



OPAIVARÁ, Bem Comum, 2021.

farol

Inverno de 2022 | ano 18 | N. 26
Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

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 26 – Vitória : Centro de Artes/UFES, inverno 2022.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

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

CDU 7 (05)

farol

Inverno 2022 – número 26, ano 18
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

- 7 Apresentação
- 11 ENSAIO
- SPA_LOW_SKY- Creative Commitment as a Studying Environment in an Artistic Meeting Zone
Rolf Laven
- SEÇÃO TEMÁTICA
- 29 Murilo Chevalier e o Babado Processual: um corpo/corpa em performance na rede
Wagner Miranda Dias
- 37 Encontros alegres na arte da performance
Heloísa Helena Pacheco de Sousa
- 43 Limites e fronteiras do caminhar como proposição poética: memórias, mapas e medos
Karoline Rodrigues Gomes
Cláudia França
- 50 Marta Neves, o elã e a incompetência
Pedro Moreira
André Arçari
- 58 OPAVIVARÁ!: Modos de vida na arte contemporânea
Livia Fernandes Campos
Angela Grando
- 64 En la piel: corpo, resistências, encontros e hibridações
Valdemir de Oliveira
Reinilda De Fátima Berguenmayer Minuzzi
- 71 Urso contra “MagraSS”: pistas para um processo criativo em diálogo com o Teatro Documentário e a Autoficção
Walmick de Holanda
Francis Wilker

78 Mark Bradford: A política entre o Corpo e o Espaço
André Luiz Rigatti

87 Entre ruídos e ruínas: “Olvido” (1987-1989) de Cildo Meireles
Caroline Alciones de Oliveira Leite

94 A queima, o gesto e o corpo: a performance das “gravaduras a ferro e fogo” como poética de re-criação
Raquel Fernandes

ARTIGOS

104 Centropop: propostas e reflexões de estudos arquitetônicos voltados para a criação de redes de difusão audiovisual
Juliana Barbosa Lima E Santos Toyama

117 A poética do horror e o invisível do retrato
Olga Kempinska

128 Lina Bo Bardi e o desenho do móvel moderno para o Studio de Arte Palma
Fernanda Coura

141 Arte no exílio brasileiro: imagens interiores de Lasar Segall
Daniel Rincon Caires

TRADUÇÃO

158 SPA_LOW_SKY- Compromisso Criativo como Ambiente de Estudo em Zona de Encontro Artístico
Karyne Berger Miertschink

177 NORMAS DE PUBLICAÇÃO
PUBLISHING STANDARDS

Apresentação

Desmanche de bordas na arte contemporânea

A Revista FAROL estabeleceu-se como um importante instrumento para a disseminação do conhecimento em torno da arte e da cultura, numa perspectiva que se crê complementar à disseminação da produção teórica sobre arte moderna e contemporânea e pesquisas relacionadas a esses campos. Este número atual surge do contexto de conhecimentos gerados em torno do Seminário Ibero- americano sobre o Processo de Criação em Artes, Poéticas da Criação, ES – 2022. O projeto da FAROL, e com ele, o do Seminário Poéticas da Criação (criado em 2014) é um projeto que reivindica, de modo consistente, discursos novos, colocando em contato novos intervenientes, favorecendo afinidades. Colocar a questão da pertinência do “Saber viver juntos: um dilema da contemporaneidade”, tema referencial do Poéticas da Criação/2022, nos fez retornar à necessidade de abordar esse sujeito que nos parece tão vivo sobretudo para aqueles que se envolvem em suas poéticas interagindo em colaborar com novos modelos de comportamento social, demarcando fazeres e saberes que constituem territórios simbólicos ou físicos, percepção, mais consciência social e cultural. Acreditamos que os artistas intuem o futuro e na diversidade de suas manifestações e de suportes, de algum modo, provocam, fazem incorporar a implicação social, a interação e a criação e formação de novos públicos como um dos componentes estruturantes da sua obra.

Em seu *Pourparlers 12*, Gilles Deleuze escreveu: “O que interessa são as relações entre as artes, as ciências e a filosofia. Não existe nenhum privilégio de uma destas disciplinas sobre a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é o de criar funções, o verdadeiro objeto da arte criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos” (DELEUZE, Gilles. 1990:168). A vocação interdisciplinar e multidisciplinar do processo criador traz na base o impulso vital da curiosidade, da pesquisa, e pertence assim a uma vocação de resistência, abordando as relações entre a cultura e a obra em particular. Constata-se em nossa agoridade, nesses “tempos de incerteza”, uma diluição entre os paradigmas que, antes dominantes, cessam sua condição dominante, acentuando-se, nas áreas de conhecimento e da produção cultural, o esfacelamento entre as linguagens artísticas que vão se contaminando, gerando obras híbridas, esgarçando fronteiras.

A diversidade de suas manifestações e a simultaneidade de ocorrências e de suportes envolvem em sua esfera produtiva a componente relacional (Bourriaud, 2004) e assumem uma atualidade constante e renovada. Há uma característica que prevalece em todos os textos reunidos na Seção Temática e nos Artigos apresentados na presente edição: a reflexão informada sobre autores e obras de arte, que propõe sentidos, novas redes de conhecimento na nova paisagem cultural.

O ensaio “SPA_LOW_SKY - Creative Commitment as a Studying Environment in an Artistic Meeting Zone”, de Rolf Laven, se desdobra em torno do processo de uma intervenção artística que Laven organiza, num espaço escolar, com base na herança cultural e na história local, desenvolvendo métodos com diferentes materiais reaproveitáveis e empregando abordagens da *service-learning*/aprendizagem engajada. Originalmente produzido em inglês, por um austríaco, esse texto se constrói no limite das duas línguas, a de nascença e a da ciência, entre o particular o e pretensão universal; e o

texto flui nesse percurso da coabitação de campos nas bordas entre a arte e mediação, entre o sujeito da criação e o da fruição.

Wagner Miranda Dias, em “Murilo Chevalier e o Babado Processual: Um Corpo/Corpa em Performance na Rede” revisita a poética de Murilo Chevalier pontuando questões sobre heteronormatividade e censura.

No texto “Encontros alegres na arte da performance”, de Heloísa Helena Pacheco de Sousa a autora considerando o eixo da estética relacional, problematiza a qualidade democrática pressuposta em interações sugeridas, quando é desconsiderado os dissensos entre os participantes. Lança luz sobre “afetos alegres” advindos dessas interações.

As autoras Karoline R. Gomes & Cláudia França, no texto “Limites e fronteiras do caminhar como proposição poética: memórias, mapas e medos”, enfatizam a questão do caminhar numa experimentação artística do espaço urbano, pontuando, entre outras, a relevância na utilização da memória como recurso mental para “encontrar afeto ou mesmo, se perder” na cartografia afetiva criada.

Em “Marta Neves, o elã e a incompetência”, Pedro Moreira & André Arçari revisitam a série “Não Ideias”, da artista mineira Marta Neves. Os autores lançam mão do conceito de kitsch de Abraham Moles, e revelam as relações de proximidade e cumplicidade entre os eixos recusa e incompetência, assim como a banalidade e a precariedade, em tanto que ferramentas utilizadas pela artista em sua obra conceitualmente densa.

O texto “OPAVIVARÁ!: modos de vida na arte contemporânea”, de Livia Campos & Angela Grandó inspirou a nossa capa: a partir de suas propostas, o coletivo OPAVIVARÁ! organiza de forma recorrente espaços situacionais em locais urbanos e instituições culturais propondo vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano. Outrossim, o coletivo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos.

Valdemir de Oliveira & Reinilda de Fátima Minuzzi exploram no texto “*En la Piel*: corpo, resistências, encontros e hibridações” processos metodológicos de criação por meio da heurística híbrida analisando a videodança *En la Piel*. Colocam foco sobre as cinco versões criadas nessa videodança durante o período de isolamento social e retorno parcial da convivência devido à pandemia da Covid-19.

Os autores Walmick de Holanda & Francis Wilkerno texto “Urso contra “MAGRASS”: pistas para um processo criativo em diálogo com o teatro documentário e a autoficção”, pesquisam, a partir de uma situação real de gordofobia vivenciada/sofrida por um dos autores, pistas para um possível processo de criação cênica. Sob este eixo estabelecem diálogos com as proposições do Teatro Documentário e da Autoficção/Autoescritura.

André Luiz Rigatti, no texto “Mark Bradford: a política entre o corpo e o espaço”, centra o debate analisando a conexão entre materialidades e procedimentos inerentes à superfície da pintura do artista Mark Bradford. Aborda a estrita relação com embates sociais e políticos de uma obra poeticamente estruturada para ler, tecer e problematizar relações de poder, raça, gênero, sexualidade e dominação social.

Caroline Alciones de Oliveira Leite, em “Entre ruídos e ruínas: “OLVIDO” (1987-1989) de Cildo Meireles”, analisa *Olvido*, obra em que Meireles aborda a dizimação indígena a partir do sonoro (SCHAFER, 2011), da visualidade e também do olfato, destacando o impacto da colonização nas Américas. Cen-

tra a reflexão sobre a fricção entre a cultura branca-europeia e a cosmogonia indígena, pontuando como a vida dos povos originários era valorizada nos processos coloniais.

O texto “A queima, o gesto e o corpo: a performance das ‘gravaduras a ferro e fogo’ como poética de recriação”, de Raquel Fernandes, debruça-se sobre uma leitura da ação/corpo do artista Jorge dos Anjos para o processo de criação e execução da série “gravaduras a ferro e fogo”.

A problemática das cidades onde a maioria dos espaços culturais se concentram em uma única região, que por vezes é de acesso limitado à grande maioria da população, principalmente, a periférica, é a abordagem inicial do artigo que abre a nossa Seção de Artigos. Em “CENTROPOP: propostas e reflexões de estudos arquitetônicos voltadas para a criação de redes de difusão audiovisual”, Juliana Barbosa Lima & Santos Toyama tratam do compromisso da arquitetura, através de Le Corbusier, com o bem estar social, e para além, com o direito de sonhar (e realizar) uma cidade inclusiva.

O artigo “A poética do horror e o invisível do retrato”, de Olga Kempinska, investiga sobre as características da poética do retrato, revisita sensações e emoções próprias e discute, nessa reflexão, sobre a aproximação da produção radical das vanguardas artísticas como o surrealismo, e seus objetos, relacionados com o horror - aqui tratado como experiência estética subversiva.

Em “Lina Bo Bardi e o desenho do móvel moderno para o Studio de Arte Palma”, Fernanda Coura apresenta a produção (e contribuição) da arquiteta Lina Bo Bardi no mobiliário moderno brasileiro, por meio de o resgate de referências de brasilidade que há muito havia sido substituída, no Brasil, por referências externas, que como salienta a autora, “em nada tinham a ver com o clima e cultura local”.

Fechando a Seção de Artigos, “Arte no exílio brasileiro: imagens interiores de Lasar Segall”, de Daniel Rincon Caires (com tradução de Juliana de O. Paes), traz uma análise crítica de algumas obras selecionadas de Lasar Segall, bem como de documentos textuais escritos pelo artista. Outrossim, investiga sobre elementos que formem um conceito pictórico central da obra e elucidem a compreensão sobre sua produção junto de seu pensamento artístico.

Agradecemos a todos que contribuíram em trazer discussões sobre o vasto campo da arte contemporânea.

Apreciem a leitura.

Editores
Inverno 2022

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers 1972-1990*. Ed. Minuit, 1990.

BOURIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: les presses du réel, 2004.

ENSAIO

SPA_LOW_SKY – CREATIVE COMMITMENT AS A STUDYING ENVIRONMENT IN AN ARTISTIC MEETING ZONE

Rolf Laven

University College of Teacher Education Vienna, Austria

Abstract: *With the participation of artists, schools and local residents, an artistic encounter zone is being created between a sculpture studio in Vienna's Spalowskygasse and the "Lerncampus Mariahilf". This artistic intervention, inspired by Rolf Laven, is presented as an innovative form of learning that uses the school space and employs service learning/engaged learning approaches. Based on cultural heritage and local history, methods are developed with different upcycling materials. Such an artistic encounter zone initiates a public creative dialogue. It aims to expand the circle of participants beyond already established knowledge alliances (Erasmus+ KA2 research projects Rural 3.0_Service-Learning; SLUSIK and SLIDE as well as artistic, school and student teaching-learning areas) and co-creators and to create new synergies. The project concept envisages broad participation from the field of art and cultural work, from school and university institutions as well as from social institutions. Participants are invited to take the initiative for community learning activities.*

Keywords: *Service-Learning, Third Mission, Art & Participation, Social Sculpture, Empowerment Sustainability and Engagement, Art Symposium.*

Implementation

This paper reports on the start-up phase of a service-learning project with some workshops already held and the symposium approach. Based on the cultural heritage and local history, possibilities with different materials (found objects, recycling, upcycling, ceramics, clay, etc.) were developed. It was planned to continue to hold regular activities with artistic and creative offerings over a multi-annual project period. This text refers to artistic research I have done in the fields of art, participation and engagement, in particular to the publications: *‘Diálogos com a arte - revista de arte, cultura e educação “Art symposiums - back to the future”* (Laven, 2017) and *‘Cultural Engagement as a Learning Environment in the Artistic Encounter Zone SPA LOW SKY’*.

The Starting Point

The recently established “Bildungsgrätzl Mariahilf” has had an expanded school building with new premises with an additional entrance and exit in the very small Spalowskygasse since autumn 2019. With the expansion of the campus by a third school, a lot of play and open space was lost: although rooms, underground and above-ground sports facilities were created, at the same time the school space (in concrete architecture) was made denser.

In the indefinite future, it should be possible to use the directly neighbouring streets as meeting zones in order to create an appropriate open space from which as broad a section of the population as possible can benefit.

On the initiative of the City of Vienna, the centrally located Spalowskygasse is to be designed as a car-free pedestrian zone from autumn 2023. Between the studio of the sculptor Rolf Laven and the school location Spalowskygasse/ Mittulgasse, an artistic encounter zone is to be created with the participation of the neighbourhood. In

the process, urban artistic intervention is to be presented as a form of learning. In order to successfully implement this beyond the classroom, the approaches of community-based learning will be used. Engaged learning behaviours can help secure student participation with a curricular reference outside the classroom and school building, and connect the educational institution to its environment. In the spirit of an open school (Knudsen, 2020), the aim is to close the gap between theory and practice and to make the curriculum more relevant through lessons outside the school or through the cooperation of pupils with experts from different sectors of the community and neighbourhood. This is being built in the immediate vicinity of the Mariahilf education quarter, the special education centres, the primary and secondary school, and the kindergarten and is intended to redesign the street space where more than 500 pupils move around on weekdays. Creative activities and artistic encounters are to be facilitated by these changes. Compensatory outdoor encounters, communal, creatively playable open spaces are planned in this environment. The nearby alleyways could function as neighborhood meeting places in the spirit of engaged learning and social entrepreneurship. Art and culture could be purposefully integrative components of urban development in the open spaces near the school. Here there will be trees, shrubs, plantings, and seating as well as working furniture for creative activities. Cultural local services as contact opportunities are created and enable low-threshold participation in public space and become a place of exchange for young and old: creative projects - e.g. mobile workbenches - are realized together. Shady trees, comfortable seating, work areas and the absence of traffic can invite people to linger, pause and be creative without consuming. It will be a place where peo-



Figure 1. Power-point view using screenshots from the homepages of the architects Raumkunst ZT GmbH, Google Earth and photos by R. Laven.

ple like to take time to be creative together with others in community space.

The concept provides for extensive participation from the field of arts and cultural work, from school and university institutions and social institutions. The involvement of artists and their informal educational work in learning spaces inside and outside schools has led to multiple educational benefits for students. In these 'effective pedagogies', both teachers and artists play an important role in informal teaching/learning activities (Selkig, 2017).

Participants were invited to take the initiative in collaborative learning activities. A team consists of lecturers, teachers and students from the Academy of Fine Arts and the Vienna University of Teacher Education, seminars in the subject didactics of art education/design, service learning/engaged learning/inclusion/global citizenship. Cooperation partners are residents, neighbouring schools, Bildungsgrätzl Mariahilf, OEAD Austria, research partners of the Erasmus+ projects/ EU knowledge alliances SLUSIK (Service-Learning upscaling Social Inclusion for Kids); RURAL 3.0_Service Learning and SLIDE (Service-Learning, Inclusion, Diversity and Digital Empowerment).

In this way, children and young people from the educational district of Mariahilf, the kindergarten Mittelgasse and the residential neighbourhood acted together and (co-)realised this project. Immaterial support in the form of expertise and support from the Viennese universities and art universities, the "Bildungsgrätzl Mariahilf", job shadowing/ support from the Erasmus+ KA2 research networks were also ensured.

Financial funding is needed for the realisation of the students' projects in practical work: The service-learning practice test is to be piloted and established permanently and sustainably in the community space. Well-motivated students have already made corresponding designs (plant troughs, exchange stations, water features, parking spaces, furniture and workshops for design and leisure, repair workshop, etc.).

CONCEPTIONAL ANCHORING

Engagement learning as a socio-educational approach to cooperation

As Seifert notes, is Learning through engagement / Service-Learning a form of teaching and learning that combines social engagement with professional learning (Seifert et al., 2012).

The Erasmus+ research projects Rural 3.0_SL,

SLUSIK and SLIDE aim to explore changes in social hotspots and to develop and implement new learning and teaching methods. Using innovative approaches, media and methods, participants from different European countries will share their experiences on the current state of service learning in rural areas, its innovative media, and methods, in case studies.

We implemented the impact of art – according to John Dewey and Joseph Beuys – in these SLprojects. Our research and educational work discussed approaches and ideas on how engaged learning can be used as an impulse generator for extracurricular activities and out-of-school areas. It also enables more teaching and learning opportunities through innovative educational activities to create momentum in inner-city, vulnerable areas with artistic work in the context of biodiversity and social sustainability and responsibility (Weinlich & Laven, 2020).

OVERVIEW

Project description – Overview of the contents of the initiative

ERASMUS+ Research ventures as Rural 3.0, SLUSIK and SLIDE are conceived as a knowledge alliance between different European universities, secondary schools, and partners (LAGs, NGOs), all with different histories, different experiences with social entrepreneurship and/ or SL, different educational systems and community needs arising from the situation, politics, and economy of different local communities.

Projects will summarise, compare, and condense resources in different social biotopes. New learning and teaching methods are developed and implemented in the form of informal learning processes and workshops in pilot phases. The participating members – universities/ colleges, secondary schools, and local action groups/ LAGs – exchanged their experiences and

produced a field study and various publications on the current state of service learning in social communities and develop recommendations. A special focus of this project is on harnessing the potential of art and creativity. Artistically accentuated workshops with initiative-building self-empowerment are at the center of the activities.

A knowledge and research alliance of different European higher education institutions and community partners aims to develop a common theme of change in SL. This will provide a report on the needs of key target groups as well as a case study and final report on the current state of SL-training in neighbourhood-based communities.

Purpose of the project: Service-Learning

Engaged Learning is a teaching method that links the goals of higher education with the needs of society through the active participation of students in structured cooperative activities (Bringle, 1996). SL or education through responsibility is a form of university learning that is still relatively uncommon in Central Europe. This content can be considered civic education or ‘learning through engagement’ (ibid.). It is based on a university/ volunteer educational concept that serves to promote social responsibility and enable experiences of self-efficacy. The overarching goal is the promotion of and participation in a democratic society. Responsible and active citizens not only have a variety of individual rights, but also social duties to participate (Jaeger et al., 2009).

The main problem urban communities face is the limited possibilities to build strong networks between universities and communities. The problems of the urban area focus on education, social and cultural conditions, or environmental problems. As a result, the labor force suffers

from a lack of structure, diversity and skills caused by a lack of prospects for young people with suitable skills and a relatively high level of education. Previous research has mainly focused on economic and political issues in urban areas. Furthermore, there are hardly any links between the academic context, the schools and the (partly directly neighboring) communities. The SL projects aim to bring together HEIs, schools and extracurricular organizations and learning spaces to promote social entrepreneurship among higher education teachers, students, and local communities.

Engaged learning in an urban context offers inspiration for tertiary education. Service-Learning has recently become a popular code word in planning and design education as well as in other areas of higher education. By combining university engagement and practice-based training for students, service learning can be a means to make education more relevant for both students and external audiences (Forsyth, 2000).

The Knowledge Alliance initiates the development of collaborative strategies that respond to changes in social interaction. Participating social institutions, associations/organizations (LAGs) and stakeholders are expected to benefit from students' achievements. The aim is to reflect diversity: Both an individual and an action-oriented approach to art/creativity should be made possible. Other goals are productive joint exchange of experience and research, the development of new learning formats and the promotion and consolidation of networking between higher education institutions and local communities.

Third Mission – Preconditions and Commitments

The keyword Third Mission refers to the active

and conscious assumption of responsibility for society on whose behalf tertiary educational institutions are active. With Third Mission, the higher education landscape is also increasingly addressing the issue of social responsibility and the design of tertiary education. See also this collection of materials on the UN Sustainable Development Goals SDGs. Service-Learning refers to the combination of academic teaching and civic engagement. In doing so, a real benefit for civil society is created and university teaching gains practical and experiential relevance (Campus vor Ort 2017, 1). In this way, students can get involved in non-profit organizations and integrate this project work into their studies at the same time. The aim here is in particular to expand the assumption of social responsibility – both on the part of the students and on the part of the university. The integration of the projects into the study programme in turn demands imaginative and pioneering didactic approaches, from implementation at one's own university to integration into the curricula, from didactic accompanying measures to performance assessment requirements. Artistic activities and empowerment are used to achieve the desired diversity goals.

THE OPPORTUNITIES OF ART IN SERVICE LEARNING

Since, according to the National Endowment for the Arts (2009), arts participation among younger adults is declining, as are most forms of civic and social engagement (ibid.), it is important to provide people with creative access and enable them to engage in collaborative activities in the service of social interaction.

Theoretical references – John Dewey

In educational theory, the call for social engagement and responsibility in educational

institutions is not new. Service learning has its origins in the educational pragmatism of John Dewey (Sporer, 2011). The social philosopher is considered as an important pioneer of modern pedagogy and a mastermind of action- and experience-oriented pragmatic learning (Laven, 2006). According to Dewey's theories, which are based on the principles of development and growth, learning arises from the experience of challenges and their overcoming. After solving a difficulty, reflection on the process takes place so that what is learned can be generalized and reused (Metzger, 1962). Dewey developed an action- and process-oriented approach to learning because he believed that natural, situational participation fundamentally shapes adolescents (Dewey, 1968). His child-centered project method meant education for democracy, because for Dewey democracy was synonymous with a fulfilled life, so changing schools meant above all that engagement there should be fun (Laven, 2006). A learning programme designed in this way encourages participants to use the knowledge gained in class to strengthen the local community and also to learn and develop professional and interpersonal skills and critical thinking (Eyler, 2001).

Social Sculpture and Empowerment

Educational institutions must respond to new conditions: The growing awareness of the heterogeneity of learning conditions requires a respectful attitude and an appropriate handling of these different forms. The term empowerment is used for this purpose: This refers to specific, process-based forms of action and support that are explicitly linked to the abilities and potentials of the learners. This also includes making resources visible so that participants can overcome any deficits in their focus.

Empowerment especially promotes the de-

velopment of one's own strategies, skills, and resources as well as the acquisition of new skills and knowledge (Laven, 2018) and can be helpful in coping with challenging tasks, as it aims to enable other perspectives on existing problems (Pankofer, 2000). In this context, such experiences should be offered that help to overcome the housing of dependency and paternalism (Herziger, 2014) and counteract passivity. The empowerment aspect can thus be understood as a counterforce to passivity in favor of full group participation. Such an approach should be met with creative means that meet the needs of the setting, the resulting synergies just need to be recognized and appreciated.

The ideas of Joseph Beuys

The German artist Joseph Beuys calls for the creativity and active participation of all people to change and improve the social community (Stachelhaus, 1989). Beuys is considered the most influential artist of the post-war period, a visionary who put art at the service of shaping a direct democracy, 'direkte Demokratie' (ibid., 198). He had a decisive influence on pedagogy and was a revolutionary pioneer of artistic intervention in education, shaping the conviction of art's reformatory potential for society. He understood pedagogical work as an artistic act and, with an expanded, anthropologically oriented concept of art, attributed creative abilities to every human being, which he believed arose from the history of human development.

With the notion 'Erweiterter Kunstbegriff' (Schuster 1986, 17), which means an expanded concept of art, Beuys wanted to restructure the ideas of education, law, and economics: Beuys named the development of the human being into a free individual as a prerequisite for the transformation of society. Through the connection of SL and art/ creativity, such patronising

conditions as described by Herriger (2014) could be overcome.

Art and creativity can create an action-stimulating environment as well as experiences of self-efficacy and seem particularly helpful in testing diversity approaches and multiperspectivity. Beuys propagated the approach that art cannot be reduced to a kind of high-performance art of a few brilliant individuals but must infiltrate all areas of social coexistence.

Beuys' term of the 'Sozialen Plastik' (Wagner 1987, 791), the concept of living together in social space that he coined, is his idea of true democracy. He symbolised and lived an artistic life that was best realised in the role of the teacher. Teaching as a process was at the center of his 'expanded concept of art'. Beuys' concept of Soziale Plastik (ibid.) became the defining concept of art at the end of the 20th century, a completely new category of art, the idea of the Gesamtkunstwerk, in which every human being is an artist. (Wagner 1987, 791)

We want to apply these considerations of Joseph Beuys to SL. An understanding of diversity and mutual respect among all participants, as Reinders (2016) demands for SL, should be able to develop.

The combination of Service-Learning and Third Mission activities with the supporting effect of art can produce impressive results. The research projects offer international examples of the transformation and development of public life in social and cultural institutions and the introduction of new learning and teaching approaches. Especially these digital learning tools have new qualities that can be used very well in times of COVID 19, times of body distancing.

Creativity methods, informal learning and Online World Café methodology are new approaches and experiments to test the possibilities especially for neglected regions. At the same time,

analogue interactions in COVID time also offer more pleasant meeting spaces – in the fresh air – that create optimal conditions for learning and exchange, especially on warmer and sunnier days. Ultimately, it is about a fusion of scientific approaches from art, art education and SL. Artistic projects are impressive examples of how everyone can get involved in the comprehensive sense of the 'Gesamtkunstwerk' (Wagner 1987, 791) according to Beuys. Its concept has been re-conceptualised as a contribution to participation in a democratic society and against the background of educational theory. Due to its limited scope, we cannot address the research questions comprehensively and completely. The work should therefore be understood as an impetus and inspiration for a conscious dialogue between art and society.

Symposia as a space for dialogue and interaction

Symposion; late latin: symposium) means “feast”, “dinner party”, “common, gregarious food and drink”, “binge”. While in ancient times the conviviality was in the foreground at a symposium, the term for today's artists stands for an open exchange. Artists from different regions and art sectors are to present their work approaches and create works. Months prior to the event an organization team is requesting participating artists to hand in a developed concept. An invitation to respective artists is also sent out. The division of labor and the artistic service is formulated and contracts emerge. The stay frequently includes excursions, exhibition possibility and accompanying events as a meeting opportunity. For the artists participating in symposia means working without content-related assignment, yet, within a thematic context.

Art in open space - Inclusion and Involvement

The artistae work on their personal topics and expand them, they get engaged in the new working environment. Experiments and the possibility of failures cannot be not excluded. The participants work in the open countryside, in foreign terrain such as factories, building yards, large venues that are very different secluded studio work. In any case this socially interactive work form has a strong influence on the development of the creation process. The environment may guide the development of shape, texture, and expression, and can influence the further work approach. Within a period of usually two to three weeks art works are realized and presented on-site. Alongside the project of creating art special exhibitions of the participating artists can be viewed in art-related presentation rooms. After the Art Symposium its results are publicly presented. Occasionally, the audience is invited to encounter the artists in their work.

Insights and perspectives can be experienced. In addition, a symposium for the public as well as for the artists is the opportunity to come into contact at all. Rather remote and often economically underdeveloped areas with a lack of tourist attractions can develop into increasingly frequented places due to the arrival of artistic and cultural encounters that come with art symposia. Rural communities and underprivileged urban areas can be strengthened by these activities. Cultural events (theatre, concerts, festivals, etc.) are organized in terms of socio-cultural heterogeneity. The necessary support for the artists will be provided by the organizers. Creating supportive networks such as the concrete organization require considerable deployment of personnel.

Public participation

The artists labor on their personal topics and expand them, they get engaged in the new

working environment. Experiments and the possibility of failures cannot be not excluded. The participants work in the open countryside, in foreign terrain such as factories, building yards, large venues that are very different secluded studio work. In any case this socially interactive work form has a strong influence on the development of the creation process. The environment may guide the development of shape, texture, and expression, and can influence the further work approach. Within a period of usually two to three weeks art works are realized and presented on-site. Alongside the project of creating art special exhibitions of the participating artists can be viewed in art-related presentation rooms. After the Art Symposium its results are publicly presented. Occasionally, the audience is invited to encounter the artists in their work.

Insights and perspectives can be experienced. In addition, a symposium for the public as well as for the artists is the opportunity to come into contact at all. Rather remote and often economically underdeveloped areas with a lack of tourist attractions can develop into increasingly frequented places due to the arrival of artistic and cultural encounters that come with art symposia. Rural communities can be strengthened by these activities. Cultural events (theatre, concerts, festivals, etc.) are organized in terms of socio-cultural heterogeneity. The necessary support for the artists will be provided by the organizers. Creating supportive networks such as the concrete organization require considerable deployment of personnel.

The initial idea of the symposium

Karl Prantl (1923–2010), an Austrian sculptor, pioneered the art symposia in the late 1950s. These now internationally conducted artistic meeting go back to his initiative. Prantl's impetus, the creation of the Stone Sculpture Sympo-

sium St. Margarethen in Burgenland, was quickly known worldwide; it can therefore be considered the birthplace of countless other symposia. The basic idea was to perform plastic work in the open air and to realize in traditional craft ethos what was at the time considered modern or new formal sense. The influence of the evolved into works with local and site-specific emphasis.

Involvement of residents and artists from the culturally demarcated rural areas of the time

The participation made possible by symposia goes beyond the participation of the symposium participants and includes the interested population. Meetings and opportunities for contact are created. The basic idea of these first stone carving symposia and their follow-up projects was also to create sculpture parks and thus to make art in nature increasingly visible and experienceable as a cultural landscape. This was of particular importance in times when there was no visibility through digital images and hardly any exhibition opportunities for the artists' works. A multiplication of exhibition opportunities for artists did not take place until the 1990s. The creation of the sculpture park as a permanent exhibition possibility in the context of art symposia thus occurred synergistically.

Art as a communicative catalyst

By transferring art from the unusual to everyday practice with the help of the symposium, artistic work is integrated into our everyday living environment and becomes part of the living world of the individual. This promotes an engagement with art, encourages shared experience and exchange, and fosters the notion of a possible impact on the living space. An appreciation of diversity and for what the individual does not like can thus be made possible. Symposia are at the interface of regional social and institutional

requirements as well as cultural policy designs. The local population can experience design (art) creation processes and meet artists through this encounter. The aesthetic and sensual experience for those interested is a unique feature of a symposium. Such aesthetic learning in areas that otherwise allow little interaction can be supported by aesthetic experiences that can be discovered by anyone who is open to them plays an important role. The specific conditions at this interface can promote discourse. In this way, art can stimulate dialogue. The perception of the audience comes together with the associated spaces of encounter such as excursions to local art venues, exhibition events, receptions, etc. on site. Thus, special opportunities for interaction arise in the context of art symposia.

The interplay between the official culture enterprise and the symposium enterprise

A new understanding of the term in conceptual art, introduced in the last two or three decades of the last century, rapidly changed the exhibition practices of recognized art history. This was evident internationally in artworks by Gordon Matta-Clark (1943–1978, USA), Robert Smithson ("spiral jetty", built in 1970 in the desert of Utah, USA); or in precursor works to Happening, Fluxus, Performance, by Yayoi Kusama, Yoko Ono, Wolf Vostell, Bazon Brock, Joseph Beuys, among others. In Austria, new world views were delayed but much more powerful: the working approaches of Valie Export, Peter Weibel, Hermann Nitsch and Viennese Actionism can be classified as positions that were publicly memorable and had a lasting effect. Artistic practice was gradually expanded and changed. This massive change in the concept of art showed only limited influence on the contents and forms of art symposia. At the symposia, however, a questioning of the conventional concept of

sculpture became visible in the form of additional options for action. Numerous other symposia emerged that further developed changing themes and materials.

However, a consideration of the frequently occurring art installations made of new, often industrially produced materials from the 1980s is less to be found in most of the conceptions of these symposia. The focus remained on the so-called classical, original materials for sculpture. As described, the material bond, but also the unique tradition of transmission of the first effective stone sculpture symposia. At the same time, the ostensible focus is a specific niche, as it is predominantly sculpture artists who are addressed. Art production at symposia usually takes the form of sculptural makings.

The definition of sculpture and its reinvention

After 1975 stone sculpture lost its significance in a museum context and at international fairs and art exhibitions, equaling the official art. In the official art viewing a crossover of the techniques of applied arts, design, to operations, site-specific installations happened next to the marginalization of the described material and object-bound sculpture by the conversion of the understanding of art to a stronger association with architecture. The historically established pedestal sculpture lost its importance in the artistic practices.

The genre boundaries became inconsistent, a destruction of the division concept manifested itself. In Austria, the concept of sculpture changed due to increased linkage with film, photography, and performance (to name just a few of the numerous Austrian artists: Valie Export, Peter Weibel, Marc Adrian, Kurt Kren, Margot Pilz).

The internationally progressive extension of the concept of art was accelerated in the works of Joseph Beuys, Nam June Paik, and others.

Furthermore, the directions of the Fluxus developed (Yoko Ono, George Maciunas, Vostell, and others), the direction of the Arte Povera represented by (Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis ...) as well as land-art, with artists such as Robert Smithson, Walter de Maria, Andy Goldsworthy. These and many other art movements and directions obtained an emancipation of the arts from decorative and ceremonial duties.

Outline: confrontation and provocation

Dadaists disdained the civil concept of culture in Zurich which in the chaos of World War I shook the foundations of bourgeois society. Provocation and a foundation of confusion were brought about deliberately. But even in the politically enlightening art of the 1960s and 1970s and in the problem-oriented and identity-bound art of the 1980s the challenge was a useful way to rouse the public. In this context, Joseph Beuys acted as the most productive provocateur in the global and medially networked art scene. He managed to irritate, captivate, move emotionally, fascinate but also to lose control. His actions publicly releasing emotional forces in the form of disgust, outrage, dismay, or incomprehension were desired by Beuys and created deliberately. This understanding of art is based on confrontation and (partially) snub. It also provokes a short-term clustering of attention. Artists abandoned the hope to improve world events and shape social processes sustainably on the long run through their approach. Such artistic utopias of the 1960's and 1970's were discarded by the 1980s at the latest because they were considered beyond feasible. However, the concept of art is as much of an ongoing process as art itself. Development and change are the art inherent; existing attributions, definitions, dogmas will continue to be refuted.

Issues and comments

Among others the question of whether emergence, participation as well ambivalences and contradictions as the intersections of social processes and art can be experienced in the context of symposia. Can commonplace and familiar things be questioned in the forum of a symposium and new strategies be evoked? The participation aims inter alia at receiving through and interacting with the local population and an abundance of options for everyone involved. There might be the problem that this also establishes numerous conditions to the art.

As already described, there are symposia at an interface of (regional) social and institutional requirements as well as their cultural and political designs. Overall, corporate, and cultural policy frameworks have widely changed since the formative years of the symposiums because the concept of art underwent a far-reaching expansion. To what extent this now heterogeneous position including the concept of art and its departure from the traditional materials and procedures will be included in the individual Symposium conceptions, lies largely with the organizer. Overall, the question arises how these artistic practices, aimed at sharing and exchanging between (otherwise economically competing) artists and society will be able to retain their importance. In what is said to be a neoliberal time with continuous pressure to

perform, the right to self-optimization and individualized responsibility, teamwork and participation, namely active participation in social organizations, are in opposition to each other. This issue shows the extraordinary relevance of forums such as symposia, where the focus is not on competition but on cooperation.

INTRODUCTION TO THE FIRST PRACTICAL CREATION OF THE ARTISTIC ENCOUNTER ZONE SPA_LOW_SKY

In the years 2023 and 2024 the Viennese educational district 'Bildungsgrätzl Mariahilf' will be transformed. The alleys Mittelgasse and Spalowskygasse will be changed into a car-free pedestrian zone. This process will be designed together with the pupils of 'Bildungsgrätzl Mariahilf', art teachers, residents, and the artist Rolf Laven. Together with the children, more than 20 work boxes are built on the pavement in front of the school, which are then made accessible to all as raised beds and display boxes in the local public space.

The project starts with the construction of facilities that can take on different tasks during the project. The working boxes are already turning Spalowskygasse into a pedestrian zone. At least temporarily and with the involvement of different groups of citizens, a field of action and research is opened that offers everyone the opportunity to participate and discuss in advance how



Figure 2a, 2b. Workshop in the future Artistic Meeting Zone © Tim Dornaus.

the pedestrian zone planned by the city should be co-designed and which topics will promote long-term citizen participation within this new encounter zone.

Brief description: Time/ Duration/ Frequency

The work boxes were built and designed in autumn 2021 together with the pupils of 'Bildungsgrätzl Mariahilf' in Mittelgasse/ Spalowskygasse in cooperation with teachers and HEI students. The special education teachers pointed out to us the special support needs of their pupils and the longer learning and working processes. Rolf Laven was present at all workshops in a supportive capacity. Even after the workshops, the boxes will be used in the long term and preserved for the district. It was planned to use the boxes as exhibits. Filled with soil, the boxes will be used in future by the pupils of the cooperation schools as mobile raised beds in front of the school.

All participants dealt with aspects of urban development at the time of industrialization in Vienna, design an encounter zone in public space and planned a design workshop in which they shared their results with others and give them an artistic/design approach to the topic.

This project showed that waste materials can be recycled to create appropriate and useful teaching aids that are very practical for teaching and learning in art classes (Yeboah 2017). From collected waste and discarded consumer goods such as furniture, tools, etc., they were able to make very useful teaching tools that they utilised for effective teaching and taught the students about sustainability.

The encounter architecture created by the students will be used for implementation and can also be used for further workshops, events, and mediation concepts after the opening of the project.

The pupils independently plan their encounter architecture, build the structures, and organise an opening event mediated by art and culture. What design materials and proceeding are offered:

- clay as basic material, dug out by the pupils themselves, in an area called 'Wienerberg', which is in 10th district of Vienna: This area is of great importance for the history of Vienna in architectural, socio-cultural, and socio-political terms with regard to the centuries-long use of the material clay present there. In the context of the project discussed here, this area is visited by the project participants and the material clay is made accessible for their own use. In this way, historically significant places and actions can be communally appreciated in an exemplary way;
- plastic modelling for the emotional grasp of historical narratives;
- model-like work as well as the piecemeal transfer of the model level to the real body inclusion of experiment and chance/ wooden blocks as spatial body models;
- printouts of the street section, and questionnaires, games;
- street chalk, clay or mud and other teaching media chosen by the pupils;
- wooden planks, shuttering boards (as a reference to architecture, durable, inexpensive, and colorful) as well as screws and tools, paper pulp made from wastepaper. In addition, shuttering timbers, bicycle inner tubes and wooden pallets that had previously been used for other purposes were collected and used in unconventional ways.

PREVIEW: AN EFFICIENT ARTISTIC MEETING ZONE AS A MEETING PLACE FOR CREATIVE IDEAS

In Future, new pedestrian zones will exist as meeting and dwelling places for young and old.

Especially in rather marginal, inconspicuous side streets, art and culture could be an essen-



Figure 3.
Folder
(Front and
back side of
the zine)
© J. Bart-
mann.



tial contribution to urban development. The aim is to include and enable artistic and cultural activities at neuralgic points in Vienna. The approximately 100-metre-long, car-restricted area will be equipped with new plantings and seating and working furniture, e.g. parklets. The cultural neighborhood supply is to be ensured and show how important public space and participation in it are.

It is about a new communicative orientation of art that offers participation. It positions itself in the middle of society and responds to current circumstances. Art helps to improve people's attitudes: Only with artistic non-linear thinking logics can social challenges be overcome. In addition to sculptured work productions and presentations in the outdoor space, there will be zones for case-by-case contributions in the freshly shaped meeting zone: Workshops, project presentations, live acts – as an public area design that releases an open space for the Communities and does not disregard any units of individuals. Innovative shared use concepts with the elimination of car parking spaces allow for all-day use of meeting spaces and the reclamation of traffic areas for cycling and walking. Living, working and leisure space could be reclaimed in the neighbourhood of a densely built-up district.

Prognosis

Concrete solutions, detached from the real problems, should not be expected from art. Any attempt to instrumentalize art is leading to the impairment of Art. The autonomy of the arts and the artists is to be maintain in the interests of authenticity and possible impact of the new through interactions. As for the art, questions should always remain open. Art makes a mark that may point to the fact that creative-individual otherness as hope and self-expression is necessary in

a society that is trapped in self-created property and survival constraints. Not replacement and compensation, but complementarity, diversity, recognition of the cultural part of the whole is in demand - and in particular the recognition of every single individual as part of the whole.

One of the tools for this may be symposia. Contact, discourse, and tolerance of ambiguity are promoted Already the here mentioned Joseph Beuys – as a pioneer for those values – showed that art can have impacts as a social practice, even if only partially in everyday experience and action. Symposia are still part of the strategies of communicating artistic work, possibly in connection with participation of the population. There will be symposia with different priorities in the future and despite being numerous and worldwide they are not covered by the official art world as they are held throughout private initiative. There are many other and diverse forms of visual art and artistic creation as well as forms of participation in it (e.g. through the work of galleries and museums, further through digital media, street art, private collection concepts, artist in residence programs, art-pop up stores, street art, and many others) is an indication of the importance of art - for the society and for the individual.

Increasingly interdisciplinary realizations of symposia such as including experimental and performing arts, and thus an integration of non-factory-oriented strategies might be again favoring for an interface awareness as well as diversity. Certainly, however, it can be assumed that the numerous traditional symposia in their respective regions, which in the first place have been possible due to a high individual exposure through the organizers, value multiple experience opportunities, participation, and perspectives such as in terms of communicative, sensual, aesthetic, art conceptual forming modes as well

as in the sense of identity formation for regional communities. To counteract a divergence developing society(ies), artistic symposia could be perceived enhanced and utilized in their including mode of action.

CONCLUSIONS FOR ARTS COMMUNICATORS FOR FUTURE OUTREACH

The findings from this model project described here can be further thought about in terms of the situational gains for the participants on site. The following parameters applied during the current project - behavioral patterns as well as measures - are presented and concretized in the following as suggestions for future art education offers:

- The starting point was that the City of Vienna gave interested residents the opportunity to contribute with suggestions for improvement as part of a citizen participation process for a newly planned pedestrian zone about an educational campus. This requires cooperation with the city planning department and long preparation times;
- Measures and actions will be taken to elicit the participation of arts practitioners, schools/students, teachers, and the neighborhood: As outlined in the text above, a public-creative discourse is targeted, based on a common approach. Essential basic attitudes are empowerment, self-activity and self-organization skills;
- participation in artistic activities is opened to people from the district. In this way, the participation of the population in already existing knowledge networks, both in the artistic and in the school and student teaching and learning areas, should be expanded;
- in order to realize sustainable educational offers, resources with reuse potential could be gathered through civic engagement;
- the other sustainability-relevant aspect is the bundling and application of the com-

mitment, know-how and competences of people inside and outside the education field; a long-term timeframe is recommended for sustainability to unfold;

- the activity area will be redesigned with trees, shrubs, plants and seating as well as with work furniture for creative activities (mobile workbenches), including their shades;
- the project management - supported by students - ensures the interaction of the different groups of interested parties. This includes long-term cooperation between the local administration, the school organization, the teachers as well as the neighborhood and the accompanying students;
- such a form of participation not only enables low-threshold access to educational, artistic and cultural work, but can also be hoped for the participation of the population, the becoming active of the individual in the public learning process. To this end, a temporary place of exchange for young and old is being created;
- This will enable residents to compensate for the excessive use of digital mass media and consumer culture through outdoor and community activities;
- In addition, all project participants will be able to master the handling of open-ended, possibly numerous imponderables.

References

- Aigner, Sylvie (2008), *Vom Europapark Klagenfurt zur Skulpturenstraße im Krastal Skulpturen des Bildhauersymposiums Krastal im öffentlichen Raum*. In: *Kunst im Steinbruch Verein, [kunst] krastal* (editor), pp. 13–32.
- Beuys, J. (1989), *Akademie Heute, Akademie Morgen, Katalog, Akademie der bildenden Künste*. Wien.
- Bringle, R. G. and Hatcher, J. A. (1996), *Implementing Service Learning in Higher Education*. *Journal of Higher Education*, 67:2, Online ISSN: 1538-4640. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221546.1996.11780257>. Accessed 15. October 2022.
- Dewey, J. (1968), *Democracy and Education*. An Introduction to the Philosophy of Education, New York and London: Free Press/ Collier-Macmillan.
- Eyler, J., Giles, D., Stenson, C. M. and Gray, C. J. (2001), *At a Glance: What we know about the Effects of Service-Learning on College Students, Faculty, Institutions and Communities, 1993-2000: Third Edition*, Vanderbilt University, https://www.researchgate.net/publication/237415314_At_A_Glance_What_We_Know_about_The_Effects_of_Service-Learning_on_College_Students_Faculty_Institutions_and_Communities_1993-2000_Third_Edition. Accessed 15. October 2022.
- Forsyth, A., Lu, H. and McGirr, P. (2000), 'Service Learning in an urban context: Implications for Planning and Design Education', *Journal of Architectural and Planning Research*, Chicago: Locke Science Publishing Company, pp. 236–60, https://www.colorado.edu/cedar/sites/default/files/attached-files/japr_2013.pdf. Accessed 24 July 2022.
- Herriger, N. (2014), *Empowerment in der Sozialen Arbeit*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Hofmann, Werner (1998), *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, Beck: München.
- Jaeger, M., In der Smitten, S. and Grützmacher, J. (2009), *Gutes tun und gutes Lernen: Bürgerschaftliches Engagement und Service-Learning an Hochschulen*. Evaluation des Projekts UNIAKTIV a. d. Universität Essen, https://www.wissenschaftsmanagementonline.de/sites/www.wissenschaftsmanagement-online.de/files/migrated_wimoarticle/fh-200907.pdf. Accessed 15. October 2022.
- Knudsen, L.E.D. and Skaarup, A.M.Ø. (2020), 'Open School as embodied learning', *International Journal of Education Through Art*, 16:2, pp. 261–70, doi: 10.1386/eta_00030_3
- Laven, R. (2006), *Franz Cizek und die Wiener Jugendkunst*. Schriften der Akademie der bildenden Künste, Bd. 2, Wien: Schlebrügge.
- Laven, R. (2017), 'Diálogos com a arte – revista de arte, cultura e educação. Art symposiums – back to the future', Edition: N. 6 Editor: Anabela da Silva Moura, Carlos Almeida, IPVC; Maria Helena Vieira - Universidade do Minho, Editor: Escola Superior de Educação de Viana do Castelo - IPVC Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação - UM, ISSN: 2183-1726
- Laven, R. (2018), 'Empowering Students in Inclusive Aesthetic Workshops: Active Creation over Passive Participation', in J. Herzog (ed.), *Challenges of Working with Gifted Pupils in European School Systems*, Hamburg: Dr. Kovac, pp. 205–10.
- Laven, R. (2022), 'Cultural Engagement as a Learning Environment in the Artistic Encounter Zone SPA LOW SKY', *International Journal of Education Through Art*, IJETA reprint
- Metzger, W. (1962), *Die Grundlagen der Erziehung zu schöpferischer Freiheit*, Frankfurt: Kramer.
- Pankofer, S. (2000), 'Kann man Empowerment lernen? Und wie!' in T. Miller and S. Pankofer (eds.), *Empowerment konkret! Handlungsentwürfe und Reflexionen aus der psychosozialen Praxis*, Oldenburg: De Gruyter, pp. 221–30.
- Reinders, H. (2016), *Service Learning – Theoretische Überlegungen und empirische Studien zu Lernen durch Engagement*. Weinheim and Basel: Beltz.
- Schuster, P.-K. (1986), 'Der Mensch als sein eigener Schöpfer', in J. Beuys, *Joseph Beuys: Zu seinem Tode: Nachrufe Aufsätze Reden*, Bonn: Inter Nationes, pp. 17–25.
- Seifert, A., Zentner, S. and Nagy, F. (2012), *Praxisbuch Service-Learning*, Weinheim and Basel: Beltz.
- Selkrig, M. (2017), 'Teachers adopting artists' pedagogies: Is it really that simple?', *International Journal of Education Through Art*, 13:3, pp. 333–47, doi: 10.1386/eta.13.3.333_1
- Sporer, T., Eichert, A., Brombach, J., Apffelstaedt, M., Gnädig, R. and Starnecker, A. (2011), 'Service Learning an Hochschulen: das Augsburg Modell', in T. Köhler (ed.), *Wissensgemeinschaften. Digitale Medien – Öffnung und Offenheit*

in *Forschung und Lehre*, Münster: Waxmann, pp. 70–80.

Stachelhaus, H. (1989), *Joseph Beuys*, Leipzig: Philipp Reclam jun.

Wagner, R. (1987), 'Kunst als Kunst', in *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts–1900 bis heute*. Braunschweig: Westermann.

Weidinger, Alfred (Hrsg.) (2009), *Wir wollen Zeichen setzen - 50 Jahre Bildhauersymposion St. Margarethen*, Verlag für Literatur, Kunst und Musik: Weitra

Weinlich, W. and Laven, R. (2020), *Service-Learning with the Power of Art for Biodiversity in Rural Areas*, RIS Mansion Rakičan, Maribor: University Press, https://www.researchgate.net/publication/346417622_Service-Learning_with_the_Power_of_Art_for_Biodiversity_in_Rural_Areas. Accessed 15. October 2022.

Campus vor Ort (2017), 'Engagiert Lehren und Studieren', www.campus-vor-ort.de. Accessed 18. October 2022.

Yeboah, R., Asante, E. and Opoku-Asare, N. (2017), 'Recycling solid waste materials to develop instructional resources for art education', *International Journal of Education Through Art*, 13:2, pp. 193–215, doi: 10.1386/eta.13.2.193_1

Stiftung Lernen durch Engagement (2022), *Qualitätsstandards für Lernen durch Engagement*, <https://www.service-learning.de/lernen-durch-engagement/lde-qualitaetsstandards>. Accessed 15. October 2022.

Rolf Laven

<https://orcid.org/0000-0002-9907-7838>

Visual artist, researcher and professor at University College of Teacher Education, University of Applied Arts and Academy of Fine Arts Vienna/Austria. He studied sculpture and art/design education at Art Academies in Maastricht/NL and Vienna (graduating 1994 and 1998, Doctorate in Philosophy 2004). Researchprojects: CEFR_Visual Literacy, Soundwords_Graphic Storytelling, RURASL, SLUSIK and SLIDE. Federal Chairman BÖKWE (Austrian's Art Educator's Associations); member InSEA, EASLHE, ÖGFD, ÖFEB.

Contact: Pädagogische Hochschule Wien, Grenzackergasse 18, 1100 Vienna, Austria

Email: rolf.laven@phwien.ac.at

<https://www.researchgate.net/profile/Rolf-Laven-2>

SEÇÃO TEMÁTICA

MURILO CHEVALIER E O BABADO PROCESSUAL: UM CORPO/CORPA EM PERFORMANCE NA REDE

MURILO CHEVALIER AND BABADO PROCESSUAL: A BODY IN PERFORMANCE ON THE NET

Wagner Miranda Dias

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/CAPES

Resumo: O artigo investiga aspectos do processo de criação do performer Murilo Chevalier. A reflexão é estruturada na observação de sua escrita performativa e na análise de seu perfil no Instagram no contexto pandêmico. Destaca-se a importância de trânsitos que incorporam, ao seu percurso criativo, processos de tradução interlinguagens e questões sobre heteronormatividade e censura dos corpos. A fundamentação teórica se dá em diálogo com Cecília Almeida Salles, Edgar Morin, Josette Fèral e Jacó Glusberg, entre outros.

Palavras-chave: Processos de Criação, Artes do Corpo, Teoria Queer, Audiovisual, Comunicação.

Abstract: *The article investigates aspects of performer Murilo Chevalier's creative process. The reflection is structured in the observation of his performative writing and in the analysis of his profile on Instagram in the pandemic context. The importance of transits that incorporate, to their creative path, processes of interlanguage translation and questions about heteronormativity and censorship of bodies is highlighted. The theoretical foundation takes place in dialogue with Cecília Almeida Salles, Edgar Morin, Josette Fèral and Jacó Glusberg, among others.*

Keywords: *Creation Processes, Body Arts, Queer Theory, Audiovisual, Communication.*

Introdução

I'm beautiful in my way 'cause God
makes no mistakes
I'm on the right track, baby, I was
born this way
Don't hide yourself in regret, just
love yourself, and you're set
I'm on the right track, baby, I was
born this way
Lady Gaga

As ligações entre vídeo e performance se dão, primeiramente, a partir do uso da câmera como meio de registrar e fixar a impermanência característica da performance. Essa interação também produzirá documentação sobre a ação performática. No entanto, a videoperformance, fazendo jus à tradição subversiva das duas linguagens, ao mesmo tempo que fixa, cria interferências e atravessa o seu caráter de arquivo, inaugurando outras noções do corpo e dos sentidos de presença.

Assim, ações, performances e happenings driblam seus aspectos intrinsecamente efêmeros e presenciais através do registro audiovisual. Constituem registros que, muitas vezes, serão afetados pelas particularidades próprias de cada meio. A questão comum às interações das artes do corpo com o audiovisual diz respeito às relações presenciais entre os artistas e o público. Teóricos como Glusberg (2013, p. 59), caracterizam a performance arte como uma interação que prevê “o contato direto entre o emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno, exceto pela utilização de som ou de vídeo”, colocando essa experiência de proximidade como condição intrínseca da prática performática. Mas, o que os cruzamentos da performance com o audiovisual instalam é algo de outra ordem. Não se trata da destruição das tradições

identificadoras das linguagens, mas de sua ressignificação, de seu deslocamento.

Outras e/ou novas possibilidades dadas pela entrada do audiovisual reestruturam pontos importantes da linguagem da performance relacionados aos modos de construção, manipulação e desconstrução dos nexos da presença. Esse aspecto é pensado por Ferál ao refletir sobre as relações entre a arte, o real e a diversidade de interações mídia - tecnologias - performance:

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação, sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. (FERÁL, 2015, p.137)

A videoperformance, então, assume os meios tecnológicos como formativos da imagem, sistema reconstrutor ou desconstrutor do “real”, que redimensiona as relações com o corpo, espaço, presença e as relações artista-espectador. Nos processos de criação de videoperformances, percebemos que a utilização de novos meios e tecnologias oferecem ao performer inúmeras possibilidades de criação, a diversificar os modos de interação com colaboradores envolvidos no trabalho e, especialmente, com o espectador, apontando novos modos de ver, estar, ser, existir do corpo.

1. Um corpo que já foi corpo, ainda é corpo também corpa

É nesse sentido que o videoperformer Murilo Chevalier atua. Todas as suas videoperformances habitam o espaço virtual da rede social

Instagram¹ e se caracterizam fortemente pela profunda relação do performer com a música e pela temática queer. Chevalier tem sua formação baseada, inicialmente, no teatro, tendo se formado no Senac SP. Depois, cursou Artes do Corpo na PUC-SP. Em seu Instagram, Chevalier tem, atualmente, 3619 seguidores e, por diversas vezes, seu trabalho foi apropriado, memorizado e invadiu outras redes sociais e mídias.

Esta análise de seus processos será feita com base no escrutínio de seu trabalho de conclusão de curso apresentado à Pós-graduação *Lato Sensu* em Práticas Artísticas Contemporâneas da Faculdade Armando Álvares Penteado, terminado em 2021, intitulado *Moço, eu só quero sentir* e na observação do Instagram do artista. O texto *Babado processual*, também de autoria do artista, será usado no item homônimo desse artigo.

As definições que Chevalier atribui, na introdução de seu TCC, à sua inquietação artística, revelam características que estruturarão o seu processo, como inacabamento e fluxo contínuo:

este ensaio surge fazendo jus à palavra em que se propõe acontecer, academicamente falando... como um ensaio, um experimento, algo inacabado, em processo, no esquema work in progress . é sobre um corpo que já foi corpo, ainda é corpo, porém, como desdobramento desse mesmo corpo, traz consigo também no corpo uma corpa.

Sobre o uso dos textos do TCC observa-se que há algum tempo não é novidade a ida de artistas para o mundo acadêmico o que, por vezes, pode suscitar proposições que levam a resultados hibridizados, com possibilidades de, por exemplo, escrever parte da pesquisa e criar uma ação artística ou obra de arte como complemento. Chevalier, elabora seu texto de

TCC como “escrita performática”, também arquivo de criação em desenvolvimento contínuo, em que a linguagem acadêmica é subvertida, reinventada, reescrita e incorporada – um texto que, ao ser lido, aprofunda aspectos do corpo/corpa que se apresenta no Instagram.

O reconhecimento de que a obra se dá como processo sóico em constante movimento e inacabamento é um ponto relevante na teoria crítica de processos de criação de Salles e, de acordo com esse entendimento, a pesquisadora (2011, p.165) pondera que “relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador”.

Dessa forma, pensar as videoperformances de Chevalier, considerando sua escrita performativa como arquivo e obra – índice processual -, torna possível acrescentar outras profundidades a olhares sobre seus trajetos de criação com o vídeo e na rede social. Esse trânsito acrescenta, ainda, uma camada de significado que se refere ao processo de tradução interlinguagens. Salles (2017, p.151), nessa perspectiva, teoriza que o pensamento da criação se dá em constante fluxo tradutório e que, ao entendermos esses trânsitos, compreendemos quais linguagens fazem parte dessa rede e que funções desempenham na estruturação da trama semiótica. Nesse contexto, é importante observar a partir de quais interações vai se formando a rede criativa de Chevalier. Além da escrita verbal, outra linguagem que se soma aos processos poéticos do artista é a música, elemento que ele considerava fundamental:

este ensaio é sobre como a música audível em sua estrutura métrica entre graves, médios e agudos pode agir nos corpos(as) e trazer, no meu caso, como proponente deste babado, desde experiências sensoriais múltiplas a desejos estéticos a nível de pesquisa e ressignificação das referências (mu-

¹ <https://www.instagram.com/murilochevalier/>

sicais) escolhidas como alicerce do trabalho. atrelo a esse pensamento a linguagem do vídeo e suas extremidades, que se somou de forma contundente à relação entre música que se escuta e música que se vê, através da música em formato de mídia física, pré-streaming, que me acompanha ao longo de mais de 20 anos como colecionador de CDs

Assim, a música é, junto ao corpo e às palavras, elemento constitutivo do pensamento de criação de Chevalier e uma das bases fomentadoras da elaboração de suas redes e de seus processos em videoperformance. Chevalier explicita que, à sua relação sensorial com a música, se soma outra que ele denomina de “física” – a que se dá com os CDs colecionados durante 20 anos. O CD é, não só repositório das músicas, mas objeto que guarda as memórias afetivas do artista. Outro aspecto que se evidencia é a preocupação do artista com a obsolescência dessa mídia. O artista compõe um subcapítulo em seu TCC sobre esses pontos intitulado *HOJE EM DIA NINGUÉM MAIS USA, MAS TODO MUNDO TEM*, do qual destacarei dois trechos. O primeiro se refere aos CDs, como encarnação de memória que se espalha do corpo à casa:

quando fui ver, estava lá. 10 mil compact discs habitando o corpo que ocupo. agora sonoro (lembra da proposta de imagem-funil colocada lá no começo?). o que fazer com tudo isso? são 10 mil corpos outros atrelados ao corpo sonoro que ocupo, se espalhando pela casa-corpo e esses mesmos corpos tentam se organizar na paz do lar com a ideia de convívio social que nos foi empurrada ao longo da história.

Para Jerusa Pires Ferreira (2014, p.82) “a memória, como sabemos, não é uma coisa despótica e que se guarda em si mesma e só no corpo”: Assim, os CDs vão para a videoperformance não só como tentativa de dar sobrevida a essa mí-

dia, mas como objeto-memória, que dividirá o protagonismo da imagem com os personagens criados por Chevalier. Nesse sentido, em muitas experimentações, o artista usa um aparelho de reprodução que evidencia o CD e, também, as suas respectivas capas. O segundo aspecto se apresenta como uma espécie de constatação técnico-didática sobre o desaparecimento iminente do CD, como objeto em si, fechado em sua utilidade e fim.

mas, com o passar do tempo, as modernas novidades acabaram sendo superadas com velocidade espantosa. esses produtos deixaram de ser o formato preferido de muitas pessoas para armazenar arquivos digitais ou reproduzir músicas e filmes por conta do surgimento de novos suportes que cumprem a mesma função e são, na maioria das vezes, fisicamente bem menores, como os pen drives — sem contar a possibilidade de armazenar dados em nuvem, em que não é necessário portar uma mídia física.

No entanto, o fato do possível desaparecimento dessa mídia metaforiza a hipótese de desaparecimento do corpo/corpa do artista, suas memórias, ações e história. Evidentemente, o que se deslinda na tentativa de encarnação e reabilitação do objeto CD pelo corpo/corpa de Chevalier, frente à sua iminente e inevitável substituição como mídia, se refere à manutenção da memória do artista e também diz respeito a questões de invisibilização e desaparecimento dos corpos/corpas LGBTQIA+.

2. Um pensamento partitural coreográfico processual

A entrada desse aspecto no seu processo de criação é trazida por Chevalier na autoentrevista que forma o capítulo jurando-que-trabalha-com-videoperformance do seu TCC.

entrevistadore: antes de discorrermos sobre seu trabalho, por que corpa?

corpa: corpa nada mais é que a força da feminilidade ou travestilidade atribuída à palavra até então masculina fragilizada, chamada de corpo, e que lá atrás, no começo desse ensaio, um dia fui. você tem alguma amiga travesti? algum amigue trans? foi com elas que aprendi. não sou travesti, não sou trans e muito menos não binária. mas atribuo o termo à minha corpa como forma de ser aliado a essas corpas. com autorização das mesmas, claro. entrevistadore: arrasou na problematização, kirida.

A temática queer é recorrente na videoperformance de Chevalier e se apresenta como afirmação de identidade e resistência. Ao se assumir como “corpa” além de se solidarizar com “corpas” trans e travestis, acrescenta, ao trabalho, mais essa camada poética e politiza radicalmente sua ação artística. O corpo queer politizado de Chevalier se manifesta em todas as suas experimentações. As fotoperformances, nas quais expõe seu corpo nu interagindo com o imaginário, os clichês e alguns ícones da cultura LGBTQIA+ são exemplares contundentes desse aspecto.

Segundo Preciado (2014, p. 26), “O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados”. A arte de Chevalier é, nesse sentido, modo de resistir a eliminação ou apagamento. Desse modo, seu corpo/corpa se autoriza a, potencialmente, fundar outras ligações, com a arte e com o mundo – é uma ação capaz de promover encadeamentos bastante radicais, positivos, negativos e neutros, de ida e volta, em cima e em baixo constantes entre o indivíduo e o coletivo. Modos de resistência.

Essa postura de Chevalier pode ser vista como uma exploração das brechas (Morin, 2011) no que diz respeito à heteronormatividade e a censura dos corpos, flagrantes das redes sociais digitais, que replicam as normatizações do mundo não digital. Algumas vezes, o artista teve videoperformances e fotoperformances bloqueadas no Instagram por denúncias anônimas. Por outro lado, o artista apresentou trabalhos, na plataforma, que viralizaram e se tornaram memes. Na sequência da autoentrevista, Chevalier relata outros pontos de seu trabalho:

corpa: agora sobre o trabalho. faço um vídeo aí. experimental mesmo. fora da curva. bem esquisitinha. discutindo sexualidade. meio pop, meio industrial. ora falocêntrica, ora com força total contra o patriarcado branco falocêntrico das cacuras que estão no poder. bem sashey away.

entrevistadore: fale mais sobre essa relação.

corpa: então, gata, a tentativa é ressignificar também minhas referências, que nos vídeos se manifestam através da música. é como devolver estética e conceitualmente uma força que a própria música instaurou em mim, seja (sic) por qual tendência sonora escolho considerar. minha corpa se mantém aberta para a música até o presente momento. e o tal do ressignificar é trazer à luz songs até então “esquecidas” pelo público num modus operandi errante, me apoiando em algumas bóias como caminho e deixando espaço para a improvisação, atrelado ao lipsync, à dança, em relação direta com a câmera botando a corpa que ocupo pra jogo. jogo este que começa através dos CDs que coleciono há 20 anos.

É a partir do acionamento e apropriação desses elementos que Chevalier, imerso na complexidade de suas redes de criação, se entende como corpo-em-obra, em constante fluxo, em inacabamento. No capítulo de seu TCC, *INTRODUCING MURILO CHEVALIER*, o artista expõe

como aspectos de continuidade e limites se dão em seu trabalho:

eu, corpo, sou ocupado por um corpo. prefiro não me identificar pelo meu nome de batismo porque a questão biográfica pode não ser um atrativo a você que lê estas linhas textuais. vamos seguir através da imagem de um funil. Começamos no macro para chegarmos a uma ideia de micro, uma possível aptidão para criar gestos menores. que se enfiem no campo da percepção. gesto menor como micropolítica, um pensamento partitural coreográfico processual.

Dessa forma, a lógica de inacabamento, de work in progress, que se manifesta nas interações entre escrita, música, corpo/corpa, ressoa em suas experimentações com os vídeos. A partir do texto do artista, podemos estender esse entendimento processual, também, para os limites manifestados nos aspectos partituras e em escolhas que, necessariamente, serão feitas nos caminhos trilhados do macro ao micro e vice-versa para a elaboração das videoperformances. Se manifesta, também, o entendimento da natureza de seu processo de criação na rede social tal qual “gesto menor como micropolítica”. Desse modo, a capacidade de subversão dos sentidos individuais e comunicativos do Instagram são a base de sua ação política e sublinha sua diferença num ambiente criado para promover a pasteurização das identidades.

No início dos anos 2000, Giselle Beiguelman (2005, p.102) identificava que a internet possibilitaria a “construção de personalidades diversas corporificadas em entidades virtuais, como os avatares, que desintegram e multiplicam as identidades”. De lá para cá, as tecnologias digitais se desenvolveram exponencialmente. As redes sociais, as tecnologias e aparelhos digitais se sofisticaram e mudaram continuamente, oferecendo recursos de interação inimagináveis no

início do século XXI.

3. Pandemia e o babado processual

Esses aspectos, junto com a crise pandêmica, ditarão reformulações nos caminhos dos processos de Chevalier. No texto, *Pandemia e o babado processual*, o artista faz um breve resumo de sua trajetória nesse sentido:

em 2016, pré-pandemia, cursando o segundo ano do curso de comunicação das artes do corpo na Puc, entendi que as redes sociais poderiam ser um canal na qual pudesse depositar ideias (posto, saio correndo, busco cuidar da saúde mental e volto depois). mas que ideias? São Paulo é uma cidade cheia de estímulos e a sensação de estar tomado de muita informação desde sempre, desde que a rua me chamou sabe-se lá com qual propósito.

O trecho acima esclarece como a efervescência típica de uma metrópole como São Paulo, propiciou o surgimento de diálogos múltiplos para que os processos de criação de Chevalier se dessem. Para Morin (2011, p.35-36) “a dialógica cultural favorece o calor cultural que a favorece. A conjunção da pluralidade, do comércio, do conflito, do diálogo, do calor constitui uma alta complexidade cultural”. O artista é enfático sobre alguns aspectos, bastante práticos, da interferência da pandemia sobre seus processos de produção:

“meu trabalho”, a tal busca por impactar as pessoas e fazer a devolução a vastidão de Terra, até o presente momento, 2021, com o impacto da pandemia, vem sofrendo mudanças. as constantes adaptações técnicas, de não ter materiais para compor as escolhas estéticas do babado processual todo, seja por falta da tal da grana, seja por um estabelecimento/loja que depois de tantas ordens vide covid, impede, devido aos horários mais diferenciados quanto ao seu funcionamento, retardando um pouco o

“resultado final” do próximo vídeo, próxima foto ou a próxima dancinha a ser postada

Nesse ponto, é necessário trazer de volta o TCC do artista, especificamente o capítulo Epílogo, em que é apresentada uma perspectiva mais internalizada do modo do artista lidar com a pandemia:

2020 e 2021 também me trouxeram isso. um vazio concreto, e não só aquele vazio existencial de crise existencial de não saber o que e como suprir este oco que nos habita. este vazio (o concreto) me ensina todos os dias que é sempre menos, menos e menos

Então, são colocadas duas perspectivas do artista sobre como ele e seu trabalho são afetados pela pandemia de 2020/21. Apesar de apresentarem reflexões sobre diferentes questões, no entanto, se complementam.

Conclusão

Um processo de crise violento como o que se instala planetariamente, tem a capacidade de se propagar, tomar um grande vulto, e ocupar vários aspectos da vida humana e do funcionamento das sociedades, criando dificuldades que alteram, significativamente, o cotidiano e atingem emocionalmente, psicologicamente e fisicamente a todos. Henri Matisse (Apud Glotan e Clero, 1973, p.25) dizia que “criar é expressar o que se tem dentro de si. [...] Resta que é necessário ainda alimentar o sentimento, o que tem de ser feito com o auxílio de elementos que se extraem do mundo exterior”. Assim, criar arte, no contexto crítico, se coloca, então, como um desafio – um acréscimo às dificuldades de produção já expressas por Chevalier. No entanto, se cria e o artista se pergunta: por quê?

sendo assim, qual a sua, a minha, a nossa importância na terra? somos porta-vozes?

temos uma missão? fazemos milagre quando agimos no social e nos espaços que ocupamos quando manifestamos nossa arte? que tanto e tanto de falácias e hipóteses são essas acerca da arte, logo, do corpo; objeto, ferramenta ou seja lá como quiser chamar, sempre temido por algumas instâncias. qual o papel do corpo? que chamamento ele deve atender?

Toda crise atinge e modifica os corpos. No caso de um estado de crise global persistente no qual venha se sobrepor uma perigosa pandemia, a possibilidade de acontecer a falência da vida coletiva é enorme. No Brasil, foi exatamente o que aconteceu. Tudo isso se junta à trágica e incompetente gestão da situação pelo poder executivo federal. Havia e ainda há um estado de instabilidade muito intenso no País. A instabilidade gera o medo que impõe novos modos para nossa existência, atravessado continuamente pela desorganização dos sistemas cotidianos. Na arte, na vida, tudo conspira pela impossibilidade de conquista de objetivos e sonhos almejados. No entanto, o artista faz perguntas a si e ao mundo. Por quê?

Termino esse escrito deixando uma pergunta feita por Chevalier, pois, perguntar é a atribuição primordial dos artistas – é o que move seus processos de criação: “se estamos nesta vastidão de Terra movimentando essas mesmas corpos, qual o sentido de tudo isso?”.

Referências

- BEIGUELMAN, Giselle. Link-se: arte, mídia, política, cibercultura. São Paulo: Petrópolis, 2005.
- FERÁL, Josette. Além dos limites: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GLOTAN, R. e CLERO, C. A actividade criadora na criança. São Paulo: Editorial Estampa, 1973.
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas do oral: conto russo no sertão. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- MORIN, Edgar. O método 4: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- PRECIADO, Paul. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 edições, 2014.
- SALLES, Cecília A. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Ed. Annablume, 2011.

Wagner Miranda Dias

<https://orcid.org/0000-0002-8733-5895>

Doutorando em Comunicação e Semiótica. Desenvolve pesquisa sobre os processos de criação do teatro, dança e performance.

ENCONTROS ALEGRES NA ARTE DA PERFORMANCE

JOYFUL ENCOUNTERS IN THE PERFORMANCE ART

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

Universidade de São Paulo

Resumo: Considerando a sugestão de uma estética relacional para pensar obras que surgem após as vanguardas, estamos diante de proposições interativas que apresentam a relação como experiência fundante da obra. Essa análise é confrontada com algumas críticas que problematizam a qualidade democrática pressuposta nas interações sugeridas, quando estas desconsideram os dissensos entre os sujeitos envolvidos. Compreendendo o campo relacional como derivado dos encontros, sugiro considerarmos os afetos alegres advindos dessas interações, suas dimensões éticas e urgências políticas.

Palavras-Chave: estética relacional, dissenso, afetos alegres, arte da performance.

Abstract: *Considering the suggestion of a relational aesthetic to think about pieces created after the avant-gardes, we are faced with interactive propositions that present the relationship as the founding experience. This analysis is confronted with some criticism that problematize the democratic quality assumed in the interactions, when they disconsider the dissent between the people involved. Understanding the relational field as derived from encounters, I suggest to consider the joyful affections on these interactions, their ethical dimensions and political urges.*

Na trajetória das transformações das práticas artísticas e dos pensamentos e projetos vinculados a ela, observamos guinadas estéticas e conceituais que revelam não apenas características de cada espaço-tempo em seus aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais; mas, também apontam projeções e outras miradas que mobilizam os desejos criativos como pulsões de vida atravessadas pelas novas possibilidades do olhar e do reposicionamento dos corpos.

Nas artes da cena, o teatro moderno ocidental é atravessado pelos projetos das vanguardas artísticas europeias do início do século XX que repensam as operações de representação e narratividades que imperavam e dão espaço para simbolismos, elaborações imagéticas, reconfiguração das relações entre o público e o palco, além de recuperar princípios ritualísticos e de comunhão já vividos em expressões cênicas da antiguidade e anteriores aquilo que configuramos teatro. Outras questões formalistas e estéticas que trazem o olhar do artista para as materialidades da cena e do mundo também podem ser citadas, como elabora o teórico do teatro e crítico alemão Hans-Thies Lehmann, ao nomear de *teatro pós-dramático* (2007) uma prática recorrente entre artistas europeus e norte-americanos que valoriza a gestualidade, o ritmo, os silêncios, os vazios e outras formas niilistas e grotescas.

Lehmann reitera a relação histórica e a herança estética entre o dito teatro pós-moderno e as vanguardas artísticas europeias do início do século XX; há um projeto de retomada desses princípios vanguardistas ou de reconhecimento de continuidade e desejo de permanecer elaborando as questões que dali surgem.

A cena vai, então, maturando outros contornos, estratégias de encenação e formas de apresentação, visando uma aproximação maior entre os sujeitos envolvidos na experiência esté-

tica e uma reconfiguração das formas tradicionais de recepção. Busca-se outra qualidade de encontro que gerem outros afetos e mobilizem outras urgências em nosso cotidiano.

Dando continuidade a essas transformações, da metade do século XX em diante, vivemos uma efervescência da *arte da performance* em propostas que partiam de muitos artistas das artes visuais e através de operações, mais tarde compreendidas também como cênicas, passaram a aproximar de modo cada vez mais radical os campos da arte e da vida. O corpo do artista torna-se a própria obra e a materialidade da arte são as relações suscitadas por esses corpos; relações essas que aproximam (in)organici-dades e, também ativam todos os elementos em performance como signos, ícones e símbolos de sistemas instituídos em nossa sociedade.

O artista e pesquisador brasileiro Renato Cohen, reafirma em seu livro “A Arte da Performance” (2009), como essa linguagem pode ser percebida dentro do campo das artes cênicas e inclusive modificar seus parâmetros para que pensemos numa performatividade do teatro e da dança. Uma das grandes contribuições dessa aproximação é a possibilidade de “liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (COHEN, 2009, p. 46).

Há, portanto, uma guinada trazida pelas vanguardas, pela performance e outras formas artísticas deste período que recobram uma aproximação entre arte e vida para além do campo da representação e espelhamento de um cotidiano, ou ainda superando a função de entretenimento que foi se armando em torno da arte. A performance torna-se relevante, como diz Cohen (2009), ao revelar o experimental na arte e influenciar as múltiplas linguagens artísticas. Dessa forma, teatro e performance se atravessam, e uma estética do performativo que se delinea para além desses campos.

Rever a si mesmo enquanto sujeito e seus campos relacionais não é uma novidade no percurso das transformações da arte, mas é um ponto em constante atualização pelas próprias mudanças históricas vividas pela sociedade. Inclusive nos modos estéticos como essas revisões acontecem.

Em 1998, o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud escreve o livro “Estética Relacional” e aponta um *modus operandi* artístico comum a alguns artistas e obras dos anos de 1990 em diante, onde as relações humanas tornam-se *leitmotiv* em várias propostas artísticas no contexto europeu, entre performances, instalações e outras mídias.

Partindo do pressuposto que o relacional é intrínseco ao ser humano, como seres sociais que somos, todas as camadas simbólicas e materiais construídas nesse mundo partem de relações e retornam para promovê-las. Cabe a nós, analisar a qualidade dessas relações, suas necessidades e implicações, observando inclusive as violências geradas a partir delas que podem cercear esses mesmos sujeitos. No entanto, a questão postulada por Bourriaud (1998) é de uma prática artística que não toma o relacional apenas como um pressuposto, mas sim como “ponto de partida e de chegada”, em suma, como os principais elementos a *dar forma* à sua atividade” (BOURRIAUD, 1998, p. 62). Gera-se a obra a partir da relação e observa-se a própria relação em uma perspectiva crítica a partir das obras.

Nesse caso, a obra acontece no próprio encontro com o público, em sua coletividade e a ideia é a relação em si que será experimentada, exigindo então uma abertura radical dos contornos da própria obra, uma interatividade constante e uma possibilidade de aproximar a obra de um experimento social embora não se coincida com ele.

Nessas práticas, portanto, as próprias ideias de comunidade e de encontro seriam reposicionadas e poderiam nos trazer outras experiências individuais e estéticas a partir de algo que tem sido evidente na pós-modernidade pelos individualismos exacerbados e virtualização dos encontros.

A abordagem de Bourriaud (1998) não passa ilesa de críticas, quando é observada pela historiadora e crítica de arte Claire Bishop, que no texto “Antagonism and Relational Aesthetics” (2004) revela algumas incoerências em relação ao projeto da estética relacional e as práticas desenvolvidas nessa arquiopoética. Bishop ataca as obras artísticas citadas por Bourriaud (1998) e a recorrência de suas coesões que não correspondem ao que de fato seria o relacional.

A questão que a autora traz é de que sem um pensamento crítico sobre a forma como as relações são estimuladas e configuradas nessas obras, acabamos por estar diante de uma reprodução do tipo de relação que temos fora do espaço artístico. Bishop recorre ao filósofo Louis Althusser ao dizer que são as “formas sociais” que produzem as relações humanas. A autora nos ajuda a perceber que as pessoas tendem a reproduzir um padrão comportamental já instituído para determinados espaços e interações. Portanto, não bastaria apenas exibir uma obra relacional em um museu, a forma como o público se relaciona com ela é igualmente importante e passível de análise crítica.

Os encontros são feitos de pessoas que, por sua vez, são sujeitos diferentes entre si e cuja diferença se acentua ainda mais a depender de marcadores de espaço, tempo, gênero, raça, classe social, cultura, religiosidade, etc. Embora Bourriaud (1998) argumente que os encontros em si são mais relevantes do que os indivíduos que o compõem, apelando para a ideia de coletividade nas relações; Bishop (2004) contra-

gumenta que a qualidade dos relacionamentos nas estéticas relacionais precisa ser posta no centro da questão. Pois, a ideia de uma coletividade unívoca não é coerente, um encontro democrático não parte do pressuposto dessa coerência e nem sempre o diálogo é pacífico e possível.

Esses dois teóricos trazem questões pertinentes às práticas performativas na arte desde final do século XX e que parecem continuar despertando interesse de experimentação e pesquisa em artistas do século XXI, faço o recorte aqui para pensar sobre algumas ideias e artistas do Brasil nesse. Se por um lado, a crítica de Bishop é pertinente no que diz respeito a pontuar as dissidências como fundamentais para a ideia de democracia e ainda para se considerar o campo relacional para além de projeções narcísicas e uma consonância discursiva inviável na realidade; por outro lado, o desejo por uma estética relacional como sendo a criação de obras que partem das operações relacionais para se constituir e almejam o encontro, a aproximação entre os sujeitos, ainda são latentes.

E não dizem respeito apenas a experimentos sociais aos moldes das performances do multartista brasileiro Flávio de Carvalho, entre as décadas de 1950 e 1960; mas sim a uma vontade de *estar diante de*.

A performance e a cena performativa como lugares de inquietação, retornam sempre ao relacional como ponto de encontro com o outro e busca por atravessamentos. O que Bishop (2004) delinea parece excluir a potência dos afetos alegres nos encontros e nas obras relacionais. Não que a autora pretenda circular todas as operações artísticas possíveis dentro desse campo. Mas, tomando o *encontro* como vértice do campo relacional e compreendendo que a completa consonância é fictícia e que a dissonância é um risco eminente e construtivo

das relações; existe também a perspectiva dos afetos alegres gerado nos encontros entre os sujeitos, assim como o desejo de *caminhar junto* como projeto revolucionário e ação simbólica dos feixes de comunhão que emergem da nossa realidade.

E como artistas brasileiros vem elaborando performances que são pontuadas por eles mesmos como ações relacionais e que promovem encontros que permitem a presença de afetos alegres e tristes, não desconsiderando as dissidências, mas também não as centralizando?

O filósofo francês Gilles Deleuze, tomando as ideias de Espinosa sobre os afetos alegres e tristes e suas implicações éticas, recupera o pensamento de que as estruturas opressoras se ocupam também de nos angustiar para além da repressão. Pois é na tristeza que nossa potência de agir se minimiza, o que gera uma desarticulação do coletivo em prol de si mesmo. A pesquisadora Livia Azevedo (2018) ao falar sobre a ética da alegria e do encontro a partir dos escritos de Deleuze e Espinosa, destaca que “a vida ética implica a passagem das paixões tristes às alegres, portanto da fraqueza à força, que nos afasta da passividade e nos abre para a ação” (AZEVEDO, 2018, p. 60). Perpassa um processo de reconhecimento das singularidades dos corpos no encontro e a articulação das potências envolvidas para gerar ações coletivas; sem esquecer que esse reconhecimento é contínuo e faz parte da curiosidade instigante e mobilizadora dos sujeitos em suas trajetórias.

A vida ética começa se estivermos plenos de coragem e livres para lançarmo-nos na aventura de descobrir o que pode o nosso corpo em relação, para que então possamos orientar nossas ações com base em nossos afetos alegres. Portanto, a Ética espinosana implica uma prática, uma experimentação de maneiras de nos deixarmos contagiar pela alteridade, para conhecer o que fortalece nosso cona-

tus, de modo que estejamos aptos a constituir encontros alegres. (AZEVEDO, 2018, p. 61).

Pensando nas estratégias de criação, para não gerar imediatamente uma repetição das ações e atitudes que repetem certas lógicas do sistema, como adverte Bishop (2004); talvez, adentrar na *intimidade* possa ser uma possibilidade. E se a recusa pela pura *intersubjetividade*, como critica Bourriaud (1998), é uma questão na estética relacional, para outros artistas ela pode ser possibilidade efetiva de poder falar e poder ouvir, subvertendo inclusive a relação de recepção artística de forma massificada.

Desde 2013, a performer e pesquisadora Tania Alice Feix (RJ) vem realizando a performance “Bate-Papo na Cama”, dentro do The Bed Project, onde coloca camas em espaços públicos de diferentes cidades e convida os transeuntes a se deitar com ela e dialogar sobre assuntos das dinâmicas sociais. As conversas são filmadas, reorganizadas em material documental e exibidas.

Desde 2008, a performer e pesquisadora Eleonora Fabião (RJ) também vem realizando ações nas ruas, interessada pelas “poéticas do encontro”, entre elas a icônica “Converso sobre qualquer assunto”, cujo programa performativo vem sendo reatualizado constantemente por vários outros artistas do país. Destaco nesse texto a “Série Íntima” onde pede que uma amiga marque um encontro para ele sem lhe informar o nome da pessoa que será encontrada, apenas horário e local. Na data estipulada, Eleonora se compromete a ir até a residência da pessoa e passar uma tarde com ela. Para dar continuidade ao fio de experiências, a artista pede para que a pessoa encontrada marque um novo encontro para ela e assim sucessivamente.

No início de 2022, propus a performance “Se te encontrei foi porque senti falta de mim”, onde realizava uma caminhada de trinta minutos de

mãos dadas com o espectador, pelas ruas de um dos bairros da cidade onde nasci. Nós dois caminhávamos escutando um áudio onde eu narrava todos os lugares por onde passávamos e as relações afetivas que eu tinha com eles, para pôr fim, tomarmos um café juntos. Havia uma dissociação entre voz e imagem que deixava o público vivenciar um eco do encontro.

Em todas as obras citadas acima existe uma saída dos espaços institucionalizados da arte. O espaço de trânsito no ecossistema urbano, a céu aberto ou ainda em qualquer lugar possível, como as residências desses *espectadores*, já permite que encontremos outros públicos que não aquele habituado a performar nos teatros e galerias. A possibilidade de encontrar “qualquer pessoa” já instaura um encontro radical com a diferença e, portanto, a ação artística torna-se derivada do encontro ocasional entre singularidades dispostas ao conhecer-se naquele instante.

Outra questão fundamental é optar por relacionar-se com uma ou poucas pessoas por vez. Nessa perspectiva, instauram-se outros afetos, o reconhecimento de si e do outro presentes naquele encontro tornam-se prioridades, há mais espaço para fala e para escuta e consequentemente para instauração de uma memória.

No Brasil, desde 1960, antes do recorte temporal apontado por Bourriaud (1998), artistas neoconcretistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica já elaboravam ações relacionais, mediadas por objetos, com abordagens políticas e psicanalíticas de descentralização dos sujeitos e das formas tradicionais de apresentação da obra de arte. Desde esse período já notamos a escolha pela relação do encontro de *um-para-um* ou de experimentações individuais.

E porque esse encontro íntimo, esse conhecer-se, aos moldes das expectativas dos *dates* pode ser tão disruptivo? Porque é a percepção

do encontro como unidade de convergência de espaço-tempo-corpo para instauração de uma experiência estética e afetiva que pressupõe, inclusive, um campo ético de percepção das ações possíveis a partir dali. É também essa qualidade de encontro e reconhecimento das intersubjetividades que podem deslocar a ideia de massa e coletividade unívoca, compreendendo as implicações políticas sem dissociá-las das singularidades que compõem as comunidades.

E isso recupera inclusive parte da crítica de Bishop (2004) à estética relacional, quando destaca a incompletude das nossas subjetividades, da qual derivam nossas necessidades de identificação. O antagonismo, então, seria a relação que emerge entre essas entidades incompletas, segundo a autora. Mas, pensar sobre a crise instaurada nesse encontro, o esforço em lidar com pensamentos divergentes, a proposta de encontrar um campo de convívio comum das singularidades de modo eticamente potente, pode ser também uma preocupação estética sobre esse antagonismo.

Assumir que as entidades dos encontros são incompletas. Logo, haverá dissenso porque estamos todos buscando algum tipo de identificação. Colocamos nossas faltas e contradições na mesa e assim, geramos uma democracia utópica. Não é apenas o enaltecimento do diálogo, mas o reconhecimento das tensões, fricções e diferenças que ele ressalta e nesse sentido, a experiência de um-para-um pode apontar pistas. Sabendo que, ambas, provocam um deslocamento visível da relação da obra de arte com os espaços formais de fruição estética, e talvez, justamente por isso, esteja mais apta a não ter a relação proposta capturada pelo sistema e seus padrões. Os encontros em situações de intimidade, a relação de um-para-um também são relações passíveis de provocações e que

permitem reconhecer as singularidades dos espectadores, ao invés de deixá-los confundidos na massa das plateias.

Referências

- AZEVEDO, Livia. **Ética da Alegria e do Encontro**: Diálogos entre Deleuze e Espinosa. Revista O Manguezal, v. 1, n. 2. 2018.
- BISHOP, Claire. **Antagonism and Relational Aesthetics**. In October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- COHEN, Renato. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa

<https://orcid.org/0000-0002-1392-3870>

Doutoranda em Artes Cênicas. Desenvolve pesquisas e práticas em moda, montagem de figurinos, composições de visualidades para a cena contemporânea, direção teatral e artes performativas.

LIMITES E FRONTEIRAS DO CAMINHAR COMO PROPOSIÇÃO POÉTICA: MEMÓRIAS, MAPAS E MEDOS

LIMITS AND BOUNDARIES OF WALKING AS A POETIC PROPOSITION: MEMORIES, MAPS AND FEARS

Karoline Rodrigues Gomes

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA

Cláudia França

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA

Resumo: O caminhar situa-se numa experimentação artística do espaço urbano, em que artistas, a partir da land art, começaram a relacionar a ação de caminhar sem o objetivo de construir objetos e sim, propor uma linguagem. A cartografia afetiva é importante na utilização da memória como recurso mental para encontrar afeto ou mesmo, se perder; o medo vem da tensão de extrapolar limites, de agir dentro de zonas de fronteira entre a cidade mapeada, instituída, domesticada e que se organiza e se desorganiza, o lugar do desconhecido, refratário ao instituído.

Palavras-Chave: caminhar, cartografia afetiva, mapa, medo.

Abstract: *Walking is located in an artistic experimentation of urban space, in which artists, starting from land art, began to relate the action of walking without the goal of building objects, but rather, proposing a language. Affective cartography is the important use of memory as a mental resource to find affection or even get lost; the fear that comes from the tension of extrapolating limits, of acting within border zones between the mapped, instituted, domesticated city that organizes and disorganizes itself, the place of the unknown, refractory to the instituted.*

Keywords: *walking, affective cartography, map, fear.*

Introdução

Este artigo é parte da pesquisa em andamento “Paisagem Sensorial: experimentações do caminhar no Centro de Vitória/ES”, em que a cartografia tradicional e afetiva se confrontam, trazendo problematizações entre o caminhar - a partir da instrumentalização e a desmistificação do mapa tradicional como suporte para localização - e a cartografia afetiva como proposição poética. Artistas caminhantes, errantes, fazendo uso deste instrumento, se permitem a viver situações nos lugares; estas experiências são, por si mesmas, propostas artísticas. O diálogo entre as práticas artísticas sobre os locais acontece a partir de uma análise, cuja finalidade é compreender o contexto e as problemáticas em que estão inseridas, e o extrapolar os limites está presente desde o físico como atravessamentos, ou mesmo como uma extrapolação da rigidez das regras mantidas naquele local. E com isso, percebemos que os artistas que fazem as caminhadas estão intrinsecamente ligados a essas quebras de paradigmas e limites.

1. Da cartografia tradicional à afetiva

O mapa é a representação gráfica de parte ou de todo o território, é um produto da cartografia e, tradicionalmente, precisa ter elementos básicos e não são autossuficientes em si; é preciso deter certos códigos para saber ler o mapa. Geralmente são entendidos apenas como ferramenta de localização geográfica ou para traçar rotas de deslocamentos, mas não se limitam a isso. A partir do mapa é possível fazer classificação de uso e ocupação do solo, fenômenos climáticos em diferentes escalas, localização dos diferentes relevos terrestres, dentre outras informações e dados.

A cartografia tradicional é fonte de informações a serem usadas por alguém “de fora pra dentro”; isso porque o que é representado no

mapa passou por critérios de relevância, uma vez que é impossível representar todos os elementos do espaço geográfico num mesmo mapa. Portanto, a leitura do mapa já é enviesada, ele pode servir ora como instrumento de inclusão quanto de exclusão a depender do que ali é representado; é nesse sentido que a cartografia afetiva surge como possibilidade de pensar o lugar do sujeito no território.

Wenceslao Machado de Oliveira Junior critica as formas que nos condicionam aos modos de ver e compreender os mapas, partindo sempre de uma lógica para se pensar a política e as relações do Estado e como este faz a manutenção de poder com o lugar situado ao mapa; essa obrigatoriedade impede que os mapas sejam lidos de outras formas e de outras linguagens. No entanto, já é possível abarcar uma discussão que aproxime as leituras de mapas e a preocupação com a vivência do indivíduo no lugar habitado. Em seu texto, o autor o direciona à educação, na desmistificação das leituras de mapas e as suas representações. Colhemos uma citação que aproxima o diálogo entre os mapas e as linguagens poéticas de vivenciar o espaço:

Em outras palavras, se os mapas fossem tomados como obras resultantes de maneiras de imaginar o espaço, de pensar o espaço e não de representá-lo, todo e qualquer mapa teria uma nítida criação humana, muitas vezes passível de ser identificada com facilidade na própria obra. É o que ocorre com os mapas turísticos, de maneira geral, que deixam claro a intenção de levar o observador até certos pontos do território, seja na imaginação, seja com o próprio corpo. (OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 13)

O mapa a seguir é a representação do Centro de Vitória (Espírito Santo), local histórico com diversos monumentos históricos, espaços artísticos e culturais, margeado por periferia, fazenda,

parques e ainda, um local portuário. O Centro é composto por diversos instrumentos e suportes que o torna potente; porém, ao mesmo tempo, é um local onde há medos. Pelo fato de ser um local histórico, há demasiados prédios abandonados, ruas escuras e outras situações de invisibilidade, o Centro se torna “querido” durante o dia e “temido” à noite. No entanto, a possibilidade de retomada de ocupação destes espaços é um movimento de reconstrução histórica e de afeto; por isso, a cartografia afetiva é tão importante para repensar estes locais.

A cartografia afetiva é de “dentro pra fora”, parte do sujeito para o espaço geográfico. Leva em consideração as vivências, interações e intervenções do indivíduo no contexto em que se insere; por meio delas, ele se localiza, se desloca e, principalmente, se expressa. Além de se situar dentro de uma lógica voltada à reflexão e proposição situações para um indivíduo como construtor de afetos, e não como um produtor e reproduzidor do sistema de consumo. Desse modo, criam-se movimentos para se pensar além do mapa tradicional. Para romper com os paradigmas dos lugares “temíveis” é necessário confrontar ou mesmo enfrentar os limites estabelecidos, sejam por ma-

pas reais ou imaginários.

Na Figura 1, podem ser observados, por meio de linhas e nomes, os limites estipulados do Centro para suas adjacências. Neste caso, temos ali representados os seus limites “físicos”, seja pelo mar, seja pelas elevações de terra, mas também limites político-geográficos, por meio de outros bairros e comunidades; esses traçados, que delimitam territórios, restringem a locomoção e são apropriados pelos indivíduos; também são “conceituais”, pois definem espaços de tensão pelos jogos de força de variadas naturezas, que ali se constituem.

O limite pode ser local de segurança ou medo e até mesmo, das duas sensações ao mesmo tempo, quando se delimita um território para que sirva de refúgio à insegurança que se encontra para além desse limite. Essa relação é híbrida, pois a busca por segurança só acontece pelo medo que nos coloca em sensação de insegurança. Quem caminha à noite? Ou melhor, quem caminha de madrugada? A fronteira, por mais que aponte para a posse de territorialidade, indica que há uma relação nem sempre pacífica entre os dois lados. Assim, as relações intersubjetivas são necessárias para a manutenção da vida urbana,

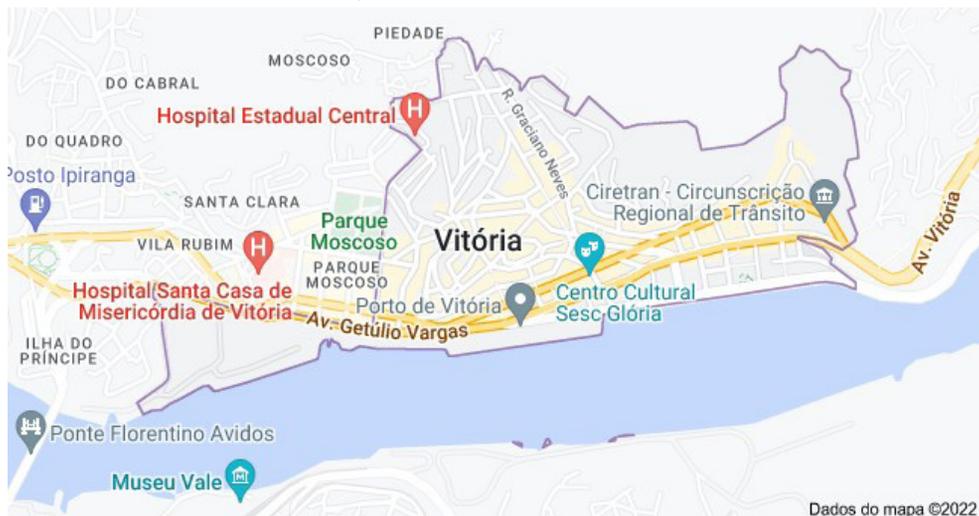


Figura 1. “Centro de Vitória/ES” – Google Maps, 2022. (Fonte: Google Maps)

onde o contato faz parte dessa construção.

A memória, neste caso, pode fornecer a experimentação de novos lugares ou pode impedi-la, quando se remete ao medo ou a experiências negativas do espaço; deste modo, reativa novamente a cartografia afetiva ao relacionar os indivíduos com os espaços a partir de suas subjetividades e especificidades. Embora existam os que “possuem” um lugar para chamar de seus “lugares de pertencimento”, há também os que dominam a rua e impõem a ela uma nova dinâmica, sobretudo na vida noturna; entre eles estão pixadores, skatistas, profissionais do sexo, pessoas em situação de rua ou em vulnerabilidade, dentre outras figuras.

2. Proposições poéticas: memória, mapas e medos

Os limites territoriais são tratados na geografia como limite, divisa e fronteira; é possível relacionar artistas que discutem suas obras a partir do caminhar, cuja prática rompe esses e outros limites, divisas e fronteiras, tanto fisicamente quanto em seu imaginário e ainda, em sua carga de afetabilidade por aquele estar ali. Aqui, abordamos um pouco do trabalho do artista belga/mexicano Francis Alÿs que se dispõe, em meio aos medos e as memórias ou a ausência delas, a construir novas cartografias a partir da afetividade.

A partir do momento em que os artistas saem de seus ateliês e se propõem a experimentar o espaço da rua, dos parques, da natureza ou mesmo da vida urbana ou rural, se colocam em uma posição de experimentar o mundo a partir dos sentidos. Eles podem acionar a memória do que viram ou experimentaram, mas criam possibilidades de usufruir dessas memórias e criar outras, como traz Cerneau: “A memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutro lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte re-

metem ao que ela é, e à sua inquietante familiaridade”(CERTEAU, 1994, p.163). Ao realizar as práticas de deslocamento, a memória é ativada e conseqüentemente alterada, por se tratar de uma “memória prática” devido às circunstâncias das ações. E desse modo, surgem então representações que problematizam as representações contidas em um mapa. Este participa do processo de deslocamento como um instrumento que se torna um suporte manipulável:

[...] esses artistas foram levados a questionar o mapa como instrumento de representação. Revelando, por e em suas obras, as dimensões reflexivas e criativas do mapa, também expuseram como este, mais que uma simples intenção de representação, carregava também em si um projeto de interpretação e transformação do território. (BESSE, 2014, p. 142)

Apresentamos o trabalho “*The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)*”, 2004 de Francys Alÿs, que por meio da vivência e experiência com a caminhada, tendo como suporte a cartografia real, contribuiu para o pensamento e o conceito da caminhada enquanto linguagem artística. É comum que os artistas caminhantes sejam vistos como *performers* porém os trataremos aqui como artistas caminhantes, construindo ações de caminhadas em diversas escalas, divisas e modos de usufruir os espaços. Caminhar em fronteiras desconhecidas é se lançar ao medo e ao mesmo tempo se colocar vulnerável as experiências, como traz Le Breton

[...] A experiência do etnólogo ou do viajante é geralmente a do despovoamento de seus sentidos, ele é confrontado com sabores inesperados, com odores, músicas, ritmos, sons, contatos e usos do olhar que sacodem suas antigas rotinas e lhe ensinam a sentir outramente sua relação com o mundo e com os outros. (LE BRETON, 2016, p.18)

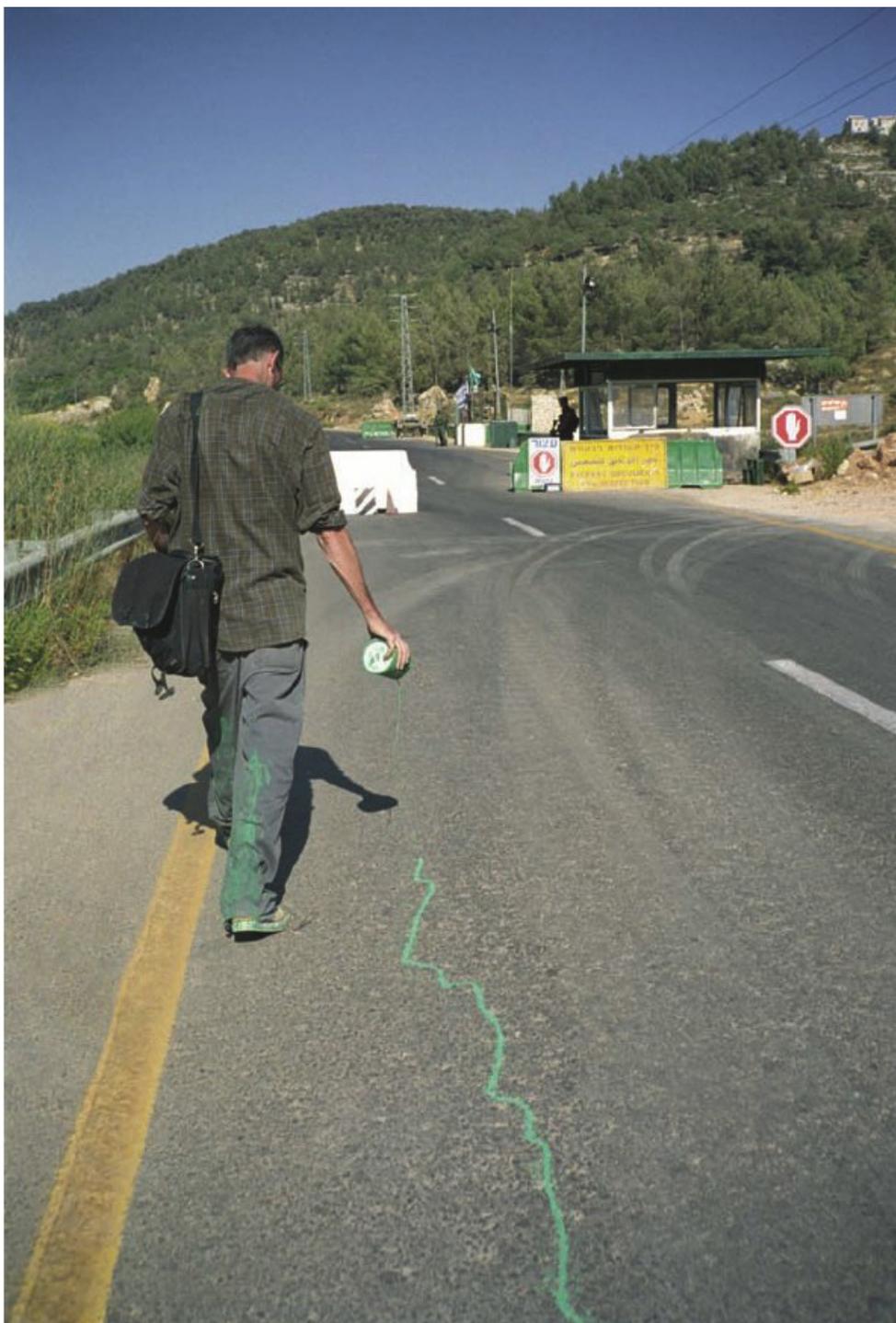


Figura 2. *“The Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic” – Francis Alÿs, 2004. (Fonte: Research Gate)*

Leiamos um trecho retirado do site do artista:

No verão de 1995 fiz uma caminhada com uma lata de tinta azul vazando na cidade de São Paulo. A caminhada foi então lida como uma espécie de gesto poético. Em junho de 2004, reencenei a mesma performance com uma lata de tinta verde vazando, traçando uma linha seguindo a parte da 'Linha Verde' que atravessa o município de Jerusalém. Foram usados 58 litros de tinta verde para traçar 24 km. (ALYS, 2004, referência eletrônica)

Essa obra se contextualiza a partir da fronteira entre Palestina e Israel, apontando para a nítida relação de territorialidade, um embate histórico na região com diferentes elementos motores para o conflito: históricos, religiosos e econômicos. Para além disso, a territorialidade conta com a interferência internacional, com o pretenso objetivo de intermediar e pôr fim aos conflitos entre os Estados. A Organização das Nações Unidas dividiu o território em disputa entre as duas nações, porém as áreas que geravam maior disputa ficaram para Israel; até hoje a Palestina não é reconhecida como um Estado independente. Dada a complexidade da disputa, trata-se de uma relação conflituosa e com diversos episódios de tensão ao longo da história, portanto as características do que é limite são latentes, uma vez que o medo é uma constante, não só na região de fronteira. O trabalho do artista fricciona todas estas questões, por usar uma mesma cor para gerar significado paralelo ao entendimento do limite como regulador de conflitos. Como é colocado pela autora Solnit "(...) O caminhar não se concentra nas linhas demarcatórias da propriedade que dividem a terra em pedaços, e sim nos caminhos que funcionam como uma espécie de sistema circulatório que conecta o organismo inteiro" (SOLNIT, 2016, p. 269).

A obra "A linha verde" remete também à linha verde desenhada no mapa, também conhecida como Fronteira de 1967 definida pelo armistício; essa linha é respeitada para fazer as negociações. Neste caso, o artista apropria-se deste nome dado à cartografia do lugar e propõe uma ação poética ao *vivenciar* a linha verde, na prática. Cabe mencionar que a ação de carregar uma lata de tinta verde foi utilizada antes em outra ação em São Paulo em que o artista percorre o espaço externo à galeria fazendo o gotejamento de tintas. A partir dessas duas ações que se assemelham em limites, o caminhar é uma ação única e efêmera; ainda que se repita com os mesmos postulados, a experiência será vivenciada em modos diferentes. Para isso o autor Visconti relaciona as obras dos artistas caminhantes a partir de Pollock, mencionando que "é o ato de fazer que importa, mais do que o resultado, assim como para eles o que importa é o ato de andar, e não um eventual registro da ação". (VISCANTI, 2014, p. 70)

3. Conclusão

O caminhar é uma ação poética que se insere no contexto de sua prática. Para isso, se faz necessário compreender os locais e as suas implicações sociais, políticas, econômicas e mesmo poéticas. O lugar se torna um suporte no qual o artista pratica as suas ações. Assim como um pintor conhece as especificidades dos materiais que utiliza, o artista também precisa compreender o seu suporte – seja o lugar físico e/ou imaginário. Este artigo uma parte da pesquisa em curso para a proposição da prática de caminhadas no Centro de Vitória, onde optamos por aproximar essas práticas à cartografia afetiva, compreendendo os limites e as fronteiras necessárias para extrapolar, ativar as memórias e as suas alterações em meio às vivências e as circunstâncias em que tais práticas se dão.

Para além das aproximações teóricas, é imprescindível relacionar artistas que já fizeram tais práticas e relacionaram o contexto às subjetividades, num jogo de tensões entre as diferentes “formas” de cidade que se afiguram a eles, enquanto caminham.

Referências

ALYS, Francis. **The Green Line**. Disponível em: <http://francisalys.com/the-green-line/> Acesso em: 07 de outubro de 2022.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

JUNIOR, Wenceslao Machado de Oliveira. Revista Geográfica de América Central. **A educação visual dos mapas**. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2613> Acesso em: 07 de outubro de 2022.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

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

Karoline Rodrigues Gomes

<https://orcid.org/0009-0007-0353-1965>

Mestranda do Programa de Pós-Graduação da UFES. Pesquisa as áreas de paisagem, paisagem sensorial, espaço urbano, deriva, caminhada, memória e psicogeografia.

Cláudia França

<https://orcid.org/0000-0001-6971-6363>

Doutora em Artes pela UNICAMP e associada ao Pós-Graduação da UFES. Pesquisa Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos temas de processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação e desenho contemporâneo.

MARTA NEVES, O ELÃ E A INCOMPETÊNCIA

MARTA NEVES, IMPETUS AND INCOMPETENCE

Pedro Moreira

PPGArtes – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais

CAPES

André Arçari

PPGAV – EBA /Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo apresenta a série “Não Ideias”, da artista Marta Neves, analisando-a sob o conceito de kitsch de Abraham Moles, apontando similaridades entre a produção da artista mineira e os aspectos de tal fenômeno cultural. Recorremos a recusa e a incompetência, assim como a banalidade e a precariedade, enquanto ferramentas conceituais e formais utilizadas pela artista para a produção de uma obra conceitualmente densa que se insere na história da subversão dentro do cenário das Artes.

Palavras-chave: Marta Neves, Kitsch, Antiarte, Contra-arte.

Abstract: *This article presents the series “Não Ideias”, by artist Marta Neves, analyzing it under Abraham Moles’ writings on kitsch, pointing out similarities between the artist’s work and the analysis of such a cultural phenomenon. We resort to refusal and incompetence, as well as banality and precariousness, as conceptual and formal tools used by the artist to produce a conceptually dense work that is part of the history of subversion within the arts scene.*

Keywords: *Marta Neves, Kitsch, anti-art, counter-arte.*

Introdução

Nosso texto propõe analisar a série “Não Ideias” (2001-atual) da artista mineira Marta Neves, onde um conjunto de faixas com frases formadas por histórias de vida apropriadas de diversas pessoas são erguidas. A série busca indagar como o modelo de produção mercadológico industrial opera de modo falho na cultura e no sistema da arte. Neves elabora sua proposta a partir da incompetência, contrapondo os problemas de contínua produtividade com a própria frustração de não saber o que expor. Assim, o trabalho surge do esgotamento momentâneo de suas ideais.

As frases presentes em suas Não Ideias trazem relatos sobre a incapacidade de se ter uma ideia, que, por sua vez, são coletados de pessoas em situações diversas na banalidade da vida cotidiana. A artista trava uma relação direta entre a incompetência criativa e a presença no espaço urbano, utilizando como suporte material a precária faixa de rua.

Essa precariedade explorada é camuflagem e alarde, podemos inseri-la, também, na produção brasileira de uma arte contestatária. Para o crítico mineiro Frederico Morais, o precário é um elemento da produção que batizou de contra-arte (FREITAS, 2013), uma maneira particular dos artistas brasileiros lidarem com as problemáticas dos trabalhos de antiarte das vanguardas históricas do eixo europeu-americano. Ainda sobre o precário, as Não Ideias dialogam com o *kitsch* enquanto “mercadoria ordinária”, como argumentado por Abraham Moles (2012, p.10) enquanto um importante modelo estético de comunicação de massa.

Ao dispor tais relatos tanto pela rua (de modo “camuflado”) quanto pelo museu/galeria (espaço por excelência moderno da arte), aludindo a linguagem típica da publicidade, suas faixas criam uma relação de apropriação com outras

que fazem parte da composição estética na urbe tipicamente brasileira. Portanto, propõe-se pensar como a proposta reverbera recepções de alarde e estranheza no público.

1. A Incompetência

Se você não pode derrotá-los, sugere Warhol, junte-se a eles. Mais: se você entrar totalmente no jogo, acabará por expô-lo; ou seja, revelar o automatismo e até o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo excessivo (FOSTER, 2017. p. 126).

Retratos da incompetência humana talvez seja a maneira de melhor explicar o corpo de trabalho de Marta Neves. De troféus que celebram seus próprios problemas e falhas de caráter (série Reconciliação Instantânea, 2001) à outdoors que pedem por ajuda financeira para realizar um transplante de cérebro para uma artista acometida pela profunda tristeza de perceber a realidade do mundo das artes (Guarde bem este sorriso, 2000), os trabalhos de Neves abraçam o humor pungente como uma ferramenta única para celebrar seus empecilhos, criticar a ilusão do sucesso e valorizar as técnicas próprias da mesmice.

O que separa as Não Ideias de tais produções anteriores é a anexação das histórias alheias, que, diferentemente da exposição de relatos pessoais da artista, geram um senso de reconhecimento na incapacidade. A série nasce em 2001, quando Neves é convidada para participar da Bienal do Mercosul e, frente a indecisão e falta de ideias, apresenta a primeira versão da obra em que relata a própria incapacidade em quatro parágrafos, enumerados¹, que relatam a

¹ 1. No ano número 1, Marta Neves teve a ideia de ter uma ideia para um projeto a se realizar. Mas nada lhe veio à mente.

2. No ano número 2, disseram a Marta Neves que ela tivesse

Figura 1. “Não Ideia” - Marta Neves. Plotagem em MDF. Bial do Mercosul, Porto Alegre, Brasil. 2001. (Fonte: Acervo da Artista)



Figura 2. “Não Ideia” - Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bial de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014. (Fonte: Acervo da Artista)

não criação de um trabalho (Figura 1).

uma ideia para projetar alguma coisa. Mas nada aconteceu.

3. No ano número 3, Marta Neves teve uma série de vagas ideias confusas conforme projetos alheios. Mas não funcionaram.

4. No ano número 4, Marta Neves resolveu (o que não é exatamente um projeto nem uma ideia) nunca mais ter ideias (NEVES, p. 70 – 71).

Embora originalmente exposta na forma de plotagem em um container, se adequando à proposta curatorial da exposição, as versões posteriores do trabalho são realizadas em faixas de rua (Figura 2), pintadas por pintores que realizam esse trabalho usualmente, e portando (até seus exemplares mais recentes) apenas fra-

ses coletadas de outros indivíduos. Tendo compartilhado a sua inação, Marta passa a expor a alheia. Com exceção da primogênita, a escolha do material das Não Ideias mantém uma dinâmica entre a provocação conceitual e a existência formal da obra. As faixas populares de rua brincam com a banalidade da situação não criativa, mantendo, também, o apreço pelo objeto “sem valor” cultivado pela artista durante sua carreira.

Capturando a frustração perante a inatividade coletiva, a artista abraça os aspectos negativos da tomada de decisão humana, deixando de lado histórias de sucesso da mesma maneira que abandona a produção formal pristina. Lidando com tais temas, a ironia se torna uma ferramenta afiada em seu suporte linguístico, utilizando-a como maneira de isolar aspectos de sucesso da vida em contraste com os momentos de falha e impotência, que são abraçados como possibilidade de comunhão, de reconhecimento através da falha que persiste no sujeito e no outro.

Ao criar tais pontes baseadas em situações que não se sustentam em narrativas correntes, sejam elas de sucesso individual ou de grupos

sociais, Marta Neves nos atíça a encarar que os verdadeiros momentos de reconhecimento e empatia ocorrem, em vida, durante as falhas. Falhas que são deixadas de lado nas narrativas históricas, sociais e publicitárias, falhas que exigem uma relação mais sensível para serem apreciadas enquanto tais e não apenas transformadas em “erros que deram certo”. As falhas que Neves coleta são banais, bestas e que não beneficiaram em nada aqueles por elas acomedidos, erros de criatividade onde a fecundidade, mesmo que indiretamente, se escapa por total (Figura 3).

Tais erros revelam o foco de interesse principal da artista, a nativa banalidade da existência humana. Como ela diz:

Esse homem banal (e hoje até um punk é um homem banal) é de uma mediocridade fascinante. Pois só nele – e não nos grandes – revela-se, com toda a fidelidade o frágil, o impossível, a indefinição, a falta de um destino. É ele a grande viagem (NEVES, 2017, p. 35).

O olhar da artista é atraído, então, para o que se manifesta de maneira recorrente na vida brasileira, mas que não chama atenção. Faixas de



Figura 3. “Não Ideia” - Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). 32ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil. 2014. (Fonte: Acervo da Artista)

rua, panos de prato, o churrasco na esquina², situações e objetos que se camuflam na urbe popular brasileira. A atração por tais exemplos de mesmice leva Neves a enxergar a potência do uso de tal linguagem no campo formal. Ao disfarçar-se no meio do comum, o inusitado aparece mais forte, mais disruptivo e mais desregrado.

Ao caminhar pela rua, raramente (ou, talvez, nunca) enquanto *flâneur*, o olhar do transeunte brasileiro passa pelas mais diversas frases de propaganda, dos anúncios mais esdrúxulos às celebrações de natureza pessoal³, misturadas a esse meio, no entanto, estão as não ideias de indivíduos desconhecidos, suscitando um respiro aliviado da constante necessidade de perfeição. As faixas colocadas na rua suscitam essa brecha no ritmo da vida que nos lembra os exercícios urbanísticos da Internacional Situacionista na França da década de 1960. Assim como os situacionistas, ao dispor tais objetos pelas ruas a artista cria possibilidades de uma ruptura com um modo de pensar e ver o mundo focado principalmente na produção, que mantêm o ciclo de consumo, onde o ócio é deixado de lado como desnecessário para a vida como um todo.

No entanto, ao levá-las para a galeria (figura 4), as Não Ideias não perdem sua potência original, mas transformam-se, então, na negação criativa que causou a germinação de seu primeiro expoente. Dentro da instituição artística, elas

2 Respectivamente a série Meritocracia do pano de prato, de 2015, e a ação Museu na brasa, de 2013.

3 Vá lá saber quando isso começou, até onde me lembro foi lá pelos anos 1990 quando, ao menos nas grandes cidades brasileiras, apareceram, estendidas entre postes ou entre árvores, as primeiras faixas com declarações de amor, júbilo pela volta de viagem ou aniversário de alguém, ou textos celebratórios, no geral escritos à mão com letras de formas caprichadas em cores pretas, azuis, amarelas e vermelhas, por esses pintores de painéis publicitários populares, profissionais cujos produtos se derramam nas regiões centrais, zonas de comércio populares (FARIAS, 2017, p.68).

deixam de ser objetos provocativos de ruptura na consciência do pedestre urbano e se tornam uma crítica à adequação da produção artística, por meio do mercado e das instituições da arte, a mesma lógica de constante produção que mantém, também, o ciclo de consumo.

Deslocando-se da potência urbana, as faixas de Marta Neves continuam próximas às atividades situacionistas dentro da galeria. O ato, realizado pela artista, de apropriação de uma linguagem visual do mundo do espetáculo, subvertendo-a para um posicionamento crítico, funciona como uma ótima ilustração para o conceito de *détournement*, cunhado pela própria Internacional, em resposta ao processo de cooptação cultural – que batizam de recuperação –, a relação entre ambos podendo ser explicada como

As duas são imagens espelhadas uma da outra, uma espécie de dobradiça entre autoridade e subversão. [...] De acordo com a teoria situacionista, a recuperação opera em todas as frentes: na publicidade, na Academia, no discurso político, no mundo da arte. A I.S. respondeu a inevitabilidade da recuperação com a única estratégia possível, a demanda de que toda produção cultural “contenha sua própria crítica” (KURCZYNSKI, 2014, p.174. Tradução nossa)⁴.

A diferença entre a série de Marta Neves e a grande maioria dos exemplos de *détournement* na arte é a escolha da precariedade. Ela renega não só a necessidade constante de produtividade, posicionando-se a favor do ócio, mas renega, também, as qualidades formais do produto plástico – resultante dessa cultura de mercadorias –, optando pela faixa de rua, pelos signos da banalidade, feitos sem a pretensão da venda para as massas que marca o estereótipo do objeto kitsch.

A faixa, como aponta Lafuentes, pode ser usa-



Figura 4. “Não Ideia” - Marta Neves. Tinta sobre faixa de tecido (dimensões variáveis). Belo Horizonte, Brasil. 2015. (Fonte: Acervo da Artista)

da “também em casa, como tapete, toalha de mesa (se tiver mesa grande), de cobertor, como cortina... A artista não se importa” (2017, p.57). Esse desprezo pelo objeto, que em sua função “ideal” seria deixado para puir ou ser retirado por algum cidadão aleatório na rua, relembra-nos que a Não Ideia funciona enquanto proposta crítica e que a manutenção de sua faceta tátil é desnecessária uma vez que a semente da incompetência foi plantada no público, possibilitando-nos “sentir parte de uma humanidade que se mostra, ao menos, teimosa” (LAFUENTES, 2017, p. 57).

2. O Elã

Voltemos a questão do *kitsch*, se tal fenômeno é entendido como “o aspecto dominante da vida estética cotidiana” (MOLES, 2012. p. 29), e percebemos o interesse da artista por esse cotidiano, somos levados a ponte que liga a produção de Neves ao conceito de *kitsch*, algo explicitado pela própria artista (NEVES, 2017). Porém, se analisarmos o *kitsch* não apenas enquanto uma produção da sociedade de consumo, percebemos que essa conexão direta, entre os

objetos de Neves e os objetos kitsch, perpassa problemáticas maiores.

O resultado de uma cultura omnipresente é a de uma “coisificação” (MOLES, 2012, p. 33) da própria relação do homem com os objetos, descartáveis e de fácil reposição, alimentando a necessidade de uma produção constante para satisfazer o impulso de consumo. Moles, então, descreve esse ciclo como uma divisão do tempo humano, que “distribui uma existência entre uma tarefa opaca, alienante (...) e um tempo morto a preencher” (MOLES, 2012. p.13-14). O último sendo preenchido pelo produto do próprio “ciclo de consumo e produção” que é aberrantemente abandonado por Neves:

A não-ideia surgiu de uma impaciência minha com a necessidade constante e impositiva de produção. Todos – artistas ou não – somos solicitados diariamente a responder de forma “agressivamente criativa” às perguntas: “o que você está fazendo?”, “o que há de novo?”, dentro de um pensamento empresarial ou publicitário ao estilo ISO 9000 (NEVES, 2017. p.48).

Ao abandonar o ciclo de produção, ela aban-

dona, também, o interesse pelos seus produtos. O objeto plástico do kitsch é menos interessante, para a artista, que os produzidos de maneira igualmente barata, porém ainda menos elaborada – encontrando, na realidade brasileira, objetos banais que vão para além do kitsch industrial típico. As estatuetas e bibelôs são substituídas por panos de prato e faixas de rua.

Ao substituí-los, a artista mantém viva a lógica do fenômeno kitsch, como entendida por Moles, de ser uma expressão de felicidade – de relação, e produção de sentido, do homem com os objetos de uma sociedade de consumo, como diz o autor “o kitsch encontra-se, portanto, relacionado a uma arte de viver e talvez nesta esfera, ele encontrou sua autenticidade” (2012, p.27). Porém, ao abandonar os típicos objetos de consumo, Neves dá esse mesmo valor para a objetos indignos de atenção ou apreço colecionista. Ela usurpa o poder de significação, ainda pertencente ao ser humano em meio as quinquilharias industriais, e o entrega na mão da banalidade, do objeto relegado não só ao mal gosto, mas à indiferença.

Percebemos, então, outra conexão entre as obras de Marta Neves e a história da arte crítica, já que a indiferença era o mesmo objetivo procurado por Marcel Duchamp para a seleção de seus *ready-mades* (PAZ, 2014). É comum, como nos exemplos de *détournement* situacionista ou na arte Pop americana, associarmos o objeto apropriado para fins subversivos com a produção direta da indústria cultural, acusada de mal gosto por ser produzida em série e de maneira vulgar, porém esquecemos que as primeiras manifestações do que viriam a ser essa prática de apropriação buscavam não a vulgaridade do plástico, mas a indiferença da banalidade, nem feio, nem bonito – pior, banal.

A elaboração formal das Não Ideias de Neves ilumina o legado da escolha dos *ready-mades*

de Duchamp, colocando sob um olhar crítico as práticas posteriores de apropriação comuns no *milleux* das artes. No entanto, ao destoar-se desse cenário, as mesmas faixas de rua se enquadram muito bem no legado da contra-arte brasileira, que mantém viva a atitude de contestação cultural utilizando da precariedade local.

O termo, cunhado por Frederico Morais, engloba a “desrepressão total – política e fenomenológica – do sujeito, principalmente do sujeito brasileiro, que deveria valer-se do improvisado e da precariedade para afirmar a sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte” (FREITAS, 2013, p. 29).

Neves mantém vivo o legado de apropriação disruptiva, principalmente as características brasileiras que foram agregadas a tal prática por seus conterrâneos de gerações anteriores. Ela nos suscita o ócio tão necessário num mundo preso no ciclo vicioso de produção e consumismo. Ela, também, ajuda a despertar a tomada de consciência de que o objeto em si é irrelevante, de que podemos nos relacionar com qualquer objeto, seja ele industrial, artístico ou banal, que a possibilidade de produção de sentido (para Moles, de felicidade) é uma capacidade humana ainda viva e que se encontra no cerne do fenômeno do kitsch, uma vez que “não haveria objetos kitsch, mas apenas uma maneira kitsch de olhar os objetos” (MOLES, 2012, p.33).

Tal maneira de olhar objetos é o olhar da artista que a atrai para a banalidade do homem comum. As obras de Marta Neves indicam tanto uma falha na existência humana que se encontra presa num ciclo vicioso de necessidade produtiva, quanto uma capacidade humana de produzir sentido para a própria vida apesar desse ciclo. O kitsch, para Moles, aparece como a faceta dessa capacidade em um mundo superlotado de quinquilharias, como um respiro de criatividade fora do domínio da produção tra-

dicional – “o kitsch é uma injúria artística, mas todo mundo a ele retorna” (MOLES, 2012. p. 28).

3. Conclusão – Marta Neves resolveu nunca mais ter ideias

“Os indivíduos fruem como podem e daquilo que podem! E a malícia da sensibilidade é infinita” (VÁLERY apud MOLES, 2012. p. 39 - 40).

Apresentamos uma das várias séries de Marta Neves, relacionando-a com os estudos sobre o fenômeno do kitsch de Abraham Moles, apontando as similaridades entre a prática de recusa da artista com o que é descrito como a “arte da felicidade” no mundo de consumo da sociedade burguesa, em uma tentativa de iluminar as similaridades entre ambos os pontos de que apontar o jogo subversivo realizado pela artista, que se apropria não apenas do objeto, mas da própria ideia de incompetência, para apontar falhas no ciclo produtivo onde nos inserimos.

Marta Neves, infelizmente ainda pouco estudada, deverá ser enquadrada na história junto àqueles que tentaram manter viva a velha práxis da vanguarda de juntar a arte à vida (BÜRGER, 2017). Munida de um bom senso de humor e um grande senso de valor pelo comum, pela mesmice, Neves continua a série de suas Não Ideias mais de 20 anos após sua primeira manifestação, ainda colocando, nas ruas e nas galerias, retratos falados da impiedosa incompetência humana, em uma tentativa constante de nos lembrar que nossos erros são tão valiosos quanto qualquer outro aspecto de nossa humanidade.

Afinal, como escreveu Agnaldo Farias em seu texto sobre essa mesma obra, “só o erro salva, o desvio é a redenção, enquanto a certeza é uma vulgaridade” (2017, p.74).

Referências

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu

Editora, 2017

FARIAS, Agnaldo. Cronicamente errada *in* NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc edições de artista. 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século xx. trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

KURCZYNSKI, Karen. **The Art and Politics of Asger Jorn**: The Avant-Garde won't Give Up. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

LAFUENTE, Pablo. Não ideia *in* NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc edições de artista. 2017.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**: a arte da felicidade. trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: nunc edições de artista. 2017.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Pedro Moreira

<https://orcid.org/0000-0001-7802-3358>

Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais, com Formação Complementar em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisa sobre Arte Digital, Novas Mídias, Escultura e Arte e Tecnologia.

André Arçari

<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

Doutorando em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UF RJ. Pesquisa com ênfase sobre dispositivos ligados ao cinema, vídeo e fotografia, cor e zen budismo.

OPAVIVARÁ!: MODOS DE VIDA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

OPAVIVARÁ!: *WAYS OF LIFE IN CONTEMPORARY ART.*

Livia Fernandes Campos

Universidade Federal do Espírito Santo

Angela Grandó

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desde 2005 realiza ações em espaços públicos e instituições culturais. A partir de suas propostas, o coletivo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos, sem aparentemente apresentar um projeto artístico duradouro, um modo de arte refém de uma ideologia universal. Suas ações provocam outros modos de se vivenciar os espaços e realidades locais, e intencionam propor vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano. Neste artigo investigaremos como suas propostas se estruturam e, para tal, lançaremos mão de eixos teorizados por Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière, entre outros.

Palavras-chave: Prática Relacional, Arte contemporânea, OPAVIVARÁ!, Espaço urbano.

Abstract: *OPAVIVARÁ! is an art collective from Rio de Janeiro that since 2005 has been carrying out actions in public spaces and cultural institutions. Based on your proposals, OPAVIVARÁ! often shows social and political conflicts, without apparently wanting to present a lasting artistic project, an art mode hostage to a universal ideology. Their actions seem to propose alternative ways of interaction between individuals and between them and the urban space. In this article we will investigate how their proposals are structured, and, for that, we will use ideas based on the work of Nicolas Bourriaud and Jacques Rancière, among others authors.*

Keywords: *Contemporary art, OPAVIVARY!, Urban space.*

OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desde 2005 realiza ações em espaços públicos e instituições culturais. O Coletivo apresenta suas ações como propostas de interações humanas, que tornam-se possíveis a partir de dispositivos relacionais elaborados pelo grupo¹. De certo modo, a arte contemporânea ocupa um lugar aonde não há especificidade de meio que caracterize as produções artísticas recentes, e talvez isso seja o que elas tem de melhor (BOURRIAUD, 2011, p.140)², pois desse modo cada trabalho seria avaliado a partir das subjetividades que produz.

O grupo frequentemente evidencia conflitos sociais e políticos, sem aparentemente apresentar um projeto artístico duradouro, um modo de arte refém de uma ideologia universal, mas provocando subjetivamente outros modos de se vivenciar os espaços e realidades locais. Parece propor vias alternativas de interação entre indivíduos e deles com o espaço urbano, usando o mundo para criar novas narrativas possíveis de se viver (BOURRIAUD, 2009, p.51)³. Os significados gerados por esse tipo de trabalho artístico só se revelam conforme as pessoas que participam das ações empregam esses sentidos.

Nicolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* (2009)⁴, elaborou o conceito da arte relacional, que, segundo ele, estaria baseada na esfera das relações humanas. Este aspecto seria para os artistas contemporâneos o ponto de partida e de chegada em suas obras (BOURRIAUD,

2009, p.61, 62). Sobre as práticas observadas a partir dos anos 1990, o autor afirma que se o projeto moderno das vanguardas do século XX pretendia anunciar um mundo futuro, hoje elas apresentariam modelos de universos possíveis (BOURRIAUD, 2009, p.6)

Desde sua criação, o coletivo atuaria dentro de um contexto urbano construído por interesses que, muitas vezes, não seriam públicos e suas ações problematizariam a experiência do sujeito na cidade (ANJOS, 2013, p.2)⁵. Discutir criticamente o espaço urbano e as atitudes cotidianas daqueles que circulam pela cidade, questionar as estruturas de poder, tanto da arte, quanto da sociedade (OPAVIVARÁ!, 2010, p. 2), estimular interações que não sejam mediadas por aparelhos tecnológicos ou por interesses com fins lucrativos, são temas aos quais coletivos de arte frequentemente estariam engajados na contemporaneidade.

Nesse cenário, a arte viria como uma possibilidade de reinvenção, construindo novas possibilidades de vivência no espaço urbano, criando vias possíveis para nos sentirmos pertencentes aos lugares. O OPAVIVARÁ! se posiciona como um coletivo que nasceu paralelamente a uma grande disseminação da internet e da virtualização das relações humanas (2019)⁶. Nessas formas, coexistem na contemporaneidade aspectos como a desterritorialização e a necessidade de pertencimento, a necessidade de desaceleração do tempo com a vontade de se comunicar e se movimentar rapidamente e sem obstáculos, sentimentos e noções opostas de tempo e espaço que compõem a complexidade

1 OPAVIVARÁ!, disponível em <http://opavivara.com.br/sobre--about/>. Acesso em 26 de Julho de 2015.

2 BOURRIAUD, Nicolas. Radicante. Martins Editora Livraria Ltda, São Paulo, 2011.

3 BOURRIAUD, Nicolas. Pós-Produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Editora Martins Fontes, 2009, Trad. Denise Bottmann. Disponível em https://www.academia.edu/37004505/Est%C3%A9tica_Relacional, Acesso em: 07.08.2022.

4 BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2009. Trad. Denise Bottmann.

5 ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ! In: Revista Performatus, 6. ed., Ano 1, nº 6, 2013. Disponível em: <<http://performatus.net/wpcontent/uploads/2013/08/OPAVIVAR%C3%81-%C2%AB%20Performatus.pdf>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.

6 Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/o-prazer-e-nosso/o-prazer-e-nosso>>. Acesso em 11 de Agosto de 2022.

do pensar e viver na contemporaneidade, que se alastram por várias dimensões da vida.

De modo geral, os coletivos de arte tendem a ampliar essas discussões a partir de propostas que sugerem contra fluxos dessas consequências em nossos cotidianos. No caso específico do OPAVIVARÁ!, isso fica evidente na ação “Rede Social”, quando o grupo costura várias redes de balanço convidando as pessoas ao descanso, ao mesmo tempo que os convida a estar lado a lado com desconhecidos e viver um momento de partilha. Nesse sentido, o Coletivo propõe um deslocamento de um tempo acelerado para o ócio, a contemplação de qualquer coisa, a conversa fiada com a pessoa deitada na rede ao lado, a troca de uma receita, o descanso, que pelas regras convencionais é reservado para o fim do dia em um ambiente particular.

Sobre a ação intitulada “Pulacerca”, realizada em 2009, o coletivo afirma que seria uma tentativa de anular temporariamente a grade que rodeava a Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. O grupo questiona os limites que esta grade impõe aos indivíduos que ali circulam diariamente, posicionando sobre ela 8 pares de escadas que permitiam a passagem da rua para a praça, e vice-versa, funcionando como “um convite a uma pequena transgressão: atravessar a praça por uma via alternativa àquela colocada pelo poder público” (CAMPE, 2013, p.3)⁷. Ao desmanchar essa barreira, o Coletivo se posicionaria criticamente diante do poder público e tentaria desafiar discursos de poder presentes no cotidiano das cidades (2013, p.4). Colocando as escadas sobre a grade o OPAVIVARÁ! não resolve nenhuma questão, mas aparentemente incita

reflexões sobre o modo de uso daquele espaço, modo esse controlado e definido por um interesse hegemônico.

Quando o OPAVIVARÁ! esteve em Vitória, no Espírito Santo, tivemos a oportunidade de vivenciar a ação intitulada “Cozinha Coletiva” (2016), durante o evento “Reconecta”. A ação foi realizada em vários pontos da cidade, dando abertura para a participação de um público amplo. Todos eram convidados a participar da forma que achassem melhor, lavando louças, cozinhando, limpando a mesa. A ação estaria aberta a todo tipo de situação, podendo ser atravessada por aspectos antagônicos presentes na realidade daquele espaço. Durante a ação que ocorreu na Praça Costa Pereira, presenciemos situações inquietantes como uma briga entre dois moradores de rua que estavam sentados na mesa de alimentos; ou quando um dos partícipes, que estava embriagado, quebrou um dos pratos daquela atividade. A ação estaria vulnerável a qualquer tipo de imprevisto, mas existia um certo nível de interferência dos integrantes do grupo, como quando orientavam os partícipes a lavarem as mãos.

Em “Cozinha Coletiva” o OPAVIVARÁ! traz para o lugar público urbano uma experiência convencionalmente privada, sentar-se à mesa e comer. Os objetos ali usados, alimentos e utensílios, são familiares ao público, mas tudo se reúne em uma proposta estranha a todos. O grupo cria uma fissura no tempo acelerado da cidade, convidando os passantes ao convívio, à pausa, ao debate sobre os direitos de uso dos espaços públicos, ao coletivo. Seria um convite para reinventar o modo de existência dentro daquela realidade. A proposta artística seria aqui a própria ação, a reinvenção do cotidiano.

Utilizar novamente a ideia do plural é para a cultura contemporânea, que resulta da modernidade, a possibilidade de inventar modos

⁷ CAMPE, Milena de Carvalho. “OPAVIVARÁ! Ao vivo!”: entrecruzamentos entre arte e vida na Praça Tiradentes. Trabalho apresentado no DT7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Bauri, São Paulo, realizado de 3 a 5 de Julho de 2013.

de estar juntos [...] já não é a emancipação dos indivíduos o que se revela como mais urgente, se não a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência (BOURRIAUD apud NOVAES, 2015, p. 133)⁸

Na segunda metade do século XX, a aproximação entre arte e vida se intensificou, e a linha que separava uma coisa da outra se estreitou cada vez mais. “O tempo vivido e o tempo de criação se sobrepõe um ao outro” (BOURRIAUD, 2011, p.37)⁹. Intencionalmente performatizar a vida cotidiana é uma forma de arte capaz de elevar o sujeito partícipe a uma certa consciência de si mesmo em um contexto que, apesar de moldado pelo artista, apresenta abertura para ações espontâneas, e esse tipo de arte pode ser considerada uma possibilidade de ato ético, moral e político (KAPROW apud SNEED, 2011, p.170)¹⁰. Nos interessa investigar em qual regime da arte as ações do coletivo OPAVIVARÁ! podem ser compreendidos quando pensados a partir dos conceitos de estética e política. Nosso objetivo aqui não é responder a essa questão mas desenvolver uma reflexão.

Jacques Rancière (2009, p.29) identifica três grandes regimes da arte na tradição ocidental: o regime ético, o regime poético ou representativo e o regime estético. No regime ético a arte teria um papel quase pedagógico, pois apresentaria um projeto que prevê uma eficácia, constituído por valores e modos de ser, que educariam as partes e definiriam um *ethos* para certa comunidade.

O segundo regime, o poético ou representativo, baseia-se na ideia de *mimese*, num campo

normativo da estética que irá dizer o que é arte e o que não é. Essas normas delimitam as maneiras de se fazer arte e de apreciá-las. No período clássico esse regime será o que conhecemos como belas artes, que dita o que é permitido fazer, como fazer e como apreciar (RANCIÈRE, 2009, p.31). Nesse regime, a arte funcionava como um projeto político de dominação, no sentido em que ditava como cada pessoa deveria agir, hierarquizava os temas, os papéis, mostrava qual lugar ocupam as mulheres, a feminilidade, os ícones das guerras, etc. Em qual momento a arte passa de um projeto político de dominação para um projeto político democrático, aonde as partes antes excluídas do comum ganham voz? Para Rancière (2009, p.19), esse processo começa a acontecer quando a literatura romântica retrata o qualquer, o anônimo, não mais os heróis. Neste momento em que a igualdade dos temas acaba com a hierarquia da representação, começa a relação entre estética e política.

O regime estético, por sua vez, é compreendido por Rancière como o regime capaz de criar uma partilha do sensível, pois desobriga a arte de normas e regras específicas, bem como da hierarquia de temas presente no regime representativo supracitado. Neste regime não haveria diferença nos modos de fazer arte e nos modos de fazer do mundo, o que entrega singularidade à obra arte, pois ela não precisa representar normas dadas à priori, modelos pré-concebidos do que se entende como arte, mas também dificulta distinguir a estética da vida. Esse paradoxo define o regime estético, no qual todos os temas são dignos, não existem normas representativas. Para Rancière (2009, p.15), o regime estético seria político porque possibilita trazer à luz o qualquer, dar voz àquela parte que antes não era considerada na partilha do sensível, no comum.

9 BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida, A arte moderna e a invenção de si. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2011.

10 SNEED, Gillian. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. Revista Poiésis, n 18, p.169-187, Dezembro de 2011.

Neste sentido, quando o OPAVIVARÁ! dignifica todo tipo de tema, os objetos ordinários do cotidiano em seus trabalhos, os anônimos urbanos reunidos em volta de alimentos, entendemos que eles tocam nessa sensibilidade colocada pelo regime estético, embora Rancière dirija críticas às formas de arte relacionais apresentadas por Nicolas Bourriaud quando aponta que tais trabalhos se aproximam muito mais do regime ético da arte que do estético (Eboli, 2016, p.220). Não seria possível haver uma coexistência desses regimes?

Para Rancière, as práticas relacionais ou colaborativas se aproximam mais do regime ético que do regime estético pois objetivam, por vezes, que sua arte seja eficaz, que resolva um problema. Essa premissa negaria o dissenso, que o autor defende como sendo a condição primeira para que tenhamos uma estética política, uma partilha do sensível. Quando se fala da partilha do sensível se fala de dissenso e visibilidade, o que é visível, quem compreende, quem pode anunciar, qual é o discurso.

Quando o OPAVIVARÁ! leva para o espaço urbano os alimentos, os utensílios para prepará-los, a toalha, os talheres, eles estão misturando aspectos da vida íntima com um espaço aonde esses aspectos são invisíveis. É também um convite para que as pessoas ressignifiquem o uso desse espaço, que a priori é articulado pelo poder que Rancière chama de “polícia”. Essa polícia seria responsável por gerir e manter as condições de vida na cidade, que regula e define quem terá visibilidade e quem permanecerá na sombra (Eboli, 2016, p.226). A política está do lado do dissenso enquanto a polícia do lado do consenso. Por qual desses dois caminhos passam as ações do OPAVIVARÁ!?

A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz

ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996, p.42)

Em 2021, o grupo realizou uma ação que chamou de “Bem Comum”. A intervenção pública¹¹, como definiu o coletivo, consistiu em dois carrinhos que carregavam oito bebedouros com galões de água potável, que seria distribuída pelas ruas a quem tivesse sede. O grupo percorreu o trajeto de antigas fontes públicas desativas no centro do Rio de Janeiro, dialogando com a crise hídrica mundial e com o debate do direito à água potável (OPAVIVARÁ!, 2021). Ainda, o grupo pretendia fazer uma crítica à privatização da CEDAE, companhia estadual de abastecimento de água e tratamento de esgoto. Vestindo os galões com letras grandes impressas em tecido, os artistas deixaram o título da ação bem visível, exibindo-o como uma faixa de protesto (OPAVIVARÁ!, 2021)¹².

Ao estenderem uma faixa ao lado dos bebedouros com a frase impressa “Você tem sede de quê?” o Coletivo convida o público a expor, ou no mínimo refletir, sobre suas necessidades, incômodos, vontades, desejos, que ultrapassam o tema principal da ação “Bem Comum”, reforçando o teor crítico da obra. Aqui fica clara a intenção do Coletivo de resolver um problema num espaço público, ouvir quem não é ouvido, mas sem apresentar um projeto duradouro. Sua ação é pontual e efêmera, com início, meio e fim. De acordo com Rancière, o aspecto pedagógico de veicular uma mensagem é o que colocaria uma prática artística no regime ético (Eboli, 2016, p.221). O problema disso estaria no fato de que este regime não pressupõe um

11 OPAVIVARÁ!. < <http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc>>. Acesso em 11 de Agosto de 2021.

12 Ibid, 2021.

espectador emancipado, mas um espectador à espera de um saber, numa relação hierarquizada aonde a arte ocuparia um papel pedagógico.

Precisamos investigar como práticas artísticas de coletivos de arte lidam com questões que atravessam a esfera pública apresentadas até aqui, quais seriam suas propostas diante de uma hegemonia dominante, principalmente no que se refere à cidade? Por hora, finalizamos nossa reflexão entendendo que a arte do coletivo OPAVIVARÁ! passa por mais de um regime, encosta na ética, na moral, na política, nos prazeres cotidianos, nos deslocamentos do privado e do público, e vale daqui para frente olhar de forma mais aproximada para suas ações, visando uma análise mais específica no que tange as relações sensíveis que delas poderiam surgir.

Referências

- ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ! In: **Revista Performatus**, 6. ed., Ano 1, nº 6, 2013. Disponível em: < http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/08/OPAVIVAR%C3%81-%C2%AB_Performatus.pdf>. Acesso em: 24 de abril de 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Martins Editora Livraria Ltda, São Paulo, 2011.
- _____, Nicolas. **Pós-Produção – Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Editora Martins Fontes, 2009, Trad. Denise Bottmann. Disponível em https://www.academia.edu/37004505/Est%C3%A9tica_Relacional, Acesso em: 07.08.2022.
- _____, Nicolas. **Estética Relacional**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2009. Trad. Denise Bottmann.
- _____, Nicolas. **Formas de vida, A arte moderna e a invenção de si**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2011.
- CAMPE, Milena de Carvalho. **“OPAVIVARÁ! Ao Vivo!”**: entrecruzamentos entre arte e vida na Praça Tiradentes. Trabalho apresentado no DT7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Bauru, SP, realizado de 3 a 5 de julho de 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1317-1.pdf>>. Acesso em: 24 de abril de 2016.
- CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. Editora Invisíveis Produções, São Paulo, 2015.
- CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de et al. **Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea**. Espírito Santo, PROEX UFES, 2015.
- EBOLI, Pedro Caetano. **Como o coletivo Opavivará! pode ajudar Ranciére e Bourriaud a fazerem as pazes**. Revista Poiésis, n 28, p.219-235, Dezembro de 2016.
- OPAVIVARÁ!. **Sobre – About**. Disponível em <http://opavivara.com.br/sobre--about/>. Acesso em 26 de Julho de 2015.
- _____, **Pulacerca**. Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/pc/pulacerca>>. Acesso em: 24 de Abril de 2016.
- _____, **Bem Comum**. Disponível em: <<http://opavivara.com.br/p/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc/bem-comum-contrapartida-aldir-blanc>>. Acesso em 11 de Agosto de 2021.
- _____, **Rede Social**. Disponível em:< <http://opavivara.com.br/p/rede-social/rede-social> >. Acesso em 11 de Agosto de 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SNEED, Gillian. Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas. **Revista Poiésis**, n 18, p.169-187, Dezembro de 2011.
- Livia Fernandes Campos**
<https://orcid.org/0009-0007-5654-8947>
- Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes na mesma instituição.
- Angela Grandó**
<https://orcid.org/0000-0001-7884-7332>
- Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Artes, Bolsista Produtividade em Pesquisa – FAPES.

EN LA PIEL: CORPO, RESISTÊNCIAS, ENCONTROS E HIBRIDAÇÕES

EN LA PIEL: BODY, RESISTANCES, ENCOUNTERS AND HYBRIDIZATIONS

Valdemir de Oliveira

Universidade Federal de Santa Maria

Reinilda De Fátima Berguenmayer Minuzzi

Universidade Federal de Santa Maria

Resumo: O videodança *En la piel* foi produzido durante o percurso da pesquisa “Narrações do eu morrente” que investiga processos metodológicos de criação por meio da heurística híbrida. Foram criadas cinco versões durante o período de isolamento social e retorno parcial da convivência devido à pandemia da Covid-19. (Re)liga dois corpos masculinos que naquele momento encontravam-se distanciados, questionando-se sobre a incerteza de um reencontro. A tecnologia das edições uniu o que estava separado. En la piel é sobre corpos, resistências, encontros e hibridações.

Palavras-chave: Arte pandêmica, Vídeodança, processo criativo, hibridação.

Abstract: *The videodance En la piel was produced during the course of the research “Narratives of the dying self” that investigates methodological processes of creation through hybrid heuristics. Five versions were created during the period of social isolation and partial return to coexistence due to the Covid-19 pandemic. (Re)connects two male bodies that at that moment were distanced, questioning themselves about the uncertainty of a reunion. The technology of editions has united what was separated. En la piel is about bodies, resistances, encounters and hybridizations.*

Keywords: *Pandemic art, Videodance, creative process, hybridization.*

Introdução

Motivados pelas questões da pesquisa de doutorado “Narrações do eu morrente” que investiga os processos metodológicos de criação por meio da heurística híbrida a partir de eventos pessoais transmutados para poéticas visuais, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria, RS (UFSM), o videodança *En la piel* materializa em meio digital uma das experiências de criação decorrentes desse contexto de investigação em andamento.

Neste texto, que articula uma estética híbrida de construção entre a rigorosidade metódica da escrita científica e liberdade poética do ensaio, apresentamos uma possibilidade de descrição, análise reflexão e perspectivas primariamente sobre as viabilidades de criação por meio de processos heurísticos hibridizados (VALENTE, 2015). A atenção ao percurso, naquele momento singular, demandou a busca de outros modos de continuidade e resitência.

1. Criação pandêmica: contingências híbridas

Ainda que o tema do hibridismo e suas variações esteja longe de um ponto propenso a uma síntese frente a nossa convivência – dependência - com a linguagem midiática que o incorpora à sua essência (SANTAELLA, 2003), é mister registrarmos os acontecimentos recentes à luz de tais entendimentos para que, em um futuro próximo, possamos analisar os reais impactos e desdobramentos da condição em que se encontra o mundo dito contemporâneo.

Frente ao contexto pandêmico vivido, um número expressivo de pessoas que, se até o momento ainda não havia efetivamente sido confrontado com as questões do numérico em uma posição de interatividade e operacionalidade efetiva, acabou sendo colocado nessa condi-

ção como desdobramentos das contingências – prioritariamente de saúde pública – pelas quais passamos: isolamento social. Como se instaura o isolamento social em uma sociedade hiperconectada? Parecendo paradoxal, evidenciamos o evidenciado: a coexistência em sociedades virtuais e sociedades “reais”.

Essa condição coloca artistas, produtores, apreciadores em um estado imediato de negociação com processos de virtualização da presença, da interação, que em muitos casos nem sequer haviam sido ponderados, ou ainda, timidamente, estavam em vias de aproximação. Decorre, então, uma migração massiva para o ambiente virtual de inúmeras iniciativas artísticas fomentadas por editais, programas, ou outras instâncias que buscam uma (sobre)vivência na rede. Processos já investigados e outros tantos em ebulição são presenciados, canalizando esforços e reunindo décadas de experimentações em diferentes áreas, agora disponibilizados em larga escala para que os processos não cessem e a arte continue seu processo de manifestação e presença. Evidencia-se a importância da arte na “rotina” social em ambos os universos – real e virtual.

Essa contingência híbrida é eminentemente digital; acontecem em diferentes lugares decretos oficiais de isolamento social e proibição de ocupação de espaços públicos ou mesmo aglomerações de pessoas. Híbrida por lançar mão de todos os artifícios pensados a priori ou não para materializar – virtualizar – projetos e criações artísticas que transitam em vias distintas, mas com um mesmo desfecho: de um lado as criações que não foram pensadas para este espaço da virtualização/digitalização e que estão em busca de processos de fazê-lo de forma a garantir elementos essenciais de sua natureza física/material/técnica e, de outro, aqueles que, por natureza, já estavam nessa sintonia e

agora investem e ampliam seus campos de investigação por meio de novas hibridações para diferenciarem-se ou potencializarem e registram sua presença – serem vistos, encontrados, acessados.

O montante de novas produções artísticas em processos hibridizados nessa conjuntura adere a novas e antigas problemáticas sobre os processos criativos em meios digitais. O artista mesclou-se à rede e ela o convoca à interação em uma multiplicidade de interfaces. Conscientes de que nenhum estado é absoluto, envolvendo todo o conjunto de ações contrárias e discordantes dessa virtualização e que investem na via oposta: da corporificação e materialização do processo, configurando outros estados de presença, produção, veiculação e recepção da arte complexificados pelo espaço aberto da rede, impactando sobre os atos de escolha que tendem a ser decisivos para os rumos a nossa frente. A arte certamente sobreviverá, a rede possivelmente, as obras, algumas e os artistas, nem todos.

2. Deslizamentos, superfícies e resistências

Ainda que a arte seja ato e não discurso (CATTANI, 2002), esta provém de uma intencionalidade, ou seja, é formulada inicialmente nos espaços abstratos do pensamento que fazem do corpo ou corpos – materializados ou virtuais – seu lugar de operacionalização/manifestação. Intenta-se dizer com isto que os entendimentos estão para além do texto – hipertexto - hibridizados com outros tempos e espaços cujo desvelamento ultrapassa a capacidade de decodificação destes códigos linguísticos da escrita. “Sente-se” - ou pelo menos nós sentimos - que movimentos foram iniciados e energias puseram-se em operação; o que decorrerá disso ainda está por materializar-se, visto que agora é ato em negociação com as contingências de um

tempo que se faz obscuro.

3. Nomeação dos sentidos: o que sentimos na pele

Realizado entre o período de isolamento social e retorno parcial da convivência devido à pandemia da Covid-19 a criação encontrou necessidade e motivação no desejo de estarmos juntos, de memórias afetivas dos anos de convivência que inspiravam a configurações poéticas.

O conceito da produção versa sobre corpos nos quais se inscrevem e sobrepõem histórias, sentimentos, desejos e a força do tempo que (de)forma o que somos de dentro para fora e de fora para dentro. Como artistas performers nossas existências hibridizam formas de presença sob dimensões éticas, estéticas e poéticas.

A possibilidade de virtualização dos corpos em meios digitais como vetor dinâmico de criação de uma outra realidade elevando à potência da entidade considerada (LEVY, 1998), nós mesmos, estabeleceu-se como mediadora e atenuadora de um estado de incerteza, riscos e fatalidades, enfrentados pelo sentimento do qual é carente a ciência: esperança. A ciência enquanto humana é portadora de sensibilidades.

Imersos nesse ambiente de suspensão e supressão da presença, os corpos visíveis pela sua superfície foram virtualizados e nessa condição tornaram-se permeáveis (LEVY, 1998), nesse ambiente de reflexão sobre o contexto ímpar entendemos esse atravessamento, de que tudo estava sob e sobre a pele. Na media em que se considere que “A virtualização do corpo não é portanto, uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênesse do humano” (LEVY, 1998, p. 17).

Para Levy (1998) ao se virtualizar o corpo se multiplica efeito que seria explorado e intensi-

ficado na produção como uma maneira de encontros com as múltiplas formas de sermos no não-tempo e no não lugar, de modo que as imagens sobrepostas interagem entre si em um circuito que se abre para os olhos do expectador tornando-se “o produto de alguma forma vivente da tela e igualmente dos dedos, da retina e do pensamento do observador; ela é o produto de uma surpreendente hibridação da carne, de símbolos e de silício” (COUCHOT, 2003, p. 08).

(Re)ligando dois corpos masculinos que se conectaram em outro tempo no Norte do Brasil e, naquele momento, encontravam-se distanciados, questionando-se sobre a incerteza de um reencontro e a finitude de suas existências nascia *En la piel*.

As ideias trocadas em ambientes virtuais (Figura 1 e 2) sinalizava os caminhos possíveis para aquela criação: sua virtualidade. Um encontrava-se em Santa Maria/RS/Brasil, isolado, distanciado, em condição sincrônica com grande parte do globo, o outro encontrava-se na cidade de Buenos Aires/Argentina. Mais próximos do que as distâncias anteriores entre Manaus/BR e Argentina certamente, no entanto impossibilitados de aproximação por um tempo que indeterminado configurava-se como sentença de eternidade.

Para Couchot (2018, p. 277) “A interação, a troca entre organismos e o mundo produz a realidade, a realidade só é realidade porque ela é ‘experiência’”, e naquele instante a configuração da realidade encontrava-se caótica e de difícil prospecção. Mas é da consciência criadora dessa experiência que emergiu o trabalho, como resposta dos sentimentos e condições dos corpos. A heurística procedimental do artista pesquisador investe na hibridação de procedimentos para a concretização do projeto que encontra nas tecnologias digitais artifícios para a união do que estava separado entendendo-se que “A experiência jamais produz indiferença” (COUCHOT, 2018, p. 280).

Em um movimento de desdobramento em rede as imagens indicaram a possibilidade de uma exploração continuada de sua existência que, visto em retrospecto, pode ser lido como uma sinalização do desejo de continuidade e duração em oposição a efemeridade da vida posta em evidência em toda sua força. Cinco variações, súteis, preencheram meses da incerteza presente, enquanto ao nosso redor nada indicava o cenário futuro, outrossim uma realidade adoecida. O vídeo de desdobra em formas, cores e outros sentidos construindo e constituindo-se como a narração – do eu morrente



Figuras 1 e 2. À esquerda: Captura de tela de telefone, conversas sobre a criação. À direita: Captura de tela de vídeo, estudos para gravação, Buenos Aires/AR. (Fonte: Acervo do artista pesquisador)



Figuras 3, 4 e 5. À esquerda: Captura de tela de vídeo, <https://vimeo.com/410485086>, vermelho. No centro: Captura de tela de vídeo, <https://vimeo.com/410485086>, amarelo. À direita: Captura de tela de vídeo, <https://vimeo.com/410485086>, azul. (Fonte: Acervo do artista pesquisador)

– de um tempo vivido, registrado, virtualizado e poetizado enquanto criação. Ainda que “a conduta criadora não poderia ser repetitiva, mas a novidade não é um critério de criação (PASSE- RON, 1997, p. 109), o processo explorava formas de se ver, sentir, estar e conviver: cor/po/afeto.

Vermelho, amarelo e azul (Figura 3, 4 e 5) primárias, remontam a origem, ao princípio ao mesmo tempo que a continuidade pela possibilidade de combinações, múltiplas existências e geração de um outro, distinto, mas portador de fragmentos; cada vídeo como resposta a estímulos (REY, 2002).

Dentre as opções técnicas o espelhamento nos diz sobre o tempo vivido, isolados em nossa própria presença e a possibilidade de nos vermos em um outro modo/tempo sob aspectos que a aceleração do mundo contemporâneo nos furta ou nos instiga a abrimos mão (HAN, 2017), há uma reflexão sobre nossas identidades e,

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis, e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’. (BAUMAN, 2005, p. 17).

Articulando espaços geográficos no tempo virtual, Buenos Aires/AR, Santa Maria/RS e Curitiba/PR imagens de corpos digitalizados provenientes de países diferentes foram manipuladas em Curitiba por um outro cuja ausência e evidência da impossibilidade do encontro também afetava e nutria a criação. Indo e vindo pelos canais cibernéticos que substituíram o toque das superfícies da pele, os arquivos foram se transformando e se carregando das intencionalidades e sentimentos que o processo engendrava. Enquanto contexto de criação, mais do que a obra em si, é a experiência de criação que a singulariza e lhe dá substrato de existência, “a virtualização é sempre heterogênesse, devir do outro, processo de acolhimento da alteridade” (LEVY, 1998, p. 12) ou ainda “A arte é o produto de uma distância” (BORRIAUD, 2009, p. 60).

Quanto a edição pela sobreposição das mesmas imagens em temporalidades e velocidades distintas indica a transição, a mutabilidade e o instante, uma metáfora da dinâmica cambiante da existência. Nossa pele se modifica, se renova, envelhece e desaparece. Somos construções de nossas experiências em nossos contextos ou ainda, “A realidade assim como a virtualidade, compartilha a idiossincrasia de serem construções dependentes do observador e da sociedade” (GIANETTI, 2006, p. 153).

O ciclo, ainda que não seja intensão a completude, é apresentado em azul. Em uma realidade

frágil, sob riscos atenuados mas ainda presentes, em um breve encontro, um cruzamento de caminhos e proximidades de corpos, em seu percurso de retono para perto dos seus - Manaus/AM - celebramos, am azul da cor do céu que de uma forma ou outra nos envolvia na distância e na sua potência em uma variação da citação de Levy (1998) de que a árvore estaria virtualmente na semente, todos os olhares estão virtualmente na onipresença de um céu, bastando inclinarmos a cabeça e a ele nos direcionarmos.

Esta última versão, *En la piel 5.0*, permite a construção da memória física, da experiência tácita, das peles em contato, onde “tal proximidade implicaria em um momento de formação da obra – uma cumplicidade quase absoluta, quase que superposição das matérias expressivas verbais e visuais (BAUSBAUM, 2007, p. 30-1).

5. Conclusão

Desde os aspectos filosóficos de abordagem da subjetividade humana podemos encontrar uma sorte de questionamentos sobre sua estruturação e relação ou não com o meio contextual em que o sujeito encontra-se inserido, não obstante, a partir do avanço tecnológico, a mencionar a fotografia, as questões de representação e simulação complexificaram-se de tal maneira que se tornou até mesmo difícil seu acompanhamento e atualização em decorrência do aumento exponencial da velocidade de novas variáveis, sejam elas de natureza técnica ou conceitual, que são inseridas nesse contexto, desestruturando ou reordenando “sistematicamente” os modos de relação e relacionamento entre os homens e as máquinas.

Modos de agir são alterados pela mediação e substituições da própria presença física fomentada pela gama de recursos disponíveis, realocando a dimensão do eu individual e do eu cole-

tivo, imerso não mais em “uma” sociedade, mas sujeito que pertence a distintos lugares. Essa manifestação do eu com distintas possibilidades de aparição parece ter desestabilizado as próprias convicções de realidade e como indicam os autores, são sujeitos cuja subjetividade está contaminada pelo domínio do “numérico”.

Essa nova hierarquia sensorial (COUCHOT, 2003), programável tensiona a noção de individualidade e coletividade, induzindo a um compartilhamento de subjetividades ainda que não explícitas, a não ser pela reflexão de que o “universo numérico” no qual estamos inseridos foi em algum momento programado por um sujeito, que induz procedimentos e caminhos ao mesmo tempo que é por esta atividade também induzido (COUCHOT, 2003).

Nessa estrutura de pensamento chegaremos ao “sujeito traspassado pela interface” (COUCHOT, 2003), esta como elemento possuidor de uma concretude, exterioridade, distinta do sujeito a ponto de por ele poder atravessar, de maneira que, neste processo, certamente ambos saem modificados.

Como artista pesquisador, cada texto lido, tal como as teorias por eles investigadas, nos atravessam e nos modificam na mesma medida em que não sendo originários deste tempo cronológico os “atualizamos” enquanto presença neste campo de criação/reflexão. Essa circularidade do pensamento criativo tem no contexto, nas experiências vividas pelo sujeito artista sua força motriz que tanto impulsiona com é impulsionada pelo ato de criar pelo sentido de que “a arte não é arte em função de critérios absolutos, mas pelo fato de ela ser vivida (...) de repercutir o ser” (COUCHOT, 2018, p. 277).

O exercício de narração de um processo criativo que se desvela em percurso heurístico hibridizando a própria história da existência persegue uma condição de arte na acepção do

encontro onde a “A arte reencontra então a ciência com a qual compartilha a mesma finalidade: melhorar a compreensão dos mundos nos quais vivemos” (COUCHOT, 2018, p. 293).

Na pele inscreveu-se o contentamento de sermos o que podíamos ou desejávamos ser numa tríade de existências: eu, tu, nós. En la piel é sobre corpos, resistências, encontros e hibridações. Um que é feito de muitos.

Referências

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero** – metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 35 - 50.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

COUCHOT, Edmond. As condutas estéticas como experiências vividas. In: **A natureza da arte**: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético. São Paulo: Unesp, 2018. 271-277.

GIANNETTI, Cláudia. **Estética Digital**: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Tradução de María Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2017.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

PASSERON, René. Da estética à poética. Porto Alegre, RS, nov. 1997. In: **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, n. 15, V. 8. p. 103-116, nov. 1997.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em arte. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero** – metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123 – 140.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

VALENTE, Agnus. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, Evandro; LANDIM, Paula da Cruz; LEOTE, Rosângela da Silva (Org.). **Arte-ciência**: processos criativos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. (Coleção PROPe Digital - UNESP). ISBN 9788579836244. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/123646>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Valdemir de Oliveira

<https://orcid.org/0000-0003-0066-5208>

Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Pesquisa dança, artes visuais, performances, arte e mediações tecnológicas e videodança.

Reinilda De Fátima Berguenmayer Minuzzi

<https://orcid.org/0000-0002-0490-1258>

Doutora em Engenharia de Produção e associada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Pesquisa as relações entre arte, design e tecnologia.

URSO CONTRA “MAGRASS”: PISTAS PARA UM PROCESSO CRIATIVO EM DIÁLOGO COM O TEATRO DOCUMENTÁRIO E A AUTOFICÇÃO

BEAR AGAINST “MAGRASS”: TRACES FOR A CRIATIVE PROCESS IN DIALOGUE WITH DOCUMENTARY THEATER AND AUTOFICTION

Walmick de Holanda

Universidade Federal do Ceará

Francis Wilker

Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente artigo investiga pistas para um processo de criação cênica a partir de uma situação real de gordofobia vivenciada/sofrida por um dos autores. A investigação se ampara na noção de processo criativo, compreendido como um percurso construtivo que envolve movimento, interação e transformação. Nessa perspectiva, a reflexão estabelece diálogos com as proposições do Teatro Documentário e da Autoficção/Autoescritura, buscando encaminhamentos para a elaboração criativa.

Palavras-chave: processo de criação, teatro documental, autoficção, gordofobia, urso.

Abstract: *This article investigates traces for a process of scenic creation from a real situation of fatphobia experienced/suffered by one of the authors. The investigation is supported by the notion of the creative process, understood as a constructive path that involves movement, interaction and transformation. From this perspective, the reflection establishes dialogues with the propositions of Documentary Theater and Autofiction/Self-Writing, seeking directions for creative elaboration.*

Keywords: *creative process, documentary theater, autofiction, fatphobia, bear.*

1. Antes:

A presente reflexão tem como ponto de partida a compreensão da criação artística numa abordagem processual, na qual é possível oferecer mais que um simples relato da pesquisa, mas a possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo (SALLES, 2016). Nesse sentido, buscamos operar com uma espécie de arqueologia de futuro para vislumbrar pistas para um processo criativo cênico. O percurso criativo em questão tem como principal disparador um fato real vivenciado por um dos autores e, ao se debruçar sobre o acontecimento vivido, identifica um potente flerte com as noção de Teatro Documental como possível operação poética para o desenvolvimento de um solo teatral.¹

A fim de emergir o leitor no fato real vivenciado, gostaríamos de iniciar a apresentando, em primeira pessoa², a narrativa do ocorrido, para que a partir dela seja possível operar desdobramentos conceituais e metodológicos.

1.1 O Fato:

No dia 21 de janeiro de 2022, uma colega de profissão me encaminha por mensagem o *link* de um anúncio publicitário de um programa de emagrecimento, no qual fotos nossas estavam diagramadas junto ao texto “motivacional e inspirador” da propaganda. As aspas se dão aqui em tom de ironia, uma vez que a mensagem ao se propor como um estímulo ao ano que iniciara, recorre a estereótipos conferidos a corpos gordos. Além de que nossas fotos foram usadas sem autorização, sem qualquer contato prévio

a respeito.

Ao clicar no anúncio, a pessoa era direcionada a um *chat*, pelo qual poderia se informar e contratar o serviço. O anúncio era a imagem inicial, ou de capa, de uma postagem carrossel na rede social *instagram* – as demais continham informações e apresentavam “casos reais” de pessoas que emagreceram. As aspas aqui se dão por desconfiança e ironia.

Na ocasião, compartilhei o anúncio em minhas redes sociais denunciando o uso indevido de imagem. Eu e minha colega solicitamos que amigos também denunciasses a postagem patrocinada na rede social, no intuito de derrubá-la³. Mesmo com denúncias e vários comentários registrando o uso indevido da imagem a publicação foi mantida. Os comentários questionadores foram apagados pelo perfil da empresa diversas vezes, até que a mesma optou por excluir a possibilidade de comentários ao *post*.

Devido às marcações dos perfis da empresa nas denúncias em nossas redes sociais, funcionários da rede franqueada entraram em contato pedindo desculpas – embora não afirmassem conseguir retirar a postagem. Além disso, nos ofereceram uma apresentação do serviço para o caso de nos interessarmos em fazer uso – fique à vontade para rir da audácia, eu mesmo o fiz. O responsável pela arte gráfica enviou mensagem admitindo que errou ao achar que nossas imagens haviam sido retiradas de banco de imagens gratuitas – na realidade se tratam de fotos de *e-commerce* (loja virtual) de roupas e moda *plus size*. O direito de comercializar e exibir as fotos é da loja que nos contratou. A exibição das fotos nas redes da loja na internet não às tornam disponíveis para uso de outras empresas. Todo

1 A criação para do solo integra a pesquisa de mestrado primeiro autor, realizada no PPGARTES do ICA-UFC e tem previsão de estreia para o ano de 2023.

2 O autor Walmick de Holanda apresenta em primeira pessoa o fato de terem usado indevidamente sua imagem em um anúncio publicitário de programa de emagrecimento.

3 A expressão *derrubar* uma postagem significa que ela será excluída, impossibilitando novos acessos pelos usuários na internet.

Figura 1.
“Anúncio
MagraSS”
(Fonte: perfil
@magrass.
assis.chate-
aubriand na
rede social
Instagram)



esse processo ficou registrado por *prints*⁴ e gravação de tela de aparelhos celulares.

Diante da não resolução, decidimos tomar medidas legais e acionar a justiça. Sob orientação de um advogado, ingressamos com uma ação judicial perante o Juizado Especial Cível do Estado de São Paulo em busca de uma reparação de danos morais – devido ao tom depreciativo do post – e reparação de danos patrimoniais – já que ambos trabalhamos como modelos *plus size*, tendo na própria imagem uma fonte de renda. Além de que, discursivamente, o serviço ofertado no anúncio se contrapõe ao contexto inclusivo e do *body positive*⁵ que a moda *plus size* se propõe.

No dia 4 de julho de 2022 foi realizada a audiência de conciliação e mediação, que aconteceu sem nenhum representante da parte acu-

4 Também conhecido como captura de tela, é basicamente uma fotografia do que aparece no display (tela) de um aparelho eletrônico – como celulares, computadores e tablets.
5 Movimento focado na aceitação de todos os corpos, exaltando a singularidade e a diversidade, se contrapondo ao estímulo de padrões de beleza construídos socialmente.

sada. Ainda não houve definição de sentença e aplicação de multa por parte do juiz. Seguimos acompanhando e no aguardo de novas resoluções.

Enquanto isso, me reaproprio do ocorrido a fim de engordar a elaboração poética e cênica do episódio por mim vivenciado e levá-lo à cena.

1.1.1 Pistas iniciais: baseado em fatos reais ou a poética documental

A partir do ocorrido descrito acima, algumas questões têm colocado em movimento o processo criativo, entre elas: o que essa experiência gera de reflexão sobre o corpo gordo? Como a narrativa construída pelo anúncio se contrapõe ao senso de empoderamento e pertencimento do artista como membro da comunidade *ursina*⁶? De que forma desdobrar poeticamente a situação para compartilhá-la com o público? Diante dessas e outras questões, e de todos os materiais que o caso tem produzido, configurando um arquivo diverso: imagens do anúncio, cópias de mensagens com a empresa, o próprio processo jurídico, etc., o processo criativo em curso aponta para a possibilidade de um encontro potente com a poética documental. Esse interesse se dá porque as provas e evidências jurídicas ancoram a atmosfera do real, conferindo credibilidade à narrativa em desenvolvimento.

A possível inserção deste trabalho no contexto de uma poética documental abre espaço para que os materiais arquivados operem de maneira estruturante na criação dramatúrgica da cena. A potência desta primeira pista, em diálogo com as reflexões do pesquisador Marcelo Soler acerca do teatro documental, está no fato

6 Subcultura da comunidade gay com eventos, códigos e identidade específica. Os Ursos são assim denominados por uma referência metafórica ao animal de mesmo nome devido à associação do tipo físico dos homens com pelos e barba, geralmente gordos ou parrudos.

de que ao lançar mão de arquivos, registros, imagens, provas, documentos, testemunhos e tantos outros artifícios, a cena estabeleça um pacto com a veracidade dos fatos que apresenta ao público. O objetivo da comunicação teatral ao expor esses materiais é fazer com que o espectador perceba, sem qualquer tipo de legenda, que o signo apresentado é um dado direto da realidade (SOLER, 2010).

A respeito da veracidade dos fatos e da realidade, é importante ressaltar que nenhuma narrativa se reduza a um único ponto de vista:

O conhecimento construído com base em documentos não deve ser confundido com a realidade passada em seu estado bruto, pois, além de se pautar em registros elaborados por alguém, segundo determinado interesse, refere-se a determinada época e está comprometido com questões do tempo de quem o construiu. (SOLER, 2010, pg.26)

Em nosso caso, em se tratando da realidade do próprio artista que estará em cena, atesta-se que o afirmado por ele diz respeito à sua elaboração pessoal dos fatos. As escolhas e o como transportar o ocorrido para a cena são frutos das sensações, associações, e reflexões do mesmo a partir do anúncio publicado indevidamente com sua imagem. Na contramão dessa perspectiva, a parte acusada também poderia construir sua própria narrativa, dando outros sentidos aos mesmos materiais de arquivo. Em alguns pontos haveriam similaridades, em outros, argumentos distintos ajudariam a formular o que poderia ser outra verdade. Diante da possibilidade de mais versões de uma mesma história, algumas verdades poderiam habitar na esfera da inverdade, da mentira – e ainda, da ficção.

A pesquisadora Janaina Leite, interessada nas fricções entre o real e o ficcional, nos lembra que enquanto autor de uma obra documental, o artista procura manter o pressuposto da ver-

dade, do contrário, penetra no plano, não da ficção, mas da mentira, uma vez que há a quebra no próprio contrato, rompendo o vínculo proposto com o leitor/espectador (LEITE, 2017). Vale ressaltar ainda que a ficção também possui seu próprio pacto com o público, que concorda em suspender a descrença, aceitando os elementos da obra como verdade, por mais fantasiosos que eles sejam.

Se nosso processo criativo tem como ponto de partida a performatividade dos arquivos na criação da cena, a busca por concretizar junto aos espectadores um pacto que não adentre no campo da mentira e da desconfiança, despontamos a inquietação em compreender possibilidades para o jogo poético que pode ascender do encontro-confronto entre a matéria documental e, ao mesmo tempo, a sofisticação na esfera ficcional. Nos interessa explorar esses dois aspectos (documental e ficcional) considerando em que ambos há espaço para a verdade. E que dos seus intercâmbios possa emergir a ideia de autoficção, tomada como a elaboração de determinada experiência, por exemplo, pelo sujeito que por ela passou. No processo criativo aqui em questão, o movimento construtivo demanda procedimentos de seleção, cortes, justaposições, adições, se aproximando do próprio modo como a pesquisadora Cecilia Almeida Salles descreve o ato criador.

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. (...) ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. (SALLES, 2016, pg.19)

É nessa perspectiva do movimento e da não fixidez que o processo criativo em curso pode ser abordado. Fica impossível, por exemplo,

falar com precisão sobre o seu início, visto que pensado como rede, qualquer ponto é gerador. O que estamos dizendo é que antes do ocorrido no dia 21 de janeiro de 2022 o interesse em investigar a presença e representatividade do corpo gordo lgbtqi+ já orbitava no campo de pesquisa e memórias pessoais de um dos autores. Isso cria uma espécie de imantação que coloca na mesma órbita informações, fatos, sensações, imagens etc que envolvem o tema em questão. No caso específico, mesmo o fato descrito sendo um infortúnio, ele se fez perceber enquanto uma confirmação da relevância da pesquisa criativa. Esta que se desdobraria independente do fato ter acontecido, no entanto se fez de forma inesperada e imprevisível um novo atravessamento no processo criativo que o redimensinou.

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo. (SALLES, 2016, pg. 22)

O fato é que um processo de criação em rede, mais do que ganha forma, se expande na medida em que estabelece relações com o que é captado e desperta interesse do artista durante o tempo que ele leva na constituição de sua obra. O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista (SALLES, 2016). Dessa interação o artista é capaz de verticalizar seu trabalho tanto na atmosfera pessoal – desdobrando possibilidades em suas próprias ideias e referências, como pode encontrar conexões com o mundo que o rodeia.

Retomando o caráter documental e auto-

ficional do percurso criativo em discussão, é dado que ele versa sobre algo pessoal do qual se deseja falar, do que é narrado para não cair no esquecimento, ou porque algo nos tocou (LEITE, 2017). Todavia, sendo um processo criativo documental e autobiográfico, nos parece essencial que o artista esteja atento para não se ensimesmar, não se encerrar nos próprios contornos; perdendo, assim, a oportunidade de se conectar com seu espaço e tempo sociais. Ao que Janaina Leite aponta:

Sem se colocar no campo aberto de uma discussão mais explicitamente política, muitos trabalhos associados à vertente dita “documental” se debruçam sobre as histórias pessoais dos seus autores, suas memórias e seus afetos. Em sua maioria, essas obras parecem também encontrar sua validação numa suposta expectativa de *universalidade* do tema proposto. (...) proporcionando assim uma experiência de identificação por parte do público, (...). Um risco no qual incorrem muitos trabalhos dessa vertente é, ao buscar gerar uma experiência de identificação para justificar o uso do material autobiográfico, não raro se apoiarem sobre o modelo melodramático, que ainda é predominantemente na maioria dos produtos da indústria cultural contemporânea. (LEITE, 2017, pg.47)

Neste processo criativo busca-se a transposição de um fato real para a linguagem cênica. No seu desdobrar há o interesse de se conectar e buscar eco em corpos que se aproximem das vivências do corpo do artista. No entanto, é imprescindível atentar para o alerta de Leite sobre o risco de, na busca por se relacionar com o público, principalmente os pares, a criação recorra a um suporte que toque o espectador por uma camada subjetiva na qual ele, por exemplo, sofra enquanto vítima, ou mesmo se penalize juntamente com o artista em cena. O pretendido aqui é que, tanto quanto ou mais do que

a empatia, haja o fomento de reflexão e debate sobre a questão.

Adentrar nos percursos trilhados pelo Teatro Documental é se por diante de um gênero cênico fortemente épico, tanto pela preocupação com a discussão sociopolítica, como pelo caráter narrativo, anti-ilusionista e fragmentado do discurso (SOLER, 2010).

Considerações sobre o porvir:

Para a elaboração artística de um fato que se passou com o artista, intuímos que este tipo de trabalho convoque uma postura um tanto quanto distanciada e dialética sobre os fatos a serem narrados – sem, no entanto, anular por completo a afetividade inerente ao ocorrido. Neste sentido, os estudos e experimentos práticos com expedientes do campo do teatro documental conforme procuramos argumentar, se mostram como interação potente no processo criativo em andamento. Acreditamos que a dimensão épica que o trabalho cênico pode alcançar colabore para redimensionar o fato, indo além do indivíduo, lançando-o ao contato e troca com o coletivo, conforme aponta Soler nas suas reflexões sobre o teatro documental.

Extrapolando a esfera pessoal e ampliando a questão ao coletivo, ao articularmos e darmos sentido à experiência vivida, incorporamos ao nosso discurso e às nossas práticas sociais o que foi apreendido, ou seja, agregamos conhecimento e vemos o presente com os olhos amadurecidos pela vivência. (SOLER, 2010, pg.25)

Em nosso caso, somos movidos pelo desejo de que o fato pessoal se amplifique e opere como germinador de debates e reflexões a respeito de como o corpo gordo é inserido socialmente. Assim, reivindicando espaços, acessos, direitos, o respeito e a dignidade. Tendo em vista o tipo de serviço oferecido pela empresa

divulgadora do anúncio, a exaltação à beleza e à padronização estética dos corpos se enlaça fortemente aos valores da cultura *gay mainstream*. Esta que frequentemente marginaliza o corpo gordo. A respeito disso, o historiador Vinicius Melo Flauaus comenta que:

A questão do volume dos corpos e da oposição à cultura *gay mainstream* (principalmente pelo viés da virilidade) é um item interessante, que difere discursivamente em suas formações identitárias. A gordura corporal, voltando à questão da injúria, seria um outro lugar em que essas pessoas são colocadas, taxadas e restringidas enquanto fator de identidade. Mas é no entrecruzamento entre orientação sexual, volume dos corpos e idade (além dos pelos corporais, etnias, posturas e preferências sexuais) que vão se revelar subclassificações dentro da identidade do grupo. E, apesar da criação de novos rótulos, conseqüentemente, de novas fronteiras, elas possibilitam dar visibilidade para esses corpos e questionar outros grupos, identidades e formas de se relacionar. (FLAUUAUS, 2021, pg.118)

A identidade de grupo é borrada quando nela se formam subclassificações, que já operam como um novo grupo. No caso do corpo gordo *lgbtqi+*, pode-se afirmar que a homofobia e a gordofobia são artificios que operam a favor da padronização opressora dos corpos. É curioso pensar que inserido na comunidade *lgbtqi+*, a categoria dos ursos parece ser a que abrange corpos gordos. No entanto, a comunidade ursina é composta por homens gays – majoritariamente cisgêneros. Como então se encaixam os corpos gordos das demais letras da sigla? Onde se dá a presença e a relação de pertencimento de quem não se enquadra no nicho dos ursos?

Essa somatória e cumplicidade de ferramentas opressoras, nos faz refletir que na realidade elas estão a serviço da mesma engrenagem padronizadora. Quando uma única ferramenta é

acionada, todas as outras também são. Essa é a reflexão de Paco Vidarte:

(...) homofobia, como forma sistêmica de opressão, compõe uma trama muito fechada com as demais formas de opressão, está imbricada com elas, articulada com elas de modo que, se alguém puxa de um lado, o nó se aperta do outro lado, e se afrouxa um fio, puxa outro. Se uma mulher é maltratada, isso repercute no racismo da sociedade. Se um operário é explorado por seu patrão, isso repercute na misoginia da sociedade. Se um negro é agredido por nazis, isso repercute na transfobia da sociedade. Se um menino recebe um apelido preconceituoso, isso repercute na lesbofobia da sociedade. (2019, p. 168)

Como rede, o processo criativo se alimenta do movimento, das interações e segue se transformando. Assim, novas questões despontam e nos fazem compreender que o inevitável incabamento da obra é impulsionador (SALLES, 2016). Da vivência pessoal de um dos autores ao encontro com a poética documental, o processo criativo lança o artista tanto à auto-percepção, enquanto indivíduo subjetivo, como para a compreensão das questões sociais e coletivas que se vinculam à sua obra.

Referências

FLAUUAUS, Vinicius Melo. **Ursos, filhotes e caçadores:** História da comunidade “Bear” em São Paulo. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.

LEITE, Janaina Fontes Leite. **Autoescrituras performativas:** do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: Construção da obra de arte.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção.** São Paulo: Ed. Hucitec, 2010.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ.** (traduzido por Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Cardellino Soto). São Paulo: n-1 edições, 2019.

Walmick de Holanda

<https://orcid.org/0009-0005-6286-8184>

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará - ICA/UFC. Atua com ênfase em artes cênicas e direção teatral.

Francis Wilker

<https://orcid.org/0000-0001-9301-8821>

Professor efetivo do curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará e associado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do ICA-UFC e do Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal do Ceará. Pesquisa encenação contemporânea, pedagogia do teatro, as relações entre arte, paisagem e espaço urbano, processos criativos e performance.

MARK BRADFORD: A POLÍTICA ENTRE O CORPO E O ESPAÇO

MARK BRADFORD: THE POLITICS BETWEEN BODY AND SPACE

André Luiz Rigatti

Universidade Federal de Rondônia – UNIR

Resumo: Este artigo busca compreender alguns elementos centrais na poética do artista americano Mark Bradford (EUA, 1961) situados entre posicionamentos políticos que tensionam sentidos de corpo e espaço. Assim como, buscar elucidar como estes sentidos são percebidos ao longo de sua trajetória enquanto engajamentos sociais e reflexões políticas de nossa sociedade contemporânea, tendo a prática da pintura como lugar para tais posicionamentos. Serão analisadas algumas pinturas em particular e exposições individuais do artista, como as realizadas em 2021 no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto em Portugal e sua participação como representante dos Estados Unidos da América na 57ª Bienal de Arte de Veneza em 2017.

Palavras-chave: Mark Bradford; Pintura; Política; Corpo; Espaço.

Abstract: *This paper seeks to understand some central poetic elements in the work of the American artist Mark Bradford (USA, 1961), situated between political positions that strain senses of body and space. As well as seeking to elucidate how these meanings are perceived along its trajectory as social engagements and political reflections of our contemporary society, having the practice of painting as a place for such positions. Some paintings in particular and individual exhibitions by the artist will be analyzed, such as those held in 2021 at the Serralves Museum of Contemporary Art, in Porto, Portugal and his participation as a representative of the United States of America in the 57th Venice Art Biennale in 2017.*

Keywords: *Mark Bradford; Painting; Politics; Body; Space.*

Mark Bradford (EUA, 1961), é possivelmente um dos mais instigantes artistas em atuação em nosso tempo. Compreendido pela crítica internacional como um dos responsáveis por posicionar a pintura contemporânea em estrita relação com embates sociais e políticos de nossa sociedade atual de forma contundente e afirmativa. Sua materialidade pictórica é engajada e poeticamente estruturada para ler, tecer e problematizar relações de poder, raça, gênero, sexualidade e dominação social. Estes tensionamentos estruturais surgem em sua investigação artística sumariamente evocados pelos próprios materiais que compõem o corpo pictórico de sua obra, estabelecendo metáforas e relações metonímicas qualitativas de maneira contundente e primordial para uma reflexão crítica de posicionamentos a serem discutidos entre arte e sociedade.

E destas investigações entre materialidades e procedimentos inerentes a superfície da pintura é que surgem os principais elementos poéticos da ação do artista. Pois a Bradford, pensar a pintura, não se trata de simplesmente construir narrativas, estabelecer artesanias ou combinar alquimicamente materiais ou médiums. Pelo contrário, cada escolha é amplamente estruturada e conectada com sua realidade política e social. Sendo cada elemento material uma peça que se conecta a tantas outras para deflagrar um discurso político-pictórico. Em sua trajetória, diversos críticos e historiadores da arte apontam para uma investigação auto-centrada, autobiográfica em alguns momentos, em que o artista parte de sua própria visão do mundo para estabelecer tais posicionamentos e expandi-los num sentido de compartilhamento.

Neste sentido podemos pensar que Bradford aciona a posição do “corpo perceptivo”, colocando-se no centro do espaço social para compreender como os impactos da vida e do

meio afetam seu corpo e suas relações interpessoais e políticas. E quando ousamos tecer estas relações, recordamos de Merleau-Ponty (1999), que nos esclarece que a percepção é uma experiência inicialmente corporal, associada a uma noção de posicionamento espacial, sendo neste caso, posteriormente uma ação reflexiva. E com isso, supostamente através desta relação, poderíamos ser conduzidos a um entendimento a respeito das inúmeras escolhas realizadas pelo artista ao longo de sua trajetória, em que sua percepção espacial e social é amplamente engajada pelo seu posicionamento corporal num espaço e momento específicos. Haja vista a intrínseca relação familiar do artista em seu seio como um elo territorial sensível, em que deste lugar, vão surgir algumas das primeiras manifestações poéticas do artista. A lembrar, sua constante presença como colaborador no salão de beleza de sua mãe, voltado para o tratamento estético de clientes afro-americanas em especial, de onde o artista começa a observar, absorver e esquematizar sistemas culturais e raciais como possíveis discursos poéticos.

E esta presença do artista no salão de beleza de sua mãe, não apenas como colaborador mas também como observador, o fez compreender que deste espaço, poderia observar seu meio e se posicionar estruturalmente e dele partir para a concepção de seus primeiros trabalhos em pintura. Considerava sua mãe uma artista, uma escultora de cabelos, que buscava a perfeição. Talvez esta influência o despertou a buscar também por um fazer capaz de atingir um certo nível de perfeição. E foi neste ambiente, que Bradford, ao observar as diversas camadas da sociedade e sua estrutura de poder, surge com propostas pictóricas que passariam a comportar uma ação baseada numa experiência, onde o próprio artista passaria a representar sua própria história perceptiva, como um resultado



Figura 1. "Cerberus", 2018, Mark Bradford, técnica mista sobre tela.
Fonte: <https://www.mrporter.com/en-us/journal/lifestyle/inside-the-studio-of-artist-mr-mark-bradford-1046540>

de suas relações com o mundo objetivo e, novamente, por este ponto de vista, podemos retornar para os apontamentos de Merleau-Ponty (1999), que tece a seguinte reflexão:

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior, e acredito engendrar a perspectiva percebida pela projeção dos objetos em minha retina. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (Merleau-Ponty, 1999, p.108).

Com isso, Merleau-Ponty, ao reconfigurar as noções de espaço a partir da inserção do corpo perceptivo, composto de experiência e percepção, vai analisar esse espaço a partir de seu ponto de vista, e se colocar nele para descrevê-lo sob a percepção do fenômeno e senti-lo. Assim, aquele que percebe um mundo ao seu redor, se sente parte dele, age e atua como integrante do todo, superando, com isso, toda uma gama de propostas que considerariam uma dimensão espacial geométrica, que parte de um fora material (exterioridade) versus um eu existencial (interioridade), presumindo, para tanto, um espaço como imagem do ser, um espaço em que a existência é espacial. Assim, as primeiras colagens de Bradford abarcariam esta ideia, ou melhor, este ponto de vista, em que o espaço criado com as colagens seria uma imagem do ser e do espaço ocupado por este ser, ou seja, do artista em seu território.



Figura 2. “Two Advances Two Retreats”, 2021, Mark Bradford, Técnica mista sobre tela, 182.9 x 243.8 cm. Fotografia: Joshua White / JWPictures. Fonte: <https://www.hauserwirth.com/artists/2838-mark-bradford/#images>

Desta forma, a pintura de Bradford se materializa desde o início de sua produção como uma metáfora do espaço social, cultural e político que o artista interage, observa, sente e reflete. Ele se posiciona e se reconhece num determinado lugar. Este lugar, que é o da sua origem, seu ambiente familiar e social aciona um determinado aspecto de dúvida em relação a seu “corpo perceptivo”, conduzindo-o a recolher elementos e vivências diretamente relacionados a ele para compor suas estratégias pictóricas. Neste sentido, podemos pensar que seu olhar para o próprio meio é realizado de forma investigativa. É através desta prática que o artista reconhece a estrutura social em que está inserido, e constrói a partir disso uma consciência de seu olhar capaz de reconhecer seu território social e dele recolher fragmentos de mundo para a consolidação de seus apontamentos poéticos. Assim,

poderíamos dizer, que tal qual Merleau-Ponty, Bradford trata sua própria história perceptiva como resultado de suas relações com o mundo concreto, em que seu presente que poderia ser seu ponto de vista sobre o mundo se tornaria um momento do tempo a ser discutido.

Bradford aciona seu olhar para ler e refletir sobre sua estrutura social e seu posicionamento cultural na sociedade. E ao mesmo tempo nos conduz para que façamos o mesmo a partir de nosso corpo em nosso meio. Principalmente através do impacto visual e material que sua pintura nos provoca, em que, acabamos por perceber, que é na constituição material de sua obra que aparecem os primeiros elementos conceituais que nos levam a perceber sua pintura como uma crítica social. Os procedimentos do artista, por este caminho, foram conduzidos a relacionar seu ambiente de trabalho a seus

procedimentos pictóricos. Passou a recolher do salão de beleza de sua mãe restos de papéis utilizados para o alisamento e tintura de cabelos de clientes afro-americanas, como símbolos de uma cultura racial totalmente implicada numa estrutura cultural e de poder que impõe padrões de beleza descaracterizados e despersonalizados. Destas ações surgiram suas primeiras pinturas, que combinavam distintas técnicas com a colagem, estabelecendo densas camadas materiais constituídas por fragmentos deste mundo. Vale lembrar, que Bradford, também de origem afro-americana, não eleva seu olhar apenas para o outro ao recolher estes papéis com esta carga social, ele olha para si próprio, para sua própria herança familiar e fala acima de tudo de si mesmo a partir do outro.

Este olhar não se restringiu apenas ao ambiente circunscrito da realidade íntima do artista. A partir dos anos 2000 ele inicia uma série de pinturas que passam a analisar seu mundo de forma mais ampla. Sua rua, seu bairro, sua cidade e sua presença como afro-americano nestes espaços. Associando sua relação com sua comunidade que passa a integrar seus discurso poético. E disto tudo, surgem grandes pinturas que se colocam como murais que refletem a realidade do artista e de sua comunidade, formadas por densas camadas de papéis colados que passam a ser coletados diretamente dos espaços urbanos e zonas de convívio coletivo.

A densidade material de sua obra construída a partir de uma meticulosa construção em grade, consolida sobreposições de memórias e cristalizações de tempos vividos que ocorrem a partir desta prática de recolher materiais impressos como folders, cartazes, papéis descartados de toda a ordem e que um dia guardaram informações e relações diretas com a vida social, transformando-os em agigantadas colagens abstratas que lentamente vão surgindo em camadas

que se sobrepõem. Camadas que, além de conterem uma memória coletiva, também guardam uma realidade pessoal. Suas abstrações são metáforas de sua comunidade abandonada a própria sorte. São espacialidades que refletem a dura realidade de uma comunidade colocada à margem. Mas também são metáforas de corpos agredidos, peles machucadas, corpos que sangram. Pois manifestam, em sua possível invisibilidade, uma dada exploração enfática de estruturas sociais e políticas, tornando visível comunidades marginalizadas e corpos vulneráveis. A pintura é tanto metáfora de um corpo, quanto materialização de um espaço, que constrói um possível engajamento social por meio do qual, se reformulam estruturas sociais objetivantes.

Diante disto tudo, ao ler-mos a pintura de Bradford, identificamos um propósito espacial imperante, principalmente, quando se torna perceptível em sua atuação um possível sentido em materializar mapas da cidade a partir de seus próprios restos ou rejeitos, que colados sobre a tela se articulam em camadas e grelhas sobrepostas. Formando espécies de quadras urbanas por onde se organizam edifícios, ruas, estradas ou caminhos. Mas também, com um sentido de corpo, em que cada camada constrói a carne¹ deste organismo e que, por fim, é dotado de pele, de tegumento. As camadas de papel colado sofrem a ação de lixas e jatos d'água ou de areia, que corroem sua superfície, rasgando a pele deste corpo que acaba se colocando como um corpo ferido, mutilado ou visivelmente agredido. Compreendendo assim, suas pinturas como metáforas de espaços outrora negligenciados e esquecidos e, ao mesmo tempo, analogias de corpos violentados e vilipendiados

1 Referência ao conceito de "pintura encarnada" de Didi-Huberman. DIDI-HUBERMAN, G. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Ed. Escuta, 2012.

por um preconceito estrutural.

John Vincler (2019, julho 31), por meio de um ensaio crítico sobre Bradford, afirma que, ao visitar uma exposição do artista pela primeira vez, se impressionou pela estranha superfície das pinturas, indecifráveis por um lado, mas totalmente reconhecíveis por outro. As colagens, segundo Vincler, assemelhavam-se a coagulações, nas quais todos os artefatos de papel se ajuntavam e aparentavam terem sido lixados, pois os restos dos cartazes urbanos continham rasgos não deliberados que revelavam às inúmeras camadas que compunham aquela superfície.

No trabalho de Bradford, o desgaste e a negligência foram representados como uma técnica, atingindo um equilíbrio alquímico entre o acaso e o design. O método aparente de composição sugeria tanto remoção quanto adição: as superfícies pareciam marcadas e lixadas. Lembro-me de ter olhado para uma pintura de perfil, examinando as bordas da tela para ter uma noção das camadas e da espessura abaixo da superfície. As pinturas de Bradford pareciam escavadas em alguma encarnação anterior de si mesmas (Vincler, 2019, julho 31).

Assim, em Bradford, a construção deste espaço-corpo pictórico se dá tanto por agregar, quanto por retirar matéria da superfície. O que, de certa maneira, se materializa perante nosso olhar como um espaço-corpo escavado, que denota tanto um corpo com feridas, quanto um espaço em intensa e predatória exploração e abandono. Esta possibilidade de encarar o trabalho do artista tanto como corpo, quanto como espaço, encontra apoio nas leituras críticas realizadas tanto por John Vincler (2019, julho 31), quanto por Leon Hilton (2017, maio 19). Em que ambos os teóricos, ao analisar a obra do artista por este viés do espaço, comentam,

principalmente Vincler (2009), da existência de linhas padronizadas que podem ser lidas como ruas, retângulos que sugerem edifícios, cada um se espalhando tanto de forma semi-orgânica, quanto de uma forma quase arquitetural, parcialmente acrescido e parcialmente construído pela superfície das pinturas que se assemelham a mapas e vistas aéreas ou topográficas. “... uma visão panorâmica de uma paisagem urbana, o tipo de visão que agora estamos acostumados a ver exibida dinamicamente em nossos telefones e ecrãs em aplicativos de navegação” (Vincler, 2019, julho 31).

Segundo Vincler, isso demonstra que, além de uma relação com um sentido urbano, seu trabalho também é resultado da maneira pela qual somos atingidos por imagens digitais em todos os instantes e que nos acompanham em nosso dia a dia, pois há uma constante relação de possíveis imagens em estado de crise que se geram tanto pela descartabilidade digital, quanto pela acumulação de anúncios em cartazes que poluem e transformam a própria cidade, inflando uma dada visualidade de atividades fervilhantes, que se agitam pela novidade, mas não deixam de transparecer um inevitável desbotamento do brilho consumista, da gentrificação, da pobreza e do parasitismo de um capitalismo sobre a catástrofe.

Por outro lado, quando encaramos seu trabalho pelo viés de um corpo e não de um espaço, percebemos a materialidade e a composição da superfície com outros aspectos, como é explicitado pela leitura crítica de Leon Hilton (2017, maio 19), a cerca da participação do artista na representação Estadunidense, na Bienal de Veneza, daquele ano. Hilton comenta que Bradford está intensamente preocupado com as diversas maneiras em que o corpo e as condições de nossa aparência, assim como, do que vemos, são marcados, moldados e deformados



Figura 3.
"Rocket", 2018,
Mark Bradford,
Técnica mista
sobre tela, 182,9
x 243,8 cm. Fo-
tografia: Joshua
White. Fonte:
<https://www.hauserwirth.com/artists/2838-mark-bradford/#images>

por esquemas históricos. Seu trabalho, exposto nesta edição da Bienal de Veneza, normalmente acabava por ser associado a realidade do espaço circundante e sua estrutura política, mas também percebido enquanto um corpo, um organismo vivo moldado por seu próprio meio. Sendo, segundo Hilton (2017) um reflexo gerado por este próprio espaço em debate, que evita, por assim dizer, uma representação figurativa. Entretanto, segundo Hilton (2017, maio 19), alguns de seus trabalhos nesta exposição possam representar peles doentes de um corpo esfacelado, como numa série passada que se relacionava ao vírus da Aids. São pinturas que se colocam como registros interpretativos e quadros representacionais em aberto, tendo na abstração lugar de fuga e de esvaziamento

de reconhecimentos lógicos ou padronizados.

Ainda, segundo este teórico, suas pinturas são tanto um sintoma de um corpo autobiográfico, formado pela negligência de uma sociedade branca que se sobrepõe a uma sociedade Afro e nela tece suas feridas, quanto espelhos de um corpo social amplamente reconhecido como seres que dividem espaço com Bradford no mundo. Discutem tanto os aspectos ligados a uma herança racial, quanto a uma luta de classe, em que a memória é o elo entre estes dois emblemas. O salão de beleza de sua mãe, de onde o artista começou a coletar os primeiros papéis descartados pelo uso estético, demonstra esta relação, "a fim de encontrar maneiras de dar forma visual aos modos negros e querer de incorporação e experiência histórica" (Hilton,



2017, maio 19).

Já na exposição individual realizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto em Portugal em 2021, evidenciou-se em suas pinturas esta lógica identificada de uma “abstração social”, como definiram Philippe Vergne e Ekow Eshun (2021), no catálogo da exposição. Em que sua produção poética materializa-se a partir de um elo que se mantém atado entre todos os procedimentos, materiais e técnicas embebidos de valores, significações e códigos naturais a sua própria essência, que ali já residiam antes mesmo de sua recolha e utilização no corpo pictórico de suas obras. O que nos leva a perceber, que estes símbolos ou metáforas de espaços ou corpos culturais não foram simplesmente agregados pelo artista, eles

já estavam amplamente inseridos na estrutura orgânica dos materiais utilizados. Que estabeleceram neste caso, uma natural conexão com o ato pictórico e uma leitura da sociedade, de seus corpos e de seus espaços. Nesta exposição, sua linguagem pictórica foi ordenadamente exibida com o propósito de revelar nitidamente a essência poética de sua produção, que reside no fato de estar pautada em uma possível denúncia de questões ligadas a estrutura de poder social e seu efeito sobre a sociedade. Ou como descreveram os curadores Philippe Vergne e Ekow Eshun (2021), como uma denúncia a distribuição do poder dentro das estruturas sociais e seu impacto nos indivíduos, evidenciando com isso, uma relação entre arte e engajamento comunitário.

Figura 4. “Venice Pavillion”, 2017, Mark Bradford, 57ª Bienal de Veneza. Fotografia: Joshua White. Fonte: <https://www.hauserwirth.com/artists/2838-mark-bradford/#images>

Por fim, percebe-se que ao analisar a obra de Bradford, tanto por esta noção de espaço, quanto de corpo, identificamos a formulação de uma experiência política de ser e estar no mundo. Não cabe, neste caso, falar por uma escolha pela abstração, mesmo ela não ocorrendo ao acaso, pois possui a capacidade de apontar este duplo sentido de construção imagética e liberta à pintura, de se colocar rigidamente sob uma determinada óptica, englobando uma dada realidade e uma certa vivência cotidiana, assim como, uma possibilidade de ser encarada como um fantasma, ou melhor, “como um corpo fantasma”, como o próprio artista a define, principalmente quando vemos emergir de sua produção, alusões corporais que saltam de abstrações densas e envolventes: Possíveis peles, cheias de chicotadas, cicatrizes construídas com marcas de tinta e máscaras adesivas, que por outro lado, também podem ser lidas como vias urbanas e organizações arquitetônicas que nomeiam um território em decomposição, guardam e mantêm a memória de corpos que o habitam e o fazem existir.

Referências

- DIDI-HUBERMAN, G. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Ed. Escuta, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- Matérias de Jornais e Revistas online:
- HILTON, L. **In the Flesh: Mark Bradford in the US Pavilion**. Art in América (19/05/2017). Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-flesh-mark-bradford-in-the-us-pavilion-58045/> Acesso em: 02/11/2020.
- VINCLER, J. **On Excavation: The Paintings of Mark Bradford**. Paris Review. (31/07/2019). Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/07/31/on-excavation-the-paintings-of-mark-bradford/> Acesso em: 02/11/2020.

André Luiz Rigatti

<https://orcid.org/0000-0001-8079-7045>

Doutor em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - FBAUP. Professor Adjunto no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Atua na Linha de Pesquisa em Poéticas Visuais.

ENTRE RUÍDOS E RUÍNAS: “OLVIDO” (1987-1989) DE CILDO MEIRELES

BETWEEN NOISES AND RUINS: OLVIDO (1987-1989) BY CILDO MEIRELES

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Fundação CECIERJ

Resumo: Esta comunicação analisa *Olvido* (1987-1989), obra em que Cildo Meireles aborda a dizimação indígena a partir do sonoro (SCHAFER, 2011), da visualidade e também do olfato, destacando o impacto da colonização nas Américas. Recorremos a arquivos do MoMA, do acervo Memória Lage e a uma entrevista que realizamos com o artista (2020). Problematicamos como a vida dos povos originários era valorizada nos processos coloniais, destacando a fricção entre a cultura branca-europeia e a cosmogonia indígena.

Palavras-chave: Cildo Meireles; *Olvido* (1987-1989); povos originários; sonoro; dizimação indígena.

Abstract: *This paper analyses Olvido (1987-1989), a work in which Cildo Meireles approaches indigenous decimation from the point of view of sound (SCHAFER, 2011), visuality and also smell, highlighting the impact of colonization in the Americas. We resorted to MoMA archives, from the Memória Lage collection and to an interview conducted by us with the artist (2020). We problematize how the life of native peoples was valued in colonial processes, highlighting the friction between white-European culture and indigenous cosmogony.*

Keywords: *Cildo Meireles; Olvido (1987-1989); native peoples; indigenous decimation.*

1. Missões

Entre o sudeste do Paraguai, o nordeste da Argentina e, no território brasileiro, entre os estados de Mato Grosso do Sul, Paraná e Rio Grande do Sul, os jesuítas criaram e lideraram 60 missões, conhecidas também como reduções. De acordo com o padre jesuíta, arqueólogo e professor Pedro Ignácio Schmitz (2011), muitas missões fracassaram em um curto período de tempo devido ao ataque de colonos de São Paulo em busca de escravos para atuar em suas lavouras. A primeira missão jesuítica foi fundada no Paraguai em dezembro de 1609 e, em seguida, foram criadas as duas primeiras das 13 missões no atual estado do Paraná, enquanto no Rio Grande do Sul, foram 17 reduções. (SCHMITZ, 2011)

De acordo com Darcy Ribeiro (1995), o projeto jesuítico das reduções buscou implementar no território brasileiro o mesmo sucesso que a Companhia de Jesus teria conquistado no Paraguai. As missões jesuíticas se constituíram enquanto comunidades rigidamente organizadas, com economia autossuficiente e alguma atividade mercantil a partir do trabalho de milhares de indígenas convertidos à fé cristã, logrando êxito e incomodando a coroa portuguesa e os colonos, que enxergavam nos indígenas a mão-de-obra escrava que desejavam. Os missionários consideravam os indígenas como “criaturas de Deus e donos originais da terra” com direito à vida se abandonassem seus costumes em favor da doutrina católica e para atuar como agentes da empresa colonial, recolhidos às missões. Para os colonos, a vida indígena não passava de “gado humano” destinado à escravidão. (RIBEIRO, 1995, p. 53)

A disputa entre ambos os lados ocasionaram inúmeros conflitos, resultando na morte de indígenas. Após os longos anos de atuação jesuítica, por meio de decreto assinado pelo Marquês

de Pombal em 1759, a coroa portuguesa decidiu pela expulsão da ordem jesuíta do Brasil. Das batalhas travadas pelos indígenas que buscaram resistir, as consequências foram a morte de milhares e as ruínas que registram um período no qual grupos numerosos de indígenas eram tutelados por padres jesuítas.

Na ocasião das celebrações dos 300 anos de criação das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul, em 1987, Cildo Meireles¹ foi provocado por Frederico Moraes a criar uma obra de grandes dimensões para a exposição *Missões 300 Anos: a Visão do Artista*, promovida pela Fundação lochpe. (MORAIS, 1987) Naquele contexto, o artista se orientou por uma equação que pretendia a conexão de três elementos “poder espiritual, poder material e a tragédia” (MEIRELES, 2020), concebendo três obras: uma que não chegou a ser executada (um desenho de grande escala da torre da igreja de São Miguel das Missões), *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) e *Olvido* (1987-1989) (Figuras 1, 2 e 3).

Entrelaçando visualidade, sonoro e olfato, *Olvido* ilumina dois projetos de poder – da igreja e do estado – que, juntos, estabelecem uma circularidade empenhada em escamotear intenções e consequências do processo colonial. A obra foi exposta, pela primeira vez, na 20ª Bienal de São Paulo, em 1989 e, entre março e maio do ano seguinte, no MoMA, no contexto da série de exposições *Projects*, que contou com a curadoria de Lynn Zelevansky. *Olvido* possui, aproximadamente, 70 mil velas de parafina, 6 mil cédulas de dinheiro de países do continente americano, carvão vegetal, cerca de 3 toneladas de ossos de boi (tíbia e perônio) e som. Se na 20ª Bienal de São Paulo *Olvido* era uma obra dentre tantas outras da vasta exposição, no MoMA, próximo

¹ Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles por, gentilmente, nos receber em seu ateliê para realização da entrevista.



Figuras 1, 2 e 3.
Cildo Meireles,
Olvido, 1987- 1989.
Materiais diversos,
460 x 800 cm de
diâmetro. Vista da
obra, exposição
Cildo Meireles:
Entrevendo, SESC
Pompeia, São
Paulo (SP), 2019.
(Fonte: arquivos
da autora)

ao jardim de inverno, tratava-se da única obra exposta em *Projects 21: Cildo Meireles*.

No contexto da exposição no MoMA, o curador e crítico de arte John Perreault, após relatar a história do massacre ao povo Krahô em relação com a história da família de Cildo Meireles, lançou os seguintes questionamentos: “ainda pensamos que a arte brasileira é pintura de papagaios e palmeiras? Achamos que temos o monopólio da arte de vanguarda? Sobre política na arte? Achamos que somos os únicos preocupados com a Amazônia?” (PERREULT, 1990, tradução nossa) No *The New York Times*, Michael Brenson afirmava que “[Cildo Meireles] não de-

fende a magia e a necessidade do ritual, como tantos artistas americanos fizeram nos últimos 20 anos, mas sugere a forma como os rituais antigos e os povos que os inventaram são ameaçados.” (1990, p. 31, tradução nossa) As proposições de ambos os críticos denotam a relevância de a arte brasileira se apoderar de suas próprias questões como quem de fato conhece seu país.

Ao abordar os indígenas em sua obra, Cildo Meireles parte da perspectiva de quem, desde muito cedo, percorreu o país, de quem ouvia de seu pai, tio e primo debates sobre a questão indígena no Brasil e de quem viu a família passar por grandes dificuldades ao não se calar diante

do extermínio indígena: “meu tio [o sertanista Francisco Meireles] achava que um Parque Nacional servia mais à etnologia da cultura branca do que aos índios, que permaneciam frágeis fisicamente (saúde e desagregação cultural).” (MEIRELES apud HERKENHOFF, 2001, p. 12)

A obra de Cildo Meireles se faz a partir de uma visada crítica à realidade secular de imposição de valores culturais brancos-europeus que, repetitivamente, resulta na morte de distintos povos indígenas. De acordo com a antropóloga luso-brasileira Manuela Carneiro da Cunha, “motivos mesquinhos, e não uma deliberada política de extermínio, conseguiram [...] reduzir uma população que estava na casa dos milhões em 1500 aos poucos 200 mil [indígenas] que hoje habitam o Brasil.” (2018, p. 147) Além dos micro-organismos, o exacerbamento da guerra indígena motivada por uma “sede de escravos”, que contrapunham aldeias indígenas entre si, Manuela Cunha elenca como fatores determinantes para a dizimação de povos indígenas o impacto da fome que acompanhava as guerras, “a desestruturação social, a fuga para novas regiões das quais se desconheciam os recursos ou se tinha de enfrentar os habitantes, a exploração do trabalho indígena etc.” (CUNHA, 2018, p. 147) Neste contexto, o massacre à população Krahô informa o olhar do artista.

2. Ruínas

Olvido nos apresenta vestígios de vidas cercadas, delimitadas por símbolos de poder e de ganância da cultura branca-europeia, nos remetendo às palavras do xamã Yanomami Davi Kopenawa, a propósito da acusação de que os indígenas teriam intenção de recortar parte do território brasileiro para si: “são mentiras para roubar nossa terra e nos prender em cercados, como galinhas! Vocês nada sabem da floresta. Só sabem derrubar e queimar suas árvores, ca-

var buracos e sujar seus rios. Porém, ela não lhes pertence e nenhum de vocês a criou!” (KOPENAWA, 2015, p. 392) Em sua declaração, Kopenawa não toma a terra para si ou para seu povo em uma perspectiva de acúmulo. Antes, o xamã provoca uma reflexão sobre o uso predatório da terra pelo homem branco em contraponto a um povo plural que possui uma relação com a terra distante de noções de mercadoria.

A lógica política do colonizador de, supostamente, apaziguar conflitos a partir da delimitação das terras indígenas se afasta léguas da compreensão de política dos indígenas. De acordo com Kopenawa (2015), a política, as leis e o governo seriam as palavras e a imagem do mais antigo de seus ancestrais, Omama, pai do primeiro xamã. E por imagem, Kopenawa não se referia à visualidade de Omama, mas à imagem que se constitui de toda a sabedoria e dos ensinamentos do primeiro xamã ao povo Yanomami.

Olvido canta o impacto do esquecimento dos povos originários, reiteradamente assassinados, nos fazendo escutar os ruídos da ganância dos colonizadores. Kopenawa observa ser “por causa dessa ganância que quase todos os nossos antigos morreram! Hoje não falo de tudo isso à toa. Jamais esqueci a tristeza e a raiva que senti diante da morte dos meus parentes quando era criança.” (2015, p. 393)

A respeito da equação a qual Cildo Meireles recorreu para criar sua obra em que poder material somado ao poder espiritual correspondem à tragédia (MEIRELES, 2020), parece pertinente a formulação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018) a respeito de, na perspectiva indígena, todos os seres possuírem alma. Neste sentido, a equação observada pelo artista encontra a tragédia como resultado uma vez que o etnocentrismo dos europeus consiste “em duvidar que os corpos dos outros contives-

sem uma alma formalmente semelhante às que habitavam os seus próprios corpos” enquanto o etnocentrismo ameríndio “consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotados de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 37)

Se as missões jesuíticas de São Miguel deixaram as ruínas da igreja e dos demais espaços da redução como legado reconhecido pela UNESCO como patrimônio da humanidade, o reverso deste patrimônio são as vidas indígenas que ficaram ali como ruína. Vidas esquecidas, vidas tombadas em consequência de um projeto colonial com seus interesses econômicos e espirituais. Quando os padres jesuítas entregaram as missões aos colonos contemplados pelo decreto de Pombal, efetivava-se uma faceta perversa do programa missionário – missões e reduções fechando um círculo.

3. *Olvido* (1987-1989)

Algo estranho baila no ar. Um aroma putrefato ao mesmo tempo em que nos causa repulsa, nos leva a investigá-lo, a buscar sua origem. A visão encontra um círculo branco no centro do qual, ou quase no centro, se ergue uma tenda indígena, como aquelas dos ameríndios do que se convencionou chamar de América do Norte. Quanto mais nos aproximamos, mais o ar fica pesado, um odor forte e lento nos envolve, bem como um som insistente, repetitivo e perturbador. A tenda que avistávamos já à distância se funda sobre toneladas de ossos do que algum dia teve vida e circulou pela mata. Quanto mais nos aproximamos, mais o ruído e o aroma se tornam contundentes.

A motosserra range impiedosamente. Buscamos alguma pista do que se passou. Perscrutamos a existência de um resquício de vida no diminuto diâmetro da tenda, contrastando com

o largo círculo branco-parafina. O som é circular, assim como a base da tenda, como o cercado de velas e como nossos passos ao seu redor. Cobrindo a tenda, milhares de cédulas de países distintos do continente americano, países cujas populações indígenas sofreram processos de dizimação. O dinheiro encobre algo obscuro. Como em um altar, um índice de fé delimita um espaço elevado – milhares de velas. Velas como possibilidade de comunicação entre os fiéis e aquele em nome de quem muitas vidas foram ceifadas. Velas que nos impedem de avançar ao interior da tenda. A brancura da parafina intacta esconde os vestígios da morte, ao menos à distância. Vidas esquecidas, olvidadas.

O olfato, porém, já travou diálogo com o perfume da morte. O som nos faz circular, buscamos sua origem, talvez ela explique a causa do odor putrefato. Encontramos a abertura da tenda e, em seu interior, além das hastes de madeira que a sustentam, há apenas carvão – o combustível fossilizado mais abundante da natureza, arrancado das entranhas da terra, pronto e disponível à combustão. A corrente gira seus dentes tortos na motosserra faminta por devorar, determinada a abrir espaço – o gado precisa pastar.

Procuramos pelos homens de fé que não acenderam uma vela sequer daquele cercado para viva alma. O que seria alma? Por que ou por quem se queima uma vela? Vidas fossilizadas como o carvão que se alastra por todo o território americano. Vidas olvidadas. A motosserra insiste em afirmar que não há meios de interrompê-la. Circulamos diversas vezes, não encontramos meio de interrupção deste ruído circular. A corrente é forte, dentada, motorizada. Acostume-se, olvide. Velas, ossos, carvão, dinheiro, fé, ecos, ruídos. O ruído da motosserra ecoa um tempo que ainda não acabou, um tempo repetitivo e relegado à *Olvido*.

4. Ruídos

A obra de Cildo Meireles reclama para si o sonoro desde seu título – *Olvido* –, palavra que, existindo com a mesma significação tanto na língua portuguesa quanto na espanhola, ao ser um homófono do órgão da audição – ouvido – convoca a percepção da obra também através da escuta. *Olvido* canta uma história para ser lembrada: o círculo de proteção dos missionários jesuítas comportou dentro de si inúmeras mortes dos Guaranis, da floresta e da cosmogonia perdida dos indígenas catequisados. A visualidade dos ossos, acrescida de seu aroma, nos lembra que subjazem, por todo território americano, ossos indígenas de forma tão insistente, repetitiva e circular quanto o som da motosserra.

Em *Olvido*, o ruído se dá a partir de um som existente e reconhecível que, para além da conotação de terror usualmente empregada no contexto cinematográfico, remete à derrubada de árvores, de florestas. Por mais que a motosserra seja uma invenção da primeira metade do século XX, portanto, posterior às Missões Jesuíticas, seu som, em diálogo com a visualidade da obra de Cildo Meireles, recupera uma ideia de destruição, de derrubada de árvores, de florestas e de povos que são, tradicionalmente, a ele conectados.

O som da corrente que circula na motosserra recorda que os avanços tecnológicos adotados pelo ocidente foram preponderantes para a sobreposição de sua cultura sobre a dos povos ameríndios. O ruído da tecnologia da destruição indica que sons forjados por uma dada cultura podem se tornar índices de terror, de medo. A motosserra em funcionamento possui uma imagem sonora que dialoga com a visualidade da obra e com suas dimensões. O ruído de *Olvido* se faz na imagem do círculo.

Em seu incômodo com os ruídos de um mun-

do pós-revolução industrial e a partir da constatação da predominância do som de motores na paisagem sonora do mundo, Murray Schafer observa que esses motores teriam em comum o fato de promoverem “sons de baixa informação, altamente redundantes”, destacando o caráter aborrecido de suas mensagens e seu potencial hipnótico. (SCHAFER, 2011, p. 176) Em *Olvido*, o dado sonoro é sugestivo, explicitamente corroborado pela visualidade da obra como um todo. As imagens visual e sonora de *Olvido* ecoam a insistência e a persistência, ao longo de uma história colonial, de círculos nos quais vidas são ceifadas.

A escala de *Olvido* e o acúmulo de materiais dialogam com a realidade percebida pelo artista a propósito da questão indígena no Brasil e em outros países da América Latina. A obra carrega em si a repetição na quantidade de velas, de ossos e de notas, mas também na persistência do som. Assim como ocorre de a escuta em *loop* de determinado som permitir a percepção de novos dados sonoros, a repetição de cada elemento da obra acaba por provocar uma percepção outra de tais elementos, significados possíveis em uma obra de arte. Instaura-se uma espécie de hipérbole na qual as velas, os ossos, o dinheiro e o som da motosserra se tornam fractais dentro da equação desenhada pelo artista a partir de uma realidade histórica. O acúmulo de cada um desses elementos e a concatenação dos mesmos nos leva a complexidades culturais com as quais tais elementos se relacionam, algo que não se restringe a um cercado, a uma fronteira, mas que abrange aquilo que se passou e que se passa nas vastas extensões do território brasileiro e em tantos outros territórios da América.

Por meio da repetição, Cildo Meireles afirma e reitera questões históricas, convidando o sujeito a uma percepção que envolve a consciência

do corpo, provocada pelo odor, pela visualidade e pela sonoridade. Através do sonoro, Cildo Meireles propõe uma imagem a ser construída no interior daquele que permite que os sons de *Olvido* e de tantas outras questões acerca do indígena reverberem ouvidos adentro. A experiência com a obra se dá entre os passos do sujeito ao seu redor, a perturbação da escuta, a importunação olfativa e a visualidade imponente de um espaço cercado, e em cujo interior não podemos adentrar. Se por um lado os elementos da obra possuem uma existência atestada por sua visualidade, seu dado sonoro descolado de sua fonte visual, uma motosserra que range sem entregar-se visualmente, corrobora o caráter fantasmagórico da soma do poder material com o poder espiritual, resultando em tragédia. Os anos passam, mas a tragédia permanece cantando e contando em seus círculos ecos de vidas ceifadas. Entre ruídos e ruínas – *Olvido*.

Referências

- BRENSON, Michael. A Brazilian Explores Loss and Exploitation. **The New York Times**, Nova York, 6 abr.1990, Seção C, Review/Art, p. 31. [MoMA Archives]
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução a uma história indígena. In: PAREDES, Beatriz (Coord.); DAMIANI, Gerson; PEREIRA, Wagner Pinheiro; NOCETTI, María Antonieta Galart (Org.). **O mundo indígena na América Latina: olhares e perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 139-159.
- HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles ou sobre o Esquecimento do Brasil. In: ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL. **Cildo Meireles, Geografia do Brasil**. (Catálogo da exposição itinerante realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Moderna da Bahia, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio - ECCO). Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001. p. 10-17.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: pala-

avras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MEIRELES, Cildo. **Entrevista concedida à autora no ateliê do artista**. Entrevistadora: Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jan. 2020.

MORAIS, Frederico. A história como tema. In: **Missões 300 anos: a visão do artista**. (Catálogo de exposição) Prêmio Editorial Ltda.: São Paulo, 1987. p.7-9. [Acervo Memória Lage]

PERREAULT, John. **Village Voice**, Nova York, 3 abr. 1990. [MoMA Archives]

RIBEIRO, Darcy. O enfrentamento dos mundos. In: RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 42-63.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. Paraquária: uma história de glória e martírio. In: ESCRIVÁ, José María Plaza. **São Miguel das Missões: arte e cultura dos Sete Povos, desenhos de um arquiteto**. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos; Porto Alegre (RS): Delphi, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

Caroline Alciones de Oliveira Leite

<https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Seus interesses de pesquisa no Doutorado giram em torno da obra do artista Cildo Meireles.

A QUEIMA, O GESTO E O CORPO: A PERFORMANCE DAS “GRAVADURAS A FERRO E FOGO” COMO POÉTICA DE RE- CRIAÇÃO

*THE BURNING, THE GESTURE AND THE BODY: THE PERFORMANCE OF
“IRON AND FIRE ENGRAVINGS” AS POETICS OF RE-CREATION*

Raquel Fernandes

Instituto Federal Fluminense/PPGHA-UERJ

Resumo: O texto traz uma leitura da ação do artista e seu corpo para o processo de criação e execução da série “gravaduras a ferro e fogo”. Jorge dos Anjos (1957) refaz o caminho do povo preto e reelabora uma partitura corporal que escreve com signos-símbolos e geometria sensível a história marcada na pele-feltro. A partir da análise deste conjunto de obras, do levantamento bibliográfico e de entrevista com o artista, observa-se de forma gradual esse percurso refeito. Elementos construtivos costuram a memória do corpo negro que elabora uma nova performance para reexistir na contemporaneidade.

Palavras-chave: performance, arte afro-brasileira, diáspora, contemporânea.

Abstract: *The text brings a reading of the artist's action and body to the process of creation and execution of the series “engravings by iron and fire”. Jorge dos Anjos (1957) retraces the path of the black people and reworks a body score that writes with signs-symbols and sensitive geometry the history marked on the felt-skin. From the analysis of this set of works, the bibliographic survey, and an interview with the artist, one may gradually observe this retraced path. Constructive elements sew the memory of the black body that elaborates a new performance to re-exist in contemporaneity.*

Keywords: *performance, Afro-Brazilian art, diaspora, contemporary.*

Introdução

O presente trabalho abre uma possibilidade de leitura da ação do artista e seu corpo no espaço para o processo de criação, elaboração e execução da série “gravaduras a ferro e fogo”, O artista Jorge dos Anjos (1957), mineiro de Ouro Preto, refaz o caminho das diversas diásporas do povo preto e reelabora uma partitura corporal que reescreve com signos-símbolos e geometria sensível a história marcada na pele-feltro. O diálogo traçado neste trabalho pretende ir ao encontro da história da arte, da antropologia, da diáspora e da religiosidade afro-brasileiras. A partir da análise deste conjunto de obras, do levantamento bibliográfico e de entrevista com o artista, o texto pretende apresentar de forma gradual esse percurso. Uma inversão performática onde o processo de produção da obra e seu resultado, além de se relacionarem, também iluminam o passado marcado pela escravidão e seus horrores. Elementos construtivos da sua formação e vivência, desde Amílcar de Castro, Rubem Valentim e outras afro-referências até um devir de um sentir afro-brasileiro e barroco mineiro de Aleijadinho, costuram a memória de um corpo negro que elabora uma nova performance para reexistir na contemporaneidade.

Obras da exposição “Instante Infinito”, realizada no ano de 2017 pelo artista e o escritor e curador Ricardo Aleixo na Galeria do BDMG Cultural se configuram como o nosso objeto de análise. A abertura do olhar para o seu processo de criação revelou um movimento e uma partitura corporal que se mostra re-criada, re-memorada e re-inventada. A mostra reuniu diferentes obras do artista mineiro, em diversos formatos e suportes, mas serão nas “Gravaduras” que nós iremos nos deter para pensar a performatividade do fazer.

No conjunto idealizado e executado diretamente em parceria com o poeta Ricardo Aleixo,

Jorge mostra sua escola precisa, geométrica e construtivista que o forma como artista, juntamente com a estética do exagero e dos vazios simbólicos do Barroco e do Rococó na qual ele cresce na cidade de Ouro Preto. Um artista mergulhado na dualidade e cheio de coragem de experimentar. Vigorosa e ao mesmo tempo delicada, pujante e sutil, a arte de Jorge dos Anjos em parceria com Aleixo “produz um diálogo que fascina pela coragem de experimentar e encanta pela beleza, honrando a qualidade e o rigor típicos dos artistas mineiros”. (TAVARES, 2017)

Desde a adolescência Jorge já se sabia artista e experimentou muitos temas, técnicas e suportes como óleo sobre tela, óleo sobre cartão, nanquim, pedra, madeira; esculpiu e desenhou formas e paisagens de Ouro Preto, festejos e o homem comum. Mas, segundo Sampaio (2010), ao enfrentar a dura realidade do homem trabalhador negro do Brasil, nos ecos do regime militar, resolveu seguir o conselho de outro mestre e amigo. Nello Nuno (1939-1975) o encorajou a buscar novos sentidos e encontrar a sua história na obra; e foi então que ele mergulhou nos temas próprios da sua existência com engajamento social e político, introduzindo assim as questões da negritude.

1. A Ferro e Fogo

Com a presença constante do ferro como elemento principal de muitas de suas obras, Jorge dos Anjos estabelece algumas dualidades constantes no seu fazer artístico. Para dominar o ferro, cortá-lo, dobrá-lo e modificá-lo, trazendo outras formas e sentidos é necessário que existam ferramentas e materiais específicos para transformá-lo. O fogo entra como elemento dominador do processo para, ao final, prevalecer a forma rígida na estrutura e fluida nos sentidos. Projetada, desenhada e construída a partir de símbolos que transitam da geometria para a an-

cestralidade.

As forças formadoras dessa obra singular atuam em direção convergente, partindo de territórios distintos. Como toda arte que busca refletir, expressar e mobilizar “verdades” pessoais e universais, territórios físicos e culturais, a criação em processo de Jorge dos Anjos realiza com inteireza e intensidade essa proposta, tratando como princípio a constituição de uma linguagem que possa expressar, refletir, ordenar e dar sentido à sua experiência de ser e estar no mundo. (SAM-PAIO, 2010. P.9)

Na busca de uma linguagem própria, a partir dos ensinamentos construtivos de seu mestre Amílcar de Castro, somado aos seus estudos e experimentações, Jorge segue a linha da geometria simbólica, e assim como Rubem Valentim (1976), cria seus signos-símbolo que buscam transformar a linguagem visual e ressignificar sua mística ancestralidade.

O rigor técnico da geometria é apaziguado com a fluidez imagética criada a partir da conexão com a memória ancestral. Para Jorge, os elementos e suas transformações durante o processo também recriam a energia dos deuses, semi-deuses e guerreiros cultuados nas religiões de matriz africana, que no Brasil também se reúnem no Candomblé.

O ferro que fora fecundado no solo a partir do mito da criação do mundo e habita no fundo da terra é extraído; assim sendo é transformado com o fogo e se reestrutura. Elemento de Ogum, orixá da tecnologia, da ciência, da transformação e da descoberta, o ferro é dominado pelo fogo e se transforma nas armas de luta e de resistência. Assim como Valentim, ele busca a paisagem urbana, a rua, a praça, os prédios públicos, os conjuntos arquitetônicos. De maneira sintética ele caminha para um processo de humanização integrando “arte-ecologia-urbano-

-arquitetural”. (VALENTIM, 1976).

Com a inquietude que o move, o artista, para além do processo simbólico da matéria prima do seu trabalho, além de evocar a força de Ogum no seu processo, quis também restaurar a performance do fazer e ressignificar o corpo negro na relação com o ferro, o fogo e a pele.

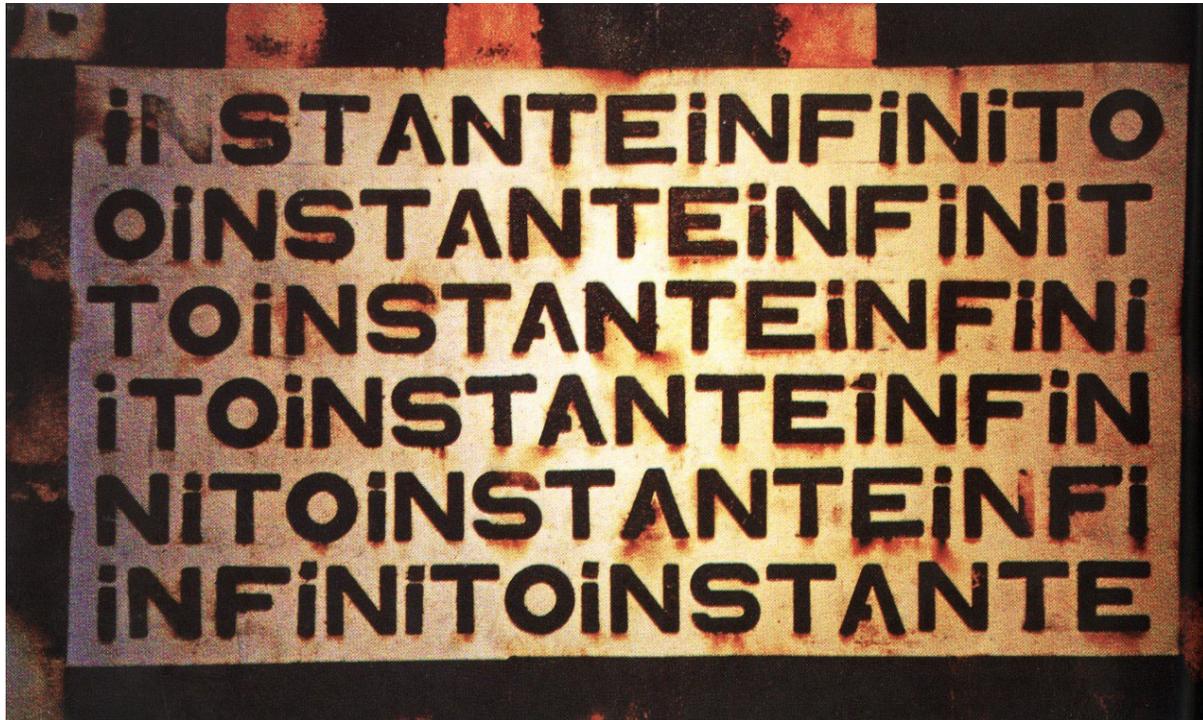
2. As Gravaduras e sua feitura: a performance do artista

A série de obras a que nos deteremos agora é o recorte específico deste trabalho e consiste em um conjunto de objetos bidimensionais feitos com feltro e marcados com o ferro quente a fim de produzir desenhos, riscos, textos e sentidos. Como podemos ver na figura 1 que vem a seguir, a obra revela a versão em “gravadura a ferro e fogo”, como chama o artista, do poema visual “Instante Infinito” de Ricardo Aleixo.

As letras são gravadas no feltro a partir do molde quente e marca o tecido formando o poema. Essa junção de sentidos oferece ao espectador diversas leituras e sensações. A disposição das letras e o jogo paralelo e preciso de áreas escuras marcadas pelo fogo com áreas claras que não foram queimadas, mas receberam o calor, constrói nuances e traz a sensação de cheio e vazio que está inserida em sua obra. Além disso, a repetição da letra na diagonal confere ritmo e continuidade cíclica, trazendo a sensação real de infinitude do instante e de movimento contínuo entre lembranças e esquecimentos, presença e ausência. Segundo fala do próprio artista em uma visita em seu ateliê “A Casa do Fazer”, em 2018: “Nós não sabemos aonde começa e nem aonde termina, mas compreendemos que tudo está lá: o tempo passado e o presente”. (DOS ANJOS, 2018)

A construção da obra envolve o corpo inteiro no espaço. Desde a preparação do instrumento da queima (espécie de espeto longo, ou verga-

Figura 1. “Gravadura a Ferro e Fogo” – Jorge dos Anjos e Ricardo Aleixo. Gravação a ferro e fogo do poema “Instante Infinito” de Ricardo Aleixo. Belo Horizonte, Brasil. 2017. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)



lhão com a letra ou a forma geométrica soldada em uma das pontas), até o espaço onde o fogo irá se desenvolver para o aquecimento do instrumento de queima. Existe também o local, o terreno, onde o feltro se estica no chão e se deixa queimar para marcar as formas e os signos. Ao toque do objeto quente no tecido, ouve-se o barulho do resfriamento imediato e da marca inserida no suporte. A fumaça é constante e todo o processo se dá como uma inversão performática. A pele do corpo negro, que no passado escravagista era queimada com instrumentos de tortura e identificação, agora inverte os papéis e dominando o instrumento, a forma e a linguagem, marca o objeto reescrevendo suas lutas e sua existência.

Figura 2. Processo de Criação/produção – Jorge dos Anjos. Fotografia, acervo pessoal do artista. Belo Horizonte, Brasil. 2017. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

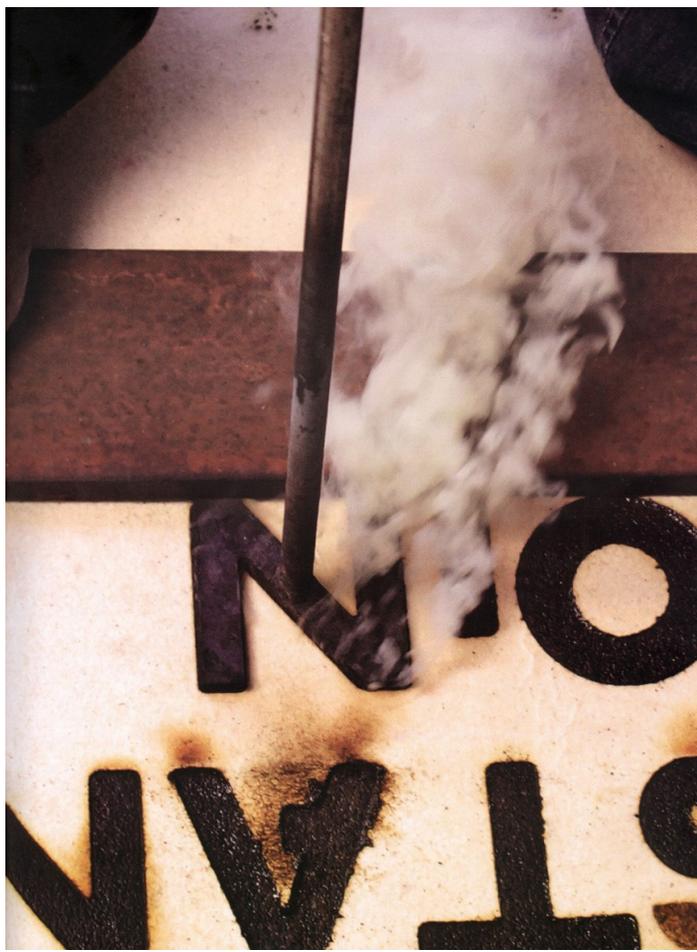




Figura 3 - Processo de criação/produção - Jorge dos Anjos. Fotografia, acervo pessoal do artista. Belo Horizonte, Brasil. 2017. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

Todo o processo é simbólico e efêmero e dialoga com o resultado final e com a pulsão inventiva e gráfica do artista. Segundo CONDU-RU “Vital, essa pulsante geometria é, ao mesmo tempo, um indício do processo de vir-a-ser da obra e um elemento propulsor de sua fruição, evidenciando uma plasticidade a envolver matérias, linguagens e sujeitos”. (2011, s/p).

A partir da ampliação de diversas leituras, fruição, experiência e compreensão das obras de arte pelo campo da antropologia e da história da arte, abre-se um novo universo dialógico. É importante, cada vez mais, buscarmos nas duas disciplinas a alteridade como ponto comum, articulando a arte com as lutas, as histórias e a existência dos sentidos.

Em seu livro “Da diáspora: identidades e mediações culturais”, (2013), Stuart Hall traz várias percepções e ideias dos estudos culturais e da representatividade étnica na cultura popular. Em dado momento do texto ele elabora um pensamento acerca das tradições diaspóricas, as experiências históricas e as memórias que caracterizam e codificam essa produção cultural.

O autor elenca três tópicos que dão arcabouço ao seu argumento: primeiro a ideia do estilo, que para os críticos da corrente hegemônica eurocentrada está ligado a superficialidade e, no entanto, o estilo da cultura que produz a estética negra é mais do que uma embalagem, ele também é matéria e escopo do que é representado; segundo, refere-se a língua e a linguagem, pois o mundo hegemônico, dominante e logocêntrico passou por uma desconstrução da escrita e o “povo da diáspora negra”, segundo ele, encontrou na música e no ritmo uma forma profunda de expressão; e terceiro, o corpo, como único capital cultural material que o negro escravizado e arrancado do seu lugar de origem trouxe para a nova terra, sendo este o

suporte principal para a sua expressão cultural e a sua arte.

Existem aqui questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora; questões que não vou aprofundar aqui. Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forçadas. (HALL, 2013. P.381)

Dialogando com este pensamento podemos ver no estilo da obra um posicionamento político e histórico do artista, que absorve e constrói uma poética carregada de matéria em si, do discurso de estar, de ser e de pertencer e não apenas a elaboração de um estilo. Segundo, que podemos ver o domínio da linguagem estabelecida, a desconstrução da mesma e a reestruturação a partir da sua riscadura brasileira, que como diria Rubem Valentim em seu Manifesto Ainda que Tardio de 1976, “uma linguagem plástico-visual-signográfica” que está ligada “aos valores místicos profundos de uma cultura afro-brasileira”. E terceiro, porque seu processo é sonoro desde o tintilar do fogo, o som do ferro a partir do aquecimento e resfriamento, isto é, dilatação e contração, o som do feltro quando sofre a queima e libera a fumaça e soma-se a isso, a interação do corpo com a obra que dança e se move ao som da chama e do ferro em transformação e desenha o espaço para imprimir a imagem no chão, na terra, que serve de base para a sua existência.

Há, em todo esse fazer, um processo de dar outro significado a este aparato tecnológico apropriado das práticas de terror exercidas

sobre milhões de homens e mulheres negros e negras que foram arrancados de suas origens e submetidos ao trabalho escravo no Brasil. A impressão a ferro e fogo em seus corpos, transformados em mercadoria, propriedade do outro e objeto no passado, toma o protagonismo e cria novos objetos que recontam e costuram uma história, preenchendo as lacunas de sentidos, no presente.

Figura 4 – Gravadura a Ferro e Fogo – Jorge dos Anjos. Feltro, 207 x 135 cm. Belo Horizonte, Brasil, 2009. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)



O ato artístico está em toda composição, desde o processo de produção até a organização precisa e geométrica em harmonia com as nuances de tons, a textura do feltro, queimado ou não, que se difere aos olhos. As combinações signográficas nos sugerem uma escrita ancestral, e, de acordo com o nosso domínio das linguagens, podemos dar diversos sentidos às palavras que surgem pelas combinações das letras

e/ou das formas.

O ato religioso está em todo processo, pois Ogum possui a tecnologia do fogo e domina o ferro, transformando-o e dando vida e sentidos. Abre os caminhos da diáspora e retoma a memória para romper o processo de “obliteração da lembrança” (NASCIMENTO, 2019). Este apagamento, segundo Abdias Nascimento, está estritamente ligado ao interesse de minimizar o sentimento de empoderamento fornecido pelo domínio e pela prática da cultura, da arte e da religião afro-brasileiras. A presença da religião africana no nosso país é tão latente que é impossível dissociar a produção artística brasileira de um modo geral do culto, das crenças e dos elementos da natureza.

Paralela a isso, existe uma questão política intrínseca nestas obras. É importante lembrar, dizer, mostrar e trazer à tona a existência do negro no Brasil, como ele chegou aqui e por quê? E ainda refletir sobre as questões da necessidade constante de apagamento dessa história. Esquecer os horrores da escravidão e a riqueza da cultura e da religiosidade africanas que vieram para o Brasil, faz parte de um projeto político das classes dominantes. Segundo Abdias Nascimento, este processo é importante porque ao mesmo tempo que este apagamento alivia a culpa dos descendentes dos escravocratas, erradica o sentimento de orgulho da religiosidade e da cultura que alimentam a sua identidade original e a sua força, e dessa forma enfraquece a população afro-brasileira. (2019).

3. Considerações Finais

Do pensamento à execução, da produção ao resultado final, este conjunto de obras abordado aqui neste trabalho nos faz embarcar em uma reflexão do tempo, da história e da arte afro-brasileiras. Não é uma viagem que nos afasta da contemporaneidade, mas que provo-



Figura 5 – Versão em “gravadura a ferro e fogo” do poema visual “Intercalos” de Ricardo Aleixo – Jorge dos Anjos. Feltro. Belo Horizonte, Brasil. 2009. (Fonte: Catálogo de exposição Galeria de Arte BDMG Cultural)

ca e encurta as distâncias de tempos passados com o momento presente. Um movimento de ligar os tempos, de construir uma leitura nova do alfabeto simbólico, geométrico e preciso que Jorge dos Anjos executa, juntamente com a poesia concreta de Ricardo Aleixo e traz pra linguagem brasileira um pensar e existir atávico, a riscadura afro-brasileira.

A última obra deste trabalho trazida nesse conjunto resume esse jogo de ir e vir, de lembrar e esquecer, que vão e voltam como as ondas do

mar. Em encontro com o artista, no seu ateliê e na exibição, ele “ensina” a ler a obra de maneira formal e orienta que nos deixemos levar pelas ondas do mar. Que esta é uma das formas para ler, mas que podemos reler como quisermos. A “gravadura” representada na (figura 5) faz uma versão de um outro poema, e na forma construtiva de queimar e escrever, repetindo o jogo de cheios e vazios, imita as ondas do oceano na construção das frases. O poema diz: “Ouvir cada intervalo que modela a forma das ondas desde

o fundo do mar”.

Aqui, além de nos colocar em situação de desconforto visual, a obra nos sugere não só o movimento das ondas, de vai-e-vem, mas de vertigem do mar, por forçar o espectador a levantar e baixar os olhos trazendo a sensação do balanço das águas para que, ao fim, encontremos um sentido real. Na inquietude de se expressar, Jorge esculpe as palavras e de forma poética, mas com o rigor construtivo que lhe é natural, nos faz entrar em contato ainda mais com a sua forma de pensar e fazer a sua obra. Do projeto à gravura, o processo se constrói na mente, passa para o papel, toma forma no fogo e é materializado no “tecido-pele”:

Referências

ALEIXO, Ricardo. SANTOS, Ângelo O. de Araújo. TAVARES, Rogério Faria. **Instante Infinito – Jorge dos Anjos e Ricardo Aleixo**. catálogo. – Belo Horizonte : BDMG Cultural, 2017.

ALMEIDA, Anderson Diego da S; GAIA, Rossana Viana; LIMA, Maria de Lourdes. **Santos e Orixás: sincretismos, estética e arte afro-brasileira na estatuária da Coleção Perseverança**. In: Revista Crítica Histórica. Universidade Federal de Alagoas. Ano VII, nº14, 2016. Link de acesso: <https://bitlyli.com/vtGre>

CONDURU, Roberto. **Construção e Libido**. In: Coleção Jorge dos Anjos. Catálogo. Organização: Irena Seabra dos Anjos. - Belo Horizonte : Edição do Autor, 2011.

HALL, Stuart. Da Diáspora: **Identidades e mediações culturais**. Org: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 2ª Ed – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

Histórias Afro-Atlânticas: [vol. 1] catálogo. Organização: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista ; Prefácio: Kabengele Munanga; textos de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3ª Ed. rev. São Paulo : Ed. Perspectiva ; Rio de Janeiro : Ipea-

fro, 2019.

VALENTIM, Rubem. **Manifesto ainda que Tardio – (1976)**. In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018.

SAMPAIO, Márcio. **Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso**. Coord: Jorge Luiz dos Anjos; Organização: Irena Seabra dos Anjos e Janaina Alves Melo – Belo Horizonte : C/Arte, 2010.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. **A Escultura de Jorge dos Anjos**. In: Jorge dos Anjos Esculturas Ouro Preto – Catálogo. Organização: Irena Seabra dos Anjos. Belo Horizonte : Edição do Autor, 2014.

Raquel Fernandes

<https://orcid.org/0000-0002-3418-5336>

Doutoranda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro- UERJ. Professora de História da Arte e Teorias do Teatro no Curso Superior de Licenciatura em Teatro e no Bacharelado em Design Gráfico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense - IF-Fluminense. Pesquisa teatro, artes plásticas, arte afro-brasileira, estudos étnicos, linguagens e educação.

ARTIGOS

CENTROPOP: PROPOSTAS E REFLEXÕES DE ESTUDOS ARQUITETÔNICOS VOLTADAS PARA A CRIAÇÃO DE REDES DE DIFUSÃO AUDIOVISUAL

CENTROPOP: PROPOSALS AND REFLECTIONS ON ARCHITECTURAL STUDIES AIMED AT CREATING AUDIOVISUAL BROADCASTING NETWORKS

Juliana Barbosa Lima e Santos Toyama

Instituto Federal Fluminense/PPGHA-UERJ

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentarmos um estudo sobre a necessidade de desenvolvermos redes públicas de espaços culturais, voltados para a difusão gratuita de cinema e formação de público leitor, em meio às periferias brasileiras. Para tanto, apresentamos reflexões teóricas de Le Corbusier relacionadas à atuação da arquitetura em meio ao funcionamento da sociedade moderna, reflexões cineclubistas desenvolvidas pelo estudioso Felipe Macedo e estudos históricos, de Marinete Pinheiro, relacionados ao espaço cinematográfico na configuração de uma sociedade..

Palavras-chave: Arquitetura e Sociedade; Formação de público; Cinema; Centropop.

Abstract: *The objective of this work is to present a study on the need to develop public networks of cultural spaces, aimed at the free dissemination of cinema and the formation of a reading public, in the midst of the Brazilian peripheries. To do so, we present Le Corbusier's theoretical reflections related to architecture's performance in the midst of the functioning of modern society, film club reflections developed by the scholar Felipe Macedo and historical studies, by Marinete Pinheiro, related to the cinematographic space in the configuration of a society.*

Keywords: *Architecture and Society; Public education; Movie theater; Centropop.*

Tomando como princípio a reflexão de Le Corbusier, na qual o arquiteto afirma que “as cidades felizes têm arquitetura” (1973, p.9), compreendemos que os estudos de arquitetura têm a grande responsabilidade de apresentar as mais diversas alternativas culturais às suas respectivas comunidades. Por isso, propõe-se neste trabalho a criação de espaços de lazer dedicados à inclusão e à conscientização social de sujeitos que habitam as margens das periferias brasileiras.

Partimos da ideia de que a construção arquitetônica atenciosamente adequada é um elemento muito importante para ampliar a participação dos cidadãos – levando em conta toda a sua diversidade – em meio aos espaços públicos de uma sociedade. Ao propor a criação de ambientes inclusivos, não podemos deixar de contemplar às diferenças que compõe a nossa comunidade.

É importante que a sociedade aceite as diferenças como algo natural, já que cada pessoa é um ser único e possui necessidades distintas. Desse modo, todas as crianças, inclusive aquelas com deficiência, superdotação ou dificuldades de aprendizagem. (SIQUEIRA, Jéssica Caroline Dias, 2014, p.3)

Para darmos continuidade a nossa reflexão, faz-se necessário esclarecermos que compreendemos a exclusão social e a falta de acessibilidade – em suas mais diversas perspectivas, tais como mobilidade e atendimento a pessoas com necessidades especiais – como uns dos maiores problemas que, por razões históricas, acumularam um enorme conjunto de desigualdades sociais no tocante à distribuição do conhecimento, da riqueza, do acesso aos bens materiais e culturais e da apropriação dos saberes científicos e tecnológicos. Em um estudo aprofundado sobre a mobilidade urbana, Alexandre de Ávila

afirma que:

O conceito de exclusão social, por sua vez, estende o conceito de pobreza para além da capacidade aquisitiva de bens e serviços. Conforme Sposati (1998), a exclusão social inclui, além da insuficiência de renda, a discriminação social, a segregação espacial, a não-igualdade e a negação dos direitos sociais. A exclusão social é, desse modo, uma situação de privação não só individual, mas coletiva. Um indivíduo no mercado informal de trabalho, por exemplo, pode ter ganhos superiores aos da linha de pobreza, mas estará submetido à percepção que seus descansos de fim de semana ou ausência no trabalho por motivo de doença implicam renúncia de renda, ao contrário dos trabalhadores com carteira assinada, que podem usufruir do direito ao descanso remunerado e à seguridade social. O conceito de exclusão, portanto, pressupõe o conceito de universalização da cidadania.

(GOMIDE, Alexandre de Ávila, s/d, p.23)

É importante ter em mente que, para se promover a inclusão social, é fundamental oportunizar a todo cidadão o acesso a um conhecimento básico sobre a ciência e as artes, de maneira a incentivar a sua participação ativa e política, enquanto sujeito crítico e autônomo, em meio ao seu contexto social. Segundo Richard Rogers, “o grande trunfo da humanidade tem sido sua capacidade de transmitir os conhecimentos acumulados de geração em geração, de antecipar e resolver seus problemas.” (ROGERS, Richard. 2001,p.3). Uma comunidade consciente e provida de informações colabora para a construção de um mundo mais sustentável. Devemos, portanto, buscar recursos para interessar e informar o público.

O cinema carrega consigo variadas funções, como a de entretenimento e também a de difusão de conhecimento. Por esta razão, espaços de difusão cinematográficos foram criados em função do público admirador da sétima arte.

Encarregada da função de resgatar, classificar, conservar, restaurar, preservar e difundir as composições audiovisuais mais destacadas do México e do mundo, a Cinemateca Nacional do México, fundada em 1974, tornou-se um exemplo de maestria governamental no que se refere à exibição de cinema. A Cinemateca é:

El fideicomiso para la Cineteca Nacional es una entidad de la Administración Pública Federal, cuya misión es preservar, custodiar y mantener la memoria cinematográfica de nuestro país y aquellos documentos vinculados con ella, así como promover y difundir las más destacadas obras de la cinematografía nacional y mundial, además de estimular la formación de nuevos públicos en la apreciación del cine de arte internacional. (CINETECA NACIONAL DEL MEXICO, s/d, p.1)

A princípio, a Cinemateca era composta apenas por duas salas de projeção abertas ao público; por uma área de exposições temporárias; por uma hemeroteca-biblioteca especializada em assuntos cinematográficos; por uma livraria;

por um restaurante e por abóboda de segurança, mantida em temperatura e umidade controladas, destinada ao armazenamento, manutenção e restauro de películas.

Em 2011, após uma série de reformas, o Conselho Nacional para a Cultura e as Artes impulsionou a modernização e a ampliação das instalações e dos espaços públicos da Cinemateca Nacional (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4 e Figura 5). A iniciativa trouxe mais quatro salas de exibição, cada uma com capacidade de comportar 180 espectadores; construiu uma abóboda de 700 m², com capacidade para acolher 50 mil arquivos cinematográficos e um laboratório de restauração digital de filmes para desenvolver um programa de resgate de imagens em movimento. A modernização da Cinemateca também propiciou a exibição ao ar livre, com a intenção não só de garantir um lazer para a comunidade, mas também de incentivar a apropriação pública deste espaço.

Valendo-nos destas ideias iniciais, propomos uma reflexão em defesa da necessidade de de-



Figura 1 - Cinemateca Nacional do México (Área de Exibição ao Ar Livre)

Fonte: <http://contenido.com.mx/2012/12/las-noticias-de-la-ultima-semana-del-2012-en-imagenes/cineteca-nacional-2/>



Figura 2 - Cineteca Nacional do México (corredor com cobertura modernizada)
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CinetecaNacional_ohs02.jpg

envolvermos uma rede de difusão pública de audiovisual, aqui denominada como “Centro-Pop”, em meio aos espaços periféricos brasileiros. A função desta rede é oportunizar/ facilitar o acesso da população mais afastada dos centros urbanos às mais diversas produções cultu-

rais realizadas nacional e internacionalmente.

O CentroPop tem por objetivo a criação de salas de cinema que promovam programações gratuitas nas regiões mais pobres do cenário brasileiro. Trata-se de uma proposta que tem como antecedente o Popcine (Circuito Popular



Figura 3 - Cineteca Nacional do México (fachada)
Fonte: <http://www.almomento.mx/la-cineteca-nacional-te-ofrece-diversos-filmes-para-estas-vacaciones/>



Figura 4. Cine-
teca Nacional
do México (Sala
para exibição de
filmes)

Fonte: <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2013/06/26/de-pelicula-y-concreto-nace-el-primer-museo-del-cine-en-mexico>

de Cinema), projeto idealizado e executado em São Paulo, pelo cineclubista Felipe Macedo. O Popcine é uma intervenção paulista que, com ajuda da prefeitura, tem o intuito de popularizar o cinema, retirando-o da exclusividade dos grandes estabelecimentos comerciais, que encarecem o custo do cinema e inviabilizam a participação da população carente. Em 2006, o Popcine ganhou sua primeira sala de exibição.

O PopCine – Circuito Popular de Cinema foi pensado justamente em função desses dois pólos: o espectador popular – os 92% da população que julgamos serem os maiores interessados em ver o cinema brasileiro – e o cinema nacional (mas igualmente o cinema mundial em geral, igualmente ausente da lógica desse mercado estreito), que precisa desse espectador como nutriente da sua criatividade, como razão da sua expressividade e, finalmente, como base da sua reprodução econômica. (MACEDO, Felipe, 2015, p. 1)

Segundo Macedo, idealizador e coordenador do projeto, sua razão de divulgar o cinema, por meio de um circuito descentralizado é:

O cinema, no Brasil, apesar da sua qualidade, da sua diversidade, do seu vigor, é um produto que não chega à maioria do povo, a não ser em casos excepcionais. Um mercado estruturado em bases alheias aos interesses dessa grande maioria limita a fruição do cinema a uma parcela muito pequena da população. O



Figura 5. Cine-
teca Nacional
do México
(Biblioteca)
Fonte: <http://www.archdaily.mx/mx/750553/conaculta-cine-teca-nacional-contara-con-el-museo-del-cine-y-de-la-video-teca-digital>

cinema brasileiro ocupa cerca de 10% desse mercado, oscilando um pouco, para cima ou para baixo, entra ano, sai ano. E mesmo essa pequena fatia é geralmente ocupada por poucos títulos. A grande maioria dos filmes não ultrapassa algumas dezenas de milhares de espectadores, num país com quase 200 milhões de habitantes! E muitos sequer são lançados nos cinemas. (MACEDO, Felipe, 2015, p.1.)

A proposta do CentroPop é promover espaços públicos de caráter urbano menos segregado, repetitivo e/ou previsível, voltados para a convivência e o lazer entre as comunidades periféricas brasileiras. A ideia é oferecer à população ambientes que se distanciem do arquétipo associado à cultura do consumo, comumente vinculado a empreendedores que visam exclusivamente o lucro e distanciam uma parcela significativa da população. Longe de propor mais um prédio de cunho neoliberal, climatizado, fechado e protegido por guardas uniformizados; este projeto visa tomar um alcance estatal, a fim de atender toda a população e promover o diálogo entre as diferentes classes sociais desta sociedade. Para facilitarmos a compreensão desta proposta, delimitaremos a reflexão do tópico a seguir ao município de Campo Grande, do estado de Mato Grosso do Sul, uma capital distante das grandes metrópoles do Brasil.

O Cinema em Campo Grande

A história da projeção do cinema no Mato Grosso do Sul teve início no século XX e, segundo Marinete Pinheiro, existem registros de que Campo Grande, Corumbá e Aquidauana foram os municípios que inauguraram esta prática

de exibição. Para Pinheiro, Campo Grande foi a cidade mais privilegiada do estado, a ponto de contar, na década de 1970, com mais de cinco espaços consideravelmente bem estruturados para a projeção de cinema: Alhambra (Figura 6), Rialto, Santa Helena (Figura 7), Acapulco e Cine



Figura 6. Cine Alhambra
Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=869480&page=443>



Figura 7. Cine Santa Helena
Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=869480&page=443>

Estrela.

Em uma cidade do interior do Brasil, que caminhava em busca da modernidade, o cinema não representa apenas um espaço de contemplação, mas sim um fato urbano. As salas cinematográficas, segundo Marinete Pinheiro, foram uma espécie de fuga para os jovens que buscavam um entretenimento e um ambiente de convivência:

Para as crianças do bairro, ir ao cinema era diversão total. Muitas vezes o que importava era o contato com os colegas. Todos se conheciam. (...) Da mesma forma que ocorria nos demais espaços de projeção, o Cine Nova Campo Grande também se tornou ponto de encontro dos namorados. (PINHEIRO, Marinete. 2008, p.53.)

Tamanho foi o impacto do cinema em Campo Grande que em 1972 houve a inauguração do primeiro cinema ao ar livre da região, o chamado Auto Cine, no campus da Universidade Federal de Mato Grosso. Segundo Marinete Pinheiro, o público do Auto Cine fazia jus ao uso do que lhe fora destinado: “Havia dias em que as filas de carros para entrar se estendia a dezenas de metros. Quando não havia espaço para todos, algumas pessoas ficavam fora.” (PINHEIRO, 2008, p. 57).

No entanto, durante a década de 1980, Campo Grande entrou em uma nova fase: os videocassetes entraram em competição acirrada com as salas de cinema. De acordo com Pinheiro, as salas resistiram pelo fato de as gravadoras não conseguirem acompanhar os lançamentos de filmes, devido ao interesse de suas respectivas produtoras na bilheteria.

Por esta mesma razão, o Auto Cine encerrou as suas atividades em 1989, uma vez que os filmes de lançamentos demoravam a ser exibidos neste espaço devido à política de suas distribuidoras. Hoje, o Auto Cine é um ambiente aban-

donado em meio a uma área urbana inutilizável.

Com a proposta de exibir filmes que não costumavam ser contemplados nas salas de cinema de circuito comercial, foi inaugurado, no ano de 2010, o CineCultura. Porém, a localização afastada e elitizada, aliada à carência na divulgação de sua programação e à concorrência de outros circuitos de cinema foram fatores que levaram a queda de público deste espaço e, conseqüentemente, ao encerramento de suas atividades no ano de 2012.

Em 2013, o último cinema de rua, localizado em uma região central da capital sul-mato-grossense, Cine Campo Grande, inaugurado com duas requintadas salas de projeção em 1988, foi igualmente encerrado.

Neste mesmo ano, o Cine Plaza, instalado na rodoviária, também caiu por terra. É interessante notar que o Cine Plaza, luxuoso no ano de sua criação (1977), tornara-se em 1992 um cinema marginal de Campo Grande. A exibição de filmes pornográficos foi a medida encontrada por seu proprietário para que este espaço lhe trouxesse algum lucro.

A sobrevivência do cine Center, hoje, está ligada às exibições de filmes “pornôs. Como empresa constituída, paga seus impostos com recursos proveniente de tais exibições, até porque o local passou a ser considerado um ponto de encontro para os assíduos adeptos dos filmes eróticos, o que lhe tem permitido arrecadação para sanar seus compromissos. A clientela, que é repetitiva, procura ali, também, parceiros sexuais. Alguns chegam a assistir ao mesmo filme duas ou três vezes por semana. (PINHEIRO, Marinete. 2008. p.67)

Como as atividades deste cinema já não estavam mais proporcionando qualquer lucro, seu responsável não conseguia sequer pagar o aluguel desta sala. As sessões tinham em média cinco pagantes. Elverson Cardozo relata, em

um artigo de jornal eletrônico, que a sala vivia de promoções para tentar cumprir com seus compromissos. Se a desativação deste espaço, já decadente, desapontou os clientes mais assíduos, foi comemorada, por outro lado, por comerciantes que consideravam o local “um problema” para a ocupação das salas vizinhas.

A notícia, que pegou os frequentadores de surpresa, deixou muita gente na mão. São pessoas que tinham o Cine Center como programa certo durante a tarde e a noite. O local já havia sido posto à venda pela administração no ano passado, mas continuava com os filmes para adultos. (...)

Na sexta-feira, mesmo com as portas lacradas e com faixas de interdição, alguns clientes resolveram esperar na escadaria ao lado da sala, até serem avisados, pelos próprios comerciantes, do fim das atividades. (CARDOZO, 2013, p.1.)

Hoje, devido aos grandes investimentos de multinacionais em Campo Grande, muitos empresários locais fecharam as portas de suas salas de cinema. Assim, o acesso à sétima arte tornou-se restrito. Consequentemente, o caráter social e cultural que o cinema havia conquistado nesta cidade foi, pouco a pouco, diminuindo.

Arquitetura da Experiência e as Salas de Imersão

O fazer artístico e o convívio com a arte é uma necessidade natural do homem. (CARNEIRO, Sérgio. LIPAI, Alexandre, s/d., p.3.)

Para além das normas metódicas de projeto, ao se planejar um espaço, é importante ter a compreensão de que esta arquitetura deve proporcionar ao público uma experiência sensorial. Para Sérgio Carneiro e Alexandre Lipai, a arquitetura e o urbanismo podem ser entendidos como artes plásticas que projetam espaços

ou ambientes destinados ao homem, atendendo as suas finalidades em um amplo sentido, “saciando objetiva e subjetivamente toda gama de necessidades, das mais elementares às mais elevadas do espírito” (CARNEIRO, Sérgio. LIPAI, Alexandre).

Para Le Corbusier (1973), a arquitetura não se limita a uma função estrutural. O arquiteto compreende que a função da arquitetura abrange um caráter emocional e simbólico, capaz de proporcionar delírios livres à imaginação e satisfaz desejos visuais:

Finalmente, é agradável falar ARQUITETURA depois de tantos silos, fábricas, máquinas e arranha-céu. A Arquitetura é um fato de arte, um fenômeno de emoção, fora das questões de construção, além delas. A construção É PARA SUSTENTAR; a arquitetura É PARA EMOCIONAR. A emoção arquitetural, existe quando a obra soa em você ao diapasão de um universo cujas leis sofremos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em “relações”, é “pura criação de espírito.” (LE CORBUSIER, 1973)

O cinema, enquanto espaço arquitetônico, é um conjunto de salas imersivas criadas para o deleite. Se até hoje a facilidade de assistir a um filme em plena residência não tomou o público dos cinemas, isso se deve muito à experiência proporcionada pela arquitetura envolvente das confortáveis salas de cinema. Não podemos, portanto, ignorar as intenções provocadas por este ambiente. Segundo Maron, em sua recomendação para o SESC, o conjunto do ambiente das salas imersivas provoca no espectador uma sensação diferenciada, movida pela impressão de vivência mais próxima da ficção.

Em uma sala de cinema, o espectador será conduzido a alterar completamente sua noção de tempo e espaço, vai esquecer seus problemas, preocupações, projetos, desejos



Figura 9. Infinity Mirrored Room. Fonte: <http://limitlessmagazine.com/wp-content/uploads/2012/05/Yayoi-Kasuma-Infinity-Mirror-Room-Image-3.jpg>



Figura 10. Farol do Saber Miguel de Cervantes na Praça da Espanha. Fonte: <http://www.escola-curitiba.com/farois.htm>

das em algumas salas escuras. A proposta da instalação era promover, de maneira análoga ao cinema, o efeito de conduzir o público à sensação de mergulho em um profundo contato com os cosmos, sem qualquer limite físico. Podemos compreender, desta maneira, que a proposta da artista evidencia como um ambiente pode contribuir para o estímulo e a potencialização da leitura e apreensão de efeitos de sentido, advindos de configurações estéticas, efetuadas pelo público.

O CentroPop

Apresentamos, por fim, nossa defesa relacionada à inclusão de habitantes de regiões periféricas brasileiras, por meio da edificação de espaços e da oferta gratuita de uma ampla programação de atividades culturais, aos meios de acesso à arte e educação disponibilizados pelo Estado.

O objetivo desta ideia é promover um desenvolvimento local que envolva diferentes setores da sociedade (público, privado e civil) no processo de valorização de bairros à margem das cidades. Nesta perspectiva, as mudanças propostas em determinados cenários devem ser



Figura 11. Evento Conexão Cultural, Metrô de São Paulo, SP
 Fonte: <<http://www.conexao-cultural.org/blog/2011/08/projeto-encontros-%E2%80%93-cultura-em-espacos-publicos/>>

realizadas por meio de ações coletivas voltadas ao fortalecimento da comunidade, levando em conta a questão do desenvolvimento sustentável e a necessidade de um melhor conhecimento sobre o espaço envolvido.

Pensemos em exemplos de redes descentralizadas de espaços culturais difundidas em algumas comunidades brasileiras. Os mais próximos à ideia de nossa proposta, CentroPop, são os Faróis do Saber, bibliotecas públicas que se propõem a realizar um trabalho de apoio às escolas municipais, inclusão digital e promoção de acesso à cultura à comunidade curitibana.

O primeiro Farol foi inaugurado em 1994, em Vista Alegre. Hoje, a rede abrange 45 faróis localizados em diversos bairros da cidade. A maioria delas é anexa às escolas municipais. Algumas unidades foram implantadas em praças, oportunizando o acesso a um público diversificado. A construção é modular, em estrutura metálica (Figura 10). Em geral, são 88 m² de área construída, sua torre tem 10 metros de altura.

Os espaços e os acervos destas bibliotecas têm como objetivo assumir a função de difundir

tecnologia, informação, cultura e entretenimento além de estimular a criação de diversos bens artísticos e culturais.

A Linha da Cultura é outra ação brasileira voltada para a difusão de produções artísticas. Realizando exposições contínuas nas estações de metrô em São Paulo, desde 1986, essa medida cultural (Figura 11) promove o intercâmbio entre diferentes linguagens artísticas – artes plásticas, música, dança e teatro – a fim de despertar interesse social pela arte.

Estes modelos de ações culturais descentralizadas, promovidas em diversas cidades brasileiras, permitem-nos perceber que é possível e necessário debruçarmo-nos em estratégias que venham a oportunizar e estimular a participação espontânea e coletiva de outras comunidades, distanciadas de grandes centros urbanos, em projetos contínuos voltados para a cultura.

Justificamos, assim, a importância do desenvolvimento de um projeto de sistema em rede como o CentroPop, comprometido em envolver as mais diversificadas comunidades periféricas brasileiras. Compreendemos que é necessário

fomentarmos estratégias públicas que venham a facilitar o acesso de toda a sociedade à cultura e à educação. Sendo assim, a nossa proposta é defendermos a implantação de unidades de CentroPop em terrenos alocados nas proximidades de terminais de transporte coletivo a fim de criar vínculos com os bairros envolvidos e proporcionar melhores condições para o acesso às produções culturais e audiovisuais nacionais e internacionais a toda a população.

Referências

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA (ABC). **Arquitetura de Salas de Projeção Cinematográfica**. Disponível em: <<http://www.ctav.gov.br/wp-content/uploads/2009/03/rectec-0811181.pdf>>. Acesso em 08/04/2015.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, SP. Ed. Brasiliense, 1994.
- BOFF, Leonardo. **Os rolezinhos nos acusam: somos uma sociedade injusta e segregacionista**. s/d Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/columnalmpirimir.cfm?cm_contenido_idioma_id=30065>. Acesso em 06/04/2015
- CARDOZO, Elverson. **Cine Pornô fecha as portas “definitivamente” e clientes ficam na mão**. Campo Grande, 19, março, 2013, caderno B. Disponível em: <<http://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/cine-porno-fecha-as-portas-definitivamente-e-clientes-ficam-na-mao>>. Acesso em 08/04/2015.
- CARNEIRO, Sérgio Roberto de França Mendes; LIPAI, Alexandre Emílio. **Arquitetura, psicologia e Arte: Múltiplas realidades do sentir e perceber o espaço**. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c87a.pdf>>. Acesso em 22 de abr de 2015.
- CORBUSIER, Le; REBOUÇAS, Ubirajara. Por uma arquitetura. Editora Perspectiva, 1973.
- CORREA, Roberto Lobato. O Espaço Urbano: notas teóricas e metodológicas. São Paulo, SP, 1989. Ed. Ática.
- DA SILVA SOUSA, Márcia Cristina; RIBEIRO, Leila Beatriz. CIDADE DAS SOMBRAS. Nova Friburgo, 2010. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/noticias-dos-nucleos/RJ.pdf>>. Acesso em 27 de abr de 2015.
- DALPIZZOLO, Daniel. **A História do Cinema: O Surgimento da Sétima Arte**. 2007. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=42>. Acesso em 17/04/2015.
- DE PAULA, Frederico Braida Rodrigues. **Arquitetura digital**, 2005. Juiz de Fora, Brasil. Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.ufjf.br/frederico_braida/files/2011/02/MONOGRAFIA-TFG-1-Frederico-Braida.pdf>. Acesso em 11 de maio de 2015.
- EHLERS, Luiz. **A nostalgia e o fim das locadoras**. Publicação em 04/08/21014. Disponível em: <<http://www.revistafantastica.com.br/reportagens/a-nostalgia-e-o-fim-da-video-locadora/>>. Acesso em 07/04/2015
- FRACALOSSIM, Igor. **Questões de Percepção: Fenomenologia da arquitetura** / Steven Holl 15 May 2013. ArchDaily Brasil. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/18907/questoes-de-percepcao-fenomenologia-da-arquitetura-steven-holl>>. Acesso em 22 Abr 2015
- FRASER, Marie. **Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade**. 2010, Revista Poiésis.n.15, p. 229-241
- GONZAGA, E.; GOMES, S. **Shopping center, subjetividade e exclusão social**. In: IX Congresso Nacional de Educação-EDUCERE e o III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia Curitiba. 2009.
- NOATTO, Dejanira Malacarne; KLAMMER, Celso Rogério; OZÓRIO, Érika Vanessa Kampa e; SOLIERI, Mariluz. **Cinema e educação: Possibilidades, limites e contradições**. III Simpósio Nacional de História Cultural. Florianópolis: UFSC, 2006. p. 872-882. Disponível em: <<http://www.fae.ufmg.br/setimaarte/images/pdf/cinema-e-educac3a7c3a30-possibilidades-limites-e-contradic3a7c3b5es.pdf>>. Acesso em: 28 de outubro de 2015.
- LANGHI, Rodolfo. **Um estudo exploratório para a inserção da Astronomia na formação de professores dos anos iniciais do Ensino Fundamental**. 2004.
- MACEDO, Felipe. **O Modelo Brasileiro de Cinema: Um estrangeiro em nossas telas**. Disponível em <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/cinecluber/tgicos/4500-2/>>. Acesso em 08/04/2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **O lazer na cidade**. São Paulo, USP, Revista Digital de Antropologia Urbana s/d. Disponível em: <<http://www.osurbanitas.org/antropologia/osurbanitas/revista/magnani2.html>>.

MOURÃO, Maria Dora. **O tempo no cinema e as novas tecnologias**. Ciência e Cultura, v. 54, n. 2, p. 36-37, 2002NO-JIMOTO, Cynthia. Design para experiência. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

PARDINHO, Vinícius. **Cinema e histórias em quadrinhos**. UFSCar, 2005. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~cinema/mais/artcinehq.html>>. Acesso em: 17 abril de 2015.

PARIZOTTO, Jéssica. **Para entender a magia do cinema**. **Revista Obvious**, s/d. Disponível em: <<http://obviousmag.org/sphere/2012/11/para-entender-a-magia-do-cinema.html>>. Acesso em: 28 de outubro de 2015.

PEREIRA, Stella Aranha, COSTA, Danielle Lima. DOS SANTOS, Thays Fernanda Silva. **Salas de cinema: da rua ao shopping Centers**. II Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades (II CONINTER). Belo Horizonte, 2013.

PINHEIRO, Marinete. **Sala de Sonhos**: História dos cinemas de Campo Grande, MS. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008.

SESC. **Modelo da Atividade Cinema: módulo espaços e equipamentos / SESC, Gerência de Estudos e Pesquisas**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2008. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/cd6b835b-1e8d-42ac-b124-f7f28af6d431/Cinema_instalacao_salas_exibicao.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=cd6b835b-1e8d-42ac-b124-f7f28af6d431>. Acesso em 04 de maio de 2015.

SAGAN, Carl. **Pálido ponto azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIQUEIRA, Jéssica Caroline Dias. **Estrelarium: Permitindo o acesso de deficientes visuais à astronomia**. Faculdade UnB, Planaltina – DF, 2014.

SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **O ilusionismo do cinema 3D estereoscópico**. ComCiência, n. 153, p. 1-7, 2013. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542013000900008&lng=e&nrm=iso>. Acesso em: 20 de abril de 2015.

TARETTO, G. Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual. (Medianeras). DVD, 95 min. Imovision, 2011.

VENDRAME, Adriano Márcio. **Contribuição ao Estudo das Cúpulas Treliçadas utilizando elementos tubulares em Aço**. Dissertação de Mestrado. São Carlos, 1999. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://web.set.eesc.usp.br/static/data/producao/1999ME_AdrianoMarcioVendrame.pdf>. Acesso em 25/05/2015.

Anexos

Anexo I - **Código de Obras de Campo Grande, Lei nº 1866, 26 de dezembro de 1979**

Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/yxm-97mwz4lru57b/Anexo%20I.pdf?dl=0>

Anexo II - **Projeto de Recomendação Técnica ABC- Arquitetura de Salas de Projeção Cinematográfica**

Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/sbms8b1c-bltrpznz/Anexo%20II.pdf?dl=0>

Anexo III - **Modelo de Atividade Cinema: Módulo instalação de salas de exibição**

Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/jat9l-foek28zvah/Anexo%20III.pdf?dl=0>

Juliana Barbosa Lima e Santos Toyama

<https://orcid.org/0000-0003-1458-8581>

Mestra em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. Pesquisa com ênfase na área de design de interiores.

A POÉTICA DO HORROR E O INVISÍVEL DO RETRATO

THE POETICS OF HORROR AND THE INVISIBLE OF THE PORTRAIT

Olga Kempinska

Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Resumo: Ao discutir as características da poética do retrato, o artigo visa à teorização das emoções que participam da recepção da estética do horror. Inscrevendo-se no regime da negatividade livre da ambivalência melancólica, a estética do horror substitui o espelho pelo retrato. Afirmando seu caráter anti-clássico na convenção gótica, o retrato corrobora os elementos da poética neogótica, surrealista e neossurrealista. No retrato representado por Émile Verhaeren, André Breton e Anne Sexton é o olhar que ocupa o lugar proeminente, assinalando a perturbadora relação entre a imagem, a ausência da pessoa e a presentificação da morte. Em consonância com a teoria do objeto surrealista, a poética do horror remete ao limite do sentir e do pensar, ou seja, ao indizível.

Palavras-chave: Retrato. Horror. Emoções. Neogótico. Objeto surrealista.

Abstract: *In discussing the characteristics of the poetics of the portrait, the article aims at the theorization of the emotions that participate in the reception of the aesthetics of horror. Inscribed in the regime of negativity free of any melancholic ambivalence, the aesthetics of horror replaces the mirror with the portrait. Affirming its anti-classical character within the Gothic convention, the portrait corroborates the neo-Gothic, Surrealist and Neo-Surrealist poetics. In the portrait by Émile Verhaeren, André Breton and Anne Sexton the gaze that occupies the prominent place, pointing out the disturbing relationship between the image, the absence and the death. Corresponding to the theory of the surrealist object, the horror refers to the limit of feeling and thinking, that is, to the unspeakable.*

Keywords: *Portrait. Horror. Emotions. Neo-Gothic. Surrealist Object.*

Ainda assim, Rubens nunca se mostrou, como Rembrandt, nos trajes de ateliê, usando um andrajo e um turbante de um pano manchado e imundo.

Émile Verhaeren

A pintura enquanto tal é seu próprio estado civil.

Jean-Luc Nancy

Ainda que por vezes se busque enxergar no horror uma emoção, não é sem um interesse teórico e estético interpretá-lo como um efeito mais complexo, do qual participam as emoções negativas tais como a tristeza e o medo. Mais forte dentre as emoções segundo Howard Lovecraft, o medo na forma como é experimentado no regime do fictício parece poder suspender o imaginário tornando-o por demais concreto, realizando-o instantaneamente. Pois tanto o medo quanto a tristeza fazem parte das emoções básicas (Cf. HOGAN, 2011), compondo diversos sistemas de emoções, dentre os quais também os que se inibem mutuamente.

Destarte, diferentemente do terror que envolve também o desejo do desconhecido e portanto a curiosidade, o horror se estrutura como o regime unívoco da negatividade, desempenhando um papel muito importante na tríade da antropologia literária, a saber, a da realidade, do fictício e do imaginário, na forma como esta se viu conceituada por Wolfgang Iser (1993) e na qual o fictício tende a desrealizar a realidade e a concretizar o imaginário. Assim, diferentemente também do âmbito da literatura fantástica¹, que se estrutura em relação à possibilidade do saber, ou seja, da aquisição de uma explicação não-sobrenatural dos acontecimentos “estranhos”, o horror permanece no regime negativo

do não-saber.

A negatividade do horror remete destarte tanto ao âmbito psicológico quanto epistemológico, fazendo do efeito horrífico uma experiência estética muito subversiva. Quase uma negação do próprio fundamento da estética, que surgiu no século XVIII com a afirmação da positividade epistemológica da experiência sensível, formulando como um de seus primeiros conceitos o do sublime, cuja ambivalência bem corresponde ao terror gótico, o horror se revela próximo de algumas das propostas radicais das vanguardas. Como tentarei mostrar, tal como o dadaísmo se compreendia como uma antiarte, é possível considerar o surrealismo como uma antiestética.

Em seu conhecido estudo do horror, Lovecraft se volta contra o didatismo da literatura, e com isso, também contra sua relação positiva com o domínio do saber. O escritor ressalta o caráter eminentemente estético da convenção horrífica, sublinhando também sua relação com o regime da arte anti-clássica e seu descompasso em relação à visão do sujeito dividido e ambivalente proposta pela psicanálise:

Relativamente poucos são suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta, e as descrições de emoções e incidentes ordinários, ou de vulgares desfigurações sentimentais desses incidentes e emoções, terão sempre precedência no gosto da maioria; com razão, talvez já que o curso desses temas ordinários forma a parte maior da experiência humana. Mas os sensitivos estão sempre conosco, e às vezes um curioso lampejo de magia invade um recanto obscuro da cabeça mais empedernida; de modo que nenhuma dose de racionalização, de reforma ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arripio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária. (LOVECRAFT,

1987, p. 2)

1 Tal como definida por Tzvetan Todorov (1992), como uma hesitação leitora entre o racional e o irracional

Contemporânea da teoria surrealista do objeto, que nos inícios dos anos 30 critica a psicanálise como um sistema metafísico a mais, a visão do horror proposta por Lovecraft resgata as distinções caras à época gótica. Assim, uma componente relevante do efeito do horror, que não raramente envolve a representação dos monstros é a impureza mais no sentido quantitativo do que qualitativo e, com isso, metafórico. Com efeito, os monstros representados “costumam ser imundos (*unclean*)” (CLASEN, 2018, p. 48), assinalando destarte o rompimento dos limites do universo clássico com sua ordem prescrita e sua convencionalidade característica. Como veremos, o “imundo” remete sobretudo à experiência da desordem. Avessos à escuta psicanalítica e solidários do indizível, os elementos mais eficazes da estética do horror surgem em fragmentos memoráveis dispersos no material, inapreensíveis à primeira leitura, um de seus efeitos estéticos concretos sendo a atitude de se colocar à espera de algo. Pois o horror é uma reação ao “inconcebível” (WYDMUCH, 1983, p. 38). Lovecraft assinala em seu estudo também a seriedade dessa convenção no Ocidente, atribuindo ao Oriente uma tendência a sua transformação em fantasia.

1. O horror da inscrição simbolista

Dissociado do imaginário do espelho e da representação ficcional do duplo, muito frequente na literatura do século XIX permeado pelas aspirações à expansão do poder de origem romântica – que tradicionalmente acompanham a subjetividade melancólica (Cf. PANOFKY, 1979) que se debruça sobre si mesma entregue à crueldade apolínea –, o retrato constitui um dos mais importantes elementos da ficcionalidade gótica, confirmando sua vocação dionisíaca e surgindo em diversas narrativas, mas também nos poemas. Um dos objetivos do presente estudo,

que visa à afirmação da distinção entre os diversos regimes estéticos não raramente considerados como próximos ou sinônimos é, de fato, a reflexão sobre a possibilidade da inscrição do efeito horrífico na poesia. Assim, buscarei analisar a poética do retrato horrífico nos textos simbolistas e, nos próximos capítulos, também nos poemas surrealistas e neossurrealistas.

No poema “Mes doigts”, de 1888, Émile Verhaeren questiona a escrita justamente a partir de uma estética do horror relacionada à imundice, que corresponde a um autorretrato como monstro. Praticante do verso livre rimado com um sistema métrico irregular, próximo da poética do concretamente vivido e, nesse sentido, precursor da simultaneidade dos poemas de Guillaume Apollinaire (Cf. BLOCH, 2018), Verhaeren recorre ao horror macabro, ao mesmo tempo tematizando a assombrosa concreitude do verso (*vers* em francês):

Mes doigts, touchez mon front et
cherchez, là,
Les vers qui rongeront, un jour, de
leur morsure,
Mes chairs; touchez mon front, mes
maigres doigts, voilà
Que mes veines déjà, comme une
meurtrissure
Bleuâtre, étrangement, en font le
tour, mes las
Et pauvres doigts – et que vos longs
ongles malades
Battent, sinistrement, sur mes
tempes, un glas,
Un pauvre glas, mes lents et mornes
doigts!

Dedos meus, toquem minha fronte
e busquem, aí,
Os vermes que cavarão um dia, com
sua mordida
Minha carne; toquem minha fronte,
meus dedos finos
Que minhas veias já, como uma

ferida
Azulada, dão a volta, estranhamen-
te, meus mendigos dedos cansados
– que suas longas unhas doentes
Batam sinistramente em minhas
têmporas, um sino,
Um pobre sino, meus dedos lentos
e túbios! (...)
(VERHAEREN, 1896, p. 113, Trad.
nossa)

Escritor de uma língua francesa desterritorializada da Bélgica, tendo sido também crítico da arte e autor de vários textos sobre os artistas de diferentes épocas (Cf. VERHAEREN, 1927), o poeta recorre aos elementos da recente tradição fantástica, que frequentemente utilizava o retrato como uma passagem entre os mundos e entre as subjetividades, chegando a tratá-lo por vezes como um mero substituto do espelho. Assim, a forma oval do retrato assinalada no título da conhecida narrativa de Edgar Allan Poe (1884), ela mesma próxima da brevidade de um poema em prosa, frisa a inscrição do texto na tradição gótica, confirmada também pela evocação do nome de Ann Radcliffe no início do conto. O tema do retrato fascinou também Honoré de Balzac, sendo um dos motivos-chave da literatura fantástica, mas foi no menos conhecido conto vitoriano neogótico de Sheridan Le Fanu “Schalken the Painter” que a poética do horror encontrou sua realização por meio da descrição do quadro no presente: “e seus traços comportam um tal ar de triunfo como o de uma mulher bonita a praticar algum maldoso ludíbrio” (LE FANU, 1851, p. 107). Um “motivo mimético” (LEHMANN IMFELD, 2016, p. 119), um “*framing* estético” (SAGE, 2004, p. 22), o retrato sugere também a “transformação de um caixão em uma cama vitoriana com cortinas” (SULLIVAN, 1978, p. 11). Sua função estética tende no entanto a ultrapassar uma mera tematização

dos procedimentos miméticos.

O efeito horrífico remete destarte à representação em seus aspectos de artificialidade, também na medida em que tal como os pintores são espectadores de seus quadros, “os autores são antes de tudo leitores eles mesmos, os leitores não apenas das obras dos outros mas também de suas próprias” (HOGAN, 2018, p. 96). É justamente essa dimensão da leitura de si mesmo que parece ser intensificada na literatura de horror. Nesse sentido, é importante distinguir não apenas entre as emoções reais e ficcionais, como também entre as ficcionais, ou seja, experimentadas espontaneamente no contato com as representações e as artificiais (*artifact*), a saber, observadas do ponto de vista de sua construção e sua inscrição teórica.

Com isso, Verhaeren, poeta que considerava a poesia flamenga de língua francesa relacionada à pintura como fazendo parte do diálogo entre as artes visual e verbal (Cf. VERHAEREN, 1982), prefigura também a perturbadora narrativa de Oscar Wilde, de 1890.

Touchez ce qui sera les vers, mes
doigts d’opale,
Les vers, qui mangeront, pendant
les vieux minuits
Du cimetière, avec lenteur, mon
cerveau pâle,
Les vers, qui mangeront et mes
dolents ennuis
Et mes rêves dolents et jusqu’à la
pensée
Qui lentement incline, à cette heure,
mon front,
Sur ce papier, dont la blancheur,
d’encre blessée,
Se crispe aux traits de ma dure
écriture.

Toquem o que serão versos, meus
dedos opalizados,
Os versos, que comerão, aos meias-

-noites de antigamente
 Do cemitério, com vagar, meu
 cérebro pálido,
 Os versos, que comerão também
 minhas penas doentes
 E meus sonhos doentes e até o
 pensamento
 Que aos poucos se inclina, a essa
 hora, minha frente,
 Sob esse papel, cuja brancura, de
 tinta ferimento,
 Se enrugam sob os traços de minha
 dura escritura. (...)
 (VERHAEREN, 1896, op. cit. p. 114.
 Trad. nossa)

A intraduzível ambiguidade da palavra em torno à qual se estrutura o poema assinala também os limites do dizível. Um de seus sentidos remete, de fato, à experiência da monstruosidade em seus aspectos imundos, também os de um excesso semântico. A intraduzibilidade se inscreve, por sua vez, na imagem da confusão das línguas. Jean-Luc Nancy descreveu a imundice como um corpo que se escreve, colocando em questão a possibilidade de sua representação, e com isso, qualquer traduzibilidade, assim como a distância estética geralmente assegurada pela concretização apenas parcial do imaginário:

As aberturas do sangue são igualmente as do sentido. *Hoc est enim*: aqui *tem lugar* a própria identidade do mundo, a identidade absoluta do que não faz corpo-de-sentido, do que se desdobra como o *corpus* “sangue”/“sentido”/“sem”/“100” (= o in-finito do *corpus*). Tensões, pressões, débitos, coágulos, trombose, aneurismas, anemias, hemólises, hemorragias, diarreias, drogas, delírios, (...)
 (NANCY, 2000a, p. 103).

2. O objeto surrealista e o indizível da representação

Sendo um questionamento acerca da proble-

mática relação entre a imagem e a linguagem verbal, o retrato se torna muito importante também no âmbito das vanguardas, sobretudo no surrealista, que mais estendeu os limites estéticos do fazer poético e pictórico, chegando mesmo a rompê-los. Inicialmente em sintonia com a teoria freudiana, o surrealismo assinalou sua divergência por meio formulação da teoria do objeto, que se torna um dispositivo para externalizar uma imagem mental do artista. A violência dessa teoria afirma-se sobretudo na arte do retrato. Pois como a ausência do modelo no retrato remete também à possibilidade de uma ausência de si mesmo e a si mesmo, um estado muito explorado pelos surrealistas, que Nancy descreveu por meio da palavra “abismo” (NANCY, 2014, p. 21), o retrato constitui um dos elementos-chave da poética do horror.

Uma das afirmações mais assustadoras, embora nem sempre bem compreendidas, do surrealismo sendo a de que não há mais o fantástico, apenas o real, permite refletir sobre a relação do movimento com a tradição gótica e com a poética do horror. Pois de acordo com a definição de André Breton, o novo belo, que retorna de seu exílio futurista, tão breve quanto eficaz, durante o qual havia sido substituído pelo novo, deve ser “convulsivo” (BRETON, 2008, p. 283). Assim, apesar da aparente desenvoltura do automatismo psíquico que busca suspender o controle da emergência dos elementos das formas das obras, o pacto surrealista com aquilo que escapa à quantificação e que tampouco se satisfaz com o regime do inaugural, exige na verdade dos artistas uma grande disciplina e um domínio dos efeitos das obras. No contexto surrealista, a imagem do rosto humano se aproxima do “objeto surrealista” na medida em que proporciona uma experiência augural: algo visto em um sonho, um objeto dotado de um funcionamento simbólico, um objeto-poema,

diversos objetos encontrados e interpretados ou intitulados. Assim, o objeto surrealista, cuja concretude, mas também banalidade, remetem à poética do horror em sua acepção da objetividade e de se “ter lugar”, tornou-se a marca surrealista, que delimitava a produção do movimento quando este se transformou em uma moda internacional.

Fique parado; assim, ótimo;
só vou esperar que
passem esses homens e temas
com os quais pouco você

tem a ver; assim está bem;
só vou mais perto para
afastar fora do alcance
milhões desnecessárias

desgraças e palavras; assim,
fique exatamente assim; só
vou ajustar o foco, para captar
no real seu sonho, sua

sombra; sim, exatamente
com essas expressão e pose;
só talvez me afaste,
para não ter foco demais

nas linhas desenhadas
no rosto, no muro de fundo;
assim, exatamente esses pensa-
mentos, não outros;

agora o flash: que pare
por um instante o barulho
do tempo; seu riso
é nada bondoso;

sim, finalmente, fique assim
por um instante; só que a noite
já chega e sobrou apenas

um último flash
(BARAŃCZAK, 2014, pp. 372-372.
Trad. nossa)²

Stanisław Barańczak lançou mão da concretude de um poema-objeto no sentido de apreender as possibilidades estéticas do objeto surrealista. Em versos breves que se fragmentam ritmicamente por causa dos enjambements estrutura-se a ausência da aparência da pessoa retratada em uma fotografia. Igualmente inquietante é o traço do visível no texto de René Char, que diretamente remete ao horror:

Li recentemente em um jornal da manhã que uma expedição inglesa fotografou uma das encostas extremas dos Himalaias, depois seguiu, ao longo de alguns quilômetros, as marcas dos pés, ou antes de passos, na crosta de neve, de um par de seres cuja presença, nesse lugar terrivelmente desolado, era inverossímil e incompreensível. (CHAR, 1983, p. 701. Trad. nossa)³

Ao descrever os procedimentos (*démarche*) surrealistas, André Breton os associa à luta contra o militarismo e o fascismo. O poeta utiliza uma imagem fotográfica do desastre para descrever o efeito horrífico:

Faz alguns dias, em um jornal de Paris, na primeira página, meu olhar não parava de pousar alternadamente em uma fotografia da borda da mina de Lambrechies no dia seguinte à catástrofe, foto que ilustrava um artigo com o seguinte título em negrito: “Só nos resta nossa pena”, e na descrição que acompanhava uma outra imagem, a dos desempregados em frente a uma barraca da “zona” parisiense. Essa descrição dizia “A miséria não é um pecado”. (BRETON, 1986, p. 10. Trad. nossa)⁴

Breton utiliza a descrição de uma fotografia atual do desastre dos mineiros, e contudo invi-

sível no momento de sua conferência de 1934. O próprio surrealismo é definido, nesse sentido, como um desejo de se aprofundar o real e uma paixão pelo sensível. O objetivo do surrealismo é a unificação da realidade interior e da realidade exterior naquilo que o surrealismo denomina “o maravilhoso”, pois essas duas realidades não devem estar em contradição e nenhuma deve determinar a outra. Tendo ultrapassado sua fase intuitiva (1919-1925), que atribuía um grande poder ao pensamento e na qual se inscreve ainda o primeiro manifesto, o surrealismo iniciou, no ano da guerra de Marrocos, sua fase racionalizante. Essa segunda etapa vê-se caracterizada pela autocrítica e pelas tendências mais materialistas, por exemplo as do pensamento de David Hume. O objeto surrealista – onírico, simbólico, encontrado, interpretado ou intitulado – vê-se ainda especificado como emocionante ainda que silencioso, correspondendo destarte à dificuldade da recepção da fotografia surrealista, assim como a seu efeito horrífico, que pode ser comparado a um *déjà-vu*.

O maravilhoso, no qual David Hume (2011) via um sentimento religioso, retorna no surrealismo como uma forma de horror, diferente do fantástico associado a uma fantasia arbitrária, pelo fato de atingir a verdade das emoções humanas. Ao investigar os motivos pelo interesse dos surrealistas em fotografia, David Bates assinala que este se afirmou justamente com o início da fase materialista, prevalecendo sobre os desenhos na revista *Littérature*. Trata-se também da questão do medo relacionado ao duplo olhar que persegue e que ameaça, tão bem descrito no poema anônimo chinês que Paul Claudel – na contrapartida do surrealismo – traduziu do inglês: “Através dos galhos em minha frente acreditei ter visto olhos que me olhavam. / Rápido, entrei lá ver! / Através dos galhos atrás de mim sei que há olhos que me olham” (CLAUDEL, 1957,

p. 905). Assim, a fotografia surrealista remete a uma forma de significação, na qual há “a confusão ou uma contradição na relação convencional entre o significante e o significado, e na qual o sentido é parcialmente escondido” (BATES, 2003, p. 22). O invisível é um bom exemplo, pois a fotografia parece ter como sua primeira vocação a de fazer ver.

Sigmund Freud parece ter se sentido “mal interpretado” (MATTHEWS, 1986, p. 95) pelos surrealistas, sobretudo naquilo que tange ao livre uso poético dos elementos de sua teoria da associação. Assim, em *Nadja*, Breton buscou substituir a descrição, que de certa forma constitui um ponto de partida da poética do horror muito atenta aos detalhes e aos efeitos da objetividade, pela concretude das imagens fotográficas legendadas, ou pela narrativa de um lúgubre equívoco:

No dia da primeira representação de *Couleur du temps*, de Apollinaire, no Conservatório de Renée Maubel, enquanto eu conversava no balcão com Picasso durante o intervalo, um jovem se aproxima de mim, balbucia algumas palavras e por fim me dá a entender que me havia tomado por um de seus amigos, dado como morto durante a guerra (BRETON, 2007, p. 33).

A “cabeça” que surge no poema “Clave de sol” de Breton, publicado no primeiro número da revista *Littérature*, em março de 1919, também se apresenta em seus aspectos augurais, como um objeto surrealista que permite externalizar – e não exatamente representar –, um conteúdo ao mesmo tempo preciso e enigmático, concreto e inconcebível de uma imagem mental:

On peut suivre sur le rideau / L'amour s'en va
Toujours est-il
Un piano à queue / Tout se perd
Au secours / L'arme de précision / Des fleurs /
Dans la tête sont pour éclore

Coup de théâtre / La porte cède / La porte
c'est de la musique

Pode-se assistir sob a cortina / O amor vai
embora

Ainda assim

Um piano de cauda / Tudo se perde

Socorro / A arma de precisão / Flores / Na ca-
beça são para desabrochar

Reviravolta / A porta cede / A porta é música
(Trad. minha)

Nesse mesmo ano, no número 4 da revista surrealista, surge um poema automático de Breton, "O Corpete Mistério", no qual a evocação da cabeça ausente ocupa o lugar central. O poema explicita a natureza augural das expressões que compõem o texto:

Mes belles lectrices / à force d'en voir de tou-
tes les couleurs / Cartes splendides, à effets

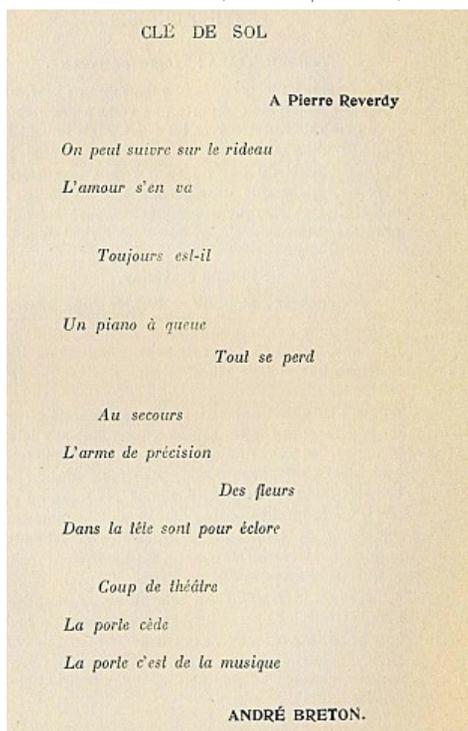


Figura 1.
Littérature 1,
1919, p. 21.

de lumière, Venise / Autrefois les meubles
de ma chambre étaient fixés solidement aux
murs et je me faisais attacher pour écrire: /
J'ai le pied marin / nous adhérons à une sorte
de Touring Club sentimental / un chateau à la
place de la tête / c'est aussi le Bazar de la cha-
rité / Jeux très amusants pour tous âges; Jeux
poétiques, etc. / Je tiens Paris comme – por
vous dévoiler l'avenir – votre main ouverte / la
taille bien prise.

Minhas belas leitoras / de tanto ver de todas
as cores / Cartas esplêndidas, com efeito de
luz, Veneza / Antigamente os móveis de meu
quarto ficavam solidamente presos às pare-
des e eu me fazia amarrar para escrever: / sou
um bom marinheiro / somos sócios de um
tipo de Touring Club sentimental / um castelo
no lugar da cabeça / isso é também um ba-
zar de caridade / Jogos muito divertidos para
todas as idades; Jogos poéticos, etc. / Tenho
Paris como – para lhes desvelar o futuro – sua
mão aberta / o tamanho bem medido. (Trad.
minha)

3. Anne Sexton: o retrato e a morte

Uma das tarefas do uso do retrato na poesia
e na pintura no âmbito das vanguardas pare-
ce ter consistido na colocação em questão da
“profundidade” em seu sentido tradicional, tan-
to do espaço pictórico quanto da interioridade
humana (Cf. DICKEY, 2012). Assim, a subjetivida-
de, transformada em uma indecifrável “aparên-
cia” vê-se representada na superfície, exposta,
desprovida da distância confortável. No poema
neossurrealista “Natal”, de 1963, Anne Sexton
representa o retrato da mãe, reafirmando o re-
encontro do domínio do inexplicável caracterís-
tico da surrealidade:

Ó diamante cortante, mãe!
Não saberia avaliar
todas suas faces, seus gênios –
o presente que não soube guardar.
Coisa linda, meu leito de morte,

minha lady de dedos anelados,
seu retrato reluzia a noite toda
ao lado dos enfeites de natal.
(...) (SEXTON, 1981, p. 139. Trad.
nossa)⁵



Figura 2.
Littérature 1,
1919, p. 7.

“A representação de uma pessoa considerada por ela mesma” (NANCY, 2000, op. cit., p. 11), o retrato remete à questão da subjetividade, e não aos atributos ou às atividades humanas. De fato, esse teor eminentemente estético da subjetividade no retrato, considerada enquanto tal e não devido a suas finalidades, abre também o espaço para a exploração do indizível. Pois como observou Nancy, a subjetividade (e portanto a alteridade) é a principal preocupação da pintura de retrato, descartando destarte qualquer finalidade identificatória. De fato, enquanto composição, o retrato se organiza em torno à própria figura, desconsiderando qualquer re-

lação com outros elementos da imagem e com isso, qualquer outro sentido, assinalando o fim da representação, um limite intransponível do dizível e do traduzível. Nancy utiliza o neologismo “destelamento” para descrever a violência com a qual se faz surgir a figura de uma tela. Nessa organização, que arranca a subjetividade à figura e a figura à composição, o lugar central é o do olhar, uma vez que no olhar pintado a pintura se transforma no olhar:

Queria que seus olhos, como as
sombas
de dois passarinhos, mudassem.
Mas não envelheceram.
O sorriso que me cativava, a brilhar,
o seu charme, era invencível.
Horas a fio olhava seu rosto
mas não conseguia me arrancar.
Depois vi o sol relumbrar
em seu casaco carmim, sua nuca
seca,
sua pele mal-pintada cor de rosa.
Você que zombava de minha cara,
vi como você era.
E pensei em seu corpo
como se pensa num assassinato.
(...) (SEXTON, 1981, p. 140, Trad.
nossa)⁶

A questão do retrato é destarte também a do objeto do olhar do sujeito, que pode ser compreendido também como o nada. Assim, tudo em um retrato se transforma em um recurso do olhar, que é também uma forma de desnudamento, tornando a nudez supérflua. A poética do horror exacerba, por sua vez, a questão do ver e do visível. Uma grande ambiguidade do retrato remete ao fato de que este “é feito para preservar a imagem na ausência da pessoa” (NANCY, 2000, p. 53), o que o relaciona ao desa-

parecimento e à morte. Igualmente perturbadora é a imortalização por meio do retrato, que de certa forma apresenta a própria morte.

A intensidade do neossurrealismo da poesia de Sexton afirma-se por meio de sua discussão crítica com a psicanálise e com a indústria cultural (Cf. LEMARDELEY-CUNCI, 1995 e MATTELART, 1983). Visando a estender os papéis femininos dentro da sociedade ocidental dos anos 60, assim como a afirmar o valor poético da imagem da relação entre a mãe e a filha, a poética de Sexton faz um uso eminentemente temático das questões psicanalíticas, banalizando-as, e propõe uma controvérsia com a leitura biográfica de seus poemas.

O silêncio do indizível participa da eficácia da poética do horror, que visa a estimular o medo e a tristeza, sendo destarte muito diferente da loquacidade do terror eminentemente político e envolto em uma aura da ambivalência genérica. Pois o silêncio do horror, diferente tanto do silêncio do mundo que é uma falta de ruído, quanto do não-dito que é um jogo com as possibilidades discursivas do sujeito, assinala o limite do pensar e do sentir humanos. A teoria surrealista do objeto constituiu o âmbito que mais bem evidenciou o pavor inscrito na aparente banalidade da experiência da surrealidade. Em sua conferência de Praga, de 1935, Breton (2001) ressaltou que aquele objeto que faz parte do domínio da arte deveria se encontrar entre o sentir e o pensar, os regimes contudo questionados em sua positividade pela poética do horror. Essa conferência significou também uma defesa do surrealismo que era compreendido por alguns como um sintoma de um mal social. Breton já havia assinalado, em uma outra conferência, de Bruxelas, que uma crise fundamental do objeto estava tendo lugar. Atribuindo o lugar predominante à “poesia” em suas diversas formas, e ao surrealismo seu maior desenvolvimento, tanto

intensivo quanto expansivo em diálogo com a pintura, a conferência permite, de fato, vislumbrar os efeitos horríficos em um domínio não narrativo, ao qual o horror geralmente se vê limitado. Confirma esse efeito a poética do retrato com seu intrínseco silêncio, que desiste da narrativa acerca da pessoa visando a sua subjetividade naquilo que esta tem de irredutível. Pois o objeto da pintura surrealista é uma imagem presente na mente, que busca por alguma aproximação com os objetos do mundo – antes de mais nada com os objetos muito banais – nelas “encontrando” as formas da representação daquilo que permanece indizível, pertencendo ao domínio do indecifrável enigma.

Referências

- BARAN CZAK, Stanislaw. **Wiersze zebrane**. Cracóvia: Wydawnictwo a5, 2014.
- BATE, David. **Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent**. Londres: I. B. Tauris, 2003.
- BLOCH, Béatrice. “Reconnaissance et éclipses de Verhaeren en France (1916-2016)”. In: **Revue belge de philologie et d’histoire** 96, 2018, pp. 1189-1209.
- BRETON, André. **Qu’est-ce que le surréalisme?**. Paris: Actual, 1986.
- BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Trad. S. Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRETON, André. **Nadja**. Trad. I. Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETON, André. **L’art magique**. Paris: Gallimard, 2008.
- CHAR, René. **Œuvres complètes**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1983.
- CLASEN, Mathias. “The Evolution of Horror: A Neo-Lovercraftian Poetics”. In: MORELAND, Sean (org.). **New Directions in Supernatural Horror Literature**. E-Book, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 43-60.
- CLAUDEL, Paul. **Œuvre poétique**. Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.

- DICKIE, George. **The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in Eighteenth Century.** Oxford: Oxford University Press, 1996.
- DICKEY, Frances. **The Modern Portrait Poem. From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound.** Charlottesville: University Of Virginia Press, 2012.
- HOGAN, Patrick C. **What Literature teaches us about Emotion?** Nova Iorque: Cambridge University Press, 2011.
- HOGAN, Patrick C. **Literature and Emotion.** Nova Iorque: Routledge, 2018.
- HUME, David. "Três perfis; Da autenticidade dos poemas de Ossian". In. PIMENTA, Pedro Paulo (org.). **O iluminismo escocês.** Trad. A. Amaral Rodrigues et al. São Paulo: Alameda, 2011.
- ISER, Wolfgang. **The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- LE FANU, Sheridan. **Ghost Stories and Tales of Mystery.** Dublin: James McGlashan, 1851.
- LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine. "Qu'est-ce qu'elles veulent encore? Un regard freudien sur la critique littéraire féministe". In. **Revue Française d'Etudes Américaines** 65, 1995, pp. 460-470.
- LEHMANN IMFELD, Zoë. **The Victorian Ghost Story and Theology. From Le Fanu to James.** E-Book, Palgrave Macmillan, 2016.
- LOVECRAFT. Howard P. **O horror sobrenatural na literatura.** Trad. J. G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MATTELART, Michèle. "Le capital séduction de la télévision commerciale". In. **L'Homme et la société** 69-70, 1983, pp. 175-194.
- MATTHEWS, John H. **André Breton: Sketch for an Early Portrait.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- NANCY, Jean-Luc. **Le regard du portrait.** Paris: Galilée, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus.** Trad. T. Maia. Lisboa: Vega, 2000a.
- NANCY, Jean-Luc. **L'Autre Portrait.** Paris: Galilée, 2014.
- PANOFSKY, Erwin et al. **Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art.** Nendeln: Kraus Reprint, 1979.
- POE, Edgar Allan. **The Works of Edgar Allan Poe II.** Nova Iorque: A. C. Armstrong & Son, 1884.
- SAGE, Victor. **Le Fanu's Gothic. The Rhetoric of Darkness.** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.
- SEXTON, Anne. **The Complete Poems.** Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- SULLIVAN, Jack. **Elegant Nightmares. The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood.** Athens: Ohio University Press, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. M. C. Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VERHAEREN, Émile. **Poèmes.** Paris: Mercure de France, 1896.
- VERHAEREN, Émile. **Sensations.** Paris: G. Crés, 1927.
- VERHAEREN, Émile. **Les Campagnes hallucinées. Les Villes tentaculaires.** Paris: Gallimard, 1982.
- WYDMUCH, Marek. "Der erschrockene Erzähler". In. ALPERS, Hans Joachim. **H. P. Lovecraft – Der Poet des Grauens I** (org.). Meitingen: Corian, 1983, pp. 33-58.
- Littérature** In. Littérature (uiowa.edu). Acesso em 13 de janeiro de 2022.

Olga Kempinska

<https://orcid.org/0000-0002-0311-2249>

Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ. Professora de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, atuando principalmente nos seguintes temas: a estética da recepção, a relação entre a mimesis e as emoções, e a relação entre o discurso e o silêncio.

LINA BO BARDI E O DESENHO DO MÓVEL MODERNO PARA O STUDIO DE ARTE PALMA

LINA BO BARDI AND THE DESIGN OF MODERN FURNITURE FOR THE STUDIO D'ARTE PALMA

Fernanda Coura

Universidade de Brasília

Resumo: Este trabalho trata do design de mobiliário desenvolvido por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma e de como a arquiteta conseguiu imprimir elementos locais aos desenhos de seus móveis, mesmo recém-chegada ao país. Para entender a razão do interesse de Lina no resgate cultural, partimos de sua formação na Itália, de onde ela trouxe muitas das ideias que pôs em prática no Brasil. Os conhecimentos adquiridos nas atividades e nas alianças firmadas com outros profissionais no país natal, no Brasil, se combinaram às oportunidades oferecidas pelo processo de urbanização e pelo desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, àquela altura detentora de fama mundial.

Palabras-chave: Lina Bo Bardi, mobiliário, arquitetura, modernismo, Studio de Arte Palma.

Abstract: *This works about Lina Bo Bardi's furniture design for Studio d'Arte Palma and how the architect managed combine local elements to her design, despite being a newcomer. The starting point to understand the reason behind Lina's interest in rescuing cultural heritage was her life in Italy, from where she brought ideas that would be put into practice in Brazil. The knowledge she gained in her activities and alliances with other professionals in her birth country, in Brazil were combined to opportunities offered by urbanization and by the development of Brazilian modern architecture, which had reached international fame at that point.*

Keywords: *Lina Bo Bardi, furniture, architecture, modernism, Studio d'Arte Palma.*

Este artigo apresenta o desenho de mobiliário assinado por Lina Bo Bardi para o Studio de Arte Palma, empresa criada pela arquiteta em sociedade com o também arquiteto italiano Giancarlo Pianti, em 1948, em São Paulo. Em seu trabalho para o Studio, Lina combinou símbolos comumente associados à brasilidade, entendida como conjunto identitário da população formado a partir da memória e da preservação do conhecimento, com as formas do morar então propostas pela arquitetura moderna que estava em seu auge no país. A arquiteta trouxe para a casa brasileira tecidos, materiais naturais nativos e uma simplicidade no fazer do móvel que haviam sido perdidos em períodos anteriores, quando as referências para a casa brasileira se encontravam baseadas em ideias provenientes do exterior, que nada tinham a ver com o clima e a cultura locais.

Por que razão uma arquiteta italiana praticamente recém-chegada ao Brasil foi capaz de, em tão pouco tempo, mostrar tamanha sensibilidade à cultura local e refletir isso em seu trabalho à frente do Studio Palma? Entre a chegada de Lina ao Brasil, em 1946, e a inauguração do Studio, passaram-se apenas dois anos. Esse período seria muito curto para a arquiteta observar, apreender, refletir e aplicar todas as ideias desenvolvidas nesse que foi um dos seus primeiros trabalhos no Brasil. Quais foram, então, os caminhos percorridos por Lina para chegar aos resultados concretizados no mobiliário do Studio de Arte Palma? Neste artigo, pretende-se identificar quais fatores, contexto e pensamentos teriam influenciado a arquiteta nessa busca pelo simples, pelo vernáculo, que se refletiu em seus desenhos de mobiliário para o Studio Palma e que a diferenciou de outros designers pioneiros no Brasil, em sua maioria também estrangeiros imigrantes, como ela, mas que não escondiam a influência do *Art Deco* e da Bauhaus sobre sua

produção. A escolha do tema do artigo tangencia também uma das primeiras tentativas de seriação de mobiliário no país e reflete os motivos do fracasso do projeto.

Para tratar dessas questões este artigo se encontra dividido em quatro partes. A primeira trata da formação e das atividades de Lina ainda na Itália; a segunda, do contexto brasileiro da época da chegada do casal Bardi; a terceira parte examina o trabalho do Studio de Arte Palma e os móveis desenhados por Lina para a empresa. A quarta parte, por fim, salienta as razões para o fracasso de uma das primeiras tentativas para a produção de móveis em série no Brasil.

1. Formação clássica e início das atividades editoriais

Lina teve seu primeiro contato com a arquitetura na década de 1930, quando foi admitida no Liceu Artístico de Roma, escola que visava a formação de professores no campo das Artes Visuais. À época, arquitetos e críticos italianos mergulhavam em um debate caloroso sobre as ideias funcionalistas, a produção industrial e as tradições populares e clássicas. Ao passo que alguns deles valorizavam a arquitetura vernacular e rural da Itália, outros procuravam adaptar-se à ótica do Fascismo, que, desde sua ascensão, buscava utilizar a arquitetura como forma de representação, mantendo controle sobre comissões de obras erguidas pelo país. A questão da arquitetura vernacular tornou-se mais relevante quando o regime de Mussolini iniciou a demanda por um tipo de arquitetura que expressaria a *italianità*, com formas grandiosas. Os trabalhos arquitetônicos italianos do período sublinhavam os argumentos sobre a tradição, a herança cultural e histórica do país, opondo grupos de profissionais, que se apegavam à tendência neoclássica, caso dos urbanistas Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, e ao Racionalismo,

como Giuseppe Pagano.¹

A formação clássica na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, iniciada em 1934, forjou grande parte da sensibilidade de Lina no design. Apesar de não apoiar totalmente as ideias conservadoras de Giovannoni, seu professor, Lina mostrou-se interessada em dialogar com a história, apoiada nos ensinamentos do mestre, posição que ela utilizaria no trabalho desenvolvido no Brasil anos depois. A exposição da arquiteta ao racionalismo e a ideias mais progressistas ocorreu apenas com sua transferência para Milão, cidade em que abriu um estúdio de arquitetura com o sócio, Carlo Pagani, depois de formada. Junto com Turim, Milão projetava ideias vanguardistas originadas em referências internacionais na área de arquitetura.²³ De acordo com Vera Simone Bader⁴, Lina partilhava das posições defendidas pelo movimento Racionalista, em especial as propagadas por Giuseppe Pagano. Porém, embora concordasse com o arquiteto no que se refere à valorização

de técnicas regionais de construção e considerasse essas formas expressões de uma identidade nacional, a concepção de nacionalidade de Lina não estava alinhada a ideais políticos, mas baseada em interesses antropológicos e humanísticos.⁵

Além do trabalho no escritório formado com Pagani, em Milão, Lina iniciou suas atividades em revistas, ocupação relevante visto que, com a paralisação das atividades de construção na Itália em guerra, haviam surgido várias iniciativas editoriais que aumentavam as discussões em curso sobre o sentido e o futuro da arquitetura. Devido às novas ocupações, Lina conheceu o arquiteto Giò Ponti, para ela referência por causa da pesquisa dele sobre artesanato italiano, ao pensamento de associá-lo à produção industrial, e também ao empenho na promoção da continuidade entre a tradição e a modernidade nos lares italianos. Líder do movimento pela valorização do artesanato italiano e diretor das Trienais de Milão⁶, Ponti também controlava expressiva parte do mercado editorial especializado. Além da revista *Domus*, que lançou em 1928, ele também fundou a *Lo Stile*⁷, publicada de 1941 a 1947, que catapultou a carreira de Lina e a de Pagani no mercado editorial.⁸

Lina e Pagani trabalharam juntos na *Lo Stile*

1 BADER, Vera Simone. From Italy to Brazil: From Vernacular Building to Modern Architecture. In: **Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism** (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 89-94.

2 LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. **Lina Bo Bardi**. New Haven, Connecticut, EUA: Yale University Press, 2013. p.10-14.

3 As vantagens econômicas e industriais dessas cidades e sua distância em relação à capital, dominada pelo fascismo, facilitava a aproximação de uma cultura mais cosmopolita, o que abriu caminho para a criação do chamado MIAR (Movimento Italiano para a Arquitetura Racional), formado por arquitetos organizados em grupos regionais, interessados nas experiências da Bauhaus e do construtivismo russo. Com origem nas atividades implementadas pelos arquitetos graduados pelo Instituto Politécnico de Milão, o MIAR promoveu novas tecnologias, sem subestimar o passado. Pietro Maria Bardi e Giuseppe Pagano eram dois dos que apoiaram o projeto, colaborando com a procura por patrocinadores e criando revistas e exposições para a exibição dos trabalhos racionalistas. Bardi chegou a criar com Massimo Bontempelli a revista *Quadrante*, que replicava artigos provocativos sobre arquitetura, entre outras artes.

4 BADER, Vera Simone. Op. cit. p. 94

5 A conclusão de Vera Bader foi baseada no artigo "Arquitetura e natura", publicado por Lina em 1943. A autora não cita em que periódico o artigo foi publicado.

6 BARDI, Lina Bo. Curriculum Literário. In: **Lina Bo Bardi**. Coordenador editorial: Marcelo Ferraz. 2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. p. 9.

7 Segundo Gabriella Cosentino (2014), a revista *Lo Stile* era menos popular que a *Domus* e menos comprometida socialmente em comparação com outras revistas italianas similares. Porém, se impôs no mercado editorial italiano devido à qualidade de seu design gráfico, que a fez ser um dos experimentos editoriais mais interessantes daquela época.

8 PONZIO, Angélica Paiva. Gio Ponti – Bio. In: **As Casas de Gio Ponti: O Mobiliário como Instrumento de Projeto**. Tese (Doutorado – Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013. p.1 – 3.

e na *Grazia*, também fundada por Ponti. Nessa última, os dois sócios promoveram os princípios estéticos que iriam pontuar o futuro trabalho da arquiteta, como o interesse no desenho de móveis, a continuidade entre os motivos abstratos e figurativos e a simplificação da técnica.⁹ Dirigindo a revista *Domus*¹⁰, em 1943, Lina anunciou os temas que guiariam seus projetos futuros: arquitetura vernacular, a continuidade entre a tradição e a modernidade e entre a arquitetura e a paisagem.¹¹ Lina também atuou como ilustradora de revistas e de jornais milaneses e editou o *Quaderno di Domus*, em que realizava atividades de pesquisa e de estudo sobre artesanato e desenho industrial.¹² No pós-guerra, ainda na Itália, Lina se aproximou do arquiteto Bruno Zevi, expoente do realismo empírico¹³ que levou adiante as discussões acerca do conceito de arquitetura e de sua relação com a história, com produção teórica influenciada pelos ensinamentos do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, oposto ao funcionalismo de Le Corbusier.¹⁴

2. O contexto brasileiro em transformação,

9 LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 20-22.

10 COSENTINO, Gabriella Cianciolo. Early Years and Wartime: Lina Bo Bardi's Illustrations and Journalism in Italy (1940-46). In: **Lina Bo Bardi 100 – Brazil's Alternative Path to Modernism** (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014. p. 52-58.

11 LIMA, Zeuler R.M. de A.Lima. Op. cit. p. 25.

12 BARDI, Lina Bo. Op. cit. p. 9-10.

13 A questão tratada pelo realismo empírico se referia, em especial, a como o conhecimento pode ser formado de forma espontânea apenas com o que captamos por meio dos sentidos (visão, tato, olfato, audição, paladar), sem necessidade de uma educação formal.

14 CARVALHO, Waleska Almeida de. **O armário do arquiteto: o diálogo de Bruno Zevi com a história**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – Área de concentração: Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador: 2005. p. 25-27.

oportunidades e os projetos do casal Bardi

Lina e Pietro Maria Bardi chegaram ao país em 1946, quando o Brasil acelerava o passo rumo ao desenvolvimento e à urbanização, São Paulo se consolidava como metrópole e o exterior voltava sua atenção para as manifestações artísticas nacionais. A política desenvolvimentista colaborava para a consolidação de uma sociedade urbano-industrial, que visava novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema - sobretudo o norte-americano - e pela televisão, que chegaria ao Brasil pouco tempo depois. A consolidação da sociedade de massa afigurava-se também meio de expansão da publicidade, que atiçava o público dos setores médios dos centros urbanos a consumir novos e mais produtos. Novos materiais empregados na fabricação desses produtos, como plásticos e fibras sintéticas, tornavam esses bens mais acessíveis aos consumidores. A construção de edifícios e de casas de formas mais livres e menos adornadas pediam mobiliário de formas mais modernas.¹⁵

A aliança do casal Bardi com o proprietário dos Diários Associados, Assis Chateaubriand para a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP-1947), razão principal da vinda dos dois para o país, é considerada por muitos estudiosos como parte de um projeto maior e mais ambicioso no campo cultural, que envolvia um projeto civilizatório a ser posto em prática, além do MASP, por meio do Studio de Arte Palma, da revista *HABITAT* e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Uma das questões relevantes no processo de formação proposto pelo casal Bardi era educar o olhar do público para as artes e formar profissionais nesse campo. Embora o contexto brasileiro favorecesse o projeto cul-

15 KORNIS, Mônica Almeida. Sociedade e cultura nos anos 1950. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>>. Acesso em 24 jan. 20.

tural dos Bardi e o público do país já cobiçasse peças que via em meios de comunicação, aqui não havia, ainda, a consciência do valor do design de produtos. Daí a importância das três vertentes do projeto dos Bardi, além do MASP. O IAC, o Studio de Arte Palma e a revista *HABITAT*, cada um pelos próprios meios, trataram de ressaltar o valor do design feito por profissionais especializados, de acordo com o que a época de crescente industrialização pedia.

Seguindo a ordem cronológica, o Studio de Arte Palma foi o primeiro desses empreendimentos a ser concretizado, abrindo o caminho para uma discussão sobre a importância da profissionalização do design. Apesar de ter funcionado apenas por dois anos - de 1948 a 1950 - o Studio constituiu um marco no design de mobiliário do Brasil não só pela busca em utilizar materiais alternativos típicos encontrados no país quanto por ser uma das primeiras tentativas de produção do móvel em série no país. Maria Cecília Loschiavo dos Santos classifica o período de existência do Studio de Arte Palma como a fase de consolidação da produção nacional de mobiliário, em que as experiências de desenho e de produção tornaram realidade o projeto do móvel moderno brasileiro. Segundo a autora, nos produtos assinados pelos sócios Lina Bo Bardi e Giancarlo Pianti é possível achar a conjugação do espírito moderno de despojamento ao uso de materiais nacionais, o que assegurava ao móvel então produzido no Brasil uma qualidade artisticamente elaborada e que alterou de modo significativo o aspecto do mobiliário brasileiro.¹⁶

3. O Studio de Arte Palma e os móveis desenhados por Lina

Lina e Giancarlo Pianti fundaram o Studio

16 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015. p. 115-117.

de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda., empresa que produziria o mobiliário desenhado pelos sócios do Studio, em 1948, trazendo para o Brasil marceneiros e oficiais de móveis que trabalhavam em Lissoni, Itália, relevante centro de produção de mobiliário moderno. Faltava mão-de-obra especializada no país¹⁷, conforme Lina já havia constatado quando da fabricação de cadeiras para o auditório do MASP.¹⁸ Os sócios introduziram no Brasil uma nova maneira de produzir móveis. A Pau Brasil acalentava o desejo de viabilizar mobiliário fabricado com materiais nacionais. O negócio era centrado no desenho industrial e o Studio foi organizado de forma a compreender uma seção de planejamento, com oficina de produção; uma marcenaria, equipada com maquinário de ponta para a época; além de uma oficina mecânica. A produção ali criada, em especial no que tange a cadeiras e poltronas, eliminou os estofamentos exagerados, utilizando materiais locais em assentos baixos e delgados.¹⁹

De acordo com Aric Chen²⁰, algumas das formas dos móveis do Studio de Arte Palma, como braços e pernas em forma de bumerangue, lembravam o mobiliário que os modernistas

17 SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.**

In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003. p. 30.

18 Maria Cecília Loschiavo afirma que a dificuldade em encontrar uma cadeira moderna que se adequasse ao auditório foi o gatilho para a decisão de Lina de fabricar mobiliários mais adequados a seu tempo. Para a confecção das cadeiras do MASP, o casal Bardi recorreu a um tapeceiro italiano conhecido como Saracchi (SANTOS, 2015, p. 133).

19 *Móveis Novos. HABITAT – revistas das artes no Brasil*, nº1, São Paulo, Out-Dez. 1950. p. 53-58.

20 CHEN, Aric. **Brazil modern: the rediscovery of twentieth-century Brazilian furniture**. 1ª Edição americana. New York: R& Company and the Monacelli Press, 2016. p. 118-119.

italianos faziam na época. Porém, o mobiliário do Studio exibiu uma construção rigorosa, influenciada pela escolha de materiais e técnicas locais. Os móveis possuíam dois pontos em comum: simplicidade estrutural e fabricação em madeiras brasileiras. Para o assento e encosto das cadeiras, Lina e Palanti usavam lona, couro e mesmo tecido de chita, o que era revolucionário para os costumes e o gosto da época.²¹ A atenção à singularidade brasileira - expressa na preocupação com o clima²² e na pesquisa sobre os materiais nacionais - aliada ao interesse em produzir mobiliário de acordo com os preceitos do movimento moderno internacional foram ressaltados no texto de apresentação do Studio na revista *HABITAT*²³.

O design do mobiliário do Studio Palma aproveitava a beleza das veias e da tinta da madeira, ao mesmo tempo em que respeitava o grau de resistência do material. Para chegar aos resultados, Lina e Palanti desenvolveram um estudo sobre madeiras brasileiras e decidiram, por fim, usar madeira compensada recortada em folhas paralelas na criação de seus móveis. Até então, o material não era utilizado no mobiliário brasileiro, que era construído de madeira maciça, com parte interna fabricada em compensado.²⁴ Segundo Lina (Apud, SANCHES, 2003, p. 32), no Studio Palma foi feita a primeira tentativa de produção manufatureira de móveis de madeira compensada cortada em pé²⁵.

O pioneirismo do Studio no novo desenho

21 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op.cit. p. 135.

22 Ao procurar a adequação dos móveis ao clima brasileiro, Lina e Palanti buscaram utilizar materiais que não criassem mofo, comum nas estações chuvosas do país.

23 Móveis Novos. *HABITAT – revistas das artes no Brasil*, nº1, São Paulo, Out-Dez. 1950 . p. 53-58.

24 Ibid. p.53.

25 Diferente do uso de madeira compensada feito pelo arquiteto finlandês Alvar Aalto, conhecido pela autoria de móveis que usavam madeira compensada cortada dobrada.

de móvel vinha acompanhado também do desafio de ser uma das primeiras tentativas de se produzir móveis em série no Brasil, ideia antiga de Lina desde a época em que morava na Itália. De fato, o projeto do móvel em série fica claro ao se observar as técnicas de fabricação, que utilizavam recortes de chapa de compensado fornecidas pela indústria, peças encaixáveis e desmontáveis, perfis laterais recortados como uma só peça, além da estruturação de cadeiras e poltronas ou de estantes formadas a partir da repetição de poucos elementos básicos. A possibilidade de seriação aparecia na preocupação com a simplicidade da estrutura do mobiliário e nas formas simplificadas, sem ornamentação. Os desenhos seguiam o ideário moderno de desenho industrial europeu, marcado pela dicotomia forma-função.²⁶ Para o alcance do objetivo, porém, havia um dilema. Como o Studio incorporava formas criativas de produção do povo à indústria, deveria conciliar essa iniciativa à produção em série.

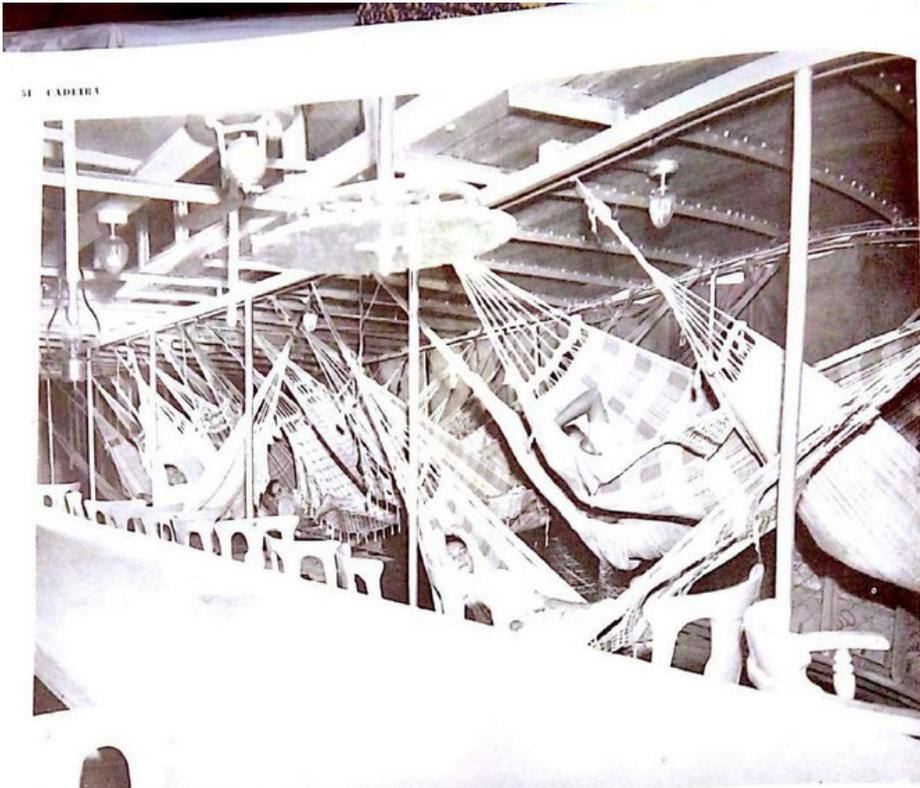
Um dos primeiros desenhos de Lina para o Studio foi o da poltrona de três pernas, inspirada nas redes brasileiras, consideradas, a um só tempo, leito e assento, moldando-se à forma do corpo. A poltrona foi feita em duas versões, com tipos de materiais diferentes. A três pés com estrutura de ferro leve era forrada de couro (Fig. 1). Com estrutura de madeira de Cabreúva²⁷ (Fig. 2), possuía um forro solto de lona. Em ambos os modelos, a lona e o couro eram presos no alto do espaldar, caindo soltos e sendo presos novamente pelas pontas somente ao redor dos braços das poltronas.

26 SANCHES, Aline Coelho. Op. cit. p. 33.

27 Cabreúva é uma madeira nativa das regiões nordeste, sudeste e sul do Brasil. Com altura de 10 a 30 metros, com tronco de 60 a 80 cm, a árvore de Cabreúva é encontrada principalmente nos estados da *Bahia* e *Espírito Santo*, *Zona da Mata de Minas Gerais*, chegando até o *Rio Grande do Sul*.



Figura 1. A versão da poltrona três pés com estrutura de ferro e assento de couro – Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 37



M. CADEIRA

Nos navios "gaiola" que navegaram os rios do norte do país a rede é, como em todo o resto do país, a sua só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do cor-

po, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso. As poltronas que ilustram estas duas páginas nasceram da rede. Diferem da conhecida

"tripolina" de couro, igualmente inspirada no princípio do "fôrro solto", pelo movimento ondulante que o corpo pode imprimir ao fôrro.



Arquiteto Alvaró Siza: Poltrona de três pernas em lenho de castanheira, com fôrro solto de lona. A mesma poltrona executada em tubo de ferro leve.

Figura 2. Foto em destaque de navio gaiola foi usada pela revista HABITAT para explicar a origem da poltrona três pés - Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 36

Como na solução encontrada para as cadeiras desenhadas para o auditório do MASP (Fig. 3, acima), Lina realizou para o Studio Palma outros trabalhos utilizando madeira e o couro solto como assento, como o de uma cadeira com estrutura de madeira torneada, de ângulos retos, em que uma grande faixa de couro solto ao centro era presa às laterais do assento, deixando a parte da frente da estrutura de madeira livre. Duas faixas mais estreitas de couro eram fixadas de modo paralelo uma à outra para formar o encosto, sendo presas à estrutura de madeira pelo espaldar e pela parte de trás da estrutura. Na cadeira de balanço em pinho compensado, com as laterais inteiriças, que partiam de um pouco acima dos braços e faziam uma figura parecida com uma letra “G” gigante, com ângulos levemente curvos, Lina optou por tecido estofado. A arquiteta também utilizou faixas de couro em poltrona baixa, fabricada em pau marfim, com pés formando um “V” invertido e braços de madeira. (Fig. 3, abaixo).



Figura 3: As cadeiras desenhadas para o Studio Palma se assemelharam às pensadas para o auditório do MASP (acima) - Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 38

Lina também utilizou a taboa trançada, planta aquática comum em todas as sub-regiões do Pantanal brasileiro e utilizada em itens de artesanato e em estofados. A cadeira desenhada pela arquiteta possuía estrutura de madeira e assento e encosto feitos de taboa. Da produção de Lina para o Studio Palma constam também uma cadeira de estrutura de compensado, com encaixes aparentes no assento e no espaldar, ângulos ligeiramente curvos e assento estofado de tecido, além de uma cadeira dobrável, fabricada em madeira maciça. Como nos outros assentos desenhados por Lina, o encosto não era inteiriço. (Fig.4, abaixo).

Figura 4: A mistura de materiais era uma característica do Studio, que em desenhos como o de uma cadeira com estrutura de encaixe já demonstrava o projeto do móvel em série - Revista HABITAT, nº 1, Out-Dez 1950, p. 39



4. Razões para o fracasso da produção em série - o móvel moderno vira arte

O uso de materiais locais era o diferencial do Studio, mas também um desafio à seriação. A combinação de materiais díspares, que exigiam mão-de-obra qualificada, para a finalidade da produção em série era uma das principais dificuldades para os sócios do Studio, que conheciam esses obstáculos. O contraplacado de compensado, com chapa recortada na perspectiva da série e a confecção do assento e do espaldar em trama de sisal ou taboa, por exemplo, possuíam processos de produção e tempos diferentes na grande indústria. O impasse, portanto, não permitia a seriação, conforme o pretendido.

Ao comentar a tentativa de produção do móvel em série no Brasil, a professora Otilia Arantes (apud SANCHES, 2003, p. 23) faz reflexões que nos levam a pensar se a produção seriada de móveis de bom design, tal como o desejado pelos sócios do Studio Palma, seria realmente factível no país. Para Otilia, o capitalismo incipiente e o grande contraste social, visível na forte diferenciação entre os ambientes domésticos, já constituíam obstáculos a projetos de produção seriada que se pretendiam bons e baratos. Entre a produção em série ou o fabrico de peças sofisticadas, a solução seria encontrar um meio-termo: objeto técnico e matéria correspondente, tratados à maneira do antigo luxo artesanal. Considerando-se o pensamento da professora, vê-se que a experiência do Studio não tomaria a direção desejada por Lina e Palanti, de popularizar o bom design, porque o tipo de móvel pretendido seria de fabricação mais difícil e, portanto, teria preços maiores do que os similares produzidos em série.

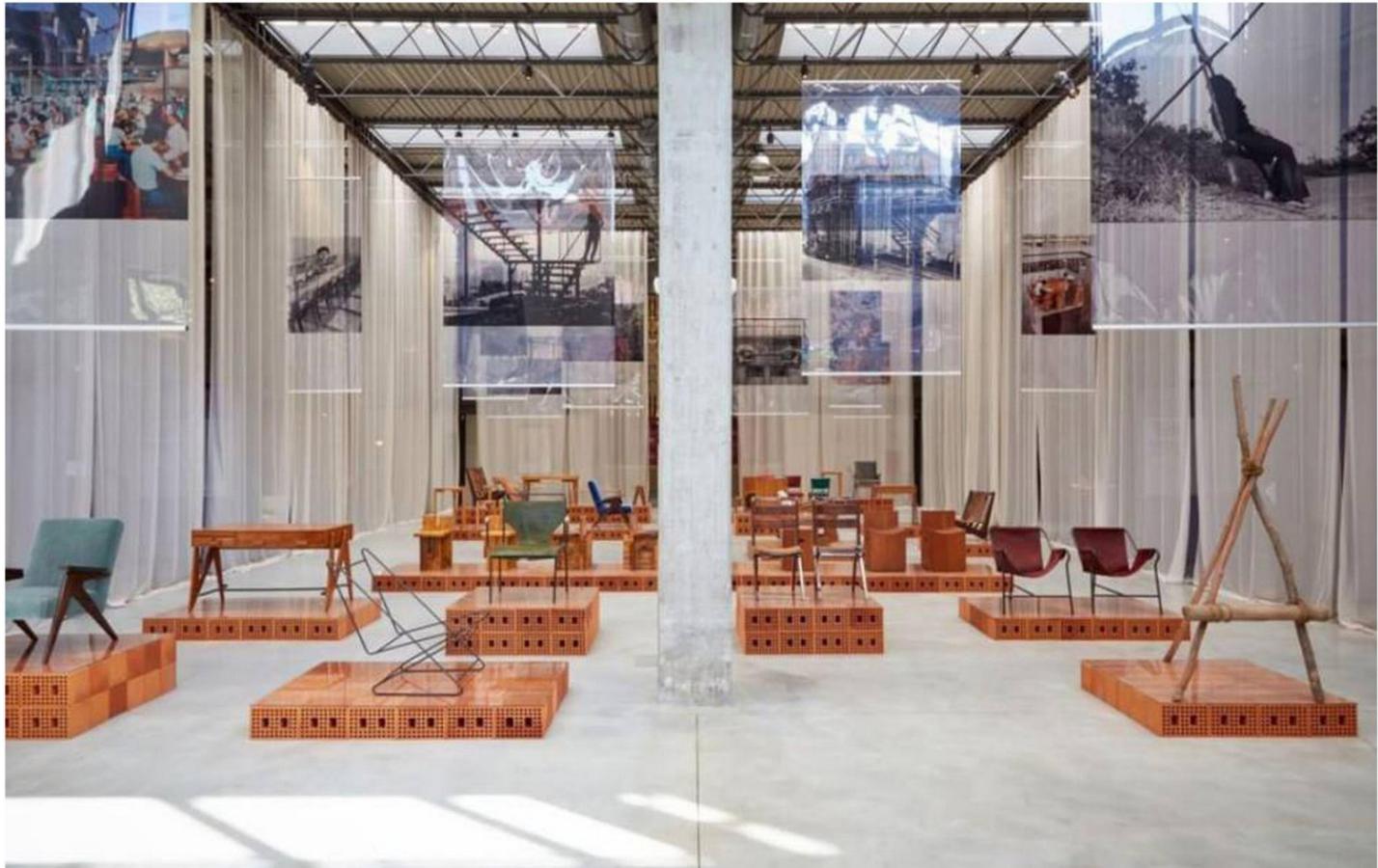
Além disso, havia um problema de propriedade intelectual e também outro de comercialização. A experiência do Studio de Arte Palma pode

ser considerada uma referência com relação à introdução de novos materiais na fabricação de móveis, mas, no público da época, causou um estranhamento que fez com que apenas uma minoria esclarecida aceitasse esse tipo de mobiliário, gerando problemas para a comercialização e vendas. Lina e Palanti começaram a perder dinheiro e venderam a fábrica para os irmãos Hauner, que modificaram o nome da empresa para móveis Artesanal. Outra questão era a falta de regulação de direitos autorais, que prejudicava a reserva de mercado do Studio.²⁸ Cópias mal feitas de mobiliário copiado das revistas da época contribuía para o público firmar a ideia de que o móvel moderno teria aparência barata, sendo mal-acabado e não proporcionando ergonomia. A crítica ao “dilúvio de amadores” passou a ser a tônica da *HABITAT*²⁹, que ecoava uma das razões pelas quais Lina Bo Bardi abandonou a ideia de fabricação de móveis em série de qualidade no Brasil.

As formas elaboradas pelo povo e influenciadoras do design de mobiliário pelo olhar de Lina foram alçadas à posição de arte nos anos que se seguiram. Ao invés da popularização, conforme o pretendido pelo projeto do móvel em série, o mobiliário desenhado por Lina para o Studio tornou-se clássico, tanto que alguns dos móveis foram reproduzidos nos anos 2000 pela empresa brasileira Etel Design, especializada em móveis de alto padrão e conhecida por suas reedições da produção moderna de mobiliário brasileiro. Em 2018, os móveis de Lina para o Studio Palma foram exibidos no Salão de Arte de Milão (Fig.5) e, em maio de 2019, foram parte de exposição maior, intitulada “Lina Bo Bardi Giancarlo Palanti – Studio d’Arte Palma 1948-1951”, exibida na Galeria Gladstone, em Nova Iorque, Estados

28 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Op. cit. p. 135-137.

29 Novos. *HABITAT* – revista das artes no Brasil, nº 1, São Paulo, Out.-Dez. 1950, p. 53.



Unidos, como parte da *The European Fine Art Fair*. A exibição incluiu também trabalhos de artistas contemporâneos a Lina, como Lygia Clark, Alfredo Volpi e Sérgio Camargo.³⁰

5. Conclusão

Ao traçarmos o caminho de Lina até o desenho de seus móveis para o Studio Palma, fica clara a influência do ambiente à volta dela, em sua época de estudante e também como arquiteta recém-formada. O período ajudou Lina a consolidar algumas noções sobre seu trabalho futuro, que seria desenvolvido no Brasil. Assim, a conservação das tradições em oposição à valorização dos avanços tecnológicos; o olhar vol-

tado para o simples ao invés da grandiosidade pregada pelo fascismo e o interesse em dialogar com a história pontuaram os debates daquele momento e tiveram reflexo sobre os pensamentos e as atividades da arquiteta, que aqui aplicou-os em vários momentos: na defesa de que as origens da arquitetura moderna brasileira estariam nas construções feitas pelo homem popular; na valorização de objetos comuns e no uso de materiais tradicionais característicos brasileiros nos móveis de desenho moderno do Studio de Arte Palma.

Contribuiu para essa busca pelo vernáculo o fato de Lina haver se graduado em Roma, onde se encontrava ensino mais tradicional na Itália da época, voltado para um ideário historicista, e também sua aproximação com Giò Ponti, defensor de movimento pela valorização do artesanato. Outro fato relevante que exerceu grande

Figura 5: Vista da exposição sobre os móveis desenhados por Lina para o Studio de Arte Palma – Salão do Móvel de Milão, 2018 – Foto Jornal El País, edição online, 19 abril 2018 <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/19/cultura/1524161974_668189.html>. Acesso em 28 mar 2022.

30 TODD, Laura May. **Retracing the modernista steps of Lina Bo Bardi and Studio d'Arte Palma**. Disponível em: <<https://www.wallpaper.com/design/lina-bo-bardi-gladstone-64-gallery-new-york>>. Acesso em 01 set 2020.

influência no ideário da arquiteta pode ter sido a discussão sobre arquitetura na Itália ao longo da guerra, que envolveu a procura por novos caminhos, entre a tradição e a modernidade, e a busca pela identidade nacional na Arquitetura, que se encontrava perdida em meio à grandiosidade das obras fascistas. Tanto é assim que a cultura italiana do pós Segunda Guerra se voltou para as próprias raízes, redescobrimdo o local e abandonando a monumentalidade.

Com essa bagagem trazida da Itália, a arquiteta chegou ao Brasil imbuída, junto com o marido, de um projeto ambicioso de formação do público brasileiro para a arte. Ela, porém, enfrentaria obstáculos em suas tentativas de desenho de mobiliário. Em primeiro lugar, não havia profissionais qualificados para a fabricação dos móveis que ela desenhava. Em segundo lugar, faltava, no país, um reconhecimento sobre a relevância do design feito por profissionais especializados e também não havia regras quanto aos direitos autorais. Embora oferecesse condições para o desenvolvimento do projeto do Studio de Arte Palma, o Brasil da época não se encontrava preparado para esse empreendimento. Além dos fatores já citados, o público local, recém-ingresso na sociedade de consumo, cobijava mais o que se fazia fora do que era produzido aqui. Daí a vida curta do Studio.

Apesar de, na época, a experiência ter sido motivo de decepção para Lina, é fato que a iniciativa do Studio rendeu bons frutos a posteriori, sendo reconhecida como uma das experiências que ajudaram a moldar a mobília moderna brasileira. A herança de Lina Bo Bardi e do Studio Palma para o desenho do móvel moderno brasileiro, com o passar dos anos, alçou o trabalho da arquiteta ao patamar de clássico e, ao contrário da intenção inicial de atingir boa parcela da consumidores com a produção de móveis de bom design em série, os móveis de Lina

para o Studio Palma, ironicamente, tornaram-se acessíveis a poucos, sendo alçados à condição de objetos de arte.

Referências

CARVALHO, Waleska Almeida de. **O armário do arquiteto:** o diálogo de Bruno Zevi com a história. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – Área de concentração: Conservação e Restauro). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador: 2005.

CHEN, Aric. **Brasil modern:** the rediscovery of twentieth-century Brazilian furniture. 1ª Edição americana. New York: R& Company and the Monacelli Press, 2016.

FERRAZ, Marcelo (Coordenador editorial). **Lina Bo Bardi.** 2ª edição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. **Sociedade e cultura nos anos 1950.** Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>> Acesso em 24 jan. 20

LIMA, Zeuler R.M. de A. Lima. **Lina Bo Bardi.** New Haven, Connecticut, EUA: Yale University Press, 2013.

Lina Bo Bardi 100 – Brazil’s Alternative Path to Modernism (Catálogo). Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2014.

Móveis Novos. **HABITAT – revistas das artes no Brasil**, nº 1, São Paulo, Out-Dez. 1950.

PONZIO, Angélica Paiva. Gio Ponti – Bio. In: **As Casas de Gio Ponti:** O Mobiliário como Instrumento de Projeto. Tese (Doutorado – Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013.

SANCHES, Aline Coelho. **O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil.** In: Risco - Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo. nº 1. Programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (EESC-USP). São Carlos: 2/2003.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015.

TODD, Laura May. **Retracing the modernista steps of Lina Bo Bardi and Studio d’Arte Palma.** Disponível em: <<https://www.wallpaper.com/design/lina-bo-bardi-gladstone-64-gallery-new-york>> Acesso em 01 set 2020

Fernanda Coura

<https://orcid.org/0000-0003-4469-0384>

Mestra em História pela Universidade de Brasília (UnB).

ARTE NO EXÍLIO BRASILEIRO: IMAGENS INTERIORES DE LASAR SEGALL¹

ART IN BRASILIAN EXHILE: INNER IMAGES BY LASAR SEGALL

Daniel Rincon Caires

Instituto Brasileiro de Museus / Museu Lasar Segall

Tradução de **Juliana de O. Paes**

Resumo: Lasar Segall (1889-1957), um artista judeu que teve uma existência nômade e instável em contextos bastante diversos, expressou-se continuamente por meio daquilo que ele costumava chamar de “imagens interiores”. O termo designa ideias, visões e memórias que são marcadas por percepções e pensamentos. Este estudo é baseado numa análise crítica de algumas obras selecionadas de Lasar Segall, bem como de documentos textuais que ele escreveu. Numa tentativa de encontrar os vestígios que permitam compreender o conceito pictórico central de sua obra, o estudo objetiva enfatizar a importância da noção de ‘escritura entre mundos’ para a produção artística de Segall.

Palavras-chave: Lasar Segall, arte, imigração e diáspora.

Abstract: *Lasar Segall (1889–1957), a Jewish artist who led a nomadic, unstable life in widely divergent contexts, continuously expressed himself through what he liked to call his »inner images«. The term refers to ideas, visions and memories which are marked by personal perceptions and thoughts. This study is based on a critical analysis of selected artworks as well as on text documents Segall wrote. In an attempt to find evidence for Segall’s pictorial concept in his oeuvre, it aims at highlighting the importance of the notion of writing in-between-the-worlds for Segall’s artistic production.*

Keywords: *Lasar Segall, art, immigration and diaspora.*

O artista de origem judaica Lasar Segall, nascido em Vilnius em 1889, que estudou em Dresden e Berlim e que, na capital da Saxônia, estabeleceu contatos estreitos com a *Secessão de Dresden*, antes de emigrar para o Brasil e se tornar nessa sua pátria adotiva um dos precursores da arte moderna, foi durante sua vida não apenas autor de quadros, mas também um ativo escritor. Essa intensa atividade literária é revelada pelas numerosas cartas, ensaios, esboços de conferências e outros tipos de documentos escritos que hoje estão abrigados no Arquivo Lasar Segall em São Paulo. Em muitos desses escritos Segall manifesta-se a respeito das condições da sua própria criação artística. Pelo conteúdo, seus escritos diferenciam-se dos testemunhos pessoais com os quais os pesquisadores estão acostumados a lidar. Em seus ensaios e conferências ele trata também de aspectos gerais da arte, seja do significado e valor do expressionismo e das relações dessa vertente estética com a condição judaica, seja da formação artística, seja das dificuldades de compreensão da arte moderna pelo público, causadas pelo capitalismo.

Nas pesquisas em história da arte os textos de Lasar Segall vêm sendo frequentemente empregados para embasar uma interpretação biográfica de seus trabalhos. O caso de Segall, no entanto, permite investigar a possibilidade de se aproveitar mais efetivamente esses escritos, uma vez que eles extrapolam claramente a esfera pessoal e se conectam com problemas muito mais amplos. Para atingir essa finalidade, os ensaios de Segall podem ser considerados a partir do conceito de *escrituras entre mundos* [*Zwischenweltenschreibens*] de Ottmar Ettes. O interesse de Ettes se dirige à literatura produzida por autoras e autores que se movem incessantemente entre mundos. Ele postula que se deve rejeitar a ideia de que tais vozes estejam

firmente estabelecidas em instâncias de pertencimento ou ligação espacial e que serão melhor compreendidas se observadas no interior e entre diferentes universos literários, profissionais, linguísticos, compreendendo a escrita como parte de uma “imaginação vetorial”². O questionamento da pertença serve não apenas para aprimorar o reconhecimento da criação literária, como também para entender o auto posicionamento do agente produtor de escrituras.

Nesse sentido, Segall também levou uma vida entre mundos. Ele vivenciou de maneira particularmente intensa para o início do século XX as cambiantes circunstâncias espaciais, linguísticas, culturais e artísticas da época. Ainda em 1938, ao desenvolver o esboço de uma conferência – no início da qual já avisava a seus ouvintes de sua dificuldade com a pronúncia da língua portuguesa – Segall preferiu a língua alemã, ainda que já vivesse no Brasil há 15 anos³. No ano anterior, suas obras participaram da exposição *Arte Degenerada* na Alemanha, de onde ele havia partido já há muito tempo⁴. Sendo russo, judeu e modernista ele havia se tornado indesejado, em vários aspectos, justamente no país que moldou sua identidade artística e que lhe havia conferido prestígio no Brasil, como pioneiro da inovação estética. Diante desses acontecimentos, era impossível para Segall manter intacta qualquer relação de proveniência e pertença cultural. Com uma trajetória marcada pelo deslocamento e pela ruptura, Segall

2 ETTE, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2005, p. 16.

3 SEGALL, Lasar. Conferência “Arte, artistas e público” (ALS 06328) 15/8/1938; datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

4 Cfe. CAIRES, Daniel Rincon. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil. In: COSTA, Helouise (Org.): *A “arte degenerada” de Lasar Segall - Perseguição a arte moderna em tempos de guerra*. Museu Lasar Segall: São Paulo 2018, p. 21.

encontraria apoio e um quadro de referências estável apenas naquilo que denominou mundo ideal “interior”. A busca do artista pela conceitualização de suas criações, incluindo evidentes mudanças estilísticas e reorientações iconográficas, assim como sua luta por determinar uma identidade judaica coerente, deve ser discutida nesse contexto. Trata-se aqui portanto, por um lado, de reconhecer as continuidades nos escritos de Segall e por outro, de indagar-se pelo modo como as rupturas constantes na sua vida deixaram suas marcas nos trabalhos que foram surgindo, algo que o artista em seus escritos declarava serem estímulos e objetivos.

É algo extraordinário o fato de que Segall tenha se apegado a certos teoremas por períodos de tempo tão largos, em especial quando se considera as situações sociais completamente diferentes em que ele se envolveu, bem como as distintas redes profissionais com que se entrelaçou ao longo da vida. Ele desenvolveu mudanças estilísticas radicais de maneira contínua, experimentando com tendências figurativas que, num primeiro olhar, pareciam incompatíveis. Seus primeiros passos artísticos no contexto do modernismo de Dresden são evidentemente marcados pelo expressionismo, mas já em 1929 tomam uma direção cubista, afirmando a influência parisiense nas formas prismáticas que imprime aos corpos em suas pinturas⁵. Segall deixou também obras no estilo da nova objetividade, estimulado aparentemente por seu companheiro Otto Dix. Ao mesmo tempo, ele continuou com sua produção expressionista⁶.

Anteriormente, ele havia pintado no Brasil algumas obras no estilo de Tarsila do Amaral. Ele pintou obras surrealistas e algumas que se aproximavam do abstracionismo. Ele esteve sempre atento às formas de expressão mais significativas e procurou colocar-se tanto como mediador quanto como precursor de novas formas de figuração. Mas, em seus escritos teóricos, Segall ignora essas mudanças, da mesma forma que raramente articula em discursos as alterações nas circunstâncias de sua vida. Ao invés disso, o artista aponta frequentemente a incursão interior como essencial para a arte. Em 1911, ele afirmou que desejava dar forma apenas ao “mundo interior do pensamento”. Em 1921, declarou que das “grandezas e misérias” do tempo desaparece tudo aquilo que é exterior, “permanecendo apenas as experiências interiores”. Em 1932, disse não procurar fazer filosofia ou literatura em suas obras, e trabalhar tão somente em consonância com sua voz interior em “proximidade com a terra e com o humano”. E ainda em 1949 escreveu que buscava expressar as dores e alegrias de seu “mundo interior”⁷. Sempre com as mesmas palavras, ainda que, nos últimos casos, registradas em português, Segall expressava-se sobre suas criações. Ele enfatizou, de uma maneira que fez muito claras suas próprias concepções artísticas, que não interessava descrever as realidades ou os eventos exteriores de acordo com sua aparência superficial, mas sim expressar os elementos oferecidos pela visão

Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2650.

7 SEGALL, Lasar. “*In meiner Kunst zu werden*” (ALS 05654). Dresden, 10/08/1911, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1; SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler*” (ALS 05723). Dresden, 1921–1922, Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 6.; SEGALL, Lasar. “*Ich erinnere mich, als ganz kleines Kind*” (ALS 06065). Paris 1932, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1; SEGALL, Lasar. “*Vilna, minha cidade natal*” (ALS 06500). 1949–1950, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 5.

5 COHN-WIENER, Ernst: *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Martin Wasservogel Editor, 1929, p. 263.

6 *Ver Flüchtlinge* [Refugiados], 1922, Guache e aquarela sobre papel, 39,5 x 48,6 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0031; *Strasse – Zwei Frauen* [Rua], 1922, Óleo sobre tela, 131 x 98 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0007; *Encontro* [Rendez-vous], 1924, Óleo sobre tela, 66 x 54 cm,

interna, as “imagens interiores”.

As “imagens interiores” de Segall nada têm a ver com a noção neoplatônica de formação de ideias na mente criativa. A ânsia de internalizar e expressar a alma é mais ou menos semelhante entre a maioria dos representantes do expressionismo. Pode-se considerar essa afirmação até mesmo como um critério primordial para atribuir atitudes artísticas à onda expressionista, e seria possível reunir dezenas de declarações semelhantes.⁷ Segall, no entanto, manteve esse conceito e o traduziu também para trabalhos seus que seguiam outros estilos artísticos. Portanto, é imperativo considerar sempre a biografia do artista ao analisar a obra. Assim procedeu o próprio Segall. Em 1932, fez em Paris a tentativa de descrever, em alemão, sua infância no bairro judeu de sua cidade natal na Lituânia como significativa para seu trabalho artístico posterior: “Durante anos, após ter deixado Vilnius, minha cidade natal, ainda trabalhei sob as impressões e senti intensamente a atmosfera daquela cidade.”⁸ Quando escreveu essas lembranças, já se tornara conhecido como artista judeu; doze anos antes, um primeiro livro sobre Segall mencionara seus “maravilhosos” registros do que seriam a devoção e o destino místico do seu povo.⁹ Adiante ainda será demonstrado que este propósito pode ser observado até em suas obras tardias.

Segall considerava seu objeto artístico o que resumiu como “motivos humanos”: “homem, mulher, criança, animal em relação um ao outro e em relação ao meio”.⁹ Seus retratos demonstram uma visão íntima das pessoas,

por exemplo, mostrando-as absortas em seus pensamentos. Via de regra, no entanto, não retratou indivíduos especificamente identificáveis. Antes, reproduziu tipos de pessoas em suas representações. Muitas imagens retratam pessoas isoladas, apesar da ênfase dada pelo artista ao meio ambiente. Mesmo nas representações coletivas quase não há interação entre as pessoas, que muitas vezes estão próximas entre si, mas não unidas. A consciência das pessoas representadas parece quase sempre estar voltada para dentro: refletindo, esperando, vagando, penteando os cabelos, amamentando, escrevendo – o ser humano em sua existência silenciosa, introspectiva e muitas vezes inerte.

Na maioria das vezes o artista elegeu a vista frontal para seus retratos, para que o observador olhasse diretamente nos olhos do retratado. O olhar do espectador, no entanto, raramente é refletido pelo sujeito retratado, de maneira que qualquer diálogo que pudesse desencadear um sentimento de vergonha e com isso, distância, fosse impedido. Antes, as figuras representadas com olhos de proporções exageradas convidam o espectador de alguma maneira a investigá-las, aparentemente para compreender seus sentimentos. Portanto, não surpreende que a pesquisa literária sobre Segall faça referência à ideia há muito reconhecida de que “os olhos são a janela para a alma”.¹⁰ Frequentemente predomina a impressão de que são marcados pela melancolia, embora muitas vezes sem motivo aparente.

Além dos olhos Segall também destaca o

8 DÄUBLER, Theodor. *Lasar Segall*. Berlim: Editora Fritz Gurlitt de literatura judaica, 1920; p. 5. Este livro foi publicado como volume 20 da Biblioteca Judaica.

9 SEGALL, Lasar. “*In der Kunst gibt es immer ein Suchen, Pro-bieren*” (ALS 06120). Rio de Janeiro 15/08/1933, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

10 Cfe. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall. Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci(Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. São Paulo: Ateliê, 2004; p. 45. A respeito das diferentes formas de representação do olhar nas obras de Lasar Segall, ver MUSEU LASAR SEGALL. *Aquarelas de Segall, olhar sereno, olhar aflito, múltiplos olhares*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2006 (Catálogo de exposição); p. 10 e ss.

rosto e as mãos representando-os em tamanho desproporcionalmente grande. Especialmente nos desenhos, os corpos esguios mal conseguem suportar as cabeças infladas (*Família*, um 1919; *Efeito do luar*, 1914–1919; *O músico cego*, 1914–1919).¹¹ Assim as cabeças podem ser interpretadas simbolicamente para processos internos. Em sua obra, pode-se observar um gesto repetido para a representação das mãos: Todos os cinco dedos estão pressionados juntos e levemente curvados para dentro, como se a mão inteira assumisse a forma de uma concha e lembrasse uma mão em oração ou o gesto de um mendigo que suplica: portanto, um gesto que comporta proteção e segurança, empregado para demonstrar a união de um casal (*Rendez-vous*, 1924), a proteção do próprio corpo (*Judeu em orações III*, 1930), segurar uma criança pequena (*Maternidade*, 1931) ou um pássaro (*Visões de Guerra*, 1940-1943).¹² Enquanto os rostos expressivos, representados com proporções exageradas e quase sempre de frente conduzem o olhar para o interior, as mãos protetoras evidenciam dessa maneira a exclusão e a necessidade de amparo dos objetos retratados.

11 *Famílie* [Família], c. 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 28,2 x 22,3 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2585; *Mondscheinstimmung* [Efeito do luar], 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 22,2 x 28,2 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2587; *Der blinde Musikant* [O músico cego], 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 22,2 x 28,3 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2593.

12 *Der blinde Musikant* [O músico cego], 1914–1919, Tinta sépia sobre papel, 22,2 x 28,3 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2593; *Mário na rede* [Mario in der Hängematte], 1929, Ponta-seca sobre papel, 25,5 x 32 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0374; *Pogrom*, 1937, Óleo e areia sobre tela, 184 x 150 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0018; *Navio de emigrantes* [Emigrantenschiff], 1941, Óleo sobre tela, 230 x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0019. Sobre os significados metafóricos da rede nas criações imagéticas de Segall, ver SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013; p. 73 e ss.

Segall elege frequentemente para suas representações humanas uma superfície incerta, flutuante ou indefinida, seja rodeada por uma arquitetura frágil (*Der blinde Musikant*, por volta de 1919), em uma rede (*Mário na rede*, 1919), sobre solo instável (*Pogrom*, 1937) ou em um navio balançando no oceano (*Navio de emigrantes*, 1941). Se um horizonte é sugerido, muitas vezes é interrompido ou inclinado, de modo a enfatizar ainda mais o desequilíbrio do chão. Nos desenhos o horizonte é frequentemente omitido e a natureza da superfície nem sequer é insinuada. As figuras encontram-se isoladas no espaço vazio da imagem, aparentemente para sugerir a falta de qualquer apoio (*No manicômio*, por volta de 1919).¹³

Além de um solo instável ou indefinido, pode-se observar muitas vezes na obra de Segall a existência de transições fluidas no horizonte, assim como entre os corpos, objetos e o ambiente. Na pintura o artista desfoca os contornos por meio de transições de cores borradas e da aplicação manchada, muitas vezes transparente da tinta (*Fugitivos*, 1922). Nos desenhos, contudo, o uso de linhas semelhantes para representar diferentes elementos leva a transições indefinidas (*Sol e mar*, 1930-1935).¹⁴ Além disso, a forma semelhante com a qual foram criados motivos na verdade diferentes, evoca uma cadeia de associações entre os elementos individuais da imagem. Assim, as aberturas arredondadas da chaminé do navio lembram os formatos de

13 *Aus dem Irrenhaus* [No manicômio], 1914–1919, Tinta preta sobre papel, 23 x 30 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2575. Sobre os desenhos de Segall, ver NAVES, Rodrigo: *A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 207 e ss.

14 *Flüchtlinge* [Refugiados], 1922, Guache e aquarela sobre papel, 39,5 x 48,6 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0031; *Sol e mar* [Sonne und Meer], 1930–1935, Tinta preta sobre papel, 22 x 32,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2771.

rostos dos emigrantes e marinheiros (*Grupo de emigrantes no tombadilho*, 1928; *Cabeça de marinheiro e chaminé*, 1930; *Navio de emigrantes*, 1941). Além disso, é nítida a analogia entre a chaminé do navio e a lua em algumas gravuras (*Marinheiro deitado com cachimbo*, 1930). A fumaça que sai da chaminé do navio aparece em outra folha, no rosto do marinheiro (*Cabeça de marinheiro e chaminé*, 1930).¹⁵ Finalmente, a linguagem figurativa cubista dissolve parcialmente a figura e o fundo (Ewige Wanderer, 1919).¹⁶ Características do desenho são linhas abruptamente interrompidas no contorno dos corpos. As pessoas, a arquitetura e os objetos são insinuados por linhas únicas, nunca desenhados com contornos fechados (*Morte do irmão de Margarete*, 1919–1921).¹⁷ Essa recorrente dissolução de linhas divisórias e contornos, assim como a base inconsistente, fazem com que a impressão atmosférica geral ganhe maior significado do que os objetos e as pessoas retratados.

Todos os princípios do desenho aqui reunidos contribuem para criar aquilo que Segall chama de suas imagens interiores. O primeiro impulso nesse sentido ele descreveu em um texto que mistura o biográfico com o programático. Aqui seu intuito é entender como o movimento interno, empatia e impulso criativo estão entrela-

çados e formam, como ele pensa, uma direção artística:

“Era 1914 [correção manuscrita no texto datilografado: 1910], tarde da noite, quando senti um desejo insano de trabalhar. Tive a sensação de estar sozinho e totalmente isolado do mundo. Estava tão silencioso, que podia ouvir a mim mesmo. Senti que as formas da natureza não tinham nada a ver comigo, apenas as formas do meu próprio mundo, e que somente isso importava. Tive a necessidade de criar uma composição “Pogrom”. Enquanto trabalhava, de repente me senti compelido a desenhar casas que choravam. Pensei que, durante o Pogrom, a casa teria vivenciado tudo como o próprio homem. Desenhei uma rua com casas tortas, e uma pessoa que tinha o mesmo tamanho que a casa de três andares. Prescindi de todas as proporções e perspectivas. Tudo era supérfluo para mim. Minha experiência havia sido forte demais e eu precisava me livrar de todas as leis e criar livremente. Desde então tive a coragem de renunciar impiedosamente à todas as formas da natureza e comecei com formas, com as minhas formas, a construir o necessário”¹⁷.

Essa afirmação deixa claro como a noção perturbadora de Segall sobre atos de violência, com cujas vítimas ele se identifica enquanto membros de uma comunidade marcada pelo destino, se transforma em uma imagem metaforicamente irreal: perspectivas e proporções modificam-se perante seu olhar interno, leis e limites da natureza são parcialmente suprimidos. Assim o desenho descrito por Segall consegue ampliar a profunda dor das vítimas para além dos seus corpos e se tornar parte de uma espécie de síntese pictórica da coisa: justamente de uma imagem interior.

Os posteriores atos de violência contra minorias nacionais, religiosas e étnicas em sua cidade natal – como por exemplo a ofensiva a Vilnius de 16 de abril de 1919 – e em outros lugares mar-

15 *Navio de emigrantes* [Emigrantenschiff], 1941, Óleo sobre tela, 230 x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0019; *Grupo de emigrantes no tombadilho* [Emigrantengruppe auf dem Oberdeck], 1928, Água-forte e ponta-seca sobre papel, 28,5 x 33 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0304; *Cabeça de marinheiro e chaminé* [Kopf eines Matrosen und Schornsteine], 1930, Ponta-seca sobre papel, 22 x 28 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0401; *Marinheiro deitado com cachimbo* [Seemann liegend mit Pfeiffe], 1930, Ponta-seca sobre papel, 29 x 36 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0399.

16 *Ewige Wanderer* [Eternos caminhantes], 1919, Óleo sobre tela, 138 x 184 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0004; *Tod von Margaretes Bruder* [Morte do irmão de Margarete], 1919–1921, Grafite sobre papel, 23 x 29,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0462.



Figura 1. Lasar Segall: *Pogrom* (1937), Óleo e areia sobre tela, 184 x 150 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0018

caram a obra de Segall. Vários quadros, desde aquele anteriormente citado, testemunham que para Segall, o terror e a tristeza diante dos Pogroms contra os judeus permaneceram presentes ao longo da vida. A seguir será demonstrado por meio da pintura *Pogrom* de 1937, como

Segall se relacionou com um fato que nunca o afetou diretamente, e com isso também como expressou artisticamente sua compreensão de imagem interior muito depois do apogeu da pintura expressionista, em um quadro que praticamente não apresenta tais características. Em 13

de maio de 1937 ocorreram devastadores atos de violência antissemita na então cidade polonesa de Brest. Nesta época foi criada a obra de Segall. No entanto, não há indícios claros de que a cena retrata o episódio em Brest. Ele pode ter ouvido falar a respeito no Brasil. Aparentemente não foi sua intenção atribuir um evento inequívoco da história contemporânea e um ponto de referência ao seu quadro. Isso foi reconhecido rapidamente. Em 1938 Paul Fierens comparou neste sentido o quadro de Segall com quadros sobre o domínio da morte na Idade Média Tardia e Idade Moderna.¹⁸ No entanto, observações mais precisas sobre as decisões artísticas de Segall não foram feitas, embora justamente elas ajudem a perceber, até que ponto a interpretação de uma imagem interior está presente aqui.

Estão representados quatro crianças, cinco homens e duas mulheres: os necessitados, todos descalços, nas roupas mais simples, que perderam o chão sob seus pés. Estão todos deitados em diferentes direções, rodeados por diversos objetos, sobre um chão que traz sinais de destruição e está vagamente definido.¹⁹ Um texto em hebraico e um homem barbado com uma kipá, levemente insinuada, na parte superior esquerda do quadro, indicam que as pessoas representadas pertencem à comunidade judaica. É fácil supor, que o título se refira a um Pogrom contra os judeus. No entanto, todas as outras pessoas representadas não estão com a cabeça coberta. As roupas dos retratados são

diversas: alguns estão todos cobertos, com exceção das mãos e dos pés, enquanto um dos homens está vestido somente com uma camiseta sem mangas e acima à direita a mulher deitada, possivelmente grávida, está coberta com um pano branco. Ao redor das pessoas retratadas estão objetos que evocam trabalhos anteriores de Segall e têm em grande parte um caráter simbólico. Elas provêm do ambiente pessoal, mas não exclusivamente judeu do artista.

As paredes de tijolo tortas e em parte desmornadas, com suas grandes janelas, lembram as paredes das casas de prostituição no Brasil, as quais Segall retratou em inúmeras gravuras (*Casa do Mangue*, 1929).²⁰ Janelas têm geralmente a função de separar, mas também de conectar: separam o ambiente interior do mundo exterior, mas permitem ao mesmo tempo um olhar para fora. Talvez elas evoquem aqui uma lembrança simbólica da ideia dos olhos como janela para a alma e então tanto mais deixam que as casas semi-destruídas sejam percebidas como contrapartes das pessoas debilitadas. Também a planta sem flores no pequeno vaso no canto esquerdo inferior deve ser compreendida simbolicamente. Ela aparece, entre outras, na pintura *Krankenstube* de 1921.²¹ Nessa, como naquela, ela representa pobreza e isolamento, pois a terra no vaso é insuficiente para as raízes dessa planta.

A disposição dos corpos das pessoas e a inusitada visão de cima devem ter sido um desafio artístico. É possível que, para facilitar o trabalho, Segall tenha girado o quadro durante o processo da pintura de modo a poder pintar as

18 FIERENS, Paul. *Lasar Segall*. Paris: Éditions des Chroniques du Jour, 1938; p. 12. Coletânea de textos traduzidos para o inglês, originários da imprensa francesa, sobre a obra *Pogrom* de Lasar Segall (ALS 06321): Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 5.

19 Sobre as representações que Segall fez dos pogroms, ver também CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall: Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. Ateliê: São Paulo 2004, p. 58.

20 *Casa do Mangue* [Haus in Mangue], 1929, Xilogravura sobre papel, 31,5 x 42 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0350.

21 *Krankenstube* [Interior de Pobres II], 1916–1921, Óleo sobre tela, 140 x 173 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 3008.

peessoas individualmente em sua posição habitual - geralmente em pé. Mas a rotação revela não apenas aspectos do processo de criação, como também permite outras analogias das figuras representadas. Com uma rotação de 90 graus à esquerda, o homem de camiseta sem mangas lembra o personagem negro no quadro *Bananal*, de 1927.²² Essa semelhança não está apenas no rosto com a boca deslocada, no pescoço longo e no tronco estreito e seminu, mas também no tocante à composição da imagem de uma perspectiva baixa, ao horizonte alto, à redução da cor a uma tonalidade e à desordem dos corpos e das folhas em torno do homem. Uma rotação de 90 graus à direita, ou seja, na direção oposta, faz com que as três figuras ao fundo inclinem-se verticalmente. O homem barbado no meio da fileira – assim como a criança loira com a mão no peito – faz lembrar da pintura *Fim e Começo*, criada em 1928. A kipá e a barba indicam que ele é judeu. Também poderia tratar-se do avô de Segall. Ele o retratou de modo semelhante na pintura *Meus avós [Meine Grosseltern]*, de 1921.²³

As possibilidades de comparação citadas aqui deixam claras as relações intertextuais – ou melhor, interpictoriais – entre as obras de Segall. Mas também a referência de Fierens às semelhanças com obras de artistas de outras épocas tem seu valor, não apenas pela similaridade temática e pela descrição aguçada. As anotações de Segall atestam, da maneira típica dos artistas expressionistas, seu entusiasmo pela arte da Idade Média, “cujas obras hoje consideramos atentamente, com um sentimento unânime de

afinidade”, especialmente pela arte de Giotto.²⁴ A tendência a misturar a representação externa da realidade e a imaginação e o simbólico na representação de Segall correspondiam às características específicas da arte gótica, e também não é por acaso que os tons terrosos da pintura fazem lembrar o afresco, cuja orientação Segall confirma em carta a Stefan Zweig.²⁵ Sua predileção por Giotto pode ter influenciado também a representação dos corpos, em sua constituição robusta. Dessa maneira, Segall reúne em suas representações inúmeras fontes artísticas em uma nova totalidade. Com isso, ele une os personagens em uma nova unidade, mas não em um grupo homogêneo. É certo que os rostos das pessoas, retratados como se fossem máscaras, permitem inúmeras leituras. Mas se restasse dúvidas de que todas as pessoas são representadas como mortas, a ausência total de relação entre elas e com o meio, que Segall descreveu como principal interesse na sua representação artística das pessoas, seria confirmação bastante.

Um pergaminho recoberto com a escritura hebraica, parcialmente soterrado sob um cadáver, no canto inferior esquerdo, assemelha-se a uma Torá. As Torás, por trazerem inscritas em si o nome divino, devem estar sempre abrigadas em altares, para que sejam protegidas dos olhares alheios. O rito determina também que a leitura da Torá seja feita com o emprego de um ponteiro cerimonial – o *Yad* – já que o livro sagra-

22 *Bananal* [Bananenplantage], 1927, Óleo sobre tela, 87 x 127 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

23 *Fim e Começo* [Ende und Anfang], 1928, Óleo sobre tela, 61,5 x 78,5 cm, coleção particular, São Paulo; *Meine Grosseltern* [Meus avós], 1921, Óleo sobre tela, 90 x 73,5 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 0006.

24 SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler*” (ALS 05723), Dresden, 1921–1922, Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 8. Conclui-se de uma nota manuscrita sobre técnicas de pinturas deixada por Segall que ele se deixou influenciar pelos matizes pictóricos de Giotto e que também foi encorajado por uma leitura da obra de Cennino Cennini; cfe. SEGALL, Lasar. “*Die Technik: Giotto – Cennini*” (ALS 05946), Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

25 SEGALL, Lasar. “*Sehr geehrter Herr Zweig*” (ALS 02737), Campos do Jordão, 27/12/1940, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

do não deve ser tocado diretamente. Tais instrumentos litúrgicos estão ausentes da pintura de Segall: o pergaminho encontra-se desvelado, sujeito a olhares, e é diretamente tocado pelo corpo de um menino, que escora-se sobre ele. No pergaminho é possível ler em hebraico: “*Seu povo Israel, eles pereceram pela espada, eu trago a redenção*”.²⁶ A sentença, que parece ser profetizada pela própria divindade judaica, não é uma citação extraída da Torá. Num artigo publicado no ano de produção da obra, em 1937, Geraldo Ferraz concluía que a imagem representava a página arrancada de um livro, e traduzia o texto num sentido mais geral, da seguinte forma: “*Estamos libertados de nossas almas. Mas, quando terminarão estas coisas?*”²⁷. Ao mesmo tempo, lê-se num texto jornalístico de 1938: “loucas visões de pogroms, uma pilha de corpos amontoados pacificamente próximos de uma Torá”.²⁸ Mesmo na literatura mais recente continua-se a reconhecer o objeto como uma Torá.²⁹ Con-

siderando-se o tema geral da representação, a escritura registrada sobre o suporte retangular faz lembrar também uma lápide judaica, remetendo às vítimas massacradas⁵¹. Não constitui exercício válido, no entanto, buscar sentidos definitivos e unívocos dos elementos presentes na obra. As diferentes interpretações dos significados de uma mesma escritura, assim como a surpreendente afirmação de que os cadáveres retratados transmitem uma aura de “paz”, são condizentes com a vaguidão intencional das composições de Segall e da ambiguidade das suas narrativas visuais. Isso vale para *Pogrom* como também para várias outras de suas obras: Segall não se ocupa das circunstâncias externas, mas busca a expressão de suas visões interiores. Essa característica de sua obra admite numerosas associações de imagens.

Em *Pogrom* o horizonte é apenas esboçado na extremidade superior do quadro, decisão que quase impede o observador de vislumbrar o céu. Apenas uma ave o atravessa em voo – talvez traga a eterna paz de espírito ou simbolize uma alma desprendendo-se de seu invólucro terrestre. Uma árvore esquelética, também naquela porção do quadro, une o mundo terreno ao celestial. Os objetos quedam inúteis ao redor, os corpos das vítimas começam a retornar ao pó de onde vieram. Ao fundo, paredes arruinadas compostas dos mesmos tons ocres e rosados usados nos cadáveres inertes. Segall acentua pictoricamente o aspecto material e terreno pelo recurso a cores esmaecidas, opacas e impuras (mescladas com branco) e também pelo emprego de um largo espectro de tons terrosos em toda a superfície da pintura. As pinceladas granuladas restituem o peso da matéria. Emer-

26 No original, “*amo israel naflu bacherev iti javo hageula*”; na tradução em alemão “*Sein Volk Israel, sie fielen durch das Schwert, mit mir kommt die Erlösung*” [Seu povo Israel, eles pereceram pela espada, eu trago a redenção]. A frase registrada na tela apresenta alguns erros gramaticais. Agradeço a Moshe Baumel, rabino da Congregação Israelita de Basel, pela tradução para o alemão.

27 No texto, Ferraz se referia a uma conversa com o artista e interpretou a obra *Pogrom* como uma ilustração da morte: “Segall me falou dela pela primeira vez afirmando, com aquelas suas expressões que a pronúncia recorta: ‘eu hei de mostrar mortos’... Pogrom nada mais é que um amontoado de corpos mortos.” FERRAZ, Geraldo. *Pogrom de Lasar Segall*. (ALS 06321) Diário da Noite (SP) 23/9/1937, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 7.

28 “Crazy visions of pogroms, a heap of corpses lying peacefully in a line near the stakes of Thora.” Autoria não identificada. (ALS 06321) *Letter from Paris*. Nouvelle Presse (Genebra), 4/2/1938, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

29 Lafer fala em uma Torá, cfe. LAFER, Celso. Particularismo e universalidade. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. Ateliê: São Paulo 2004, p. 28. Sobre a relação entre imagem e escrituras nos quadros de Segall e especialmente sobre as representações da Torá em suas obras ver SANTANA

JÚNIOR, Fernando Oliveira. *O Hebraico como Palavrimgem em algumas obras de Lasar Segall no contexto da revisão da crítica Segalliana sobre o Judaísmo e a Arte*. In: Intersemiose. Revista Digital 2 (2013), Nr. 3, p. 148-190; p. 168 e segs.

ge a impressão de que a substância dos corpos dissolve-se no nada. As bordas da imagem reforçam tal efeito: ali as cores vão se tornando mais claras quanto mais se aproxima da extremidade e o contraste desaparece. Ainda que a perspectiva da pintura que enquadra a cena de um ponto de vista superior sugira a proximidade dos corpos com o solo colocando-os diretamente no chão o segundo plano enevoado empresta a eles ao mesmo tempo algo de flutuante. Dessa forma, a pintura transmite uma aura onírica, oscilando entre a concretude terrena e o incorpóreo, o peso e a leveza, a matéria e o espírito.

Em seu estudo sobre a abordagem segalliana das atribuições dos judeus, Maria Luiza Tucci Carneiro apontou que o pintor fez uma longa pausa, deixando de tratar o tema por algum tempo após seu estabelecimento em São Paulo. A autora argumentou que, ao voltar a tratá-lo, Segall colocaria em prática uma nova perspectiva, nitidamente mais introspectiva.³⁰ As observações sobre *Pogrom* feitas acima estão de acordo com essa constatação; de certo modo, no entanto, Segall apenas dava seguimento àquilo que sempre buscara na arte ao longo de sua vida. Diferentemente de outros expressionistas alemães, que ele qualificava como artistas “tendenciosos”, Segall não desejava “fazer política” por meio de sua arte, afastava-se da ideia de colocar a arte a serviço da agitação. Pelo contrário, ele pleiteava a realização de uma arte atemporal, universal e “espiritual”³¹. Já em

1923 ele se expressava nestes termos. Em 1933, numa declaração por escrito, Segall registrou que seus esforços visavam “capturar as coisas transitórias e elevá-las a um patamar de equilíbrio”³². Nessa perspectiva, a imagem interior a que Segall sempre afirmava dar visibilidade deveria ser compreendida não como geradora do processo criativo, mas como seu resultado. Ainda que não fosse esta exatamente a intenção de Segall, as coisas relacionam-se entre si. O transitório, o momento fugaz que pode ser captado em fotografias - que em alguns casos serviram como ponto de partida para composições de Segall - estava presente em suas obras. Pois para ele as imagens interiores eram memórias, pensamentos e conceitos oriundos do contato com o mundo real. Entre os documentos que legou encontra-se um que retrata o cemitério judaico de Vilnius antes de 1912.³³ Fierens escreveu em 1938 que a pintura *Pogrom* tratava de fato “do próprio pogrom”, a encarnação visual da violência contra os judeus, mas que sobretudo compunha uma espécie de “canção do sofrimento humano”³⁴. As obras de Segall foram desde o início tratadas de forma semelhante, e para ele o significado amplo era mais importante que qualquer referência específica.

Mesmo diante do furioso antisemitismo que grassava na Europa em 1937 Segall manteve-se

30 Cfe. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall - Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall*. Ateliê: São Paulo 2004, p. 48.

31 SEGALL, Lasar. “*Lieber Oscher!*”, (ALS 00486), Berlim, 19/02/1923, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 5. Ver também CAIRES, Daniel Rincon. *Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil*. In: COSTA, Helouise (Org.): *A ‘arte degenerada’ de Lasar Segall. Perseguição a arte moderna em tempos de guerra*. Museu Lasar Segall: São Paulo 2018, p. 18–30; p. 28.

32 SEGALL, Lasar. “*In der Kunst gibt es immer ein Suchen, Probieren*” (ALS 06120), Rio de Janeiro 15/08/1933, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1.

33 Cartão postal de Abel Segall a seu filho Lasar Segall (ALS 00018), 1912, Museu Lasar Segall, São Paulo. Ver também MATTOS, Cláudia Valladão de. *60 Fotografias do Acervo*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2013 (Catálogo de exposição), p. 13.

34 FIERENS, Paul. *Lasar Segall*. Paris, 1938, p. 12. Geraldo Ferraz também escreveu que em *Pogrom* de Segall tudo o que era anedótico e descritivo fora eliminado; cfe. FERRAZ, Geraldo. *Pogrom de Lasar Segall*. (ALS 06321). Diário da Noite (SP), 23/09/1937, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 7.

fiel em suas obras a uma representação profundamente estilizada da realidade, por meio dos recursos pictóricos, e essa fidelidade não deve ser simplesmente creditada aos seus hábitos. Tampouco se trata de um compromisso com uma determinada escola. O próprio artista declarou em 1938 que os princípios que regem a arte são eternos e imutáveis, a despeito das transformações nas formas de expressão. Muitas vezes, e mesmo depois de ter pintado Pogrom, Segall afirmaria que considerava secundários os problemas estéticos³⁵. O verdadeiro desafio, em sua concepção, era a representação de suas imagens interiores.

Elas são a expressão de um conjunto de experiências e descobertas que Segall colecionou em diferentes contextos espaciais, culturais, linguísticos e estilísticos. A arte de Lasar Segall alimenta-se de sua própria vida, uma vida que, num senso geográfico e também ideológico, se passou num espaço entre mundos. Ao longo de suas diversas mudanças de país o artista conheceu pessoas em posições sociais radicalmente diferentes. Em retratos individuais e mesmo no tratamento que dava aos indivíduos inseridos em grupos, ele acentuava as características que permitiam encontrar o lugar do sujeito na hierarquia social. O destino e o sofrimento de grupos sociais marginalizados - especialmente dos judeus - eram expressados por meio de uma maneira típica de representação. Segall experimentou a dor que o isolamento social pode provocar, provavelmente em sua própria pele. Atentando-se a isso, é lícito perguntar: ao lançar-se ao procedimento em verdade usual de recorrer às imagens interiores, não estaria

Segall, de certa maneira, alimentando-se de sua própria situação de vida e trabalho? De que forma o contexto em que seu trabalho se localiza exerce influência sobre seu pensamento?

Um debate sobre identidade judaica, conduzido no início do século XX na Alemanha e também em outras partes, deixou vestígios no campo da crítica de arte. Houve um período em que Will Grohmann avaliou positivamente as perspectivas de Segall justamente pelo fato de que, por ser judeu, o pintor atingiria uma arte especial, condicionada pelo judaísmo³⁶. Segall seria novamente mencionado em um abrangente esforço de análise sobre o que se poderia compreender por “arte judaica”, publicado em 1929. Neste livro, o entendimento moderno da arte de um povo como “expressão de suas características próprias” foi defendido e fundamentado, e lamentou-se o fato de que os judeus, como povo, não teriam essas características próprias. Mesmo assim, o autor encontraria “algo profundo” na arte judaica e chegaria a argumentar que a “arte judaica consciente” teria encontrado no Expressionismo sua forma própria de manifestação³⁷. A argumentação de Segall sobre o caráter da arte judaica segue essa mesma direção, e seu discurso sobre as imagens interiores aproxima-se dessa figura de pensamento. Ele escreve:

“É certo que os judeus, especialmente aqueles que não se aculturaram, que não se tornaram europeus, localizam sua vida com mais ênfase no interior de si mesmos, ao contrário de experimentarem a exterioridade (vivem mais de dentro para fora do que de fora para dentro). E aqui justamente está sua força. Ele aborda o ambiente que o cerca e sua própria vida não com a obviedade dos homens liga-

35 SEGALL, Lasar. “*Ich kann es mir vorstellen*” (ALS 06328), 15/08/1938, Datiloscrito, (Conferência Arte artistas e público), Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 3, e SEGALL, Lasar. “*My Art is not just aesthetics*” (ALS 06373), 1940–1948, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

36 Cfe. GROHMANN, Will. Das Werk Lasar Segalls. In: *Lasar Segall Katalog*. Hagen: Folkwang Museum, 1920 (catálogo de exposição), sem página.

37 COHN-WIENER, Ernst. *Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Martin Wasservogel Editor, 1929; p. 10, p. 11 e p. 260.

dos aos aspectos ópticos; ele vive as coisas mais intensamente por meio da organização de uma imaginação própria ou da força de seu pensamento. É de se supor que o judeu desenvolva uma relação mais rápida e direta com a arte expressiva, com o Expressionismo dos dias atuais, em comparação com os outros. Para o judeu é mais fácil estabelecer uma articulação verdadeira com a arte contemporânea. [rasurado: de fato, o judeu necessitava da arte do discurso]. Não é nenhum segredo que a arte impressionista e realista servem pouco aos judeus, pois eles têm uma relação bastante problemática com a natureza e sua representação. Deve-se esperar, portanto, que sob tais circunstâncias seja mais fácil para os judeus encontrarem um entendimento da arte expressiva que hoje se torna hegemônica na Europa, porque é de sua natureza experimentar pessoalmente, lidar com visões e até mesmo delinea-las”.³⁸

Aqui Segall tenta claramente prestar contas de suas próprias realizações e as liga às implicações artísticas determinadas pela sua condição de membro de um grupo étnico específico. Diversas versões deste texto foram preservadas no arquivo³⁹. Elas são testemunhos das tentativas que se prolongam ao longo dos anos de relacionar arte e identidade pessoal.

Mason Klein acreditava que Segall, face às dificuldades interpostas ao artista judeu que não conseguia alcançar a assimilação, criou uma cacofonia de estilos como forma de constante adaptação aos ambientes artísticos.⁴⁰ Uma interpretação psicológica desse tipo é difícil de refutar, mas ela faz com que as estratégias estéticas pareçam ser meras reações às pressões externas. Mais ainda, deve-se considerar que

no Brasil, por mais de uma vez, Segall adotou posturas estéticas que contrariavam as tendências dominantes. Pode-se compreender suas variações estilísticas, bem como aquilo que permaneceu inalterado ao longo delas, de outra maneira. Aquilo que Segall escreveu a respeito disso é importante para essa compreensão. Nesses escritos ele tentou esclarecer os relacionamentos entre a vida e a prática artística. As imagens interiores às quais ele se refere podem ser compreendidas como um lastro mnemônico que permite ao artista manter coerência em sua obra, mesmo diante de mudanças constantes no mundo que o cerca. Em meio a uma vida imigrante marcada pela sombra da crise, o lastro interior parece ser algo promissor a que se apegar. Na carta que escreveu a Zweig em 1940, Segall considerou a humanidade como “eterna refugiada”, e tratou com muita frequência desse tema em suas obras de arte.⁴¹ A crise e a imagem interior coabitam na metáfora.

O tema da diáspora - cujos efeitos mais radicais foram representados em Pogrom - foi tratado por Segall em muitos níveis. Seu autorretrato como brasileiro, sempre mencionado em ensaios e pesquisas, pode ser compreendido neste mesmo sentido, pois é parte integrante de uma construção identitária híbrida diante do contexto migratório. É também a representação de uma imagem interior. A obra foi pintada a partir de uma fotografia, tirada ainda na Alemanha. Mas o artista alterou a cor de sua pele, de maneira a acentuar o contraste com a branquíssima pele da imagem da sua esposa, representada ao seu lado. Dessa forma Segall

39 SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler*” (ALS 06271), 1936, p.1 e SEGALL, Lasar. “*Jüdische Kunst und jüdische Künstler (Zweite Fassung)*” (ALS 06272), 1936, p. 2.
40 KLEIN, Mason. *Lasar Segall: Jewish Museum*. In: *Artforum* 36 (1998), Nr. 10, p. 130–131.

41 SEGALL, Lasar. “*Sehr geehrter Herr Zweig*” (ALS 02737), Campos de Jordão, 27/12/1940, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo, p. 1. Observe-se sobre esse tema também HORN, Gabriela. *Segall und Deutschland*. In: STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. *Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur*. Berlin: Staatliche Kunsthalles Berlin, 1990 (Catálogo de Exposição); p. 41.

ilustrava a fragilidade das suas condições de vida, ao mesmo tempo em que talvez projetasse na imagem seus desejos de assimilação. Edith Wolfe afirmou de maneira persuasiva que em suas criações pictóricas, Segall construiu uma “alteridade universalizante”, que irmanava judeus, emigrantes e afro-brasileiros sob a experiência comum da diáspora.⁴² As ideias do crítico literário Ette, mencionadas no início deste ensaio, permitem encontrar nas práticas de Segall algo que vai além de temas e assuntos, a construção de uma estratégia universalizante. Ette fala das rupturas que devem ser consideradas ferramentas da análise literária, capazes de tornar mais evidentes a condição da escrita entre mundos⁴³. No caso de Segall é possível falar não só em escritura como em pintura entre mundos. O fato de que o local de sua residência tenha se tornado um museu - algo planejado já desde o tempo em que ele ainda vivia - e que seu legado tenha sido recolhido e preservado em um arquivo, parece contrariar o caráter desabrigado de sua arte⁴⁴. Mas os testemunhos

reunidos ali tornam claro que, enquanto viveu, Segall encontrou morada apenas em sua arte. Em sua introspecção buscava ele um lugar que assegurasse a continuidade. Suas teorizações acerca da essência da arte judaica claramente buscavam estabelecer um abrigo em meio à ausência de lugar. Seu apego às imagens que escolhem articular-se a um interior permanente, e a recusa do exterior passageiro, deve-se ao mesmo impulso.

42 Encontro [Rendez-Vous], 1919–1924, Óleo sobre tela, 66 x 54 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo, MLS 2650. Sobre esta obra, ver WOLFE, Edith. Exiled from the World. German Expressionism, Brazilian Modernism, and the Interstitial Primitivism of Lasar Segall. In: FINGER, Anke; KATHÖFER, Gabi; LARKOSH, Christopher (Orgs.). *Kultur Confusão. On German-Brazilian Interculturalities*. Berlin/Boston: De Gruyter: 2015, p. 267–300; p. 279. Sobre o conceito de alteridade, ver nesta mesma obra a página 268. Uma interpretação alternativa pode ser encontrada em D’ALESSANDRO, Stephanie. Wandering with the Moon. An Introduction to the Artistic Emigrations of Lasar Segall. In: D’ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (Orgs.). *Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 1997 (Catálogo de exposição); p. 13–23; p. 20 e p. 24.

43 Ver ETTE, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005, p. 37 e segs, p. 69 e p. 71.

44 O arquivo digital do Museu Lasar Segall, em São Paulo, permite acesso a muitos documentos ainda não publicados. Os documentos escritos e obras mencionados neste texto

podem ser acessados no seguinte endereço eletrônico: <http://mls.gov.br/acervo/>. O Arquivo Lasar Segall foi beneficiado com algumas traduções e melhorias nas informações sobre seus itens através do projeto *Global Archives*, do Arquivo Literário de Marbach, Ver <http://www.global-archives.de/erschliessung/sao-paulo-brasilien-deutschsprachige-dokumente-des-lasar-segall-nachlasses/>.

Referências

- BAHR, Hermann. **Expressionismus**. Munique: Editora Delphin, 1916.
- CAIRES, Daniel Rincon. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil. In: COSTA, Helouise (Org.): **A “arte degenerada” de Lasar Segall - Perseguição a arte moderna em tempos de guerra**. Museu Lasar Segall: São Paulo 2018, p. 21.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A Arte de Segall. Folhetins de denúncia social. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci(Orgs.). **Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall**. São Paulo: Ateliê, 2004; p. 35–66.
- COHN-WIENER, Ernst: **Die jüdische Kunst. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Berlin: Martin Wasservogel Editor, 1929.
- D’ALESSANDRO, Stephanie. Wandering with the Moon. An Introduction to the Artistic Emigrations of Lasar Segall. In: D’ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (Orgs.). **Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall**. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 1997 (Catálogo de exposição); p. 13–23.
- D’ALESSANDRO, Stephanie; TAYLOR, Sue (Orgs.). **Still More Distant Journeys. The Artistic Emigrations of Lasar Segall**. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 1997 (Catálogo de exposição).
- DÄUBLER, Theodor. **Lasar Segall**. Berlin: Editora Fritz Gurlitt de literatura judaica, 1920.
- ETTE, Ottmar: **ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.
- FIERENS, Paul. **Lasar Segall**. Paris: Éditions des Chroniques du Jour, 1938.
- GROHMANN, Will. Das Werk Lasar Segalls. In: **Lasar Segall Katalog**. Hagen: Folkwang Museum, 1920 (catálogo de exposição), sem página.
- HORN, Gabriela. Segall und Deutschland. In: STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. **Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur**. Berlin: Staatliche Kunsthalle Berlin, 1990 (Catálogo de Exposição).
- KLEIN, Mason. **Lasar Segall: Jewish Museum**. In: Artforum 36 (1998), Nr. 10, p. 130–131.
- LAFER, Celso. Particularismo e universalidade. In: LAFER, Celso; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). **Judeus e Judaísmo na obra de Lasar Segall**. Ateliê: São Paulo 2004, p. 25–33.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. **60 Fotografias do Acervo**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2013 (Catálogo de exposição).
- MUSEU LASAR SEGALL. **Aquarelas de Segall, olhar sereno, olhar aflito, múltiplos olhares**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2006 (Catálogo de exposição).
- NAVES, Rodrigo: **A forma difícil - ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SANTANA JÚNIOR, Fernando Oliveira. **O Hebraico como Palavrimgem em algumas obras de Lasar Segall no contexto da revisão da crítica Segalliana sobre o Judaísmo e a Arte**. In: Intersemiose. Revista Digital 2 (2013), Nr. 3, p. 148–190.
- SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas: Arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN. **Lasar Segall 1891–1957. Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Skulptur**. Berlin: Staatliche Kunsthalle Berlin, 1990 (Catálogo de Exposição).
- WOLFE, Edith. Exiled from the World. German Expressionism, Brazilian Modernism, and the Interstitial Primitivism of Lasar Segall. In: FINGER, Anke; KATHÖFER, Gabi; LARKOSH, Christopher (Orgs.). **Kultur Confusão. On German-Brazilian Interculturalities**. Berlin/Boston: De Gruyter: 2015 p. 267–300.

Material de arquivo

- Autoria não identificada. **Letter from Paris**. Nouvelle Presse (Genebra), (ALS 06321) 4/2/1938, Museu Lasar Segall, São Paulo.
- FERRAZ, Geraldo. **Pogrom de Lasar Segall**. (ALS 06321) Diário da Noite (SP) 23/9/1937, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.
- SEGALL, Lasar. **“Die Technik: Giotto – Cennini”** (ALS 05946), Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.
- _____. **“Ich erinnere mich, als ganz kleines Kind”** (ALS 06065). Paris 1932, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“In der Kunst gibt es immer ein Suchen, Probieren”** (ALS 06120), Rio de Janeiro 15/08/1933, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“Jüdische Kunst und jüdische Künstler (Zweite Fassung)”** (ALS 06272), 1936, p. 2.

_____. **“Jüdische Kunst und jüdische Künstler”** (ALS 06271), 1936.

_____. **“Jüdische Kunst und jüdische Künstler”** (ALS 05723), Dresden, 1921–1922, Manuscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“Lieber Oscher!”**, (ALS 00486), Berlim, 19/02/1923, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“My Art is not just aesthetics”** (ALS 06373), 1940–1948, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“Sehr geehrter Herr Zweig”** (ALS 02737), Campos do Jordão, 27/12/1940, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“Vilna, minha cidade natal”** (ALS 06500). 1949–1950, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. Conferência **“Arte, artistas e público”** (ALS 06328) 15/8/1938; datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **Introdução à Conferência na Vila Kyrial** (ALS 05749) São Paulo, Datiloscrito, Museu Lasar Segall.

_____. **“Einige Worte über eine starke Begabung”**. (ALS 06279) 1936, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

_____. **“In meiner Kunst zu werden”** (ALS 05654). Dresden, 10/08/1911, Datiloscrito, Museu Lasar Segall, São Paulo.

Daniel Rincon Caires

<https://orcid.org/0000-0002-8406-7637>

Possui graduação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS e Especialização em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Atua como historiador no Instituto Brasileiro de Museus, associado ao Museu Lasar Segall.

TRADUÇÃO

SPA_LOW_SKY - COMPROMISSO CRIATIVO COMO AMBIENTE DE ESTUDO EM ZONA DE ENCONTRO ARTÍSTICO

SPA_LOW_SKY – CREATIVE COMMITMENT AS A STUDYING ENVIRONMENT IN AN ARTISTIC MEETING ZONE

Rolf Laven

University College of Teacher Education Vienna, Austria

tradução de **Karyne Berger Miertschink**

PPGA-UFES

Resumo: Com a participação de artistas, escolas e moradores locais, uma zona de encontro artístico está sendo criada entre um estúdio de escultura na Spalowskygasse de Viena e o "Lerncampus Mariahilf". Esta intervenção artística, inspirada em Rolf Laven, é apresentada como uma forma inovadora de aprendizagem que utiliza o espaço escolar e emprega abordagens da service-learning/aprendizagem engajada. Com base na herança cultural e na história local, são desenvolvidos métodos com diferentes materiais reaproveitáveis. A zona de encontro artístico dá início a um diálogo criativo público. A proposta pretende alargar o círculo de participantes para além de co-criadores e das alianças de conhecimento já estabelecidas (projetos de pesquisa Erasmus+ KA2 Rural 3.0_Service-Learning; SLUSIK e SLIDE, bem como áreas de ensino-aprendizagem artísticas, escolares e estudantis) e criar novas sinergias. O conceito do projeto contempla uma ampla participação do campo da arte e da produção cultural, de instituições escolares e universitárias, bem como de instituições de caráter social. Os participantes são convidados a tomar a iniciativa para realizar atividades de aprendizagem comunitária

Palavras-chave: Service-Learning, Terceira Missão, Arte & Participação, Escultura Social, Empoderamento, Sustentabilidade e Engajamento, Simpósio de Arte.

IMPLEMENTAÇÃO

Este artigo relata a fase inicial de um projeto de *service-learning* com algumas oficinas já realizadas e com a abordagem de simpósio. Com base na herança cultural e na história local, foram desenvolvidas possibilidades com diferentes materiais (objetos encontrados, reciclagem, *upcycling*, cerâmica, argila, etc.). Pretende-se realizar continuamente, durante um período plurianual do projeto, atividades regulares com ofertas artísticas e criativas. Este texto refere-se a pesquisas artísticas realizadas por mim nas áreas de arte, participação e engajamento, em especial às publicações: 'Diálogos com a arte - revista de arte, cultura e educação "Simpósios de arte - de volta para o futuro"' (Laven, 2017) e 'Engajamento Cultural como Ambiente de Aprendizagem na Zona de Encontro Artístico SPA LOW SKY'.

O ponto de partida

O recentemente estabelecido "Bildungsgrätzl Mariahilf" teve um edifício escolar ampliado desde o outono de 2019, com novas instalações com uma entrada e saída adicionais na muito pequena Spalowskygasse. Com a expansão do campus por uma terceira escola, perdeu-se muito do espaço aberto e de lazer: embora tenham sido criadas salas, instalações esportivas subterrâneas e acima do solo, ao mesmo tempo o espaço da escola (em arquitetura de concreto) se tornou mais denso.

Num futuro indefinido, deve ser possível utilizar as ruas diretamente vizinhas como zonas de encontro, a fim de criar um espaço aberto apropriado do qual uma parte o mais ampla possível da população possa se beneficiar.

Por iniciativa da Cidade de Viena, a Spalowskygasse, de localização central, será projetada como uma zona de pedestres livre de automóveis a partir do outono de 2023. Entre o

estúdio do escultor Rolf Laven e o local da escola Spalowskygasse/Mittelgasse, será criada uma zona de encontro artístico com a participação da vizinhança. Nesse processo, a intervenção artística urbana deve ser apresentada como uma forma de aprendizagem. A fim de implementar isto além da sala de aula com sucesso, serão utilizadas abordagens de aprendizagem baseadas na comunidade.

Comportamentos de aprendizagem engajada podem ajudar a garantir a participação dos alunos em uma referência curricular fora da sala de aula e do prédio da escola, e conectar a instituição educacional com o ambiente em que se situa. No espírito de uma escola aberta (Knudsen, 2020), o objetivo é fechar a lacuna entre teoria e prática e tornar o currículo mais relevante através de aulas fora da escola ou através da cooperação dos alunos com especialistas de diferentes setores da comunidade e vizinhança. Isso está sendo construído nas imediações da área educacional do distrito de Mariahilf, dos centros de educação especial, da escola primária e secundária e do jardim de infância e se destina a redesenhar o espaço da rua onde mais de 500 alunos se deslocam nos dias de semana. As atividades criativas e os encontros artísticos devem ser facilitados por estas mudanças.

Encontros ao ar livre compensatórios, espaços abertos comunitários e que podem ser aproveitados criativamente são planejados neste ambiente. Os becos próximos podem funcionar como pontos de encontro da vizinhança, no espírito da aprendizagem engajada e empreendedorismo social. Arte e cultura podem ser componentes propositalmente integradores do desenvolvimento urbano nos espaços abertos próximos à escola. Este espaço terá árvores, arbustos, espaços cultiváveis e assentos, e também móveis de trabalho para atividades criativas. Serviços culturais locais são criados como

oportunidades de contato e possibilitam uma participação de baixo limiar no espaço público e se tornam um local de intercâmbio para jovens e idosos: projetos criativos - por exemplo, bancadas de trabalho móveis - são realizados juntos. Árvores sombreadas, assentos confortáveis, áreas de trabalho e a ausência de tráfego podem convidar as pessoas a permanecerem, pausarem e serem criativas sem consumir. Será um lugar onde as pessoas gostarão de usar seu tempo para serem criativas junto com outros em um espaço comunitário.

O conceito promove uma ampla participação do campo das artes e da produção cultural, das instituições escolares e universitárias e das instituições sociais. O envolvimento de artistas e seu trabalho educacional informal em espaços de aprendizagem dentro e fora das escolas tem levado a múltiplos benefícios educacionais para os estudantes. Nessas "pedagogias eficazes", tanto professores quanto artistas desempenham um papel importante nas atividades informais de ensino/aprendizagem (Selkrig, 2017).

Os participantes são convidados a tomar a iniciativa em atividades de aprendizagem colaborativa. Uma equipe consiste de palestrantes, professores e estudantes da Academia de Belas Artes e da Universidade de Educação de Professores de Viena, seminários na disciplina

didáticas de educação artística/design, *service-learning/aprendizagem engajada/inclusão/cidadania global*. Os parceiros em cooperação são residentes, escolas vizinhas, Bildungsgrätzl Mariahilf, OEAD Áustria, parceiros de pesquisa dos projetos Erasmus+/alianças de conhecimento da UE SLUSIK (*Service-Learning upscaling Social Inclusion for Kids*); RURAL 3.0_ *Service Learning* e SLIDE (*Service-Learning, Inclusion, Diversity and Digital Empowerment*).

Deste modo, crianças e jovens do distrito educacional de Mariahilf, do jardim de infância Mittelgasse e do bairro residencial agiram juntos e (co)realizaram este projeto. O apoio imaterial na forma de expertise e apoio das universidades vienenses e de arte, da "Bildungsgrätzl Mariahilf", do trabalho de observação/apoio das redes de pesquisa Erasmus+ KA2 também foram assegurados. O aporte financeiro é necessário para a realização dos projetos dos estudantes na prática: o teste prático de *service-learning* deve ser dirigido e estabelecido de forma permanente e sustentável no espaço comunitário. Estudantes bem motivados já realizaram projetos correspondentes (objetos para cultivo de plantas, estações de intercâmbio, recursos hídricos, vagas de estacionamento, móveis e oficinas para design e lazer, oficina de reparos, etc.).

Figura 1.
Apresentação Powerpoint utilizando imagens das páginas iniciais dos arquitetos Raumkunst ZT GmbH, Google Earth e fotos de R. Laven.



ANCORAGEM CONCEITUAL

A aprendizagem engajada como abordagem socioeducativa da cooperação

Como observa Seifert, aprender através do engajamento/*service-learning* - é aprender uma forma de ensino e aprendizagem que combina engajamento social com aprendizagem profissional (Seifert et al., 2012).

Os projetos de pesquisa Erasmus+ Rural 3.0_ SL, SLUSIK e SLIDE visam explorar as mudanças nos pontos de acesso sociais e desenvolver e implementar novos métodos de aprendizagem e ensino. Utilizando abordagens, meios e métodos inovadores, participantes de diferentes países europeus compartilharão suas experiências sobre a atual aplicação de *service-learning* nas áreas rurais, seus meios e métodos inovadores, em estudos de caso.

Implementamos o impacto da arte - de acordo com John Dewey e Joseph Beuys - nestes projetos "SL". Nossa pesquisa e trabalho educacional discute abordagens e ideias sobre como a aprendizagem engajada pode ser usada para dar impulso a atividades extracurriculares e fora da escola. Também permite mais oportunidades de ensino e aprendizagem através de atividades educacionais inovadoras para impulsionar áreas vulneráveis da cidade com trabalho artístico no contexto da biodiversidade e sustentabilidade e responsabilidade social (Weinlich & Laven, 2020).

PANORAMA

Descrição do projeto - Visão geral do conteúdo da iniciativa

Os empreendimentos de pesquisa ERASMUS+ como Rural 3.0, SLUSIK e SLIDE são concebidos como uma aliança de conhecimento entre diferentes universidades europeias, escolas secundárias e parceiros (GALs, ONGs), todos com diferentes histórias, diferentes experiências com

empreendedorismo social e/ou SL, diferentes sistemas educacionais e necessidades comunitárias decorrentes da situação, política e economia de diferentes comunidades locais.

Os projetos irão resumir, comparar e condensar recursos em diferentes biótopos sociais. Novos métodos de aprendizagem e ensino são desenvolvidos e implementados na forma de processos de aprendizagem informal e oficinas em fase piloto. Os membros participantes - universidades/faculdades, escolas secundárias e grupos de ação local/GALs - trocaram suas experiências e produziram um estudo de campo e várias publicações sobre o estado atual do *service-learning* em comunidades sociais e desenvolveram recomendações. Um foco especial deste projeto é o aproveitamento do potencial da arte e da criatividade. Oficinas proeminentemente artísticas que constroem iniciativas auto-empoderadoras estão no centro das atividades.

Uma aliança de conhecimento e pesquisa de diferentes instituições de ensino superior europeias e parceiros comunitários visa desenvolver um tema comum de mudança na SL. Isto resultará em um laudo das necessidades dos principais grupos-alvo, bem como um estudo de caso e um relatório final sobre o estado atual da formação em SL nas comunidades baseadas na vizinhança.

Propósito do projeto: *Service-Learning*

A aprendizagem engajada é um método de ensino que liga os objetivos do ensino superior às necessidades da sociedade através da participação ativa dos estudantes em atividades cooperativas estruturadas (Bingle, 1996). SL ou educação por responsabilidade é uma forma de aprendizagem universitária que ainda é relativamente incomum na Europa Central. Este conteúdo pode ser considerado educação cívica

ca ou “aprendizagem através do engajamento” (ibid.). Ele se baseia em um conceito de educação universitária/voluntária que serve para promover a responsabilidade social e possibilitar experiências de autoeficácia. O objetivo geral é a promoção de uma sociedade democrática e a participação nesta. Cidadãos responsáveis e ativos não apenas têm uma variedade de direitos individuais, mas também deveres sociais dos quais participar (Jaeger et al., 2009).

O principal problema que as comunidades urbanas enfrentam consiste nas possibilidades limitadas de construir redes fortes entre as universidades e as comunidades. Os problemas da área urbana concentram-se na educação, nas condições sociais e culturais ou nos problemas ambientais. Como resultado, a força de trabalho sofre de uma falta de estrutura, diversidade e habilidades, causada pela falta de perspectivas para jovens com habilidades adequadas e um nível de educação relativamente alto. As pesquisas anteriores se concentraram principalmente em questões econômicas e políticas em áreas urbanas. Além disso, quase não há vínculos entre o contexto acadêmico, as escolas e as comunidades (em parte diretamente vizinhas). Os projetos SL tem como objetivo reunir IES, escolas e organizações extracurriculares e espaços de aprendizagem para promover o empreendedorismo social entre professores de ensino superior, estudantes e comunidades locais.

O aprendizado engajado em um contexto urbano oferece inspiração para o ensino superior. *Service-learning* tornou-se recentemente um código popular na educação em design e planejamento, assim como em outras áreas do ensino superior. Ao combinar o engajamento universitário e o treinamento baseado na prática para estudantes, *service-learning* pode ser um meio de tornar a educação mais relevante tanto para os estudantes quanto para o público externo

(Forsyth, 2000).

A Aliança de Conhecimentos inicia o desenvolvimento de estratégias colaborativas que respondem às mudanças na interação social. Espera-se que as instituições sociais participantes, associações/organizações (GALs) e partes interessadas se beneficiem das realizações dos estudantes. O objetivo é refletir a diversidade: tanto uma abordagem individual quanto uma abordagem orientada para a ação da arte/criatividade devem ser possíveis. Outros objetivos são o intercâmbio produtivo do conjunto de experiências e pesquisas, o desenvolvimento de novos formatos de aprendizagem e a promoção e consolidação de redes entre instituições de ensino superior e comunidades locais.

Terceira-Missão – Pré-condições e Compromissos

A palavra-chave Terceira-Missão refere-se à hipótese ativa e consciente de responsabilidade pela sociedade em que as instituições educacionais de nível superior são ativas. Com a Terceira-Missão, o cenário do ensino superior também está se referindo cada vez mais à questão da responsabilidade social e do modelo da educação superior. Observam-se também estas ideias nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU. *Service-learning* refere-se à combinação de ensino acadêmico e engajamento cívico. Ao fazer isso, cria-se um benefício real para a sociedade civil e o ensino universitário ganha relevância prática e experimental (Campus vor Ort 2017, 1). Desta forma, os estudantes podem se envolver em organizações sem fins lucrativos e, ao mesmo tempo, integrar o trabalho sob este projeto em seus estudos. O objetivo aqui é, em particular, expandir a suposição de responsabilidade social – tanto por parte dos estudantes quanto por parte da universidade. A integração dos projetos no pro-

grama de estudo, por sua vez, requer abordagens didáticas imaginativas e pioneiras, desde a implementação na própria universidade até a integração nos currículos, desde medidas de acompanhamento didático até requisitos de avaliação de desempenho. Atividades artísticas e empoderamento são utilizadas para atingir as metas de diversidade desejadas.

AS OPORTUNIDADES DA ARTE EM SERVICE-LEARNING

Como, de acordo com o National Endowment for the Arts (2009), a participação artística entre os adultos mais jovens está em declínio, assim como a maioria das formas de engajamento cívico e social (ibid.), é importante proporcionar às pessoas acesso criativo e capacitá-las a se engajar em atividades colaborativas a serviço da interação social.

Referências teóricas - John Dewey

Na teoria educacional, o apelo ao engajamento social e à responsabilidade nas instituições educacionais não é novo. A abordagem *service-learning* tem suas origens no pragmatismo educacional de John Dewey (Sporer, 2011). O filósofo social é considerado como um importante pioneiro da pedagogia moderna e um mestre da aprendizagem pragmática orientada à ação e à experiência (Laven, 2006). De acordo com as teorias de Dewey, que se baseiam nos princípios do desenvolvimento e do crescimento, o aprendizado surge da experiência dos desafios e de sua superação. Após resolver uma dificuldade, a reflexão sobre o processo ocorre para que o que é aprendido possa ser generalizado e reutilizado (Metzger, 1962). Dewey desenvolveu uma abordagem da aprendizagem orientada pela ação e pelo processo porque acreditava que a participação natural, situacional, molda fundamentalmente os adolescentes (Dewey, 1968).

Seu método de projeto centrado na criança significava educação para a democracia, porque para Dewey democracia era sinônimo de uma vida realizada, portanto, mudar as escolas significava, acima de tudo, que o engajamento ali deveria ser divertido (Laven, 2006). Um programa de aprendizado projetado desta forma incentiva os participantes a usar o conhecimento adquirido nas aulas para fortalecer a comunidade local e também para aprender e desenvolver habilidades profissionais e interpessoais e o pensamento crítico (Eyler, 2001).

Escultura Social e Empoderamento

As instituições educacionais devem responder a novas condições: a crescente consciência da heterogeneidade das condições de aprendizagem exige uma atitude respeitosa e um tratamento adequado dessas diferentes formas. O termo empoderamento é usado para este propósito: refere-se a formas específicas de ação e apoio baseadas em processos que estão explicitamente ligadas às habilidades e potenciais dos aprendizes. Isto também inclui tornar os recursos visíveis para que os participantes possam superar quaisquer déficits em seu foco.

O empoderamento promove especialmente o desenvolvimento das próprias estratégias, habilidades e recursos, bem como a aquisição de novas habilidades e conhecimentos (Laven, 2018) e pode ser útil para lidar com tarefas desafiadoras, uma vez que visa possibilitar outras perspectivas sobre problemas existentes (Pankofer, 2000). Neste contexto, tais experiências devem ser oferecidas para que ajudem a superar a dependência e o paternalismo (Herriger, 2014) e a combater a passividade. O aspecto de empoderamento pode, portanto, ser entendido como um contrapeso à passividade em favor de uma participação plena no grupo. Tal abordagem deve ser atendida com meios criativos

que satisfaçam as necessidades do contexto, as sinergias resultantes só precisam ser reconhecidas e apreciadas.

As ideias de Joseph Beuys

O artista alemão Joseph Beuys apela para a criatividade e participação ativa de todas as pessoas para mudar e melhorar a comunidade social (Stachelhaus, 1989). Beuys é considerado o artista mais influente do período pós-guerra, um visionário que coloca a arte a serviço da formação de uma democracia direta, 'direkte Demokratie' (ibidem, 198). Ele teve uma influência decisiva na pedagogia e foi um pioneiro revolucionário da intervenção artística na educação, moldando a convicção do potencial reformador da arte para a sociedade. Ele entendeu o trabalho pedagógico como um ato artístico e, com um conceito de arte expandido e antropologicamente orientado, atribuiu habilidades criativas a todo ser humano, as quais ele acreditava terem surgido da história do desenvolvimento humano.

Com a noção "Erweiterter Kunstbegriff" (Schuster 1986, 17), que significa um conceito ampliado de arte, Beuys quis reestruturar as idéias de educação, direito e economia: Beuys nomeou o desenvolvimento do ser humano em um indivíduo livre como um pré-requisito para a transformação da sociedade. Através da conexão entre SL e arte/criatividade, tais condições paternalistas como descritas por Herriger (2014) poderiam ser superadas.

A arte e a criatividade podem criar um ambiente de estímulo à ação, bem como experiências de autoeficácia, e parecem particularmente úteis para testar abordagens de diversidade e multiperspectividade. Beuys propagou a abordagem de que a arte não pode ser reduzida a uma espécie de arte de alto desempenho de alguns indivíduos brilhantes, mas deve infiltrar-se

em todas as áreas de convivência social.

O termo utilizado por Beuys "Sozialen Plastik" (Wagner 1987, 791), conceito de viver juntos no espaço social que ele cunhou, é sua ideia de verdadeira democracia. Ele simbolizou e viveu uma vida artística que foi melhor realizada no papel do professor. O ensino como um processo estava no centro de seu "conceito ampliado de arte". O conceito de Beuys de Soziale Plastik (ibid.) tornou-se o conceito definidor da arte no final do século 20, uma categoria de arte completamente nova, a ideia da Gesamtkunstwerk, na qual todo ser humano é um artista. (Wagner 1987, 791)

Queremos aplicar estas considerações de Joseph Beuys à SL. Uma compreensão da diversidade e respeito mútuo entre todos os participantes, como a Reinders (2016) exige para SL, deve ser capaz de se desenvolver.

A combinação de service-learning e das atividades da Terceira-Missão com o efeito de apoio da arte pode produzir resultados impressionantes. Os projetos de pesquisa oferecem exemplos internacionais da transformação e desenvolvimento da vida pública em instituições sociais e culturais e a introdução de novas abordagens de aprendizagem e ensino. Especialmente as ferramentas digitais de aprendizagem tem novas qualidades que podem ser usadas muito bem em tempos de COVID 19, tempos de distanciamento físico.

Métodos de criatividade, aprendizagem informal e metodologia Online World Café são novas abordagens e experimentos para testar possibilidades, especialmente para regiões negligenciadas. Ao mesmo tempo, as interações análogas no tempo da COVID também oferecem espaços de encontro mais agradáveis – ao ar livre – que criam condições ideais para o aprendizado e a troca, especialmente em dias mais quentes e ensolarados. Enfim, trata-se de

uma fusão de abordagens científicas de arte, educação artística e SL. Os projetos artísticos são exemplos impressionantes de como todos podem se envolver no sentido abrangente do 'Gesamtkunstwerk' (Wagner 1987, 791), de acordo com Beuys. Seu conceito foi reconceituado como uma contribuição para a participação em uma sociedade democrática e contra o cenário da teoria educacional. Devido a seu escopo limitado, não podemos abordar as questões da pesquisa de forma abrangente e completa. O trabalho deve, portanto, ser entendido como um impulso e inspiração para um diálogo consciente entre arte e sociedade.

Simpósios como espaço para diálogo e interação

Simpósio (latim tardio: symposium) significa "banquete", "jantar", "comida e bebida comum e gregária", "indulgência excessiva". Enquanto em tempos antigos o convívio estava em primeiro plano em um simpósio, o termo para os artistas de hoje representa uma troca aberta. Artistas de diferentes regiões e setores da arte devem apresentar suas abordagens de trabalho e criar obras. Meses antes do evento, uma equipe de organização solicita aos artistas participantes que entreguem um conceito desenvolvido. Também é enviado um convite aos respectivos artistas. A divisão do trabalho e o serviço artístico é formulada e os contratos emergem. A estadia frequentemente inclui excursões, possibilidade de exposições e eventos anexos como uma oportunidade de encontro. Para os artistas que participam dos simpósios significa trabalhar sem tarefas relacionadas ao conteúdo, porém, dentro de um contexto temático.

Arte no espaço aberto - Inclusão e Envolvimento

Os artistas trabalham em seus temas pesso-

ais e os expandem, eles se envolvem no novo ambiente de trabalho. A experimentação e a possibilidade de falhas não podem ser excluídas. Os participantes trabalham em campo aberto, em terrenos desconhecidos, como fábricas, pátios de construção, grandes espaços que são muito diferentes de estúdios de trabalho isolado. Em todo caso, esta forma de trabalho socialmente interativo tem uma forte influência no desenvolvimento do processo de criação. O ambiente pode orientar o desenvolvimento da forma, textura e expressão, e pode influenciar a abordagem posterior do trabalho. Dentro de um período de normalmente duas a três semanas, as obras de arte são realizadas e apresentadas no local. Além do projeto de criação de arte, exposições especiais dos artistas participantes podem ser vistas em salas de apresentação relacionadas à arte. Após o Simpósio de Arte, seus resultados são apresentados publicamente. Ocasionalmente, o público é convidado a encontrar os artistas em seus trabalhos.

Participação do público

Visões e perspectivas podem ser vivenciadas. Além disso, um simpósio para o público, bem como para os artistas, é a oportunidade de entrar em contato com todos. Áreas bastante remotas e frequentemente subdesenvolvidas economicamente, com falta de atrações turísticas, podem se transformar em lugares cada vez mais frequentados graças aos encontros artísticos e culturais que vem com simpósios de arte. Comunidades rurais e áreas urbanas desprivilegiadas podem ser fortalecidas por estas atividades. Os eventos culturais (teatro, concertos, festivais, etc.) são organizados em termos de heterogeneidade sócio-cultural. O apoio necessário para os artistas será fornecido pelos organizadores. A criação de redes de apoio, assim como a organização concreta, requer uma

considerável mobilização de pessoal.

A ideia inicial do simpósio

Karl Prantl (1923-2010), um escultor austríaco, foi pioneiro nos simpósios de arte no final dos anos 50. Encontros artísticos agora conduzidos internacionalmente remontam à sua iniciativa. O impulso de Prantl, a criação do Stone Sculpture Symposium St. Margarethen em Burgenland, foi rapidamente conhecido em todo o mundo; pode, portanto, ser considerado o local de nascimento de inúmeros outros simpósios. A ideia básica era realizar trabalhos plásticos ao ar livre e compreender, no caráter do artesanato tradicional, o que na época era considerado moderno ou novo em sentido formal. Esta influência evoluiu para trabalhos com ênfase local e site-specific.

Envolvimento de residentes e artistas das áreas rurais culturalmente demarcadas da época

A participação viabilizada pelos simpósios vai além dos participantes do simpósio e inclui a população interessada. São proporcionadas reuniões e oportunidades de contato. A ideia básica destes primeiros simpósios de escultura em pedra e seus projetos posteriores foi também a de criar parques de escultura e assim tornar a arte na natureza cada vez mais visível e experienciável como uma paisagem cultural. Isto foi de particular importância em tempos em que não havia visibilidade através de imagens digitais e quase nenhuma oportunidade de exposição para as obras dos artistas. Uma multiplicação de oportunidades expositivas para os artistas não ocorreu até os anos 90. A criação do parque de esculturas como uma possibilidade de exposição permanente no contexto de simpósios de arte ocorreu assim sinergicamente.

A arte como catalisador comunicativo

Ao transferir a arte do incomum para a prática cotidiana com a ajuda do simpósio, o trabalho artístico é integrado em nosso ambiente cotidiano e se torna parte do mundo vivo do indivíduo. Isto promove um engajamento com a arte, encoraja a troca e a experiência compartilhada e encoraja o desenvolvimento da noção de um possível impacto sobre o espaço de vivência. Uma apreciação da diversidade e daquilo que o indivíduo não gosta pode, então, ser possibilitada. Os simpósios estão na interface das exigências sociais e institucionais regionais, assim como os projetos de políticas culturais.

A população local pode experimentar processos de criação de design (arte) e conhecer artistas através deste encontro. A experiência estética e sensorial para os interessados é uma característica única de um simpósio. Tal aprendizado estético em áreas que de outra forma permitiriam pouca interação pode ser apoiado por experiências estéticas que podem ser descobertas por qualquer pessoa que esteja aberta a elas e desempenha um papel importante. As condições específicas desta interface podem promover discursos. Desta forma, a arte pode estimular o diálogo. A percepção do público se une aos espaços de encontro associados, como excursões a espaços artísticos locais, eventos de exposição, celebrações, etc., no local. Assim, oportunidades especiais de interação surgem no contexto de simpósios de arte.

A interação entre a indústria cultural oficial e a iniciativa do simpósio

Um novo entendimento do termo em arte conceitual, introduzido nas últimas duas ou três décadas do século passado, mudou rapidamente as práticas expositivas da reconhecida história da arte. Isto ficou evidente internacionalmente em obras de arte de Gordon

Matta-Clark (1943-1978, EUA), Robert Smithson ("spiral jetty", construído em 1970 no deserto de Utah, EUA); ou em trabalhos precursores do Happening, Fluxus, Performance, de Yayoi Kusama, Yoko Ono, Wolf Vostell, Bazon Brock, Joseph Beuys, entre outros. Na Áustria, novas visões do mundo foram adiadas, mas muito mais poderosas: as abordagens de trabalho de Valie Export, Peter Weibel, Hermann Nitsch e Viennese Actionism podem ser classificadas como posições que foram publicamente memoráveis e tiveram um efeito duradouro. A prática artística foi gradualmente expandida e mudada. Esta mudança radical no conceito de arte mostrou apenas uma influência limitada nos conteúdos e formas de simpósios de arte. Nos simpósios, entretanto, um questionamento do conceito convencional de escultura tornou-se visível na forma de opções adicionais de ação. Numerosos outros simpósios surgiram que desenvolveram ainda mais temas e materiais em transformação.

No entanto, uma consideração das instalações artísticas que frequentemente ocorrem, feitas de materiais novos, muitas vezes produzidos industrialmente dos anos 80, está menos presente na maioria das concepções destes simpósios. O foco permaneceu nos chamados materiais clássicos e originais para escultura. Como descrito, permaneceu a ligação material, mas também a tradição única de transmissão dos primeiros simpósios eficazes de escultura de pedra. Ao mesmo tempo, o foco ostensivo é um nicho específico, pois são predominantemente os artistas escultores que são abordados. A produção de arte nos simpósios geralmente toma a forma de esculturas.

A definição de escultura e sua reinvenção

Após 1975, a escultura em pedra perdeu seu significado no contexto dos museus e em feiras internacionais e exposições de arte, igualan-

do a arte oficial. Na apreciação da arte oficial, aconteceu um cruzamento das técnicas desde as artes aplicadas, do design, às operações, instalações *site-specific* aconteceram junto à marginalização do material descrito e da escultura vinculada ao objeto, pela conversão do entendimento da arte em uma associação mais forte com a arquitetura. A escultura de pedestal historicamente estabelecida perdeu sua importância nas práticas artísticas.

As delimitações de gênero se tornaram inconsistentes, uma destruição do conceito de divisão se manifestou. Na Áustria, o conceito de escultura mudou devido ao aumento da ligação com o filme, a fotografia e a performance (para citar apenas alguns dos numerosos artistas austríacos: Valie Export, Peter Weibel, Marc Adrian, Kurt Kren, Margot Pilz).

A extensão progressiva internacional do conceito de arte foi acelerada nas obras de Joseph Beuys, Nam June Paik, e outros. Além disso, desenvolveram-se as direções do Fluxus (Yoko Ono, George Maciunas, Vostell, e outros), a direção da Arte Povera (representada por Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis...) assim como a land-art, com artistas como Robert Smithson, Walter de Maria, Andy Goldsworthy. Estes e muitos outros movimentos e direções artísticas obtiveram uma emancipação das artes de deveres decorativos e cerimoniais.

Esboço: confronto e provocação

Os dadaístas desprezaram o conceito civil de cultura em Zurique que, no caos da Primeira Guerra Mundial, abalou os alicerces da sociedade burguesa. Deliberadamente, foram suscitados provocação e um alicerce de confusão. Mas mesmo na arte politicamente esclarecedora dos anos 60 e 70 e na arte orientada para o problema e vinculada à identidade dos anos 80, o

desafio foi uma forma útil de despertar o público. Neste contexto, Joseph Beuys atuou como o provocador mais produtivo no cenário da arte global e medialmente em rede. Ele conseguiu irritar, cativar, emocionar, fascinar, mas também perder o controle. Ações liberando publicamente forças emocionais na forma de repugnância, ultraje, consternação ou incompreensão foram desejadas por Beuys e criadas deliberadamente. Este entendimento da arte é baseado no confronto e (parcialmente) no desdém. Também provoca uma concentração de atenção a curto prazo. Os artistas abandonaram a esperança de melhorar os eventos mundiais e moldar os processos sociais de forma sustentável a longo prazo através de sua abordagem. Tais utopias artísticas dos anos 60 e 70 foram descartadas nos anos 80, o mais tardar, porque foram consideradas além do possível. No entanto, o conceito de arte é tanto um processo contínuo quanto a própria arte. Desenvolvimento e mudança são inerentes à arte; atribuições existentes, definições, dogmas continuarão a ser refutados.

Questões e comentários

Entre outras, a questão do surgimento, da participação e das ambivalências e contradições como as interseções dos processos sociais e da arte pode ser experimentada no contexto dos simpósios. É possível questionar coisas comuns e familiares no fórum de um simpósio e podem ser evocadas novas estratégias? A participação visa, entre outras coisas, receber e interagir com a população local e uma abundância de opções para todos os envolvidos. Pode haver o problema de que isto também estabelece numerosas condições para a arte.

Como já descrito, há simpósios em uma interface de exigências (regionais) sociais e institucionais, assim como seus delineamentos culturais e políticos. De modo geral, as estruturas de

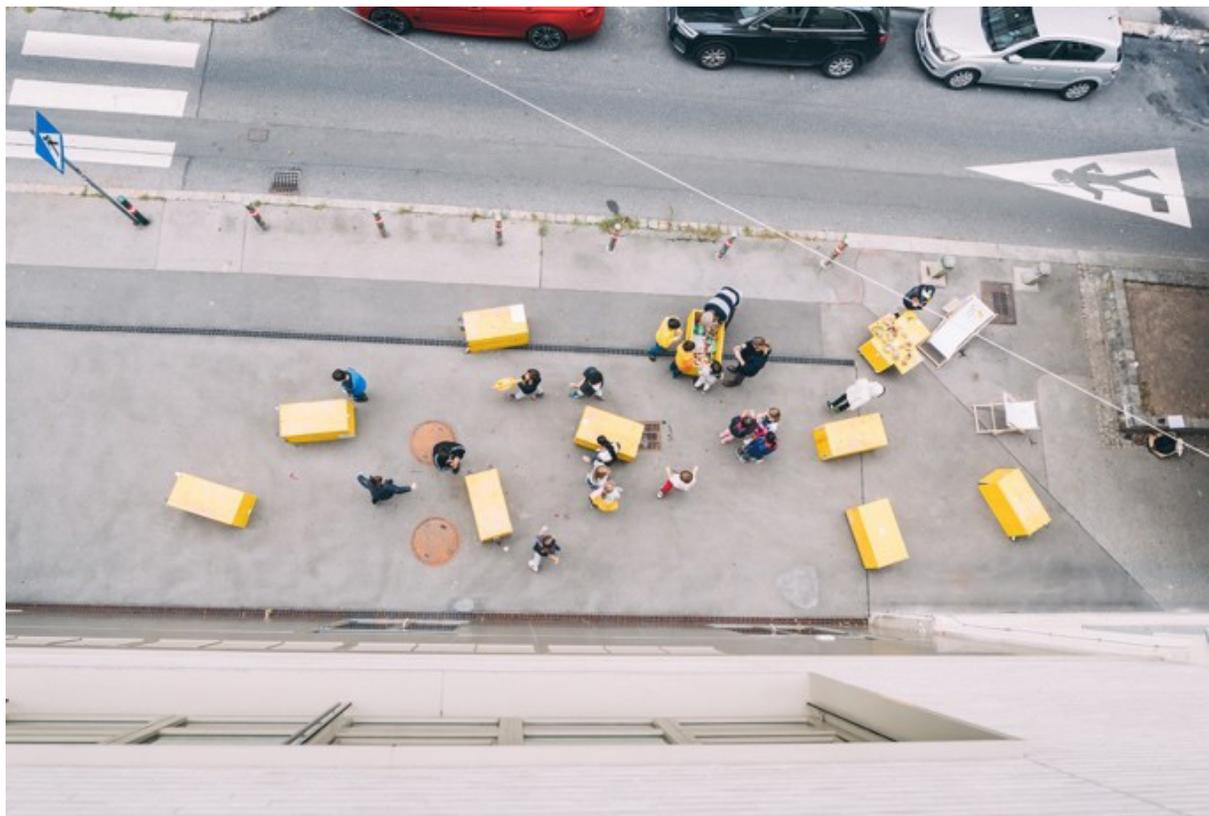
política corporativa e cultural mudaram amplamente desde os anos formativos dos simpósios porque o conceito de arte passou por uma vasta expansão. Até que ponto esta posição agora heterogênea, incluindo o conceito de arte e seu afastamento dos materiais e procedimentos tradicionais, será incluída nas concepções individuais do Simpósio, cabe em grande parte ao organizador. Em geral, surge a questão de como essas práticas artísticas, destinadas a partilhar e promover o intercâmbio entre artistas (caso contrário, economicamente concorrentes) e a sociedade, poderão manter sua importância. No que se diz ser um tempo neoliberal com pressão contínua para a ação, o direito à auto-otimização e responsabilidade individualizada, trabalho em equipe e participação, ou seja, participação ativa em organizações sociais, estão em oposição uns aos outros. Esta questão mostra a extraordinária relevância de fóruns como os simpósios, onde o foco não é a competição, mas a cooperação.

INTRODUÇÃO À PRIMEIRA CRIAÇÃO PRÁTICA DA ZONA DE ENCONTRO ARTÍSTICO SPALOWSKY LOW_SKY

Nos anos 2023 e 2024 o distrito educacional vienense 'Bildungsgrätzl Mariahilf' será transformado. As ruas de Mittelgasse e Spalowskygasse serão convertidas em uma zona de pedestres sem carros. Este processo será concebido em conjunto com os alunos do 'Bildungsgrätzl Mariahilf', professores de arte, residentes e o artista Rolf Laven. Junto com as crianças, mais de 20 caixas de trabalho serão construídas no pavimento em frente à escola, as quais serão então tornadas acessíveis a todos como canteiros elevados e caixas de exposição no espaço público local.

O projeto começa com a construção de instalações que podem assumir diferentes tarefas

Figuras 2a, 2b.
Oficina na futura
Zona de Reuni-
ões Artísticas ©
Tim Dornaus.



durante o projeto. As caixas de trabalho já estão transformando a Spalowskygasse em uma zona para pedestres. Pelo menos temporariamente e com o envolvimento de diferentes grupos de cidadãos, é aberto um campo de ação e pesquisa que oferece a todos a oportunidade de participar e discutir antecipadamente como a zona de pedestres planejada pela cidade deve ser co-projetada e quais tópicos promoverão a participação dos cidadãos a longo prazo dentro desta nova zona de encontro.

Breve descrição: Tempo/Duração/Frequência

As caixas de trabalho foram construídas e projetadas no outono de 2021 junto com os alunos do 'Bildungsgrätzl Mariahilf' em Mittलगasse/Spalowskygasse em cooperação com professores e alunos de IES. Os professores de educação especial nos indicaram as necessidades especiais de apoio de seus alunos e os longos processos de aprendizagem e trabalho. Rolf Laven esteve presente em todas as oficinas prestando apoio. Mesmo após as oficinas, as caixas serão utilizadas a longo prazo e preservadas para o distrito. Foi planejado o uso das caixas como expositores. Cheias de terra, as caixas serão usadas no futuro pelos alunos das escolas de cooperação como canteiros elevados móveis em frente à escola.

Todos os participantes trataram de aspectos do desenvolvimento urbano na época da industrialização em Viena, projetaram uma zona de encontro no espaço público e planejaram uma oficina de design na qual compartilharam seus resultados com outros e lhes deram uma abordagem artística/de design sobre o tema.

Este projeto mostrou que os materiais residuais podem ser reciclados para criar materiais didáticos apropriados e úteis que são muito práticos para ensinar e aprender nas aulas de arte (Yeboah 2017). A partir dos resíduos coletados e

dos bens de consumo descartados, tais como móveis, ferramentas, etc., os participantes foram capazes de criar ferramentas didáticas muito úteis que utilizaram para um ensino eficaz e ensinaram aos alunos sobre sustentabilidade.

A arquitetura de encontro criada pelos estudantes será utilizada para a implementação e também pode ser utilizada para outras oficinas, eventos e conceitos de mediação após a abertura do projeto.

Os alunos envolvidos planejam independentemente sua arquitetura de encontro, constroem as estruturas e organizam um evento de abertura mediado pela arte e cultura. Os materiais de design e procedimentos oferecidos são:

- argila como material básico, escavado pelos próprios alunos em uma área chamada "Wienerberg", que fica no 10º distrito de Viena: esta área é de grande importância para a história de Viena em termos arquitetônicos, socioculturais e sociopolíticos no que diz respeito ao uso secular do material argiloso ali presente. No contexto do projeto aqui discutido, esta área é visitada pelos participantes do projeto e a argila material é tornada acessível para seu próprio uso. Desta forma, lugares e ações historicamente significativos podem ser apreciados comunitariamente de forma exemplar;
- modelagem plástica para a compreensão emocional das narrativas históricas;
- trabalho em protótipos, bem como a transferência gradativa do nível do modelo para a inclusão do corpo real do experimento e blocos de madeira e aleatórios como modelos espaciais do corpo;
- impressos da seção da rua, questionários, jogos;
- giz, argila ou lama e outros meios de

ensino escolhidos pelos alunos;

- tábuas de madeira, placas de revestimento (como referência à arquitetura, duráveis, baratas e coloridas), bem como parafusos e ferramentas, pasta de papel feita a partir de papel de descarte. Além disso, madeiras de persianas, tubos internos de bicicletas e paletes de madeira que haviam sido usados anteriormente para outros fins foram coletados e utilizados de forma não convencional.



Figura 3. Folder (Frente e verso) © J. Bartmann.



PRÉVIA: UMA ZONA DE ENCONTRO ARTÍSTICO EFICIENTE COMO UM PONTO DE ENCONTRO PARA IDEIAS CRIATIVAS

No futuro, novas zonas de pedestres existirão como locais de encontro e permanência para jovens e idosos.

Especialmente em ruas laterais bastante marginais e pouco visíveis, a arte e a cultura

poderiam ser uma contribuição essencial para o desenvolvimento urbano. O objetivo é incluir e possibilitar atividades artísticas e culturais em pontos nevrálgicos em Viena. A área de aproximadamente 100 metros de comprimento, restrita a automóveis, será equipada com novos canteiros e assentos e móveis de trabalho, por exemplo, parklets. O suprimento cultural do

bairro deve ser assegurado e mostrar a importância do espaço público e da participação no mesmo.

Trata-se de uma nova orientação comunicativa da arte que oferece participação. Ela se posiciona no meio da sociedade e responde às circunstâncias atuais. A arte ajuda a melhorar as atitudes das pessoas: somente com lógicas de pensamento artístico não-lineares podem ser superados os desafios sociais. Além das produções e apresentações de trabalhos esculpidos no espaço exterior, haverá espaço para contribuições caso a caso na zona de reunião recém-formada: oficinas, apresentações de projetos, apresentações ao vivo – como um projeto de área pública que libera um espaço aberto para as comunidades e não desconsidera nenhuma unidade de indivíduos. Conceitos inovadores de uso compartilhado com a eliminação de vagas de estacionamento para automóveis permitem o uso de vagas durante todo o dia para reuniões e a recuperação de áreas de trânsito para ciclismo e caminhada. Os espaços de moradia, trabalho e lazer poderiam ser recuperados nas proximidades de um bairro densamente construído.

Prognóstico

Soluções concretas, desvinculadas dos problemas reais, não devem ser esperadas da arte. Qualquer tentativa de instrumentalizar a arte está levando à sua depreciação. A autonomia das artes e dos artistas deve ser mantida no interesse da autenticidade e do possível impacto do novo através das interações. Quanto à arte, as questões devem permanecer sempre abertas. A arte deixa uma marca que pode apontar para o fato de que a alteridade criativa-individual como esperança e auto-expressão é necessária em uma sociedade que está presa em restrições de propriedade e sobrevivência auto-criadas. Não a substituição e a compensação,

mas a complementaridade, a diversidade, o reconhecimento da parte cultural do todo está em demanda – e em particular o reconhecimento de cada indivíduo como parte do todo.

Uma das ferramentas para isso pode ser a realização de simpósios. O contato, o discurso e a tolerância à ambigüidade são promovidos. O aqui já mencionado Joseph Beuys – como pioneiro desses valores – mostrou que a arte pode ter impactos como uma prática social, mesmo que apenas parcialmente na experiência e ação cotidiana. Os simpósios ainda fazem parte das estratégias de comunicação do trabalho artístico, possivelmente em conexão com a participação da população. Haverá simpósios com diferentes prioridades no futuro e, apesar de serem numerosos e em todo o mundo, eles não são abrangidos pelo mundo da arte oficial, pois são realizados através da iniciativa privada. Existem muitas outras e diversas formas de arte visual e a criação artística, bem como formas de participação nela (por exemplo, através do trabalho de galerias e museus, também através da mídia digital, conceitos de coleções privadas, artistas em programas de residência, lojas de arte-pop e muitas outras), é uma indicação da importância da arte – para a sociedade e para o indivíduo.

As realizações cada vez mais interdisciplinares de simpósios, como a inclusão de artes experimentais e performáticas e, portanto, uma integração de estratégias não industrialmente orientadas, podem ser novamente favoráveis a uma consciência de interface, bem como à diversidade. Certamente, entretanto, pode-se supor que os numerosos simpósios tradicionais em suas respectivas regiões, que em primeiro lugar foram possíveis devido a uma alta exposição individual através dos organizadores, valorizam múltiplas oportunidades de experiência, participação e perspectivas, tais como em termos de modos de formação conceitual comuni-

cativa, sensorial, estética e artística, bem como no sentido de formação de identidade para as comunidades regionais. Para contrapor sociedade(s) em desenvolvimento divergente, os simpósios artísticos poderiam ser percebidos, aprimorados e utilizados em seu modo de ação inclusivo.

CONCLUSÕES PARA COMUNICADORES DE ARTE PARA DIVULGAÇÃO FUTURA

Os resultados deste projeto modelo descrito aqui podem ser mais bem pensados em termos de ganhos situacionais para os participantes no local. Os seguintes parâmetros aplicados durante o projeto atual - padrões comportamentais, bem como medidas - são apresentados e concretizados a seguir como sugestões para futuras ofertas de educação artística:

- o ponto de partida foi que a Cidade de Viena deu aos residentes interessados a oportunidade de contribuir com sugestões de melhoria como parte de um processo de participação cidadã para uma zona de pedestres recém planejada sobre um campus educacional. Isto requer cooperação com o departamento de planejamento da cidade e longos períodos de preparação;
- serão tomadas medidas e ações para despertar a participação de profissionais das artes, escolas/estudantes, professores e da vizinhança: conforme delineado no texto acima, um discurso de criação pública é visado, com base em uma abordagem comum. Atitudes básicas essenciais são o empoderamento, a auto-atividade e as habilidades de auto-organização;
- a participação em atividades artísticas é aberta a pessoas do distrito. Desta forma, a participação da população nas

redes de conhecimento já existentes, tanto na área artística como na área de ensino e aprendizagem escolar e estudiantil, deve ser ampliada;

- para realizar ofertas educacionais sustentáveis, recursos com potencial de reutilização poderiam ser reunidos através de engajamento cívico;
- o outro aspecto relevante para a sustentabilidade é o agrupamento e aplicação do compromisso, do saber-fazer e de competências das pessoas dentro e fora do campo educacional; recomenda-se um cronograma de longo prazo para que a sustentabilidade se desdobre;
- a área de atividade será redesenhada com árvores, arbustos, plantas e assentos, bem como com móveis de trabalho para atividades criativas (bancadas móveis de trabalho), incluindo suas sombras;
- a administração do projeto - apoiada por estudantes - garante a interação dos diferentes grupos de interessados. Isto inclui a cooperação a longo prazo entre a administração local, a organização da escola, os professores, bem como o bairro e os alunos que os acompanham;
- tal forma de participação não apenas permite o acesso a trabalhos educacionais, artísticos e culturais de baixo limiar, mas também pode ser esperada a participação da população, o tornar-se ativo do indivíduo no processo de aprendizagem pública. Para este fim, está sendo criado um local temporário de intercâmbio para jovens e idosos;
- isto permitirá aos residentes compensar o uso excessivo dos meios de comunicação de massa digitais e da cultura de consumo através de atividades ao ar

livre e comunitárias;

- ademais, todos os participantes do projeto serão capazes de dominar o manuseio de, possivelmente, numerosos e imponderáveis objetos.

Referências

- Aigner, Sylvie (2008), *Vom Europapark Klagenfurt zur Skulpturenstraße im Krastal Skulpturen des Bildhauersymposiums Krastal im öffentlichen Raum*. In: *Kunst im Steinbruch Verein*, [kunst] krastal (editor), pp. 13–32.
- Beuys, J. (1989), *Akademie Heute, Akademie Morgen, Kata-log, Akademie der bildenden Künste*: Wien.
- Bringle, R. G. and Hatcher, J. A. (1996), *Implementing Service Learning in Higher Education*. *Journal of Higher Education*, 67:2, Online ISSN: 1538-4640. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221546.1996.11780257>. Accessed 15. October 2022.
- Dewey, J. (1968), *Democracy and Education*. An Introduction to the Philosophy of Education, New York and London: Free Press/ Collier-Macmillan.
- Eyler, J., Giles, D., Stenson, C. M. and Gray, C. J. (2001), *At a Glance: What we know about the Effects of Service-Learning on College Students, Faculty, Institutions and Communities, 1993-2000*: Third Edition, Vanderbilt University, https://www.researchgate.net/publication/237415314_At_A_Glance_What_We_Know_about_The_Effects_of_Service-Learning_on_College_Students_Faculty_Institutions_and_Communities_1993-2000_Third_Edition. Accessed 15. October 2022.
- Forsyth, A., Lu, H. and McGirr, P. (2000), 'Service Learning in an urban context: Implications for Planning and Design Education', *Journal of Architectural and Planning Research*, Chicago: Locke Science Publishing Company, pp. 236–60, https://www.colorado.edu/cedar/sites/default/files/attached-files/japr_2013.pdf. Accessed 24 July 2022.
- Herriger, N. (2014), *Empowerment in der Sozialen Arbeit*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Hofmann, Werner (1998), *Die Moderne im Rückspiegel*. *Hauptwege der Kunstgeschichte*, Beck: München.
- Jaeger, M., In der Smitten, S. and Grützmaier, J. (2009), *Gutes tun und gutes Lernen: Bürgerschaftliches Engagement und Service-Learning an Hochschulen*. Evaluation des Projekts UNIAKTIV a. d. Universität Essen, https://www.wissenschaftsmanagementonline.de/sites/www.wissenschaftsmanagement-online.de/files/migrated_wimoarticle/fh-200907.pdf. Accessed 15. October 2022.
- Knudsen, L.E.D. and Skaarup, A.M.Ø. (2020), 'Open School as embodied learning', *International Journal of Education Through Art*, 16:2, pp. 261–70, doi: 10.1386/eta_00030_3
- Laven, R. (2006), *Franz Cizek und die Wiener Jugendkunst*. Schriften der Akademie der bildenden Künste, Bd. 2, Wien: Schlebrügge.
- Laven, R. (2017), 'Diálogos com a arte – revista de arte, cultura e educação. Art symposiums – back to the future', Edition: N. 6 Editor: Anabela da Silva Moura, Carlos Almeida, IPVC; Maria Helena Vieira - Universidade do Minho, Editor: Escola Superior de Educação de Viana do Castelo - IPVC Centro de Investigação em Estudos da Criança do Instituto de Educação – UM, ISSN: 2183-1726
- Laven, R. (2018), 'Empowering Students in Inclusive Aesthetic Workshops: Active Creation over Passive Participation', in J. Herzog (ed.), *Challenges of Working with Gifted Pupils in European School Systems*, Hamburg: Dr. Kovac, pp. 205–10.
- Laven, R. (2022), 'Cultural Engagement as a Learning Environment in the Artistic Encounter Zone SPA LOW SKY', *International Journal of Education Through Art*, IJETA reprint
- Metzger, W. (1962), *Die Grundlagen der Erziehung zu schöpferischer Freiheit*, Frankfurt: Kramer.
- Pankofer, S. (2000), 'Kann man Empowerment lernen? Und wie!' in T. Miller and S. Pankofer (eds.), *Empowerment konkret! Handlungsentwürfe und Reflexionen aus der psychosozialen Praxis*, Oldenburg: De Gruyter, pp. 221–30.
- Reinders, H. (2016), *Service Learning – Theoretische Überlegungen und empirische Studien zu Lernen durch Engagement*. Weinheim and Basel: Beltz.
- Schuster, P.-K. (1986), 'Der Mensch als sein eigener Schöpfer', in J. Beuys, *Joseph Beuys: Zu seinem Tode: Nachrufe Aufsätze Reden*, Bonn: Inter Nationes, pp. 17–25.
- Seifert, A., Zentner, S. and Nagy, F. (2012), *Praxisbuch Ser-*

vice-Learning, Weinheim and Basel: Beltz.

Selkrig, M. (2017), 'Teachers adopting artists' pedagogies: Is it really that simple?', *International Journal of Education Through Art*, 13:3, pp. 333–47, doi: 10.1386/eta.13.3.333_1

Sporer, T., Eichert, A., Brombach, J., Apffelstaedt, M., Gnädig, R. and Starnecker, A. (2011), 'Service Learning an Hochschulen: das Augsburger Modell', in T. Köhler (ed.), *Wissensgemeinschaften. Digitale Medien – Öffnung und Offenheit in Forschung und Lehre*, Münster: Waxmann, pp. 70–80.

Stachelhaus, H. (1989), *Joseph Beuys*, Leipzig: Philipp Reclam jun.

Wagner, R. (1987), 'Kunst als Kunst', in *Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts–1900 bis heute*. Braunschweig: Westermann.

Weidinger, Alfred (Hrsg.) (2009), *Wir wollen Zeichen setzen - 50 Jahre Bildhauersymposion St. Margarethen*, Verlag für Literatur, Kunst und Musik: Weitra

Weinlich, W. and Laven, R. (2020), *Service-Learning with the Power of Art for Biodiversity in Rural Areas*, RIS Mansion Rakičan, Maribor: University Press, https://www.researchgate.net/publication/346417622_Service-Learning_with_the_Power_of_Art_for_Biodiversity_in_Rural_Areas. Accessed 15. October 2022.

Campus vor Ort (2017), 'Engagiert Lehren und Studieren', www.campus-vor-ort.de. Accessed 18. October 2022.

Yeboah, R., Asante, E. and Opoku-Asare, N. (2017), 'Recycling solid waste materials to develop instructional resources for art education', *International Journal of Education Through Art*, 13:2, pp. 193–215, doi: 10.1386/eta.13.2.193_1

Stiftung Lernen durch Engagement (2022), *Qualitätsstandards für Lernen durch Engagement*, <https://www.service-learning.de/lernen-durch-engagement/lde-qualitaetsstandards>. Accessed 15. October 2022.

Rolf Laven

<https://orcid.org/0000-0002-9907-7838>

Artista visual, pesquisador e professor na University College of Teacher Education, University of Applied Arts e Academy of Fine Arts Vienna/Austria. Ele estudou escultura e educação em arte/design na Art Academies em Maastricht/NL e Vienna (graduando em 1994 e 1998, Doutorado em Filosofia 2004). Projetos de pesquisa: CEFR_Visual Literacy, Soundwords_Graphic Storytelling, RURASL, SLUSIK and SLIDE. Federal Chairman BÖKWE (Austrian's Art Educator's Associations); membro InSEA, EASLHE, ÖGFD, ÖFEB.

Contato: Pädagogische Hochschule Wien, Grenzackergasse 18, 1100 Vienna, Austria

Email: rolf.laven@phwien.ac.at

<https://www.researchgate.net/profile/Rolf-Laven-2>

<https://orcid.org/0000-0002-9907-7838>

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O material a ser pu-

blicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitas pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:

Área 2: Arte e Cultura

Linha 1: Interartes e Novas Mídias

Linha 2: Teorias e Processos Artísticos-Culturais

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas ad hoc da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Normas de formatação

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão acarretará a recusa do material.

Serão aceitas propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12 e deverá conter: Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples seguido de até 5 palavras-chave; abstract, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 keywords, em itálico; texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um modelo de documento, no site da revista.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes na página de Diretrizes para autores, no site da revista.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

PUBLISHING STANDARDS

Focus and Scope

Revista Farol is a biannual publication of the Federal University of Espírito Santo's Graduate Program in Arts. As an academic initiative linked to the field of Arts/Visual Arts, the journal is open to texts that aim both at discussing the problem of education and of the artistic, critical and historiographical production aimed at the visual arts, and at favoring the experiment of ideas that can exceed the globalized consensual dimensions in the contemporary cultural context.

Each issue, as a general rule, integrates in its editorial project the following original and unpublished materials: essays, thematic sections and articles. As part of its editorial policy, translations of important texts, unpublished in Portuguese and which may have been previously published in a foreign language, are presented. Most of the proposals of this conglomerate come from relevant academic research, both local and global, which aims to encourage not only the dialogue of visual arts in a critical instance, but also the visibility of this field with other areas of cultural and scientific production.

The scope of the journal proposes a critical experience of creation and reflection, thus highlighting its function as a significant source of bibliographical research, with immediate open access to its content, both to the academic public, for investigations carried out in undergraduate and graduate courses, and to the external community. The material to be published can be submitted by individual authorship or as a co-authorship between PhDs, doctoral students, and masters. Mas-

ter's students interested in publishing must do so in co-authorship with their advisor or other PhDs.

Submissions can occur either in continuous flow or in open calls by thematic sections under the responsibility of an Editorial Committee. The evaluations are made through a blind peer review process, in order to guarantee full impartiality in the evaluation process.

Given its association to the Graduate Program in Arts (PPGA), the scope of Revista Farol contemplates the Areas and Lines of Research of this Program, namely:

Area 2: Art and Culture

Line 1: Interarts and New Media

Line 2: Theories and Artistic-Cultural Processes

Peer Review Process

Revista Farol accepts submissions on a continuous flow basis. All submissions that meet the guidelines for authors are analyzed by the journal's ad hoc reviewers. In case of disagreement a third reviewer will be prompted for assessment. Reviewer registration is restricted to invitations sent by the editors.

Formatting Guidelines

We ask that you carefully read all items of the guidelines before beginning to fill out the five submission steps. Inadequacy of any of the items below, present in the submitted document and/or on the submission form, will result in rejection of the material.

Article proposals originally composed in the following languages will be accepted: (i) Portuguese, (ii) Spanish, (iii) French and (iv) English. Revista Farol may publish both the original and the translation into Portuguese.

Proposals submitted for the next issue of the journal that are not immediately accepted for publication may remain archived for possible future publications, upon author's agreement.

When filling out the registration form, it is mandatory to include the ORCID ID in the field indicated as URL on the form.

For the evaluation process, the authors of the submitted papers cannot be identified in the body of the text, in compliance with the requirements for the blind peer review process. Notes and citations that may refer to the identity of the authors must be excluded from the text.

The article must be written in 12-point Times New Roman font, and must include: Title in bold and centered; English title in the same format; abstract in up to 10 lines, justified and single-spaced, followed by up to 5 keywords; abstract in English, in the same format as the abstract in its original language, in italics, followed by up to 5 keywords, in italics as well; text in justified alignment, with 1.5 line spacing and 0 points for paragraph spacing;

Page or section breaks must not be inserted;

Footnotes must be in 9-point font, single-spaced, left aligned, and numbered with Arabic characters;

Pictures should be placed in the text, in .jpg

format, 300 dpi, with its smaller side up to 10cm; they must be accompanied by technical specifications (title, author, year and source) and be numbered (figure 01, figure 02...);

Images must be submitted as supplementary documents;

Page margins must be 2cm at the bottom and right, and 3cm at the top and left of every page; References must follow the most recent Brazilian Association of Technical Standards (ABNT) standard;

The article must be between 10 and 15 pages long, from the title to the last reference;

If the author(s) need(s) it, a document template is available on the journal's website.

Important: Do not use uppercase for titles or subtitles. This characteristic will only be accepted in cases where titles (of works, books, projects, etc.) cited are originally in uppercase.

If submission forms are filled out in uppercase, the proposal will be rejected.

Articles

The Revista Farol will accept articles that are compliant with the themes of each call for papers. All published articles must follow the requirements listed on the Author Guidelines page of the journal's website.

Copyright Statement

The authors of papers submitted to Revista Farol authorize its publication in physical and electronic media, solely for academic purposes, as well as its reproduction as long as the source is cited. The authors attest to their work's originality, authorship, and unpublished character.

Privacy Policy

The names and addresses informed in this journal will be used exclusively for the services provided by this publication, and will not be made available for other purposes or to third parties.

