposição sujeito x objeto. Tratamos, assim, de percepções. Sob este olhar, analisaremos um recorte do processo de criação do artista do corpo (teatro, dança e performance) Roberto Alencar circunscrito a realização de três espetáculos de sua autoria, na cidade de São Paulo: *Um Porco Sentado* (2010), *Alfaiataria dos Gestos*



(2012) e *Zoopraxiscópio* (2014). Em seu processo de criação Alencar transita por várias linguagens e procedimentos artísticos, como a criação de textos, desenhos, exercícios de improvisação, jogos etc.

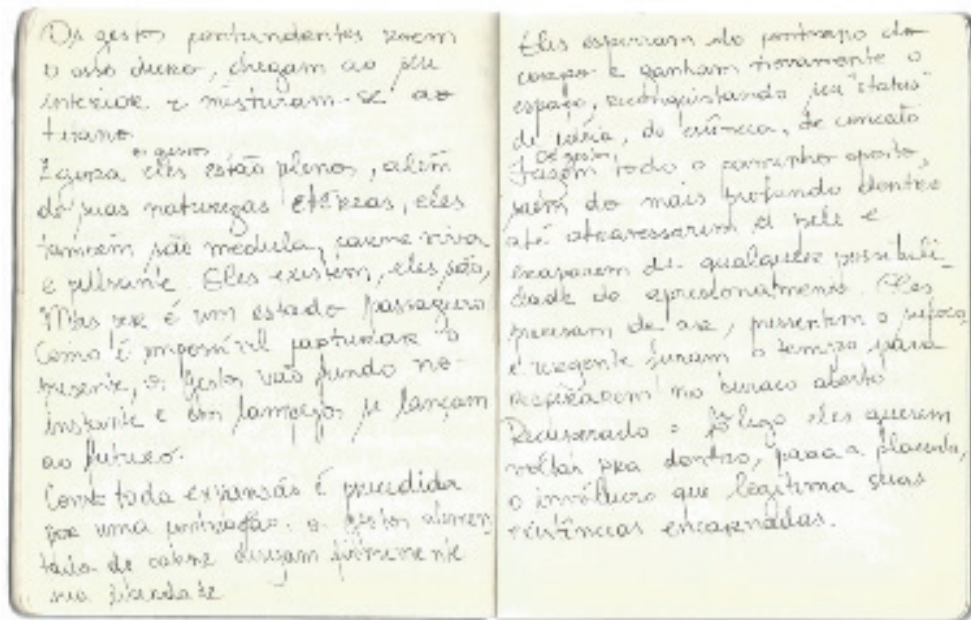
Alencar, na criação de aspectos das dramaturgias de seu trabalho, provoca uma relação de seus parceiros de criação com suas ideias, textos e desenhos, planejando a criação de um universo imagético/dramatúrgico que questionará o lugar e a natureza das linguagens artísticas.

Há uma inquietação, um instigar constante, como podemos identificar no desenho propondo um estudo cenográfico para *Alfaiataria dos Gestos* ou nas sugestões anotadas e desenhadas acerca do processo do mesmo espetáculo (ver figuras 1 e 2). E no sentido de procurar meios que supram a complexidade exigida pelo surgimento de determinada forma de dramaturgia, o desenho se impõe como importante detonador do processo.

Transcrição do texto da figura 2: “Usar o carrinho moldura do bunda casaco reconfigurados. A lente-câmera fotografia dá início ao strobo.

Figura 1 (à esquerda) - Estudo do espaço cênico do espetáculo *Alfaiataria de Gestos* (2012). Caneta preta sobre papel A4. Figura 2 (à direita) - Caderno de processos de *Alfaiataria dos Gestos* (2012). Fonte: Cadernos de Criação do Artista

Figura 3. Caderno de processo de Alfaiataria dos Gestos. Fonte: Cadernos de Criação do artista.



Começa o acontecimento. O final do Porco poderia. Ser a cena inicial de Alfaiataria dos Gestos. A mulher coruja no canto da parede. No foco redondo, peruca, luvas, casaco de pele reconfigurado, foco”.

Alencar nos lembra que o desenho é, também, linguagem do campo da tridimensionalidade, capaz de invadir os domínios do corpo em cena e que os artistas do corpo trabalham, basicamente, com a visualidade, com a criação de imagens. Assim, percebemos que Alencar precisa de um corpo que sirva para suas elaborações poéticas, mesmo as mais abstratas. Em seus desenhos, projeta um corpo que guarda potencialmente a ação, o movimento, o gesto, mas que, ainda assim, apresenta o aspecto da carne. Pretende que seus gestos se expandam além da representação, mas que suas imagens guardem identificação com o corpo. Como artista do corpo e da cena, seus desenhos expressam a carne, os ossos, os músculos, as tensões, mas, também, as sensações. O visível e o invisível. Seu interesse é intenso sobre o gesto e o

movimento. Carne viva (ver figura 3).

Transcrição do texto da figura 3: “Os gestos contundentes roem o osso duro, chegam ao seu interior e misturam-se ao tutano. Os gestos. Agora eles estão plenos, além de suas naturezas etéreas, eles também são medula, carne viva e pulsante. Eles existem, eles são. Mas ser é um estado passageiro. Como é impossível capturar o presente, os gestos vão fundo no instante e em lampejos se lançam ao futuro. Como toda expansão é precedida por uma contração, os gestos alimentados de carne desejam firmemente sua liberdade. Eles espirram do contorno do corpo e ganham novamente o espaço, reconquistando assim seu “status” de ideia, de essência, de conceito. Os gestos. Fazem todo o caminho oposto, saem do mais profundo dentro até atravessarem a pele e escaparem de qualquer possibilidade de aprisionamento. Eles precisam de ar, pressentem o sufoco e urgente furam o tempo, para respirarem no buraco aberto. Recuperado o fôlego eles querem voltar para dentro, para a placenta, para o invólucro que legitima suas existências encarnadas”.

Esse relato, em que gestos são postos como entidades autônomas que “roem”, “misturam-se ao tutano” dos ossos, pode assinalar uma tentativa de entendimento das dinâmicas entre interiorização/ exteriorização da forma, de como o artista lida, nesse processo, com a passagem entre suas ideias e a concretização delas. Mais adiante, nesse fragmento, os gestos “atravessam” a pele e ‘escapam” de “qualquer possibilidade de aprisionamento”. Desenho e corpo. Dentro e fora. Elaboração do movimento fundamentada na apropriação do gesto pelo corpo e gesto expandindo o corpo, comunicando, expressando, construindo imagens. Acerca das possíveis relações cognitivas na construção de movimento e imagens pelo corpo, Greiner esclarece que:

Portanto, antes de falar em construção de movimento que se vê, é importante entender um pouco mais sobre a construção de imagens. Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc) de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. Palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também constituem imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo. É bom notar que muitas imagens nem chegam a ser conscientes. Tudo isso é importante para entender como o que está fora adentra o corpo e como se dá a representação. Isto porque, para Damásio, representação é sinônimo de imagem mental ou padrão neural. A questão é reconhecer que essas imagens, como toda representação, estão longe de parecer “cópia do real”. (GREINER, 2005, p. 72-73).

No *Relatório sobre Sem Título*¹ sobre o espetáculo *Sem Título*, de 2014, Alencar diz:

1 Relatório sobre *Sem Título*, é um documento de processo do espetáculo *Sem Título*, no qual Alencar participou como bailarino em 2014, a convite da Cia. Fragmento, em São Paulo.

A dança transita principalmente nesse terreno do inominável, e é justamente aí nesse lugar que mora sua beleza. Gestos e movimentos não existem para substituir palavras, nem para ilustrar ideias. O gesto é em si. A peculiaridade de sua natureza é expressar o que não pode ser dito através da fala. Construir uma dramaturgia em dança não significa em absoluto que uma história deva ser contada e muito menos que deva ser compreendida, sob o ponto de vista racional e lógico.

Alencar toca, no texto acima, em pontos importantes para as artes do corpo na atualidade, em que questões acerca da construção dramaturgicamente, técnica e comunicação, são inquietações muito presentes nos processos de criação. Quanto a esses modos de produção da dança contemporânea, Greiner afirma que:

Não se trata mais de comparar o que acontece na cena com um modelo dado anteriormente, mas de analisar e identificar as trocas singulares que são testadas durante o processo de criação coreográfica, entre os dançarinos e o ambiente onde se expõem. A própria noção de ambiente tornou-se mais complexa envolvendo não apenas o local onde algo acontece, mas todo contexto informacional referente ao ambiente cultural, político, biológico, psicológico e assim por diante. Esta complexidade parece ser o ponto de partida para as experiências do que se tem chamado de dramaturgia do corpo. Isso porque, nos últimos dez anos, tem sido habitual não existir mais uma coreografia da maneira como esta era entendida no passado (uma composição de passos de dança); e mesmo o entendimento do que seja uma “técnica” também já não é mais o mesmo (um conjunto de vocabulários, dados passíveis de repetição e criação de hábitos). (GREINER, 2009, p. 180-181).

Nessa perspectiva, a criação das dramaturgias/coreografias de Alencar surge da mistura entre desenhos, textos, imagens, muitas vezes ‘experimentadas” em seu próprio corpo, e/ou nos corpos dos outros artistas que podem fazer parte de determinado processo, com o uso de meios que podem visar à transposição da ideia/

Figura 4. Cena de Alfaiataria dos Gestos. Desenho e corpo interagindo no espaço. O tridimensional e bidimensional em movimento. Foto Gal Oppido. Fonte: Acervo do artista.



desenho/texto/movimento para a cena e, nas trocas estabelecidas com todos que formam sua rede relacional. Elementos e recursos do teatro, da dança e da *performance* caminham juntos na estruturação do projeto. No texto *O Procedimento Incunábula*², Alencar diz que “não quer ser lago, quer ser água corrente”. Essa afirmação de Alencar, encontra eco no pensamento de Bauman acerca das possibilidades de trocas serem efetivamente mais maleáveis no contemporâneo:

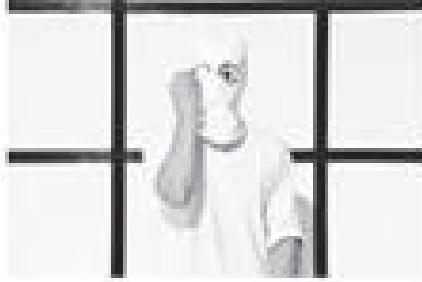
Os fluidos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”, são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos — contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontra-

ram, se permanecem sólidos, são alterados — ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muitos sólidos, mas, ainda assim, tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos.

(BAUMAN, 2001, p. 8).

O que importa é gerar experimentações e questões, se espalhar liquidamente, como a água, numa ação processual que privilegia complexa e profunda teia de trocas. Para ser “água corrente”, há necessidade de Alencar estar mergulhado num contexto de troca contínua e intensa. Essa interação propiciará, de vários modos, a realização de seu trabalho criativo. No engendramento de suas criações, Alencar propõe trocas e experimentações que podem vir a

² Texto que gerou o Projeto Incunábula: O Trânsito do Corpo Entre a Dança e o Desenho, que pleiteou a Lei de Fomento a Cultura da cidade de São Paulo, em 2017.



gerar novos significados, diversidade de experiências e permuta de conhecimentos. A troca de conhecimento percorre todo o caminho de realização da obra, inclusive em sua fase de apresentação para o público. Afinal a relação comunicativa criador – obra – público está no próprio cerne da ação da criação. É interessante notar que alguns dos procedimentos criativos sobre o desenho do corpo e o movimento no desenho usados por Alencar, em determinado momento podem ser levados para o espetáculo, numa interlocução mais filtrada e editada de modo a servir à cena, além de arquivo e documento, invadindo o processo já diante do público, como se pode ver nas figuras 4 e 5, 6, 7, 8, 9 e 10.

Percebemos que o desenho assume novos significados, além de tática pedagógico/criativa (ver figura 11), gatilho de construção da representação do corpo (ver figura 12) e elaboração da cena (ver figura 13), ele torna-se cena (ver figura 14). Em cena, o desenho é materialização e vestígio do gesto, compositor da imagem da cena e recurso poético.

Alencar ativa referências, na feitura de sua obra, que abrangem múltiplos assuntos, como política, moda, cinema, fotografia, artes visuais, literatura etc. A interação

da obra de Alencar com a de outros artistas é comum em seus processos criativos, além, é claro, das interações que são geradas pela vivência cotidiana do artista, influências geográficas, familiares e muitas mais. Mas, transitar por tantas referências, obviamente, exige que se façam escolhas do que vai integrar o processo criativo. As trocas e interações têm que ser mediadas pelo desejo do artista e por suas necessidades. Contaminações podem ocorrer, também, de modo inconsciente, mas, em algum momento, o artista tem que escolher. Por exemplo, quando Alencar, faz fotocópias de gravuras de Gustave Doré³, criadas para ilustrar o *Inferno*, parte da obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri⁴, ele cria interferências visuais nessas reproduções. Alencar intervém nas imagens enfatizando o desenho dos corpos,

3 Paul Gustave Doré - (janeiro de 1832, Estrasburgo, França a janeiro de 1883, Paris, França). Foi um pintor, desenhista e o mais produtivo e bem-sucedido ilustrador francês de livros de meados do século XIX.

4 Dante Alighieri (maio e 20 de junho de 1265 em Florença, Itália a setembro de 1321 em Ravena, Itália) Foi escritor, poeta e político. É considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana, definido como o Sommo Poeta (O Sumo Poeta).

Figuras 5, 6, 7, 8, 9, 10. Cenas de Zoopraxis-cópia. Exemplo de relação entre corpo e desenho na cena de Alencar. Fotos Gal Oppido Fonte: Acervo do artista.

Figura 11 (à esquerda). Oficina de Dança e Desenho, ministrada por Alencar. Fotos Roberto Alencar. Figura 12 (à direita). Estudos de Zoopraxiscópio. Fonte: Acervo do artista. Figura 13 (à esquerda). Processo de Alfaiataria de Gestos. Figura 14 (à direita). Cena de Zoopraxiscópio. Foto de Rogério Marcondes. Fonte: Acervo do artista.



destacado-os da paisagem, deslocando o foco de todo para o fragmento.

O cerne do interesse na imagem, então, se transfere da relação geral corpo/paisagem/narrativa para a particularização da forma. Alencar destaca os músculos, os movimentos, os gestos para compreender as forças que atuam nesses corpos (ver figuras 15 e 16). A esse respeito, Salles esclarece o mecanismo dessas interações nos processos criativos a partir das teorias de Morin:

Para que haja organização, na macroestrutura da cultura, segundo Morin, é preciso que haja interações; para que haja essas conexões são necessários encontros; e para que haja encontros, é preciso agitação, turbulência. Isso nos leva a fazer uma relação da atmosfera cultural descrita por Morin,

com o pensamento em criação que age de modo bastante similar. O acompanhamento de processos de criação nos mostra que a efervescência cultural incita o artista. O profundo comprometimento com as obras em construção o põe em condições propícias para encontros nessa turbulência cultural. Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas. (SALLES, 2006, p. 40).

Imagens de corpos, desenhos que, ao serem abduzidos da moldura da paisagem, destacados, des-sacralizados, retirados de seu contexto, reproduzidos



e por fim, relidos, tornam-se formas individualizadas, estabelecendo sentidos em si mesmos, independentes. Com esse procedimento, Alencar tenta produzir, a partir do entendimento da estrutura dos corpos nas gravuras, novos significados para os desenhos dos corpos. Além disso, ao retirar a representação dos corpos do contexto da totalidade da imagem, permite-se que aconteça uma investigação mais focada das forças que atuam na expressão de cada desenho do corpo. Há, então, um desmonte da integralidade visual das gravuras de Doré, mas as questões gerais da construção da obra de Alencar permanecem.

No acompanhamento dos esboços de uma obra, é também possível observar um interessante trabalho de relação entre o fragmento e o todo. O processo de criação mostra o trabalho do artista com partes, mas essa intervenção, aparentemente parcial, atua sobre o todo. O artista entrega-se ao trabalho de cada fragmento com dedicação plena, e esse trabalho e, por sua vez, sempre revisto na sua relação com a totalidade da obra. [...] Uma série de esboços está, portanto, estreitamente ligada à busca do artista e aquilo que é a investigação artística. A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em séries de esboços. (SALLES, 2006, p. 115).

O que Alencar faz, de certo modo, é uma autópsia, uma dissecação do desenho do corpo que, ao mesmo tempo, o investiga e lhe con-

fere novos significados. Corpo e a paisagem (ambiente) são formas do sensível e interagem intrinsecamente desde o princípio e suas representações acontecem desde a pré-história. Alencar escolhe e extrai a representação dos corpos da representação da paisagem das reproduções de Doré de modo a tomá-los para si, lhes concedendo uma nova qualidade que, por sua vez, os leva a adquirir novos nexos e maneiras de se organizarem no mundo. Aqui, a relação com o todo se dá em duas vias: há a fragmentação e a ressignificação da obra de Doré, que serve a determinados aspectos de elaboração da obra de Alencar. Não é procedimento incomum que artistas se apropriem e estudem imagens, técnicas e/ou proposições de outros artistas na tentativa de esclarecimento de sua própria técnica e poética. Cézanne⁵, segundo Argan:

Formou-se sem mestres, procurando escolher, desenhando e pintando, o núcleo expressivo, a estrutura profunda das obras dos pintores do passado – principalmente italianos (Tintoretto, Caravaggio), espanhóis (El Greco, Ribera, Zurbarán) – e modernos (Delacroix, Coubert, Daumier). Este último talvez,

5 Paul Cézanne (janeiro de 1839, Aix-en-Provence, França a outubro de 1906, em Aix-en-Provence, França). Foi um pintor pós-impressionista francês, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX.

Figuras 15 e 16. Estudos feitos a partir das ilustrações de Gustave Doré para a Divina Comédia, de Dante Alighieri. Fonte: Acervo do artista.

Figuras 19 e 20.
Estudos anatômicos
e de movimento.
Fonte: Acervo do
artista.

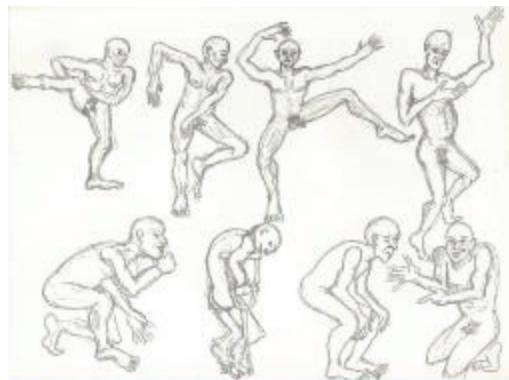


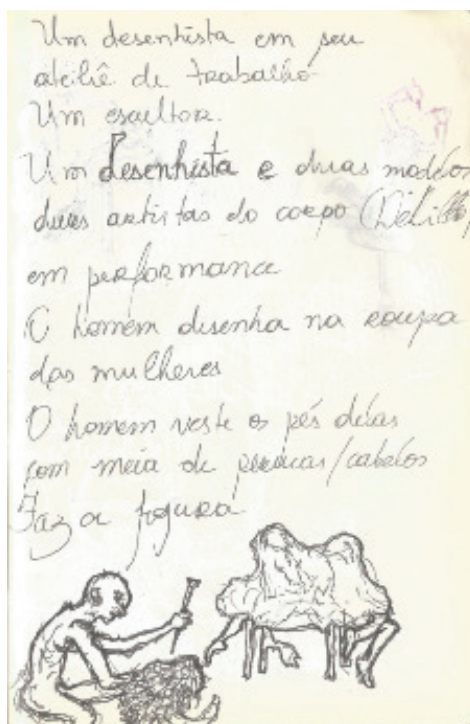
Figura 21. Docu-
mento de processo
de Alfaiataria dos
Gestos. Fonte: Acer-
vo do artista.

mais que os outros, não por seus conteúdos sociais e políticos, e sim por seu modo de construir a imagem modelando-a duramente na matéria pictórica. (ARGAN, 1992, p. 110).

O estudo desses corpos, por meio da particularização da imagem que os destaca das formas gerais das gravuras de Doré, aponta para certos recursos criativos que Alencar se utiliza para alimentar e dar continuidade aos seus projetos. Essa particularização, a partir da criação de imagens/desenhos, é utilizada para implantação de um pensamento acerca do corpo durante a criação de suas coreografias e/ou dramaturgias.

A partir da representação dos corpos de O Inferno, Alencar desenha compulsivamente a si mesmo, experimentando quase infinitas possibilidades de gestos, ações, movimentos (ver figuras 19 e 20). Quais forças atuam nesses desenhos que os tornam expressão potente de algo? Há evidente esgarçamento autoral nessa apropriação: os desenhos dos corpos tornam-se menos Doré e passam a ser mais Alencar.

Esse mecanismo de reprodução e apropriação caracteriza uma ação de observação meticulosa do artista tentando entender as minúcias de funcionamentos e de acionamento dos sentidos dessas formas e, de modo mais empírico, como essas imagens são possíveis/passíveis de reprodução no corpo vivo – questões do dese-



enho e do corpo que interessam ao projeto criativo de um artista que imbrica desenho e cena (ver figura 21).

Na parte inferior do fragmento observamos um desenho que sintetiza o texto. O desenhista é escultor também – bi e tridimensionalidade atuando juntas – e trabalha para “artistas do corpo em performance”.

Transcrição do texto da figura 21: “Um desenhista em seu ateliê de trabalho. Um escultor.



Um desenhista e duas artistas do corpo em performance. O homem desenha na roupa das mulheres. O homem veste os pés delas com meia de perucas/cabelos. Faz a figura”.

A relação entre a palavra e a visualidade é reveladora de um modo de pensar o processo criativo por Alencar, em que a linguagem verbal e o desenho está a serviço da organização e da estruturação visual da cena, mas o corpo em cena é sua potência e finalidade.

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, que ocorreram ao

longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transformando em palavras; ou palavras surgindo como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo. (SALLES, 2011, p. 118).

Figuras 22 e 23. Estudos. Fonte: Acervo do artista
Figuras 24, 25, 26 e 27. Estudos. Fonte: Acervo do artista

Alencar aprimora procedimentos na composição e resolução de questões de seu trabalho perscrutando o uso do desenho como recurso de sua criação. Ele passa a recortar esses corpos desenhados, libertando essas figuras, às vezes com instrumentos como tesouras ou estiletes, mas muitas vezes com as mãos, num gesto deliberadamente orgânico, onde corpo (mão) atua mais uma vez no estado dessas imagens (ver figuras 22 e 23).

A forma vai se condensando até chegar ao básico para a observação do movimento e, ao mesmo tempo, aproximando-a cada vez mais da

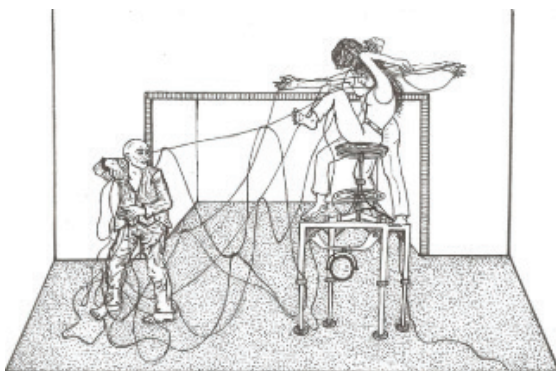


Figura 28. Alfaiataria dos Gestos. Estúdio. Figura 29. Alfaiataria dos Gestos. Estúdio. Fotos de Gal Oppido. Fonte: Acervo do artista

Figura 30. Desenho processo de Alfaiataria dos Gestos. Fonte: Acervo do artista.

Figura 31. Cena de Zoopraxiscópio. Foto de Rogério Marcondes. Fonte: Acervo do artista.

tridimensionalidade (ver figuras 24, 25, 26 e 27)
Essas figuras recortadas à mão, por vezes, denotam uma certa urgência investigativa em que o desenho do corpo “nasce” no próprio recorte. Todo esse processo pode ser definido, também, como anotações de formas carregadas de possibilidades a serem usadas no futuro. Salles explica que:

O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem esta forma sensível no primeiro suporte disponível, Sensações que carregam ideias e formas em estado germinal. (SALLES, 2011, p. 64).

O desenho do corpo e o corpo que vai para a cena interagem de diversas maneiras, no tra-

balho de Alencar. Em Alfaiataria dos Gestos, o desenho de figuras humanas era realizado “ao vivo” por Alencar em tecidos que recobriam as bailarinas em determinado momento e em linhas de tecido que atravessavam por vezes o espaço, interagiam com os corpos, criando uma experiência muito interessante sobre corpo e desenho – tridimensionalidade e bidimensionalidade. (ver figuras 28 e 29). E, fazendo um caminho de volta, a cena gera o desenho (ver figura 30).

Em Zoopraxiscópio, os desenhos de Alencar são transpostos para tecidos translúcidos e o fotógrafo Gal Oppido cria vídeos nos quais, com o movimento do tecido, os desenhos são sobrepostos, criando movimento. Esse vídeo é projetado durante o espetáculo (ver figura 31). Na relação corpo/desenho, no trabalho de Alencar, tudo é vida, tudo busca a vida – movimento. A

figura está em trânsito no corpo bi e tridimensional, mudando continuamente seu contexto. No palco, apresenta inúmeras possibilidades ao criar jogos com essas imagens e elas geram mais perguntas quando respondem as já feitas.

Assim, no processo de criação do artista, o corpo e o desenho, em suas particularidades e entrelaçamentos, se colocam como entroncamentos das redes produtores de imagem e comunicação gerando suas dramaturgias. Porém, para isso, Alencar se desestabiliza e se desafia constante. No entanto, esse desafio se apresenta como algo além de um recurso que o artista utiliza na construção de sua poética: Se desafiar é o estímulo constante que o ajuda a criar o caminho de seu projeto maior em arte, sempre elaborado na observância do protagonismo da continuidade de movimento – uma obra que é processo.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

_____. **O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 180-185, out.2009

MORIN, Edgar. **O método IV: as idéias**. Porto Alegre. Sulina, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Editora Annablume, 2004.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

Wagner Miranda Dias

Doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Bolsista Capes. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC SP. Especialista em História da Arte - Teoria e Crítica pela FPA (Faculdade Paulista de Artes). É ator formado na Casa das Artes de Laranjeiras / CAL, no Rio de Janeiro. Integra o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP, coordenado pela Profa. Dra. Cecília Almeida Salles. É professor convidado na Pós-graduação em História da Arte da Faculdade Paulista de Arte; artista visual, diretor de teatro, ator, cenógrafo, figurinista e performer.

FOTOGRAFIAS/DESENHOS EM TRÂNSITO: A VIAGEM DE ÔNIBUS E O CADERNO DE NOTAS

PHOTOGRAPHY / DRAWING IN TRANSIT: THE BUS VOYAGE AND
THE NOTEBOOK

Claudia França

PPGA-UFES

Resumo: Considerações acerca de imagens fotográficas tomadas durante viagens de ônibus. O excedente de imagens favorece a seleção para imagens em abstração, o que me permite pensar no arquivo digital de imagens como o caderno de notas possível e ainda, nele como remissão a exercícios antigos em desenho.

Palabras-chave: processo de criação; caderno de notas; escrita automática; sfumato; abstração.

Abstract: *Considerations about photographic images taken during bus rides. Surplus of images favors selection for images in process of abstraction, which allows me to think about digital image file as the possible notebook and still, in it as a remission to the old exercises in drawing.*

Keywords: *process of creation; note books; automatic writing; sfumato; abstraction.*

Considerações iniciais

Paisagem é filha da passagem.

Ausência de contornos, o olhar sente nela o *sfumato* indefinindo a si mesmo, a esmo.

Entre o aqui, que já foi, e o lá, de vir-desejo.

Que, se não sou, pelo menos, vejo.

O presente texto refere-se ao tema “caderno de notas” como suporte, em papel ou como arquivo digital de imagens. O caderno é também percebido como depositário de uma ideia nascente. No âmbito estrito deste texto, tomo o lugar/função do caderno em uma viagem, ou seja: como registramos nossos movimentos mentais, em trânsito. Notas, pensamentos e confissões, esquemas, rabiscos e desenhos de observação, roteiros e desenvolvimentos de ideias anteriores à viagem ocupam fragmentos esparsos de papel ou uma caderneta. Tais registros ocorrem como anteparo à força da presentidade e como amparo à provável perda de memória, quando nos envolvemos nos fatos ou uma ideia nos vem à mente. Isso não significa que não possamos recorrer ao dispositivo da oralidade para relataremos as peculiaridades de nossas viagens. No entanto, majoritariamente, fazemos algum tipo de registro que marque nosso estar ali ou mesmo complemente o recurso mnemônico: escrevemos, desenhamos e fotografamos o movimento e as diferenças dos dias, marcando o que está fora do hábito.

Assemelham-se assim aos diários, tipologia de escrita autobiográfica em que anotamos ao fim do dia as atividades rotineiras, abrindo espaço para surpresas cotidianas. Nos diários, as informações podem ser esparsas, como em “conta-gotas”, pois não é sempre que recebemos a visita dos fatos surpreendentes; a ava-

liação de um fato é subjetiva e pode sucumbir à previsibilidade do tempo cronológico, que organiza a frequência dos hábitos. Ainda se coloca como marca desta tipologia sua função mais descritiva dos fenômenos, já que não possuímos distanciamento temporal para inferências e sínteses, o que geraria significados mais complexos.

Este aspecto retrospectivo sem síntese apresenta-se nos diários de viagem, em que a sucessão dos dias é registrada quase sempre no realce da diferença e da surpresa diante dos eventos. No entanto, a meu ver, os diários de viagem diferenciam-se dos simples diários por dificilmente serem informações em “conta-gotas”. O estar alhures é uma condição efêmera e a intensidade, aliada à urgência de registro, suplanta este dado temporal. Se para Sheila D. Maciel (referência eletrônica, 2004), o fracionamento dos relatos nos diários torna-os uma produção em “estado bruto” - havendo a impressão de imediatismo e espontaneidade - nos diários de viagem, podemos exponenciar essas sensações, em função da intensidade da experiência, o que pode gerar interessantes efeitos estéticos em visitas posteriores a esses lugares de registro.

Quando viajamos, concentramos nosso interesse e expectativa no lugar de destino. Diários de viagens comumente relatam e registram aquele estar ali; a extensão temporal desde sua elaboração à posterior observação e análise é um fator importante na “decifração” desses conteúdos brutos que se deram ao sabor da imediatividade. Tomemos como exemplo os “Bloquinhos de Portugal”, como ficaram conhecidos cinco cadernos de notas elaborados por Lúcio Costa em uma de suas viagens

àquele país, em 1952¹. Considerados como sua câmera fotográfica possível, os suportes foram o lugar para o exercício de seu olhar que, *“ora se afasta, ora se aproxima, percorre, detalha e comenta lugares, coisas e gentes...”* (COSTA in PESSOA, 2012, p.12). Dados como perdidos, os cadernos foram encontrados somente muito tempo após sua morte, em 1969. Isto é um fator peculiar na decifração das notas e desenhos: feita por outros que não seu próprio autor, e sim por parentes e pesquisadores, o distanciamento temporal considerável alia-se ao aspecto de inacabamento dos desenhos. Renata Malcher de Araújo comenta que esse aspecto, característico daqueles desenhos de Costa - *“ultra sintéticos, poucos traços, poucos gestos”*, sendo *“conversas da mão com o papel, enquanto o olhar estava nas coisas”* (ARAÚJO, 2012, p. 271) – revelou a sagacidade dos pesquisadores na identificação dos objetos arquitetônicos representados. Desse modo, podemos pensar em um grau de “abstração” nos desenhos de Lúcio Costa pelos fatores apontados acima, mesmo que a intencionalidade do arquiteto fosse a mais próxima da ação de inventariar, desenhando.

1 Lúcio Costa realizou duas viagens a Portugal. A primeira delas, em 1948, sob designação de Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do então SPHAN. Naquela designação, estava incumbido de contatar ao vivo a “matriz lusitana” da arquitetura colonial brasileira. Não realizou desenhos ou fotografias, mas “trouxe a viagem na memória”; isto foi o suficiente para elaborar um relatório escrito para o SPHAN a respeito do percebido na arquitetura portuguesa, popular e erudita. A segunda viagem, em 1952, teve como motivo principal o tratamento de saúde de uma de suas filhas. Instalada a família na Suíça para tal finalidade, Lúcio Costa pôde percorrer Portugal de norte a sul novamente, de carro, registrando seus desenhos e croquis e tentando inventariar, pelo desenho, soluções arquitetônicas presentes na arquitetura colonial brasileira. In: PESSÓA, José; COSTA, Maria Elisa (org). Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

Durante a viagem: pretexto para outro caderno de notas

Postas estas considerações iniciais, é preciso reconsiderar outras possibilidades para as memórias de uma viagem, no que toca uma problematização do ato de registrar. As viagens têm sido consideradas deslocamentos entre cidades e/ou estados distintos; nesses, incluem-se as partidas da residência para a chegada a outro sítio relativamente conhecido e vice-versa. Aqui, imperativos e pragmatismos cotidianos nos impõem à economia de tempo. Temos privilegiado, a partir deste critério, viagens de avião, cuja demora mais está nas eventuais conexões do que no voo propriamente dito. Mesmo assim, o foco reside na rapidez de chegada ao ponto inicial ou final da viagem. Os relatos e registros de viagem referem-se, majoritariamente, a esses períodos em que nos localizamos aqui e/ou lá.

No entanto, interessa-me o durante. Esse intervalo em que se deixa um sítio para se chegar a outro, em que se está em nenhum e em todos os lugares, ao mesmo tempo. Uma chance para colocar-me em suspenso. Interessa-me a viagem como efeito da sucessão de passagens, em que vou observando, da janela do carro, do trem ou do ônibus, as mudanças na vegetação, cores e ainda signos entre o rural e o urbano. Tal como a paisagem movente vista desde a janela, os pensamentos e reflexões deslizam no interior de uma janela interna própria, conectada ou não àquela que os olhos perseguem. Percebo, nestas situações, o que Juan Carlos Meana nomeia de “estado de ausência”. Este estado comunica-se pouco com uma vontade consciente e mais com algo inominável que nos empurra a um lugar indefinido, similar a uma “antessala da criação”. Meana percebe no desenraizamento de uma viagem a chance de surgimento desses estados de ausência: *“momentos em que [algo] altera a percepção habitual e lógica das coisas”*;

para criar, ele continua, é preciso “*perder, em certa maneira, uma conexão com o mundo da realidade para propor outra mirada e desvelar assim aquilo que nos parece oculto*”. (MEANA, 2015, p. 9 et seq)

Sempre que possível, tenho viajado de ônibus, em trajetos que variam de cinco a dez horas de duração. Tal escolha privilegia o tempo alargado em que me sujeito a uma sorte de variáveis: se viajarei sozinha ou não, quem estará ao meu lado, se haverá algum diálogo entre nós; possíveis atrasos e problemas na viagem, paradas eventuais. A depender das condições da estrada, é possível dormir ou até ler um pouco, mas é impossível escrever ou desenhar. Por muitos momentos, medito ou reflito sobre acontecimentos da vida pública e privada, tenho ideias para futuros trabalhos artísticos, soluções para trabalhos em processo, as quais poderão ou não sobreviver à impossibilidade de uma breve anotação. Ocorre também a chance de situações desviantes, ou seja, aquelas que supostamente em nada se relacionam ao “corpo” principal das reflexões costumeiras.

Dentre essas situações, tenho cultivado o hábito relativamente recente de fotografar o que a janela do ônibus me permite. No entanto, após perceber que as fotografias mais interessantes eram as borradas, desfocadas ou dificilmente definidas, fui me interessando na produção dessas imagens e regulando o dispositivo para uma velocidade relativamente baixa ou para uma profundidade menor de campo, o que passou a colaborar mais na geração dessas imagens tremidas, cujas formas estão sem seus contornos nítidos.

Vou fotografando no chacoalhar do ônibus, em pequenos blocos de tempo, ininterruptos, quase sem ver o que a câmera capta, correlato de uma “escrita automática”. Compreendo a escrita automática no sentido mesmo do sur-

realista Andre Breton, como método de uso livre e imediato das palavras, sem o controle da consciência e seu poder de organização da linguagem. A escrita automática não se preocupa com a articulação relativamente correta e encaideamento dos vocábulos, o que favoreceria sua leitura; ao contrário, busca uma aproximação com o fluxo do inconsciente, prejudicando a compreensão normal do sentido. Nesse viés, a escrita automática tenderia a aproximar-se do “*fundo das coisas, o “aquilo que é” em sua profundidade essencial*” (BLANCHOT, 2001, p.38), como se abrisse mão do crivo racionalista, que classifica e regula o intempestivo da experiência a ser narrada e mesmo a escrita como experiência em si. Sendo assim, procuro fotografar quase sem ver ou vendo o mínimo possível, até retiro o par de óculos, deixando que o “olho” do dispositivo se submeta à rapidez do “click”. Embora diferente, há uma analogia deste gesto fotográfico com um tipo de desenho cego que fazemos em práticas de observação: desenhamos olhando somente para o objeto, e não para o papel. A mão segue seu percurso como se os olhos residissem nela, ou houvesse um canal direto entre o que vemos e o que desenhamos. Bem posteriormente, na chegada à casa de origem, faço seleção das composições mais simples, com alto grau de abstração (fig. 1 e 2).

Tal hábito me faz optar por horários de viagens em que parte do recorrido seja o anoitecer ou o amanhecer, para que, fotografando nesses momentos, as imagens resultantes possam realmente traduzir a perda visual ocorrente nesses horários de luminosidade limítrofe. Posso pensar no dispositivo fotográfico como correlato de um “caderno de notas”. No arquivo gerado a partir das imagens selecionadas, encontra-se o amanhecer de ideias; elas podem, a partir dali, tomar outros postos, desdobram-se e realizarem-se em objetos artísticos. Há ou-

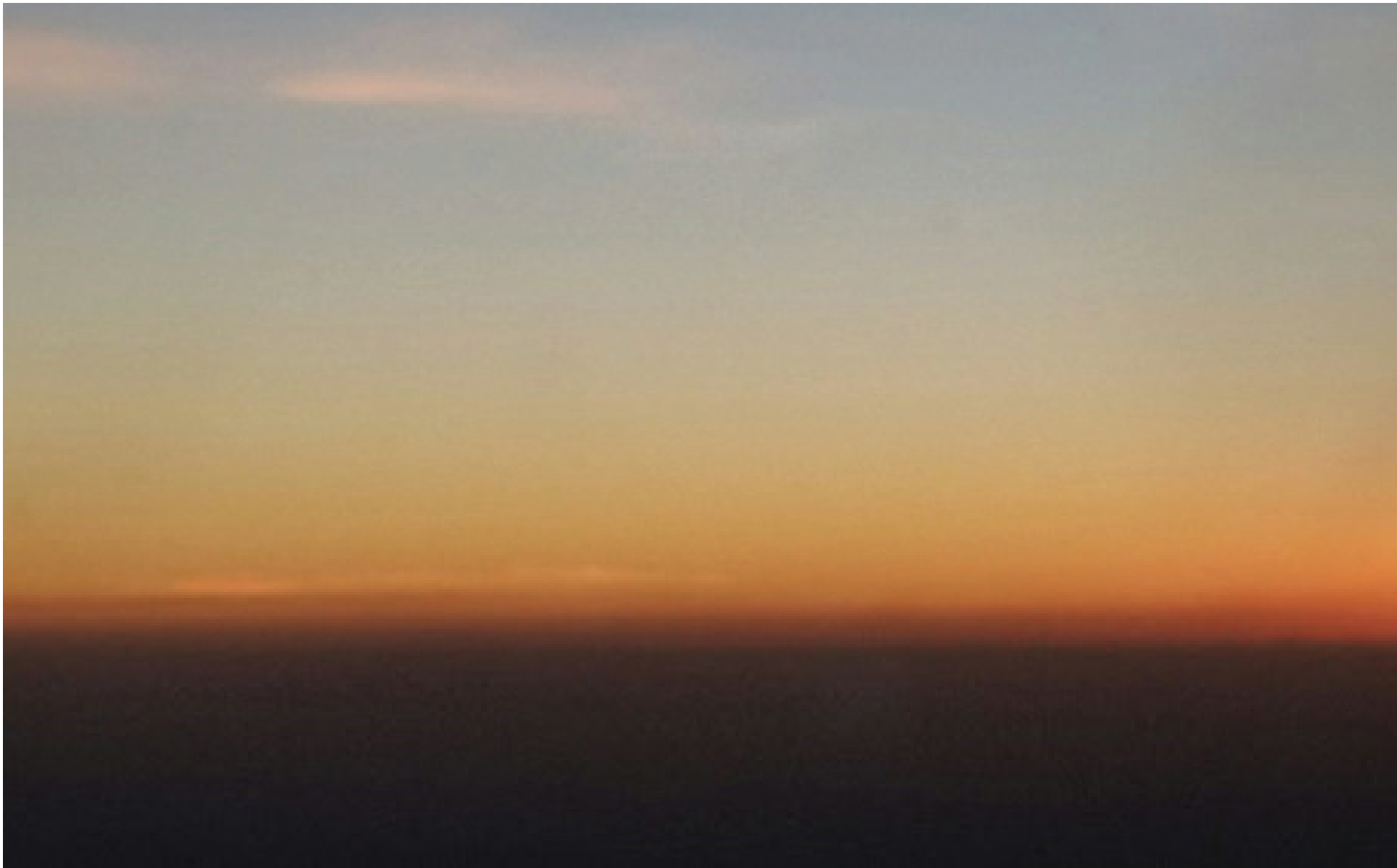


Figura 1. “Em algum ponto do cerrado”, 2016, fotografia digital. Foto da autora.

tras ideias, no entanto, que habitam o caderno como mônadas fechadas; nesse sentido, posso pensar que elas “anoitecem” naquele lugar; sua luminosidade é restrita, bem como seu regime existencial, que está no campo do virtual.

Sfumato e abstração nas imagens fotografadas

Renata Malcher de Araújo (2012, p. 271) faz uma interessante distinção entre o desenho de observação e a fotografia: “*No desenho, o traço exige a escolha de um número xis de elementos e sintetiza a imagem através deles, ao contrário da fotografia, onde mesmo quando se fotografa um pormenor traz-se uma imagem carregada de elementos*”.

A partir desta colocação da autora, aplicada às imagens fotográficas selecionadas, percebo o quanto tento revirar a função imagética desta linguagem para obter uma abstração. A veloci-

dade do dispositivo produz um excedente quantitativo de imagens; assim, é possível trabalhar selecionando por etapas, em um universo que apresenta desde a paisagem mais nítida até aquela em que os detalhes desaparecem, havendo dois ou três campos de cor unidos por bordas macias em sensações de *sfumato*. O termo, italiano, significa “evaporação por fumaça”, indicando a suavidade das gradações tonais, em que perdemos a noção rígida de contorno das formas ou entre as formas. A prática do *sfumato* vem da Renascença, com Leonardo da Vinci, em que ele desejava, ao representar as peles humanas, suavizar a textura e a expressão facial dos retratados, suprimindo marcas gestuais e pictóricas das pinceladas, por meio de esfregações suaves com verniz de madeira.²

² No Tratado da Pintura, Leonardo deseja ir além das

Questiono se essas imagens em *sfumato* não seriam análogas a uma ideia ou “imagem imaginada” (BACHELARD, 1975) fazendo-se visível, aos poucos, em um caderno de notas. Há um momento no processo em que uma ideia é um borrão, mesmo que ela já esteja em seus primeiros traços, em um caderno. Penso que esses momentos de passagem de uma imagem imaginada a uma imagem desenhada trazem esse indiscernimento característico da “perspectiva

regras elementares da perspectiva, indicando situações que expressassem, no plano bidimensional, a sensação de distância ou proximidade. Dentre elas está a “perspectiva do desvanecimento”, em que se afinaria o *sfumato*; é a “redução na nitidez do contorno das formas muito próximas, ou ao contrário, distantes, ou ainda que se destacam sobre o fundo de uma cor muito semelhante à delas” GIOSEFFI, D., *Perspectiva artificialis, per la storia dela perspectiva*, in LICHTENSTEIN, J. (direção geral). *A Pintura: textos essenciais*. V. 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 120.

do desvanecimento”, apontada por Leonardo, porque há um contato muito próximo ou muito distante entre nós e as coisas, em que discernir, pela visão, torna-se difícil.

Essa questão parece-me bem peculiar – a relação do *sfumato* com uma ideia em formação em um caderno de notas, ou mesmo o próprio caderno de notas. Se bem pensarmos, ao caderno-lugar caberia o desenvolvimento do pensamento na forma de desenho e, desse modo, o desenho assume ali sua postura lógica e analítica: o desenho projetivo. Mas há outras páginas no mesmo caderno: aquelas do mundo dos indiscerníveis, abrigos desses “borrões” de ideias. Assim como percebo o caderno de notas, percebo a figura singular de Leonardo. Ele me parece ser essa figura dialética que, sendo um dos estudiosos e praticantes da dissecação do corpo humano e da perspectiva artificialis (prá-

Figuras 2. “Em algum ponto da estrada entre MG e ES”, 2017, fotografia digital. Foto da autora.

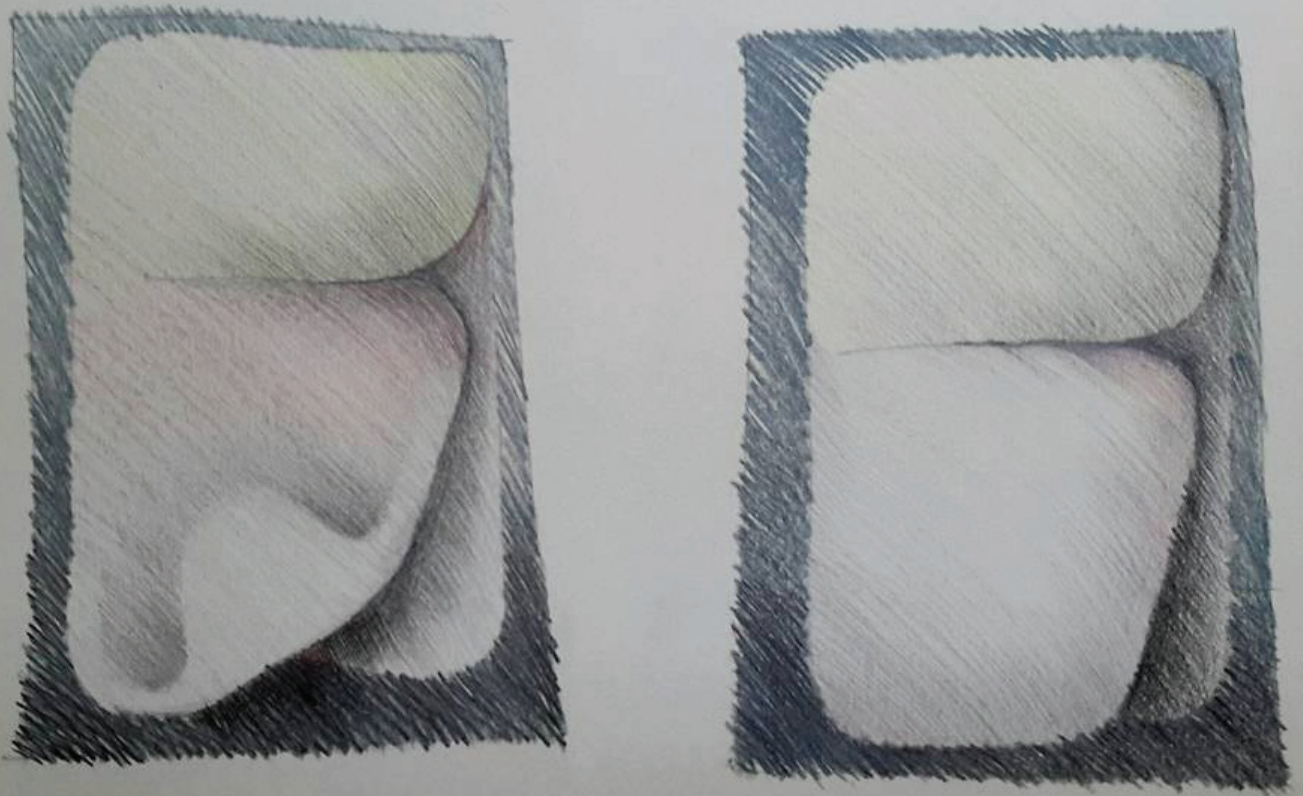


Figura 3: Estudos em desenho, lápis de cor sobre papel Canson, A4, 1986. Foto da autora.

ticas derivadas da necessidade de mensuração do mundo, compreendendo-o racionalmente), ao mesmo tempo nos lega o *sfumato*, esse desejo de esfumaçar, evaporar o contorno das formas corpóreas.

Marcia Tiburi (2004, p. 72 et seq) faz uma bela relação entre Leonardo e Montaigne, relativamente contemporâneos entre si, para dizer mesmo dos meandros da formação do sujeito moderno; aproximando técnica (*sfumato*) e gênero (ensaio), a filósofa quer dizer que no processo de emersão da noção de sujeito entre os séculos XV e XVII, há um movimento que vai em direção contrária à lógica cartesiana. Nos “Ensaaios” de Montaigne, o gênero literário funciona como esboço, uma subjetividade incompleta

que se mostra em formação, ao passo que no *sfumato* há uma indefinição no limite entre as zonas de sombra e de luz.

Se podemos falar de uma subjetividade em *sfumato* seria aquela que eliminaria a idéia de limite como traço que separa horizontes ou que, mantendo a idéia de limite para evitar a mera indistinção, o tornaria uma zona em que as fronteiras se formariam em escala mais ampla, sem separações abruptas ou definitivas. (TIBURI, 2004, p.74)

Podemos pensar no *sfumato* como detalhe de “abstração” no interior da representação mimética do real, a partir desta colocação, já que a filósofa usa o termo “indistinção” e a ex-



pressão “separações abruptas ou definitivas”, definidores do processo de abstrair. Em sua etimologia, abstrair nos dá arrancar, separar, distrair. Usamos o termo para designar um considerável conjunto de movimentos e artistas modernistas que levaram a cabo o processo de abstração de suas formas, antes, figurativas. Mel Gooding (2002, p.11) aponta uma arte abstrata como aquela que não ofereça ao olho “a ilusão de uma realidade percebida”, impelindo à reorganização dos conceitos do espectador: “a arte abstrata tem muitas maneiras de tocar em coisas conhecidas, mas sua referência a acontecimentos em narrativas conhecidas nunca é literal e inequívoca: ela sempre exige extrapolação imaginativa”.

Tal é a sensação diante de pinturas de Mark Rothko (EUA, 1903-1970) da década de 1950.³ Em suas grandes telas, o olhar se detém em grandes manchas retangulares de cor, em que não há uma passagem nítida de um tom a outro. À medida em que alcançam as regiões periféricas do quadro, os tons se esmaecem, cedendo lugar para outro tom de fundo e a sensação de flutuação das manchas centrais. Argan comenta Rothko:

Podem parecer deslocado falar em pintura de ação a propósito de Rothko, um

Figura 4. Estudo em desenho, pastel e lápis de cor sobre papel Duplex, A3, 1986. Foto da autora.

³ Sugiro os seguintes links para acompanhar algumas imagens de Mark Rothko: <http://www.markrothko.org/paintings/> e <https://www.tate.org.uk/art/artists/mark-rothko-1875>

contemplativo com pupilas dilatadas, de gesto lento e leve que não deixa traços. No entanto, nem todos os gestos são ditados pela neurose: o de Rothko é calmo, cadenciado, uniforme, como o gesto do artesão que pinta uma parede, dando uma, duas, três demãos até que a superfície atinja certo grau de densidade ou transparência, e onde havia um plano rígido e impenetrável agora há uma veladura que deixa passar a luz, ou mesmo emana-a através da cor. A ação não é projetada nem arremessada; realiza-se por meio de uma gradual acumulação e refinamento da experiência, enquanto ela se faz". (ARGAN, 1992, p.531)

Esta passagem nos revela um pouco do método de pintura de Rothko, diferente do de Leonardo nas zonas de *sfumato*. Mas em ambos, há esse indiscriminamento do contorno das formas. Em Rothko, o gesto reiterado de acumulação gradual sensibilizando a superfície e o efeito de suspensão das formas no espaço bidimensional influenciaram-me enormemente. Rothko, com segurança, foi uma referência em um processo que começou em 1986; com enorme curiosidade e prazer fui à velha caixa de estudos, procurar e me deparar com um caderno de experimentações feito para a disciplina de Técnicas de Desenho, graduação em Artes Plásticas (Fig. 3 e 4). Dei-me conta, nas lembranças materiais, da velocidade de minha produção e exercícios, na época. Realizei uma sorte de estudos na graduação, os quais não foram realizados: desenhos de sementes, traveseiros, encostos de cadeiras: queria compreender os volumes das formas, via desenho. Rothko foi um guia crucial para aquela época, pois havia já uma questão da suspensão das formas, o que tateava via intuição. Tais estudos habitaram, no entanto, cadernos de notas em um momento importante do percurso poético, em que fazia a transição de formas figurativas para formas abstratas.

Considerações finais

Ao fim da viagem deste breve texto, questiono o que significa, de fato, o conjunto de fotografias abstraídas que venho colecionando e que, despreziosa e ousadamente, tomo como pretexto para pensar nas ideias e formas hospedeiras de um velho caderno de notas. Não pretendo ampliá-las para alguma exposição, meu trabalho artístico segue em outra direção. As fotos tampouco representam fielmente os trajetos que percorri, de ônibus. O que são estas imagens?

Juan Carlos Meana (2015, p.54) medita acerca de suas fotografias de viagem:

Um momento particular de ausência se produzia então na contemplação de fotografias; se o ato de fotografar pertence ao presente, a ausência que provoca a contemplação é a do estranhamento que nos produz a falta de identificação. (...) As imagens fotográficas me convidavam à ausência, como se a distância com o momento de sua realização acrescentasse um estado, não tanto da memória, senão do tempo aberto a que nos lança o presente. (...) Sem dúvida, esta ausência tem a ver com a saudade, com algo que foi e que já não é, com a coisa que esteve presente e agora é o signo o que cobra presença, com o que já não está, com o fugidio. Sua relação, a destes momentos da ausência com a criação, tem a ver com o fundamento da própria construção da imagem, com a carga de significados que ela é capaz de provocar.

Talvez a existência das fotografias abstraídas seja a abertura no real, o possível para aquelas mônadas fechadas nos cadernos da graduação: estudos não realizados, mas que foram fundamentais para o entendimento da metamorfose de minhas formas rumo à abstração e à tridimensionalidade. Por meio da presentidade das fotografias, recorri aos cadernos passados. Fo-

lheá-los provocou-me uma sensação mista de estranhamento (quem fez isso?) e de surpresa, por perceber que desde o passado, aqueles desenhos já apontavam caminhos poéticos percorridos somente agora. Cria-se o entendimento da historicidade daquele percurso poético. A sensação de pertença daquele pensar, ali esboçado, abraça tanto as ideias que foram materializadas quanto os projetos que não tiveram voz; mesmo eles já apontavam para o futuro.

A intuição vinda no ato de perceber a direção para as fotografias abstraídas, tomadas durante viagens, favoreceu o recurso de fazer uma pregação no tempo e uni-las a estudos antigos em desenho, passando por pinturas de Mark Rothko e o *sfumato* davinciano. Eventos dispersos que a viagem, em si, fez agregar. Uma chance a mais de contemplar o passado, de outro modo. Mea-na busca compreender o que é a contemplação. Em seu entender, contemplar é *“reconciliar-nos com nosso passado original para que sua agitação nos incline, mas não nos descavalgue de nosso transcurso”* (Idem, *Ibidem*). Essa pregação no tempo uniu o desenho e a fotografia de modo insuspeito, e o lugar onde se reconciliam não seria o caderno como documento de memória – somente - mas a borrosidade do ser, suas ideias e seu processo de criação.

Referências

ARAÚJO, Renata Malcher de. Pedras, papel, viagens e memória. In: PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). **Bloquinhos de Portugal**: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. p. 267-271.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São

Paulo: Ed. 34, 2001.

GOODING, Mel. **Arte abstrata**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. (dir geral). **A Pintura: textos essenciais**. V. 13: o ateliê do pintor. São Paulo: Ed. 34, 2014.

MACIEL, Sheila Dias, 2004. **A literatura e os gêneros confessionais**. Disponível em: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e%20os%20g%E-Aneros%20confessionais.pdf> Acessado em 26.07.2009.

MEANA, Juan Carlos. **La ausencia necesaria**. Granada: Ediciones Dauro, 2015.

PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa (org). **Bloquinhos de Portugal**: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

TIBURI, Márcia. **Filosofia cinza**: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

Claudia França

Artista visual. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2010). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002). Atualmente sou membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Expressão Tridimensional e Desenho. Tem participação em exposições coletivas e individuais, em nível regional e nacional; participo de reuniões científicas e possuo produção textual.

DIÁSPORA PIRAMIDAL: PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO CORPO EM EXÍLIO

PYRAMIDAL DIASPORA: ARTISTIC CREATION PROCESS OF
THE EXILE BODY

Lia Krucken

PPGA-UFBA

Jorge Cabrera

UFMG

Resumo: Este trabalho é uma reflexão sobre o artista em exílio e sobre seu processo artístico: quando o corpo passa a criar e toma o lugar de autoridade do seu destino e deslocamento. Nos interessam as “textualidades migrantes”: histórias que ainda não foram contadas e que restam à margem e em expansão. Nos interessa o processo artístico como modo de produzir conhecimento, por meio da arte e do corpo, enquanto método e abordagem de pesquisa. Este trabalho inclui performance, vídeo-performance, fotografia, cadernos de artista, desenho e instalação.

Palabras-chave: diáspora, arte contemporânea, decolonização dos corpos, processos artísticos em deslocamento.

Abstract: *This work is a reflection about the artist in exile and about his artistic process: when the boy starts to create and take place of authority of his own destiny and displacement. We have special focus on the “migrant textualities”: histories that were still not told and stays in the margins and in expansion. We research the artistic process as a way to produce knowledge, by means of the art and the body, as a research method and approach. This work includes performance, video, photography, artist notebooks, drawing and installation.*

Keywords: *diaspora, contemporary arts, decolonization of bodies, artistic processes in displacement.*

Para iniciarmos

Os corpos em exílio são o nosso ponto de encontro e o ponto de partida para esta reflexão em forma de diálogo entre dois artistas que vivem na diáspora e incorporam esta experiência em seus processos criativos.

São várias as motivações que nos levaram a abordar o tema da diáspora nos trabalhos que desenvolvemos. Gostaríamos de, por meio da prática artística e migratória, convocar o direito à migração e a pertencer a uma cultura planetária; o respeito às histórias migratórias, em vários graus¹, que não foram contadas; os conhecimentos e estéticas não colonialistas e não colonizadores, assim como às experiências vividas. Ao escrever este ensaio, gostaríamos de compartilhar várias questões que surgiram ao longo da pesquisa. Questões estas que continuarão em aberto e, justamente pela abertura, nos permitem seguir investigando sem expectativas conclusivas dos fatos². Dessa forma, escolhemos para este texto a estrutura a partir de questões: *Quais são as ficções (e fricções) que se constroem em torno da herança migratória? Como o processo artístico nasce na experiência de um deslocamento geográfico? Existe uma experiência migratória alongada, cultura/tempo, no sentido de repetir padrões culturais colonialistas ainda no s.XXI?*

As amarrações teóricas centrais que nos norteiam, ou nos “suleiam,”³ são conceitos como a “experiência do fora” em Blanchot (1997); a noção de “entre-lugares” de Bhabha (1994); a proposta de uma “filosofia do migrante”, por Flusser (2003). Outros trabalhos importantes referem-se à “diáspora somática”, conceito pro-

posto por Equedije; à busca por experiências que nos levem a desocidentar-nos, abrindo-nos e abrindo caminhos para o outro, em abertura semântica proposta por Almeida (2009); ao conceito de textualidade proposto por Llansol (2014). Finalmente, a ideia de contemporâneo apresentada por Agamben (2008, 2009).

A palavra diáspora refere-se à “dispersão” de um povo ou pessoa por razões étnicas, religiosas, entre outras. As artes visuais na contemporaneidade, tanto quanto acontece na literatura, nos leva a viver experiências para além dos desígnios da linguagem ou uma imagem literal. A imagem de que falamos nos remete a múltiplos mundos ficcionados e friccionados, no sentido de reais ou imaginários, portadora de conhecimento e de experiências novas no “Fora” e no “dentro”. Falamos no “Fora” na perspectiva que Blanchot nos traz para a criação literária, no sentido dos mundos que o artista cria a partir do tema da migração ou também dos mundos que são criados pelos próprios filhos, em qualquer geração, de uma diáspora familiar. Neste último caso, observamos que essas pessoas que vivem no lugar de nascença, recriando culturas narrando histórias “ficcionadas”, ou “friccionadas” pela realidade, entorno da migração de seus antepassados.

Tal situação poderia levá-las a habitar “um mundo de outro mundo”; uma espécie de *mise en abyme*⁴ ou criação de mundos intermediários. Por sua vez, viver o “dentro” da diáspora nos leva ao encontro dos mundos criados pelos artistas em trânsito, que pode ser disparado em um processo criativo originado na própria situação diaspórica.

1 Refere-se às histórias de experiências migratórias em primeira, segunda ou outras gerações de imigrantes.

2 Este texto relaciona-se com a pesquisa de Doutorado em andamento <omitido>.

3 No sentido de se olhar, também, em direção ao sul.

4 Trata-se de uma expressão francesa que na literatura significaria “narrativas que contêm dentro outras narrativas”. Na pintura e nas artes visuais, em geral, a “imagem que se reflete no espelho” representa bem essa expressão.

Quais são as fricções e as ficções que se constroem em torno da experiência e da memória/ herança migratória?

No contexto dos filósofos inseridos em um pensamento diaspórico, Vilém Flusser (1920-1991) possui uma obra que transita em diversas áreas – da filosofia à arte ao design e nesse contexto é importante o tratamento que ele dá às palavras diáspora e exílio. Flusser era de origem tcheca e mudou-se para o Brasil fugindo do nazismo, em 1940. Naturalizado brasileiro, autodidata, Flusser atuou por cerca de 20 anos como professor, jornalista, conferencista e escritor.

Recentemente, em 2016, a Academia de Arte de Berlim – ADK organizou uma mostra sobre o seu trabalho, intitulada *Without Firm Ground: Vilém Flusser and the arts*, na qual seus textos e pensamento são descritos como “um contínuo experimento de viver e sobreviver na diáspora”⁵. Segundo Flusser (1984), uma pessoa deslocada do habitual poderia, por causa deste deslocamento, ser capaz de perceber outras estéticas:

O hábito é anti-estético, (de “Aisthes-thai” = perceber), porque impede que o mundo seja percebido. Anestesia. (...) Quando a cobertura do hábito é retirada violentamente (exílio), a gente descobre. Tudo passa a ser percebido e demonstrável = “monstroso”. Os gregos chamavam tal descoberta pelo termo “a-letheia”, o qual traduzimos por “verdade”. O exilado foi empurrado rumo à verdade. (FLUSSER, 1984, p.2)

A perda da anestesia e a amplificação da percepção, provocadas pela experiência da diáspora, estão relacionadas ao que chamamos, neste ensaio, de “fricções”. Para fazer imagem, trazemos o trecho de um relato de um artista, durante autoexílio no Tibet:

Nesse mesmo singelo abrigo, onde concluí essa fase recente e muito importante no meu desenvolvimento humano, pessoal, afetivo, intelectual e espiritual, talvez, exatamente, por isso, foi possível deparar-me com a força da solidão, da limitação e da impermanência. Claro, alimentados por todos os meus desequilíbrios e fricções desajeitadas de sentimentos. (...) (FEITOSA, 2014, p. 552).

No exílio nos deparamos com a força da solidão e com “fricções desajeitadas de sentimentos”, nos diz Feitosa (2014). De alguma forma a ideia de fricção se apresenta paradoxalmente à ideia de exílio e do sentimento de liberdade que possa estar embutido nesta experiência (ainda que este sentimento seja composto com vários outros, opostos também). É interessante, aqui, apontar o conceito de resistência definido por Lacan justamente como “as fricções imaginárias e psicológicas, que fazem obstáculo aquilo que Freud chama o escoamento dos pensamentos inconscientes” (Lacan, 1954-1955, p. 164). Talvez, o que a experiência do corpo em exílio revele é a sua resistência (em amplo sentido), e assim, em enfrentamento, a sua existência e a sua identidade.

Seguindo, ainda, a citação de Flusser, gostaríamos de destacar o trecho: “O exilado foi empurrado rumo à verdade”. Qual é essa verdade? Até que ponto a ideia de verdade pode implicar em um mito e em uma ficção?

É sobre a dimensão da ficção que, então, nos concentramos agora. Gostaríamos de investigar “ficções” que a vivência em exílio (ou que uma história de migração na família, por exemplo) podem provocar. Viver na diáspora é estar deslocado no sentido geográfico ou cultural. Podemos estar no mesmo território de origem e viver na diáspora. É o que o nigeriano Moyo Equedije chama de *metamodernism*. O Metamodernismo

⁵ http://www.adk.de/de/programm/?we_objectID=49530



Figura 1. Diário em deslocamento, composição em forma de painel vertical, de <omitido>. Obra apresentada na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Cerveira, Portugal, 2018. Fonte: <omitido>.

fomenta formas míticas, psíquicas e somáticas das diásporas. A “diáspora somática” envolve migração geográfica, enquanto a mítica e a psíquica dependem de imaginação e de visualização. É uma forma de arte “metamoderna”, na qual padrões míticos embelezam e redefinem ícones e ideias contemporâneas, utilizando materiais votivos e estéticos não convencionais ou que transformam o convencional com técnicas e mediações originais (Leite, 2017, p.63).

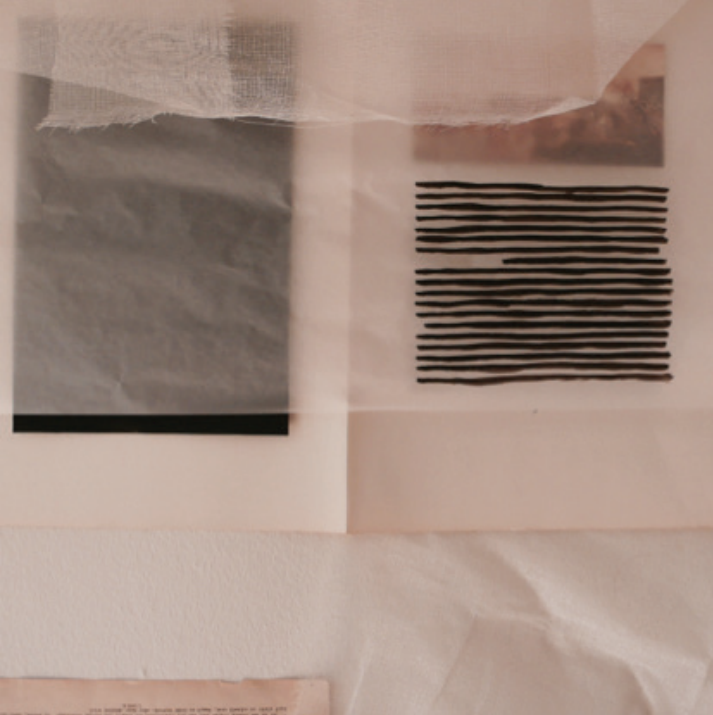
Como o processo artístico nasce na experiência de um deslocamento geográfico?

Como havíamos apontado anteriormente, o processo criativo que apresentamos aqui neste texto é disparado por questionamentos a partir da própria situação diaspórica. No trânsito de “entre-lugares” somos portadores de experiências, hábitos culturais, memórias presentes ou ancestrais e de um corpo. Um corpo colorido, um corpo com traços, um corpo com uma carga de informação peneirado por relações de poder, de censuras, de supremacia cultural, ao mesmo tempo que realiza sua trajetória singular.

Como estratégia de composição deste ensaio, optamos por inserir breves relatos, em primeira pessoa, nos quais os artistas descrevem a experiência do exílio em seus processos artísticos.

Criar na diáspora – relato de artista <omitido> (Fig. 1, Fig. 2a, Fig. 2b)

“O deslocamento geográfico me levou a olhar os lugares de forma diferente e tentar me perceber nestas novas paisagens. Houve uma incorporação de objetos e elementos do lugar no meu processo artístico. O artista deslocado pode atuar como um “coleccionador” de coisas que não compõem uma coleção linear mas uma narrativa de fragmentos, uma textualidade que se forma a partir de “encontros inesperados do diverso”. Um aspecto interessante de colecionar objetos é observar a estética que se forma em uma composição visual “do acaso”. Para mim esse é o primeiro desafio (e também encanto): lidar com a escolha intuitiva e “acidental”. O segundo desafio diaspórico, digamos, é entender seu corpo em composição (ou não) com os elementos do novo lugar. Perceber o grau de atravessamento (e, talvez, de pertencimento históri-



co-cultural), e também o grau de repulsão que o corpo sente. Por fim, o artista vê-se criando em deslocamento e então o desafio se dá na comunicação dessa experiência do lugar, que acontece ao mesmo tempo que outras experiências acontecem, já que a contemporaneidade é justamente marcada por esses atravessamentos de tempos e assuntos que se dá no dia-a-dia, na tela de um celular, no e-mail que chega inesperadamente de um amigo distante, na notícia que tira a ordem do dia. Assim, estamos falando de uma experiência dentro da experiência, do lugar atravessado e que nos atravessa e de como contar este momento, esta cena móvel que se vive. A forma que se configurou no meu processo artístico foi a de um diário de fragmentos que assume-se como um painel vertical, que se constrói à altura dos olhos. Um painel que quer ver passar o corpo em deslocamento. É inacabada, por natureza, para deixar o outro entrar e também para caber histórias das margens, trajetórias singulares que possam se comunicar num pequeno objeto ou no que sobrou de um texto rasurado.”

Como pensar o texto que nasce assim, se escreve a partir de objetos, fragmentos, imagens visuais e literárias, sem seguir uma ordem linear ou contar uma história inteira nem única? Para descrever esse escrever além da narratividade, vamos buscar o termo textualidade, da obra de Maria Gabriela Llansol:

(...) Mas o que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo (LLANSOL, 1994, p.120-121)⁶.

O termo textualidade é também central na obra de Almeida (2013, p. 179), que o usa “para

Figura. 2a e 2b. Diário em deslocamento (detalhes). Fonte: <omitido>.

⁶ Discurso proferido por Maria Gabriela Llansol por ocasião do Grande Prêmio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a Um Beijo Dado Mais Tarde. Publicado em Lisboa/Leipzig: o encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994.

designar a literatura fora da noção de território (nacional, linguístico, semiótico)”. A autora nos fala em “textualidades extra-ocidentais” ao se referir à escrita de textos “fora da perspectiva da tradição iluminista, francamente europeia” e que apontem “para fora da lógica ou da racionalidade consolidada desde a civilização Greco-romana”.

Talvez seja este o ponto que mais nos interessa aqui: a possibilidade de, por meio da arte, um texto que se abre além de si. Ser corpo que escreve também a escrita de outros corpos que passaram pelo evento, um corpo que segue outras lógicas. E é importante evidenciar que pensamos a escrita de forma ampla – que se dá na forma de texto, imagem, de tudo que um corpo pode escrever. Escrita como processo de abrir caminho. Trabalhar “esse algo que se escreve” seria, assim, trabalhar formas de conhecimento não parametrizadas, que guardam a possibilidade de conhecer algo pelo próprio processo em que esse algo se dá. Falamos, então, sobre criar conhecimento pela experiência, pela experiência da arte.

Existe uma experiência migratória alongada, cultura/ tempo, no sentido de repetir padrões culturais colonialistas ainda no s.XXI e imantados no corpo?

A história de países marcados pelas trocas e os deslocamentos físicos e culturais apresenta na América Latina um alongamento caracterizado pelas relações de poder, de domínio, de supremacia classificatória a partir do corpo e das etnias, expressadas pelas cores de pele, cabelo e olhos, procedência geográfica, ainda no século XXI.

A mentalidade colonialista dos países americanos e europeus, tanto na forma de se relacionar entre os próprios nativos e com os estrangeiros, em diáspora, disputa relações por meio

de uma imagem corporal atravessada pela memória ancestral de um imaginário dominado pela figura dos “corpos monstruosos”. No contexto americano do sul, a figura de “monstros” fez parte da descrição do diário de Cristóvão Colombo, no primeiro encontro dele com a América, e dos diários e notas de Alexandre Rodrigues Ferreira durante sua viagem filosófica no século XVIII, pela Amazônia brasileira. O processo de expansão do colecionismo possibilitou a criação de exposições de objetos, de animais e de seres humanos em cabines de curiosidades, museus, feiras, circos e zoológicos de animais e humanos, populares na Europa do século XVIII, e que caracterizava um novo “monstro”: negros, mulher negra, índios, procedentes das colônias (Ferreira: 2010, p.833).

O “monstruoso” é consolidado cientificamente pela biologia como a “supremacia do branco” europeio no século XIX, com a introdução do conceito de raça e as propostas de Georges Cuvier⁷, considerado o pai da anatomia comparada. Nesse mesmo século, essa classificação é simbolizada no corpo negro de Sara Baartman⁸, a chamada Vênus Hotentote, símbolo político, hoje, das lutas anticolonialistas na África do Sul. O que restou da Sara foi devolvido a África em 2002 para ser cremada segundo os rituais de seu povo Khoisan. Esse ato representa uma das ações simbólicas de “decolonização” no século XXI.

7 No livro “Historia Natural dos Mamíferos”, de Georges Cuvier e Saint-Hilaire, a nudez de Sara Baartman é associada à imagem de macacos. In: Ferreira et al. (2010).

8 Sara Baartman foi uma mulher de origem africana, do povo Khoisan, região sul do continente. O corpo dela foi exibido como aberração em cidades como Londres e Paris, tanto como símbolo de uma sexualidade “perigosa e incontrolável”, como na aproximação de seus traços aos macacos. Após falecida, seu cadáver foi dissecado, assim como seu cérebro e genitália preservados em formol e exibidos no Musée de L’Homme de Paris, até 1974, juntamente com seu esqueleto (Ferreira: 2010, p.828).



Criar na diáspora – relato de artista por <omitted> (Fig. 3 e Fig. 4)

“Corpos monstruosos, corpos afogados, corpos exilados, corpos abjetos, corpos arrancados (deslocados), corpos objeto (sem alma, em exibição, animalizados, feios), corpos servís (mutilados, amordaçados, esquartejados, violentados, classificados), corpos negros, amarelos, vermelhos, corpos rejeitados (não civilizados) ...

O que carrego, que imanta este corpo e preenche esta “mala” diaspórica?

O quê me foi designado?

O quê me designo?

O quê me define como “gente bonita” no Brasil?

O que me define como latino-americano em Portugal?

Onde eu estou nesta pirâmide diaspórica Venezuela, Espanha, Brasil, Portugal?

Estou aqui, porque eles estiveram lá? O fluxo se inverteu, com a diferença de que eu trouxe um corpo com traços biológicos gravados de memórias,

Figuras 3a e 3b: De Jurupixunas a Paracatu de Baixo, por <omitted>. Fotogramas. Audiovisual. 5'50". Fonte: <omitted>



Figura 4: Desenhos de intervenção sobre livros, por <omitido>. Tinta nanquim. Fonte: <omitido>.

de um lugar instável econômica e politicamente, de um lugar ao sul, Agora, um não-lugar?”

A ação dos padres e dos naturalistas, entre outros, nos séculos XVIII e XIX foi significativa para a construção do olhar classificatório, de supremacia cultural, religiosa e dos traços corporais entre os colonizadores, em diáspora, e os colonizados, considerados inferiores e sem alma. Alguns museus de história natural e de ciência dos países colonizadores apresentam ainda uma grande coleção de objetos e mostras etnográficas das etnias procedentes das colônias, com exibições à espera de uma intervenção sob um olhar decolonizador. Nesses trânsitos me deparei com uma coleção de máscaras da nação indígena Jurupixuna, amazônica, brasileira, levada para Portugal pelo naturalista Rodrigues Ferreira, no século XVIII, e que forma parte de uma coleção chamada “objetos filosóficos” dessa época.

Os Jurupixunas se caracterizavam por tatuar o corpo incluindo o rosto, assim como portavam máscaras “alegóricas aos espíritos da mata”, que lembram animais ferozes. De grande e refinado acabamento técnico e plástico, esses objetos, conectados ao corpo, podem ter ajudado à ideia da construção do conceito “corpo monstruoso” para a época. No meu processo criativo vejo essa cultura como simbólica, de atravessamento de séculos até o que vai desta época, para expressar por meio da arte a fragilidade da diversidade cultural americana (América, nós, quero dizer) ligada a essas etnias e a nós, filhos desse processo. As culturas indígenas lutam no século XXI para serem descolonizadas e ter direito à demarcação de suas terras, por um lado, e ao respeito à suas tradições ancestrais, por outro.

Jurupixunas somos todos, assim como somos todos ianomâmis, krenaks, guaranikaiowas e tantas outras nações indígenas que sofrem pela “fome de metais” na Amazônia, como em outros

tantos lugares do Brasil e da América.

Dessa forma, trago nos desenhos sobre páginas de livros diversos, sobre os vídeo performances, as fotografias, a imagem de alegoria às máscaras dos Jurupixunas, como uma forma de não deixar apagar e ao mesmo mostrar a ameaça, que sobre todos nós persiste, de modelos econômicos de pensamento, de colonialidade no século XXI, que não consideram nem respeitam a diversidade planetária.”

Para os artistas contemporâneos inseridos em uma ação política, de ativismo artístico, é urgente promover a “decolonização dos corpos”. Entende-se no contexto deste trabalho, que essa ação representa estimular ações visuais, que nos conduzam a libertarmos da “colonialidade do ver”, para a construção de um mundo “transmoderno e pluriversal”. Segundo Joaquin Barriendos (2011), *“A colonialidade do ver é constitutiva da modernidade, portanto, age como padrão hierárquico de dominação, decisivo para todas as instâncias da vida contemporânea”*. Por sua vez, a ideia de um mundo “transmoderno” é uma herança da Conferência de Bandung (1955), que propôs um mundo em uma terceira via fora do Capitalismo e do Comunismo, para uma construção “decolonial” do ser, “um mundo onde caibam muitos mundos”⁹.

Para continuar a reflexão

O ponto central que gostaríamos de compartilhar neste ensaio, não a maneira de conclusão, e sim para continuar a reflexão, é o *processo artístico como obra e como um modo de produzir conhecimento*. Nesse sentido, é fundamental manter a abertura de “ser processo”. Assim, a experiência do deslocamento, enquanto ação que provoca ficções e fricções, é uma impor-

tante vivência para o “processo” e para a obra de arte contemporânea. Entendemos que no sentido da arte contemporânea o processo e as experimentações são tão importantes quanto o produto ou obra final. Evidencia-se, assim a importância de manter-se como processo, de combinar vários começos, contando várias histórias singulares.

Neste sentido, o processo artístico, como modo de produzir conhecimento, pode abrir novos caminhos e nos levar a modos de ver e de agir que vão além de construções coloniais (que às vezes, são tão profundamente arraigadas, que nem são percebidas como tal). Este é o segundo aspecto que gostaríamos de destacar: para os artistas contemporâneos inseridos em uma ação política, de ativismo artístico, **é urgente promover a “decolonização dos corpos”** e ampliar as interrelações da arte com outros campos do saber.

O terceiro aspecto refere-se ao fato da *arte contemporânea permitir registrar e lidar com elementos e linguagens diversos*. A experimentação estética característica da arte contemporânea, pressupõe relações inter- e trans-disciplinares, a possibilidade de combinar materiais, conhecimentos diversos, mídias e tecnologias, e a interação com expectadores (e, às vezes, a participação coletiva). Essa combinação de várias dimensões (áreas, meios, técnicas, interatividade) faz com que, em muitos casos, haja uma fusão da obra e do processo criativo. Ou seja, o processo interessa tanto quanto seu resultado (e, às vezes, mais ou menos). Assim, nessa miríade de possibilidades, nos parece ainda mais importante pensar que o artista, assim como o poeta, tem uma responsabilidade: quebrar ciclos e ir mais além.

⁹ A Conferência de Bandung foi um encontro afro-asiático, que reuniu 29 países asiáticos e africanos entorno a temas e ações de “decolonização”.

Referências

AGAMBEN Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de. Em: Cabral, C. A.; Rocha, J. Desocidentar-se: aberturas e caminhos para o outro - entrevista com Maria Inês de Almeida. **Revista Em Tese**, Belo Horizonte, v. 19 n. 3, set.-dez. 2013. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/5500/4913>. Acesso em: 3 out. 2018

BHABHA, Homi. **The Location Of Culture**. London, Routledge, 1994.

BARRIENDOS, Joaquín. **La Colonialidad del Ver**. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. Bogotá: Nómadas, núm. 35, 2011.

FEITOSA, André. **Verso e avesso da sombra: tessitura de profanação sensível (pensarte-corpo na experiência de bioética e aionética)**. Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva. Mestrado Acadêmico em Saúde Pública. Universidade Federal do Ceará, 2014.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. Florianópolis: **Revista Estudos Feministas**. 2010.

FLUSSER, Vilém. 2003. **The freedom of the migrant**: objections to nationalism. Bristol: University of Illinois Press

HALL, Edward T. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig**. O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 2**: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MBENBE, Achille. **Crítica de la razón negra**. Ensayos sobre el racismo contemporáneo. Barcelona, Futuro Anterior Ediciones, 2016.

Lia Krucken

Pesquisadora, professora e artista interdisciplinar. Atua nas áreas de artes e design, com especial foco em textualidades Afro-Brasileiras. Atualmente leciona e conduz pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Colabora também como pesquisadora convidada em projetos junto ao Colégio das Artes na Universidade de Coimbra, Portugal. Desde 2016 atua como voluntária na curadoria de design e comunicação da CABRA - Casas Brasileiras de Refúgio, parte da rede internacional ICORN - International Cities of Refuge Network, que recebe escritores e artistas em risco.

Jorge Cabrera

Profissional de experiência multidisciplinar em arte e cultura: professor, artista visual, gestor cultural, curador independente. Formado em arquitetura pela Universidad de los Andes Venezuela (1987), revalidado pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG (2008). Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais (2011). Participou de Exposições na Venezuela, Cuba, Espanha, Portugal, França e o Brasil, individuais e coletivas.

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.--

