

farol

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

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 12 (1999) – Vitória : Centro de Artes/UFES, 2014.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

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

CDU 7 (05)

farol

FICHA TÉCNICA

“A Revista Farol é uma publicação do programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.”

Editores responsáveis

José Cirillo e Ângela Grandó

Projeto Gráfico

Vinicius Caus

Capa e Editoração

Vinicius Caus

Imagem da capa

Yuri Barichivich

Fotolito e Impressão

Gráfica Lisboa

Editora

Centro de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Centro de Artes

Campus universitário de Goiabeiras

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

CEP 29.075-910

leenapesquisa@gmail.com

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora

Ethel Maciel

Diretor do Centro de Artes

Paulo Vargas

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Ricardo Costa

Conselho Editorial (UFES)

Prof. Dr. Alexandre Emerik

Profa. Dra. Almerinda Lopes da Silva

Profa. Dra. Ângela Grandó

Profa. Dra. Clara Luiza Miranda

Prof. Dr. José Cirillo

Prof. Dr. Ricardo Mauricio Gonzaga

Conselho Editorial (Externo)

Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)

Prof. Dr. Cesar Floriano (UFSC)

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

Conselho consultivo

Almerinda Lopes;

Aissa Guimarães;

Ângela Grandó Bezerra;

Aparecido José Cirillo;

Cecília Almeida Salles;

Cesar Floriano dos Santos;

Clara Miranda;

Diana Ribas;

Gisele Ribeiro;

Luís Jorge Gonçalves;

Maurícus Farina;

Pilar M. Soto Solier;

Teresa Espantoso Rodrigues;

Teresa Fernanda García Gil;

Marta Strambi;

Maria de Fátima Morethy Couto;

Maria Regina Rodrigues;

Ricardo Maurício Gonzaga;

Silvia Anastácio Guerra;

Waldir Barreto.

MEDIAÇÕES E ENFRENTAMENTOS: DESAFIOS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ARTE

A Revista Farol é uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como periódico da área de Artes, propõe-se como um espaço complementar de disseminação da produção teórica sobre arte moderna e contemporânea.

Neste seu décimo segundo número, ela se dedica a reflexões sobre as mediações e enfrentamentos do processo de criação nas artes. A partir deste número, a Revista Farol se dedicará um de seus números anuais à especificidade da produção ibero-americana, em parceria com as universidades de Granada, da Faculdade de Artes da Universidade de Lisboa e com a Universidade de Buenos Aires, compartilhando suas investigações no campo específico da arte vista pelo prisma de sua produção.

Através das ideias de mediação e enfrentamento, este número apresenta aproximações, dúvidas, atritos e ruídos observados em variadas pesquisas e realizações da arte e de suas teorizações mais recentes. A velocidade com que surgem aparatos mediadores entre o sujeito e a realidade parece não desacelerar. Ao observar situações em que tanto o humano quanto seus ambientes culturais se estendem e se ampliam, o debate sobre o que há entre o criador e o mundo em que surge a criação torna-se premente.

Nos artigos apresentados neste número, espaçados por uma geografia intercontinental, ou dissolvidas nos ventos multidirecionais da arte atual, as partículas da produção pictórica e as teorizações que as acompanham poderiam assentar-se em algum terreno problemático e ainda não mapeado. A linguagem, como mediadora entre os sujeitos e as coisas, nos deixa, ainda e cada vez mais, com dúvidas entre imagem, escrita, enunciados e enunciações. Nesse caminho entre um ponto e outro, muitas vezes separados pela língua quase semelhante, o processo de criação sofre influências de meios distintos e gera enfrentamentos cujo debate é não apenas gratificante como necessário.

Estes são pontos que norteiam a reunião de textos da Revista Farol 12. Num momento em que as linhas cardeais da arte estendem-se rizomaticamente pelo globo e levam, através de intervenções sensoriais, sinestésicas, metafóricas e conceituais, dúvidas sobre os modos de agir do indivíduo social e a discussão do teor público e político de seus enfrentamentos diários em busca da sua mediação processual, que se dá na intersecção de diversas estratégias e intenções do artista para gerar desvios enriquecedores, que tanto elucidam quanto complexificam a realidade estética contemporânea.

Os editores
Vitória, verão de 2014

SUMÁRIO

- 8** CULTURA COMPLEXA E COMUNIDADES SINGULARES:
ENSAIO SOBRE A FRATURA DE SI NAS FORMAS DO CONTEMPORÂNEO.
Mauricius Martins Farina
- 19** EL ARTISTA COMO AUTOR, PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN ARTE: MEDIACIONES
Josep Montoya
- 25** GORDON MATTA-CLARK ENTRE ARTE E ARQUITETURA:
UMA QUESTÃO DE ESPAÇO, FORMA E FUNÇÃO
Elena O'Neill
- 33** JARDELINA DA SILVA: TÁ VIVA A LETRA!
Rubens Pileggi Sá
- 40** MAQUIANDO FACHADAS: INSTALAÇÕES INTERATIVAS,
ESPAÇO PÚBLICO E A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADE CÍVICA
Gabriel Menotti
- 46** ESTADOS DE ARTE E TEMPORALIDADES INCOMUNS
– ARTE PÚBLICA NA VIA UERJ/ MANGUEIRA
Isabela Frade / Jonatas Martin Puga
- 51** COLABORAÇÃO E AUTORIA:
REFLEXÕES SOBRE O PROJETO DE ARTE COLABORATIVA PLANTE NA PRAÇA
Priscila Rampin
- 57** OS ESPECTADORES PERFORMERS
Yiftah Peled
- 63** ESPELHOS PARALELOS:
PASSAGENS, TROCAS, REESCRITAS E RECONSTRUÇÕES DE IMAGENS
Beatriz Rauscher

- 70** CADERNOS DE NOTAS
(DES)FOLHAMENTOS DE TEMPO
Cláudia França
- 76** UM OLHAR PARA O PROCESSO DE DI ÍORIO
Maria Regina Rodrigues
- 84** O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO AUDIOLIVRO A GUERRA DOS MUNDOS,
DE H. G. WELLS: UMA RELEITURA BRASILEIRA
Sílvia Maria Guerra Anastácio
- 90** GRAVETOS NO CAMINHO:
MARCAS DO RASTRO CRIADOR EM GRAVETOS (1993) DE REGINA RODRIGUES
Tatiana Campagnaro Martins / José Cirillo
- 96** CONTATO COM A ARTE NO MORRO DA CONCEIÇÃO, RIO DE JANEIRO
Carlaile Rodrigues
- 102** COMO “HANSEL Y GRETTEL” URBANUS:
CREANDO UN TRAZADO INVISIBLE Y ESPERANZADO
Liana González
- 109** DESDOBRAMENTOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DIANTE DA ABSTRAÇÃO
CONSTRUÍDA DE CÍCERO DIAS (1948/1952)
Ângela Grando
- 116** A IMAGEM QUE REPRESENTA O DISPOSITIVO QUE REPRESENTA A IMAGEM
Raquel Garbelotti
- 122** NORMAS DE PUBLICAÇÃO

CULTURA COMPLEXA E COMUNIDADES SINGULARES: ENSAIO SOBRE A FRATURA DE SI NAS FORMAS DO CONTEMPORÂNEO

CULTURA COMPLEJO Y COMUNIDADES NATURALES: ENSAYO SOBRE LA FRACTURA DE SI SOBRE FORMAS CONTEMPORÁNEAS

Mauricius Martins Farina
Instituto de Artes – UNICAMP/Bolsista PQ-2 – CNPq

RESUMO

Esse texto tratará de uma metáfora do coletivo relacionada à dificuldade de estabelecer sentidos de futuro, estando a linguagem enredada numa falácia ao se construir o pensamento. Investirá também sobre um cogitar, através das imagens, relacionado às distopias singulares que se abrem ao outro, por um sentimento de complexidade que se envolve com a vida em comum, considerando ainda uma dificuldade objetiva de se manifestar sobre o devir das comunidades.

Palavras-chave: Estudos Visuais; Arte Contemporânea; Sociedade; Distopia.

RESUMEN

Este texto intenta relacionar la metáfora del colectivo con una dificultad de establecer sentidos de futuro en la comunidad contemporánea, estando el lenguaje enredado a una falacia cuando sometida en la construcción del pensamiento. También investigará acerca de un pensar por imágenes relacionadas con distopías singulares y que se abren al otro cuando la complejidad, un sentimiento que está involucrado en la vida común, aunque que teniendo una dificultad objetiva para expresarse en el devenir de las comunidades.

Palabras-clave: Estudios Visuales; Arte Contemporánea; Sociedad; Distopia

Prólogo de uma semiótica perdida

“Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo”.

Walter Benjamin

Em direção ao futuro, alguns se lançam pelo que vivem, outros pela nostalgia do que viveram, mas também há aqueles que vivem pelo que não querem saber e tantos outros pelas certezas que a fé lhes propicia. Entre esses, ainda existem os que não têm certeza de nada e também aqueles que, diante disso, se angustiam perseguindo um horizonte que nunca será alcançado, deslocando-se em suas próprias formas de esquecimento.

Já disseram, num outro registro lógico, numa chave mística, que conhecer não significa aprender um novo, mas apenas lembrar, trazer à tona uma experiência vivida: acessar a memória, rememorar. Trata-se, com isso, de uma ideia que faz romper o tempo linear que avança, para retroceder ao tempo de uma experiência armazenada numa outra dimensão que uma lógica linear não pode alcançar. Dizer que não importa responder, sobre o que virá, corresponde a se considerar o tempo presente em diálogo com a experiência vivida, entretanto, é dessa dívida com o que foi, que o presente se apresenta como dúvida, ao constituir o devir.

As imagens e os pensamentos, em formas as mais inusitadas, referindo-se à necessidade de saber, de ter em conta algum sentido que seja, manifestam-se como aquilo que nunca poderia ser um único, já que tramam sobre os sentidos da vida. De qualquer forma, pensar sobre as coisas que nos cercam, viver pensando nelas, tentar compreendê-las, é uma necessidade para os que procuram.

Escutar um pensamento, ao mesmo tempo em que se pensa, vale para demonstrar um jogo de relações entre uma camada aparente e outras, muito mais internas, inseparáveis dessa sua parte primeira, que poderia chamar-se: uma imagem potência em suas várias formas de apresentação. Buscar uma explicação para o que se estabelece diante dessa relação, é uma necessidade de conhecimento, faz propor um jogo: onde não se é apenas participante, e ainda que não se conheça tudo sobre ele ao fazer parte dessa complexa alteridade. Um pensamento, como uma peça – ajustada em seus desajustes – desconhecida de suas intenções funcionais, nunca está isolado, num ato de sequência, articula uma estratégia para considerar uma ou outra saída, qual seja, a de ouvir um outro pensamento, como se este fosse a dialética de sua própria imanência.

Sabemos que a maior parte dos textos contemporâneos que são produzidos, sobre a natureza das coisas, posicionam-se diante de um continente de possíveis, ao alimentarem o sistema que os circunda com suas proposições e dúvidas. Ainda assim, uma sua atribuição de importância é também relativa à carga de energia que se põe em movimento, perseguindo a vida que se desdobra em camadas e sutilezas, quando as histórias pessoais, cheias de sentidos próprios, são feitas de experiências e apresentam caminhos que não se podem reduzir numa dada proposição arquitetada em hipóteses formais. Histórias que se manifestam como um relato possível onde, pelo fato de tomar parte nesse complexo, instituem sentidos próprios ao ser da cultura em sua história.

As experiências daquilo que vivemos podem estar gravadas nas camadas subjetivas que fazem parte da natureza da vida, mas considerando-se em particular a natureza da cultura, de suas manifestações materiais, o exercício coti-

diano dessa ação de pensar sobre os sentidos na vida, nas mais diversas formas, é uma recorrência que vai além dos filósofos, dos místicos e dos artistas, é uma dúvida própria daquilo que somos, uma característica de nossa humanidade. Num nível imaterial, ao refletir sobre a vida ou sobre a morte inevitável, tratamos de uma narrativa sobre a qual desconhecemos os verdadeiros objetivos, ao buscar elucidar os fenômenos da ocorrência que nos submete, esbarramos em mitos, não podemos reconhecer se essa história que se vive é plena de sentidos, que tomarão para si a lógica dessa narrativa, ou se trata apenas de um *nonsense* absoluto que em si é o que é.

A linguagem como uma falácia

Sob um aspecto puramente designativo, os nomes deveriam vir em função das coisas que representam. Entretanto, a partir das estratégias comerciais do mundo contemporâneo, é possível pensar em coisas que surgem depois dos seus nomes, não como um simples projeto, mas como a invenção de uma necessidade através marketing. Assim, esses fundamentos comerciais revelam aspectos de uma inversão de ordem e lugar, num contingente de tecnologias e de éticas que surgem para transformar, inclusive as sociedades, numa mercadoria a se acrescentar nas prateleiras. Basta ver o quanto as corporações comerciais se entranharam na vida humana, ou como um exemplo prático, verificar o quanto a história da *Coca-Cola* tem a ver com a cultura americana e com a construção do transnacional.

Sobre essa condição da comercialidade da vida, inflacionada após 1945 com a influência americana, artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns ou Piero Manzoni, entre outros, caracteristicamente, puderam se expressar através dos objetos, invertendo as

lógicas estratificadas dos conceitos de cultura e sociedade. As condições críticas estavam dadas e territórios se expandiram para a realidade mundana, o que foi emblemático deste momento Pós-Moderno.

Quando o consumo se torna um alibi, ao suprimir os ritos mais íntimos da vida em seus processos orgânicos, está se agindo em favor de uma necessidade de supressão de um vazio pessoal por uma compulsão que é fundamentalmente efêmera e viciosa. De forma mais ampla, podemos perceber uma necessidade de atualização constante que está presente no imaginário social, quando *ser up to date* configura também uma marca de pertencimento ao presente, o que aprofunda os abismos sociais e as distâncias entre o centro e a periferia. Na percepção desse estado de coisas, a noção de um vazio que atua nos apagamentos de uma sensação de futuro, age em detrimento de um processo histórico de lutas sociais que não se sustenta, abrindo espaço para velhas ideologias religiosas “atualizadas”, que prometem o paraíso na terra e arrastam multidões alienadas de presente.

O confronto entre o ser, o ter e o estar, nas sociedades contemporâneas, configura também um dos traumas mais fundamentais no cenário das neuroses cotidianas. Quando a localidade é invadida pelo global, a cultura complexa das comunidades, que são singulares, vai se enfraquecendo diante de uma aridez de princípios tradicionais, vitimada pelo interesse comercial que via de regra, promove essa invasão pela via da sedução. A supremacia das estruturas que alimentam o consumo, em escala global, leva a este estado de coisas, desvia o curso dos rios, apaga mitos de origem, em favor de um estar aqui agora que não considera uma ecologia das subjetividades e dos meios, sejam ambientais ou culturais.

Jean Baudrillard em *Simulacros e simulação* afirma que “a informação devora os seus próprios conteúdos” e assim “devora a comunicação e o social”. Para ele, as causas disso têm a ver com o esgotamento que ocorre na encenação da comunicação através dos simulacros e com a desestruturação do real que se produz pela exacerbação desta encenação, ou seja, processos aos quais estamos sujeitos ao sermos submetidos no ambiente dos excessos comunicacionais que são recalçados pela intensa necessidade consumista na vida cotidiana. Esses ambientes que contaminam processos singulares de configuração simbólica, baseados numa lógica artificial, enviam para o abate a experiência estética dos indivíduos mais susceptíveis ao seu “canto de sereia”.

A capacidade de ouvir o pensamento que nos institui, de perceber a aura na presença do fenómeno, nos compõe e nos dá sentido na lógica dos organismos vivos, na presença saborosa da percepção e do reconhecimento do outro. Substituir essa atribuição potencial pelo kitsch armado por uma fabricação de estereótipos comerciais e viver apenas disso, implica uma condição falida, quando a crítica da realidade estaria fadada ao esgotamento.

De outro modo, essa capacidade de fruição e de contato com a aura dos objetos e com a vida, implica dada experiência estética que, como tal, precisa se alimentar do cultivo das diferenças, conquistando sua sobrevivência pelas margens de sua própria razão sensível, no reconhecimento das contradições do estranho ao qual pertence, o que constitui um necessário repertório, sem isso não se pode acessar o imaginário profundo onde se rememoram as experiências dos processos circulares.

Vivemos um tempo em que se tem muita informação à disposição na rede de computadores online mas, para acessar essas informações

é preciso saber o que procurar, mais que isso, é preciso querer procurar, um *hic et nunc* que não se faz sem uma experiência repertoriada. Uma experiência estética por ser íntima, não é mensurável, mas pode ser compartilhada, entretanto, essa mesma experiência, uma necessidade básica da vida, não poderá ocorrer num sentido cultural mais amplo, sem que se considere, politicamente, a inclusão das pessoas através de uma educação que considere o cultural singular das comunidades e que não se imponha, mas que transforme a alienação de uma dada realidade homogeneizada pelo *kitsch*, através da expressão das subjetividades individuais, quando se pode reconhecer a circularidade do tempo e de suas narrativas complexas.

Nesse sentido uma pergunta se apresenta: uma experiência estética revelada numa ação produtiva, num ato criativo, pode se fazer conhecida estando à deriva da condição contemporânea de ser um organismo global, de pertencer a uma sociedade, que apesar do sucesso de suas corporações é efêmera? Sobre a resposta é preciso pensar nos ambientes humanos, nos territórios específicos e em suas histórias, e na submissão das comunidades ao domínio do mais forte. O que se localiza na margem, tradicionalmente, fica no campo dos esquecidos, não interessa a não ser pelo exotismo. Os dândis da cultura se localizam nos grandes centros, são eles que detêm o poder da homologia cultural. Os periféricos podem se perder de si e do outro, procurando se igualar ao centro. O singular é aquilo que institui a diferença: uma revolução importante seria considerar a diferença, não o exótico.

A memória circular

Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomea-

damente no seguimento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, p. 422, 2003).

Como se observou, temos a percepção da ocorrência de memórias coletivas que atuam no tempo, através de um espaço, que é construído socialmente em seus mecanismos de poder. O lugar onde estão armazenadas as manifestações materiais dessas memórias, entretanto, não é feito apenas de dispositivos físicos, mas também psíquicos – individuais ou coletivos – a partir dos quais se acessa um complexo de sistemas, incluindo o conjunto das imagens que se manifestam na subjetividade dos indivíduos e que depois, de alguma forma, podem se materializar no coletivo. Essas memórias geram sentidos de pertencimento e embora muitas vezes não lhe reconheçamos a origem, implicam numa abertura dimensional que extrapola os eixos fenomenológicos do espaço e do tempo, permitindo a ocorrência de histórias dentro da história, numa condição tal em que o anacronismo prenuncia a circularidade temporal da cultura.

Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constata-mos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – recomeça vez após a outra. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. (HUBERMAN, p. 13, 2013).

A distância cronotópica constitui o fato histórico do tempo percorrido, os elementos indiciais ou os resquícios dessas lembranças que se manifestaram num passado podem ser acessados de uma forma interconectada pelo subjetivismo ou pela arquetiotopia do inconsciente coletivo, consequentemente alguns desses aspectos que se transformam em matéria viva para a arqueologia de um tempo passado podem, numa dimensão psicológica da cultura, permitir ter em conta o que sequer vivemos ou experimentamos concretamente, através dos arquivos que nos permitem estar diante de construções expressivas, partindo de deduções, invenções, intuições a serem observadas no campo dessas subjetividades coletivas.

Memórias próximas ou derivadas de ecos longínquos se alimentam de um senso de comunidade que nos mantêm em diálogo, um sentido de experiência que pode ser compartilhado numa fruição expressiva. Nesse sentido, a materialidade da arte compõe um dos possíveis acessos para uma relação com essas ancestralidades. Nas memórias coletivas, habitam as imagens que foram construídas pelos eventos do tempo, mas a distância desses eventos lhes dificulta conhecer a origem quando, então, temos a matéria, um mito, uma representação. Por isso, a potência da arte, de seus simbolismos, no sentido de uma prospecção das mentalidades, é algo que não pode ser relegado a um papel intermediário. A arte é um fundamento na vida.

Imagem, memória, teoria, razão, arte: ocorrem sujeitos nas coisas que são também os seus objetos e para que eles possam aparecer, é preciso notar o que está vivo na necessidade de ser do homem. A comunidade, em si, é mais que um conceito que perseguimos como as coisas que, no lugar dela, tomam a presença do vazio. Sua ausência pode ser um lugar que não se sabe, como a morte ou o esquecimento: um lugar va-

zio que se busca preencher, diante de uma necessidade de estar junto, que é contingenciada pelo tempo, e uma consequência da experiência de vivê-lo.

O direito de pensar através das imagens

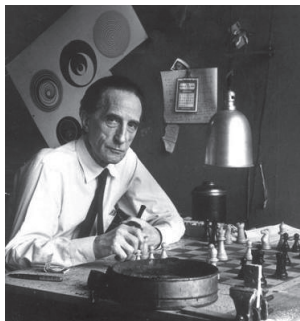


Figura 1. Marcel Duchamp 1950.
© Jacqueline Matisse Monnier

A imagem de Marcel Duchamp jogando xadrez é emblemática sobre um hibridismo que tomará parte na cena contemporânea, quando o território dedicado ao pensamento será visitado pela arte de forma mais enfática, já que muito antes Leonardo da Vinci havia escrito que a “pintura é coisa mental”. A atitude performativa de Duchamp, em relação ao xadrez, suas estratégias conceituais relacionadas às obras que produziu, têm relação com a natureza investigativa da arte. As metáforas envolvidas nessa ação do pensamento, assim como a própria ideia de jogo, ajudam a colocar em um outro patamar a distinção entre os modos e as ações, questionando o próprio lugar das coisas específicas, entre elas, o exercício de pensar como um ato de ofício determinado numa epistemologia própria. A esse respeito, a atitude operacional de Duchamp se demonstra claramente como uma fala inaugural.

Walter Benjamin, igualmente fundamental, escreveu um texto referencial sobre a reprodutibilidade técnica das imagens, constatando a possibilidade comunitária de ampliação de re-

ptório que a transformação da obra de arte em imagem, pelos meios de reprodução – a fotografia em particular – representa. Considerou também que a própria condição dessa transformação da coisa em si da arte, para uma imagem, um seu fantasma, instituiria uma perda. Entretanto, essa ausência precisa ser observada no contexto da relação mediadora da reprodutibilidade, o que não implica que ela de fato aconteça sempre. Isso pode ocorrer quando se transforma um objeto – atribuído de uma presença necessária – em imagem, mas não ocorre quando a imagem é ela mesma um ser da coisa, e não uma sua representação. É preciso destacar esse problema funcional da informação, a partir de uma outra possibilidade, que os meios de reprodução oferecem, quando a aura, o estar em presença, pode sobreviver à própria reprodutibilidade, considerando por exemplo o cinema e a fotografia em sua disposição poética – como uma coisa em si – não como meio intermediário. Pensar sobre a visualidade da arte, nesses termos, é uma tarefa complexa, envolve circunstâncias históricas.

Na atualidade, já não é possível separar a arte da vida mas, de qualquer forma, o distanciamento contemporâneo dessa experiência, que implica no reconhecimento da aura, é modelar sobre esse vazio que acompanha as coisas, ainda que se metamorfoseie nos objetos da vida e que continue presente, sua complexidade permanece oculta no poético. O próprio conceito contemporâneo de arte carrega certa dificuldade quando se pensa nos diversos paradigmas que historicamente foram sendo pensados desde sua invenção.

A ideia que vivemos num ambiente em que há ‘arte depois da arte’ (Danto, 2009), está implicada em se considerar sobre a dificuldade de pensar arte, quer seja como nomenclatura ou aferição de sentidos, numa noção tradicional e retiniana que já não alcança o que a tornou pos-

sível historicamente, seja porque representar o mundo para no fim tematizar sobre si mesma constitui uma necessidade desaparecida, seja porque estas próprias ocorrências, tramadas no século XX, alteraram a própria consideração a respeito dos territórios da arte.

Fazer arte – a palavra insiste – inclui relacionar os objetos da vida numa cadeia de expressões que se constroem, a partir disso, como uma forma própria de pensar sobre o que se vive, em termos tais que as modalidades se encontrem abertas e não precisem ser reinventadas. Pode-se trabalhar com o que se quiser, desde os meios tradicionais ou novos, o que se coloca vai além da formalidade das tecnologias, a arte sobrevive com isso e apesar disso. Ao considerar que as razões da arte foram instituídas, até recentemente, por princípios autocentrados, por elocuições de grandes princípios, na contemporaneidade buscou-se para além desses modos, e nesse sentido, encontramos relações partilhadas, renovações de autoria, alteração de conceitos, aproximação com a vida, com as ciências, exercícios políticos de pertencimento, manifestações conflitivas e performativas, etc.

Assim, o ser da coisa passou a ser entendimento em diálogo com outros sistemas numa relação “constelativa”, criando em muitos casos a sensação de que a arte deveria se abrir para uma dimensão do coletivo e da alteridade, questionando as categorias do artista e do autor, categorias estas que foram conquistadas pela Modernidade com muito esforço e que, portanto, serviram de preparação para o atual estado de coisas.

Essas questões também implicam, de um ponto relacionado na observação de um avesso, certa incompletude do projeto moderno de

sujeito, quando no isolamento do ser contemporâneo percebe-se um estar junto que não se completa. Suas motivações ensejam uma perda, seja por um esquecimento forçado pela velocidade com que se desejou dominar o tempo e a razão, seja por uma motivação profundamente bélica que nos acompanha, quando a história estabelece um trauma a ser esquecido, construído entre guerras e domínios, seja também por um vazio não declarado, mas de sentimento profundo, que nos acompanha desde que a natureza se transformou, pelo artifício da lógica, num abismo que não se completa.

Arte e distopias

As questões da distopia manifestaram-se com força na arte do século XX, como no Dadaísmo e depois no Surrealismo, no chamamento à realidade mundana vivido por algumas tendências do pós-guerra em vários lugares, particularmente nas primeiras manifestações, englobadas pela diversidade de tendências desde a Arte Pop que não foram imediatamente percebidas em seu caráter como distopias, considerando-se sua ironia como uma incapacidade de reação, ou mais, como uma forma de adesão¹.

A emergência de narrativas distópicas como um ato traumático vai ocorrer com força mais evidenciada nos inícios da década de 1980 - 1990, quando o caráter de abjeção de uma representação dos corpos, na produção de diversos artistas tais como Kiki Smith (1954), Cindy Sherman (1954), Joel-Peter Witkin (1934), Andres Serrano (1950), é avassalador e vai corroborar para que se permita pensar uma conexão com o trabalho fundamental de Diane Arbus (1923 – 1971) percebendo naquele estado de coisas da cultura americana dos anos 1960 – 1970, um ambiente pleno

¹Entretanto, quando em 2013, numa grande retrospectiva de Andy Warhol na China, se proíbe a exibição de suas serigrafias de Mao Tsé-Tung, pode-se concluir o contrário.

de sentidos relacionados com a desesperança e a morbidez, tão característicos desde então.

É o que se pode reconhecer com uma manifestação poética da fratura, do corte, numa contiguidade com as tendências expressivas que desde o Pós-Impressionismo até o Expressionismo, com Vincent Van Gogh (1853 – 1890), Edvard Munch (1867 – 1944), Emil Nolde (1876 – 1956) entre outros, permite perceber nas obras visuais mais que apelos à formalidade, mais que uma simples experiência visual ou fenomenológica, mas uma visão íntima do mundo num ato de atualização cultural. Em outros campos da arte, como a literatura e o cinema, autores como George Orwell (1903 – 1950) com *1984* e a *Revolução dos bichos*, Aldous Huxley (1894 – 1963) com *Admirável Mundo Novo*, surgem como agentes emblemáticos deste temperamento da contemporaneidade entendido como distopia. Podemos incluir nesta lista Anthony Burgess (1917 – 1993) com *Laranja Mecânica* – que na sua versão cinematográfica (1971) com Stanley Kubrick (1928 – 1999), influenciará toda uma geração. Também Ray Bradbury (1920 – 2012) com *Fahrenheit 451*, adaptado para o cinema em 1966 por François Truffaut (1932 – 1984), *Videodrome* (1983) filme de David Cronenberg (1943), ou Terry Gilliam (1940) que em 1985 realizou *Brazil* o filme numa clara alusão à perda das individualidades numa sociedade totalitária com domínio dos sistemas de informação.

Em todos estes trabalhos, e vários outros para citar, percebem-se as marcas de uma distopia que emerge, estando influenciada por uma crítica tanto à sociedade capitalista quanto ao desvario da alienação de si. A distopia, como uma crise do coletivo, já está de tal forma entronizada no imaginário que, para além de uma discussão sobre a comunicação e a alienação das massas corretamente pautada pela Escola de Frankfurt à sombra do fascismo, surge tam-

bém agora no cenário contemporâneo como uma metáfora do cotidiano que se vive e pelo qual se desiste de pensar.

As manifestações de revolta ou de protesto, articuladas pelas redes sociais que se iniciaram na América do Norte, depois no Oriente-Médio e agora também no Brasil, apresentam um sentimento sobre algo que é necessário mudar e mais que tudo, demonstram que existem aqueles que precisam agir para movimentar uma vida que parece murchar, ao sabor de um declarado desassossego, algo que parece inevitável. Nesse ambiente, alguns agem com passividade, outros com raiva. Os ingênuos e os propositivos se misturam aos vândalos e a outras espécies, em grupo, proclamando nas ruas contra a injustiça social. Nesse ponto, quando as metáforas e as utopias civilizatórias parecem não fazer sentido, as ideias se encontram num emaranhado de contradições sobre os projetos de futuro. A própria vinculação ao performativo visual que estas manifestações carregam, corrobora para se pensar que, neste caso, a vida imita a arte. Numa sociedade midiática é preciso compor um diálogo que se estabeleça segundo uma proxêmica, segundo uma figuração articulada para ser apresentada visualmente como performance pública. Como disse Guy Debord,

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (Debord, 1997: 13).

Desse ponto de vista, as problemáticas de emancipação das comunidades e os nós dessas combinações, situados na rede, configuram um outro espaço, não e apenas um cenário público representado pelo logradouro, mas também o espaço no ambiente virtual das redes em inter-

comunicação relacionando o ser num conjunto no qual a comunicação midiática se configura num sistema tentacular, atuando para a legitimação das ideologias a partir de identidades e interesses combinados.

A mídia profissional, as empresas de comunicação talvez não tenham se dado conta de que, com isso, não se apresentam como as únicas formas dessa legitimação das ideologias contratantes, elas agora estão entronizadas no ambiente das redes virtuais e deixam de estabelecer sua pedagogia predatória passando a compor uma mera figura de atestação documentária. A vida se tornou performática tramando-se num cenário visual, mas isso não resolve certos problemas de origem. Desde que se propõe à expressão de suas necessidades através de um sistema de representação, o artista, partindo de uma linhagem marcada pela subjetividade e também por uma percepção crítica da realidade, permanece batendo-se contra os empenhos superficiais e tecnicistas apregoados pelos interesses que deslocam o pertencimento em favor da acumulação material como um poder em si.

A ocorrência desse espírito de resistência ao indivíduo fechado em si que alimenta o debate da arte contemporânea, duvidando de conceitos como dom, gênio ou intuição lírica, marca também a própria noção de potência criativa que se torna um sintoma emaranhado num conjunto de definições singulares que movimentam a subjetividade dos indivíduos. Problematizar o lugar que forma esse indivíduo, numa condição envolvida com um aprendizado das memórias que se possa acessar e, a partir delas, em sua alteridade compor um relacionamento com esse mesmo indivíduo é o que singulariza a experiência. A destituição da noção de autor não implicou a sua verdadeira desaparecimento, mas outras formas de se pensar

a autoria, ou parafraseando a noção de Arthur Danto sobre a arte, uma noção de autor depois da sua morte. Um autor depois do autor, considerando-se também a própria impossibilidade de uma autoctonia em relação a isso.

O sujeito existe, mas ele é composto do outro o que, entretanto, não se pode compreender em favor de uma estrutura que não o levará a sério, mas o terá no cálculo de seus interesses. Não se quer mais a “ vaidade dos escolhidos”, mas não se pode abolir a potência da vida que se alimenta de mistérios ou de ficções que se pode compartilhar e reconhecer. Ultrapassando o conceito de linguagem como uma ordenação possível dos modos de ser e de pensar, como alguns dos nós que formam um sujeito, estamos diante da pluralidade onde não existe um só, mas ainda assim, é o que perseguimos sendo o que somos.

Para além de uma mera categorização espaço-temporal, pensando a emergência desse debate por seu avesso representacional, o vazio, o isolamento, as diversas flutuações da natureza contemporânea desde aqui, passando pelo Niilismo, vão apontar para as crises de pertencimento social como um fenômeno que, nos dias atuais, não nos permite chegar a um termo de resolução, quer seja sobre o projeto da civilização, quer seja sobre o projeto de emancipação dos sujeitos. Nesse sentido, percebe-se a presença de uma distopia, que nos acompanha através das obras de artistas com tendências distópicas, onde se localiza um manifesto reconhecimento sobre um estado de coisas passíveis de serem compartilhadas em sua desesperança, na possibilidade de se constituir, como um contra-argumento, uma narração do cotidiano em suas contradições críticas.

A distopia, como uma proposição artística, não se interpõe como um eixo temático, sua condução conceitual não é independente de suas estruturas formais assim como das so-

ciais, mas revela uma construção amplamente complexa, situando-se entre a expressão em si e o manifesto como algo que se põe para fora. Aquém e além dos interesses econômicos de uma cultura mercadológica ou dos mais legítimos objetivos pelo que se quer partilhar, considera-se essa expressão poética como um dos eixos mais representativos de um conceito de civilização à deriva, que se apresenta nas mais diversas formas da arte, seja na literatura, no cinema, na fotografia, na pintura, nas performances, na escultura, no desenho, na gravura, etc. Enfim, é uma expressão que se apresenta desde as erosões de um projeto – ou mesmo da sua falta – coletivo concreto, quando os desequilíbrios da vida são provocados pelo desvio ao consumo como um fim em si mesmo, alimentando uma desesperança em relação ao futuro.

As distopias atuam como previsões sombrias sobre qualquer coisa cujo futuro seja catastrófico, desde o clima do planeta, ou das constantes disputas religiosas e econômicas que destroem o mundo. São fabulações que se alimentam dos fatos sombrios que constituem as mazelas do mundo, mas que não se apresentam nas projeções futuras de uma cultura que seria voltada para o bem-estar do *hic et nunc*. Nesse ambiente complicado cresceram e se desenvolveram artistas de uma linhagem pós-romântica, cuja alcunha de artistas marginais, rebeldes, trágicos, niilistas, serviu para afirmar a potência dessas sensibilidades individuais atuando numa frequência supostamente negativa, em se considerando um projeto positivo de cultura que, desde a sociedade industrial, financia para o prazer das elites e para a idolatria dos aspirantes a elas, o sonho de consumir o paraíso na terra.

Muitos artistas, como se sabe, estão entre os destoantes desse paradigma de mundo, já que estão marcados pela desesperança abissal

acerca de um futuro que, ao se aproximar, revela catástrofes de toda ordem. Estes indivíduos não pretenderam sepultar as contradições e desigualdades desse mundo concreto, ao contrário, fizeram disso uma questão para desafiar uma ideologia consumista que se impõe, mas que não consegue resolver suas contradições que parecem permanentes: o que torna a utopia de uma civilização igualitária uma simulação com acento alienante revestida de demagogia que não percebe como viver pode ser um ato político.

Considerações finais

Distantes destas manifestações da arte e de suas distopias, quer seja pela inabilidade ou pelo desconhecimento de sua causa, muitos teóricos olharam para a arte a partir de seus territórios específicos tendo-a como uma ilustração de suas teorias, não reconhecendo a experiência de si que a arte propõe. Estes teóricos deixaram de perceber que a arte é um lugar específico, não uma manifestação corriqueira que possa ser vista como a aplicação de uma dada teoria, no sentido mais inadequado do termo. Muitos se deixam levar por certos aspectos do significado que as obras carregam, deixando de compreender que a arte envolve seus corpos e aquilo que os anima, a partir da vida à qual pertence, mas também constituindo uma vida própria para além dos signos e de seus objetos, ainda que os contenha. Para além de seus sentidos ou narrativas, a presença desses relacionamentos de formas com conteúdos próprios e conteúdos com formas próprias, não têm na distopia uma fórmula ou um cânon a seguir, mas uma necessidade expressiva à qual não se consegue traír ou deixar, porque é o que se sente e é preciso dizer.

Os valores da cultura e a erudição do ambiente ocidental, nos últimos séculos, construíram espaços de pertencimento e instituíram o pró-

prio sentido da arte, assentando a figura do artista, primeiro como instrumento, depois como gênio criativo e finalmente como tal, considerando a distinção entre o homem e a natureza, entre a beleza e a arte, como uma manifestação construída pelo sentido humano e a beleza constituída pelo natural como uma medida para o senso estético, e agora, como sujeito de permutações entre a identidade e alteridade, travando uma relação conflituosa entre os sistemas de mediações e as transposições de sua natureza, buscando insistentemente o preenchimento de um vazio profundo que separa as beiradas do espaço para a concepção das camadas e dos simulacros.

Estes valores da estética, antes de parecerem sólidos, estão arraigados numa esfera instituída pela própria história em seus processos orgânicos e conflituosos, manifestando-se amplamente nesses personagens impetuosos que integram as sociedades complexas, mas que se vistos em sua particularidade são aqueles que detêm a ca-

pacidade de atravessar paradigmas, de produzir e renomear até mesmo a noção de arte.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter [et al.]. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DANTO, Arthur C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- DEBORD, Guy. A sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- WOLLHEIM, Richard. A pintura como arte. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

EL ARTISTA COMO AUTOR, PRÁCTICAS COLABORATIVAS EN ARTE: MEDIACIONES

THE ARTIST AS AUTHOR, ARTS COLLABORATIVE PRACTICE: MEDIACIONES

Josep Montoya

Facultat de Belles Arts / Universidad de Bracelona/UB

RESUMEN

Este artículo expone el hecho de las prácticas colaborativas en arte, como resultado de la interrelación entre autoría artística y la mediación en entornos sociales y entornos formativos. La búsqueda y transmisión de conocimiento es el punto de partida para conseguir nuevas estructuras auto-transformadoras, tanto en lo social, como en lo académico

Palabras clave: Autoría; Colaboración; Formación; Entorno; Conocimiento.

ABSTRACT

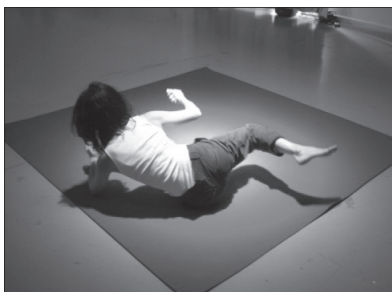
This paper describes the fact of collaborative art practices as a result of the interplay between artistic authorship and mediation in social settings and learning environments. The pursuit and transmission of knowledge is the starting point for new auto-transformers STRUCTURES, both socially, and academically.

Keywords: Suthoring; Collaboration; Training; Environment; Knowledge

Introducción

Esta presentación parte de la consideración que un artista como autor, debe asumir una práctica artística responsable, en la que tengan prioridad la reflexión y la voluntad de transmisión de conocimiento, entendiendo la realización artística como una forma de pensamiento antes que, como una manifestación estética.

Al mismo tiempo hay que superar el concepto de *arte en progreso*, para dar paso al arte como una forma de superación que acompaña al ser humano en su relación con el entorno. Así pues el concepto de *progreso*, debe ser entendido mas como portador de valores en general, como una actitud abierta y receptiva, una invitación para encontrar y descubrir, antes que como una imposición evolutiva.



Dentro de la actitud abierta y receptiva y de el convite a encontrar y descubrir, se circunscribe la responsabilidad de actuación, por parte del artista, desde posicionamientos “auténticos”, dejando de lado los espejismos del mercado y

el exceso de demanda productiva. Si esto debe llegar, que sea como resultado de haber establecido un lenguaje artístico que presente en todas sus facetas “traducciones” de relaciones y situaciones observadas en su entorno vital, que como metáforas de lo percibido, activen el pensamiento y la reflexión.

Contexto

El primer paso para situar las bases de una autoría responsable, se localiza en los centros de enseñanza de arte (si esto es posible) dado que es en estos centros, donde se forman en mayor o menor medida, as nuevas generaciones de artistas.

Tradicionalmente las facultades de Bellas Artes, han estructurado su enseñanza en disciplinas obligatorias y optativas impartidas por profesores diferentes y también con evaluaciones separadas y por tanto diferenciadas para cada asignatura, parecía ser que con la introducción del Plan Bolonia, esta práctica, se vería substituida por una enseñanza transversal y en equipo. Lamentablemente, el resultado si cabe, ha sido de mayor fragmentación y dispersión de contenidos.

Este sistema de fragmentar la enseñanza y la práctica en el taller, junto a la evaluación de asignatura por asignatura no ayuda a los alumnos a obtener una perspectiva global del proceso creativo y de su experiencia en el mismo, mas bien, interfiere la evolución natural y progresiva de su aprendizaje sobre los valores, afinidades y habilidades de la práctica artística en general. En consecuencia, deberíamos contemplar unos parámetros esenciales que amplíen el sentido de la creación, más allá de la habilidades técnica o de la capacidad resolutive.

Estos son Tiempo, Orden y Posicionamiento
Tiempo:

- I - Tiempo inadvertido de percepción y almacenaje

II - Tiempo interiorizado de ordenación y clasificación

III - Tiempo de ubicación (del propio proyecto) a partir de reconocimientos y momentos del arte

Orden:

I - Orden conceptual para dilucidar entre constatación o manifestación; presentación o representación

II - Ordenación del aparente desorden de indicios y señales percibidos y clasificados.

El taller como laboratorio

III - Ordenación de la visibilidad del proceso o proyecto. El espacio expositivo como medida de intensidades a transmitir

Posicionamiento:

I - Para decidir si se actúa desde un abanico de “miradas y percepciones” o bien desde una “mirada unitaria”; desde una “percepción” de centro personal o desde una periferia que contempla el entorno vivencial, acciones auto reflexivas o acciones colaborativas.

II - En relación al uso de las tecnologías y gadgets electrónicos como dinamizadores de procesos y proyectos, a la vez que laboratorios portables y núcleos de visualización

III - En relación a la anexión y/o expansión del espacio físico, sea este: abierto o cerrado, arquitectónico o urbanístico, privado o público.

Una vez considerados estos parámetros dentro del ámbito docente, conviene efectuar una revisión de las estructuras vigentes y adecuar a la metodología docente una aplicación individualizada de los parámetros anteriores, que permitirán como mínimo poder dilucidar una autoría responsable en cada alumno, fuera de resoluciones superficiales del hecho creativo, aunque sea este dentro del proceso docente (no deberíamos

olvidar que ya en los años de formación, se manifiesta la capacidad creativa de los individuos).

Desde esta “ubicación” responsable del alumno, es posible activar la interrelación de técnicas y saberes así como la capacidad de potenciar una formación integral del alumno, dado que el proceso y proyecto personal, es la base que reúne sus experiencias vivenciales y sus experiencias sensibles, activando de esta manera un “hacer” que parte del auto-reconocimiento, tanto en el territorio de la creación, como en el territorio de observación de su realidad más inmediata. Este posicionamiento, favorece una contemplación de la realidad artística del momento, alejada de convenciones pre-establecidas sobre el mundo del arte y posibilita establecer las oportunas estrategias para situarse en el territorio más favorable a cada proyecto i/o proceso artístico, según se desee el grado de visibilidad o de colaboración pertinente a cada manifestación y lenguaje personal.

Relación docencia – sociedad

La interrelación entre docencia y sociedad, se manifiesta en el intercambio de aportaciones, de un lado, la docencia debería favorecer una formación en conceptos y lenguajes que a corto plazo, activaran nuevas dinámicas y comportamientos en el ámbito social. Por otro lado, los ámbitos sociales relacionados con la implantación de nuevos modelos, deben mantener la atención sobre cualquier síntoma de modulación en los comportamientos de sectores formados por las generaciones de nuevos graduados i/o posteriores investigadores surgidos de los Másters de líneas profesionales.

En los últimos años y dentro del territorio de las artes, extensivo al de la cultura, se han producido una serie de manifestaciones que pudieran ser el síntoma de que algo está cambiando en la relación *Arte-cultura y Sociedad*.

Es sintomático el fenómeno de agrupación de ex-alumnos de facultades de Bellas Artes en colectivos que gestionan, con mayor o menor fortuna, tanto acciones culturales, como acciones artísticas. En el núcleo de estos colectivos, se adivina el germen de una “autoría responsable” que plantea retos de supervivencia de los propios artistas, a la vez que la voluntad de que el hecho artístico, sea algo más que una manifestación estética, para pasar a ser un vínculo sensible con la sociedad o con el entorno.

A tal efecto, podemos citar cinco ejemplos que tienen su origen en la ciudad de Barcelona y que cubren un espectro que va desde la galería privada a un Instituto Independiente de la Crítica, pasando por un colectivo accionista-reivindicativo o una asociación de pintores contemporáneos, que reivindica la pervivencia de la pintura como manifestación vigente y activa. El hecho significativo, radica en una autogestión que se significa frente al sistema establecido de capitalización artístico-cultural, tanto desde las instituciones municipales o autonómicas, como del circuito de galerías profesional. Así, se genera una tercera vía que complementa el panorama artístico de la ciudad, desde un posicionamiento activo que es capaz, a su vez, de inyectar nueva vitalidad al sistema establecido, sea este, en su manifestación como centros de producción, galerías y ámbitos de visibilidad de arte joven dependientes de instituciones.

Los ejemplos:

*A*desk* <http://www.a-desk.org/>

Enmedio <http://www.enmedio.info/en/>

Half House <http://www.halfhouse.org/>

Pictobcn <http://www.pictobcn.info/>

Oficina 36 <http://www.oficina36.com/en/>

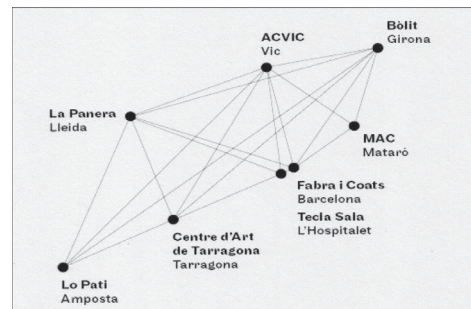
Opinamos que es un salto cualitativo, el hecho de establecer una gestión inicial autónoma, frente a la convención resignada y casi romántica del artista que es descubierto por el circuito

profesional. Esta autonomía inicial, predispone al colectivo de jóvenes artistas a una validación previa que está en sus manos y que se constituye en una magnífica moneda de cambio en el momento de interrelacionar sus propuestas con instituciones i/o el circuito profesional.

Nuevas articulaciones del territorio expositivo

Esta vitalidad del sistema, se manifiesta en propuestas que si bien, no son nuevas en sus intenciones, parece ser que en los últimos cinco años, a raíz de la compleja situación económica del país, se han constituido como voluntad de nuevo paradigma en la visibilidad y distribución de lo que podemos considerar la “joven producción artística”. Esto es, articular una red periférica a la centralidad de Barcelona como centro de visibilidad artística.

Esta red toma en consideración, tanto centros existentes como otros de nueva creación, de estos, unos son de larga trayectoria en el ámbito de la visibilidad de nuevas propuestas y otros, son de nueva creación. Lo más interesante de esta propuesta, es el acercamiento en el concepto de estructurar el territorio periférico a la conurbación cultural de la ciudad de Barcelona y sobre todo establecer una misma categoría de los centros asociados, a pesar de las diferencias manifiestas en equipamientos y asignaciones económicas, dependiendo la mayoría de los municipios que los acogen, es por este motivo que cabe considerar las producciones de los jóvenes artistas como



elementos útiles al mantenimiento de los centros expositivos de la red, al se estas producciones, el resultado de una autoría responsable y tener en cuenta situaciones y relaciones vigentes tanto en el contexto artístico, como en el contexto social, al ser así, los costes de producción, ya están observados desde una “producción contingente” que viene marcada por el contexto económico social, sin que esto sea motivo de rebajar los objetivos artísticos o del lenguaje a transmitir, lo cual permite nutrir los centros expositivos de oferta expositiva compatible, en mayor o menor medida, con las asignaciones económicas de los centros.

Pero la mayor aportación, viene de nutrir con nuevos lenguajes y nuevas propuestas el territorio expositivo que circunda a Barcelona, activando así un (esperemos) caldo de cultivo que favorece una progresiva asimilación, interacción y comprensión de las propuestas de los jóvenes creadores, en esa eterna voluntad de acercar arte y vida.

Relación de los centros de la red

Lleida: Centre d'Art la Panera

<http://www.lapanera.cat/>

Girona: Bòlit. Centre d'Art Contemporàni

<http://www.bolit.cat/>

Vic: Centre d'Arts Contemporànies

<http://www.acvic.org/>

Amposta: Centre d'Art Terres de l'Ebre

<http://www.lopati.cat/es/>

L'Hospitalet: Centre d'Art Tecla Sala

<http://www.teclasala.net/>

Barcelona: Fabra i Coats

Centre d'Art Contemporàni

<http://centredart.bcn.cat/en/>

Conclusión

Quizás, la reflexión manifestada en este artículo, a pesar de ser objetiva en sus aportaciones, sea sólo un espejismo, que como otros tantos sucedidos en este ámbito, se han debido a la

voluntad y necesidad de normalizar de una vez por todas la relación que existe entre creación artística y vida, pero sobre todo, de hacer ver que la creación artística, es la parte visible de las emociones que genera la vida y que los artistas, lejos de ser unos individuos encerrados en su torre de marfil, son en definitiva, unos traductores de sensaciones directas a sensaciones que predisponen a la reflexión y al pensamiento... Más que a la ornamentación estética de sectores privilegiados.

Para llevar a cabo una buena traducción, es necesario entender y comprender situaciones y las relaciones, que se dan entre de hechos, personas y entornos, para eso es muy necesario tiempo y autoría responsable, que predisponga a colaboraciones y mediaciones, que a su vez generen nuevas dinámicas y comportamientos que influyan tanto en la sociedad civil, como en las instituciones y todo ello en función de un progreso que esté predispuesto a descubrir y comprender desde una actitud abierta y receptiva la contingencia de la vida, sin las muletas de las convenciones que nos abocan a mantener sistemas insostenibles, para paliar nuestro pánico ante la incertidumbre... I de eso, de convivir con la incertidumbre, los jóvenes creadores si son maestros.

Referencias

Montoya Pep (1952) Proyecto docente; Procesos de la Creación Artística. Producciones y Ricerca. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, 2010.

CHANCHO, J. (2001). Proyecto Docente a Cátedra. Barcelona. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

DUBUFFET, J. (2004). Biografía a paso de carga. Madrid: Editorial Síntesis.

DUBUFFET, J. (1975). Escritos sobre arte. Barcelona: Barral Editores.

- FERRANT, Á. (1997). Todo se parece a algo. Madrid: Ed. Visor.
- HERNANDEZ PIJUAN, J. (2000). La mirada sobre el cuadro. Notas sobre la (imposible) enseñanza de la pintura. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- KANDINSKY, V. (1983). Cursos de la Bauhaus. Madrid: Alianza Editorial
- KLEE, P. (1974). Bosquejos pedagógicos. Caracas: Monte Ávila Editores.
- KLEE, P. (1987). Diarios. Madrid: Alianza Editorial.
- KUH, K. (2007). Mi historia de amor con el arte moderno, secretos de una vida entre artistas. Madrid: Turner-Fondo de Cultura Económica.
- MIRALLES, F. (1983). Història del l'Art Català, vol VIII. L'època de les Avantguardes 1917-1970. Barcelona: Edicions 62.
- MONDRIAN, P. (1983) La nueva imagen en la pintura. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Librería Yerba.
- RAILLARD, G. (1998). Conversaciones con Miró. Barcelona: Gedisa editorial.
- SÒRIA, E. (1997). Conversaciones con J.A. Coderch de Sentmenat. Murcia: CAAT Murcia.
- STACHELHAUS, H. (1990). Joseph Beuys. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- TORRES GARCIA, J. (1974). Escritos. Montevideo: Ed. Arca.
- VVAA. (1994). Arte, Proyectos e ideas nº2, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- VVAA. (1980). El descrédito de las Vanguardias. Barcelona: Ed. Blume.
- VVAA. (2005). Joan Hernández Pijuan. Homenaje. Barcelona: Facultat de Belles Arts, col. Les arts i els artistes nº11. Publicacions de la Universitat de Barcelona,

GORDON MATTA-CLARK ENTRE ARTE E ARQUITETURA: UMA QUESTÃO DE ESPAÇO, FORMA E FUNÇÃO

GORDON MATTA-CLARK BETWEEN ART AND ARCHITECTURE:
A MATTER OF SPACE, FORM AND FUNCTION

Elena O'Neill

Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ/CAPES-PNPD

RESUMO

Gordon Matta-Clark se graduou como arquiteto na Cornell University em 1968. Porém, ele institui uma relação particular com a arquitetura: se recusa a construir, embora seu trabalho estabeleça um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura; critica e questiona os principais postulados da arquitetura moderna; opera no espaço mediante cortes e alterações nos sistemas de referência que refletem uma atitude crítica frente a sistemas e estruturas sociais, econômicas e culturais. Se as obras estão inseridas num processo histórico com o qual estabelecem um vínculo duplo (ao mesmo tempo em que recebem impulso da cultura, também a modificam), como posicionar-nos frente aos objetos que nos constituem? Em que medida eles estão permeados por idéias e textos de outros? Qual é a dimensão extemporânea dessas idéias e textos? Este artigo se propõe pensar esses diálogos a partir de alguns trabalhos no campo da arte e da arquitetura.

Palavras-chave: Espaço; Forma; Função.

ABSTRACT

Gordon Matta-Clark graduated as an architect at Cornell University in 1968. However, he establishes a special relationship with architecture: he refuses himself to build, although his work installs a dialogue between art and architecture within the field of architecture; he criticizes and questions the main tenets of modern architecture; he operates in space by means cuts and changes in the systems of reference, which reflect a critical attitude towards social, economic and cultural systems and structures. If works are embedded in a historical process with which they establish a double bond (while simultaneously receiving the impulse of culture, they also change it), how do we deal with objects that constitute us? To what extent are they imbued with ideas and texts of others? What is the extemporary dimension of these ideas and texts? This article proposes to think these dialogues as from some works in the field of art and architecture

Keywords: Space; Form; Function.

A exposição *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro (2010) foi uma oportunidade para pensar questões como a importância, ou não, de distinguir entre registro, documento e obra, os aspectos políticos da produção plástica, o diálogo entre instituição, curadoria e artista; pensar a respeito da função dos espaços expositivos e a escolha dos objetos a expor, o vínculo entre espaço de exposição e público e a necessidade de intercâmbio com institutos de pesquisa: a lista é enorme. Porém, podemos resumir estas questões em uma pergunta: qual é o espaço a desfazer?

Uma linha possível é partir da atitude que Matta-Clark e um grupo de artistas chamam livremente de *anarquitectura*, “termo que não pressupõe [uma atitude] anti-arquitetura e sim um intento de esclarecer idéias a respeito do espaço, são *insights* pessoais e reações em vez de enunciados sócio-políticos formais” (MOURÉ, 2006, p.369). Esses *insights* se evidenciam na série de fotografias de *Anarchitecture*, que segundo James Atlee dialoga com *Para uma arquitetura* de Le Corbusier. À frase de Le Corbusier, “não esqueçamos o problema da arquitetura”, Matta-Clark responde “*anarchitecture* não tenta resolver nenhum problema”. A série consta de trinta e três fotografias em preto e branco, de 50,5cm x 41,5cm, tomadas por Matta-Clark, parte de um *corpus* maior que inclui fotografias de outros artistas que participaram na exposição *Anarchitecture Show* na 112 Greene Street, em março de 1974. Uma das fotografias dessa série consiste de uma fachada e o braço de um guindaste. As múltiplas possibilidades que oferece para o olhar fazem pensar nas diferentes formas de orientar os *Prouns* de El Lissitzky, remetendo aos movimentos do corpo. Também poderia se associar às estruturas de Richard Serra, que incluíam tanto as peças como os guindastes para trasladá-las, gerando situações de peso e con-

trapeso. *YOU ARE THE MEASURE* (você é a medida), *art-card* de Matta-Clark que dialoga com o ditado grego *MAN IS THE MEASURE* (o homem é a medida), aponta para o indivíduo em primeiro lugar, indicando uma prática artística na qual o corpo é o ponto de partida.

Outras séries de fotografias, constituídas por colagens que apresentam características de desorientação espacial, mostram uma arquitetura em suspensão e que desafia o equilíbrio. Como olhar para as séries de *foto-trabalhos* intituladas *Office Baroque*, *Conical Intersect*, *Circus e Splitting?* Não remetem a coisa ou situação alguma que nos resulte familiar, nem permitem que olhemos para elas tornando-as formas acabadas, nem são suportes de convenções ópticas já conhecidas. Esses trabalhos fotográficos também se destacam pela ruptura com o quadro clássico da fotografia, oferecendo uma superfície descontínua; nos desafiam e portanto nos incitam a seguir pensando, a questionar os cortes e o ensablado dos fragmentos de fotografias montados como colagem. Cortes e fendas apontam para outra descontinuidade, a da construção de novas formas que se recusam a ser dependentes de formas e convenções dadas. Essas novas formas ativam e restabelecem a dimensão espacial da memória – acúmulo de experiências vividas inerente ao homem ativo, em movimento – ao mesmo tempo em que minam as imagens convencionais culturalmente aceitas. Especulação sobre limites e fronteiras da arquitetura, espaços urbanos instáveis, espaços vazios e espaços residuais nos permitem pensar a série de *anarchitecture* e os *foto-trabalhos* como um posicionamento crítico sobre a arquitetura no campo da arte.

Matta-Clark não representa o espaço: opera no espaço mediante cortes e alterações nos sistemas de referência, refletindo uma atitude crítica frente a sistemas e estruturas sociais,

econômicas e culturais. Utiliza principalmente esferas, forma abstratas e geométricas, mas essas formas não compõem uma estrutura arquitetônica a ser construída. Intersectando formas abstratas e tridimensionais com as superfícies horizontais e verticais que compartimentam o espaço nos prédios, surgem estruturas espiraladas, figura que Smithson também utilizou, embora de modo diferente. Para Smithson a espiral era uma forma simbólica do sem fim, signo de desorientação, perceptível estando fora dela.

A escala no *Spiral Jetty* tende a flutuar dependendo da localização do observador. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. [...] a escala depende da capacidade de cada um de ser consciente das atualidades da percepção. Quando recusamos liberar a escala do tamanho, nos encontramos com um objeto ou linguagem que aparenta certeza. Para mim a escala opera por incerteza. Estar na escala do *Spiral Jetty* é estar fora dele. (SMITHSON, 1996, p. 147).

Para Matta-Clark, era necessário habitar a espiral. Mediante cortes ele esvaziava a cavidade central permitindo a entrada de um tempo histórico, como em *Conical Intersect* ou em *Office Baroque*. Esses cortes, que mostravam como o espaço estava submetido a uma ordem social oculta, eram desenhados nos muros e no chão mediante cordas fixadas a pontos que correspondiam aos centros das esferas, transgredindo o espaço construído arquitetonicamente e tornando visíveis múltiplas camadas tanto no espaço como no tempo. A potência estética para Matta-Clark estava no vazio, ponto de referência para os deslocamentos dentro no espaço. “A razão de existência do vazio é para que os ingredientes possam ser vistos no movimento, numa forma dinâmica. Para vê-los, você tem que se deslocar através deles;

requerem de algum tipo de dinamismo interno e *sinestésico*” (MOURE, 2006, p. 324).

Contudo, as espirales de Matta-Clark, além de dialogar com Smithson, também dizem respeito a duas estruturas espaciais de arquitetos pertencentes a configurações espaço-temporais distintas: à rampa do Guggenheim Museum de New York, projeto de Frank L. Wright, de 1943, e às *Carceri d’Invenzioni* de Piranesi, publicadas em 1760-1761. Estudou em Veneza, em uma época na qual não se construía em pedra e tijolo, mas que era conhecida pela concepção das cenografias teatrais, constituídas fundamentalmente por escadas, balaustradas e cúpulas. Tais instalações exigiam domínio da iluminação e da perspectiva para dar conta das limitações nas cores decorrentes da iluminação por meio de velas que, por sua vez, revelavam apenas linhas e massas. Apesar das semelhanças na estrutura espacial de ambos, as gravuras de Piranesi, masmorras fantásticas, cheias de escadas e alusões à tortura, são o avesso das intervenções de Matta-Clark. As estruturas arquitetônicas das *Carceri*, pilares e escadas, que nada sustentam e levam a lugar nenhum, mostram um uso da arquitetura assustador e opressivo.

Por outro lado, Piranesi, como seus contemporâneos italianos foi formado pelo livro de Palladio, *Arquitettura* (1570). O norte de Itália, especialmente Veneza, publicaram as primeiras edições do tratado de arquitetura de Vitruvio (século I A.C.), e os arquitetos publicavam gravuras com projetos que não tinham conseguido construir. Os livros de Palladio contem imagens de como ele teria gostado de construir suas *villas* se o cliente não tivesse mudado de opinião ou se o dinheiro não tivesse faltado. Imerso nessa tradição, Piranesi publicou também uma série de gravuras que reproduziam os monumentos de Roma, desprovidos dos revestimentos de mármore

e mostrando a estrutura arquitetônica dos mesmos, percorridos por grupos de pessoas e integrados à vida diária. Alguns anos depois de se estabelecer em Roma, escreveu:

Quando vi como a maioria dos restos das edificações antigas de Roma jaziam espalhados entre jardins e campos lavrados e diminuía dia a dia, seja por desgaste ou porque eram invadidos para extrair fragmentos para novas construções, resolvi preservá-los por meio de gravuras. Tenho, portanto, desenhado estas ruínas com todo o requinte possível. (PIRANESI *apud* MAYOR, 1952, p.8).

Cabe, portanto, a pergunta: quando a arte não foi política?

Matta-Clark se graduou como arquiteto pela Cornell University em 1968. O programa de arquitetura durava 5 anos e tinha como exigência cursos de arte. Na pesquisa sobre a década de 1960 em Cornell, Wendy Owens (2007) menciona que a universidade fazia questão de convidar arquitetos externos, artistas e profissionais de outras áreas para estimular a interdisciplinaridade e a diversidade. Também, respondendo ao pedido dos estudantes, era exigido um estágio em Nova York como modo de tomar contato com problemáticas, acontecimentos e discussões do momento. Lembremos que a pedra de fundação do World Trade Center foi colocada em agosto de 1966. Se bem o WTC era arquitetônica e tecnicamente possível, os estudantes consideravam importante discutir a pertinência e o impacto simbólico na sociedade e na cidade.

Falar do campo do ensino da arquitetura em Cornell durante as décadas de 1960 e 1970 imediatamente remete a Colin Rowe, professor da universidade desde 1962 até 1990. Autor de textos considerados importantes para a teoria da arquitetura, sua abordagem particular do

ensino da arquitetura, e da história da arquitetura, a partir da crítica de obras significativas foi reforçada pela presença de Lee Hogden, John Shaw, John Hejduk, Werner Seligman, professores da universidade de Texas na década de 1950 e conhecidos como *Texas Rangers*. Apesar de Rowe ser um admirador das conquistas dos arquitetos da década de 1920, principalmente de Le Corbusier, ele submete o movimento moderno a várias interpretações e críticas. Rowe desenvolve a idéia da cidade como processo de colagem e superposição de partes em *Collage City*, texto teórico de 1978 que analisa a forma urbana a partir de cidades existentes. Examina estruturas urbanas atuais resultantes do processo sem fim de fragmentação, agregação, colisão, superposição e contaminação de idéias impostas por gerações sucessivas. *Collage City* rejeita as visões utópicas de um design total único, e propõe como alternativa a lógica da visão múltipla e inclusiva dos fragmentos: a cidade como palimpsesto.

Em *Collage City*, Rowe afirma que a constelação de atitudes e emoções reunidas nas noções de arquitetura moderna e urbanismo parecem contraditórias, frágeis e confusas demais para permitir algum resultado produtivo. Afirma que a arquitetura moderna está tensionada por duas modalidades de encarar a profissão: como problema específico a resolver e como instrumento de filantropia e liberalismo, ambos aparentemente incompatíveis. Essa curiosa dualidade que, segundo Rowe, leva à combinação da ciência com a fantasia da liberdade, foi incorporada e tematizada em um modo de construir. Todo um imaginário foi ativado e concentrado nas fantasias de progresso, ordem, dissolução da autoridade e dissolução da diferença entre esfera pública e privada. Esses ideais subsistem nos conjuntos habitacionais, hoje deteriorados.

A proposta de Rowe se fundamenta na coexistência de opostos aparentemente irreconciliáveis, tais como ordem e desordem, simplicidade e complexidade, referência permanente e *happening* aleatório, privado e público, inovação e tradição, gesto retrospectivo e gesto profético. Para Rowe, essas atividades exercidas simultaneamente se resumem em três perguntas:

1. Porque estamos obrigados a preferir a nostalgia do futuro à nostalgia do passado?
2. O modelo mental que temos de cidade favorece nossa própria constituição psicológica?
3. Essa cidade ideal pode se comportar, ao mesmo tempo, como teatro da profecia e teatro da memória?

No entanto, não podemos pensar o desenvolvimento arquitetônico e urbano da cidade sem ter presentes suas relações com a arte. A cidade não consiste apenas de aspectos funcionais, produtivos e tecnocráticos; é também superposição de espaços de representação, símbolos, memória, desejos, sonhos, conflitos. Em todas as cidades se superpõem estratos relevantes de sua história, ainda que muitas vezes sejam fragmentos de resistências que remetem a um passado. As cidades estabelecem pontes entre passado e futuro nos nomes dos lugares, tipologias arquitetônicas, monumentos, restos arqueológicos, espaços públicos, lugares de trabalho, fotografias e documentos antigos. Muitas vezes a arte colabora em desvelar esses restos, lembranças e forças.

Matta-Clark identifica a prática arquitetônica com a prática do poder. Critica e questiona os principais postulados da arquitetura moderna e estabelece outra relação com a arquitetura: se recusa a construir, embora seu trabalho crie um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura; faz cortes em prédios existentes, mostra a variedade e complexidade dos canais e túneis subterrâneos, compra micro-terrenos

inutilizados, inacessíveis ou deixados de lado pelos arquitetos e incorporadores porque não têm cabimento nos projetos racionalistas. Expõe as estruturas espaciais ao qual o entorno urbano está submetido, estruturas que podemos pensar como apresentação de uma “memória cultural”, não sua preservação.

O campo de ação de Matta-Clark está constituído por arquiteturas destinadas à destruição ou em estado de abandono. Tenta desenterrar o sentido alegórico dessas estruturas abandonadas consideradas padrões de obsolescência. Procura liberar aquilo aprisionado, encerrado e encoberto: o espaço, matéria prima da arquitetura. Os trabalhos não devem ser entendidos como destruição de um objeto e sim como recusa a considerar o objeto um desperdício. Não é um elogio à ruína post-capitalista nem uma evocação amarga do passado.

Acho-me nesse grupo de pessoas que intentam criar e expandir a ‘mitologia’ do espaço de modo artístico. Não tenho certeza do que significa a palavra ‘espaço’. Continuo utilizando-a. Mas não tenho certeza do que significa. (MOURE, 2006, p. 335).

As mitologias espaciais, como *Conical Intersect* ou *Office Baroque*, mostram o espaço submetido a uma ordem social oculta. Mediante cortes desenhados nos muros e no chão, utilizando cordas fixadas a pontos correspondentes aos centros das esferas que atravessavam os prédios, Matta-Clark esvazia a cavidade central, assimilável a uma espiral. A potência estética dessas *esculturas* está no vazio; elas remetem ao espaço de Carl Einstein (2003), síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento, do qual os objetos são os sintomas variáveis e, por oposição, à idéia de George Bataille (1968) da arquitetura como modo de petrificar, imobilizar e silenciar o organismo.

Os postulados do Movimento Moderno visam a um espaço livre, contínuo, indiferenciado, infinito, transparente e abstrato, organizado em torno de um protagonista estrutural e formal, o pilar. Trazer ar e luz aos prédios é a estratégia utilizada pela arquitetura modernista, desde o plano de Le Corbusier para Paris até os prédios de aço e vidro, símbolos do sucesso econômico, prática que Matta-Clark questiona utilizando a mesma estrutura gramatical, “trazer ar e luz aos prédios”.

No entanto, também podemos relacionar seus trabalhos com obras e arquitetos que marcam a história da arquitetura. Pensemos na rampa do Guggenheim de Nova York de Wright, de 1943, e na *promenade architecturale* de Le Corbusier na Villa Savoye, de 1928, no *Raumplan* de Adolf Loos, que torna a experiência da arquitetura um labirinto espaço-temporal concebido a partir de espaços contíguos, de diferente altura, inter-relacionados e que interatuam uns com os outros; pensemos no ditado de Louis Sullivan, “a forma segue à função”, que entende a forma como configuração entre arquitetura e sujeito, não restrita apenas à configuração material da forma nem à forma como espaço delimitado².

Contudo, se bem que podemos relacionar o Matta-Clark com esses arquitetos, devemos esclarecer que a problemática da arquitetura americana no começo do século XX se diferencia da problemática europeia. Como exemplo, podemos pensar o método de ensino de Wright em Taliesin como par dialético da Bauhaus de Gropius³. Isto nos permite pensar a arquitetura de Wright como pura criação: o prédio é uma obra única não repetível que não deriva da história. Wright vai além do ditado de Sullivan: para ele, “forma é função”, o projeto deve nascer da prioridade de libertar e potencializar as forças criadoras da sociedade.

O sistema compositivo das *Usonian Houses* de Wright, protótipo de vivenda suburbana

econômica para uma classe média, aponta para a dissolução da caixa arquitetônica mediante uma série de planos horizontais, encaixados em um volume central. Wright quer dar um novo sentido ao espaço e à luz na arquitetura: busca a continuidade espacial eliminando barreiras desnecessárias, substitui portas e janelas por um mesmo tipo de abertura vidrada, prolonga telhados e pavimentos interiores para criar espaços exteriores, apaga fronteiras entre interior e exterior.

Wright destaca a importância da integração entre forma e função no design e na execução do projeto. Materiais, método construtivo e finalidade do projeto devem ser pensados em harmonia. A forma arquitetônica resulta da integração entre meio plástico e sistema construtivo. Wright afirma que

Como a poesia, arquitetura é o som do interior (*within*). Podemos chamar a esse ‘interior’ de coração. A arquitetura se torna integral, expressão de uma nova-velha realidade: o espaço interior sustenta a *habitação*. Na arquitetura integral a *habitação-espaço* deve tornar-se aparente. A *habitação* deve ser vista como arquitetura, ou não temos arquitetura. Não temos mais um interior e um exterior como duas coisas separadas. (WRIGHT, [1943], 2005, p. 337).

Esta noção de espaço interior como vazio ativo que sustenta a arquitetura, além de anular a diferença entre interior e exterior, é o que Wright entende por forma.

Nas casas usonianas, como também em *Falling Water*, o prédio se integra ao entorno até o ponto de apagar limites entre natureza e arquitetura. O propósito é incorporar a paisagem à vida: o homem se torna invisível frente à natureza, e a forma construída, de pouca altura, se funde com a linha do terreno. Sua arquitetura

se desenvolve de dentro para fora e se adequa ao tempo, ao lugar e ao homem, entanto que, segundo Wright, a arquitetura do passado corresponde a estilos, pautas e condições de vida que não se aplicam aos tempos modernos.

Para Wright, não pode haver arquitetura orgânica se natureza e propriedades dos materiais são ignoradas. Cada material exige concentração e imaginação, e projetos pensados para um determinado material não se aplicam a outro. Questiona o uso tradicional dos materiais básicos (pedra, tijolo e madeira), desde sempre recobertos, pintados e rebocados para alterá-los e adaptá-los à moda e ao gosto da época. Usa o concreto armado (mistura de cimento, areia e aço), falto de caráter no seu uso corriqueiro, como elemento tectonicamente expressivo: como bloco pré-fabricado na construção de muros portantes ou modelado em estruturas capazes de resolver grandes coberturas.

Wright leva a noção de plasticidade ao prédio todo: forma e função são uma, descarta um sistema estrutural reduzido a vigas e pilares, rejeita o uso de pilastras, molduras ou elementos agregados à arquitetura. O que está em jogo é a continuidade entre elementos construtivos, não sua junção. A plasticidade não é aparência, é realidade estrutural genuína que permite conceber o prédio a partir de paredes, telhados e lajes como superfícies que fluem umas nas outras. “O prédio não é uma massa, é uma configuração plástica do espaço”; “forma é função” de Wright é a superação dialética do ditado “a forma se-

gue à função” de Sullivan. A função para Wright é inserir a própria consciência na realidade.

No diálogo entre forma e espaço tentamos mostrar que, por caminhos, procedimentos e com objetivos diferentes, Matta-Clark e Wright criam estruturas espaciais. Ambos constroem o espaço, não o representam; ambos partem da potência do vazio. Porém, nenhuma das intervenções de Matta-Clark sobreviveu, todas foram demolidas. No entanto, alguns trabalhos fotográficos permitem este diálogo, como *Office Baroque*, *Circus* e *Conical Intersect*. Segundo Matta-Clark, esses trabalhos

têm colagem e montagem. Gosto muito da idéia de rompimento – da mesma forma que eu corto prédios. Gosto da idéia de que o sagrado processo de emoldurado de uma foto é igualmente ‘violável’. E penso que em parte é uma translação da forma como eu lido com estruturas para o modo como lido com a fotografia. Essa convenção, literal, rígida e muito acadêmica não me interessa. Não é que não me interessa realmente. É que acho que para o que eu faço, é necessário liberar-se dela. (MOURE, 2006, p.332).

Os *foto-trabalhos*, colagem de fragmentos de fotografias das intervenções nos prédios, ensamblados sem respeitar ordem nem sequência espacial, remetem ao movimento do corpo no espaço. Se entendemos a forma artística como possibilidade de reformular limites e visões de mundo na procura de novas

2 Material, forma e função também se relacionam com a luta de Adolf Loos, a favor de espaços desenhados a serem habitados e não apenas a serem vistos e de uma prática da arquitetura que se diferencie das artes gráficas. (Em *Ornament et Crime* (ca. 1930), no capítulo “Architecture” (1910), Loos destaca as diferenças entre as funções da arte e da arquitetura.

3 No capítulo “A época do funcionalismo”, da *Arte Moderna*, Argan afirma que “a relação dialética que se estabelece, de 1937 a 1945, entre o pensamento europeu de um Gropius ou de um Mies e o pensamento americano de Wright é um dos episódios notáveis na história da cultura ocidental do século XX” (ARGAN, 2008, p. 298). Se bem que Argan não analisa o sistema de estudo da Bauhaus de Gropius em relação à Taliesin de Wright, foi essa afirmação que nos levou a pensar os sistemas de ensino como pares dialéticos.

fronteiras do real, consideramos pertinente olhar para os *foto-trabalhos* de Matta-Clark como objetos que existem como experiência vivida, como realidade confrontada. São formas e conteúdos condensados, não podem ser verificados nem tentam interpretar uma realidade, tornam visíveis movimentos oculares e corporais apontando para um processo visual e mental ativo. Tentam conservar a superioridade plástica do homem vivo frente à redução ao plano dos movimentos corporais e das representações desses movimentos.

Definem um real segundo critérios ópticos e sinestésicos, separando a imagem do objeto e eliminando a memória como mecanismo de reconstrução do objeto a partir do já conhecido. Resultam da síntese da experiência do espaço e constituem uma realidade com suas próprias condições; dialogam com a função segundo Wright, a inserção da própria consciência na realidade. Articulando arte e arquitetura, os *foto-trabalhos* recuperam o ditado “forma é função” de Wright, possibilitando aproximações, diferenças e reflexões sobre o espaço, a arte e a arquitetura.

Referências

ATLEE, James. Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. In: Tate Papers, Spring 2007.
Disponível no site: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>. Último acesso: 20/10/2010.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna (1988). São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2008.
BATAILLE, Georges. Documents. (1929-31). Paris: Éditions Gallimard, 1968. Dictionaire Critique.
DISERENS, Corinne; CROW Thomas; MATTACLARK, Gordon [2003]. London, New York: Phaidon Press, 2006.
EINSTEIN, Carl. Georges Braque. (Ed. des Chroniques du Jour, 1934). Bruselas: Éditions La Part de l’Oeil, 2003.
LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura [1922]. Trad. Ubirajara Rebouças. 6ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
LOOS, Adolf. Ornement et Crime (ca. 1930). Paris: Éditions Payot&Rivages, 2003.
MAYOR, Hyatt A. Giovanni Battista Piranesi. New York: Bittner and Company, 1952.
MOURE, Gloria. Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings. Madrid: Ediciones Polígrafa, 2006.
OWENS, Gwendolyn. Lessons learned well. In: SUSSMAN, Elizabeth. Gordon Matta-Clark. You are the Measure. New Haven & London: Yale University Press, 2007.
ROWE, Colin. Collage City (1978). Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1984.
WRIGHT, Frank Lloyd. An Autobiography (1943). San Francisco: Pomegranate Communications, 2005. Plasticity; The Nature of Materials; In: Nature of Materials: a Philosophy e Another Reality: Continuity.

JARDELINA DA SILVA: TÁ VIVA A LETRA!

THE LETTER IS ALIVE

Rubens Pileggi Sá
Universidade Federal de Goiás/UFG

RESUMO

Costureira de uma cidade do interior do norte do Paraná, Jardelina da Silva gritava nas ruas com a missão de “salvar o mundo”. A cada aparição, criava uma nova vestimenta, fazendo-se fotografar no estúdio local. No total, são mais de 200 imagens, realizadas durante anos. A partir desse material, das entrevistas gravadas e das publicações em jornais e revistas, criei - apropriando-me de suas realizações - o ‘Museu Jardelina’, que vem sendo veiculado como parte de minha própria obra como artista. Palavras-chave: Loucura; Criatividade; Apropriação.

ABSTRACT

Seamstress of a city in the north of Paraná, Jardelina da Silva shouted in the streets with a mission to “save the world”. At each appearance, created a new dress and making photos at the local studio. There were over 200 photographs taken during years. From your photos, recorded interviews and publications in newspapers and magazines, created the ‘Jardelina Museum’ as part of my own work as artist. Keywords: Madness; Creativity; Appropriation.

De louca à artista

“O que vocês sabem eu não sei. E o que eu sei vocês não sabem. Mas agora vocês vão saber porque eu estou falando. Vocês vão achar o fim do mundo se Deus quiser. E a lua é para o lado que eu falei!”

Jardelina da Silva (1929-2004) nasceu no interior do nordeste brasileiro, mudando para o sul do país, na década de 1950. Sua missão era “salvar o mundo da fome, da guerra e da peste”. Para isso, dizia receber entidades que ela chamava de “exus”, obrigando-a a criar roupas e, com elas, sair pelas ruas da interiorana e pacata cidade de Bela Vista do Paraíso, no norte do estado do Paraná, anunciando o “bocalips” (apocalipse). Analfabeta, criava poemas concretos a partir de números e letras soltas. Mulher, pintava bigode no rosto lambuzado de maquiagem, desafiando todas as estruturas de poder. Idosa, tirava a roupa e ficava nua, no meio de todos, toda vez que “recebia” o “pajé índio”. A cada imposição de seus “guias”, partia para anunciar suas profecias e aproveitava para passar no estúdio fotográfico local e deixar registrado uma nova criação. Tirou mais de 200 fotos de suas performances, que foram queimadas pela filha, atendendo a seu pedido. Acreditava que o demônio a havia enganado, se passando por Jesus. No entanto, depois de uma pesquisa cuidadosa entre os negativos do estúdio fotográfico, a maioria delas foi recuperada, formando o testemunho maior da passagem de Jardelina pelo planeta, o qual não conseguiu salvar.

Conheci Jardelina, ou Jarda, como era chamada, em 1995, em uma das férias que passei na casa de meu pai, vindo de São Paulo, onde morava, à época. Ela gritava na rua e eu fiquei curioso para conhecer aquela mulher de roupa extravagante. Lembro-me da admiração que

tomou conta de mim quando lhe perguntei porque usava uma espécie de quepe na cabeça, mas sem a parte do tampo. E qual era o motivo de ter, em um lado, cartas de baralho e, do outro, rótulos de embalagens de caixa de fósforos. E ela ter me respondido que era porque Deus e Lampião jogavam baralho e sua cabeça e quem ganhasse ia poder usar o fogo. Foi o que bastou para marcar uma entrevista em sua casa, no outro dia. Senti que poderia colher uma boa história da vida daquela senhora que a cidade considerava louca. Lá, depois de ter perguntado tudo que me interessava, fui surpreendido por centenas de fotos, que ela me mostrou, das criações que vinha fazendo, desde 1986. Eram vestidos confeccionados com samambaia, toalha de mesa que ela dizia ter roubado em um casamento, pano de prato tornado adereço de roupa, chapéus coloridos com miçangas e toda a sorte de tecidos coloridos e brilhantes, que ela comprava, do dinheiro que recebia de sua aposentaria, como trabalhadora rural. Cada foto, uma história ligada à sua própria vida.

Foi nessa época que levei, ao mesmo tempo, uma sugestão de pauta à Folha de Londrina e que também mostrei à repórter Déborah de Paula, que trabalhava na revista Marie Claire, o que havia recolhido. Ela própria foi à cidade e, em setembro de 1999 saíram duas matérias sobre o mesmo assunto, quase ao mesmo tempo. Uma, na conhecida revista de circulação nacional, com várias páginas ilustradas assinada pela repórter e a outra, no caderno de cultura do jornal Folha de Londrina, com 4 páginas, assinada por mim. As publicações fizeram sucesso e tornaram Jardelina conhecida na região. Em Bela Vista, agora, Jardelina já não era mais a louca que era xingada na rua, mas uma artista que fazia ressaltar o nome da cidade. Deixou de ser xingada nas ruas, para ser eleogiada. Uma mudança e tanto!

Junção de elementos

“Sou de antes do Dilúvio. De antes de Jesus Cristo. Eu vi o negro do barro nascer”

Mas, como defini-la, além do laudo psiquiátrico atestando que ela era paranóica e esquizofrênica? Como performer que sai às ruas gritando coisas incompreensíveis, anunciando seu mundo e fantasmas particulares? Como atriz, representando “Lampião, Demar de Barros, Jocelino Kubishéc, Princesa Isabé, Janos Quadro”, que era como ela pronunciava o nome dessas pessoas ilustres da história nacional? Como estilista, que criava roupas de samambaias retiradas do cemitério? Desenhista, que riscava números e letras com tinta, carvão ou batom em diferentes lugares, aparentemente alatórios, mas com significados precisos dentro de seus códigos? Como artista? Como louca e ponto final? Como messiânica que pregava o “boca-lips” (apocalipse)? Como quiser, seriam apenas rótulos, de qualquer forma. Enfim, não dá para separar uma coisa da outra, e é essa a riqueza de Jardelina, fazendo de sua vida uma constante criação: “Eu sou é vidente!”, ela mesma se autointitulava.

O que, de fato, pode ser dito, é que Jardelina viveu sua jornada no planeta como um “abre-alias” comportamental com suas ações livres do medo pela crítica social. Por isso, pôde criar uma roupa de noiva e ir ao cemitério, de véu e grinalda para casar com o marido morto. Colocar um pacote de carne sobre o carro da funerária para “passar na prova, porque Jesus disse que no fim do mundo não ia poder comer carne de gado”. Mais, derramar, no centro da cidade, sacos de arroz e farinha formando desenhos e linhas, em homenagem a seu pai, que era “fariheiro”. Entrar no Banco do Brasil com um pacote de sal grosso e depositar lá seu “salário” sobre uma mesa. Deitar na rua, tirar suas me-



Figuras 1 e 2. Jorro criativo: são mais de 200 fotos com modelos diferentes, que ela própria criava, a mando de seus “exus”. (Fonte: Estúdio Photo Pan)



Figura 3. Jurando o carvão: Uma semana sem tomar banho, com a cara suja de carvão, deixando-se fotografar nua, para mostrar o cheiro. (Fonte: Estúdio Photo Pan)



Figura 4 e 5. Jaridelina apresenta o número de quem “não dá a letra”. Fonte própria

didadas com um carvão grosso que carregava na bolsa e depois desenhar duas figuras menores ao lado, dizendo que eram seus filhos gêmeos, mortos. Bordar a “letra enviada pelo pai”, em panos transformados em estandartes. Tirar foto do próprio cheiro, ficando uma semana sem tomar banho. Pintar bigodes no rosto “quando o exu” era “macho”. Ou mesmo andar nua quando lhe vinha o “isprito” (espírito) do pajé fazendo a roupa queimar sobre o corpo. Enfim, viveu sua missão o tempo todo sem diferenciar o simbólico do real, sem se sentir impedida da prática cotidiana de sua função como mãe, avó, dona de casa, lavradora e costureira.

Concretismos

“Quando eu tiro a roupa, parece que o couro queima, nada tá bom no meu couro. Eu fico pelada e vejo Nosso Senhor me levando para o céu. É o índio, Pai Javé, o primeiro índio. Ele incendiou a roçada dele, não teve para onde correr e morreu num oco de pau, ele morava lá. Eu era invisível e vi onde ele morreu”

Analfabeta, cresceu ouvindo as histórias que sua mãe contava (“mamãe lia o livro da Terra e eu prestava atenção”) e as recontava, cada vez de modo diferente. E, embora não soubesse ler nem escrever, quando precisava “jurar” algum escrito, pedia à sua nora ou à sua filha que escrevessem as coisas que ela ditava. Mas conhecia algumas letras e fazia delas algo concreto, palpável, como quando costurou um F deitado em uma blusa e foi advertida, na rua, que a letra desenhada deveria estar de pé e não do jeito que tinha sido colocada em sua roupa. A resposta foi imediata: “mas esse ‘fê’ tá morto, minha fia!”. Uma resposta que faz de algo que é indicial, como uma letra, que não tem relação aparente com seu significan-

te, tornar-se algo concreto e palpável. O fato é que, por desconhecer os mecanismos de formação das palavras e das frases, se sentia livre para inventar sem levar em consideração as normas que regem não só a gramática, mas a própria ideia de escrita ocidental.

Em seu último “despacho” - que eram ações que ela realizava, fazendo nexos com sua história de vida - levou-me para fotografar o 11 que pintara em um poste, na frente de um açougue, onde o número um ficava de frente a outro número um. Disse que era “o número de quem não dava a letra”, isto é, era a denúncia de algo que estava errado, à sua maneira. Acima dessa pintura, havia outra, pintada em amarelo, dessa vez um onze “normal” e, em uma placa de trânsito, ao lado, outro “onze”, dessa vez um número um virado de costas ao outro. Junto a esses números invertidos, me contou um caso de um incesto presenciado por ela, na fazenda em que trabalhava seu marido, há muitos anos atrás. “E aqui, nessa foto, eu tou jurando o boi”, me disse, enquanto eu apertava o disparador da câmera. Jurando o boi? Jurando o boi.

Ao rever a fita de nossa primeira entrevista, lá estava a história do pai que levava a filha para ver o “touro *metendo* na vaca no pasto” e depois fazia o mesmo com a garota. Isso nos leva a perceber que cada peça, cada detalhe, cada cor que Jardelina exibia tinha a ver com uma história completa, como em um jogo de quebra-cabeças em que vários elementos têm, ao mesmo tempo, identidade própria e se ligam a um conjunto maior. No caso, o paradoxo de um número que ‘não dá a letra’!

Aproximações e apropriações

“Eu fui lá nas artes, não sabe? Eu sou vidente. Tá tudo escrito lá. Estas letras, tudo. E eu no retrato assino o mundo”

Buscar aproximações entre a obra de dois artistas distintos é um exercício do qual é preciso saber mais retirar do que colocar questões, uma vez que tais proximidades podem ser de diversos níveis, desde formais até conceituais. As relações também podem se dar por experiências de vida e contextos temporais, geográficos e sociais. Em nosso caso, trata-se de apresentar o trabalho e, também, uma parte da vida de Jardelina da Silva, que é indissociável de sua obra, e buscar aproximações com o que venho experimentando e desenvolvendo em termos teóricos e práticos, como artista, acadêmico e crítico de arte.

Retirar, no entanto, não significa alijar, mas focar em um ponto preciso para dele extrair a possibilidade do encontro. Muitas de minhas ações performáticas, jogos de aliterações gramaticais, trocadilhos visuais e até o modo de improvisar na junção de materiais podem ser comparadas ao modo de fazer de Jardelina. O mergulho que Jardelina dava no simbólico como se real fosse pode ser comparado com algumas performances e ações de minha autoria, quando me faço de cão e ladrão nas ruas, me visto de papagaio ou de índio xamã, por exemplo. Em todo caso e, além disso, considero a função analítica da produção de Jardelina como parte de minha obra, também, uma vez que, ao retirar a pecha de louca dela e colocá-la no sistema cultural - no caso, publicações em revistas, textos acadêmicos, exibição em salões de arte - não deixo de ser o criador de um personagem. Assim, na apropriação de suas operações carregadas de delírio profético e sentido poético, faço do que sobrou da obra dela parte de minha obra, também. Desse modo, ao dar visibilidade ao seu jorro criativo, crio uma obra, também, levando em consideração tanto as operações da Arte Moderna, quanto as postulações da Arte Conceitual. Mais que formais, são apropriações de dispositivos que auferem poder - ou melhor, um tipo

de poder instituído - de entendimento ao que era produzido com muito pouco alcance de reflexão.

Poderíamos colocar que isso é função da curadoria ou da crítica mas, na academia e na arte contemporânea, a possibilidade de ser artista e professor, artista e curador, artista e crítico, artista e produtor cultural, cria possibilidades híbridas de atuações que permitem a apropriação não só dos modos de fazer de um outro artista, mas de sua obra, ou parte dela, onde podemos questionar originalidade, autoria ou materialidade da obra de arte. As cópias de fotos de outros fotógrafos de Sherrie Levine (*After Walker Evans*, 1980) ou a versão 'artista-etc.' de Ricardo Basbaum (2007), mostram que os dispositivos de poder ganham forma e saltam como questões relevantes da própria prática artística com viés crítico-institucional. Foi isso que aconteceu, quando Rauschenberg apagou o desenho de Kooning (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) ou quando Broodthaers clonou o poema de Mallarmé (*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1969) para fazer seu livro de artista. Dentro do panorama artístico brasileiro contemporâneo, podemos elencar ações como a do artista Ducha que, em 2003, ao ser convidado para ocupar uma das salas do Espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, convocou outros artistas para mostrar as obras que eles próprios faziam. Também, Daniela Mattos (*A Performance da Curadoria*, 2011), que realizou um evento no Paço das Artes, em São Paulo, onde distribuía partituras de performances a artistas convidados por ela, que desenvolviam os passos da obra e a devolviam à artista para ela executasse as performances.

Nesse sentido, minha operação conceitual tem sido a de usar os relatos, as gravações das entrevistas e as fotos que ela tirava como material para produzir visibilidade à sua obra. Assim, criei, em 2002, uma instalação intitulada "Museu Jardelina", que funciona como uma instituição dentro de outras, nos moldes do "Museu das Águias", de Marcel Broodthaers, citado acima. Mostrada no Salão de Arte de Goiás, daquele mesmo ano, o Museu continua se expandindo, na medida do possível, acumulando teses, dissertações e artigos acadêmicos que citam Jardelina e suas criações. Há, também, postais que foram realizados a partir das fotos tiradas por mim e pelo estúdio fotográfico de Bela Vista do Paraíso. Há, também, em seus arquivos, programas de uma peça de teatro feita em Londrina, tendo Jardelina como tema, e o dvd do filme que foi feito com ela e sobre ela, *Jardelina da Silva: eu mesma*, dirigido por Cristiane Mesquita (2006). Cada peça vai se juntando a outras, formando um acervo em expansão.

Esse artigo, por exemplo, ele é documento, memória e reflexão crítica. Mas não deixa de ser parte de uma obra de arte em processo, ou seja *O Museu Jardelina*, cujo assunto é mostrar a criatividade de um personagem bastante singular. Quer dizer, parte de uma obra em processo que fustiga as possibilidades de criação para além das fronteiras formais. Tal como sua própria musa fazia ao materializar letras e números, tirando - sem o saber e sem se importar com isso - da moldura e do pedestal próprios à arte sua aura de intangibilidade e revelando o 'isto aqui' da matéria que pulsa, que é o que interessa. "Tá viva a letra!"



Figura 6. Foto da instalação Museu Jardelina: painéis fotográficos, textos adesivados na parede, 140 fotos, áudio com a voz da personagem e distribuição de uma publicação denominada "Jornal do Mundo". Fonte: própria.

MAQUIANDO FACHADAS: INSTALAÇÕES INTERATIVAS, ESPAÇO PÚBLICO E A NEGOCIAÇÃO DE IDENTIDADE CÍVICA

*FACEDLIFTS: INTERACTIVE INSTALLATIONS, PUBLIC SPACE AND THE
NEGOTIATION OF CIVIC IDENTITY*

Gabriel Menotti

Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO

Este artigo busca delinear o tipo de representação política que se configura a partir da instalação *Body Movies*, do artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer. Para tanto, analisamos os efeitos que a projeção mapeada de vídeo e a interação computacional podem ter no engajamento do público com o espaço urbano por meio do trabalho artístico. Tomamos como referência o conceito de Dingpolitik de Bruno Latour.

Palavras-chave: Videomapping; Dingpolitik; Instalação interativa.

ABSTRACT

*This paper means to outline the kind of political representation that is configured within the installation *Body Movies*, by the Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer. In order to do so, we analyze the effects that video projection mapping and computer interaction might have in the public engagement with the urban space by the means of the artwork. We depart from Bruno Latour's concept of Dingpolitik.*

Keywords: Videomapping; Dingpolitik; Interactive installation

Uma sombra do uso dos espaços públicos

A certa distância o prédio já aparece transfigurado, acendido pelos poderosos canhões de luz que foram instalados ao seu lado. Os fachos brancos lavam sua fachada como se a estivessem limpando não apenas de marcas da passagem do tempo, como também de todas as características particulares. Assim, ainda que mantenha os contornos familiares, a parede do cinema *Pathé*, em Rotterdam, se torna uma espécie de *tábula rasa* arquitetônica.

A princípio, os transeuntes não percebem essa transformação. O cinema fica situado em um canto da Schouwburgplein, uma praça cujos horizontes permanecem generosamente abertos ao *skyline* da cidade. A estação central está a apenas algumas quadras de distância, e distrações se multiplicam: marcos urbanos, como o teatro local e a sala de concerto, dividem o espaço com cafés e prédios corporativos. No coração pulsante de Rotterdam, os canhões de luz parecem fazer pouca diferença. Ainda assim, conforme as pessoas passam ao largo do cinema, é impossível não notá-los – ou ainda, perceber seus efeitos luminosos.

É tudo uma questão de posições. Os canhões estão posicionados no chão, em orientação perpendicular ao fluxo cotidiano de pedestres pela praça. Conforme as pessoas passam em frente a eles, inevitavelmente interrompem os fachos de luz, jogando uma miríade de sombras no prédio. Os transeuntes são repentinamente surpreendidos por suas próprias silhuetas, transformadas pela projeção. Esses duplos tornam as pessoas conscientes de si mesmas, levando-as também a perceberem umas às outras. Assim, os habitantes da cidade ganham nova atenção sobre o modo como suas trajetórias coletivas se imprimem na agora.

Nesse momento, formas peculiares de interação social parecem emergir. Indivíduos que

talvez nunca tenham se falado antes se reúnem numa brincadeira de sombras. Eles dançam tango, apertam as mãos e fingem lutar karatê. A silhueta gigante de um quica a de outro como se fosse uma bola de basquete. Mais do que a ocupação midiática do espaço urbano, essas performances parecem operar uma negociação de fronteiras pessoais, conforme os corpos se fundem, se reformam e se apartam no plano bidimensional.

Os parágrafos acima poderiam estar descrevendo uma apropriação espontânea de infraestrutura pública, mas em verdade não estão. Trata-se de uma obra de arte chamada *Body Movies*, feita pelo mexicano Rafael Lozano-Hemmer. O trabalho é parte da série de instalações hi-tech *Relational Architectures* (arquiteturas relacionais) – mais precisamente, é a *Relational Architecture* de número 6. Ela foi implementada na Schouwburgplein em 2001, como parte do programa de Rotterdam como Capital Cultural da Europa daquele ano. O que estive descrevendo até agora é uma documentação em vídeo da obra.

Lozano-Hemmer define arquitetura relacional como “eventos interativos em larga escala que transformam edifícios emblemáticos por meio de novas interfaces tecnológicas” (LOZANO-HEMMER, 2000). Essa complexa dimensão midiática aparece quando *Body Movies* é ativada pela presença do público. Conforme obstruem os poderosos fachos de luz, as pessoas revelam projeções de vídeo digital que estavam sendo ofuscadas por eles. Essas projeções consistem em um conjunto de retratos escolhidos aleatoriamente de uma coleção de milhares, produzidos pelo artista em diversos lugares pelo mundo. Um sistema computadorizado rastreia suas posições na parede; tão logo todos tenham sido revelados pela sombra dos transeuntes, o sistema reinicia e exibe um novo conjunto de imagens.

Assim, *Body Movies* parece cumprir o destino para o qual a Schouwburgplein foi preparada desde 1996, quando foi reinaugurada após uma grande reforma. Antes disso, a praça era descrita como uma área urbana subutilizada, praticamente morta. Com o redesign planejado pelo escritório de arquitetura paisagista West 8, o lugar deveria se tornar um “espaço público interativo, de uso flexível, que se transformasse ao longo dos dias e das estações” (GEUZE, 2006). O renovado layout da praça, com altas torres de ventilação e postes de luz parecidos com guindastes, deveria refletir o do porto de Rotterdam, situado nas proximidades. Ao mesmo tempo, deveria aludir para o caráter teatral do lugar, com seu piso ligeiramente elevado em relação aos arredores, de modo a parecer uma espécie de palco flutuante. Nesse sentido, o projeto – que fora comissionado pelo governo da cidade – simbolicamente acolhia cada cidadão como se fosse um ator, cujas ações mais simples estivessem dotadas de desproporcional relevância.

Ao suplementar a histórica fachada do cinema com a atual presença das pessoas, o trabalho de Lozano-Hemmer traz à tona essa dimensão cenográfica da praça. Capacitado pela projeção, o público parece adquirir agência imediata sobre a organização tanto física quanto simbólica da cidade. A rígida arquitetura do cinema se abre tanto para a atividade dos cidadãos locais quanto para os perfis da multidão global. Por meio de sua interação, essas representações realmente transformam o emblemático edifício, mesmerizando os transeuntes com o evidente poder que seus gestos exercem sobre os arredores.

Não obstante, enquanto admiramos os dramáticos efeitos de luz que tomam a fachada do cinema, somos levados a nos perguntar quão profundamente a sua estrutura está sendo afetada. Quão significativa é a dramaturgia

que o público representa, quando se torna ator nesse palco? Quanta atenção estará a cidade prestando na sua performance? E, depois que a instalação tiver sido desmontada e levada para longe, quais marcas terão as sombras deixado na praça?

Modos de representação e engajamento tecnológico

Pode parecer má fé esperar que uma instalação interativa tenha consequências de longo prazo na vida de uma cidade. Um trabalho como *Body Movies* não se coloca como um novo parlamento, com o propósito de questionar usos cotidianos do espaço urbano. Pelo contrário, foi estabelecido claramente como um evento: um fenômeno passageiro, ligado especificamente à celebração de identidade cívica que foi a transformação de Rotterdam em Capital Cultural da Europa no ano de 2001. Com sua efemeridade, a instalação exercita o caráter da arte como utopia, proporcionando um vislumbre de potenciais adormecidos na cidade.

Agora, conforme obras similares se multiplicam pelo mundo, não estariam elas representando algum papel no desenvolvimento da metrópolis contemporânea? Já há alguns anos, o uso de projeções massivas de vídeo em espaços públicos, seja na fachada de edifícios notáveis ou em monumentos nacionais, parece ter se tornado uma forte tendência, malgrado a efemeridade de cada instalação individual. Recentemente, pudemos vê-las em lugares tão distintos quanto o *Leopold Museum*, em Vienna, por ocasião da celebração do 10º aniversário do MuseumsQuartier (Austria, 2011); o Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, como parte de uma campanha publicitária contra a exploração sexual infantil (Brazil, 2010); e um edifício governamental em Vladivostok, para marcar a realização de um gasoduto pela companhia Gazprom (Russia, 2011).

Essa pequena coleção de exemplos demonstra a diversidade – tanto temática quanto geográfica – da recente proliferação de instalações midiáticas em espaços públicos. Ao mesmo tempo, ela sinaliza uma espécie de plano geral, que envolve assentar novas intuições sobre arquiteturas tradicionais, como se quisesse tomar emprestado a aura cívica destas para promover aquelas como itens legítimos de interesse nacional. Nesse sentido, tais instalações parecem pertencer a uma categoria emergente de espetáculo performático que responde a situações de crise urbana criando aspirações por um “senso coletivo de propósito e identidade cívica, ainda que por meio de diferentes estratégias e visões daquilo que a cidade pode em última instância se tornar” (DROBNICK & FISHER, 2012, p. 7).

A despeito de sua singularidade, tais peças possuem características comuns que podemos apontar como marcas de um gênero que já se insinuava no trabalho de Lozano-Hemmer. O mais marcante desses traços consiste no fato de a projeção ser utilizada não como um canal para exibição de imagens em movimento, mas como uma técnica sofisticada de iluminação estrutural. Essa técnica, apropriadamente batizada de *mapeamento de vídeo (video mapping)*, consiste em distorcer a imagem de modo que ela se ajuste aos contornos desiguais da superfície tridimensional em que é projetada. Desse modo, sem que seja diretamente transformada, a estrutura dá a impressão de estar brilhando, mudando de cor e até - graças a hábeis truques de perspectiva e o uso de *chiaroscuro* - passando por transformações físicas.

O mapeamento de vídeo faz uso da leveza dos projetores digitais e da fluidez da imagem gerada por computador, que pode ser deformada para se adaptar à topografia das mais diversas superfícies de projeção. Atualmente, existem programas robustos para o consumi-

dor final capazes de realizar essa tarefa com facilidade, tais como o gratuito *Video Projection Tools 7.0*, comumente empregado na produção de videocenários dinâmicos para teatro. Aplicada a instalações públicas de larga-escala, essa técnica capacita o artista visual a agir como um designer de set da paisagem urbana. Por meio de jogos de luz, o mapeamento de vídeo torna possível para o cidadão operar uma aparente reorganização das estruturas físicas da metrópolis, contornando as burocracias envolvidas no planejamento urbano. Nesse sentido, essa aplicação das tecnologias digitais parece incitar a autonomia do sujeito sobre os aparelhos institucionais.

Por outro lado, é mister ressaltar que o mapeamento de vídeo segue uma tradição estética herdada diretamente da projeção perspectiva da pintura Renacentista, que se desenvolveu em formas arquitetônicas de perspectiva forçada durante o período Barroco (século XVI). Eis o paradoxo: ainda que abrace a interatividade das mídias computadorizadas, essa técnica obedece a um modo de representação que ainda depende da fixação autoritária de um olhar absoluto. Como um *trompe l'oeil* glorificado, o mapeamento de vídeo vincula espectadores e equipamentos a determinadas posições, apagando a constituição material do lugar. Ilusórias, as totalidades espaciais criadas por essa técnica subordinam os usos dos espaços a pesadas *assemblages* midiáticas que são mantidas fora-das-vistas, indo contra as indeterminações essenciais que deveriam estar no cerne da vida pública.

A partir daí, podemos especular certas implicações socio-políticas dessas instalações interativas em espaços públicos. Seu modo de funcionamento parece expressar uma modalidade pré-determinada de como as dinâmicas de representação cidadã podem ser implementadas

na urbe. O que faz da pioneira *Body Movies* um ótimo exemplo dessa modalidade, além de sua coerência conceitual, é certo caráter interfacial que teria sido sublinhado em trabalhos mais recentes, como aqueles mencionados acima (que poderiam mais diretamente ser equiparados a espetáculos de luzes e fogos de artifício).

Empregando sistemas digitais, *Body Movies* parece encorajar uma intensa interação entre as estruturas urbanas e a atividade dos cidadãos. É preciso, entretanto, ressaltar que tal interação não corresponde a uma reforma no território ou na maneira como as pessoas se engajam com o entorno. A instalação opera como um suplemento tecnológico que, enquanto estabelece uma plataforma de comunicação horizontal, preserva as estruturas subjacentes e aquilo que representam. Tomada não como promessa utópica e sim como metáfora, essa organização se mostra problemática. Ainda que permita às pessoas afetarem a paisagem urbana com gestos mínimos, a instalação paradoxalmente contém tais performances, tornando o espaço da cidade ainda mais impermeável. Em outras palavras, o aparente empoderamento criado dessa forma fica circunscrito à obra, amortecendo a atividade dos cidadãos.

Essa análise se vale da ideia de que o reino político não é constituído apenas por “procedimentos que autorizam e legitimam”, mas também “na *res* que cria um *público* a seu redor” (LATOUR, 2005, p. 16). Com o conceito de *Dingpolitik*, Bruno Latour busca nos sensibilizar para as condições materiais da governância, nos instando a adotar uma espécie de democracia *orientada a objetos* (*object-oriented democracy*). Por meio dessa abordagem, as dimensões política e midiática da representação se aproximam. A primeira se refere à capacidade de legitimar e de reunir autoridades em torno de um determinado assunto, enquanto a segunda sugere formas

pelas quais esse objeto de disputa é trazido aos olhos e ouvidos dos atores interessados.

Presumindo uma conexão essencial entre os protocolos de autenticação e a produção de sensibilidades, produz-se um engajamento mais escrupuloso com a cidade enquanto campo de negociações políticas. No cerne dessa atitude está uma definição de *objeto* que possa dar conta de sua realidade em rede, que Latour assim descreve:

Cada objeto reúne em torno de si uma assembleia de partidos relevantes. Cada objeto provoca novas ocasiões para disputas apaixonadas. Cada objeto pode também oferecer novas maneiras de atingir uma conclusão sem demandar outros acordos. Em outras palavras, objetos – tomados como conjuntos de questões – nos vinculam de forma que delineiam um espaço público profundamente diferente do que é comumente reconhecido sob a rubrica de “político”. (2005, p. 15).

Nesse sentido, nos atentamos para a existência dos objetos como *coisas* (*Dings*) que representam a disputa por diversos assuntos de interesse: a expressão material de um conjunto de atividades e vontades conflitantes. Tais coisas não são mero resultado da ação política, mas os meios pelos quais a política se faz articular. Como tal, sua existência tanto depende quanto se propaga muito além das formas nas quais elas parecem emergir.

Sob essa luz, *Body Movies* pode ser tomado como uma peça de infraestrutura urbana efêmera, que é mobilizada pela vida cotidiana da cidade malgrado sua dimensão utópica. Em diversas fotografias e vídeos encontrados online, a obra aparece como uma espécie de marco espacial eletrônico, propagando para todo o mundo a paisagem da Schouwburgplein como uma arena interativa. Percebemos assim como

a obra ressoa muito além de sua curta duração, pontuando a história e informando a identidade cívica a longo prazo. Da mesma forma, é preciso notar que a obra se realiza por causa de condições para além da intenção, inspiração e recursos do artista, tais como a agenda de instituições públicas e as contingências do mercado.

Ao estabelecer uma plataforma para a interação do público, a própria instalação se faz pública de determinadas maneiras. As negociações por trás desse processo permanecem, entretanto, *privadas*, fora do alcance não apenas da audiência que inicialmente interagiu com o trabalho, como também de qualquer um que se aproxime dele hoje em dia, por meio dos registros imediatamente acessíveis. Eximir o trabalho de tais negociações – que são tanto midiáticas quanto políticas – implica naturalizar sua privatização. Mais especificamente, implica ignorar como *Body Movies* articula a história

dessa outra coisa que ele supostamente transforma: as emblemáticas estruturas da cidade.

Referências

- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base. In: XAVIER, Ismail (ed.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DROBNICK, Jim & FISHER, Jennifer. Introduction. *Public*, vol. 45, 2012, pp. 6–7.
- GEUZE, Adrian. *Paysages*. Paris: Pavillon de L’Arsenal, 2006.
- LATOUR, Bruno. From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. In: LATOUR, Bruno & WEIBEL, Peter (eds.). *Making Things Public*. Cambridge: MIT, 2005.
- LOZANO-HEMMER, Rafael. *History. Vectorial Elevation Reading*, 2000. Disponível em: <<http://goo.gl/S2zay>>. Acesso em: 14 out. 2011.

ESTADOS DE ARTE E TEMPORALIDADES INCOMUNS: ARTE PÚBLICA NA VIA UERJ/ MANGUEIRA

*ESTADO DEL ARTE Y POCO COMUNES TEMPORALIDADES:
ARTE PÚBLICO EN VIA UERJ / MANGUEIRA*

Isabela Frade

Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ

Jonatas Martin Puga

Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ

RESUMO

Na interação dialógica entre universidade e favela se fundamentam processos experimentais de comunalidade. A universidade, promotora de reflexões e ações, fomenta a própria comunidade acadêmica e seu entorno, como a Mangueira, na proposição de práticas estéticas efêmeras em formas presenciais. Os encontros se desdobram por multiplicidades heterotópicas. Passagens, escadas, casas, platôs e jardins emergem em deslocamentos espaço-temporais por situações de arte: tráfego de tempos variados, heterocronias em associações de sujeitos diversos por temporalidades múltiplas. Palavras chave: Arte pública; Trânsito cultural; Comunalidade; Heterotopia.

RESUMÉN

En la interacción dialógica entre la universidad y la favela se basan procesos experimentales de comunalidad. La universidad, promotora de reflexiones y acciones, fomenta la propia comunidad académica y lo que hay en su entorno, como la Mangueira, en la proposición de prácticas estéticas efímeras de formas presenciais. Los encuentros se desarrollan por las multiplicidades heterotópicas. Pasajes, escaleras, casas, jardines y mesetas emergen en desplazamientos espacio-temporales por situaciones de arte: diferentes tiempos de tráfico, heterocronias en asociaciones de sujetos diversos por múltiples temporalidades. Palabras clave: Arte público; Tránsito cultural; Comunalidad; Heterotopia.

Introdução:

cultivando formas de temporalidade na arte

Plantar flores é uma ação inocente que requer uma paciência permanente. O lento crescimento das plantas, a adaptação ao transmude, a abertura de uma pequena flor exige um tempo que é próprio. A primeira lição do jardineiro é saber esperar. A escolha dessa atividade para regular as nossas presenças na comunidade mangueirense nos obriga a compor essa atitude, em que pesem outras ideias mais encantadoras ou instigantes. Permanecer ali, em espera semanal pelas ocorrências de violência e desgaste natural são as condições mínimas nesse exercício. Mesmo que sofrendo interferências externas, um jardim tem o seu próprio tempo, um estado à parte de tudo. A crítica francesa, Anne Cauquelin, irá dedicar delicados pensamentos a essa forma de arte em seu pequeno livro *A invenção da paisagem* (2007), quando reporta à forma grega, o espaço das delícias. Referindo-se ao jardim das musas, Cauquelin segue na história e reconhece a passagem do tempo, quando o jardim se refaz em novos modos de tratar a natureza.

Das formas romanas de prazer ameno, ao canto seguro medieval e ao espaço de cientificidade, pela Botânica renascentista e os princípios místicos de encontros com a liberdade no mundo moderno, o jardim vem sendo um espaço que acompanha, como uma moldura, muitas construções na história humana tanto no ocidente quanto no oriente, seja em pequenas moradas ou em grandes palácios e igrejas. “O jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser ‘um fora dentro’” (Op. Cit., p.63). Espaço de enlace entre natureza e cultura, gera um campo heterotrópico, uma “dobra da memória”, uma fresta no tempo e no espaço.

A agricultura cria uma segunda natureza, como defende Cícero (Apud PANZINI, 2013). Os

jardins, derivados destas, assumem a ordem do belo e do sagrado como princípio. A neutralidade do espaço em um jardim, obtida pelos cercados, pelos recortes e passagens organizados, compõem essa mistura entre formas naturais e culturais. Franco Panzini, arquiteto paisagista e historiador da arte, irá identificar nos jardins da renascença um espaço privilegiado para o encontro das nobrezas e das novas personagens políticas em ascensão, definindo-os como “máquinas de comunicação extraordinárias”.

O jardim, em outra perspectiva, através do pensamento foucaultiano, é visto como um tapete onde o mundo vem realizar a sua perfeição simbólica. Primeiro exemplo que o filósofo trabalha no desenvolvimento da noção de heterotopia, o jardim é o menor espaço que se faz como totalidade do mundo, “heterotopia feliz e universalizante” (FOUCAULT, 2013). Nesse sentido, revisitamos essas ideias de construção de espaços idílicos e prazerosos, recursos para sedução e encantamento no sentido de discurso político indireto, reconfigurando o espaço abandonado de uma viela na comunidade Mangueira e criando ali o *Jardim da Tia Neuma*.

Aprofundando em nosso próprio intuito de criar um jardim como recurso relacional, ampliando o nível de interações na frequentação da Rua Icarai, consideramos que essa forma de agir, mesmo por sua fragilidade instrínseca, serve aos nossos propósitos e cria um campo de neutralidade protetora, no próprio espaço protegido do “gênio do lugar”, como afirmavam os gregos. O papel de recolher o lixo, de cortar as partes mortas, de revirar o terreno e arriscar novas sementes é extenuante. Enquanto alguns dos pesquisadores e artistas teimam em aprender o ofício, outros se instalam em espaços contíguos, e se postam em outras formas de presença. Há uma oficina de modelagem no barro, e o grafite sendo testado nos muros e portões.

Aparecem as conversas na porta da escola ou nas soleiras das casas mais próximas. O grupo de educadores, artistas e pesquisadores em formação da UERJ, centro universitário vizinho, compõem o projeto de arte pública ARTE VIVA, tentando criar, pouco a pouco, a partir do traçado da rua, uma grande linha verde.

Do tráfego/tráfico espaço-temporalem emaranhado heterotópico

O decorrer das experiências no projeto na via UERJ/Mangueira traz a prática da arte por formas efêmeras e sempre cambiantes. Suas instabilidades e multiplicidades são decorrentes da diversidade deste convívio intercomunal. A proposição do diálogo universidade/favela arrisque-se a observar a vida cotidiana nestes dois espaços. E fica cada vez ainda mais clara, através de conversas e do simples estar presente junto aos moradores, a situação de estarmos reféns de um tráfego/tráfico. Medimos com cuidado os nossos deslocamentos espaço-temporais nessa passarela de afetos. Tendo o território favela e a nossa representação acadêmica como pontos de troca, de barganha, estamos propondo uma experimentação de práticas desterritorializantes de corpos e de lugares.

O tráfego/tráfico do espaço-tempo surge nas narrativas individuais e coletivas estabelecidas ao largo de uma escadaria disposta num estado heterotópico entremeado, condição produzida pelo próprio sobe/desce na escada, com platôs-jardins e suas entradas e saídas. Dispõem-se ali uma creche escola, um muro extenso de uma antiga fábrica, uma igreja evangélica, como as fileiras de casas de um lado e de outro, margem de um rio/rua: casa/brechó, casa/confeitaria e casa-morada. No final, no último platô/jardim, uma praça redonda.

Em todo este complexo heterotópico, que segue o pensamento foucaultiano, emerge da

perspectiva funcional destacada na junção com a esfera social, comunitária.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias". (FOUCAULT, 2013, p.415).

No segundo platô-jardim, seguindo o asfalto a partir do primeiro plano, na rua, está a creche, onde mães, pais, irmãos e avós esperam a hora da saída, o sinal tocar, e as crianças (os "miúdos", na gíria) saírem junto com as professoras ("as tias", também na fala local) com outros responsáveis; operando assim uma rede de heterocronias pelas conversas entre gerações, no ficar da criança e do responsável partilhando da experiência da cerâmica, dos jogos de dama e xadrez, e da observação/fazer da grafiteagem; ou até mesmo na urgência da pressa de retornar a outros espaços de convívio mais restritos. Em todo caso, são manifestações e relações de troca, dos mais variados interesses e desejos – causa e efeito de corpos em mútua afetação – a fim de saciar suas próprias vontades e necessidades, em sucessivos arranjos informais na disposição pessoal frente à organização comunal. Há uma ressignificação operando nesse espaço quando atuamos em coletividade, quando brin-

camos juntos ou estamos reconhecendo nossas capacidades para um encontro na diferença.

As marcas dos grafites nas casas reclamam uma força e imediatez que o jardim não pode exibir. Instauramos, assim, dois movimentos contrários, entre sutileza e agressividade, entre espera e transformação súbita.

Nomadismo e resistência: grafite e pichação

Aqui tomamos emprestado o Tratado de Nomadologia: *A Máquina de Guerra* de Deleuze e Guattari, para refletir sobre as trilhas individuais dos moradores da Mangueira que transitam pela escadaria e a nossa intervenção naquele espaço comunal, entendendo que o complexo universitário da UERJ está contido no que se designa comunidade acadêmica e este requer também nossa intervenção. Em Mangueira, as trilhas individuais e nossa ação são instrumentos catalizadores que transpassam pelos processos de tráfego/tráfico de espaço-tempo, nos deslocamentos: do subir e descer a escada, parando para descansar no platô-jardim e conversando sobre a história e memórias da favela; ao mesmo tempo em que se escuta uma “batidão”, um funk como som ambiente, travesse uma experiência de evangelização iniciada com a pergunta: “- *Você já aceitou Jesus, meu jovem?*”. E nesta interação o indivíduo (o corpo) e o espaço são indiscerníveis.

A cada palavra dita, a entrada e saída das casas e da creche, o ir e vir da praça no alto da escadaria, o fazer parte do projeto, o brincar, o plantar - a cada movimento dado constitui ferramenta nessa máquina de afetação; são afetos que necessariamente não estão sujeitos a uma ação definida por um vetor político ou racional. Antes, estão relacionados a uma ação livre. A própria ocupação daquele espaço já é um dispositivo no sentido de estabelecer novas relações naquele lugar que, anteriormente,

era zona habitada por traficantes de drogas da maior facção do Rio de Janeiro; projetamos ir além e à distância do simulacro de proteção gerado na implementação da política de segurança através das Unidades de Polícia Pacificadora posteriormente.

O próprio devir-ocupação da UERJ/MANGUEIRA se perfaz numa divisão com equidade, num

...comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

produzindo a multiplicidade de tempos e de espaços atravessados pela palavra, pelo ruído, na condição visível ou invisível, na definição da política e da arte pública como forma de experiência do lugar.

A experiência político-artística transita, também, na ultrapassagem do esquema sensório-motor usual inúmeras vezes preconceituoso do ser/ver/estar favela, tendo como aporte o fazer/observar da “grafitagem” e a pichação, na produção de subjetividades. No primeiro caso, com a graduação do grafite ao status de arte pelo sistema-mercado de arte, saindo a princípio da ilegalidade e marginalidade, tem um aspecto um tanto libertário-legalista, no que diz respeito a uma liberdade assistida, institucional, promulgada pelo o aparelho do Estado e pelos sistemas de arte mas, mesmo assim, encontra respaldo na cultura de rua, urbana e popular. No segundo caso, a pichação, que é conhecida nas entranhas da cidade como “XARPI”, a operação se desenvolve com maior potência a partir da produção de subjetividade em relação ao espaço público-privado por ser

simplesmente marca identitária, revolucionária por si só, se contrapondo às obras de arte reconhecidas pelo mercado e instituições; ou simplesmente a produção de outra estética: histórica como patrimônio imaterial da cidade, popular, de resistência, marginal, caótica, sem moralismo – e até mesmo, como em algumas correntes do “XARPI” preferem que seja uma anti-arte, ou que não seja categorizada como tal. Serve ao propósito de fazer da rua um espaço outro, heterotopia que assoma as fachadas e deflagra a cor em estado pungente.



Figura 1. Grafite em platô na Rua Icarai, Mangueira, RJ, 2014. (Fonte: acervo da pesquisa).

Breves aportes conclusivos

Dito isto, a ultrapassagem enunciada e buscada neste esforço coletivo é de transpor o esquema regulatório da indiferença e todo seu conjunto moral, tratando de compor uma narrativa visual conjunta a partir das vivências na diferença, trocando lugares e experimentando outros modos de existir. Aqui fazemos um paralelo, um movimento teórico no sentido de estabelecer novas relações onde “é preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro” (DELEUZE: 2011. Pág.32). Propondo assim um conjunto de ações estético políticas ensejando uma comu-

nicação ampliada, permitindo a cada um agir como protagonista da sua própria história, a fim de encontrar desejos e algumas partes dos afetos perdidos e resgatar o sentido do que foi subtraído no silêncio e na invisibilidade. Entre o brotar lento e doloroso que rompe a casca e se faz flor e o agressivo e imediato risco do spray, desde o chão até o muro, as experimentações seguem a testar a convivência. O que de melhor a universidade leva daí é o aprendizado do estado de comunalidade. A comunidade, por sua vez, requer, timidamente, um espaço de escuta. Tratamos assim, fazendo eco das palavras de Claudia Paim (2012), da busca por um novo viver social que traga, em seu bojo, o espírito comunitário e o gênio do lugar. Esse é o centro gerador do que vem se apresentando como o sentido da arte do encontro.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. A Invenção da Paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 3ª Edição. 2013, p. 415.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. São Paulo: Ed. 34. 3ª Edição, 2008.
- DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2011. Pág. 32.
- PAIM, Cláudia. Táticas de artistas da América Latina. Porto Alegre: Panorama.
- PANZINI, Franco. Projetar a natureza. São Paulo, Editora SENAC, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009. Pág. 15.
- <http://geografianovest.blogspot.com.br/2012/07/favela-do-esqueleto.html>, em 28 de setembro de 14.

COLABORAÇÃO E AUTORIA: REFLEXÕES SOBRE O PROJETO DE ARTE COLABORATIVA PLANTE NA PRAÇA

COLLABORATION AND AUTHORS: REFLECTIONS ON PLANT ON THE SQUARE PROJECT

Priscila Rampin
PPGCA/ Universidade Federal Fluminense/UFF

RESUMO

O artigo visa discutir a noção de autoria em práticas artísticas que se moldam nos preceitos da participação e colaboração com base na análise do projeto Plante na Praça, proposto pela artista Andressa Boel e em andamento na Praça Said Chacur em Uberlândia (MG). Defendo a ideia de que a autoria nos projetos de arte colaborativa não os descaracteriza como tal; antes, a colaboração autêntica depende mais das circunstâncias do desenvolvimento desses projetos do que de uma geração espontânea. Assim, procuro elencar as características das quais o Plante na Praça — a meu ver — rapidamente se tornou uma ação dos moradores do entorno, dissipando a autoria centralizada na figura da artista. Palavras-chave: Práticas colaborativas; Autoria; Plante na Praça.

ABSTRACT

Inspired by Plante na Praça, an ongoing project by artist Andressa Boel at Said Chacur Park in Uberlândia, MG, this article proposes a discussion of artistic authorship under the concepts of participation and collaboration. I support the notion that authorship in collaborative art projects does not mischaracterize them as such; rather, more authentic collaboration depends on the circumstances of such artistic practices. I would like to point out some characteristics of Plante na Praça, which, in my view, quickly became an action of local residents, shifting focus away from the author.
Keywords: Collaborative practices; Authorship; Plante na Praça.

A vida inventa! A gente principia as coisas,/
 No não saber por que,/ E desde aí perde o poder da continuação,/
 Porque a vida é mutirão de todos,/ Por todos remexida e temperada.
 (J. G. ROSA, Grande Sertão Veredas)

O trajeto histórico percorrido pela arte destinada ao espaço público abrange desde o conceito de monumento até a arte pública de novo gênero — diria Lacy (1995). Em manifestações mais recentes, ela privilegia o relacionamento estreito entre sujeitos e a desvinculação completa do sistema mercadológico da arte; os papéis destinados ao autor, ao público e à obra são interpolados em práticas coletivas e colaborativas. Numa explicação mais radical, a singularidade do autor de uma obra se esvai da ideia de propriedade, autenticidade, distinção e permanência.

Este texto converge para essa questão. Nele, defendo a ideia de que a existência de um autor — mais apropriadamente referido como propositor — de projetos de arte colaborativa não diminui sua vocação cooperativa e instauradora de trocas, diálogos e sensibilidades. Isso porque a colaboração autêntica depende mais das circunstâncias do desenvolvimento dos projetos do que de uma geração espontânea. O texto problematiza a noção de autoria com base no caso do projeto Plante na Praça, proposto pela artista Andressa Boel para sua pesquisa de mestrado em Artes Visuais, desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Com relativa proximidade, pude acompanhar o desenvolvimento das ações da artista e, esporadicamente, o movimento na praça para a qual o projeto foi proposto. Portanto, os dados que subsidiam a reflexão feita neste artigo provêm de observações *in loco*, conversas informais e mensagens de e-mail trocadas com a artista.

O projeto Plante na Praça foi planejado para ocupar a Praça Said Chacur, no bairro onde reside a artista — populoso, tradicional e de classe média. Situada numa porção residencial, a praça é frequentada por pessoas de todas as faixas etárias, além de abrigar uma feira livre semanal. Em lugar de atrativos paisagísticos, há abundância de espaços vagos, propícios a pragas e ervas daninhas típicas da região; isto é, pouco controladas pelo serviço de poda municipal. Tais espaços, além do movimento da praça e da vontade de testar os limites de uma intervenção no espaço público, aguçaram o olhar e a imaginação da artista.

A proposição de Andressa Boel para o local foi a semeadura de canteiros de girassóis — planta cujo ciclo de vida é de cem dias. A duração do ciclo não é apenas indicativa da efemeridade do “objeto artístico”; é também — e sobretudo — determinante do período de sensibilização da população frequentadora do local. Se nos cem dias os vínculos afetivos, os diálogos e a colaboração tinham de ser instaurados, a presença diária de Boel na praça (regando canteiros e jardinando nos primeiros 60 dias) estimulou esse processo.

A evidência de autoria é clara, mas o desenrolar das ações e o passar do tempo mostraram que a colaboração se guia não pela imagem da artista, mas pelos sentimentos ou laços afetivos com o local: é como se os moradores tivessem assumido a praça como continuação de suas casas. Se assim o for, então a existência do projeto Plante na Praça instaurou um diálogo social, iniciado pela artista, proponente da obra (Gerz, 2004).

O significado da ação foi construído aos poucos. A princípio, Andressa Boel passou a frequentar a praça para atividades corriqueiras como ler, fazer piqueniques e abordar os demais frequentadores para expor sua inten-

ção de semear os canteiros — para o qual “as pessoas não se mostraram abertas”, segundo Boel (2014). Nas primeiras sementeiras, alguns moradores das proximidades da praça se acervavam, movidas mais pela curiosidade do que pela disposição de ajudar.



Figura 1 – Fotografia de Priscila Rampin, Placas instaladas ao redor dos canteiros na Praça Saíd Chacur, Uberlândia, MG, 2014. Meu acervo

Com o transcorrer do tempo, a postura mudou: as que não semearam seus canteiros regavam os canteiros semeados por outras pessoas. Cada novo jardineiro ganhava um regador da artista. Singelo e simbólico, o presente marcava a “entrada” das pessoas no projeto, as quais compartilharam da ideia de afixar placas sugerindo regas e demais cuidados (Figura 1).

Outras ações surgiram espontaneamente durante “as conversas de canteiro” — como a artista se refere aos agrupamentos e às conversas que, independentemente de sua presença, formam-se durante as regas e os outros cuidados. Tais ações incluem, por exemplo, a entrada de mais colaboradores, novos plantios, uma “biblioteca pública”, instalação de lixeiras e mangueiras d’água e coleta de lixo rotineira.

Teórico atento a trabalhos coletivos que se sustentam à margem do tripé objeto de arte—autor—espectador de arte, Wright (2004) se

mostra crítico ao dizer que muitos modelos de interação artística resumem-se à oferta de serviços forjados para pessoas que nunca os solicitaram ou à promoção de interações fúteis que atendem apenas a realização de ações descritas pelo artista. O Plante na Praça se distingue disso, sobretudo pelas circunstâncias de sua realização, que podem ser atribuídas às atitudes adotadas, conscientemente ou não, pela artista ao longo da ação. Boel se inseriu na praça quase como outro usuário qualquer. Mas talvez tenha sido incomum para o lugar sua ação de preparar o solo, semear e regar os canteiros. Essas ações seriam incorporadas gradativamente à rotina dos moradores.

Arte pela não arte

Forçar os limites de apropriação individual e coletiva do lugar público, sem ser impedida, compõe o escopo do Plante na Praça. Isso foi feito sutilmente e num processo aberto — sujeito a interferências, alterações e discontinuidades —, sem contar com a legitimação do sistema da arte e sem compromissos firmes com o atributo artístico. De fato, não havia garantias de que nem as primeiras sementes germinariam. Isso parece reiterar a ideia de que os trabalhos despojados da identificação artística são mais interessantes porque os artistas “[...] investem suas atitudes e percepções na economia simbólica do real” (WRIGHT, 2004, p. 535). Talvez essa despretensão tenha contribuído para que também o projeto se tornasse público.

Passados alguns meses do início do Plante na Praça, Boel disse não saber identificar as novas plantações feitas pelos frequentadores. Mas nota que a visitação e o zelo se intensificaram a partir do projeto (Figura 2).

Das reivindicações que a arte pública faz — conforme Hall e Robertson (2001) —, ressalta-se a revitalização do senso de comunidade e lugar,



Figura 2 – Fotografia de Priscila Rampin, Moradoras recolhem lixo das lixeiras improvisadas na Praça Said Chacur, 2014. Meu acervo.

especialmente em regiões de baixa renda e ambientes precários. De fato, esse panorama não se aplica à Praça Said Chacur e a suas imediações, mas não se pode negar que o projeto suscitou mais conscientização do papel que cada pessoa tem em um espaço compartilhado; de tal modo que os moradores perceberam mudanças na aparência da praça, na relação com a vizinhança e na sensação de segurança. Segundo a moradora Ana Abdalla (2014, *on-line*), o convívio renovado dos moradores e os cuidados com a praça fizeram até os usuários de drogas se afastarem dali. Diria Wright (2004, p. 536), os moradores tiveram “[...] percepção do que é negligenciado, mas não necessariamente por ser arte”.

Outro aspecto associado com a arte pública patente no Plante na Praça está em como a noção de autoria foi articulada para conquistar apoiadores e disseminadores da ideia de uma ocupação afetiva da praça, em lugar de ajudan-

tes semeadores. Aqui, o adjetivo *afetivo* modula o sentido da articulação e do fortalecimento dos laços entre os usuários, entre eles e a praça — o lugar a que se referem Hall e Robertson (2001); igualmente, modula o sentido do espaço da ação política:

Os usuários [...] por suas práticas espaciais e suas estratégias de representação acabam por forjar novos discursos, relacionados à crítica aos lugares que frequentam, aos comportamentos, às atitudes e às lógicas de apropriação espacial. As trilhas e os caminhos espontâneos nos gramados, os bancos ignorados ou disputados, as incivildades cometidas em determinados lugares... Todas essas apropriações devem ser interpretadas como discurso. (SERPA, 2011, p. 76).

Embora provavelmente desejados, esses efeitos não foram controlados nem manipulados pela artista. A ela coube se aproximar do papel

de autor à luz de Irati Antônio (1998): o sujeito-autor é uma variável do discurso e reconhece a subjetividade de cada papel de acordo com o contexto. Seja como “agitadora” (diria um colaborador do projeto, atribuindo à artista certa responsabilidade pelas mudanças e ações na praça) ou como mediadora de ações, usuária e moradora, Boel age de modo a dissipar a noção de autoria atrelada à unicidade, ao recorte, à delimitação e à caracterização do discurso (FOUCAULT, 2006). Ocupando esses papéis, ela garante a informalidade das relações, isto é, assegura que a consolidação do trabalho se valha dos diálogos a que se refere Gerz (2004) relativamente ao seu trabalho; isto é, das “conversas de canteiro” — a que se refere Boel.

De autoria pública, fragmentada, algo anônima, Plante na Praça é uma ação coletiva, produto de todos. Provável é que muitos “jardineiros” atuais não saibam das origens do projeto — uma semente de girassol. Tampouco Boel reconhece todos os “autores”, visto que alguns foram aglutinados recentemente, quando sua presença na praça é menos constante.

Também determinante para frisar a autoria pública foi a atitude da artista de não conduzir os dissensos. Artistas que baseiam seus trabalhos no relacionamento com comunidades incorrem no equívoco do “fetiche da autenticidade” (KESTER, 2003, p. 11): a responsabilidade ética de representar a comunidade: falar e agir por ela. Os dissensos são inerentes a qualquer organização social; e lidar com eles sem centralizar as reflexões, as decisões e ações tende a fortalecer o senso de comunidade e lugar. Seja afirmando sua posição ou intermediando possíveis conflitos, o artista pode reforçar características vinculadas à figura do autor impondo um “[...] modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46). Ou seja, impondo um resultado.

Ao motivar as “conversas de canteiro”, o projeto incita o entendimento do “eu” que se relaciona com o outro, logo a ação de ambos pode construir crenças e valores nessa comunidade ocasional que ressignifiquem a praça, física e simbolicamente. Essas práticas colaborativas do “mundo real” são correlacionáveis às do “mundo virtual”, das redes. Antônio (1998) mostra que as produções culturais geradas no meio eletrônico tendem à ruptura com os pensamentos centralizadores e hegemônicos; logo, a troca, o conhecimento e os diálogos dependeriam das tensões e conexões em um processo aberto. Nesse sentido, Plante na Praça aciona o outro de maneira não habitual e pode — como as produções da rede — expressar “[...] talvez de forma utópica, a multiplicidade e a diversidade de produções, de leituras e de escolhas possíveis para o ser humano” (ANTÔNIO, 1998, p. 191).

Ocupar a praça de um modo sonhado — como extensão da casa — é não só subverter uma regra de uso dos espaços públicos, mas também instaurar mais níveis de relacionamento entre os moradores e mais engajamento nos problemas do uso do espaço comum e nas soluções (Figura 3).

Estou verdadeiramente encantado com essa experiência. Como moro próximo, embora em outro bairro, no Carajás, e caminho, ando e perambulo muito, descobri essa praça,



Figura 3 – Fotos publicadas em website. Moradores celebram suas plantações. In: PLANTE (Plante na Praça). Disponível em: <https://www.facebook.com/plante.plante.9>, 2014

logo que me mudei (março de 2013). Cheguei mesmo a imaginar o quão maravilhoso seria uma iniciativa dos próprios moradores, para fazer a praça acontecer, assumindo um pouco a cidade em seus espaços públicos [do público] como sua também, sem esquecer que a “cidade é muitas”. No intervalo de uns 5 meses, não passei pela praça. Nessa semana passei lá, constatei a iniciativa florescendo e me enchi de entusiasmo, pois assumir HUMANAMENTE os espaços públicos, as praças, calçadas, parques, jardins e tanto mais, é direito dos cidadãos, e contribui sobremaneira na construção de cidadania. Espero que a experiência permaneça por tempo indeterminado e frutifique de montão. Para tanto é preciso persistência e disposição para construção individual e coletiva. Parabéns a todas e todos os envolvidos (Gonzaga, 2014, *on-line*).

Na comparação entre o antes e o depois das “conversas de canteiro” e seus efeitos simbólicos e físicos, reside a força política do projeto: a escolha.

Referências

ABDALLA, Ana. In: CARRIJO, Lorena. Vizinhos em Uberlândia fazem de praça uma extensão do jardim de casa. G1, Triângulo Mineiro, 20 abr. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2014/04/moradores-de-uberlandia-fazem-de-praca-extensao-do-jardim-de-casa.html>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

ANTÔNIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. Ci. Inf., Brasília, v. 27, n. 2, p. 189–92, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651998000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 1º ago. 2014.

BOEL, Andressa. Respostas a perguntas de entrevista via e-mail concedida a Priscila Rampin. Mensagens recebidas por priscilarampin@me.com em 25 jul. 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. Trad. Antonio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Vega, 2006.

GERZ, Jochen. Toward public authorship. Third Text, v. 18, issue 6, p. 649–56, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000285050>>. Acesso em: 29 set. 2014.

GONZAGA, Falcão. [Comentário publicado em website]. In: PLANTE (Plante na Praça). Disponível em: <<http://www.facebook.com/plante.plante.9?fref=nfhttp>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

HALL, Tim; ROBERTSON, Iain. Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates. Landscape Research, v. 26, n.1, p. 5–26, 2001. Disponível em: http://www.nettuno.unimib.it/DATA/hot/469/Materiali%20laboratori%20on-line%202009_2010/TORNAGHI/3_hall%20and%20robertson.pdf. Acesso em: 1º ago. 2014.

KESTER, G. Beyond the white cube — activist art and the legacy of the 1960s. Public Art Review, v. 14, n. 2, p. 4–11, 2003. Disponível em: <<https://umedia.lib.umn.edu/node/469126>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

LACY, Suzanne. Mapping the terrain: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995.

SERPA, Angelo. O espaço público na cidade contemporânea. São Paulo: Contexto, 2001.

WRIGHT, Stephen. The delicate essence of artistic collaboration. Third Text, v. 18, issue 6, p. 533–45, 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000285050>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

OS ESPECTADORES PERFORMERS

SPECTATORS THE PERFORMERS

Yiftah Peled

Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO:

Este artigo elabora conteúdo sobre o tema da incorporação dos espectadores de arte que se tornam performers. Tratam-se de artistas contemporâneos que incluem os visitantes no espaço expositivo, através do uso da fotografia. Ao fazer o registro do ato de observar obras de arte, os artistas usam variados formatos de percepção dos visitantes. Além disso, realiza-se uma tentativa de organizar conceitualmente essa estratégia artística, na qual se pode observar confrontos entre diferentes modelos de performances nas instituições de arte e seus aspectos sociais e temporais, bem como questões que envolvem relações de gênero e voyeurismo.

Palavras chave: Incorporação; Performance; Visitação.

ABSTRACT

This article approaches the topic of incorporating the art viewers who become performers. The article explores contemporary artists that include visitors in the exhibition space through the use of photography. When registering the act of observing works of art, these artists use various formats of visitor's perception. In addition, one tries to organize conceptually this artistic strategy in which one can observe clashes between different models of performance in art institutions and their social and temporal aspects as well as issues involving gender and voyeurism

Keywords: Incorporation; Performance; Visitation

Introdução

A inclusão dos espectadores de arte em obras de arte é uma estratégia relativamente restrita, operada por alguns artistas, através da fotografia. Tal estratégia artística de incorporação é pouco explorada conceitualmente e configura-se como objeto deste artigo.

McShine (1999) afirma que a prática de fotografar o museu iniciou somente quinze anos após a invenção do processo fotográfico, em 1839. Até então, os artistas produziam imagens do museu vitoriano que eram “mais documentais do que analíticas, registrando juntamente espaços e objetos específicos (...)” (p.17).

Para esse autor, essa tardia captura do espectador aparece ligada à possibilidade técnica do encurtamento do tempo de exposição na máquina fotográfica. Esta prática vem ganhando novos contornos desde então. O artigo vai explorar possíveis sentidos para tais incorporações com foco em artistas contemporâneos.

O posicionamento do visitante de arte

O artista contemporâneo alemão Thomas Struth (1954-) através de um registro fotográfico realizado no Museu do Louvre, em Paris, incorporou a presença de visitantes, fotografando os mesmos frente à pintura “O Náufrago de Medusa” (1819), do artista Théodore Géricault (1791–1824):



Figura 1. “O Náufrago de Medusa”. Fotografia de Thomas Struth, 1989. Tamanho: 184x217cm. Disponível em: <http://makingarthappen.com/2011/10/29/thomas-struth-serralves/>

Dessa forma, Struth criou uma situação inédita que provoca a refletir sobre relações possíveis entre as posturas de personagens na pintura e do público no museu. A pintura fotografada é uma representação, em estilo romântico que retrata uma tragédia que ocorreu em 1816 envolvendo o barco “*Frigate Méduse*”, na costa da África. Cento e quarenta e sete tripulantes tentaram se salvar utilizando uma barca improvisada. No mar, quase sem comida e sem água, ocorreram suicídios, assassinatos e canibalismo. Eles foram resgatados após treze dias do acidente com apenas quinze sobreviventes, entrevistados pelo pintor. A pintura de Géricault ilustra uma catástrofe humana, o desespero e a impotência frente às forças da natureza⁴. No trabalho, o pintor optou por expressar uma catarse emocional. É interessante perceber como as posturas dos espectadores do museu se relacionam com tal cena pictórica.

Através da sua obra, Struth permite uma comparação: de um lado, encontra-se a postura expressiva e descontrolada dos sobreviventes que parece contrastar com a posição estática dos corpos dos espectadores - alguns com mãos no bolso ou com braços cruzados, algo que deixa a impressão de que os espectadores são distantes e/ou indiferentes ao drama retratado. Os espectadores do museu são apresentados de costas, unidos pela postura estática e anônima. Porém, o espaço que os separa e a relação com o aglomerado humano na pintura parece destacar suas inacessíveis individualidades.

O que esta obra sugere em relação ao espectador contemporâneo? Struth, citado por MacShine (1999, p.17), mostra que “uma vez que os espectadores são refletidos na sua atividade, eles têm que se questionar o que eles estão fazendo nesse momento”. Tal comentário também chama a atenção para quem está ven-

do a sua fotografia e sugere que a obra propõe, conscientemente, sensibilizar o visitante para a sua condição de espectador e para a sua performance social no espaço do museu.

A obra incita a pensar três olhares distintos: os sobreviventes (pintados) na barca, que olham deslumbrados sua salvação; os visitantes (fotografados) no museu, que olham para a pintura e, ainda, o expectador que vê o trabalho de Struth. Sua obra funciona como um tipo de espelho multiplicado e tal fato se exacerba, uma vez que o tamanho das fotos produzidas pelo artista é quase natural. Esses três olhares possibilitam uma comparação entre a posição das figuras das pinturas e as ideologias ali projetadas. A obra do artista apresenta uma resistência à condição predominante dos espaços culturais, movimentados lugares de alta circulação de pessoas, assim como as “estações de trem” (Struth *apud* MacShine, 1999, p.17). Essa atitude permite que os espectadores tomem consciência de sua condição e de seu papel no espaço da arte. Ou seja, Struth transforma seus fotografados em espectadores/performers e desperta o visitante para sua própria performance social no espaço expositivo.

Em Struth, a presença do público frente a obras de arte implica um tipo de incorporação de determinado comportamento/performance que quando colocado frente a uma ideologia particular (nossa) ganha nova dimensão comparativa.

Tempo do visitante/ Tempo da obra

Na fotografia encontram-se artistas sensíveis frente ao visitante da arte como um sujeito que olha; os fotógrafos registram a relação entre a



obra e o espectador. Que tipo de incorporações é possível encontrar nessa relação?

Desde o final dos anos 1950, o fotógrafo Elliott Erwitt (1928-) retrata visitantes no museu e seu trabalho está compilado no livro *Museum watching*, de 1999. Em foto realizada no Museu de Nápoles, Erwitt registrou o jogo dos olhares de dois jovens visitantes que dialoga com a direção do olhar das estátuas.

A postura dos dois meninos remete à tentativa de decifrar o passado e seu sentido. Por outro lado, a foto também sugere que as estátuas recebem uma repentina vida⁵ e olham para os meninos, mirando o presente através de quem está presente.

A relação entre passado e futuro pode também ser notada em algumas fotografias do artista brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) que produziu durante 38 anos uma série de fotos de visitantes no Museu Louvre, em Paris, iniciada em 1964. Como Erwitt, Andrade abor-

Figura 2. Elliott Erwitt, 1960. Foto realizada no Museu de Nápoles, Itália. Disponível em: <https://www.google.com/search?hl=ptBR&site=imghp&tbm=isch&source=hp&biw=1220&bih=65=Elliott+Erwitt>

4 A pintura se tornou uma referência de sua época, um símbolo do espírito romântico na arte, na qual se pode identificar um rompimento com os padrões neoclássicos devido ao gestual expressivo e a temática que aborda a precariedade da vida humana frente às forças da natureza.

5 Refere-se ao conto Pigmalião e Galatéia do escritor romano Ovídio.



Figura 4. Alécio de Andrade, 1969. Foto realizada no Museu do Louvre, Paris, França. As duas fotos supramencionados contextualizam uma relação entre o presente e o passado através das posturas dos visitantes. Disponível em: pinterest.com/pin/372813675-374992725/

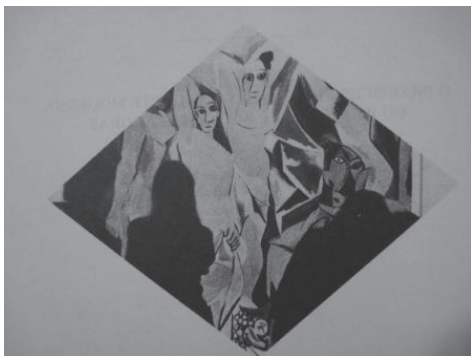


Figura 5. “Um Quadro Não É Substituição Para Nada” de Louise Lawler e Sherrie Levin, Foster 1996, p.238.

da o público nos espaços expositivos. Porém em uma fotografia produzida em 1969, ele não mostra o objeto de observação dos visitantes, mas foca somente na direção de seus olhares. A foto parece registrar uma relação entre a avó e sua neta. A mulher olha para cima, observando os quadros e a adolescente olha para baixo para a câmara que as fotografa. A relação da idosa é com as pinturas no museu; a jovem, por outro

lado, manifesta interesse naquele momento presente e mira diretamente para o fotógrafo.

Existem outras questões que podem ser abordadas nesse contexto que envolve os espectadores/ performers. Uma delas envolve questões de gênero.

Olhar/Gênero e o jogo de luz e sombra

Sob uma abordagem feminista, algumas artistas tentam intencionalmente desconstruir a ideologia e a instrumentalização do corpo nu feminino na arte. Um exemplo é a colaboração entre as artistas Sherrie Levine e Louise Lawler que se debruçam sobre a pintura de Pablo Picasso *Les Femmes d'Alger (O J) - Versão O* (1907) a qual passa por uma transformação fotográfica. Além da mudança de posição da obra do artista, as artistas mostram mulheres em silhuetas escurecidas de frente à pintura do Picasso. O uso de uma obra de arte ícone da modernidade não é casual. No trabalho da dupla surge a relação com as espectadoras que, de costas, aparecem como silhuetas anônimas observando o quadro do Picasso. Essas silhuetas femininas escurecidas remetem ao sombreamento projetada sobre as mulheres pela ideologia masculina, tornando sua presença uma performance fantasmagórica.

Foster (1985), ao mencionar o uso das mulheres negras na pintura do Picasso, questiona os espaços expositivos como neutros e universais onde as obras pairam numa suposta condição atemporal, sem referências raciais ou de gênero:

(...) para as feministas, para as “minorias” e para os povos tribais, há outra maneira de narrar esta história do iluminismo e da erradicação; maneiras que rejeitam o pathos Narcisista (...) nessa leitura, o outro permanece – e de fato como o próprio campo da diferença na qual o sujeito emerge para desafiar as pretensões ocidentais de soberania, supremacia e auto de criação. (FOSTER, 1985, p. 268).

A obra de Sherrie Levine/Louise Lawler promove o questionamento sobre as áreas de sombras projetadas sobre a performance social dos espectadores. Até aqui, foi vista a inclusão dos espectadores através dos registros de suas presenças, mas existem outras estratégias para incorporar a relação espectador/performer.

O voyeur

O artista Marcel Duchamp (1889-1968) produziu secretamente, entre 1946-66, a obra “*Étant donnés*”. Nele aparecia um manequim/corpo de uma figura feminina nua (sem a cabeça à vista) com pernas abertas e a vagina à vista, segurando uma lamparina. Porém, essa cena poderia apenas ser vista por um visitante de cada vez através de um pequeno buraco numa porta, situação que remete ao voyeur.

Morgan Meis (2009, s/p) mostra que: “a genialidade verdadeira do “*Étant donnés*” é proporcionar um ato erotismo de natureza secreta e intensamente solitária em uma obra de arte, essencialmente pública”.

Mas qual é a diferença entre um *voyeur* comum e a condição voyeurística que Duchamp proporcionou? Duchamp proporciona essa prática dentro de um espaço de arte, o que coloca a condição de *voyeur* como invertida, como se fosse uma armadilha para os visitantes. Pode-se falar de um tipo de *voyeur/performer* flagrado por outros visitantes.

O olhar voyeurístico do espectador ganha um desdobramento mais recente através da obra da artista Sophie Calle. No seu projeto “Sombra”, de 1981, ela apresenta complexidades performativas relacionando textos com imagens.

Calle (1996) relata que o projeto iniciou



Figura 6. *Étant donnés*: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage". Duchamp, (1946-1966). <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-étant-donnés-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>



Figura 7. Sophie Calle, “Sombra”, 1981 (detalhe). Calle (1996, p.97).

3 Obra adquirida pelo *Philadelphia Museum of Art*; a pedido do Duchamp a obra foi mostrada apenas após sua morte, em 1969

quando, através da sua mãe, ela solicitou os serviços de detetives particulares de uma agência chamada “Duluc” que assumiram a tarefa de segui-la. Os detetives não sabiam da inversão de sua condição, planejada pela artista que apresenta como obra o depoimento técnico do detetive, resultado de um dia de trabalho. Tal depoimento foi exposto ao lado do depoimento da artista que contrasta com a descrição impessoal do detetive.

Parte do percurso da artista incluiu uma parada frente a seu trabalho de arte favorito no Louvre: “Homem com uma luva”, de Ticiano. Através da presença do seu seguidor e da obra que ela observa na foto (tirada pelo detetive), a artista torna-se uma visitante diferenciada. Enquanto olha a pintura, ela está também performando para quem registra o ato (no caso, o detetive). Aqui, a artista cria cruzamentos entre ausências enquanto se situa entre dois olhares masculinos. Um é o do detetive que, com a máquina fotográfica, registra suas costas; outro é o olhar do sujeito da pintura “Homem com luvas” à sua frente que se esvai com “seus olhos tristes e vazios” (Calle, 1996, p. 101-2). São dois retratos masculinos, olhares que não enfrentam o sujeito. No jogo de inversos, Calle se torna o *voyeur* do detetive.

Considerações Finais

Ao analisar o contexto das obras mencionadas, pode-se dizer que Tomas Struth flagra, principalmente, o posicionamento do visitante/ es-

pectador/ performer em relação às obras nas quais se confrontam modelos de performances sociais de épocas. Já em Alécio de Andrade e Elliott Erwitt surge a dimensão temporal. A obra de Sherrie Levine e Louise Lawler foca no espectador sombreado por uma poderosa encruzilhada ideológica ligada ao gênero. E Duchamp e Calle permitem tencionar a reação entre distância/ visibilidade permitindo o surgimento de um espectador/*voyeur/performer*.

Percebe-se que a ativação da condição do espectador/performer permite questionar a condição de neutralidade do museu; a arte é relativizada e a qualidade específica do momento da relação é realçada.

Referências:

- ANDRADE, A. O Louvre e seus Visitantes, 2009. Disponível em: http://www.aleciodeandrade.com/pdf/aleciodeandrade_2011_vitoria.pdf . Acesso em: 5 Mar. 2013.
- CALLE, S. True Stories. Givataim: Tel Aviv Museum, 1996.
- ERWITT, E. Museum watching. New York: Phaidon, 1999.
- FOSTER, H. Recodificação: Arte espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- McSHINE, K. The museum as a Muse Artist Reflect. Moma. New York: Harry N. Abrams, 1999.
- MEIS, M. Peep Show. Marcel Duchamp. 2009. Disponível em: <http://www.thesmartset.com/article/article10060901.aspx> Acesso em: 6 Jun 2011.

ESPELHOS PARALELOS: PASSAGENS, TROCAS, REESCRITAS E RECONSTRUÇÕES DE IMAGENS

MIROIRS PARALLÈLES: PASSAGES, D'ÉCHANGES ET DE
RECONSTRUCTIONS IMAGES RÉÉCRITS

Beatriz Rauscher
Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia/UFU/FAPEMIG

RESUMO

“Parallel mirrors” é um conjunto de trabalhos em processo, que reúne imagens criadas a partir da passagem por processos fotográficos e digitais. Este artigo relaciona alguns problemas teóricos que dele emergem para buscar os limites entre o que podemos chamar de fotografia e aqueles artefatos iconográficos que não temos propriamente uma palavra para definir. O termo “espelhos paralelos”, escolhido para nomear a série, foi adotado a partir da ideia do deslocamento do referente resultante da apropriação de imagens e sua submissão às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem.

Palavras-chave: Imagem; cruzamento de processos; apropriações.

RESUME

“Parallel mirrors” est un ensemble de travaux en cours qui rassemble des images créées à partir du passage par les procédés photographiques et numériques. Cet article répertorie certains problèmes théoriques qui en émergent, à chercher les limites entre ce que nous appelons la photographie et les objets iconographiques qui n'ont pas fait un mot à définir. L'expression «miroirs parallèles», choisies pour nommer la série, a été adoptée à l'idée de déplacer le référent résultant de l'appropriation d'images et de soumission aux opérations poétiques d'hybridation, l'édition et le remixage.

Mots-clés: Image; Processus d'hybridation; Appropriation d'images.

Reinventando imagens

O conjunto de trabalhos “*parallel mirrors*” (Figuras 1, 2, 3 e 4) reúne imagens criadas a partir da passagem por processos fotográficos e digitais. Estes trabalhos são resultado e desdobramento do projeto poético de investigação em fotografia que busca os limites entre o que podemos chamar de fotografia e aqueles artefatos iconográficos que não temos propriamente uma palavra para definir, mas que, por falta de outro termo, continuamos a chamar de fotografia. Mesmo considerando a captação ótica, via objetivas do aparelho, a passagem pelo digital modifica seu estatuto, e o caráter indicial, intrínseco às imagens fotográficas parece não ser mais uma invariável.

O termo “espelhos paralelos”, escolhido para nomear a série, foi adotado a partir de ideia de Dubois (que veremos mais a diante), e coloca ênfase no modo de produção, ou seja, o processo

de criação que levou ao conjunto aqui descrito. Inserido nesta questão, temos um segundo problema, pois estas imagens são determinadas também pelo seu modo de captação e fontes. Tratam-se de fotografias cujo referente não é a realidade do mundo, mais o próprio mundo das imagens, em especial as imagens originadas de narrativas ficcionais. Assim, elas são apropriadas e submetidas às operações poéticas do cruzamento, edição e remixagem afim de serem investidas de outros significados.

Veremos como os trabalhos e as suas diversas camadas – processual e paradigmática - colocam em discussão o conceito de imagem. Para pensá-los, vamos considerar (1) os efeitos na recepção e nos modos de criação decorrentes da cultura digital e da disponibilidade das imagens; (2) a imagem fotográfica e sua potência em produzir tensões entre o real e o ilusório, a fim de se instaurar como um campo propício às

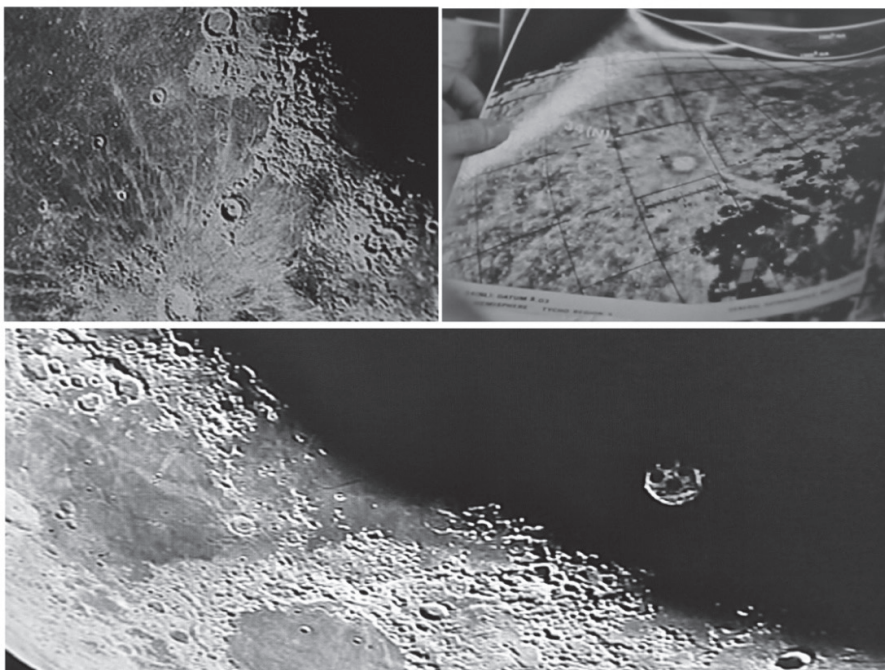


Figura 1. Beatriz Rauscher. Moonscape. 3 fotografias digitais impressas (metacrilato); 30 x 40 cm; 30 x 40 cm e 33 x 82 cm. (dimensão do conjunto 66 x 86 cm); 2014. Fonte própria.

ficções artísticas. A conclusão se fará pela apresentação da poética de “*parallel mirros*” como decorrente desse conjunto de contingências.

A cultura digital e a disponibilidade das imagens.

Os trabalhos que constituem a série “*parallel mirrors*” são fruto de uma pesquisa que tem como ponto de partida a atenção aos veículos da imagem, aqui entendidos como máquinas de imagens que permitem a fabricação, a combinação e a leitura de objetos visuais. Os conceitos postos em obra apelam às ideias de passagens, trocas, reescritas e reconstruções, ou seja, imbricamentos técnico-estéticos que enfatizam as ambiguidades e desordens que permeiam o sistema das imagens.

Vilém Flusser se debruçou sobre a questão do transporte das imagens propondo, em sua análise, três situações nas quais se estabelece a relação das imagens com seus receptores. A primeira e a segunda situação dizem respeito, sucessivamente, à imagem do animal na caverna, feita por um caçador pré-histórico, e à imagem em um quadro feita por um pintor que navega na história. A terceira diz respeito à “revolução cultural dos tempos atuais” (2007, p.153), seria a das imagens incorpóreas, que podem ser reproduzidas à vontade.

Estão neste contexto as questões que interessam na reflexão sobre o processo de criação de “*parallel mirrors*”. Vilém Flusser em seus escritos reconhece nas imagens técnicas duas tendências básicas como utopias negativa e positiva. A primeira refere-se à inflação de imagens (e também da aceleração da sequência de imagens), que impossibilitaria qualquer escolha (2007, pp. 156-157). Assim, reduzido em sua capacidade crítica, o receptor é levado, pelas imagens, à condição de consumidor de coisas e de opiniões. Mais que uma questão de meios

técnicos, trata-se para Flusser, de uma intenção, que é subjacente aos próprios meios (2007, p.158). A “outra indica o rumo da sociedade telemática dialogante dos criadores das imagens e dos colecionadores das imagens” (2008, p.14). Trata das imagens computadorizadas e nos mostra que podemos observar “como elas são transmitidas por um emissor a um receptor para serem processadas por esse receptor e retransmitidas de volta” (Flusser, 2007, p.159) caminhos, na sua opinião, para superar a situação atual da emissão das imagens (...) que mostram que é possível neutralizar de um modo técnico o ‘poder’ político, econômico e social.

Com essa mudança, o conceito de imagem, como superfície incorpórea, se abre à projeção de significados, passando das “imagens como modelos de comportamento que fazem dos homens meros objetos” às imagens como portadoras de significados e “os homens designers de significados” (idem, p.159).

As operações poéticas da apropriação, cruzamento, edição estão na origem do processo de criação de “*parallel mirrors*”. O conjunto é devedor da multiplicação da oferta de produções cinematográficas, a nível doméstico, disponíveis e incorporadas no imaginário contemporâneo como objetos banais da cultura. O olhar fotográfico aqui se dirige não ao mundo em si, mas ao mundo feito de imagens. O trabalho está determinado por estratégias/atitudes artísticas que Nicolas Bourriaud reuniu sob o termo “pós-produção” (2009). Em sua análise, estes procedimentos não se restringem à produção de imagens a partir de imagens, mas de tomar posse de todos os códigos da cultura e das mais diversas formas, para “habitá-las” (CERTEAU apud BOURRIAUD, 2009, p.21). Assim, o trabalho em questão se propõe como *mise en abyme* no qual imagens aludem a outras imagens.

A ideia de criação e a “mítica do ato criador” em questão, em prol da ideia de “aventura” segundo Flusser

Atento ao campo da imagem, Vilém Flusser, em *Elogio da superficialidade* afirmou que “no curso do processo da recombinação de informações (*data processing*), pode surgir um acaso pouco provável (...), é o momento criativo” (2008, p.117). Para este autor acasos resultantes de “momentos de criatividade” e meros acasos são indistintos. Por não haver, para Flusser, até aquele momento, resposta satisfatória à questão, permitiu que afirmasse:

(...) que estamos atualmente no limiar de criatividade nova; que não estamos mais condenados a criar empiricamente (com ‘intuição’ ou ‘inspiração’); (...) Em outros termos: que o verdadeiro processo criativo apenas emerge e que a telemática é a forma sob a qual este processo está emergindo. (FLUSSER, 2008, p.118).

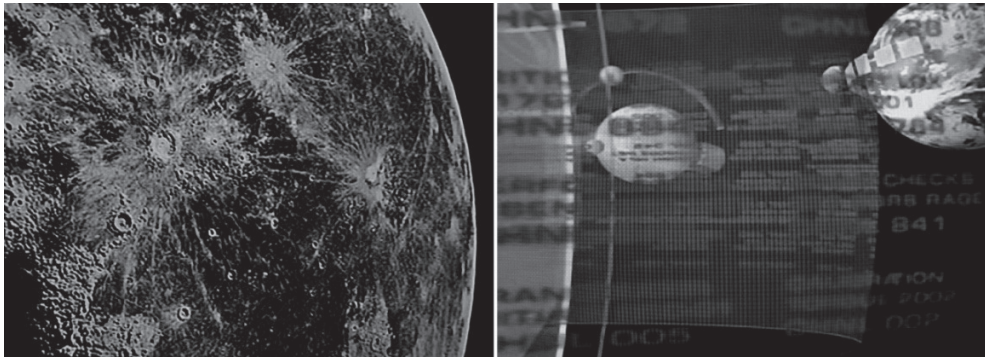
Assim, o segundo aspecto operativo para pensar “*parallel mirrors*” como um conjunto de trabalhos determinados pela cultura das imagens digitais e da potencialidade da web, é a abordagem do filósofo sobre o potencial dialógico da cultura digital, para pôr em questão a ideia de criação e “mítica do ato criador”, em prol da ideia de “aventura”.

Então, Flusser pergunta “qual o sentido tem falar-se em criatividade no caso da produção coletiva de informações eternamente reproduzíveis, como serão dentro em breve todas as fotografias, vídeos, e, sobretudo, as imagens sintetizadas por grupos graças a computadores” (2008, p.101). Para ele, o termo ‘criatividade’ (enquanto produção de obra ‘individual’) perdeu todo o sentido. Flusser sugere que, na situação emergente (que já estamos de fato absolutamente imersos), o conceito seja totalmente reformulado.

Dessa forma, as máquinas que produzem imagens nas quais se multiplicam originais, eliminam o mito do autor “ao eliminar definitivamente a função da autoridade, ao esvaziar do conceito de ‘autor’ de todo significado.” Estas máquinas desconstroem a autoridade porque automaticamente constroem pontes entre o consumidor e a fonte da mensagem. “O termo autoridade perde o sentido quando a função autoritária não funciona mais” (2008, p.103).

Assim, temos na apropriação a primeira fase da pós-produção (BOURRIAUD, 2009) presente no ato de atribuir uma nova ideia a um objeto, inaugurada com os ready-mades, praticada nos anos de 1960 pelos novos realistas europeus e norte-americanos da Pop Arte. Ela surge no campo das imagens, pelas fotomontagens dadaístas dos anos 1920, e reaparece com o uso da fotografia pelos artistas (principalmente na

Figura 2. Beatriz Rauscher. Jupiter two. 2 fotografias (p/b) digitais impressas (metacrilato); 30 x 40 cm (dimensão do conjunto 30 x 81 cm); 2014. Fonte própria.



década de 1980), como sintoma do declínio da especificidade na arte. Dominique Baqué explica que a recusa desses artistas em produzir novas imagens fundava-se na reação ao excesso de imagens. Sherrie Levine e Richard Prince são artistas do período que negaram a noção de autor, de obra e de originalidade (BAQUÉ, 1998) refotografando fotografias e obras de arte conhecidas e consagradas.

rephotographier des photographies, c'est consommer le deuil de l'aura préalablement diagnostiqué par Walter Benjamin, en finir avec les mythologies du génie expressif (Walker Evans, Edward Weston..), dévaluer a priori la rareté, donc la valeur, des clichés. (BAQUÉ, 1998, p.181).

Em sua indagação sobre, “se eliminado o autor, teremos também eliminado a criatividade” (2008, p.104) Flusser conclui dizendo que emerge assim um “outro nível de consciência, o nível da criatividade consciente. Tal emergência implica verdadeira revolução no estar-no-mundo humano” (Idem, p.106).

As informações precedentes se apresentam hoje como tendo sido sintetizadas inconscientemente (pelo método da ‘inspiração’, da ‘intuição’, isto é: pragmaticamente), enquanto as informações do futuro serão sintetizadas por método explícito, disciplinado e fundado sobre teoria. (FLUSSER, 2008, p.106).

Podemos arriscar que a resposta de Flusser indica as práticas pós-conceitualistas, mas o filósofo não a sugere de forma definitiva. Mesmo ressaltando que sua proposição é utópica, ele afirma que “no significado novo de ‘criatividade’, no significado de produção dialógica de informação eternamente reproduzível (e eternamente memorável), o tempo da criatividade

está apenas raiando. Estamos no limiar de aventuras, de situações imprevistas, de situações criadas disciplinadamente” (Idem, p.107).

O paradoxo real-ilusório intrínseco à imagem fotográfica.

Sabemos que é possível aproximar imagem à “ideia” no sentido de uma figuração mental e ao campo da representação sensível (aparição, visão, fantasma), enquanto a fotografia especificamente, associamos, mesmo que temporaneamente, à “verdade” no sentido de espelhamento do real, herdada do positivismo científico, ainda vista como uma tecnologia a serviço da verdade.

A discussão sobre as imagens planas, como são as fotografias, pressupõe a sua dupla realidade perceptiva, um fenômeno psicológico explicitado por Jacques Aumont (2004) no qual essas “duas realidades” não são de natureza idênticas,

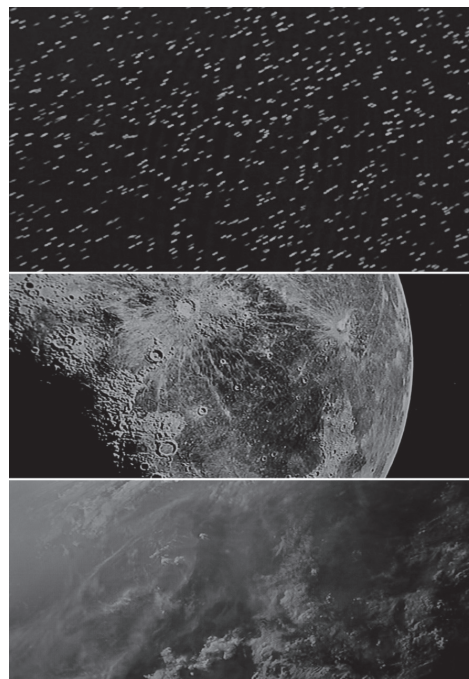


Figura 3. Beatriz Rauscher. Windows in space. 3 fotografias digitais impressas (metacrilato); nas medidas 75 x 45 cm, 75 x 32 cm e 75x32 cm; (dimensão do conjunto 75 x 109 cm); 2014 . Fonte própria.

pois uma delas é o objeto plano “que pode ser tocado, deslocado, e visto, enquanto a imagem como porção de mundo em três dimensões existe unicamente pela vista” (Op. Cit. p.63).

Porque vemos, em objetos de duas dimensões, objetos de três dimensões com referências espaciais, que as imagens são paradoxais e a essa característica se liga o fato de que as imagens mostram objetos ausentes dos quais são uma espécie de símbolo (AUMONT, 2004; p.66). Logo, na dimensão da interpretação das imagens, o caráter perceptivo duplo e sua ambiguidade não podem ser negligenciados.

Apreendemos a realidade nas imagens fotográficas, isso é possível a partir das ilusões produzidas pela imagem “quando seu espectador descreve uma percepção que não se concilia com um determinado atributo físico do estímulo” (Idem, p.67), no caso, a superfície bidimensional da foto. Mas, Aumont explica que a imagem produz a impressão de realidade, e o faz, pela capacidade que o sistema visual tem de associar às imagens características não visuais, particularmente espaciais. Esta seria a capacidade quase automática que temos de interpretar em superfícies planas, termos espaciais e tridimensionais, ou seja: na dupla percepção te-

mos uma única experiência que comporta dois aspectos, um do domínio da percepção (formal) e outro do domínio da cognição (interpretativo). A ilusão no caso do fotográfico é epifania icônica, necessária para que haja ficção.

A fotografia, justo por sua objetividade e por ativar nossa crença no real da imagem, é suporte privilegiado da ficção. O que vemos na imagem fotográfica é o próprio objeto (referente) sem ser o objeto. Traço do real e epifania icônica ativam a relação presença-ausência da coisa na sua aparência.

As imagens técnicas produzem, conforme Flusser (2002, p.15) “determinados conceitos do mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo” sobre a sua superfície. As máquinas de imagens são potentes em “gerar realidades” mais que mimetizar o mundo, assim permitem colocar semelhança e dessemelhança em tensão.

Ficções sobre ficções

As imagens da série foram capturadas em filmes de ficção científica, a partir do monitor de televisão, e (re)criadas na passagem pela fotografia e por processos gráficos digitais. Assim, a imagem guarda da tela catódica a marca do impulso eletrônico, da varredura tramada de linhas e pontos, que por sua vez, já é passagem do filme-película (matéria e luz) para sinal de vídeo. Ao passar pelo digital entra no que Dubois chamou de “espiral infinita (...) a relação mimética funciona como dois espelhos paralelos, que se refletem e se repercutem ao infinito sem que saibamos qual foi o ponto de partida” (2004, p.53). Ao se oferecerem em outro dispositivo de visão (aqui a fotografia impressa sobre substrato acrílico, uma superfície por si mesma espelhada), indagam seu estatuto e perturbam o referente. Se, diferente do passado evocado no “isto foi” do fotográfico o vídeo nos fala da imagem sem-

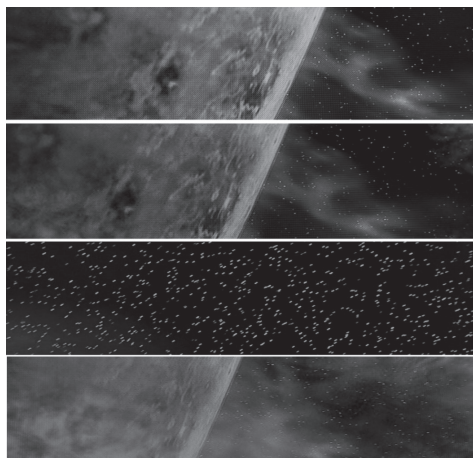


Figura 4. Beatriz Rauscher. Infinite spiral. 4 fotografias digitais impressas (metacrílico); 75 x 18 cm cada; (dimensão do conjunto 120 x 73 cm); 2014. Fonte própria.

pre no presente, o que se passa quando este é traduzido em fotografia? Quando se fotografa uma fotografia ou uma imagem na tela luminosa de um monitor de TV, a referência concreta daquele objeto no mundo real perde a importância. Operando no declínio da indicialidade a pergunta colocada pelo conjunto “parallel mirrors” se responde quando a imagem apresenta a si mesma. Em sua artificialidade não há lugar para crença. Mais que o jogo ficção/ não-ficção, próprio da operação imersiva do cinema, é na percepção da realidade do objeto que se desestabiliza o dado ficcional.

Os trabalhos da série “parallel mirrors” não tratam da imitação o mundo, trazem, antes a presença material de modos de ser das imagens em operações combinatórias e embaralhadas da fotografia, das imagens de TV, dos filmes e vídeos e das imagens digitais. Estabelecem, assim, relações entre a presença artificial da imagem e os conceitos forjados a partir da presença-ausência dos objetos nas imagens, por sua vez, captados de outras imagens. Enfatizando a artificialidade das imagens e seus reflexos em artefatos iconográficos “parallel mirrors” abre ainda para outras questões: os conceitos em obra constroem narrativas embaralhadas das imagens do disponível, mapas trocados de

mundos imaginários de um futuro que ficou para trás. “Parallel mirrors” são imagens metamórficas, imagens sem nenhuma hierarquia. Implosões de sentidos, acessos para inquietar a natureza das imagens.

Referências:

AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. (Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAQUÉ, Dominique. La photographie plasticienne. Un art paradoxal. Paris: Regard, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a Arte Reprograma o mundo Contemporâneo. (Tradução: Denise Bottmann) São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, P. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia (Tradução do autor). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação (Tradução de Raquel Abi-Samara) São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

CADERNOS DE NOTAS (DES) FOLHAMENTOS DE TEMPO

NOTEBOOKS: (DE)FOLIATIONS OF TIME

Cláudia França
Universidade Federal de Uberlândia/UFU

RESUMO

Discutimos o caderno como suporte físico de registros textuais e gráficos. Partindo da ideia de que o caderno pode ser feito antes e depois do registro, questionamos se essas diferenças não seriam índices do modo de trabalho de um artista. A depender disso, o artista pode privilegiar o uso sistemático do caderno ou ainda trabalhar com folhas esparsas, em tempos e lugares distintos. Isso nos parece análogo à dialética ternura/injúria proposta por Paulo Silveira (2008), como modo de lidar com livros: mantendo sua integridade física e simbólica (ternura) ou transgredindo sua narrativa, materialidade e função (injúria).

Palavras-chave: Caderno de notas; Escrita pessoal; Desenho; Documento de processo.

ABSTRACT

We discuss notebook as a physical support for texts and graphical interferences. From the point that notebook can be made before and after registering, we question if these differences would be signals of how artists work. Depending on it, the artist may privilege systematical use of notebook or even decide for single sheets. This aspect seems to be similar to “tenderness/insult” relation, dialectics purposed by Paulo Silveira (2008), concerned with the way of working with books: keeping its physical integrity and symbolic (tenderness) or infringing its narrative, physicality and function (insult).

KEYWORDS: Notebooks; Handwriting; Drawing; Process document.

Considerações iniciais

O presente texto investiga o caderno de notas de um artista. Consideramos o caderno como objeto: sua aparência e constituição física. Desse modo, a atenção recai para os seus elementos constituintes: capa, folhas, espessura, peso e tamanho. Sua tridimensionalidade dada ou adquirida, enfim. Esse objeto também é pensado como “lugar” em sua acepção mais corrente: receptáculo de formas e ideias. Nesse viés, seria um depósito de lembranças materiais diversas, ocorrências e experiências de um sujeito, ao sabor de uma frequência temporal.

Em um caderno residem anotações textuais, esquemas, desenhos, poemas; em suas entre-folhas depositamos também fragmentos de bilhetes e suportes diversos: contas a pagar, papéis de bombom, palitos de picolé, clips, pregos enferrujados, flores secas e toda uma sorte de *madeleines*: elementos materiais que suscitam bruscamente a reminiscência. Recebendo ideias, formas e outros elementos materiais, o caderno-receptáculo vai alterando também seu formato inicial. As folhas adquirem coloração, cheiro, textura e volumetria suficientes para que sua planaridade e alvura originais sejam questionadas, como se desse modo se apresentasse uma “memória de uso” - ofertada pelo próprio objeto - ao seu portador e usuário.

Observando um caderno de notas de artista, vemos nele a suposta gênese de um trabalho de arte. Podemos perceber ali que há uma “narrativa” ou historicidade pela reincidência de uma forma ou questão, a qual desembocará no trabalho final. As folhas, já encadernadas ou mesmo enumeradas, facilitam o trabalho de reconhecimento e a interpretação da formatividade do trabalho. Por meio dessa historicidade, análoga à estrutura sequencial do caderno, percebemos também a “disciplina” do autor em fazer os registros e anotações em um mesmo “lugar”. No

entanto, há vezes em que os documentos respectivos àquele fazer específico se encontram em folhas esparsas, deixadas em lugares diversos, ou mesmo em notas descontínuas, quando pertencem a um caderno de múltiplas funções. Com uma mentalidade arquivística e investigatória, adotamos o critério “documentos processuais relativos à gênese de um trabalho X” e vamos à caça desses elementos originariamente separados, ora separando o que estava agregado em uma totalidade, ora reunindo o que estava disperso. Percebemos, enfim, uma totalidade composta, constituída de fragmentos materiais diversos. É o modo de organização desse conjunto heterogêneo que nos interessa. Como reagrupar esses elementos dispersos?

O caderno e a folha

“Folha ou caderno?” É com essa pergunta que Jean Hébrard (2000, p.31) inicia suas considerações sobre a continuidade/descontinuidade temporal no ato da escritura pessoal, a partir do século XVI. Ao estudar a materialidade das escrituras pessoais autobiográficas, Hébrard percebe a presença peculiar do caderno, por conta da necessidade de um suporte material adequado à prática crescente da escritura íntima. O autor faz essa pergunta também em função de qual materialidade teria originado tal prática: se em folhas avulsas, que poderiam ser dobradas em números múltiplos de quatro (daí *quaternio* → caderno) e posteriormente encadernadas, ou se a prática se deu em cadernos previamente construídos para receberem dados.

No entanto, o uso do caderno na escritura íntima não é uma passagem rápida. Os suportes da escrita – livro, caderno, registro, caderneta – são soluções físicas voltadas especificamente a práticas comerciais, jurídicas e escolares, setores que se tornaram mais complexos nas sociedades modernas, atestando o alcance e a im-

portância da escrita nesses domínios. A solução do caderno para anotações pessoais e diários religiosos se apresenta paulatinamente, apropriando-se dos modos de registro de movimentação de valores e mercadorias. O comerciante, fazendo um balanço diário de suas atividades mercantis, fazia apontamentos sobre a organização da vida doméstica cotidiana, em espaços à parte da escritura contábil:

Por mais paradoxal que isso possa parecer, o livro de contas é o ancestral direto do diário religioso, que por vezes toma a forma de um livro em partida dobrada. Depois ter prestado contas cotidianamente de suas despesas e de seus atos, sente-se obrigado a prestar contas a Deus, a anotar aquilo que, na perspectiva do julgamento divino, constitui um ativo e um passivo, a detalhar dia após dia seus atos e seus pensamentos. (BOURCIER apud HÉBRARD, 2000, p. 42-3).

No caderno adaptado à escritura intimista mesclam-se anotações pessoais e fatos sobre a inserção do indivíduo no contexto de uma vida social; a história pessoal e os fatos coletivos paralelos a ela. Como a temporalidade social está mais ou menos organizada, o indivíduo preocupa-se com a reorganização de seu tempo próprio. Índices como a paginação, a folheação, a numeração dos cadernos e a datação das notas escritas, permitem o entrelaçamento da continuidade temporal com a permanência do “escritor-autor”, mesmo com as possíveis rupturas do ato da escrita. Nesse sentido, o caderno

oferece mais vantagens em seu uso do que as folhas avulsas. Estas - embora figurem em representações pictóricas de escreventes, pinturas do século XVI ao fim do século XVIII⁷, derivando de práticas copistas medievais - não se configuram no modo mais difundido de anotar informações e dados importantes do cotidiano.

Quanto ao uso dos cadernos no ambiente escolar, os estudantes deveriam preenchê-lo sob a orientação do mestre e apresentá-lo completamente escrito com anotações, para passarem ao próximo estágio de aprendizagem. Se neles se escrevem ditados e citações, são as “folhas volantes” (avulsas) que recebem comentários pessoais. Hébrard também se refere a cadernos com materiais impressos - textos sobre latim, grego e hebraico - que continham um espaço em branco (margens largas) para comentários dos alunos. Algo bem próximo dos formulários e das atuais agendas. Desse modo, foi-se resolvendo o problema da agregação das folhas avulsas ao caderno de notas. Mas resolveu-se também a questão da descontinuidade: “Vê-se nesse caso que a descontinuidade (notas de aulas, glosas) do trabalho didático não destrói a continuidade textual (aqui o texto de referência) que convém preservar” (HÉBRARD, 2000, p.53).

Os suportes da escrita tornam-se menos técnicos no desenrolar do século XIX, o que permitiu sua passagem para usos mais comuns. Do mesmo modo como os “livros” (razão, diário, caixa, entre outros) geraram os diários como possibilidades para a escrita pessoal a respeito do acontecido cotidiano, as cadernetas e

7 Segundo Jean Hébrard, “A iconografia mostra que esse hábito de redigir sobre uma folha dobrada conservou-se durante muito tempo, inclusive em práticas muito mais cotidianas e não profissionais, como as epistolares. É o caso, por exemplo, do que se vê ainda no século XVII, na pintura de Vermeer e na da maioria dos mestres holandeses; também, mais tarde, em Fragonnard ou em data mais próxima de nós, em David. Contudo, a articulação entre a prática, o gênero de escritura do diário pessoal e o suporte que o recebe se constitui em torno de uma exigência, a da continuidade textual, que parece afastar a priori o uso de folhas separadas”. HÉBRARD, Jean; Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes; 2000, p.33.

seu formato portátil se popularizaram como suporte de recolha de anotações rápidas. Ao considerar que os cadernos se tornaram suporte para correspondências, cálculos, estudo de línguas, Hébrard percebe também um deslocamento funcional do diário: anteriormente ao século XIX, era uma prática mais próxima à crônica; no século XIX, no entanto, assume o viés de uma escrita íntima.

O caderno de notas de um artista

O panorama descrito por Hébrard - o caderno como suporte de escrita entre os séculos XVI e XIX - é útil para pensarmos em nossas práticas atuais de registro de notas e desenhos, em cadernos ou em folhas avulsas. Embora em nossa pesquisa não tenhamos ainda fontes que nos certifiquem sobre o uso do caderno para anotações em desenho, no caso de práticas artísticas - referimo-nos a fontes no mesmo nível de elaboração como o texto de Jean Hébrard - é possível fazer uma extensão da prática escrita ao ato de desenhar, ambos como elaboração do pensamento. Escrever e desenhar são os modos mais acessíveis para solucionar o problema da dispersão das informações faladas e pensadas e para lidar com o esquecimento das experiências. Mesmo que o registro eletrônico tenha entrado forte e definitivamente em nossa rotina, nós ainda nos valemos dos expedientes de papel para a elaboração de um pensamento visual, tendo o desenho como elemento importante na geração de documentos processuais.

O caderno tem sido o suporte por excelência para o registro do pensamento e das ações:“(…) a arte do escriba, bem como a arte do contador, apagou a necessária descontinuidade do trabalho humano para deixar na página, no registro, na biblioteca, apenas a ilusão de um mundo pleno e coerente, definitivamente oferecido ao olhar e à inteligência” (HÉBRARD, 2000, p. 58).

Complementamos a questão para chegarmos ao “caderno de notas”:

É usual (...) encontrar nos cadernos um amplo e matizado senso do caráter de um artista e o padrão de seu intelecto, e incluí-los em nossa compreensão de seu corpo de trabalho como um todo. Contudo, esboços e anotações ocupam um grupo intermediário entre pensamentos inexpressados, não registrados, e arte pública acabada. Eles não são devedores aos imperativos a que a arte maior é - não é necessário aperfeiçoar um livro de anotações mais do que a prosa em um diário.
(RUBINFIEN apud SILVEIRA, 2008, p.109)

O suporte “caderno de notas” é comumente o primeiro anteparo para uma ideia em processo, raciocínio por imagens que vai se materializando sobre a(s) folha(s) branca(s). A imagem (poética ou não), em seu nascedouro, é um fenômeno importante, pois “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1988, p.96). A Fenomenologia da Imaginação de Bachelard respalda o processo de formação de imagens na consciência do artista, solicitando um “alargamento” temporal desse processo. Posteriormente, o desenho apresenta-se mais como rabisco: prática mais solta e livre, podendo resultar em algo ou não. Às vezes, a ideia vai se formando junto à sua representação gráfica. Usamos um traço a cada página, como se fosse uma conversa cumulativa com a formatividade do trabalho, em muitas vezes, deixando grandes espaços vazios em torno daquela interferência - não plenamente um *storyboard* da forma, mas uma narrativa que se apropria do agrupamento sequencial do suporte caderno. Em algum momento, saímos dessa fase e passamos à elaboração de esboços, próximos ao conceito de risco: desenho marcado por uma determinação inten-

cional, em que, na pretensão de se realizar algo, distinguem-se os estados mentais (crenças e desejos, por exemplo) dos atos mentais (operações e ações a serem feitas). Outras informações, não necessariamente gráficas, lhe são acrescentadas, permitindo que com essa objetividade, até mesmo que *outra* pessoa a execute.

É muito comum também, mesmo que a ideia já esteja em fase de elaboração maior, por meio de outros modos de registro da processualidade (maquetes, ensaios e outros modos) - **que continuemos a desenhar**. Aqui o “desenho continuado” torna-se um modo de conversação peculiar com a ideia. As conversas diferem de teor quanto às conversas da fase-rabisco. Nessa fase, até podem ocorrer mudanças no projeto, mas desenhamos muito mais no sentido de reiterações e confirmações daquilo que já estipulamos. As transformações são, em sua grande maioria, secundárias em relação ao eixo nodal de concepção. Ocorre, nessa fase, uma reaproximação fenomenológica com o desenho em si. Por um aspecto - quando um projeto não pressupõe ainda um lugar específico tendemos, nessa fase, a vislumbrar situações e lugares para tal. Pensando com Bachelard sobre a imagem imaginada, podemos considerar “os desenhos continuados” como instância em segundo grau de uma fenomenologia da imaginação, pois devaneamos em situações ainda distantes da realidade, mas cujo devaneio pode gerar desdobramentos de estudos de implantação da “forma” em algum espaço expositivo. Por outro aspecto, e até complementar a ele, é comum também observarmos mais o desenho em si do que sua função utilitária. Te-

mos vontade de explorar a cor, texturas, de fazer representações da ideia e não tanto a colocação da ideia como “ato inédito no mundo”.

Nesses momentos, é bem possível que nos desliguemos do caderno de notas matricial, experimentando situações de “desenho continuado” em quaisquer lugares, em quaisquer tempos, em quaisquer suportes. Como se devaneássemos desenhando, e o devaneio - como se sabe - simplesmente emerge em meio à tentativa de o sujeito se manter consciente e presente diante de uma situação que requisite a sua atenção. O desenho nos permite devanear sem alterar as transformações externas em curso, por uma relativa invisibilidade posta no ato gráfico. Há uma série de aproximações da escrita e do desenho: o modo como nossas mãos se colocam, pegam o instrumento; os materiais em comum (caneta e papel); a imediaticidade do registro. Isso gera uma dificuldade em se perceber o ato gráfico como uma ação criadora específica. Em uma sala de aula, por exemplo, fingimos bastante. Quando o professor está a explicar um conteúdo, assumimos várias posições corporais que mimetizam o ato de escrever como signo indicador de atenção ao conteúdo transmitido. Mas podemos, de fato, estar em outro tempo ou lugar, em um devaneio dado no “desenho continuado”: sonhando de olhos abertos com um trabalho já idealizado. Nesse viés, multiplicam-se os documentos relativos a um trabalho artístico em processo ou mesmo de um já existente. Inicia-se então um desdobramento de documentos processuais para além da unicidade do caderno de notas.

8 Lúcio Costa aponta uma diferença substancial entre rabisco e risco: “O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo. O risco tem carga, é desenho com determinada intenção – é o “design”. É por isto que os antigos empregavam a palavra risco no sentido de “projeto”: o “risco para a capela de São Francisco”, por exemplo. Trêmulo ou firme, esta carga é o que importa. Portinari costumava dar como exemplo a assinatura, feita com esforço, pelo analfabeto (risco), com o simples fingimento de uma assinatura (rabisco)”. COSTA, L.; O Ensino do Desenho, 1940. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-151527/o-ensino-do-desenho-lucio-costa> Acesso em 22.07.2014.

**Reunindo documentos de processo:
ternura ou injúria ao ser-caderno-de-notas?**

Recuperando a questão fundamental deste texto – como trabalhar a heterogeneidade documental concernente ao devir de uma experiência artística; como o processo de criação se posiciona frente à estrutura narrativa do caderno (de notas) – tais questões implicam, na base, um modo de compreender o próprio processo de criação como obedecendo ou transgredindo a linha histórica, cadeia causal de fatos. Implicam pensar no grau de entropia que subjaz o processo de criação.

No viés de uma sucessão lógica dos fatos, o ápice de um processo de criação seria o trabalho de arte. Finalização de um processo, ele consubstanciaria o impacto estético e social de uma obra no mundo. Isso criaria uma hierarquia entre as diversas etapas de seu vir a ser, em que os termos – início (ideia, motivação) e fim (concretização, a “obra”) – compõem um jogo cujos agenciamentos com o contexto podem alterar a velocidade de formatividade da obra e a consciência do artista sobre suas escolhas, decisões e ações no âmbito dessa formatividade. Os cadernos são um objeto que indicam tal tensão: ao mesmo tempo em que “documentos” e fontes de pesquisa, são realidades, pelo menos realidades objetuais e em última instância, mercadorias. Ao mesmo tempo em que são escrituras/desenhaduras íntimas, podem ser publicizados - expostos e adquiridos. Paulo Silveira (2008, p.103 et seq) elege os CadernosLivros de Artur Barrio como exemplo de propostas que trazem consigo uma tensão entre a reclusão do ser-caderno-de-notas e a exposição pública dos processos artísticos; onde a apropriação da linguagem híbrida livro-caderno ocorre para revelar/ocultar o *modus operandi* do artista. Na proposta de Barrio reside tanto a presença de “(...) croquis, rascunhos, pequenos textos, desenhos,

recortes, ou o que fosse, quando unidos em algum tipo de sequência perceptível, propiciando a constatação do tempo, da memória e do pensamento, formando um todo na forma de livro, agenda ou caderno (mesmo que de maneira muito sutil)” e gerando “(...) uma especialização de livro de artista, à imagem e semelhança das agendas e diários pessoais”, quanto a presença de alguma coisa que

poderia ser fac-similada, apoiada nos novos recursos das artes gráficas industriais. Portanto, barata, vulgar, mundana. A individualidade do artista se prometeria de todo, mas intimamente com o colecionador, ou se democratizaria nas mãos de quem quer que fosse, concorrendo marginalmente com os veículos de massa. Surgia, então, um novo tema: o segredo e, seu contraponto, a exposição. (SILVEIRA, 2008, p.103).

A essa dicotomia apontada – o segredo e a exposição, indicando tensões entre o caderno e o livro, Paulo Silveira acresce o jogo entre “ternura” e “injúria” para referir-se a modos de leitura, tratamento e concepção de livros - especificamente livros de artista. A ternura preservaria conformações tradicionais e valores institucionais do livro, enquanto que a injúria os negaria, problematizando até mesmo sua materialidade e continuidade temporal. Nessa dialética, o “equilíbrio e o desequilíbrio de sua presença gera a desejada tensão plástica da página, ou do volume” (Ibid, p.30).

Embora Silveira se refira ao livro como objeto de segredo e/ou exposição, de injúria e/ou ternura, podemos adaptar seu pensamento ao caderno de notas e outros modos de organização de nossas notas esparsas e outros elementos indiciários de um trabalho em processo ou já realizado. Nesse sentido, o caderno em branco a ser preenchido por anotações e colagens, ou

mesmo uma encadernação que apare arestas de heterogeneidade em documentos processuais – tais situações podem, de certo modo, fazer correspondência a um tratamento “terno” dado a um caderno e também o preparando para a exposição. Se Silveira estabelece a ternura como a manutenção da ordem no trato de um determinado suporte/material, como consideraríamos o segredo e a injúria no campo dos documentos de processo? Seriam as folhas esparsas, grosseiramente reunidas, uma experiência “injuriante” na organização de um caderno de notas? Estariam elas prontas a se converterem em uma matéria apta à aquisição por outrem?

Considerações finais

No exemplo anterior, em que há o caderno com registros de uma ideia, ao mesmo tempo em que existem folhas esparsas ou anotações em outros cadernos (como comentários acerca da ideia), como rejuntar todas essas referências ao vir-a-ser de um trabalho? Por meio da injúria ou por meio da ternura?

O ato de encadernar, em seu estrito senso – reunir folhas avulsas em dimensões iguais por meio de costura ou outro processo, gerando um volume - pode ceder ao imperativo emergencial de simplesmente se colocar “tudo” – anotações e outros documentos processuais em um saco plástico, envelope ou caixa; grampear folhas avulsas ou mesmo prendê-las com uma garra metálica. Soluções provisórias que podem se tornar definitivas. De algum modo,

desvios de continuidade ocorrem aqui: a narrativa processual torna-se o critério agregador da descontinuidade dos suportes e essa heterogeneidade, por sua vez, revela o esforço da memória e do arquivamento.

Pensamos tais situações como promotoras de desvios em narrativas processuais, os quais poderiam ser momentos de resistência à suposta linearidade na cadeia processual de um trabalho. Agrupamentos alternativos de folhas dispersas poderiam dizer de um modo de o artista perceber temporalidades sutis no desenvolvimento de seu trabalho, ou mesmo na reflexão sobre seu processo de criação; talvez espelhem melhor as peculiaridades de seu *modus operandi*.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os pensadores).
- COSTA, L. *O Ensino do Desenho*. (1940). Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-151527/o-ensino-do-desenho-lucio-costa>. Acesso em 22.07.2014.
- HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias. A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, A.C.V; BASTOS, M.H.C; CUNHA, M.T. (org). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000. P. 29-61.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

UM OLHAR PARA O PROCESSO DE DI IORIO

LOOKING AT DI IORIO'S ART PROCESS

Maria Regina Rodrigues
Universidade Federal do Espírito Santo
Pós-doutoranda na VICARTE- UNL / Portugal

RESUMO

Nossa investigação concentra-se no processo de criação das obras em grandes dimensões da artista plástica Mary Di Lório, que foram executadas a partir da década de 1980. Nossa proposta é apresentar os mecanismos criativos utilizados pela artista, levando em conta seus depoimentos, esboços, projetos e fotografias das produções de suas obras, para elucidar seu processo. A investigação se fundamenta nos pressupostos teóricos e metodológicos da crítica genética, e busca a gênese da obra a partir dos documentos de processo, registros que permitem acompanhar o movimento para a produção das obras deixadas pela artista.

Palavra chave: Arte Contemporânea; Cerâmica; Crítica Genética.

ABSTRACT

This is the case study of plastic artist Mary Di Iorio, focusing our research on set of works in large dimensions that were implemented from the 1980s. Our proposal is to present the creative mechanisms used by the artist, taking into account their testimonies, sketches, designs and photographs of productions of his works, to elucidate its process. The investigation is based on theoretical and methodological purpose, of the genetic critics, searching for the origin of the work of art from the process documents, registration which allow to follow the work production movement left by the artist.

Keywords: Contemporary art; Ceramics; Genetic critics.

Inxtrução

Nossa proposta, ao realizar o estudo de caso, é acompanhar os mecanismos criativos utilizados pela artista Mary Di Iorio, tendo como foco as obras em grandes dimensões. Para esta investigação utilizamos seus depoimentos, além dos esboços e projetos para a produção de suas obras, na busca de elucidar seu processo criador, isso nos leva aos procedimentos da cerâmica, permitindo estabelecer contornos para a relação que a artista estabelece com a matéria, da obra e dos rascunhos, nos dando condições de conhecer os vários momentos da obra em construção e as opções da artista.

Para compreender seu percurso, levamos em conta a obra pronta como ponto de partida, buscando entender e demarcar as etapas durante o processo, procurando refletir sobre decisões tomadas pela artista ao longo de suas gêneses. “O significado de todo material, relativo ao ato criador, brota na relação estabelecida com a obra considerada final, que atua como ponto de apoio para nosso acompanhamento de decisão do artista ao longo do processo” (SALLES, 2004, p.2).

Desenhos e estudos de Di Iorio

O processo de criação de Di Iorio mostra que a artista trabalha por etapas. Em seu percurso, podemos observar que cada etapa é desenvolvida e revista até se chegar ao todo. Seus estudos surgem como uma preparação para a construção do tridimensional. Podemos dizer que seus croquis serviram de registros de suas primeiras ideias, até encontrar as formas satisfatórias para, em seguida, iniciar seus estudos projectuais, com desenho mais elaborado e posteriormente, as colagens, pensando na cor e em outros materiais para integrar a cerâmica. Mas, nem sempre foi assim, antes da década de 80, o desenho parecia ser um

mero exercício mental, desconectado de um projeto determinado, enquanto pensava a artista ia fazendo garatujas, e revela: “[...] foi aí, então, em termos de sentido de perda do pensamento que eu comecei a desenhar, para não esquecer” (Entrevista, 2002).

A partir desse momento, o desenho passa a fazer parte de uma etapa do trabalho como exercício e anotações para cerâmica. O desenho ganha então um outro sentido: um meio de manifestação e instrumento de pensamento plástico em construção. Ele se presta para a artista como um treinamento do olho, um exercício intelectual dado a *priori*, antes da manipulação da matéria, como um desejo de comunicar suas ideias, fragmentos e experiências; são eles que estimulam e ordenam seus sonhos num envolvimento com o processo criador.

É por meio do desenho que a artista faz e refaz seus estudos como se ela estivesse manipulando as peças, uma analogia de uma experiência tridimensional. Nesse caso, os desenhos são um meio de comunicação, são códigos mais ou menos ordenados de modo particular que determinam sua organização como sistema de linguagem; muitas vezes dialogando com outros desenhos, com outras peças já realizadas ou com um texto. Essa é a forma que a artista encontrou para dialogar com ela mesma e, ao mesmo tempo, é um material que testemunha o seu ato criador.

O estudo da forma é de fundamental importância para a artista. Em uma das folhas de papel de carta, sem data, encontrada na pasta de desenho, Di Iorio relata: “Nunca descuidei da forma, pois ela é a resposta de todo meu movimento de vida. Onde apresento o resultado de uma liberdade duramente conquistada e mantida”.

Já nos primeiros esboços para as obras realizadas na década de 1980, podemos observar que os traços são fortes e precisos. São formas já

realizadas na cerâmica que a artista retoma para pensar novos trabalhos, desenhos rápidos com caneta hidrocor preta sobre papéis, nos quais tanto o contorno externo quanto os detalhes no interior são executados de forma vigorosa. A massa de linhas aplicadas com rigidez sobre a superfície do papel transforma-se em sugestões de massa cerâmica, peça volumosa e texturada.

Após a reestruturação da forma de maneira sintética, eliminando cortes e orifícios, aos quais chamaremos de rasuras, pelas alterações ocorridas na elaboração do trabalho, a artista faz a relação da forma com o conteúdo: “FORMA”, “CASULO”, “URNA”. Nesse instante, forma e conteúdo se fundem (Figuras 1e 2).

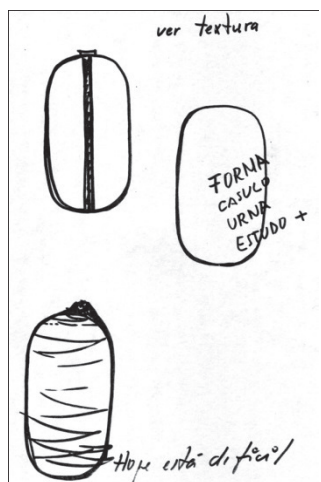
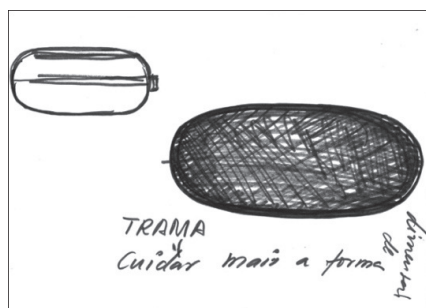


Figura 1.
Mary Di Iorio
Figura 2. Mary Di Iorio - Esboço da forma e estudo da textura. Estudo da forma e da textura.



É interessante ressaltar que, nos estudos da artista, a textura é pensada juntamente com a forma, mas em todos os estudos a preocupação é sempre centrada no desenho como meio para definir melhor suas ideias.

A artista trabalha também a obra no espaço. O diálogo com o espaço de observação e montagem da obra foi sua válvula de escape para pensar novas possibilidades. Desenvolveu alguns estudos projetuais com obras de grande porte para ocupar espaços abertos: desde áreas gramadas até peças para serem fixadas nas árvores ou para ocupar espelho d’água. A natureza passa a fazer parte de seu projeto poético, com o objetivo de integrar a obra no espaço.

Temos como exemplo os estudos para as obras no espelho d’água. Para essa montagem, ela desenhou incansavelmente a mesma forma, ora em grupos menores, ora maiores, ora dispersos, ora agrupados por meio de uma incansável multiplicação (Figura 3). Diferentes posições, ângulos e a opção pelas canetas hidrocores (cor para cada estudo) sobre papel A4, fazendo desenhos rápidos com linhas soltas, experimentando variações de um mesmo conjunto. Observamos que, nos documentos de Di Iorio, o uso da hidrocor pode estar relacionado com a agilidade do gesto, para que esse acompanhe a fluidez do pensamento.

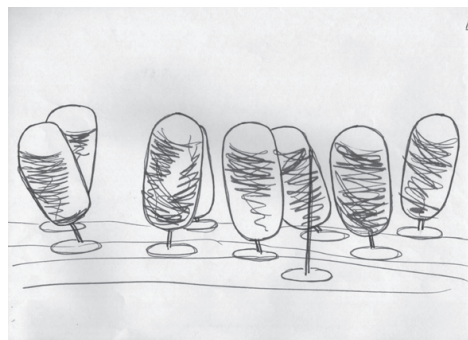
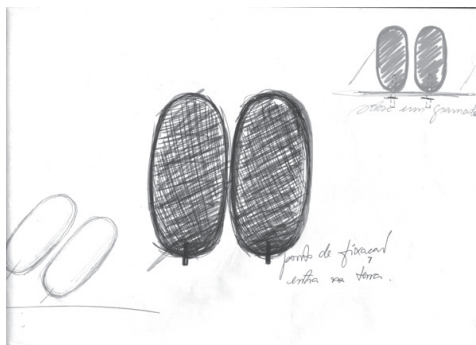


Figura 3. Mary Di Iorio Projeto para espelho d’água.

Nesses desenhos, as ideias vão sendo testadas surgindo direcionamentos ou opções. A artista não tem todos os documentos referentes aos estudos e suas variações, pois segundo ela, alguns desenhos foram levados para oficinas com o objetivo de orientar na construção dos suportes, e não foram devolvidos.

Há ainda outros documentos processuais que oferecem possibilidades de compreender como a artista pensa a organização das peças no espaço e a relação entre elas, e como fixá-las. A figura 4 é um bom exemplo. Para esse estudo, a artista faz uso de todos os materiais de seu cotidiano.

Figura 4. Mary Di Iorio. Projeto espacial



Aqui, podemos notar que a artista utilizou todos os materiais que escolheu para trabalhar (lápis, caneta hidrocor e caneta esférica), ora individuais, ora integrados, ora sobrepostos, mas convivendo num mesmo papel. Os desenhos menores parecem ser esboços, por apresentar traços rápidos e objetivos delineando a ideia; já nas figuras centrais a artista dedica um tempo maior, o que faz com que esse desenho se imponha pelo tamanho e pelo acabamento, criando volumes. Ao observarmos a obra pronta, podemos perceber que o estudo de fixação da peça não foi absorvido, ou ao menos, ainda não foi aproveitado, pois, para a montagem da peça na terra, foi utilizada

estrutura de ferro e cimento, uma solução que não apresenta no arquivo da artista.

Após vários estudos, Di Iorio faz opção por alguns desenhos, retrabalhando com luz e sombra, sugerindo o volume da peça no espaço. Nesse projeto, a artista substituiu a caneta hidrocor pela caneta esférica azul, material de traçado duro, mais rígido (Figura 5).

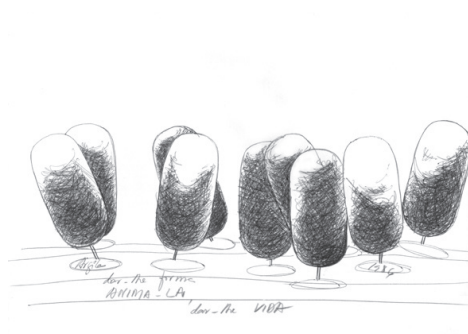


Figura 5. Mary Di Iorio. Desenhos com caneta esférica azul.

Nessa imagem, podemos observar que as peças estão distribuídas na horizontal, um pouco abaixo da linha central, concentrando-se mais para a esquerda, e todas as peças possuem uma leve inclinação, ora para a esquerda, ora para a direita. Esses movimentos parecem tirar a rigidez da verticalidade e o peso das peças, dando ao conjunto uma maior organicidade e leveza e, ao mesmo tempo, interagindo com a natureza, no caso do desenho apresentado, a água. Di Iorio (1991, p.7) comenta: “Essa associação de formas criadas, surgiram [sic] da necessidade de transparência e leveza proporcionadas pela água em contraste com a solidez da cerâmica, fortalecendo a ideia forma - natureza”.

Recursos para definição de cores

A etapa seguinte é a escolha da cor para as peças que, segundo a artista, é a etapa mais difícil. A etapa foi pensada para solucionar a forma e a composição. Nessa etapa, a artista tem vários

recursos, como: lápis de cor, tinta guache e até mesmo papel colorido ou de revista, fazendo colagem. Enquanto estuda a composição, a artista pesquisa, nas lojas de materiais cerâmicos, esmaltes que correspondem às suas necessidades e faz testes com pequenas placas, até encontrar a cor desejada. Di Iorio, fala de sua experiência com a cor:

“Às vezes, antes de começar o desenho, eu já tenho o conceito da cor, trabalhando o desenho e automaticamente pensando a cor, outras vezes não, após a queima, utilizo o esmalte. Em alguns casos, mesmo com a cor definida, após a esmaltação e queima, eu não sei se é interferência na cor da massa biscuitada, mudo de pensamento, ou às vezes alguma coisa que vem no percurso, eu mudo de ideia, isto é, a cor pensada não me satisfaz, aí fico um tempo grande sem colorir a peça, pois considero a cor da massa cozida, tenho que repensar a cor que vou colocar sobre ela. Às vezes fico um tempo, já fiquei um ano sem definir cor. “A série ocre, levei um ano para definir. Eu não tenho pressa” (Entrevista, 2000).

Para os “casulos”, a artista fez opção pela colagem. Uma nova etapa que funcionou como um meio para pensar o conjunto de peças no espaço introduzindo a cor; buscou papéis que aproximassem da cor desejada: o alaranjado para as cores claras, colorindo-o quando faz opção pela cor escura para representarem as cerâmicas, e o papel cinza para outros materiais; e com eles experimenta várias possibilidades de montagem.

Di Iorio revela como encontrou a cor clara: “A cor ocre foi retirada de uma revista, momento em que pensava na utilização de uma cor amarela, uma cor aproximada do dourado. Após a definição da cor, apresentei para o fabricante para que ele providenciasse a cor desejada [...]”.

“A cor preta foi rápida, porque eu sabia o que queria, o preto, precisava encontrar o preto metálico, que era o que eu queria, consultei a Loja Artese e eles me enviaram uma amostra para eu testar” (Entrevista, 2000).

Durante os estudos usando colagens, Di Iorio utilizou uma máscara de papel (capas tipo arquivo classificador), para manter a padronização das peças. A máscara foi usada como molde, uma solução processual que vai se repetir no tempo do processo de construção, quando a artista faz opção de trabalhar com as formas de gesso na construção das peças em cerâmica.

Foram vários estudos com uma, duas, três ou mais peças: ora na vertical, ora inclinadas, ora utilizando uma mesma cor, como o laranja, ora o preto entre as peças na cor laranja, ora próximos, tão próximos que as colagens se sobrepõem no papel, formando um aglomeramento de peças, uma forma que a artista encontrou para testar os estudos elaborados anteriormente. (Figura 6).

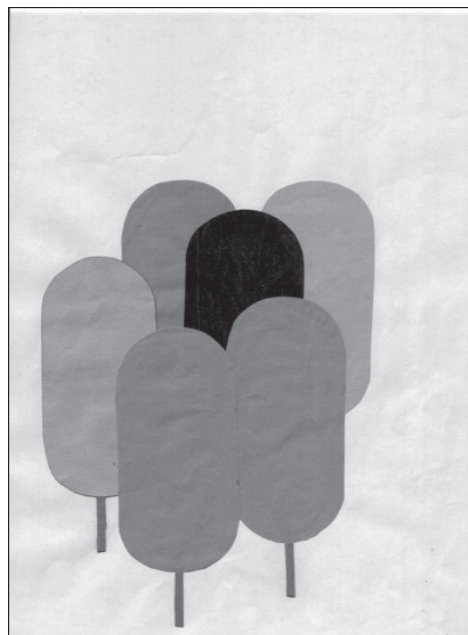


Figura. 6 - Mary Di Iorio Colagem.

A artista buscou trabalhar intensamente suas ideias. Sua atitude é determinada, procurando não desviar o percurso já definido no projeto, mas ela sabe que, durante o processo de construção das obras, podem ocorrer acidentes possíveis de serem explorados, são possibilidades latente deixadas para um outro momento, pois não quer mudar o caminho já previsto.

Na obra de Di Iorio temos, então, o desenho como o primeiro movimento para pensar a obra, ou gerador de ideias, para, em seguida, dar corpo aos seus estudos por meio da modelagem e aí transformá-los em cerâmica. Podemos, assim, dizer que a obra da artista é pensada por meio do desenho e colagem e materializada na cerâmica.

Diálogos entre imagens e palavras

Nos documentos do processo de Di Iorio, os desenhos são referência, neles ela faz anotações como uma forma de refletir seu percurso ou tomadas de decisões que são reforçados por texto verbais. Na verdade, o texto dita rumos para o processo artístico da artista, reflexões que sustenta a produção. Percebemos que imagens e palavras dialogam constantemente.

Nos arquivos da artista, encontramos diferentes espaços de construção de suas ideias, raramente datadas. Essas anotações aparecem de várias formas, ora dialogando com as imagens (suporte móveis), como vimos anteriormente nos esboços; ora com frases isoladas, em pequenas folhas avulsas, como lembretes ou reflexões; ora numa construção elaborada de seus pensamentos sobre arte em geral ou sobre a cerâmica e seus procedimentos. Nesse caso, encontramos várias folhas avulsas em suas pas-

tas e uma pequena agenda contendo textos e imagens, um material diferente das anotações nas folhas, que se perdem facilmente.

As anotações apresentadas nos desenhos não se limitam apenas às questões técnicas, ou aos problemas de ordem formal. Quando a imagem parece ter prioridade, as anotações aparecem para esclarecer para ela mesma a questão do visual ou como reflexões. São frases que, em geral, dialogam com os desenhos, ou muitas vezes com a própria artista: “Hoje está difícil”, “Cuidar mais da forma, tridimensionalidade (Figura 1); “Argila, dar-lhe forma, ANIMA-LA, dar-lhe VIDA” (Figura 6). Pode-se dizer que as anotações e discussões que a artista deixa em seus desenhos são uma forma de conhecer e manipular seu projeto poético, por meio de diálogos intrapessoais⁹.

Em alguns casos, após a construção do desenho, Di Iorio complementa-o com palavras em torno da imagem, reforçando a ideia de esboço, de desenho em processo, tais como: ver textura, TRAMA (Figura1). Nesse caso, o verbal tem como função reforçar o visual que está em pleno desenvolvimento. As frases passam a ser a voz ativa da artista e, aos poucos, a obra vai sendo intelectualmente descoberta.

É importante observar que quando a artista utiliza palavras ou frases como comando ou como lembrete, ela usa o mesmo material dos esboços (caneta hidrocor, caneta esferográfica ou lápis); quando usa frases que dialogam com o desenho, a artista muda o material, usa o lápis na parte inferior do papel. Essas frases vêm acompanhadas de data (1986), como um ponto final da época do projeto, como se o verbal sintetizasse o visual (Figura 5).

9 O diálogo intrapessoal se dá na relação entre o artista e a obra. Nesse instante, o criador vai fazendo suas reflexões e/ou julgamento de forma introspectiva. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse momento, como o primeiro receptor da obra em gestação (SALLES, 1998, p. 43).

Considerações

Apesar da obra de Di Iorio ser um todo contínuo, seu processo é antecedido por reflexões teóricas visuais materializadas em anotações gráficas em busca da forma, da textura, do volume, da cor e da relação dos objetos entre si e com o espaço. Na obra de Di Iorio, temos, então, o desenho como o primeiro movimento da criação, ou gerador de ideias para, em seguida, dar corpo aos seus estudos com a modelagem e aí transformá-los em cerâmica.

Nos documentos de processo de Di Iorio, esses desenhos são referência. Neles, ela faz anotações como uma forma de refletir seu percurso ou tomada de decisões que, em geral, são reforçados por textos verbais. Na verdade, o texto dita rumos para o processo criativo da artista, reflexões que sustentam a produção. Percebemos que, no processo de criação de Di Iorio,

imagens e palavras dialogam constantemente. Podemos dizer que a artista, manteve uma unidade durante o processo, não só atualizando seus conhecimentos, mas (re) elaborando-os.

Por fim, resta-nos dizer que a análise da gênese das obras de Di Iorio nos permite compreender uma das formas de desenvolver o processo de criação tendo a cerâmica como meio de expressão plástica.

Referências:

- DI IORIO, Mary. Mary Di Iorio. Uberlândia: Gráfica da UFU, 1991.
- SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP. Annablume, 1998.
- _____. Espaço de eloquência. In: Manuscrita. Revista de crítica Genética, São Paulo, n. 12, p. 159-169, jun. 2004.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO AUDIOLIVRO A GUERRA DOS MUNDOS, DE H. G. WELLS: UMA RELEITURA BRASILEIRA

THE CREATIVE PROCESS OF THE AUDIOBOOK THE WAR OF THE WORLDS, BY H. G. WELLS: A BRAZILIAN ADAPTATION

Sílvia Maria Guerra Anastácio
Universidade Federal da Bahia/UFBA

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo da criação de um audiolivro baseado no romance *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, traduzido para o português e adaptado para uma peça radiofônica. A história foi atualizada e assumiu características da estética radiofônica, em que a voz desempenha o papel do protagonista de um teatro invisível. Toda uma rede de criação é tecida em torno dos documentos digitais que envolvem o processo de construção do audiolivro em análise, cobrindo etapas que vão desde a tradução do texto literário para o português até a adaptação do romance para uma peça radiofônica.

Palavras-chave: A Guerra dos Mundos; Audiolivro; Peça radiofônica; Adaptação; Processo de criação.

ABSTRACT

*This article focuses on the process of creation of an audiobook based on the novel *The War of the Worlds* by H. G. Wells, translated into Portuguese and adapted to a radio play. Wells's story has been updated and acquired characteristics of the radio aesthetics where the actor's voice is the protagonist of an invisible theater whose stage is the mind of the listener. A creative web is woven with the digital documents involved in the production of the referred audiobook, thus encompassing from the translation phase of the literary text into Portuguese to the adaptation of the novel to a radio play.*

*Keywords: *The War of the Worlds*; Audiobook; Radio play; Adaptation; Creation Process*

A Guerra dos Mundos (*The War of the Worlds*), romance publicado por Herbert George Wells (1866-1946) em 1898, é uma das obras mais lidas deste autor britânico, considerado por muitos como o pai da ficção científica e um dos autores mais inovadores da sua época. Ele também se tornou conhecido por ter escrito clássicos da literatura moderna, como *A Terra dos Cegos* (1904), *O Alimento dos Deuses* (1904) e *A Ilha do Dr. Moreau* (1896).

A história retrata a Inglaterra vitoriana sendo invadida por alienígenas vindos de Marte. Sob o ponto de vista do narrador personagem. A obra, desde a chegada dos extraterrestres até o desfecho da invasão, perpassa temas como imperialismo, sobrevivência, horrores da guerra, religião e ciência.

Tão famosa quanto o romance é a sua adaptação homônima feita para o rádio, escrita pelo ator, roteirista e produtor americano Orson Welles (1915-1985). A transmissão da obra, em outubro de 1938, se tornou célebre por dramatizar o livro de Wells, adaptado para uma peça radiofônica que imitava o tom dos noticiários da época, relatando a chegada dos marcianos à Terra e as reações dos que presenciaram a invasão. A dramatização pareceu tão real aos ouvintes que resultou em pânico coletivo e congestionamento das linhas telefônicas de certas cidades americanas.

Gênero muito pouco difundido no Brasil, mas muito popular em países como Alemanha e Inglaterra, a peça radiofônica surgiu nos anos 1920, criando para a audiência daquela época um teatro invisível a olhos nus. Segundo Sperber (1980), consiste em um texto literário escrito para ser gravado em estúdio e transmitido através do rádio. Sem qualquer componente visual, a peça radiofônica tem o seu alicerce na voz, interpretação, trilha musical e efeitos sonoros, elementos vitais para estimular o leitor a cons-

truir mentalmente sua própria imagem dos personagens e da história contada. Atingindo o seu ápice de consumo e popularidade na década de 1940, a peça radiofônica perdeu a sua força com a chegada da televisão nos anos 1950.

Atualmente, o gênero ainda conserva certa popularidade, especialmente na Europa, mas o seu panorama de difusão sofreu uma mudança radical com o surgimento da *internet*. A grande maioria das peças radiofônicas, ao invés de serem transmitidas pelo rádio, agora se encontram disponíveis para *download* ou *streaming* (transmissão de dados sem armazenamento no computador do usuário) na rede mundial de computadores, geralmente em formato de arquivo mp3, ou ainda em suportes físicos, como audiolivros em CD.

Com o objetivo de criar, pela primeira vez em língua portuguesa, uma peça radiofônica baseada no romance de Wells, um grupo de pesquisa traduziu o romance *A Guerra dos Mundos* no ano de 2013 e, logo em seguida, adaptou o texto traduzido para um roteiro de peça radiofônica a ser gravado em estúdio. O processo de tradução e revisão do texto de Wells durou cerca de oito meses, de Agosto de 2013 a Abril de 2014, contando com a participação de bolsistas, voluntários e da professora orientadora. Posteriormente, iniciou-se o processo de adaptação do romance traduzido para peça radiofônica, que abrangeu um período de cinco meses, de Maio a Outubro de 2014. Já o processo de gravação da peça em audiolivro teve início em Outubro de 2014, e encontra-se em andamento.

Ao longo da adaptação para peça radiofônica, os pesquisadores levaram em consideração diversos elementos do gênero em questão. Assim, era necessário que as descrições fossem transformadas em diálogos, mas evitando-se a construção de muitos personagens, já que, no audiolivro, o receptor identifica os

personagens por meio da voz. Ainda com base nos elementos de *A Guerra dos Mundos*, grande parte da ação presente no conto de Wells foi transformada em efeito sonoro, como se pode observar no trecho abaixo (Figura 1).

No trecho citado, observamos a presença de diversos efeitos sonoros na coluna da esquerda, com letras em cor vermelha, apresentando som de raios, multidão, explosão, carro freando, sons robóticos, gritos e, por fim, uma canção. Na coluna da direita, observam-se as falas das personagens Helen e Jorge onde se pode, inicialmente, ver uma descrição dos alienígenas que haviam invadido o planeta Terra: se tratavam de criaturas enormes, de cerca de três metros de altura, com algo parecido com um tanque na barriga, braços como tentáculos, olhos fluorescentes, com um raio capaz de queimar as pessoas. É interessante traçar um paralelo com a descrição feita por H. G. Wells em seu texto *A Guerra dos Mundos*, traduzido em 2013. Podemos observar a seguinte descrição dos alienígenas:

Uma grande massa acinzentada, talvez do tamanho de um urso, saiu do cilindro lentamente e com muito esforço. Enquanto engrossava e alcançava a luz, bri-

lhava como se fosse de couro molhado. Dois grandes olhos escuros me observavam sem piscar. Aquela coisa que me olhava tinha a cabeça redonda, pode-se dizer que tinha um rosto. Havia uma espécie de abertura abaixo dos olhos, como se fosse uma boca, mas sem lábios, que tremia e estava ofegante, e saía saliva o tempo todo. Toda aquela criatura arfava e pulsava convulsivamente. Um tipo de tentáculo agarrava a ponta do cilindro e outro balançava no ar. Quem nunca viu um marciano, mal pode imaginar sua aparência estranha, a boca peculiar em forma de V, o lábio superior pontudo, a ausência de linhas de expressão na testa e um queixo sob o lábio inferior, que quase não se movia, o incessante tremor na boca, os tentáculos apavorantes, a respiração agitada por causa do contato dos pulmões com a nova atmosfera, além do peso evidente que tinham de suportar e da dor ao mover-se, devido à gravidade da terra, que era maior. Acima de tudo, destacava-se a imensidão daqueles olhos incríveis – eram ao mesmo tempo lívidos, intensos, anormais, desfigurados e monstruosos. Havia alguma coisa na sua pele marrom oleosa, que se assemelhava a fungos, um jeito desajeitado daqueles seus movimentos enfadonhos, que eram inexplicavelmente nojentos. Mesmo nesse primeiro encontro, à primeira vista, fiquei com nojo e com medo. (Wells, 2013, capítulo 04).

Som agudo de raio-laser.
Um grito de agonia um pouco distante.

Som de uma explosão bem próxima.
Som do carro freando abruptamente. Sons robóticos e gritos de mais pessoas. Caos generalizado.
CORTA
ABRUPTAMENTE para: "Drive mycar", Beatles, a música já está quase no final.
Som do final da fita.
Gravador para.
Tempo.

Respiração de Helen mais próxima.

Helen: *(voz bem próxima ao gravador/um pouco hesitante) Eles são enormes, parece que têm uns trinta metros ou mais. No meio da barriga tem uma coisa que parece um tanque d'água, os braços são como tentáculos de um polvo, no centro da cabeça tem duas coisas redondas que parecem grandes olhos fluorescentes. (pausa/gritando) AH! Meu Deus! Acho que aquela coisa queimou uma menina viva com um raio! Ah, Meu Deus!!!*

Jorge: *(gravador/aflição) Você precisa manter a calma! Essa gritaria pode chamar a atenção deles!*

Jorge e Helen gritam desesperadamente.

Figura 1. A Guerra dos Mundos. Adaptação para peça radiofônica, 2014.

Como se vê, a descrição dos extraterrestres feita por Wells era muito mais complexa do que a apresentada no texto adaptado. Isso se dá devido às características do meio para o qual a obra fora adaptada: um meio sonoro, onde o ouvinte conta apenas com a compreensão auditiva para entender a narrativa em ação, sem o acesso ao meio visual que está presente, por exemplo, em peças teatrais. Com isso, torna-se necessário realizar ajustes na obra adaptada para peça radiofônica, a fim de que a dramatização possa ser facilmente entendida. A redução de longas descrições, como a demonstrada acima, faz o texto fluir com mais eficácia e torna a experiência do ouvinte melhor e coerente com a oralidade, característica sempre presente em peças radiofônicas.

A estudiosa Linda Hutcheon (2006) afirma que adaptações podem sofrer alterações ao longo de seu processo de construção e, assim, podem ser compreendidas como processos e produtos que visam interpretar e recriar uma nova obra a partir de uma obra anterior, fazendo ajustes de acordo com os objetivos a serem alcançados pelo novo texto. Ao realizar uma adaptação, o autor relata histórias de formas diferentes usando as mesmas estratégias que contadores de histórias utilizam: atualizam ou tornam

as ideias concretas, fazem simplificações, mas também ampliam; fazem analogias e criticam uma obra de forma positiva ou negativa. Na adaptação em questão, a obra recebeu efeitos sonoros, acréscimo e remoção de personagens e enredos, diálogos reestruturados, além de elementos da cultura ocidental pós-moderna, tais como as redes sociais, *smartphones*, televisores, como se pode notar no trecho abaixo (Figura 2), extraído da versão final do roteiro de *A Guerra dos Mundos*, em português:

O trecho citado mostra algumas alterações realizadas pelos pesquisadores. Inicialmente, podemos observar que o personagem que antes era descrito por Wells como um personagem sem identificação, na obra adaptada recebeu o nome de Jorge, a fim de facilitar o entendimento da peça radiofônica para o público-alvo; também nota-se a presença de elementos da sociedade dos séculos XX-XXI, tais como carros, gravadores, celulares, televisores. Além disso, a obra adaptada apresenta diálogos entre os diversos personagens, e assim ela ganha uma dinâmica que antes não havia no romance traduzido.

A adaptação feita pode então ser vista como um suplemento do romance escrito por Wells. De acordo com Derrida,

<p>Som do gravador sendo ligado. Fita rodando. Sons de mata noturna: Grilos, corujas, brisa, folhas sopradas. Uma respiração. Fogueira crepitando.</p>	<p>Jorge: (voz bem próxima ao gravador/aliviado) Muito obrigado amigo.</p> <p>Bispo: De nada!</p> <p>Jorge: (voz bem próxima ao gravador/aliviado) Ainda bem que isso não quebrou quando aquele cara jogou no chão. Levaram meu carro, mas deixaram o gravador; que é o que mais importa agora (pausa). Bom...mas eu já gastei muita fita com besteira, tá na hora de gravar o que importa. (hesitante) Há dez anos, David, que é um velho amigo meu, foi chamado para participar de uma excursão a Sibéria, onde havia caído um meteoro a 45 anos atrás. Ele e sua equipe ficaram incumbidos de escavar e analisá-lo, para fins científicos. Depois de alguns meses de escavação e análise, David encontrou algo que mudaria os rumos das nossas vidas para sempre, pois...</p>
--	---

Figura 2. A Guerra dos Mundos. Adaptação para peça radiofônica, 2014.

[o] suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso, só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento. O suplemento é sempre o suplemento de um suplemento. Deseja-se remontar do suplemento à fonte: deve-se reconhecer que há suplemento na fonte (DERRIDA, 1973; p.371).

Dessa forma, o suplemento criado apresenta signos que ampliam o texto de partida, expandindo as possibilidades de interpretação da nova obra, já que a peça radiofônica criada foi enriquecida com elementos desse gênero, como vozes, efeitos sonoros, e também recebeu uma atualização no tempo e no espaço da narrativa. Carroças e bilhetes foram trocados por carros e conversas ao celular, as notícias da invasão alienígena, antes passadas no boca a boca, de um vizinho para o outro, agora são televisionadas ou consultadas na internet pelos personagens. A adição desse novo contexto histórico-cultural é vital para a sobrevivência da obra e a chegada da mesma a outros pólos de recepção, de modo que o texto adaptado se torna mais familiar ao leitor/ouvinte atual.

Além disso, os próprios meios de análise da obra têm se modificado com o passar do tempo. Até o fim do século passado, os estudos de processos criativos utilizavam-se, em sua grande maioria, de manuscritos produzidos à mão. Entretanto, com o passar do tempo, as análises foram se desenvolvendo e, atualmente, podemos analisar manuscritos modernos (BIASI, 2000) e até mesmo manuscritos já criados em meio digital. Um exemplo disso é uma sessão de gravação de áudio do *Pro Tools*, programa de computador utilizado para gravação e edição de vídeo e áudio. Como se observa na figura (Figura 3).

A faixa de áudio em azul representa a gra-

vação sem cortes da voz de um personagem de A Guerra dos Mundos, com todos os seus erros, falsos começos, diferentes versões de uma mesma fala, e até discussões entre o ator e o técnico de som e/ou diretor quanto a cacos, possíveis reestruturações de frases, entre outros. A faixa em verde mostra os cortes selecionados e editados que serão aproveitados, enquanto a faixa em lilás representa falas que precisam ser regravadas. É possível, então, observar vários manuscritos de diversas fases da gênese da adaptação em uma só tela, o que possibilita o estudo genético em um novo campo do saber digital.

Assim, o breve percurso criativo aqui delineado demonstra de que forma podemos utilizar a metodologia da Crítica Genética a fim de analisar o processo criativo de uma obra tão complexa como *A Guerra dos Mundos*, ao ser traduzida, adaptada e gravada em audiobook. Certamente, a pesquisa poderá ser aprofundada com a continuação das pesquisas de iniciação científica e mestrado que vêm sendo realizadas na Instituição promotora desta investigação.

Referências

- BIASI, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Paris: Nathan, 2000.
- DERRIDA, J. *Des Tours de Babel*. In: GRAHAM, J. (Ed). *Difference in Translation*. London: Cornell University Press, 1985. p. 165 - 174.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- SPERBER, George Bernard (org.). *Introdução à peça radiofônica*. S. Paulo, EPU, 1980.
- WELLS, Herbert George. *The War of the Worlds*. The Project Gutenberg e Book, 2012. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/36/36-h/36-h.htm>> Acesso em: 05 nov. 2013.

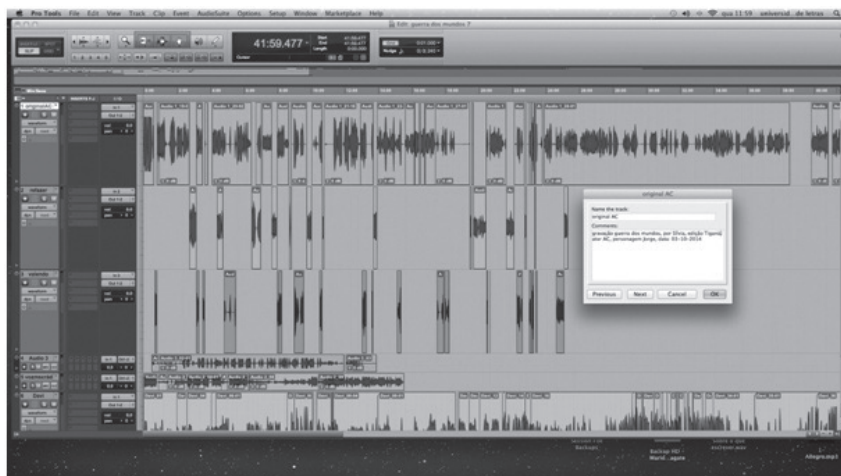


Figura 3: Sessão do Pro Tools, Gravação de A Guerra dos Mundos, 2014.

GRAVETOS NO CAMINHO: MARCAS DO RASTRO CRIADOR EM GRAVETOS (1993) DE REGINA RODRIGUES

*STICKS ON THE WAY: REGINA RODRIGUES'S TRACE FROM
THE CREATOR'S TRAIL IN STICKS (1993)*

Tatiana Campagnaro Martins

Universidade Federal do Espírito Santo/PPGA-UFES/CAPES

José Cirillo

CNPQ/FAPES/ Universidade Federal do Espírito Santo /PPGA-UFES

RESUMO

Neste artigo, tomamos para análise o trabalho intitulado Gravetos (1993), da artista mineira Regina Rodrigues (1959-), uma instalação em cerâmica realizada na *Galeria Espaço Universitária*, da Universidade Federal do Espírito Santo. Buscamos através de relatos retrospectivos de sua chegada a Vitória, possíveis relações entre o processo de criação dessa obra e o espaço da nova cidade.

Palavras-chave: Arte; Cerâmica; Processo de criação; Paisagem; Instalação.

ABSTRACT

In this article, we take to analyze the work entitled Sticks (1993), a ceramics installation made by Regina Rodrigues (1959-), an artist from Minas Gerais, in the EspaçoUniversitário Gallery, at Espírito Santo Federal University. Through retrospective accounts of hers arrival in Vitória, we look for possible relationships between the creation process of this work and the space of the new city.

Keywords: Art; Ceramics; Creative process; Landscape; Installation.

Introdução

Este artigo é parte dos estudos que investigam o processo de criação de artistas contemporâneos no Espírito Santo. Desenvolvido com recursos da CAPES e da FAPES, junto ao Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Essa pesquisa está integrada ao grupo de estudos sobre o processo criativo do LEENA/UFES, que busca mapear a produção artística capixaba. Nossa atenção se volta para os trabalhos da artista plástica Regina Rodrigues (1959-), radicada no Espírito Santo desde os anos de 1992, período que demarca o recorte desta investigação em curso. Para estudar os aspectos do processo de criação da artista, buscamos analisar a obra de arte a partir de sua construção, onde ela é o ponto de partida para se desvendar os meandros da criação.

Neste estudo analisaremos o trabalho *Gravetos*, uma instalação realizada em 1993, na *Galeria Espaço Universitário*, em Vitória. Pretendemos refazer alguns dos possíveis caminhos percorridos pela artista durante o desenvolvimento do trabalho, buscando estabelecer relações entre o seu processo de criação e o seu “habitar” no espaço da nova cidade para a qual se mudou.

A hipótese de uma relação entre essa obra e a nova paisagem na qual a artista passou a residir, surgiu a partir de entrevista nos cedida em 30 de abril de 2014. Conscientes de que a entrevista como documento de processo é um registro editado do ato criador, ou seja, uma informação mediada pela racionalidade do artista, mas que pode guardar nuances desse momento e conter informações importantes sobre a criação do trabalho. Iremos utilizá-la como fonte, na busca por referências que possam guiar nossa investigação acerca da criação desta obra, cientes de que ela é posterior ao ato, mas que é um testemunho dele, como afirma Salles:

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudos do processo criador; têm, no entanto, um caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção da obra. (SALLES, 2004, p.19,20).

A obra *Gravetos* foi o primeiro trabalho realizado por Regina na cidade de Vitória, no Espírito Santo, e traz indícios de que o impacto da mudança de ambiente, cidade/Estado/instituição, foi uma das molas propulsoras da obra em questão. Para tal análise, nos parece necessário conhecer um pouco do ambiente afetivo que constituía até então o universo espacial desta artista. Regina Rodrigues é natural de Araguari, em Minas Gerais, onde passou a infância entre a fazenda e a cidade. Graduiu-se em Decoração pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em 1981 e em Artes Plásticas em 1983. Teve maior identificação com as áreas da tridimensão, em especial nas linguagens da Cerâmica e Tecelagem (RODRIGUES, 2014). Após sua formação ministrou aulas de Cerâmica junto à Universidade, onde se formou. Manteve, naquele momento, a oficina de Cerâmica da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como espaço de aula e – dupla atuação e ocupação do espaço que a artista vai continuar se colocando mesmo depois do seu deslocamento para o Espírito Santo. Em 1992, mudou-se para Vitória, assumindo a cadeira de cerâmica do Curso de Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Em entrevista, Regina Rodrigues falou sobre o momento de sua chegada à cidade.

Quando eu mudei de Uberlândia para cá, eu... foi muito engraçado! Porque eu fui morar muito próximo da universidade! Então...o que eu fazia? Eu fazia sempre o mesmo trajeto. O

que me deu uma obra, que é o “caminho, caminhos, caminho”. O caminho tem a ver com isso, que é... exatamente... exatamente, o caminhar da minha casa para a universidade [...]. (RODRIGUES, 2014).

Quando a artista fala em “caminho” e “caminhos”, se refere à obra *Gravetos*, o que nos leva a crer que a nova rotina e o trajeto diário, de alguma forma, sensibilizaram sua percepção.

O trajeto como imagem geradora

Tomando como referência a fala da artista sobre seus “caminhos”, começamos a investigar esses trajetos, não só como “deslocamento”, para a universidade ou pela cidade, mas também como “descobrimto” de um novo ambiente que passou a habitar. Assim, nos parece que da dualidade entre o deslocamento e o descobrimto, começa a configurar-se um novo momento na obra de Rodrigues – no qual tem sua percepção afetada pela nova relação que [ela] é obrigada a estabelecer com o ambiente que a contém e pelo qual se desloca. Deslocar-se pelo novo ambiente, a levou a criar outros modos de relação afetiva com o espaço, [e] que parecem acionar uma nova percepção ambiental na artista.

Yi-Fu Tuan (1930), em *Topofilia*, traça uma interessante reflexão sobre os modos como o ambiente afeta a percepção dos sujeitos, bem como seus modos de organizar suas práticas e saberes. Esse autor define percepção como “[...] tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados [...]” (1980, p.4). Em busca dos elementos desse ambiente físico - que possivelmente despertaram o interesse da artista, descreveremos o percurso realizado por ela diariamente. O autor afirma que duas pessoas não veem do mesmo modo a mesma realidade, mas

que podem compartilhar percepções comuns, por terem órgãos perceptivos similares e modos de existir contaminados por um compartilhamento social e cultural (Idem, p.6). Assim, acreditamos que podemos descrever o itinerário segundo nossas experiências e lembranças do percurso daquela época.

Caminhando de seu apartamento, no bairro Jardim da Penha, até às dependências do Centro de Artes na UFES, local onde realizava sua atividade como docente, pesquisadora e artista plástica, Regina Rodrigues percorria aproximadamente, 300 metros. Seguiu pela calçada, entre os prédios de três pavimentos e a rua asfaltada com tráfego leve. Esse primeiro trecho do trajeto é pouco arborizado e se encerra no encontro com a Avenida Fernando Ferrari, uma pista de mão dupla, com trânsito intenso, separadas por grandes blocos de concreto conhecidos como ‘gelo baiano’. Era necessário aguardar o semáforo para conseguir atravessar para o outro lado, onde fica o campus da UFES. Na segunda parte do trajeto, até chegar ao Centro de Artes, era preciso ainda percorrer mais uns 300 metros, por uma espécie de passarela cimentada, que corta um imenso gramado sob grandes árvores, de copas plenas que deixam que o sol penetre apenas por fachos de luz. Essas árvores ocupam o espaço livre entre as construções. Esse trajeto é uma passarela de aproximadamente 3 metros de largura, ladeada por Flamboyants, Acácias, Eucaliptos e Ipês que florescem ao longo do ano. Desse caminho construído em linha reta, bifurca-se uma série de atalhos desenhados na grama pela insistente passagem das pessoas apressadas, que por ali transitam (Figuras 1, 2 e 3). Mais que atalhos, esses caminhos de resistência aproximam o passante ainda mais das árvores e dos animais que as ocupavam.

De que forma essa paisagem tão distinta daquelas do cerrado no Brasil Central, despertou

os sentidos da artista? Referimo-nos aqui à paisagem segundo Maderuelo: “[...] uma construção, uma elaboração mental que os homens realizam através dos fenômenos de uma cultura [...]” (2006, p.17), (tradução nossa)¹⁰. Segundo ele, a paisagem não é apenas o lugar com seus elementos físicos; montanhas, planícies, rios, praias, árvores, flores, frutos, animais e assentamentos humanos, esses são apenas o substrato físico.



Figura 1, 2 e 3: Centro de Artes, UFES.
Fonte: fig 1: <<http://ecivilufes.wordpress.com/ufes/fotos/paisagens-ufes-18/>>. Acesso em 05 out 2014.
fig.2 <http://ecivilufes.wordpress.com/ufes/fotos/paisagens-ufes-19/>>
Acesso em 05 out 2014.
fig.3< <http://graduacao.ufes.br/centro-de-artes-%E2%80%93-car>. Acesso em 22 ago. 2014.

As ideias, sensações e sentimentos que elaboramos por meio dos elementos físicos constituintes do lugar é que o eleva a categoria de paisagem. Para usarmos de forma correta o termo paisagem, é necessário que haja um olho, um observador que contemple esse conjunto de elementos físicos e que através de sentimentos, os interprete emocionalmente (MADERUELO, 2006).

Javier Maderuelo afirma que ao pensarmos nos elementos de uma paisagem geralmente nos atemos aos sólidos como árvores, montanhas, rios e mares. Mas que a luz, geralmente associada ao fenômeno que possibilita a visão da paisagem, também pode ser considerada um elemento constituinte dela, já que “[...] suas qualidades cromáticas, intensidade, direção e ângulo de difusão [...] constituem alguns dos valores emocionais e plásticos mais importantes de uma paisagem [...]” (2006, p.143, tradução nossa)¹¹. Além da luz incluiremos também, nesse caso, o vento, o som e o cheiro como elementos importantes na percepção desse espaço.

Ao refletir sobre a percepção do ambiente, Yi-Fu Tuan (1980) analisa os sentidos humanos e diz que percebemos o mundo simultaneamente através desses sentidos. Ele destaca a visão como predominante, pois somos capazes de captar informações espaciais precisas e detalhadas, por isso damos mais valor ao que vemos do que ao que ouvimos. No entanto, somos mais sensíveis ao que ouvimos do que ao que vemos. Ele acredita que o homem moderno tende a negligenciar o olfato, mas que o odor é capaz de evocar nossa memória, trazendo lembranças e sensações.

Voltemos ao novo trajeto percorrido diariamente pela artista. Partindo do princípio que “[...] com boa vontade uma pessoa poderá entrar no mundo da outra, apesar das diferenças de idade, temperamento e cultura [...]” (TUAN, 1980, p.7), imaginemos então o impacto de sair de uma área

urbana; entre edifícios e carros, o calor do asfalto, o som dos veículos, o cheiro da fumaça e chegar a um espaço gramado, arborizado, onde o sol atravessa a vegetação ao som do farfalhar das folhas e o aroma da vegetação. Não acreditamos que essa experiência, o contraste entre o urbano e o ambiente arborizado do campus, seja algo nunca vivenciado antes pela artista que durante boa parte de sua infância e juventude viveu na cidade, mas passava os fins de semana na fazenda. Entretanto, como rotina diária essa era uma novidade e as impressões fugazes, as sensações evocadas pela memória da terra natal deram lugar a sentimentos que a levaram a deter sua atenção a alguns elementos constituintes dessa nova paisagem. Parece-nos que Rodrigues se colocou no movimento de interpretar emocionalmente esse lugar de seus percursos, cuja iluminação parecia recortada, mediada pelas árvores, ora por suas copas abundantes, ora por grandes cachos de flores vermelhas, amarelas ou roxas espalhadas pelo espaço que percorria.

Em entrevista, a artista relata que a pesquisa que desenvolvia na época sobre as argilas do Espírito Santo também direcionou seu olhar para o entorno. Ela buscava entender não somente a paisagem, mas também a matéria-prima de sua obra, o barro.

[...] e também os projetos, comecei a fazer o projeto que me fez enxergar também o entorno, a conhecer um pouco mais onde eu estava, que foi a pesquisa, a pesquisa sobre as argilas. [...] me deu uma visão de como é estar aqui e estar em Minas [...] a pesquisa me fez andar, buscar né! Buscar coisas, conhecer o espaço [...].
(RODRIGUES, 2014).

A partir desta fala da artista, ficou evidente como as diferenças e semelhanças geográficas permeavam seus pensamentos. As lembranças evocadas pelos estímulos externos da paisagem se tornaram fonte geradora de estímulos internos que a levaram a coletar “coisas”, entre elas, os gravetos que encontrava no caminho. Inicialmente colecionou esses objetos, guardando-os e observando-os diariamente. Rodrigues se coloca como uma coletora. Primordial ato de sobrevivência, coleciona objetos - arqueologias de seus trajetos. Em um segundo momento, selecionou alguns desses gravetos e os reproduziu em argila a partir de moldes de gesso (RODRIGUES, 2014).

Da coleta à imagem geradora: um processo em evidência

Os gravetos selecionados por um colecionador de variedades foram se tornando um projeto poético. Traduzidos para outra materialidade, esses se transformaram em módulos de barro, replicados em série. À medida que esses secavam, antes mesmo de se desidratarem totalmente, as formas eram buriladas, alisadas por pequenas pedras, também colhidas pela artista no seu novo espaço de vivência. Esse processo dava à argila uma superfície lisa e quase brilhante. As peças em argila foram queimadas em forno elétrico, algumas com engobe preto, outras em sua cor natural. As que permaneceram na cor da argila foram queimadas novamente em latão com serragem, adquirindo manchas da fumaça sendo, posteriormente, enceradas com graxa incolor. Nessa entrevista a artista também comentou

10 “El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”. (MADERUELO, 2006, p.17).

11 “[...] cualidades cromáticas, intensidad, dirección, grado de difusión, [...] constituyen algunos valores emocionales y plásticos más importantes de un paisaje [...]”. (MADERUELO, 2006, p.143).

sobre a relação das cores em seus trabalhos e, com a mudança de Uberlândia para Vitória. “[...] Quando eu vim de Uberlândia para cá, eu já vim tirando a cor. Foi muito engraçado, já não veio a cor mais comigo. Eu só usei a cor do próprio pigmento, da própria natureza daqui [...]” (RODRIGUES, 2014).

Ao receber o convite para expor na *Galeria Espaço Universitário*, a artista montou uma instalação com os módulos que vinha produzindo (Figura 4). Os gravetos em cerâmica, dezenas deles, foram dispostos lado a lado, ocupando aproximadamente 2 metros quadrados do piso da galeria, formando uma espécie de caminho.

Eram na verdade dois caminhos, um formado com os gravetos mais escuros, trabalhados com engobe¹² e o outro pelos mais claros, queimados na fumaça. Fixados por trás com um arame, a artista deslocou verticalmente alguns gravetos e lateralmente outros, criando movimento. Esses caminhos irregulares, ora estavam lado a lado, ora se cruzavam, passando um por cima do outro, como se acompanhassem a topografia de um solo imaginário, como os atalhos e bifurcações criados pelos transeuntes sobre a grama do campus.

Salles (2004), ao falar sobre a relação entre a matéria e a intenção criativa, afirma existir uma interdependência entre esses elementos. Considera como matéria tudo aquilo que o artista escolhe, manipula e transforma em prol da obra. No caso do trabalho em questão, *Gravetos*, observamos nas escolhas da artista uma forte relação com o meio físico, com a paisagem e a natureza. Essa relação se estende desde a sensibilização pelos elementos físicos do lugar até a montagem da obra no espaço da galeria, passando pela apropriação dos obje-

tos, pela escolha dos materiais e dos procedimentos técnicos para a execução do trabalho.

Os caminhos, formados pelos gravetos de cerâmica reproduzidos a partir dos gravetos coletados pelos caminhos da artista, são a materialização da relação dela com a nova paisagem e, porque não dizer, a materialização de seus caminhos, com a memória e os sentimentos do passado e o envolvimento com o novo espaço, o presente.

Referências

- MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de um concepto*. Madrid; Abada Editores, 2006.
- RODRIGUES, M. Regina. Maria Regina Rodrigues: depoimento [abr. 2014]. Entrevistador: Tatiana Campagnaro Martins. Vitória, 2014. 1 arquivo MP3 (23:59 min.).
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Editora Ática, 1992.



Figura 4: Regina Rodrigues. Detalhe da instalação *Gravetos*, 1993. Galeria Espaço Universitário
Fonte: Acervo da artista.

12 Engobe: argila líquida, de cor natural ou pigmentada com minerais, que é utilizada para pintar a superfície de outra argila antes da queima.

CONTATO COM A ARTE NO MORRO DA CONCEIÇÃO, RIO DE JANEIRO

CONTACT WITH ART IN MORRO DA CONCEIÇÃO, RIO DE JANEIRO

Carlaile Rodrigues
Universidade Federal Fluminense/UFF

RESUMO

O artigo investiga o contato com a arte no Morro da Conceição, Rio de Janeiro, e o processo de resignificação e construção simbólica das ações artísticas realizadas na região. Salientamos que a estrutura geográfica, monumentos históricos, manifestações culturais, tradições e costumes dos residentes, atores sociais que ali circulam e artistas que se instalaram no local ocasionaram conflitos na sociabilidade e influenciaram a receptividade das ações artísticas. Analisamos, ainda, a figura do fotógrafo/pesquisador que realiza intervenções a partir de sua presença no local.

Palavras-chave: Contato; Arte; Resignificações; Intervenções; Experiência.

ABSTRACT

The article investigates the contact with art in Morro da Conceição, Rio de Janeiro, and the process of reframing and symbolic construction of artistic actions undertaken in the region. We emphasize that the geographical structure, historical monuments, cultural events, traditions and customs of residents, social actors that circulate there and artists who settled in the place led to conflicts in sociability and influenced the receptivity of artistic actions. Also analyzed the figure of the photographer / researcher who conducts operations from its local presence.

Keywords: Contact; Art; Resignifications; Interventions; Experience.

O Morro da Conceição está localizado na Região Portuária do Rio de Janeiro. Sua ocupação iniciou-se em 1634. Em a *História dos Bairros – Gamboa, Saúde, Santo Cristo*, Cardoso et al. (1987, p.20) citam que “a cidade velha cresceu dentro de um quadrilátero delimitado pelos morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição”¹³. Nele, os autores enfatizam que uma devota, cujo nome era Maria Dantas, construiu uma ermida – pequena igreja campestre –, juntamente com seu marido, Miguel Carvalho dos Santos, para a Virgem Mãe da Conceição no alto de suas terras, em 1634. Segundo o estudo, a construção da capela foi uma forma que Maria Dantas encontrou de homenagear Nossa Senhora da Conceição, afirmar sua fé e para abrigar religiosos da Ordem dos Carmelitas – lideranças católicas devotas da Virgem Maria – que chegassem à nova terra para se dedicarem à religião e viverem reclusas. Assim, a região passou a ser conhecida por Morro da Conceição.

Historicamente, a ocupação do Morro da Conceição começou a ser efetuada pela Igreja Católica e a Coroa Portuguesa, na parte de cima, com a construção da capela citada; do Palácio Episcopal¹⁴ - residência de religiosas que desembarcavam no Brasil; e Fortaleza da Conceição¹⁵ - imponente monumento de defesa para evitar invasões de outros países, como a França. Em sua parte de baixo, a Igreja Católica também teve papel fundamental na ocupação com a edificação da Igreja São Francisco da Prainha. Nesta mesma área, conhecida como Pedra do Sal¹⁶, baianos, estivadores, trabalhadores negros e ex-escravos começaram a se instalar, trazendo seus cultos às entidades africanas, proporcionando uma cosmologia diversificada, influenciando as práticas e os costumes comuns dos moradores e a sociabilidade desse lugar, reconhecido especialmente pelos monumentos históricos que ainda se encon-

tram lá e pelas tradições culturais e religiosas mantidas por quem ali habita.

O espaço público é formado por ruas estreitas, vielas, becos, travessas, escadarias, escolas, pontos de comércio informal nas casas de alguns residentes, lojas de departamentos, restaurantes, bares, Conselho Tutelar e outros espaços. A população é constituída por cariocas, nordestinos, descendentes de portugueses e espanhóis e outros estrangeiros. Ali também existem ateliês (aproximadamente 15) e artistas que produzem suas obras nas calçadas e um calendário de festividades, exposições de arte, manifestações culturais e religiosas voltadas ao catolicismo e de culto às divindades afro-brasileiras.

Devido à quantidade de ateliês na região criou-se um ambiente de realização de ações artísticas. A região tornou-se mais conhecida, nos últimos 15 anos, após a organização de projetos de arte que aliam a possibilidade de o visitante conhecer as criações dos artistas que ali residem ou se instalaram e, ainda, desvelar o local, possibilitando o aumento do público e a visibilidade da área. Porém, de acordo com pesquisas bibliográficas e entrevistas realizadas com moradores, esses eventos artísticos são vistos com certa reprovação por parte considerável dos residentes.

Essas indagações nos levam a refletir sobre como a arte não é produzida em um vazio de relações sociais, sendo construída em contextos específicos que envolvem diferentes indivíduos que lhes dão sentido. A memória constituída socialmente e as experiências coletivas nos espaços de arte são dispositivos importantes dessa significação da arte. A arte incide sobre o espaço socialmente ocupado e experimentado, contribuindo para a sua construção simbólica. As iniciativas artísticas se juntam, portanto, a um espaço constituído de materialidade e experiências, sobre o qual atuam e têm existência de diferentes modos.

No Morro da Conceição, o Projeto Mauá¹⁷ tem sido uma das formas de expressão da arte difundidas desde 2002 e se integrou ao calendário de eventos organizados na região. Seu objetivo, conforme descrevem os integrantes da iniciativa em documento referente à edição de 2011, era descortinar o lugar por meio da arte produzida e de ações que ajudassem a estabelecer a relevância do local como pólo artístico, cultural, turístico e histórico, comprometido com a preservação da identidade local e a valorização dos patrimônios material e imaterial. A proposta diferencia-se da dinâmica de organização de exposições realizadas, por exemplo, em grandes museus ou centros culturais em determinados aspectos: a apreciação das obras, o contato com os artistas, a construção de relações sociais que nascem desse encontro, entre outros fatores. Quando um visitante adentra em um ateliê no Morro da Conceição, durante uma edição do Projeto Mauá, encontra-se não só em um espaço de criação e exposição artística, mas também em um local em que as conversas

acontecem no sofá da sala de estar ou na cozinha, atestando a informalidade, a intimidade, a confiança ou outros laços sociais e suas dimensões simbólicas. A própria composição geográfica da região, com seus monumentos históricos, casas antigas e outros elementos de arquitetura ligados à memória de quem vive ali, estimula o imaginário urbano. A resignificação e o contato estabelecidos entre os moradores e outros atores sociais e as ações artísticas que acontecem no Morro da Conceição se ordenam, assim, de acordo com a formação histórica, social, cultural, a memória e convivialidade dos residentes.

O acompanhamento das atividades do Projeto Mauá e a visualização das relações e experiências estabelecidas entre o público, nos remete às investigações de Dabul (2008) descritas em seu artigo “Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela”. No texto, a autora aborda as diferentes práticas sociais realizadas em exposições e que possibilitam a produção de significados sobre as obras de arte, como a conversa e outras ações sociais,

13 Dos morros citados e que ainda existem na cidade, apenas o da Conceição ainda possui características residenciais. O Castelo foi derrubado, o Morro de Santo Antônio está localizado no Centro do Rio de Janeiro, onde atualmente abriga o Convento de Santo Antônio. Disponível em: <http://conventosantoantonio.org.br/historico>. Acesso em: 02 de outubro de 2014. Já o Morro de São Bento abriga o Mosteiro de São Bento e Colégio São Bento, também no centro do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.osb.org.br/mosteiro/index.php>. Acesso em: 02 de outubro de 2014.

14 O Palácio Episcopal deixou de ser residência para religiosos e, atualmente, abriga o Museu Cartográfico, no qual encontramos os mais antigos mapas do país. Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, em 1938, o prédio incendiou-se na década de 1940, sendo restaurado pelo Serviço Geográfico. Disponível em <http://www.dsg.eb.mil.br/index.php/institucional/missao>. Acesso em: 04 de outubro de 2014.

15 A Fortaleza da Conceição abriga a 5ª Divisão de Levantamento do Exército Brasileiro, sendo um monumento tombado pelo IPHAN desde 1938. Disponível em: http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=56:museu-cartogr%C3%A1fico-do-servi%C3%A7o-geogr%C3%A1fico-do-ex%C3%A9rcito Acesso em: 04 de outubro de 2014.

16 Na Pedra do Sal era descarregado o sal das embarcações que aportavam nas proximidades, em meados do século XVII. Tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) desde 1984, é considerada local sagrado devido aos rituais e oferendas ali depositadas em culto às entidades espirituais cultuadas pelos escravos.

17 O Projeto Mauá é uma iniciativa realizada, desde 2002, pelos artistas que moram ou possuem ateliês no Morro da Conceição. Durante o evento, os ateliês da região ficam abertos para exposição, gratuitamente, e também são realizadas atividades paralelas, como apresentações musicais pelas ruas e oficinas de arte. Acontece, geralmente, em paralelo à Festa de Nossa Senhora da Conceição. A proposta contribuiu para aumentar a visibilidade da região, mas também tem causado questionamentos dos moradores que a interpretam como uma iniciativa que leva incômodos ao lugar, como o aumento na circulação de visitantes e público nos dias do evento e outros fatos.

entre elas os comentários, as interpretações e avaliações que o público realiza. Segundo Dabul, as observações durante exposições em centros culturais, em especial os que atraem grande público, revelam que “conversar talvez seja a prática mais frequente”. Ao abordar os comentários, a autora destaca que:

(...) Por meio deles é estabelecida uma continuidade da arte com diversas outras esferas da vida. Experiências compartilhadas, fatos da vida pessoal a serem relatados, trocas de palavras que constituem ocorrências a acumular no rol de experiências comuns daqueles visitantes são suscitados por muitas coisas, incluindo cores, traços, ideias, técnicas, tamanho, figuras, referentes, menções e tudo mais que possa ser reconhecido num trabalho exposto como artístico. (DABUL, 2008, p.57).

O contato com a arte e a receptividade no Morro da Conceição está além de “ver” as obras de arte ou “fazer parte” de um evento artístico, incidindo em diversos aspectos que incluem a fruição do lugar, as tradições e as memórias dos moradores, a apreciação dos espaços – incluindo monumentos históricos – e as relações e hábitos comuns estabelecidos entre os residentes. De certa forma, o Projeto Mauá nos remete à pesquisa de Alain Quemin (2008) ao acompanhar a edição de 2003 do *Nuit Blanche*¹⁸, um evento de arte que aconteceu durante a noite de 04 a 05 de outubro na França, apresentando ateliês que permaneceram abertos para o público e diversas atrações que movimentaram as regiões contempladas pela ação. O estudo originou o artigo “A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a *Nuit Blanche* 2013 e

sua recepção pelo público”. Nele, o pesquisador ressalta o sucesso do evento e a participação em massa da população, um número estimado em mais de um milhão de pessoas, que se dirigiram aos locais onde as exposições de arte aconteciam, as práticas coletivas observadas e destaca os possíveis motivos que fez a iniciativa ser bem recebida pelo público.

Em menor grau, o evento se assemelha ao Projeto Mauá em alguns aspectos, como sua gratuidade para apreciar as obras de arte, por aliar a fruição das ações artísticas ao próprio lugar onde estão inseridas e, ainda, por objetivar o aumento no público que acessa a arte contemporânea. Para ele, existe um distanciamento do espectador e acrescenta que eventos desse tipo podem atrair apreciadores, elevando o contato com a arte. Neste sentido, Quemin ressalta que:

Ao ser apresentada a um grande número de pessoas, a arte contemporânea pode se tornar uma realidade não mais hermética ou repulsiva, mas acolhedora, expondo ainda mais sua abertura, que funciona como uma passagem em direção a outras realidades, que se abrem sobre a cidade, sobre seus diferentes lugares e até mesmo sobre outros personagens encontrados durante a noite e com os quais se inicia um contato. (QUEMIN, 2008, p.200-201).

A figura do fotógrafo/pesquisador

Nesta pesquisa partimos da reflexão de que o processo de captura de imagens implica a utilização da câmera fotográfica e o agente que produz a imagem – no caso, o fotógrafo/pesquisador. Nosso foco de interesse são as intervenções da figura desse agente, sua produção na região e o que essa ação suscita neste determinado contexto social, baseado nos textos

“Sobre a natureza da fotografia” e “Esplendor e miséria do fotógrafo”, de Rudolf Arnheim (1989). Embasaremos nossas análises nos escritos do autor, pois ele reconhece a importância da ação e da figura do fotógrafo como alguém que se lança ao campo que estuda e, embora relutante em interferir no cotidiano dos atores sociais, realiza uma intervenção ao participar dos acontecimentos que retrata. No nosso caso, essa ação implica em alterações na sociabilidade dos moradores do Morro da Conceição e na própria figura do fotógrafo que se torna, como apontado por Arnheim, um “intruso”.

Em seus escritos, Arnheim (1989, p.108-109) compara a ação de pintores e fotógrafos que produziram obras de arte em locais públicos. O autor relata que quando um pintor instalava seu equipamento em uma praça, por exemplo, apesar de ser considerado um “intruso” e ter olhares curiosos de quem o encontrava, o ato não era visto como uma interferência na vida do cidadão, pois “as pessoas não sentiam que estavam sendo espionadas ou até mesmo observadas”. O fotógrafo, “intruso” também, possuía o diferencial devido, principalmente, ao seu equipamento – a máquina –, permitindo “capturar a espontaneidade da vida sem deixar qualquer vestígio de sua presença”. Assim, ele aportava no local, retratava o cotidiano sem demonstrar que ali estava, capturando a reação, os instantes e as situações deflagradas naquele contexto.

Essa formulação de Arnheim nos fez refletir sobre procedimentos importantes para nossa pesquisa. O contato com a ação do fotógrafo e a esfera da apresentação do registro fotográfico, ao contrário do que foi proposto por Arnheim, em certa medida aproximou a atuação do fotógrafo a do pintor, ambos “intrusos” que interferem e deflagram reações daqueles com quem interagem durante a produção de seus registros. Em nosso caso, essa experiência no Morro da

Conceição significou continuidade com outras dimensões de nossa pesquisa, voltadas para os modos como os moradores ressignificam o lugar em que vivem, inclusive a arte ali produzida, consistindo, portanto, em mais uma maneira de constatarmos que esses processos também são deflagrados pelos nossos próprios atos.

Desse modo, o processo de ressignificação dos lugares abrange também as intenções do fotógrafo. Em nosso caso, imbuídos dos interesses da pesquisa, estavam atadas à própria visita de espaços apontados por moradores, noutros contextos, como relevantes – isto é, já carregados de sentidos comunicados ao pesquisador. As fotografias, assim, constituem itens da pesquisa, mas, ao mesmo tempo, itens de uma rede de comunicação criada com os moradores e referida não apenas aos interesses do estudo, mas também a áreas muito vivas de suas experiências em seu espaço de moradia.

Nossa experiência apresentou-se como um exemplo dúbio dos nossos papéis ao pesquisar e fotografar o Morro da Conceição. Se de um lado nossa presença reforçou conflitos aos quais os moradores não pretendem se habituar – como a divulgação do turismo no lugar –, e suscitando reações nos residentes, por outro lado nossa ação foi interpretada como um ato que poderia trazer benefícios à região por divulgar a presença de artistas e manifestações culturais do local. Imagens fotográficas são dispositivos propícios à ressignificação devido ao estatuto de imprimir sentidos diversos à realidade fotografada. Como parte da experiência artística, os significados retidos e explorados das imagens influem na percepção, ligando-se à memória – neste caso, de quem mora ou visita o Morro da Conceição – e constituindo um processo contínuo de produção de sentidos.

Os moradores do Morro da Conceição entram em contato com a arte de alguma forma,

avaliam e conversam sobre ela. Neste sentido, a arte contemporânea potencializa essas experiências e, de certa forma, tematiza e se ressignifica continuamente. As ações artísticas se configuraram em atos que irrompem em uma dimensão além da que pesquisamos na academia ou que avaliamos e conversamos quando nos encontramos em museus, galerias, centros culturais, mesas de debates ou, como os residentes da região, sentados em cadeiras nas calçadas de suas casas, na igreja, no espaço ritual de culto às entidades afro-brasileiras, na praça, durante um jogo de dama ou cartas em um bar, nos ateliês e outros locais, acarretando em experiências reflexivas e com desdobramentos.

Nossa contribuição, a partir desse estudo de caso, está voltada à inclusão enfática na pesquisa dos fenômenos artísticos, dos elementos da vida social que fazem com que os indivíduos produzem coletivamente significados para a arte que contatam. Se ela fará ou não sentido para suas vidas, se será ou não apreciada positivamente, o fato é que ela tem a ver com práticas coletivas de ocupação do espaço em que a arte é experimentada, com formas dos indivíduos se

relacionarem com ações implicadas também com nossas experiências e com dimensões relevantes de sua vida coletiva que, às vezes, fogem de iniciativas “não artísticas”.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CAMARGO, Luiz Octávio (orgs.). São Paulo: Senac, 2008.
- CARDOSO, Elizabeth Dezouart et al. *História dos Bairros Saúde, Gamboa, Santo Cristo*. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- DABUL, Lúcia. *Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela*. In: *Arte & Ensaio*, nº 16. CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (orgs.). Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, p.55-63, 2008.
- QUEMIN, Alain. *A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público*. In: *Cultura e Consumo. Estilos de vida na contemporaneidade*.

COMO “HANSEL Y GRETEL¹⁹” URBANUS: CREANDO UN TRAZADO INVISIBLE Y ESPERANZADO

THE “HANSEL Y GRETEL” URBANUS: CREANDO UN TRAZADO INVISIBLE Y
ESPERANZADO
ABSTRACT

Liana González
Universidad de Granada/UGR
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMEN

Considerando que la ciudad/lo urbano/la urbanidad son algunos de los gestores de las configuraciones sociales/estéticas de la contemporaneidad, y considerando que uno de los más genuinos productos de esta contemporaneidad es la basura, se está construyendo herramientas para dibujar, tejer, el mapa cotidiano del hombre que hace el acto de coger basura significar dignidad. Es una construcción que empieza con la mirada al hombre invisible en la organización social y que vive al lado de sólidas instituciones que poco o casi nada hacen para cambiar su condición de desplazado. Camina por las mismas calles que nosotros pero la calle para él no es camino, es tésitura. En la calle está su posibilidad del día de mañana. Así como “Hansel y Gretel” se pierden en el bosque porque los pájaros comen las migas de pan que dejan a marcar el camino, este hombre que migra para las metrópolis latinoamericanas se pierde dentro de la ciudad y no encuentra el camino de vuelta. Muchos de ellos no quieren encontrar ese camino y se transforman, se adaptan, encuentran un invisible camino dentro de las posibilidades de la basura: un camino esperanzado.

Palabras-clave: La ciudad; Estética; Arte contemporáneo; Basura; Cotidiano; Hombre.

ABSTRACT

Whereas the city / urban / civility are some of the managers of the social / an esthetic of contemporary settings, and considering that one of the most genuine products of this contemporaneity is rubbish, it is building tools for drawing, weaving, map the everyday man who does the act of taking garbage mean dignity. It is a building that starts with a look at the invisible man in the social organization and who lives by strong institutions that do little or nothing to change their displaced status. Walk the same streets as us but the street is not a way for him, it is tessitura. The street is their chance tomorrow. Just as “Hansel” are lost in the forest because birds eat the crumbs left to lead the way, this man who migrated to Latin American cities is lost in the city and cannot find the way back. Many do not want to find that way and transform, adapt, find an invisible path within the possibilities of waste: a hopeful path.

Keywords: City; Urban; Esthetic; Contemporary Art; Garbage.

Introducción

Benivaldo, como un Hansel, migró del sud de Bahía hacia São Paulo para grabar un CD con sus canciones. A partir de la visibilidad, encontrar las diferentes expresiones que surgen del hecho de estar en constante búsqueda y encuentro de formas, expresiones, manifestaciones, dotando los invisibles de herramientas para ellos mismos expresaren la poética de sus silenciadas memorias. Esa es una investigación que se caracteriza como work in process – el día siguiente trae las sorpresas agregadas al trazado, que generan posibilidades estéticas y sociales no previsibles, en una constante construcción. Así cómo es la ciudad. Así cómo es el ciudadano. Esa proposición estética busca dotar este trayecto de calidades estéticas, advenidas de la memoria pulsante en cada minúscula parte del recorrido – unidad de tiempo, memoria (des)significada. Escuchar el sonido del movimiento, del tiempo que transforma, a través de la sonoridad producida por el tocar el suelo de las ruedas del tuc-tuc, emitiendo el son del empeño, del recorrer. Dibujar con papel las calles recorridas, invisibles y sonoras. Crear el papel para la poesía de Benivaldo.

La ciudad

La mirada explora las calles como si fueran páginas escritas²⁰

Las grandes ciudades latinoamericanas entraron en el mundo contemporáneo con grandes procesos migratorios motivados por la falta de desarrollo en la esfera rural y el acelerado progreso urbano. El progreso urbano lleva a

que el hombre del campo intente integrarse a la urbanidad y migre para las ciudades. El espacio urbano va tejiendo un enmarañado de geografías, una red de intereses y conflictos entre partes de un todo unificado a través del universo simbólico del consumismo. En ese espacio, a la vez duro y flexible, es donde producimos y acumulamos basura.

El hombre que migra del ambiente rural a estas ciudades se encuentra sin los equipamientos culturales necesarios para evolucionar en esa nueva vida y, sin poder respaldarse en su historia de origen, sumase a los que son echados del sistema por causas económicas, políticas. No perteneciendo a ninguna categoría dentro del código de conductas, status y, alejado del sistema, vive de lo que *sobra* en la ciudad. Es un desplazado social, cultural, económica y geográficamente, inaugurando una de las muchas minorías que componen la sociedad contemporánea. Manipulando el *resto* conoce los bienes de consumo – aunque vacíos del significado de las logo marcas:

“Parece lixo, mas não é.

É uma garrafa tipo pet que tinha refrigerante
Mas vazia a coitada é descartada num instante
Mas vem um catador e prolonga seu percurso
De volta até a indústria onde
se transforma em tecido
E roupa nova vem a ser”²¹.

Considerando que ese hombre desplazado y ubicado en la urbanidad metropolitana y sus muchas geografías está construyendo su propia geografía, aquí se pretende tejer un camino

20 Ítalo Calvino. Las ciudades invisibles, 1990.

21 “Parece basura, pero no lo es. / Es una botella pet de gaseosa / pero vacía la pobre es descartada / Pero viene el cogedor y prolonga su per curso / De vuelta hasta la industria donde se trasforma en tela / Y ropa nueva viene a ser”. Poesía de Benivaldo.

para recorrer el mapa de los invisibles y respetables hombres que tienen la basura como fuente de dignidad y futuro y colaborar para que puedan construirse culturalmente, para que ejerzan su plena ciudadanía.

El pertenecer

El número 5192 de la *Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)*²² representa “Trabalhadores de coleta e seleção de material reciclável” (“empleados para la selección y recogida de material reciclable”). El número 5192-05 clasifica el “Catador de material reciclable” (*cogedor de material reciclable*), y así lo describe: catador de ferro-velho, catador de papel e papelão, catador de sucata, catador de vasilhame, enfardador de sucata”. (“colector de hierro viejo, colector de papel y cartón, colector de botellas, empacador de chatarra”).

El Estatuto Social de la RECUPER-LIXO tiene como Misión:

Art. 2º - Contribuir para el desarrollo económico y la solidaridad, promover la calidad de vida humana, social y ambiental, de los miembros y asociados y asociadas, la política pública de reciclaje y generación de empleo, ingresos y vida digna²³.

Esas reglamentaciones indican que existe documentación que significa reconocimiento del papel social de este grupo, uno de los pilares para la construcción de ciudadanía a los cogedores de material reciclable, pero ¿por qué siguen invisibles? Benivaldo nos presenta un análisis:

Na Recuper-Lixo somos todos associados e dividimos parte dos resultados com as vendas que infelizmente hoje se encontram bastante precárias devido o volume de materiais coletados e comercializados, somos atualmente um grupo de 22 pessoas trabalhando juntos como catadores de materiais recicláveis e não temos nenhum vínculo empregatício pois caso fosse assim teríamos um patrão e seríamos empregados e não pseudos empreendedores sociais, é neste ponto que o Estado e a União têm falhado drasticamente em apoiar as nossas atividades econômicas pois somos considerados como empresa na hora de prestar um serviço ou sermos tributados por isso mas somos excluídos quando precisamos de um empréstimo ou ajuda para desenvolvermos nossas atividades, aí surge o protecionismo que oferece os convênios cheios de burocracias e um monte de dificuldades para se conseguir gastar o dinheiro que nos foi concedido acabando tudo em nada, para se ter uma ideia hoje somos considerado pela Prefeitura Municipal como se fossemos porcos/tratados com comida para ficamos gordos pra próxima eleição e assim sucessivamente”²⁴.

22 Clasificación Brasileña de Ocupaciones, que organiza los puestos de trabajo y sus familias organizacionales, creada en 1977, con revisión en 1994 y actualización en 2002.

23 Estatuto Social de la Asociación de los Cogedores de Material Reciclable y Economía Solidaria del Municipio de Serra – RECUPER-LIXO, Provincia de Espírito Santo, creada en 27 de abril de 2002.

24 “En la Recuper-Lixo somos todos socios y compartimos parte de los resultados con las ventas, que hoy es por infelicidad bastante pobre ya que el volumen de los materiales recogidos y negociables es pocos, en estos momentos somos un grupo de 22 personas que trabajan juntas como recolectores de materiales reciclables y no tenemos ningún vínculo de empleo porque si lo fuera, tendríamos un jefe y estaríamos empleados y no pseudo- empresarios sociales, es aquí donde el Estado y la Unión han fallado drásticamente para apoyar nuestras actividades económicas, porque se nos considera llegado el momento de prestar un servicio o someterse a imposición pero también somos excluidos cuando necesitamos un préstamo o ayuda para desarrollar nuestras actividades, surge el proteccionismo que ofrece los pactos llenos de burocracia y un montón de problemas con la obtención de gastar el dinero que se nos da y termina en nada, hoy somos considerados por la Municipalidad como si fuéramos cerdos / tratados con alimentos grasos para la próxima elección y así sucesivamente”.

El trayecto, un relato

Si no puedes vencer en tu lucha
contra la basura, únete a ella²⁵

La construcción de esa *proposición estética*, esa manifestación estética callejera, cuenta con la presencia y activa participación de Benivaldo, cogedor de basura y cooperado en la RECUPER-LIXO.

Para Benivaldo esa participación es reconstrucción de su trayectoria: cuando empezó a coger basura, era caminando por las calles con su *tuc-tuc* que nacían sus poesías y canciones. Va a dar forma a su invisible y silenciada memoria. Comprendiendo el papel que su trabajo representa para el consumismo y la urbanidad, confiere dignidad a su cotidiano de cogedor y transforma en poesía sus reflexiones:

Reciclar é refazer
É dar vida novamente
A alguma coisa que algum dia
la desaparecer.
Reciclar é fazer
O 'bebum' deixar de beber
O fumante deixar de fumar
O papel reutilizado
Lixo deixar de ser²⁶.

Su efectiva participación o está llevando a aprender y practicar nuevos conocimientos: ya sabe hacer la pulpa y el papel. Es Benivaldo que está preparando la pulpa para esa acción, y la prepara en la RECUPER-LIXO, para enseñar a sus compañeros cogedores. Cada visita que hace a la Universidad busca conocer más: ha visto mu-

chos mosaicos, esculturas, pinturas, paseando por el Centro de Artes y todo eso lo comparte con ellos. Muchas veces ha dicho que quiere organizar una visita de su grupo a la Universidad. Su deseo es compartir con el grupo prácticas y saberes que os lleven a cambios y nuevas construcciones, nuevas posibilidades. Está comprendiendo que las herramientas del arte pueden ayudarlos a construir esa evolución.

Siendo esta manifestación un *work in process*, se pretende que todo lo que se está compartiendo con Benivaldo llegue al grupo, a través de una integración más efectiva entre la Universidad, el Centro de Artes y la RECUPER-LIXO. Acciones en ese sentido ya se están configurando a través del deseo de los alumnos ubicados en esa manifestación estética callejera en ampliar la convivencia y de algunos profesores que ya se acercaron de Benivaldo. De esa manera, vamos practicando lo que nos enseña Paulo Freire (1978)²⁷ que nos dice que “todo comienzo que requiere actividad en el dominio humano, puede presentar dificultades y riesgos”, y que en las prácticas comunitarias el diálogo es tradicional y, por lo tanto, “(...) participar colectivamente de la construcción de un saber, (...) que lleve en cuenta las propias necesidades y lo torne instrumento de su lucha, posibilitándole transformarse en sujeto de su propia historia”²⁸, y es lo que estamos buscando hacer. Para tanto, esta convivencia se está estructurando observando la poética de la educación artística participativa, reconociendo que

El arte, como lenguaje aguzador de los sentidos, transmite significados que no pueden ser transmitidos por ningún otro tipo de

26 “Reciclar es rehacer / y darle vida de nuevo / a alguna cosa que algún día / iba a desaparecer. Reciclar es hacer / el 'boracho' dejar de beber / el fumante dejar de fumar / el papel reutilizado / basura dejar de ser”. Poesía de Benivaldo.

27 Paulo Freire. *Pedagogía do oprimido*, 6ª ed., 1978.

28 Paulo Freire. *A educação na cidade*, 5ª ed., 2001.



Figura 1: Experimentando la densidad de la pulpa



Figura 2:
La pulpa en el
asfalto, en la calle

lenguaje, como el discursivo y el científico. El descompromiso del arte con la rigidez de los juicios que se limitan a decidir lo que es cierto y lo que es errado estimula el comportamiento exploratorio, válvula propulsora del deseo de aprendizaje. Por medio del arte, es posible desarrollar la percepción y la imaginación para aprehender la realidad del medio ambiente, desarrollar la capacidad crítica, permitiendo que pueda cambiar la realidad que fue analizada”²⁹.

El ensayo

[...] algo que está desde su origen concebido para el reciclaje es algo que está desde su origen concebido como basura”³⁰

Teniendo como uno de los objetivos el acercamiento al hombre que vive de la basura, con el intento de conocer su universo estético/simbólico, y sabiendo que está a inaugurar una de las muchas minorías que componen la malla social contemporánea, es necesario considerar que está tejiendo un nuevo sistema de signos/símbolos culturales/estéticos referentes a sus saberes y prácticas cotidianas. Michel de Certeau (2005) nos dice que uno de los desafíos para el análisis cultural del cotidiano es lo de

(...) reconocer que en la creatividad cotidiana las posibilidades de nuevas articulaciones sociales, contribuir de alguna forma para esa poiesis, forjar condiciones de sobrevivencia para la sociedad en esa eterna tarea de mantener un equilibrio en movimiento, (...). Es necesario, por lo tanto, garantizar de alguna manera la proliferación del sentido y defender esa ética basada en dar lugar (faire place) al otro”³¹.

29 Ana Mae Barbosa. Mediação cultural e social, in: Arte/educação como mediação cultural e social. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

30 José Luis Pardo. Nunca fué tan hermosa la basura, 2006.

31 Fabio B. Josgrilberg. Cotidiano e invenção: os espaços de Michel de Certeau. São Paulo: Escrituras, 2005.



Figura 3: Papel seco, camino materializado



Figura 5: Caligrafía del transeúnte II



Figura 4: Caligrafía del transeúnte I



Figura 6: Caligrafía del transeúnte III

Para este ensayo se tomó como punto de partida el cotidiano del cogedor de basura en su práctica por las calles de la ciudad, en su tarea de recoger el cartón. Con Benivaldo hicimos la pulpa de ese cartón y usamos una calle interna del *campus* para echar esa pulpa y registrar el comportamiento del transeúnte (personas, coches, bicicletas) delante de esa materia desconocida y sin significado aparente. Con Benivaldo, cogemos el papel en la calle, la pulpa materializada en camino recogido. La forma del camino, las huellas del transeúnte, del cotidiano, en un papel fruto de basura, de resto. Su trayecto antes invisible ahora está materializado, tiene marcas del transeúnte, del cotidiano, cosas que suelen estar en ese momento y las agrega, componiendo una escritura, una habla, una caligrafía, una poesía, inscritas en el papel.

Ahora vamos a lanzar su voz por el camino, recrear su trayecto en una calle de la ciudad y traer a la visibilidad la compleja situación que vive ese grupo que supuestamente está amparado por resoluciones políticas que se tornan reales solamente a cada Navidad, con una bolsa con bebidas y comidas para la cena – y el nombre de la Institución “*donadora*” de la bolsa, con letras bien grandes, escritas en la placa en la entrada de la RECUPER-LIXO diciendo que es una “*empresa solidaria*”.

Vamos a hacer un trayecto por la ciudad y, cómo un *Hansel*, vamos a echar la marca del

recorrido por la calle, no para volver a la origen – sino para firmar la pertenencia social e importancia en esa malla pulsante que es la ciudad en su cotidiano.

Referencias

- BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural e social. In: Arte/educação como mediação cultural e social. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. Seis propostas para o novo milênio: lições americanas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JOSGRILBERG, Fabio B. Cotidiano e invenção: os espaços de Michel de Certeau. São Paulo: Escrituras, 2005.
- MTE/SPPE. Classificação Brasileira de Ocupações: CBO 2002. Brasília: MTE, 2002.
- ESTATUTO Social da Associação dos catadores de matérias recicláveis e economia solidária. Serra, Espírito Santo, 2002.
- FREIRE, Paulo. A educação na cidade. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. Pedagogia do oprimido. 6 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- PARDO, José Luis. Nunca fue tan hermosa la basura. Conferencia en el Ciclo Distorsiones urbanas de Basurama 06. Madrid: La Casa Encendida, 2006.

DESDOBRAMENTOS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DIANTE DA ABSTRAÇÃO CONSTRUÍDA DE CÍCERO DIAS (1948/1952)

*L'ENJEU DE LA RÉCEPTION CRITIQUE VERS L' ABSTRACTION
CONSTRUITE DE CÍCERO DIAS (1948/1952)*

Ângela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES/FAPES

RESUMO

Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico, em torno das noções de figurativismo e abstracionismo, e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias – único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural – foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Discutiremos sobre esse processo construtivo do artista, tanto no contexto de sua recepção crítica como na abordagem de seu espaço pictórico rigorosamente articulado na relação da superfície do quadro integrando-se ao “feito mural”. Palavras-chave: Cícero Dias; Arte abstrata; Recepção crítica.

RESUMÉE

Dans un moment où l'art brésilien introduisait le débat critique sur l'enjeu qui emportait l'art figuratif et l'art abstrait et organisait l'exposition inaugural du Musée d'Art Moderne à São Paulo, le moderniste Cícero Dias – l'unique artiste brésilien à participer de l'exposition – crée une empreinte artistique remarquable. Son oeuvre est construite comme une surface de conversion, rigoureusement articulée au “fait mural” et à la relativité de l'art abstrait. Nous nous proposons d'analyser l'oeuvre en la mêlant à l'étude de sa réception critique.

Mots-clés : Cícero Dias, l' Art abstrait ; Réception critique

Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo, e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias (1907-2003) – único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural – foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Inferimos que, já nos anos 1947, o processo abstracionista de sua obra se constrói articulando na relação da superfície do quadro integrando-se ao “feito mural” e, essa manobra poética passa a coabitar tanto os muros da *Galerie Denise René*, em Paris, como espaços expositivos referenciais das cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Recife. Contudo, nesse artista instintivo e cerebral, como ecoaria em sua obra o par antagonístico refletido entre a expressão instintiva e a força propositiva ao construtivismo?

É um assunto instigante a ser examinado, pois esse antidogmatismo seria tanto uma presença latente em toda trajetória do pintor, como conferiria força ao otimismo construtivo que anima o percurso abstracionista da obra. A despeito do conhecimento que se faz do nome do artista no Brasil, capitaneado por sua arte figurativa, nos finais dos anos 1940, sua pintura, numerosa e diversificada é regida por questões que sugerem discussão mais detida. Assim, caberia mencionar, por exemplo, a emulação recíproca que ocorre na luta pela supremacia oscilante entre a figura e o fundo, numa fluidez de perspectivas moventes no espaço pictórico. Não raro, o pintor mostra o apreço por uma pintura de superfície rebatida a um espaço sem volumetria, onde as formas sempre recortadas saem umas de debaixo de outras, num jogo de cores alheio às noções de estática. Sua proposição visual é essencialmente tomada do alto: as linhas se cruzam numa variedade de ângulos de visão; os planos se superpõem ou se en-

trecortam, e a falta de precisão de entrada de fontes luminosas concorre para a apreensão de um espaço vivo que burla uma ordem preestabelecida. O problema do espaço se faz num jogo de tensões entre um otimismo construtivo e um certo ceticismo da forma assinalado pelo abuso de cores, como os verdes muito vivos e as cores contrastadas variadamente.

Sob este ângulo, se outros representativos artistas abstracionistas se distanciaram do verde, essencialmente, por ser uma cor referencial do mundo vegetal e ter uma propensão a recuar e oscilar no espaço pictórico; Cícero Dias, contrariamente, quebrou os preconceitos da voga abstracionista, entregando-se ao seu instinto “verde”, e, como escreveu o crítico francês Charles Estienne “com um gosto, com um sensualismo de que é frugal a sua pintura”. Além disso, em sua obra existe uma poética abstrata que é ao mesmo tempo viva, pulsante, e como ainda informa Estienne:

[...] ela é abstrata na medida em que é construída sobre a organização e o movimento das formas numa superfície dada. Mas ela é viva pelo estranho, orgânico e natural movimento das formas, por geométricas que elas sejam, a nos dar, concentrada em uma espécie de cristalização perfeita, o essencial da vida vegetal.
(ESTIENNE, 1949).

Optando por residir na França, mas com estadas periódicas e exposições organizadas em Recife, no Rio e em São Paulo, Dias tem seu trabalho situado no limiar de dois continentes entre os anos 1948 e 1952: por um lado, circulando em países da Europa, nas exposições organizadas pela Galeria Denise René, e por outro, participando de exposições que presidiam a concepção da arte abstrata, em plena elaboração no Brasil. Entretanto, no período em que a arte abstrata afirmava sua presença sobre o meio

artístico brasileiro e no qual sua autonomia em relação à arte europeia estava na ordem dos fatos, a visibilidade da obra desse artista pernambucano foi se distanciando de nosso cenário. É fato que, com a decalagem do tempo a ideia de um pintor restando figurativo/regional foi se impondo por meio de uma crítica não reflexiva sobre a abstração construída na obra. Alguns textos ainda não retomados pelo viés de uma interpretação crítica, como Ruptura, de Walde-
mar Cordeiro, inferem a produção abstrata de Dias como sintomática de um desvio de sua arte figurativa. Nos dizeres de Cordeiro, a pintura de Cícero Dias trazia um “não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito” (CORDEIRO, 1987). Contudo, o que foi sendo esquecido é que esta crítica foi mais direcionada ao teor do prefácio da exposição de Cícero Dias no MAM/SP, escrito por Sérgio Milliet em 1952, do que a pintura do artista que ele mal conhecia. De fato, além do olhar raso de Cordeiro sobre o processo pictórico de Dias, o crítico ainda combatia a posição da visada crítica de Milliet sobre a arte abstrata. Ou seja, o seu engajamento na vertente do Concretismo era incompatível com a fala de Milliet. E isso levou Cordeiro a olhar de fora

para a obra de Dias. Mais: esquecer a resistência da época à emergência da arte abstrata no circuito da arte, as disputas de posições tomadas, é ignorar a quebra de valores que a arte abstrata de Dias implicava, tal como era conjugada, em relação aos dogmas do Concretismo de Walde-
mar Cordeiro.

De fato, no início da década de 1950 os elementos picturais exigiram de Dias um processo exclusivo, e seu espaço pictórico se organiza na vertente abstrata de modo etimológico, como extração de sua experiência vivida e imaginária. Já artista abstrato, sua linguagem abarca uma polifonia geométrica e uma experiência do espaço que protagoniza elementos formais como uma espécie de glosa carregada de elementos flutuantes tomados da memória, estruturando-os como se estivesse às voltas com procedimentos de colagem. Se a percepção ambivalente de Dias, provocada por um ângulo de visão do alto, alimenta a dinâmica de sua poética abstrata, e se a cor verde se faz persistente na obra do artista, vemos aí uma maneira peculiar de entender o legado construtivo, maneira que surgia na obra filtrada pela geometria sensorial de sua pintura abs-

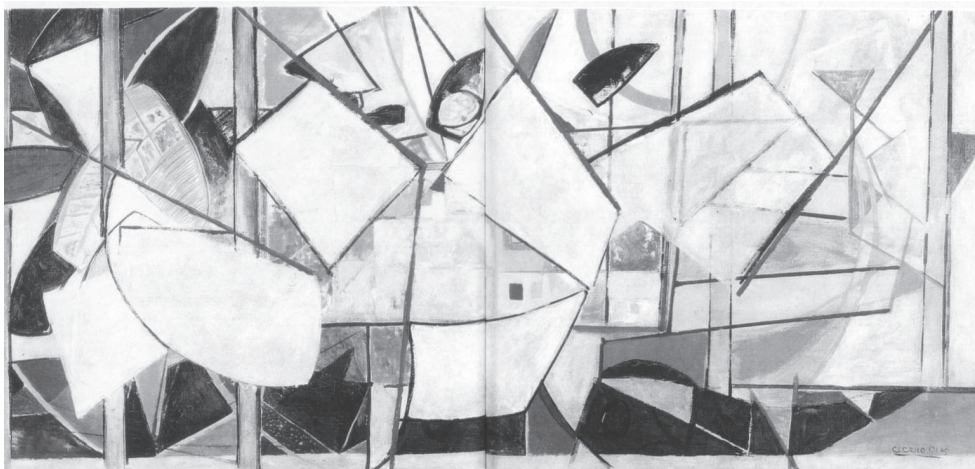


Figura 1. Cícero Dias, O grande dia, 1948, óleo s/ tela, 70x169 cm.

tracionista. Entretanto, pelo viés da crítica de Waldemar Cordeiro, a fisionomia lírica das pinturas de Dias, em grande parte, foi reduzida ao confinamento do âmbito da questão regional.

Daí se torna elucidativo retomar a fala de Oswald de Andrade, que marcou posição no contexto. Para o autor do *Manifesto Antropofagia*, a obra de Cícero Dias chegava à abstração de modo etimológico, como “extração do mundo”. Ele diz que o “[...] próprio Cícero não compreende seu papel, pois ele realizou, sem pretender, a síntese que eu procurei formular através de minha filosofia antropofágica, que vem a ser a ligação do técnico ao primitivo” (ANDRADE, 2002). A esse respeito, cabe lembrar que uma singularidade da obra de Cícero Dias reside na presença intencional do espaço profundo da memória, submetido às verdades universais do vocabulário construtivo. Sua pintura

signalizava um extraordinário amadurecimento formal, aguçava uma vocação construtiva e tratava de relativizar a ortodoxia concreta. O grande momento da síntese, da “antropofagia”, havia ocorrido no final da década de 1940. Sem abdicar totalmente da memória narrativa, a premissa da bidimensionalidade se acentua: a obra distende a estruturação linear da superfície, os alinhamentos dos mastros das embarcações do porto de Recife transformavam-se em verticais (Figura 1), as velas latinas em paralelogramos e o alinhamento serial e ritmado dos elementos submerge entre as velaturas de verde profundo e a luz branca tropical. Tal assimilação de premissas construtivas era mais que uma referência afetiva à tradição popular pernambucana, tratava-se tanto de extrair todas as possibilidades formais de uma rica constelação de imagens, que aportava uma memória afetiva, como

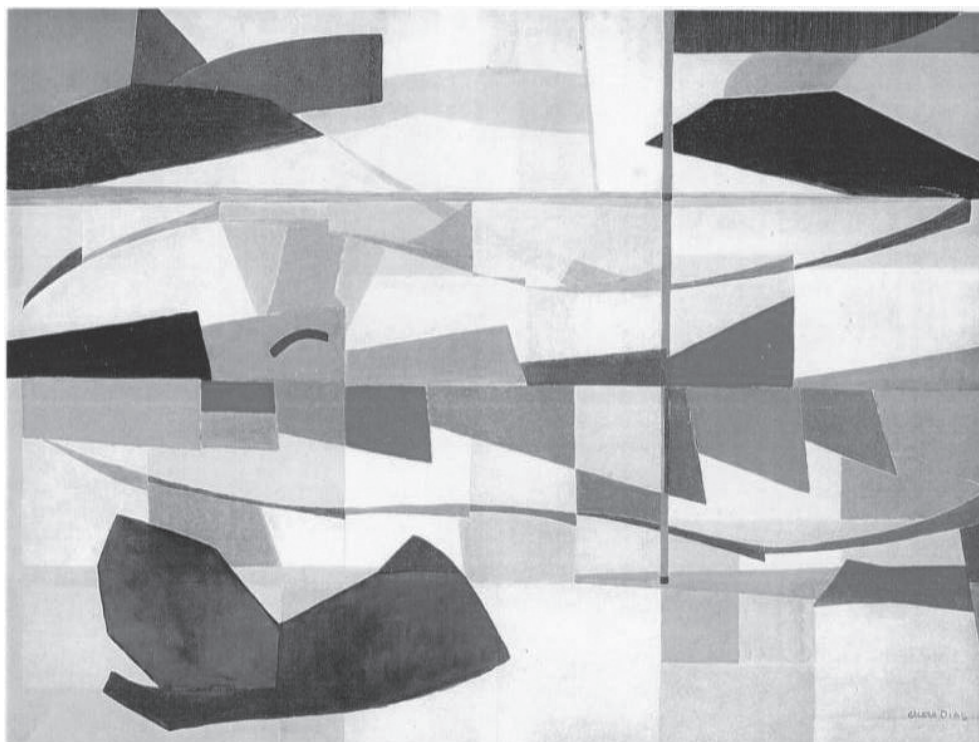


Figura 2. Cícero Dias, Boa Terra, [1949], óleo s/ tela, 97 x 130 cm.

de articular uma visão do mundo que se faz rigorosamente na transmutação pela abstração. Não por acaso, a ordem e a inteligência construtiva abstrata iriam propiciar o processo criativo de repetição e permutação entre unidades modulares, de alternância essencial entre cheios e vazios, trazendo à tona o elemento morfogenético central da pintura abstrata de Dias.

Em 1952, Cícero Dias teve duas grandes exposições individuais no Brasil: suas pinturas podiam ser vistas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. À época, Mário Pedrosa discorreu sobre a tarefa histórica do pintor, tanto por ser o primeiro pintor a ter uma exposição individual organizada pelo Museu do Rio, como por nos dar, então, diz o crítico: “uma das obras mais representativas pela concepção e pelo rigor estrutural da pintura moderna do Brasil”. Entendendo que o caráter de retrospectiva dado à exposição, organizada a partir do eixo cronológico da obra não foi positivo, ele lembra que seria preciso esperar Cícero Dias chegar “aos oitenta anos, ou deixado de viver, para uma verdadeira retrospectiva sua acontecer”. Sob esse ângulo, o crítico analisa a transformação do trabalho de Dias considerando o período entre 1948 e 1951. Assim, ressalta que o artista estava “em pleno vigor e sobretudo, em evolução”, pontua que as preocupações atuais do pintor pernambucano estariam ligadas, essencialmente, às realizações das “correntes ditas abstratas da arte contemporânea” e assinala que na mostra em São Paulo, organizada pelo próprio artista, não apareciam suas pinturas da fase figurativa, ou seja, as obras apresentadas refletiam o campo expressivo de sua fase abstracionista e permitiam ver uma “pintura despojada, que procura ardentemente uma linguagem puramente plástica” (PEDROSA, 1948).

O fato é que a obra, entre a passagem das décadas de 1940/50, mesmo portadora de forte

substrato construtivo, refletia um processo de decantação e transmutação do espaço orgânico e sensorial de sua matriz figurativa que provocava seu navegar numa flutuação de ordens formais diversas. É exemplar que, nesse período, no cenário parisiense de disputas pela hegemonia e pelas definições das tendências abstratas, a obra de Cícero Dias tenha sido mostrada tanto pela crítica de Charles Estienne, crítico engajado pela tendência da espontaneidade de execução na arte abstrata, como pelo olhar seletivo de Léon Degand, crítico em defesa da arte abstrata geométrica “de linha dura”.

Ainda a esse respeito, é bom lembrar que o retorno de Dias a Paris vai ser marcado, também, pela volta do crítico Léon Degand (que havia deixado a direção do Museu em São Paulo) ao campo da arte parisiense. As discussões estéticas e ideológicas do pós-guerra se intensificam durante toda a década de 1950, e cada artista vanguardista tendia, mais ou menos conscientemente, a redefinir o que devia ou podia ser a arte. Cícero Dias, acreditando que “a arte se mistura profundamente ao caminhar da vida” e que “o futuro da pintura estava na arte abstrata” (SEUPHOR, 1949), participa de uma rede referencial de artistas e de atividades que balizavam marcos de uma atualidade moderna: sua presença constante nas atividades organizadas pela *Galerie Denise Renée*. A sua participação na revista *Art d’Aujourd’hui*, seu engajamento no *Groupe Espace* e sua associação à *l’Art Mural* testemunham pontos de ancoragem de sua trajetória pela abstração geométrica. Desde o primeiro número da revista *Art d’aujourd’hui* (SEUPHOR, 1949), publicação engajada pela divulgação da arte abstrata geométrica, o nome do artista consta das exposições das galerias próximas dessa vertente abstrata (*Denise Renée, Cahiers d’Art, Babylone*) como, também, das atividades do grupo *Espace*, ao qual Dias se liga em 1951, data da criação do grupo.

Por outro lado, um dos aspectos interessantes da transformação construtiva do projeto de Dias é a manipulação de sua obra como uma superfície de conversão, rigorosamente articulada nas relações formais da superfície do quadro integrando-se aos arranjos de uma arte Mural. Nesse sentido, o crítico francês Roger Bordier, em seu estudo *Cícero Dias et le fait mural*, publicado na *Revista Art d'aujourd'hui*, nos traz apontamentos essenciais sobre a ação do pintor ao elaborar o seu sistema mural ou “feito mural”. O crítico explica que: “a pintura era colocada em contato direto com o muro, pintada em função desta superfície plana, que lhe acolhia” (BORDIER, 1954). A evidência é que o cavalete não era utilizado no ateliê de Dias. De fato, utilizando toda uma parede de seu ateliê, Dias havia instalado um sistema de ripas, de ganchos e de cordas sobre o qual podia prender facilmente, e em todas as direções, telas de dimensões variadas. E aí, acrescenta-se que uma corda, que enquadrava o sistema, podia ser estendida facilmente na frente da tela, permitindo um controle bastante regular dos intervalos de cor e forma e do arranjo desses intervalos na superfície do quadro. Sob esse ângulo, Cícero Dias relata que: “[...] a corda tem na sua pintura a mesma função que tem a linha de prumo para o pedreiro”. Ainda, seguindo os dizeres de Roger Bordier, a pintura de Dias se fazia numa fatura que tinha o mais vivo interesse pela prática manual, e o crítico explica: “[...] é particularmente claro que não se trata de arte aplicada sobre o muro, mas das razões que presidem a uma vontade de unidade de superfície que se concretiza numa concepção do quadro tanto como um feito mural” (BORDIER, 1954). Torna-se claro que o processo criativo de Dias declina em procedimentos de busca pela ordem essencial construtiva e responde ao “grande credo” da abstração geométrica dos anos 1950 defendida por Léon Degand e, melhor dizendo, ao princípio de for-

ma-cor associado à equivalência forma-fundo do espaço pictórico.

Como discorrer a respeito do óleo *Continuo*, de 1952, ou de outras telas do período entre 1950 e 1954, período no qual Dias optou pela abstração construída e teve plena consciência do significado estético dessa experiência? Cabe lembrar que Léon Degand, em sua publicação *L'Abstraction dite géométrique*, afirma: “[...] o geometrismo o melhor calculado se desenrola em Cícero Dias num singular frescor cromático” (DEGAND, 1956). Ficava claro que o ato pictórico de Dias não abriria mão das possibilidades semânticas da cor e, como discorre Degand, seus acordes de cores eram “inimitáveis”. Na opinião do crítico, a obrigação de ser pessoal era, em Dias, involuntária, congenial. Degand continua a discussão informando que ao sermos avisados das origens brasileiras de Dias seguiríamos uma falsa direção imaginária, ainda que brevemente, que o pintor faça “pintura tropical”. E enfatiza: “A lógica plástica de seus quadros é o reflexo bastante fiel da sua lógica pessoal: um rigor obstinado dentro das probabilidades da fantasia” (DEGAND, 1951).

Destaque-se que era, decerto, uma pintura com quase três décadas de produção, portadora de forte substrato erudito e de procedimentos assimilados ao modernismo europeu, que, sem se fixar em nenhuma escola, portava uma ordem essencial e estrutural da forma pela decantação de fontes cultas e populares que acumulara, numa decisiva experiência de percepção construtiva do espaço.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Jornal de Letras*. São Paulo, dez. 1952.
- BORDIER, Roger. *Cícero Dias et le fait mural*. *Art d'aujourd'hui*, n.6. Paris, setembro 1954.
- CORDEIRO, Waldemar. *Ruptura*. In: *Abstrac-*

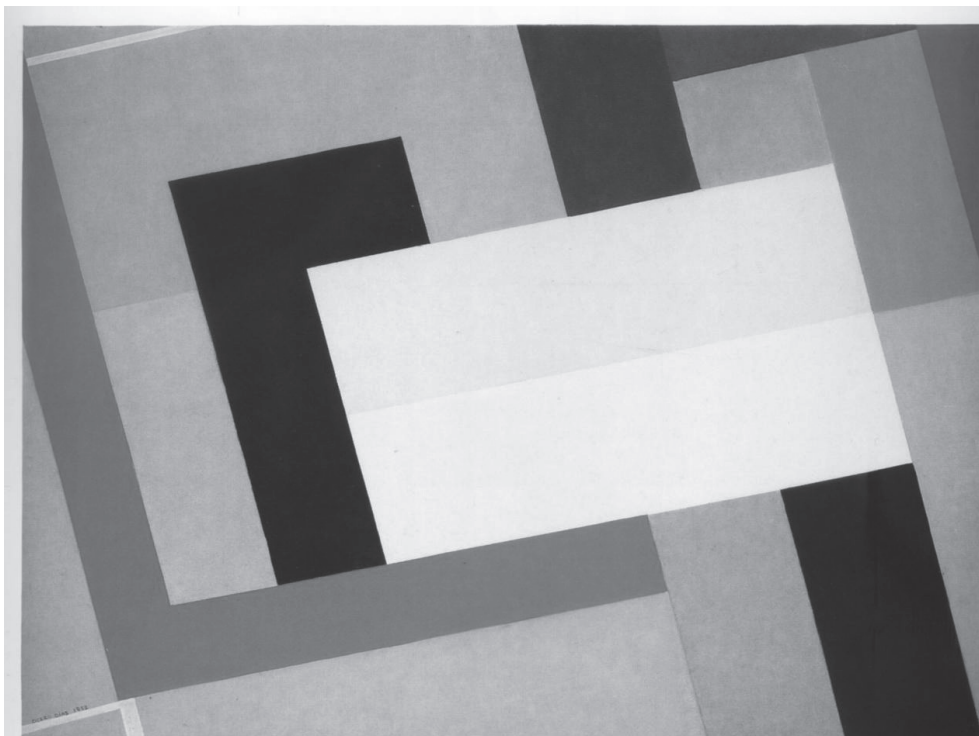


Figura 3. Cícero Dias, Contínuo, 1952, óleo sobre tela, 97x139cm.

nismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 220-223.

DEGAND, Léon. Do Figurativismo ao Abstracionismo. Catálogo da Exposição "Do figurativismo ao abstracionismo". Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.

_____. L'abstraction dite géométrique. *Quadrum*, n.1, maio 1956.

GRANDO, Angela. Por uma poética relacional ou um pintor da forma vegetal. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2008, p. 686-695.

PEDROSA, Mário. Pernambuco, Cícero Dias e Paris. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 agosto 1948.

SEUPHOR, Michel. Le Mur. *Art d'Aujourd'hui*, n. 1, Paris, junho 1949.

A IMAGEM QUE REPRESENTA O DISPOSITIVO QUE REPRESENTA A IMAGEM

*THE IMAGE THAT REPRESENTS THE DEVICE T
HAT REPRESENTES THE IMAGE*

Raquel Garbelotti
Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

RESUMO

Os textos e as fotografias resultantes dessa pesquisa antropológica constroem uma narrativa ficcional da “tipologia” da casa pomerana. A pesquisa acadêmica se definiu como um site de intervenção artística apresentando a (in)capacidade do texto e da imagem de produzirem um “conhecimento” desta comunidade. Tanto as alunas pomeranas quanto os alunos de iniciação científica trabalharam como colaboradores, produzindo aspectos relacionais e consciência de novas escalas de colaboração enquanto projeto relacional.

Palavras-chave: Fotografia; Comunidade pomerana; Arte relacional.

ABSTRACT

All texts and photographs resulting from this anthropological research, construct a fictional narrative of the pomeranian’s house typology. The academic research is defined as a site of artistic intervention presenting the (in)ability of text and image to produce a “knowledge” of this community. Both the pomeranian’s students as the undergraduate students worked as collaborators, producing relational aspects and awareness of new scales of collaboration as a relational project.

Keywords: Photographs; Pomeranian culture; Relational art.

JUNTAMENTZ: a imagem que representa o dispositivo que representa a imagem

O projeto JUNTAMENTZ, que significa trabalho conjunto ou mutirão na língua pomerana, foi por mim realizado entre os anos de 2006 e 2007, envolvendo comunidades pomeranas existentes no estado do Espírito Santo. Este projeto pode ser incluído tanto na área de Audio-Visual como na de Arte, na qual se encontra relacionado de maneira mais estrita com as práticas *site-specific* (*community based art*).

JUNTAMENTZ parte da chave “representação” na produção de um discurso ou ponto de vista do autor diante da constituição da obra audio-visual. O projeto fez parte de uma pesquisa iniciada por mim em 2006, cadastrada junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Trabalharam nele Rafael de Paula Corrêa e Vinicius Martins Gonzaga, alunos de iniciação científica por mim orientados.

Todo o acesso às comunidades residentes neste Estado e às questões pertinentes aos pomeranos, na pesquisa, foi mediado por Irleci Klietzke e Carla Siebert. Essas, ambas de origem pomerana, vivem hoje fora das comunidades e eram, então, estudantes de Artes Plásticas da UFES.

O resultado visual desta pesquisa são dois vídeos com o título o **Silent Film: in search of a pomeran house** e **RING** que podem ser considerados como excertos-fílmicos (nem documentário e nem ficção), que também são algo que se complementa pela pesquisa teórica, sendo parte dela. Os vídeos não geram uma narrativa linear e confundem questões da memória (individual e coletiva) e História. O que se apresenta nas imagens e nos textos de um dos vídeos é parte de uma pesquisa sobre a tipologia das casas pomeranas e nos textos e áudio do outro vídeo,

a língua pomerana. Este termo, excerto-fílmico, refere-se ao utilizado por Ismail Xavier em “O olhar e a voz: A narração multifocal do cinema e a cifra em São Bernardo”. Xavier, ao analisar o filme São Bernardo, utiliza o termo “excerto de estilo documentário” como uma colagem ou *tableau* dentro do filme, como uma reflexão sobre a historicidade das imagens e das palavras, a representação da representação no cinema. No caso do projeto JUNTAMENTZ, a idéia de excerto dá-se em relação ao trabalho “documental” *site-specific* da pesquisa, transformado em vídeo que problematiza questões de imagem e de representação. O projeto também foi exibido relacionando-se com o “cinema de exposição”, ou “vídeo de exposição”, na Galeria Casa Triângulo em São Paulo em 2006 e no WARC em Toronto/Canadá em janeiro de 2008.

As possibilidades de atualizações das práticas *site-specific* em Arte das décadas de 1960-1970, através da pesquisa, dão-se pela construção de um campo teórico, que pretende abarcar os problemas pensados por estas práticas (essencialmente as questões de documentação como obra e de seus deslocamentos para outros contextos), como também das relações entre estas e o ‘cinema de exposição’. As práticas artísticas atuais, realizadas em toda sorte de mídias, baseadas em modelos discursivos se tornam, na maioria das vezes, também práticas transitivas por se tratarem de projetos em que os “documentos-obras”, deslocados de seu “lugar de origem”, passam a ser facilmente transportáveis para diversos contextos e engendram, por isso, diversas formas de discurso.

Por este projeto se constituir como campo de investigação entre o cinema, o *site-specific* (relações espaciais e discursivas), e o ‘cinema de exposição’ (espacialidade do formato fílmico), intensifiquei aspectos da montagem (planos, a partir do fotográfico, postos em

sequência, estabelecendo tempos de especiação e uso das legendas, como operação da própria linguagem do filme, questionando o lugar de opacidade da tradução ou mesmo do texto impresso nas legendas na forma fílmica, caso do “Silent Film”). Optei também por não apresentar imagens dos próprios pomeranos, pois o projeto foi realizado no sentido de problematizar toda esta operação de trabalho em campo e intervenções *site-specific* ou *community-based-art*. Portanto, as relações intervenivas acontecem nas imagens.

As legendas do “Silent Film” são as falas de Irleci Klitzk e Carla Siebert, com suas próprias leituras sobre as casas, e muitas das descrições são “invisíveis” ao espectador. Nestes textos, elas descrevem porque a casa de cada imagem é ou não pomerana ou porque poderia ser. Portanto, existem situações de dúvida. As imagens, assim como os textos, pouco revelam do que é “ser pomerano”. O “cercamento” nunca é realizado por completo.

No caso de JUNTAMENTZ, o que não se vê nas imagens, o que está apenas nas legendas, nas falas de Irleci e Carla, são questões verdadeiras para elas. A relação destes relatos com a ficção delas se dá pelo que é imaginado pelo espectador das imagens.

A arquitetura indicada como pomerana nas imagens do “Silent Film” também é muito parecida com a das casas de roça brasileiras, embora algumas das casas tenham elementos mais europeus. Portanto, estas identificações realizadas por Irleci e Carla são também “uma forma de ficção”, porque nem elas mesmas poderiam precisar o que seria a tipologia da casa pomerana, por se tratar de uma migração tão antiga.

Em “Ring” assiste-se a um filme sem imagens – apenas legendado. O som, a voz *off*, são falas em pomerano, novamente as vozes de Irleci e Carla. A voz *off* no cinema refere-se ao perso-

nagem que narra ou fala, mas que não aparece em cena. No caso deste vídeo, as personagens e suas vozes estão nas legendas. Isto é problematizado no “Silent film”. O texto, inicialmente, foi traduzido por elas do pomerano para o português para em seguida ser legendado em inglês. O que se ouve, no filme e também se lê nas legendas, é o refrão falado de um jogo infantil de passa-anel, um jogo comum tanto nesta comunidade como em outras. O texto fala de um anel que tem que ir de uma mão para outra, que tem que migrar sem ser visto. As legendas e a voz *over* foram montadas em *looping*, realizando a constate repetição deste jogo, que só se esgota quando o terceiro participante, que seria o espectador, desiste e retira o *headfone*, ou seja, sai do trabalho, ou mesmo nem entra nele.

O pomerano é uma língua oral, e a escrita está sendo formalizada apenas atualmente. Existe aqui uma coincidência, pois “Ring” em pomerano se escreve como no inglês, questão curiosa ao problema sonoro e à tradução, neste projeto. O sentido de comunidade também é problematizado neste projeto porque Irleci e Carla, ao saírem destas comunidades para viver na cidade, também têm um certo olhar “estrangeiro” sobre aquelas. Algumas das falas sobre as casas se referem mais à memória, ou à projeção dos espaços descritos. Naturalmente, a idéia de comunidade é sempre uma representação, no sentido de “simplificação das complexidades de um grupo”.

No ensaio *O Artista enquanto etnógrafo*, Hal Foster (2001) defende que o artista é quase sempre um estrangeiro, com autoridade institucionalmente sancionada para comprometer um local na produção de sua autorrepresentação. Para ele, deve existir a “reflexividade vigilante” por parte do artista. Para esclarecer esta idéia de reflexividade, o autor parafraseia Pierre Bourdieu:

“Tal reflexividade é fundamental pois, como Bourdieu apontou, o mapeamento etnográfico é predisposto a uma oposição cartesiana que conduz o observador a abstrair a cultura em estudo. Tal mapeamento pode portanto confirmar, ao invés de contestar, a autoridade daquele que mapeia sobre o próprio local, de maneira a reduzir a troca dialógica desejável no trabalho de campo”.

(BOURDIEU, Pierre 2001)

Questões *site-specificity* no projeto JUNTAME NTZ: tradução e *community based art*

Alguns conceitos elaborados por Sarat Maharaj, no ensaio *Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other* (1994), me ajudaram a pensar a construção da “visualidade” dos conceitos de “tradução” como “representação do Outro”, que tratei no projeto JUNTAMENTZ. Maharaj descreve o “hibridismo” como um duplo vínculo entre forças positivas e negativas – a opacidade entre uma língua e outra. A soma das opacidades (cada língua parece ter seu próprio sistema, sentido, construção de significado) cria algo híbrido. Para o autor, o hibridismo poderia estar relacionado à ideia de fracasso da tradução, à ilusão de transparência na passagem de um idioma para outro. Neste sentido, este projeto pretende tratar do uso do método *site-specific*, tangenciando a questão do Outro, sua im(possibilidade) de tradução ou representação.

A posição fixada na resistência à intervenção física, mediante o processo de mapeamento e ação discursiva sobre o local, cria um duplo movimento de interrupção e de instauração desta discursividade, respondendo à necessidade de relações inter-territoriais possíveis, através de modos de apreensão dos lugares por imagens, signos visuais, áudio e vídeo, além de textos – mídias que facilitam e incorporam a mobilidade entre sites. A impossibilidade de pensar o espaço físico sem recair sobre questões nostálgicas

do lugar (nas práticas *site-specific*) se intensifica à medida em que, na contemporaneidade, lidamos com realidades permeadas por signos de dominação global.

Assim, o processo de intervenção física no local ofusca necessidades de outras ordens (inter-territoriais) de apreensão dos lugares por tais imagens, palavras, signos visuais e textos. Por outro lado, o desapego à ideia de lugar como local físico pode gerar a posição de assimilação acrítica. A postura entre estas duas posições é uma tentativa de desenhar linhas inter-culturais da barreira epistêmica. Maharaj analisa o *apartheid* gerado pelo senso de opacidade a serviço da doutrina da barreira epistêmica, criada para institucionalizar o senso radical de etnia, separação e diferença cultural. O *Eu* e o *Outro* deveriam estar fechados em seus espaços puros. O hibridismo é uma tentativa otimista de triunfo da intraduzibilidade. O duplo-vínculo, através do otimismo e pessimismo, do opaco e cristal-puro, é o que ativa o jogo entre os pólos. Em seu texto, Maharaj desenvolve a ideia da tradução em sentido mais amplo: do textual para o visual e ou perceptivo, assim alcançando lugares de (in)compreensão em comum. Esse sistema se torna complexo e problematiza ordens locais e globais dessa compreensão. O autor, neste ensaio, descreve pares visuais no esforço da tradução entre termos de idiomas diferentes. Nomeia como opacidade e transparência as diferentes instâncias do processo de tradução que se agregam ao termo *Outro*.

Este projeto propõe, além de sua visualidade, uma construção crítico-teórica. Trata-se de determinar um lugar ou espaço constituído entre a prática e a teoria – sendo ambas aqui problematizadas. A inscrição do texto nas imagens não é tratada como operação decodificadora, e as imagens e áudio estão expostos aos problemas de suas insuficiências como repre-

sentações. Outra questão que norteou esta pesquisa foi a atualização da idéia de projetos *community based art*, o que, segundo Miwon Kwon (1997), seria um novo gênero de arte pública. As relações entre arte e esfera pública são potencializadas como imagem de tais relações em práticas estético-urbanas.

Sobre o método etnográfico

Tanto Hal Foster quanto Miwon Kwon levantam questões que se referem à origem das práticas etnográficas. Para estes autores, as práticas atuais *site-specific* podem carregar o problema da capacidade/ incapacidade de os artistas desenvolverem projetos pelos caminhos etnográficos, trazendo à tona a relação entre “autoridade etnográfica” e “artista autor”. A partir destas afirmações, é possível examinar a idéia de autoridade sociológica/ etnográfica que atua sobre as formas de representação documentais?

Segundo Robert Rosenstone (1998), as “novas formas de documentação” se apresentam como saída” para os documentários Hollywoodianos, como única forma de filmar a História, mesmo que estes, ainda hoje, sejam mais numerosos. Rosenstone fala de realizadores que, ao abandonar os convencionalismos, têm explorado novas formas de expor seriamente aspectos políticos e sociais.

“A principal virtude destes longa-metragens é que eles apresentam mais de uma possibilidade de interpretar os fatos, mostrando ao mundo toda sua complexidade, indeterminação e multiplicidade, abordando-os não como uma série de acontecimentos lineares, encapsulados e definidos”. (ROSENSTONE, Robert. 1998).

Rosenstone descreve como exemplos filmicos, das novas formas de se pensar a História, aqueles que podem realizar passagens entre

imagem e texto como processo reflexivo. Nos Estados Unidos, os nomes desses inovadores só são conhecidos em alguns círculos especializados, embora a maioria de seus trabalhos possam ser adquiridos facilmente. Para o historiador, atraído pela vontade de ver ideias complexas plasmadas em imagens, o filme mais interessante e sugestivo é *Sans Soleil* (1982). Impossível de resumir com palavras, a obra mais conhecida do francês Chris Marker é um complexo ensaio, muito pessoal, sobre o significado da história contemporânea:

“O filme mostra por um lado, imagens de Guiné-Bissau e das ilhas de Cabo Verde, juxtapondo-as a tomadas do Japão para ilustrar o que o autor denomina de “duas formas de vidas opostas” no mundo em fins do século XX. Pode-se interpretá-las também como uma experimentação visual baseada na crença de Marker (em relação à narração) de que a grande questão do século XX tem sido a coexistência de diferentes conceitos de tempo”. (ROSENSTONE, ROBERT. 1998).

Lidamos, portanto, na atualidade da Arte, como disse Rancière, com o risco da neutralidade das mídias (meios). Esta fala de Rancière interessa ao projeto JUNTAMENTZ, enquanto uma reflexão sobre lugar da produção de um dispositivo que se interessa pela articulação da imagem enquanto imagem da problematização de uma “representação”. (RANCIÈRE, 2011).

Como já descrito anteriormente, as imagens que passam no “Silent Film: in search of a pomeran house” são imagens fotográficas, legendadas e colocadas em movimento na edição, introduzindo tempos de espectação. Faz-se necessário, por isso, retomar neste projeto os discursos emitidos pela imagem fotográfica, enquanto produção do real.

Referências:

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FOSTER, HAL. El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Trad: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

HIRSCH, Michael. Politics of Fiction. PARACHUTE 02. L'idée de communauté_The idea of community.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. October 80, spring 1997.

MAJARAJ, Sarat. Perfidious Fidelity. The Intranslatability of the Other. London: Kala Press/ INIVA, 1994.

ROSENSTONE, Robert. História em Imagens. História em Palavras: reflexões sobre as possibilidades de se plasmar a história em imagens. O Olho da História. Revista de História Contemporânea. Oficina Cinema-História 5. 1998 p. 105-116.

XAVIER, ISMAIL. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em 'São Bernardo'. Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo. (2): 126-138. 1997.

RANCIÈRE, Jacques. Síntese da Conferência de Jacques Rancière. Política da Arte. Seminário Internacional Estética e Política. 17, 18 e 19 abril de 2005 no Sesc Belenzinho: Direção Catherine David e Organização: Exo. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3806&ParamEnd=5>



Figura 1. Instalação "RING", parte do Projeto JUNTAMENTZ. Casa Triângulo. São Paulo/ Brasil. 2006.

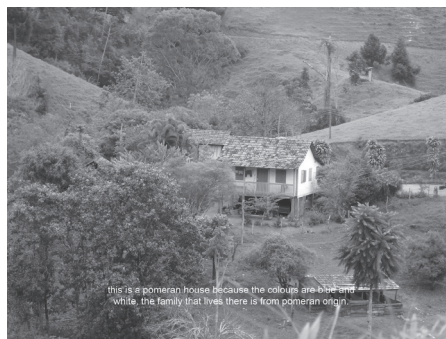


Figura 2. Instalação "RING Integração" a exposição coletiva Translation/ Traduções". WARC. Toronto/ Canadá. 2008.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. A revista FAROL recebe artigos, entrevistas, traduções e resenhas em português, inglês ou espanhol.
2. Os textos em português e espanhol devem ser inéditos.
3. As resenhas, além de inéditas, devem referir-se a evento finalizado no máximo seis meses (uma exposição, por exemplo) ou, no caso de livro, lançado até um ano antes do envio da resenha.
4. Os artigos e as entrevistas devem ter em torno de 40.000 a 60.000 caracteres com espaço, estar editados em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha em espaço 1,5.
5. As resenhas devem ter em torno de 20.000 caracteres com espaço, estar editadas em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha 1,5.
6. As notas devem estar no rodapé da página, numeradas em algarismos arábicos.
7. Podem ser enviadas até cinco imagens, ficando a cargo dos editores a decisão a respeito de quantas serão publicadas com o texto. Elas devem estar em formato jpg / RGB ou grayscale / 150dpi / tamanho mínimo 12 x 18cm.
8. O autor deve possuir direito de publicação das imagens enviadas, cabendo a ele a total responsabilidade por seu uso.
9. As imagens devem ser indicadas ao longo do texto, entre parêntesis, em numeração arábica (figura.1). Ao final do texto, elas devem ser listadas e as legendas devem ser indicadas da seguinte maneira: autor, título, data, técnica, localização/fonte (museu, coleção, etc., cidade).
10. O texto será submetido à avaliação do tipo arbitragem cega por consultores membros do conselho editorial e/ou científico ou de consultores ad-hoc e poderá ser: aprovado, aprovado com

observações ou recusado.

11) Para garantir a arbitragem cega, a submissão do artigo o mesmo deve ser enviado exclusivamente por e-mail farolufes@gmail.com, contendo dois anexos com o mesmo título, porém com terminação diferente (_a e _b) sendo que: titulo_a deverá trazer o título do trabalho, o autor (es) filiação institucionais e todas as informações pessoais necessárias; e titulo_b deverá trazer apenas o título, resumo em português/espanhol e abstract, seguidos do texto completo com as especificações listadas nestas normas.

11. O autor será responsável pelo conteúdo do texto e deve garantir exclusividade até o recebimento do parecer.

12. Tendo publicado na Revista Farol, o autor deve cumprir período de dois anos para nova submissão de proposta, salvo em caso de convite dos editores ou indicação do Conselho Editorial.

13. Ao submeter seu texto, o autor transfere os direitos autorais para a revista Farol.

14. O texto aprovado e publicado não poderá ser republicado em periódico durante pelo menos dois anos. Caso seja publicado em livro, deverá citar em referência a publicação original na Revista Farol .

15. As referências bibliográficas devem aparecer de acordo com as seguintes normas:

LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado, Título: subtítulo (se houver) em itálico. Edição (se houver). Local de publicação: Editora, data de publicação da obra.

CAPÍTULO DE LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado do autor do capítulo, título: subtítulo (se houver) do capítulo

entre aspas. In: AUTOR DO LIVRO (Org., Ed., etc. se houver), Título do livro: subtítulo do livro (se houver). Local de publicação: editora, data de publicação. Volume. Paginação referente ao capítulo. Coleção.

ARTIGO

SOBRENOME, Nome (abreviado), “Título do artigo entre aspas”. Título do periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do periódico, mês (abreviado) e ano de publicação, número ou fascículo, página citada.

TRABALHO EM ANAIS DE CONGRESSO

Elementos essenciais: autor(es), título do trabalho apresentado, subtítulo (se houver), seguido da expressão In: título do evento, numeração do evento, ano e local de realização, título do documento (Anais, Atas, Tópicos temáticos) local, editora, data de publicação, página inicial e final da parte.

DISSERTAÇÃO OU TESE

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título e subtítulo do trabalho em itálico. (tipo de trabalho: tese, dissertação ou monografia) Vinculação acadêmica: local e data da apresentação ou defesa.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título em itálico. Catálogo de (nome da exposição em redondo). Local: editora, data.

RESENHA

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título da resenha. Local: editora e data. Resenha de (Dados da publicação original segundo sua natureza: artigo, livro, capítulo de livro etc.)

DOCUMENTO DIGITAL

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título. Disponível em: Endereço eletrônico. Acessado em: Data de acesso.

CITAÇÕES

A citação até quatro linhas aparecerá inserida no corpo de texto entre aspas duplas.

Quando esta tiver cinco linhas ou mais deve aparecer com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (Times New Roman 11) e sem a utilização de aspas.

A referência da citação (autor, data, página, por exemplo, GOMES, 2005, p. 21) deverá aparecer nas notas de rodapé, e não no corpo do texto.

Títulos de obras, expressões estrangeiras e termos em destaque aparecerão em itálico.